

Univerzita Karlova  
Filozofická fakulta  
Ústav české literatury a literární vědy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**DVOJÍ SKUTEČNOST U JANA WEISSE**  
(TWO REALITIES IN THE WORKS OF JAN WEISS)

Autor práce: Nad'á Magulová

Vedoucí práce: PhDr. Václav Vaněk, CSc.

Praha 2009

Děkuji PhDr. Václavu Vaňkovi, CSc. za vedení této práce, cenné připomínky a rady a veškerou podporu.

Za maximální ochotu a vstřícnost děkuji zaměstnancům Literárního archivu Památníku národního písemnictví v Praze a Městské knihovny Jaroslava Havlíčka v Jilemnici.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

V Praze 7. 1. 2009

.....

## OBSAH:

|  |    |
|--|----|
| BIOGRAFIE .....  | 3  |
| ZRCADLO .....  | 14 |
| DVOJNÍK .....  | 17 |
| Dvojníci „dobrodruzi“, sen a snění .....                 | 17 |
| Dvojníci „dítě – dospělé dítě“, lyrický naivismus .....  | 21 |
| Dvojník „ošklivec“, zlé ego .....                        | 26 |
| Dvojníci „parazitě“, loutky .....                        | 29 |
| SEN .....  | 33 |
| Prostor, čas .....                                       | 34 |
| Expresionismus, groteskno .....                          | 37 |
| Film, scénář .....                                       | 41 |
| Podvědomí, sexualita .....                               | 43 |
| Halucinace, vize, šílenství .....                        | 46 |
| Sen a realita .....                                      | 48 |
| Nespavost .....  | 49 |
| TMA .....  | 50 |
| ŽÁNROVÁ SCHÉMATA A TYPY.....                             | 53 |
| Pohádka a detektivka.....                                | 53 |
| Utopie.....  | 57 |
| Romaneto.....  | 60 |
| Sci-fi.....  | 61 |
| REALITA SOUDOBAÁ A PROJEKTIVNÍ.....                      | 64 |
| Legie.....   | 64 |
| Společensko-psychologická próza.....                     | 64 |
| Socialistický realismus.....                             | 66 |
| Budoucí „realita“ .....                                  | 67 |
| ZÁVĚR.....   | 76 |
| RESUMÉ.....  | 78 |
| POZNÁMKY.....  | 79 |
| LITERATURA.....  | 85 |
| PŘÍLOHA.....   | 88 |
| Přehled knižních publikací Weissových děl v češtině..... | 88 |

|   |    |
|---|----|
| Překlady knih Jana Weisse do cizích jazyků..... | 91 |
| Obrazová příloha.....                           | 92 |
| OBSAH.....                                      | 97 |

## BIOGRAFIE

Jan Weiss (10. 5. 1982, Jilemnice – 7. 3. 1972, Praha)

*„Byl to člověk bez životopisu,“ řekl mi o něm Jan Kristek, jeho přítel a později pořadatel výboru povídek Bláznivý regiment. (Ondřej Neff: Evangelista snu. In. Něco je jinak)*

Krutý prožitek první světové války rozděluje Weissův život na dvě nestejně části. První vyplňuje dětství prožité v podkrkonošské Jilemnici a studijní léta, druhou období po návratu z války, kdy se Weiss věnoval vedle literární činnosti nevzrušivé práci úředníka, po odchodu do penze pak už převážně jenom psaní, rodinnému životu a zahradě. Odečteme-li osudovou válečnou zkušenost, je Weissův život bez událostí objektivně výjimečných a zdá se tedy docela oprávněné, nazvat ho „člověkem bez životopisu“.

Dětství ovšem znamená vždy dobrodružství, ve vnímání dítěte je život plný výjimečných zážitků a nových objevů. O Weissově jilemnickém dětství to platí dvojnásob. Podle vlastních slov prý přečetl „už jako kluk kdejaký potištěný papír“ a zvláštní zálibu měl v „literatuře dobrodružné, tajemné, často až obskurní.“<sup>1</sup> Všechno, co se v městečku a okolí dělo, zdálo se pak zjištěné fantazii vzrušující a nesmírně zajímavé. „Tajemné prokletí či prokleté tajemství v prvním patře Kazdova domu, tajemná cesta kamsi do neznámé končiny na slavnost svěcení školy, reje a hry na náměstí a provazolezec a pouťové boudy, tatínkovo volání ‚do kvelbu‘ a kupci z hor i z městečka a překvapení, když paničce přilepil vítr sukni k nohám – i ženské mají nohy!“ vzpomínal Weiss ještě ke konci života.<sup>2</sup> Sám poukázal na dětství jako na životní období pro něj nejvýznamnější: „Myslím, že u každého člověka, nejen u autora, je v životě období, kdy žije jaksi nejintenzivněji, období, které ho nejsilněji poznamenává pro všechna příští léta. U mne to kupodivu nebyla válka – první světová válka, kterou jsem prošel jako voják a zajatec – ač i ta zanechala v mé práci silné stopy – ale mé dětství v rodném kraji, svět pohádek a dobrých i nedobrych, ale vždy svérázných lidiček.“<sup>3</sup>

V zajateckém táboře na Sibiři se Weiss nakazil tyfem. Horečnaté sny protipostavily dojmy z dětství dojmům válečným, posílily představivost a vnesly do ní složku hrůzy. Svou intenzitou znejistily rozlišení mezi „vnitřní“ a „vnější“ realitou, Weissovo vnímání skutečnosti se tak rozdvojilo, i když zároveň zůstalo propojené. Fantastické dění mu vychází z reality a zároveň se do ní samo otiskuje, takže všední skutečnost může nabývat

podoby zázračna. I strohé prostředí úřadu se pak stává prostorem magickým, kde bizarní snové představy nacházejí obdobu v událostech reálných (povídka *Obrázek*). Netoliko realita do fantazie, ale také fantazie tedy zasahuje do reality a dokáže ji přetvářet. Život nemůže být nudný.

Prarodiče i praprarodiče Jana Weisse bydleli v Jilemnici, předci Weissova rodu byli židé a přišli do Podkrkonoší z Polska.<sup>4</sup> Weissův otec, Josef Weiss (1854 -1924), se vyučil pekařem, později se však věnoval ševcovské práci a nakonec si zařídil obchod s kůžemi. Podle záznamu jilemnického kronikáře to byl „člověk dobrosrdečný, dobrý společník a člen mnoha místních spolků“. V roce 1885 koupil v Jilemnici ve Valdštejské (Hoření) ulici dům č. 68 (po něm prý zvaný Weissshaus). V řadovém domku, jehož okna vedou z jedné strany do tiché uličky s protější zdí jilemnického zámeckého parku, z druhé nabízejí široký výhled na krkonošské vrchy a údolí, se 10. 5. 1982 narodil Jan Weiss.

Čtyři z šesti Weissových sourozenců zemřeli v dětském věku, bratr František (nar. 1896) padl v roce 1915. Jan Weiss tak byl v rodině nejstarším synem. První manželka Weissova otce, Filomena Richterová (1858 – 1897), zemřela když bylo Janu Weissovi pět let. Otec se záhy oženil podruhé. Weissova druhá, nevlastní matka se jmenovala Anna.<sup>5</sup> I ji Weiss v korespondenci nazývá „maminkou“, její dívčí příjmení (Janderková) přejímá pro autobiografického dětského hrdinu románu *Přišel z hor*. Bolest ze ztráty matky a vzpomínky na ni však zůstávají, i v pozdější Weissově tvorbě. Obojí vnímáme z násilného odloučení matky a syna v novele *Zázračné ruce*. Ve vzpomínkách Václava Rebendy (*Spáček ve zvěrokruhu*) je obraz laskavé maminky zamlžený časem a nejasnou výčitkou. Bolestná (a nepublikovaná) povídka *Hodiny*<sup>6</sup> vypráví o chlapci, který ze zvědavosti rozebere a zničí rodinné hodiny. Namísto očekávaného trestu se mu však dostává soucitu. Právě ve chvíli, kdy se hodiny jeho vinou zastavily, zemřela ve vedlejším pokoji jeho matka.

Weissovi matku pravděpodobně částečně nahrazovala o rok starší sestra Ludmila<sup>7</sup> (v korespondenci „Liduška“, „Lidunka“), kterou velice miloval. Adresoval jí většinu lístků zasílaných rodině z Ruska, jejím literárním obrazem je obětavá Lída Janderová (*Přišel z hor*). O šestnáct let později se její dcera a Weissova neteř (rovněž Lída) objevuje jako jedna z postav v *Zemi vnuků*.

Lidé i prostředí a skutečnosti z Weissova života všeobecně četně pronikají do jeho literárního díla tak, jako realita do snu. Pokud bychom to považovali za zvlášť podstatné, mohli bychom podniknout pátrání, které by jednotlivé konkrétní souvislosti prokázalo. Podstatnou Weissovou inspirací celkově je rodný kraj a rodné město, Jilemnice, která mu

byla „tím, čím je zamilovanému člověku jeho vlastní srdce“ (Karel Konrád). V rodišti prožil nepřetržitě pouze prvních dvanáct let života, kdykoli však později mohl, rád a často se tam vracel.<sup>8</sup> Ještě v roce 1957 pozoroval Josef Sekera Weissovo „tajené vzrušení“ při návštěvě Jilemnice.<sup>9</sup> „Nejkrásnějšímu městu, rodné Jilemnici“ Weiss věnoval román *Přišel z hor*, „Jan Žalský“, pseudonym, jehož užíval, souvisí bezpochyby s vrchem a rozhlednou Žalý nedaleko od Jilemnice. Mnohé pasáže Weissových próz jsou poetickým jilemnickým a krkonošským místopisem (ačkoli většinou částečně utajeným, rozpoznatelným pouze těm, kdo Jilemnici znají), jeho maloměstská satira čerpá z jilemnického společenského života.<sup>10</sup> Inspirace se projevuje i v jazykové rovině. Krkonošské nářečí je zapojeno zejména ve zmíněném již románu *Přišel z hor*, ještě i v poslední Weissově knize, *Hádání o budoucím*, se však objevuje postava svérázného jazykového reformátora, jenž by rád okrášlil češtinu na základě „kerkonošského nářečí“, které „nepěknou“ kumulaci souhlásek „citlivě prokládá samohláskami“.

Weiss studoval nižší klasické gymnázium v Hradci Králové (1905-1908), vyšší ve Dvoře Králové nad Labem, kde v roce 1913 maturoval. Dva semestry strávil studiem práv ve Vídni (bydlel u své nevlastní tety Marty Špačkové, roz. Janderkové). V září 1914 však byl odveden na vojnu a po výcviku (Plzeň), poslán na frontu. Bojoval na ruské frontě, v bojích o Tarnopol (1916) byl zajat a následující rok vězněn v zajateckých táborech. Zimu 1916-1917 prožil v „táboře smrti“ Tockoje (Orenburská gubernie), kde onemocněl skvrnitým tyfem. Po přemístění do zabajkalské Berezovky mu byly amputovány omrzlé prsty na obou nohou.

V té době bylo Janu Weissovi dvacet čtyři let. Měl za sebou dětství v malebném krkonošském městečku a několik let studií. Samozřejmě neprožil nic, co by ho připravilo na děsivou realitu války a zajateckých táborů. Korespondenční lístky zasílané rodině z Tockého svědčí o zoufalém stesku po domově:

25/? Tockoje

Drahá sestřičko! Jest čas, abych zas nějaký lístek od Tebe dostal. Což jsi najednou přestala psát? Piš mi nějaké novinky, co děje se v Jilemnici, jak daří se nyní Tobě i doma, kteří známi jsou na vojně, atd. Jak máš zařízenou domácnost? Víš, že mě to zajímalo a že jsem se tak těšil na tvoji svatbu. Bohužel, osud tomu chtěl jinak, ale oslavíme to, až se vrátím. Rozumíš? Tvůj Jeník

22/12 1916

*Drazí! Byl jsem tak mile překvapen dlouhým psaním, které mi píšeš, Lidunko. Piš mi zase takové psaní, četl jsem ho asi desetkrát po sobě. Na to odpovídám Ti lístkem, který píšou současně s tímto. Snad jeden z nich dojde. Jaký bude u vás Ježíšek? Asi smutný jako nás.*

*Již třetí Vánoce nebudu doma. Piš mi zase takové dlouhé psaní jako bylo poslední. Tvůj Jenda*

28/12 1916

Drahá sestřičko! Dostal jsem od Tebe poslední psaní, snad Ti o tom píši již asi podesáté, ale to nevadí. Snad Tě ani více nemohou bavit moje lístky, píši vždy jedno a totéž a stále se opakují. Máme zde nyní obrovské mrazy, až 45c, ale mám 2 mantle, teplou deku a válenky. Tvůj Jenda

29/12 1916

*Drahá Liduško! Vánoce máme za sebou a blíží se zase Nový rok. Ježíšek byl smutný, to si můžeš myslet, mnoho jsem vzpomínal na vás. Piš mi, co tobě nadělil, měli-li jste také stromeček? Zde máme velké mrazy až 45c. Ale jsem na zimu dobře vybaven. Piš mi zase psaní jako předešle. Líbám Vás vděčně, Váš Jenda 11*

Korespondence vězňů byla ovšem kontrolována a Weiss pravděpodobně také nechtěl rodinu příliš znepokojovat. Trýznivé životní podmínky zajateckého tábora popsal až později, ve svých prvních prózách. I lísky z Tockého, prokládané neustálými prosbami o zprávy z domova - „Piš mi nějaké novinky... Piš mi zase... Dostávám tak málo lístků, ač jiní jich tolik dostávají...“ (jinde) - však mnoho vypovídají. Ubezpečení, že je „na zimu dobře zajištěn“, pak působí ironicky, uvážíme-li, že sibiřské mrazy Weisse připravily o prsty na obou nohou.

Navzdory svému zmrzačení vstoupil Weiss v březnu 1917 v Berezovce do československých legií a zúčastnil se celého vojenského výcviku v Žitomíru. Teprve když si přátelé všimli jeho těžké chůze a objevili zranění, byl převelen do plukovní kanceláře. Sloužil nejprve u záložního praporu legií, poté na štábu první divize. Patrně již v Žitomíru začal psát některé z prvních literárních prací (povídka *Austriák*, drama *Penza*), v tamním legionářském tisku však nepublikoval.

Po skončení války se Weiss v únoru 1920 přes Vladivostok a Suez vrátil domů. V jilemnické knihovně se dochovala stručná psaná vzpomínka Ludmily Weissové (Kubánkové) na bratrův návrat z války: „Bratr se ti vrátil z Ruska! Znělo po celé Jilemnici. Bůh jen ví, jak jsem za to děkovala ve svém koutečku. Tatínek tenkrát říkal, chudák hoch, moc nevypravuje, to je vidět, co zakusil, kdyby se mu dobře vedlo, vypravoval by nám více...“ Traumatizující zážitky však byly příliš silné na to, aby bylo možno nevracet se k nim a zapomenout je mlčením.

Až čtyři roky po svém návratu z války popsal Weiss tyfovou nákazu v autobiografické povídce *Sen12* a teprve o další tři roky později, když už dal své válečné zkušenosti promluvit také v povídkové sbírce *Barák smrti*, našel sílu, aby se přímo vrátil

k nejstrašnějšímu zážitku, který „ještě nikdy nikomu nevypravoval, ani když se vrátil ze Sibíře, ani otci, který tehdy ještě žil, ani Lidušce, ani nikomu z přátel.“ V polní nemocnici zajateckého tábora čekal tehdy s podobně postiženými nešťastníky na amputaci omrzlých prstů a poslouchal z vedlejší místnosti „strašlivý nářek v šílených tóninách, jež nepodobaly se již zvukům lidským ani zvířecím.“ Při amputaci bylo nutné zaříznout do živého masa (aby se hniloba nešířila) a „lékaři“ samozřejmě neměli k dispozici žádné anestetikum.

„Už nevím, jak jsem se dočkal rána. Protestoval jsem, bránil jsem se. Dva mne drželi za ruce, dva za nohy. A pak to začlo. - - Deset prstů! – jeden, - dva, - tři, počítejte do desíti! – Myslím, že ani v době inkvisice nikdo takováhle muka nevymyslí. Kdybych se měl přiznat k jakékoliv pravdě, přiznal bych se hned po prvním prstu!...Čtyři, - pět... Proč jsem volal tak úpěnlivě Ježíše Krista a panenku Marii, když jsem věděl, že mi ani ďábel nepomůže? – Ale pamatuji se na šílenou hrůzu, když byla přestávka po první noze a měla přijít na řadu druhá! Docela jsem zapomněl na svou druhou nohu! Zdá se mi, že to nemělo konce... A pak znovu ležel jsem na lůžku – na chodidlech organtýnové boule kvetly krvavými růžemi. Asi po týdnu sundali mi první obvaz. Podíval jsem se na nohy. Myslím, že jsem brečel. Ano, zcela určitě jsem brečel.“<sup>13</sup>

Drastický zážitek, na nějž se marně snažil zapomenout (vždyť mu ho připomínaly zmražené nohy), se v jeho próze odráží v motivech mučení a soudu bez vědomé viny (*Tři sny Kristýny Bojarové, Sen o komodorovi*, aj.).

Weiss zakončuje výše citovanou *Povídku o sobě* s optimismem až furiantským: „Ale nebojte se, že je to se mnou tak zlé. O masopustě byl jsem třikrát tancovat a o dovolené budu se toulat po Krkonoších jako loni.“ Od válečné zkušenosti se chtěl odpoutat – a to i literárně. Zdaleka ne všechny jeho prvotiny tematicky čerpají z války (platí to v zásadě jen o prózách později otištěných v *Baráku smrti*), téměř všechny však při značné tematické pestrosti a formální hravosti, která je vyjádřením radosti z návratu do života, charakterizuje častý motiv i optika horečnatého snu a příznačná vypjatost jevů.

A. C. Nor vzpomíná na své první setkání s autorem, který mu zaslal rukopis *Zrcadla, které se opožďuje*, následovně: „Očekával jsem mladého muže s bujnou fantazií, neohraničovanou žádnými zábrany. A přišel pak muž už zralých let, o více než desítku roků starší než já (...). O knize, kterou mi nabízel, řekl, že to není jeho první próza, že už má v tisku jinou knihu povídek, avšak to tam, že jsou povídky z války, docela jiného rázu, jimiž se vyrovnal se svými válečnými zážitky. Nyní že chce psát povídky a romány ‚moderní‘, zcela jiné formy, než je jeho Barák smrti, kniha povídek z války a ze zajetí v Rusku. Byl by prý rád, kdyby jeho zrcadlo vyšlo brzy po té první, jestliže ji zařadím do Mladých autorů, kam mi ji nabízí, aby kritika viděla, až obě knihy vyjdou, že on umí psát

také o jiných věcech než jen o svých zážitcích z války. Také prý je Zrcadlo mnohem lepší, tvrdil, než Barák.“<sup>14</sup>

Jeho první publikovaná povídka *Sen* (později v souboru *Barák smrti* jako *Horečka*) vyšla roku 1924 - Weissovi bylo tehdy už dvaatřicet - v revue *Cesta*. Tamtéž pak příspěvím Miroslava Rutteho vyšly další Weissovy práce: povídky *Ruce*, *Hlad* a *Poselství z hvězd* (všechny podruhé otištěny v *Baráku smrti*), *Dobrodružství*, *Bianka Braselli* (viz. též *Zrcadlo, které se opožďuje*), *Tma*, *Král Zimoslav a moucha* (rovněž v souboru *Nosič nábytku*). Časopisecky publikované prózy byly tedy později zařazovány do souborů (odtud obsahová nesourodost povídkových sbírek: jejich výstavba není plánovitá, název bývá volen podle čelní nebo nejvýznačnější povídky). První dva – *Zrcadlo, které se opožďuje* a *Barák smrti* vyšly spolu s rozsáhlejší povídkou *Fantóm smíchu* v roce 1927.<sup>15</sup>

Na knižní trojdebut do té doby neznámého autora reagovala kritika se zájmem. S pochvalnými recenzemi vystoupili mimo jiné František Götz a A.M. Píša, kteří pak věnovali soustavnější kritickou pozornost i následujícím Weissovým knihám. Otokar Fisher zmínil Weisse ve své dvojnické studii z Duše a slova mezi zástupci soudobé beletrie, kteří se podobné tematice věnují („Povídky Weissovy mnohonásobně obměňují fantastiku snů a zrcadla.“), začínajícího autora povzbudil i soukromým dopisem, v němž mu děkoval za zaslání knihy. („Přečetl jsem je s nejživějším zájmem. Rozpětí mezi fantastikou smíchu a groteskou hrůzy v obou Vašich knihách zdá se mi být novým důkazem vzrůstající síly a dobrým mementem pro autora dramatika na jehož příští dílo se upřímně těším.“<sup>16</sup>)

Od září 1920 pracoval Weiss jako úředník v účetním oddělení ministerstva veřejných prací v Praze na Smíchově (Presslova, č.6). Této práci se, s přestávkou v období okupace (1938-1945), kdy byl předčasně penzionován, věnoval až do odchodu do důchodu v říjnu 1947. Přes spolupracovníka na ministerstvu a přítele z legií Ladislava Plechatého a se krátce po publikování svých knižních prvotin seznámil s redaktorem Legionářských besed Josefem Masaříkem, kterému nabídl k otištění své drama *Penza*. Stal se - spíše formálním - členem redakčního kruhu prvního a druhého ročníku Legionářských besed. Podle Masaříkovy vzpomínky<sup>17</sup> navštěvoval Weiss spolu s ním, kritikem J. O. Novotným a Rudolfem Medkem často pražské kavárny a vinárny, kde i rád tančil (zejména tango). Veselá společnost přezdívala Weissovi „Jakub“, Novotný pak byl „Jóťas“, Masařík „Julek“ a Medek „jako už v legiích, toho všeho bárin“. Medek přihlásil své přátele za členy Kruhu českých spisovatelů, uvedl je také do Literárního odboru Umělecké besedy. Weiss se tu poznal s významnými literáty: Dykem, Olbrachtem, Vančurou, Čapkem-Chodem, Horou a

dalšími. Spřátelil se také s Karlem Sezimou („Duše dobrá a slovansky měkká, hebký můj medvídek mýval, jak ho škádlívám, chci-li určit jeho rod v lidském přírodopisu,“ charakterizuje Weisse Sezima ve svých vzpomínkách.), kterému později dedikoval své *Povídky o lásce a nenávisti*. Sezima věnoval Weissově tvorbě několik recenzí, studii v Maskách a modelech a následně také v Mlázi.

V jedné z pražských kaváren se Weiss seznámil s o třináct let mladší studentkou filozofické fakulty Jaroslavou Raškovou.<sup>18</sup> Mladá žena ho zaujala tím, že znala Jilemnici (kam v dětství jezdila na prázdniny) i jeho právě vyšlý *Barák smrti*. 8. září 1928 uzavřeli na Staroměstské radnici sňatek. Manželství bylo šťastné. Podle vlastních slov bývala Weissova žena také „Janovou první čtenářkou a prvním kritikem“ (k rukopisům si prý poznamenával „Jarce se to líbilo“ nebo „Jarce se to nelíbilo“)<sup>19</sup>. 29. června 1929 se Weissovým narodila dcera Jana.

Manželé získali byt na pražském Spořilově, kde tehdy žila řada známých literátů. Přátelili se hlavně s Havlíčkovými. S Jaroslavem Havlíčkem, rovněž rodákem z Jilemnice, se ovšem Weiss znal už dříve. Jilemnice byla významným zdrojem inspirace pro oba spisovatele (Havlíček plasticky zobrazil prostředí rodného města zejména v novele *Synáček*.), což vedlo k přátelským potyčkám, ústícím dokonce v žertovné rozdělení městečka na horní Weissovu a dolní Havlíčkovu část - „aby nelezli jeden druhému do rajonu“<sup>20</sup>. Časté byly také Weissovy návštěvy u Josefa Knapa či A.C. Nora, kde se spřátelil s Miloslavem Nohejlem, Janem Čarkem. Nor vzpomíná na „legrační“ Weissovo seznámení s humoristou Vincy Schwarzem: „Řekl mu své jméno: „Já jsem Weiss,“ a Schwarz promptně odpověděl: „A já Schwarz.“ Weiss to považoval za vtip (řekl později, že takhle se mu představilo v životě už více lidí, třeba jen proto, že se jmenoval příjmením Černý), ale zaraženě mlčel, nedal to nejprve najevo. Teprve když se zábava rozproudila a jemu se zazdalo, že Schwarz je snad tentokrát opravdu Schwarz, zjistil to opatrným dotazem: „On se jmenuje opravdu Schwarz?“ Ovšemže z toho bylo gaudium a z Weisse a Schwarze pak dobří přátele...“<sup>21</sup>

Pravděpodobně Norovým prostřednictvím se Weiss dostal do Literární skupiny. Jejím členem byl v letech 1927 – 1929. Přispíval do *Hosta*, v předválečných letech rovněž do časopisů *Sever a Východ*, *Lumír*, *Národní osvobození*, *Legionářské besedy*, *Panoráma*, aj. Spolupracoval také s rozhlasem (1933 hra *Trojúhelník*, 1943 dramatizace povídky *Fantóm smíchu* – pod názvem *Trampoty se jménem*). V roce 1929 publikoval svůj první román *Dům o tisíci patrech* (časopisecky již 1928 na pokračování v *Cestě*), který se stal jeho nejúspěšnější a nejvydávanější knihou; v roce 1930 povídkovou sbírku *Bláznivý*

*regiment*, o rok později scénické drama *Tři sny Kristiny Bojarové*. Dva společensko-psychologické romány z následujících let *Škola zločinu* (1931, s menšími úpravami v dalších vydáních pod názvem *Zázračné ruce*) a *Mlčeti zlato* (1933) se setkaly se spíše vlažným, až negativním přijetím. Podle Karla Sezimy to v případě druhé knihy bylo způsobeno jejím ostrým kritickým zaměřením proti duchaprázdné rétorice politických stran: „Autor rozdělil své šlehy spravedlivě na všechny strany a poštvál tak na sebe všechny jejich kritické oficiály.“<sup>22</sup> Neúspěch Weissse hluboce zklamal, uvažoval tehdy dokonce o tom, že s literární tvorbou skončí. („Nehněvej se, že Tě k nám nezvu,“ píše o Vánocích 1933 Josefu Koptovi, „jsem smutný, knížka mi propadla, Götz...a jinak hrozné ticho kolem knížky. To je konec, chápeš to?!“<sup>23</sup>) Pauza však nebyla dlouhá, poté, co se ho Sezima kriticky zastal a poté, co za napadaný román obdržel Cenu města Prahy (tj. Jiráskovu cenu), se ke psaní vrátil.

Zůstal mu ostatně z dřívějšíka námět na román, jehož zápletka měla být původně součástí *Školy zločinu*. O prvotní rukopis však Weiss přišel. Bizarním způsobem. Na dovolené v Beskydech zapomněl popsané papíry na stráni a marně se po nich pak sháněl. Až druhý den mu vesničané donesli několik nalezených listů – potrháných, mokrých, jeden i sežvýkaný od krávy.<sup>24</sup> Příhoda o „krávě, která sežrala román“ se ovšem rozšířila jako dobrý vtíp a posléze se objevila i v satirickém časopisu Trn. Po letech se Weiss na ztracený námět rozpomněl a vytěžil z něj úspěšný román o *Spáči ve zvěrokruhu*, hrdinovi poznamenávaném fyzicky i psychicky střídáním ročních období (vydáno 1937).

K fašismu a německé okupaci Čech se Jan Weiss postavil jednoznačně negativně. Podepsal protifašistické manifesty českých spisovatelů v roce 1934 a 1939. Roku 1941 vydal román *Přišel z hor*, který vyslovuje lásku k rodné zemi, víru ve spravedlnost (symbolizovanou postavou Krakonoše) a osvobozující moc toužebné fantazie, její schopnost měnit realitu. Nejen celkový smysl, ale i četné konkrétní pasáže románu jsou odvážně jinotajné.<sup>25</sup> Povídka *Fialové zvonky* z v témže roce vydaného souboru *Nosič nábytku* (jediná aktuální, ostatní jsou staršího data) připomíná historickou krásu Prahy, vyjadřuje naději v přetrvání. Snový obraz nádherného světelného paláce stojícího na vyšehradské skále vypravěč konfrontuje s reálným pohledem na protější Hradčany, kde však „je tma“. V roce 1944 vyšly *Povídky o lásce a nenávisti*, otevřeně protifašistický román *Volání o pomoc* mohl vyjít až v roce 1946. Za války byli Weissovi vystěhováni z pražského bytu, bydleli v dřevěném (původně víkendovém) domku v Radotíně (Lahovská, č. 414), od roku 1950 v Košířích (Houdova, č. 22).

Po válce se Weiss na několik let jako autor odmlčel, přestože ne zcela. Publikoval v Době, Kytici, Novém životě; na žádost Marie Majerové napsal scénář k filmovému zpracování románu Siréna, dle kterého pak byl film skutečně natočen. Pokračoval ve spolupráci s rozhlasem (1948 hra *Návštěva z hvězd* – knižně pod titulem *Poselství z hvězd* v souboru *Družice a hvězdoplavci*), nadále se také pohyboval v prostředí Literárního odboru Umělecké besedy, 1948 byl zvolen jeho předsedou. V roce 1950 působil jako kulturní patron okresu Česká Lípa. Publikační útlum byl způsoben hledáním tvůrčího postoje k poválečnému vývoji společnosti a také, podobně jako ve třicátých letech, zápornými kritikami jeho díla.

Weissovo sociální smýšlení se na citovém základě vyhraňovalo levicově, jak je patrné už z jeho děl publikovaných ve třicátých letech. Sociální zřetel a kritika kapitalistického systému intenzivně zaznívá jak v *Domě o tisíci patrech*, tak ve *Spáči ve zvěrokruhu*, kde je také již také vyslovena víra v možnost nápravy přeměnou společenského zřízení podle ruského vzoru. K sovětskému komunismu, jakožto naději pro budoucnost směřuje i *Volání o pomoc*. Svěbytná imaginace Weissových děl a jeho tendence nahlížet realitu skrze fantazii však nemohla vyhovět úzkým požadavkům poučivé literární kritiky. „Nebylo jisté, není-li nějaký divný surrealista, i když k surrealistické skupině nikdy nepatřil.“ (Jiří Hájek) V souvislosti s jeho předválečnou prózou se mu dostalo obvinění z „nepravdivosti“ a prázdné artistnosti, z pouhé „negace starého“ namísto oslavy nového vytvářením kladných hrdinských typů. Weiss si patrně přál podpořit společenský vývoj, v jehož pozitivní možnosti věřil, psát zjednodušeně angažovaně však neuměl. „Tobě nic nevydají, psát nesmíš, já mohu – a vidíš, mně to nejde. Tak, jak oni to chtějí, já to neumím. Píšu píšu, a co napíšu, to zahodím,“ stýkal si prý A.C. Norovi, s nímž navzdory rozdílným politickým názorům udržoval přátelství i po roce 1948. Přesto se ve třech nových povídkách souboru *Příběhy staré a nové* (1954) pokusil o socialistický realismus. Nejrozsáhlejší z nich, novela *O věrnosti* (samostatně 1956 pod názvem *Lojzka*) je ve schematizujícím rámci socialistického realismu dílo poměrně zdařilé, podávající vnímavý psychologický portrét hrdinky.

Jan Weiss nebyl, přinejmenším na počátku své autorské dráhy, prost literární ctižádosti - vzpomeňme na jeho záměr psát „moderně“, aby „kritika viděla“ - byl však zároveň osobně skromný a o svých spisovatelských schopnostech často pochyboval.<sup>26</sup> („Věru, málokterý autor tak důsledně jako on nikdy navenek nenosil uniformu spisovatele,“ podotkl k tomu Karel Konrád ve svých Nevzpomínkách.) Kritické ohlasy tedy pro něj byly do značné míry určující, jak dokládá už ve třicátých letech jeho krajní

reakce na záporné přijetí románu *Mlčeti zlato*. Tendenční poučková kritika mu implantovala otázku po „pravdivosti“ fantazijního vidění, s níž se pak dlouho snažil vyrovnat. („I když to nebude pravda skutečnosti, jde tu o pravdu uměleckou!“ zapisuje si ještě v roce 1959.<sup>27</sup>)

Až ve druhé polovině padesátých let kladně připomněl Weissovo dílo Jiří Hájek, který částečně obhajoval fantastickou složku Weissovy tvorby, zároveň však autora podporoval v jejím usměrnění zangažovaností. Zasloučeně psal v téže době o Weissovi Jiří Opelík, jehož posudku si Weiss cenil. („...má dobrý poměr k mému dílu, jak projevil v delší studii otištěné v Hostu,“ poznamenává v korespondenci.<sup>28</sup>)

Spojit sklon k fantazijnímu nahlížení s jednoduše čitelným morálním apelem se Weiss pokusil v souborech utopických próz ze socialistické budoucnosti: *Země vnuků* (1957), *Družice a hvězdoplavci* (1960). Svou tvůrčí tendenci tu však násilně usměrnil a podřídil mimoliterárním záměrům ideologizujícím a zejména idealizujícím. Natolik zjevně a schematicky, že knihy nebyly zvláště ceněny ani dobovou kritikou. V roce 1957 byl nicméně jmenován zasloužilým umělcem, 1962 obdržel řád práce. Dvakrát (v souvislosti s překlady svých děl) oficiální cestou navštívil Sovětský svaz. Jeho prózy od konce padesátých let znovu vydával Československý spisovatel.

Snaha vztáhnout své představy o ideálním uspořádání společnosti k reálné politické praxi je pouze jedním z aspektů Weissovy tvorby a je ostatně příznačná pro její méně rozsáhlou a méně významnou část. Etické a estetické hodnoty jeho díla jsou pochopitelně s reálnou politikou neusouvztažitelné. Politicky motivovaný výklad zohledňuje vždy hodnoty „vhodné“. Tak Jiří Hájek na počátku šedesátých let mluví o Weissovi jako o spisovateli, který „sváděl o své zakotvení v marxistickém socialismu nesnadný zápas s různými abstraktně humanistickými a nadtřídními iluzemi“<sup>29</sup>, zatímco Weissův krajan Vilém Kmuniček cítí v roce 2002 - podobně jako kritika v roce 1948 - potřebu pokládat nad Weissovým mnohotvárným dílem jakožto zásadní otázku po jeho „aktuálnosti“, totiž zda „má Weiss co říci dnešku, když už lze svobodně mluvit, jestliže některé jeho promluvy vznikaly za nesvobody, a jsou proto zřejmě ideologicky pokřivené?“<sup>30</sup>

Stárnoucí spisovatel se v posledních desetiletích života stahoval do ústraní. Dochovaná korespondence sestává převážně jen z blahopřání k významným jubilejím. Zajímal se nicméně živě o společenské dění, sledoval literární produkci, příležitostně také recenzoval tvorbu soudobých českých autorů (Lenky Haškové, Františka Užila, Arnošta Vaněčka a dalších). Z neslovesných umění mu bylo nejbližší malířství, stěny v jeho domácnosti prý představovaly malou galerii obrazů sbíraných po celá desetiletí. Zejména

měl rád Jana Zrzavého. Ještě v pětadesáti letech trávil Weiss zimu v Krkonoších a nadšeně lyžoval, nejbližší přátele (Karel Konrád, František Kubka, Josef Kopta, Jaroslav Bednář) zval do „své“ Jilemnice, jíž se rád chlubil. Nečetné vzpomínky současníků ho vypodobňují jako mírného, mimořádně laskavého a dobrosrdečného člověka. Josef Sekera připomíná u příležitosti Weissových sedmdesátin „pomenšího muže s hůlčičkou“, který sedává ve spisovatelském klubu spíše kvůli atmosféře, než kvůli lidem, po zvyku bývalých vojáků a zajatců láme cigarety na půlky a do hovorů „zasahuje většinou jen otázkou. Klade ji však i bystrýma očima a neodolatelně se při tom usmívá.“ O své vlastní tvorbě mluvil nerad, pokud se debatovalo o tvorbě přátel, měl tendenci „hájit každého, i když věděl, že si tím neposlouží v očích lidí, kteří jsou rádi apriorní.“<sup>31</sup>

*Hádání o budoucím* (1963), třetí z Weissových futurologických souborů, se předchozím dvěma vymyká (podobně jako zcela zapadlá novela *O bílém koni*, vydaná 1959, psaná však dříve). Obsahuje čísla zdařilá nápadem i zpracováním, Weissova fantazie se tu znovu stává hravou a zaznívají také už podtóny ironizující a satirické vůči konstruktu ideální society. Vydání knihy však zůstalo téměř bez ohlasů – až na ostrou reakci Olega Suse, který výlučnost Weissovy poslední knihy pominul a v kritice vztažené na celou závěrečnou etapu Weissovy tvorby podtrhl pouze její slabosti a snadno napadnutelný sentiment. Weiss očekával přijetí své poslední knihy s nadějí<sup>32</sup>, Susův kritický výpad vedl k tomu, že se rozhodl definitivně se psáním skončit.

Jedním z posledních literárních textů, které napsal, je několikastránková vzpomínková próza *V domkách*. Nepublikovaná a nedokončená. Poslední záznam je datován 1. dubna 1964 (snad náhodou, Weiss byl nicméně ironik):

„Nevím, proč jsem se rozhodl psát, snad proto, že mohu napsat ledacos zajímavého, co by jinak šlo se mnou do hrobu nevysloveno, nenapsáno –  
Je to silnější než můj odpor ke psaní a k přemýšlení, když mi to tiskne pero do ruky – a teď – přemýšlej a piš!  
Nevím, před kolika léty jsem popsal celý takový prázdný sešit – každý den jeden list – chtěl bych to zkusit ještě jednou, i když cítím, že jsem už velmi stár a že snad už nemá smysl, říci něco, co v sobě nosím a co mě trápí, a čeho se pak snad ubavím, když to napíši. Jarka je v Písku, Jana uspává Dušana a Janičku, slyším jejich hlasy a pláč té maličké...“<sup>33</sup>

Posledních několik let života byl Jan Weiss těžce nemocný, trpěl astmatem, nemohl dýchat a byl upoután na lůžko. Zemřel v Praze, 7. března 1972, dva měsíce před svými osmdesátými narozeninami.

## ZRCADLO

*Každé zrcadlo je záhada, hluboká jako vesmír. Toliko svým okrajem umísťuje se mezi věcmi, které vidíme. Zrcadlo samo o sobě je neviditelné! Všechno možno v něm spatřit – mimo ně! – Ale jak vypadá, když se do něho nedíváme? – Co zrcadlí v pustém sále? (Jan Weiss: Zrcadlo, které se opožďuje)*

Hrůzná válečná skutečnost se Janu Weissovi promítla do horečnatých tyfových snů prožívaných v zajateckém táboře. Do snů, které sám nazval „skleněnými“: „Byly to skleněné sny, jak jsem je nazval později. Zdálo se mi o samém skle. Byl jsem topičem v Harrachovských sklárnách na Novém Světě. Poléval jsem mrtvoly sklovinou, abych je takto mumifikoval. Ale pod sklem bylo docela dobře vidět, jak se rozkládají a bylo to strašně zajímavé, čistotné a důmyslné uspořádání.“ (Povídka o sobě, Literární noviny, 1927) Tyto „skleněné sny“ se přetavily v motiv zrcadla, který je klíčový téměř pro celou Weissovu literární tvorbu.

Pomocí zrcadla zobrazuje Weiss svou dvojí skutečnost, především jde o skutečnost „reálnou“ a „snovou“, objevuje se však také kontrast hraného, filmového a opravdového, živého dění (*Rádio – růže – ruka*), proti sobě je stavěna minulost a přítomnost (*Zrcadlo, které se opožďuje*), dualita reality a snu se posouvá v dualitu snu a šílenství. Od motivu zrcadla odvíjí Weiss otázku binárního principu dobra a zla a přítomnosti obého v duši člověka (*Zázračné ruce*), v zrcadle mají původ četní dvojníci a podobenci procházející Weissovými povídkami a novelami. I budoucnost, popisovaná v jeho novějších dílech, je zrcadlem, v němž se odráží problémy soudobé.

Tato dvojí skutečnost však v žádné ze svých podob nikdy není jednoznačně protikladná a už vůbec ne oddělená. Jak tedy odrážejí Weissova zrcadla a čím jsou ona sama? Rozhodně nemůžeme říci, že by svět v zrcadle (či snad lépe za zrcadlem) byl pouhým obrazem světa před ním, zrcadlo není stěnou, ale průchodem, hranicí, na níž se střetávají dvě skutečnosti a zdá se, že obě jsou stejně pravdivé. A pokud se proti tomuto zrcadlu postaví ještě zrcadlo jiné, ocitneme se v pasti, kde řetězec zrcadlení je nekonečný, obrazy v sebe volně přecházejí a my už nedokážeme určit, co se nachází před zrcadlem a co za ním, kde je hranice mezi reálným a snovým, vlastním a cizím, dobrým a zlým.

Zrcadlem vytvářená dvojí skutečnost se rozpíná od absolutního protikladu plusu a minusu, přes doplňování a - i parodické - podobání se: křivení a potvoření, až po úplnou shodu. Je to jednota protikladu, ostatně tou je i obyčejné zrcadlo, které nám pravdivě, bez

jediné odchylky ukazuje naši podobu, avšak zvedneme-li pravou ruku, zvedne náš protivník v zrcadle levou, pozvedneme-li levý koutek úst, pozvedne on pravý.

Na sloučení protikladů je založena povídka *Zrcadlo, které se opožďuje*. Petr Jonáš, člen klubu individualistů, uspořádá maškarní ples s námětem „duše v očištění“. Učiní tak na motivy svého snu, v němž viděl spojené nebe a peklo (*byla to tak napůl rajská zahrada a napůl mučírna*), připravené pro *sněhobílé, neposkvrněné dušičky*, aby tam *okoušely jakási muka rozkoší*. Scénář plesu je jednoduchý: vše má být založeno na splynutí dvou kontrastů, dobra a zla, nebe a pekla; muži mají být převlečeni za ďábly, ženy za anděly. V kruhovém podzemním sálu, rozděleném ostře na propastné dno a balkony, lemující okraje této propasti, sejde se tak toho večera početná černobílá společnost. Ďáblové tančí s anděly po dně sálu, z balkónů se na ně skrz jasné světlo bezpočtu žárovek dívají matky a gardedámy. Náhle však nastane porucha a veškerá světla zhasnou, a tu mají všichni ďábelští členové klubu *individualistů* docela stejný *kolektivní* nápad jak využít na propastném, pekelném dně sálu této náhlé tmy. (*Petr Jonáš náhle uslyšel vzdech, takový k smrti zraněný vzdech, hluboký a stonásobný, jako by vyšel najednou z křečí všech samičích hrdel. A to mu připomnělo kolektivnost všech přítomných, stejně kolotajících vášní.*<sup>34</sup>) Milostný akt je pak neodvratným, nevyhnutelným a nutným spojením protikladů, v němž se zcela naplní avizovaný půlnoční scénář plesu: *Smíření ďábla s andělem. Okamžité vysvobození a propuštění všech dušiček z očištění, prominutí všech trestů... Peklo zaniká, triumfální návrat ďáblů do nebe.*<sup>35</sup>

Povídka má ovšem ještě další, dějově významnější dvojitou vrstvu. Jedno ze čtyř zrcadel, jež jsou zavěšena v kruhovém sálu, se zpožďuje. Ukazuje tedy opět skutečnost stejno-jinou, tentokrát jinou tím, že minulou, tedy (už) nepravdivou, ale přesto ve svém svědectví naopak krutě pravdivou. Toto zrcadlo začne se zpožděním promítat vášnivou scénu, jež se pod rouškou tmy v sálu odehrála. Ve chvíli, kdy se na jeho hladině objeví on sám se svou milenkou Olgou Rumlerovou, prostřelí Petr Jonáš zrcadlo, které se opožďuje, kulkou z revolveru, aby v něm nikdo z přítomných nemohl pozorovat jejich podivnou svatební noc. Zrcadlo se nerozsype na střepy, ale změní se - tak jako všechna hmotná minulost - na prach. *Zázračná noc*, v níž se Olga Rumlerová *rozštěpí ve dvě bytosti*: matku a dítě, je pak protikladem noci, kdy bylo dítě počato, obrazem minulosti, odrážejícím se v již neexistujícím zrcadle.

Naznačili jsme, že Weissovo zrcadlo je mezcestím, hraničním přechodem mezi dvěma světy, dvěma skutečnostmi. Samo o sobě je téměř skryté, neviditelné. Zdá se však, jako by některá zrcadla žila svým vlastním, nevyzpytatelným životem. (Ve zpožďujícím se

zrcadle se jednou objeví cizí, neznámá tvář, která k smrti vyděsí zřízence tím, že si vytáhne z úst umělý chrup a bezzubou, černou díru proti němu rozevře – může to být opožděný obraz kohosi, kdo se do zrcadla díval; ale může to být také ztělesnění propastného času, zachyceného v zrcadle.) Jejich povaha je přitom různá. *Zrcadlo, které se opožďuje*, bychom mohli označit za zákeřné a škodolibé, zrcadla objevující se v *Domu o tisíci otcích* jsou dokonce převážně děsivá a nebezpečná. Některá jsou falešná - kulaté zrcadlo umístěné na stropě pokojů není ve skutečnosti zrcadlem, ale průzorem, špiónským kukátkem, jímž všemocný vládce domu Muller pozoruje své poddané; podstata jiných zůstává zlověstně neznámá - Muller uvěznjuje své protivníky v tajemných sálech červených a rudých zrcadel.

Protagonista příběhu, Petr Brok (snové „já“ zajatce, jemuž se celý příběh zdá v tyfové horečce), ocitá se poté, co je vyláčen na schůzku s Mullerem, v hrůzu nahánějící místnosti tvořené polokoulí obrovského, dutého, nazelenalého zrcadla: *Tápal dlaněmi po stěnách. Byly ulity z jediného kusu, strop, stěny, podlaha splývaly v celistvou, neporušenou kouli. A třebaže Brok sám sebe neviděl, přece to bylo zrcadlo! – Hladký vnitřek koule odráží svoje hlubiny do úžasných dálek a násobí je do nekonečna.*<sup>36</sup> Hrdina je ve svém snu neviditelný, proto nemůže pozorovat svůj odraz v tomto nekonečném zrcadle, ač by ho, z popudu hrůzné fascinace, pozorovat chtěl: *A jak by to vypadalo, kdyby – kdybych byl viditelný? - - Brok stojí tu pojednou omráčen úžasem, kdesi uprostřed nesmírně veliké koule... Oh, je to taková nevýslovně blažená závrať, kdy nevíš, zda letíš či padáš, kdy trčíš uprostřed prázdna, kde není směrů, kdy cítíš svoji rovnováhu, přitahován a odpuzován na všechny strany světa.*<sup>37</sup> (Podobně v *Zrcadle, které se opožďuje*: „Ale jaká záhada vězí uvnitř obrovské koule, jejíž stěny jsou slity v jediné duté zrcadlo? Oh, kdybych visel uprostřed takové koule v ruce svíčku - myslím, že bych poznal jakési úžasné tajemství, nezbláznil-li bych se...“<sup>38</sup>)

Tento zrcadlem utvářený, bezsměrný a neuchopitelný prostor je obrazem neuchopitelného prostoru snového, který svou tajemnou nesmírností zároveň vábí i děsí, zde mají rovněž původ četné motivy závratného letu v jiných Weissových povídkách (*Odvážný zbabělec*, *Pérový muž*). Motiv zrcadlové síně, koule či polokoule, v níž je člověk uzavřen a nekonečně se zrcadlí, je také ztvárněním snového uzavření „do sebe“, do sféry podvědomí.

## DVOJNÍK

Dvojník je tím prvním, co nám zrcadlo nabídne, když do něj pohlédneme. Pokud dochází ve Weissových textech ke zničení zrcadla, nebývá rozbito obyčejným způsobem, ale je prostřeleno – jako kdyby se v něm (nebo za ním) nacházela živá bytost, kterou prostým úderem zabít nelze. Do jaké míry je tato bytost totožná s bytostí, jež do zrcadla pohlíží?

Protilehlým postavením zrcadel vznikají další dvojníci a mizí i zdání jistoty, kdo je originálem a kdo duplicitou, kdo stojí za zrcadlem a kdo před ním. Zrcadlením – a pokřiveným zrcadlením - vytváří Jan Weiss ve svých prózách řady dvojníků více či méně si navzájem tělesně a duševně podobných. Někteří se přitom nacházejí za zrcadlem, ve snu, jiní před ním, v realitě. Podstatu mnohých určit nedokážeme.

### Dvojníci „dobrodruzi“, sen a snění

Ve snu navštěvujeme často tajemné, neznámé světy nebo podnikáme dobrodružství, kterých bychom se v reálu neodvážili. Tak i snoví (avšak nejen snoví) dvojníci lidí ukolébanych či znechucených každodenností dopouštějí se ve Weissových povídkách neobvyklých činů nebo navštěvují prapodivná místa.

V okamžiku, kdy se rozhodne podniknout něco neobvyklého – přimět své spoluobčany, aby změnili přezdívku Třasořitka, jíž ho kdysi obdařili a na kterou jsou zvyklí, a začali mu říkat jinak – propadá pan Růžička, hrdina povídky *Fantóm smíchu*, bezuzdnému nadšení, poskakuje před zrcadlem a šklebí se do něj: *Počal poskakovati po jedné noze a před zrcadlem jal se pitvořiti všelijak idiotsky, děláje se svým dávno ustáleným obličejem nejnemožnější grimasy, a to všechno z uličnické přímo radosti nad příštími hodinami, jež ho budou doprovázet na jeho dobrodružné výpravě za novým jménem.*<sup>39</sup> Když se na sebe člověk pitvoří do zrcadla, ozývá se hravější část jeho osobnosti, zatlačena často do snu a snění; a je to jako kdyby se vysmívala té usedlé a fádni. Té, které se říká „Třasořitka“, té, které Růžička do zrcadla hrozí: „*Já ti dám Třasořitku!*“

Pan Celerin Arpadějevič Počuchov, protagonista povídky *Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*, je starý mládenec a ctihodný občan, o němž však pokoutně kolují historky, že prý je perverzní (tato klasifikace je nicméně místními dámami vnímána spíše kladně): měl milostný poměr s ubohým, hrbatým děvčetem. Co hledal bohatý muž, který by mohl

snadno získat leckterou z městských krasavic, u dívky „zdobené“ hrbem? Bezpochyby neobvyklost, odchylku od běžného a známého. Počuchov nikdy nenavštívil místa vzdálenější, než je blízké okolí města, v němž žije, část jeho bytosti však touží po neznámých dálkách, exotických krajinách, nepoznaných divech.

Nepřekvapí tedy, že když se ve městě objeví eskamotér Giakomo se svým kouzelným panoptikem, navštíví Počuchov představení mezi prvními. Jednou z atrakcí panoptika je dvouhlavá dáma: Bianka Braselli. Dvě hlavy, ač spojené jediným tělem, se od sebe naprosto liší, a to jak vzhledem, tak povahou. Hlava Bianka je černovlasá, zelenooká, temperamentní a smyslná; Braselli má vlasy plavé, oči modré a charakter klidný, až unylý. Počuchov se do této dvojjediné ženy vášnivě zamiluje, protože bizarnost takového milostného dobrodružství slibuje ukojit jeho hlad po všem neobyčejném, a hlavně, Bianka Braselli v něm budí sympatie, neboť on sám se cítí být - svou všední existencí, ale touhou po nevšedním - podobně rozpolcený, jako je ona: *Pan Počuchov sám v sobě, v propasti své bytosti, byl také takovým roz dvojencem – a v tom to vězelo. Neměl sice dvě hlavy jako ona dáma, ale časem se mu zdálo, že má dvě duše. Jedna všední a maličká, která vyjadřovala jedno tělo a přizpůsobovala se okolí jednotvárným úsměvem blahobytné tváře. Byla v ní tuctová každodenní sobeckost a krvelačnost s rudými rty po krvavém soustě. Ale ta druhá jeho duše, docela utlačená od světa, a od lidí zvláště, klíčila někdy v divoce opojný květ, který voněl mořem, bouřemi a sluncem...40*

Nejprve zaujme Počuchova Bianka. Je to samozřejmé, smyslná, černovlasá Bianka je symbolem nespoutanosti exotických dálek, po nichž Celerin tolik baží. Avšak ve chvíli, kdy líbá a dobývá Bianku, zatouží Počuchov získat si i druhou hlavu, Braselli, která je přítomna, zahalená hustým černým závojem. Chtěl by mít zároveň obě ženy, to však není možné. („*Otevřela jsem vám svůj svět svými očima. Nuže, vezměte jej, milujte ho, ale nedotýkejte se toho, co vám nepatří!*“ – *Ale vždyť i to jste vy! - A já vás chci, celou, celičkou, i se dvěma světy!*“ – *pak – Pak tedy – Ztratíte oba!*“41) Hlavy se pustí do zuřivé hádky a nešťastný Celerin je nakonec zabit. Ovšem pouze ve snu, neboť celá návštěva Bianky Braselli se ukáže být jeho snem.

Tak jako nezíská Bianku, když zatouží zároveň i po Braselli, a zjistí, že je nemůže vlastnit zároveň (a pokus o to se mu vymstí), nezrealizuje Počuchov nikdy své sny o cestování; kouzelné dálky, egyptské pyramidy i Eiffelovu věž bude vždy pozorovat toliko na obrazech ve své ložnici. Ostatně, jak jsme již zmínili, dvojhlová žena v Celerinově pokoji je pouze jeho snem (dovedně vyvolaným eskamotérem Giakomem), a tím, kdo ji svádí, je tedy Počuchovův snový dvojník. Za jeho nesnového dvojníka - dobrodruha

bychom mohli považovat samotného Giakoma, který podniká všechno to, co by snad podnikal Počuchov, kdyby se pro druhý, lákavě exotický svět, dokázal vzdát prvního, pohodlného maloměstského.

Snění má oproti snu (do nějž se často promítají i obavy a nepříjemné zážitky a mění se ve strašáky a noční můry) tu nespornou výhodu, že si je člověk vytváří převážně vůlí, na základě svých přání. Počuchovovo snění o dobrodružství se posouvá v sen. Jen tak totiž může být opravdu dobrodružné – obohacené o moment překvapení. Jedná se ovšem o sen pozitivní, protože vyplývající ze snění. (Pozitivně vnímá Počuchov posléze i vlastní zavraždění ve snu – vždyť komu se podaří zažít něco tak dobrodružného?) Jediné, nicméně zásadní nebezpečí snění a pozitivního snu spočívá v deziluzi z konfrontace s realitou, která bývá jejich ironickým protikladem. Spící Počuchov se ve svém snu mazlí s krásnou Biankou Braselli, v realitě ho ovšem hladí nikterak půvabný Giakomo. Dvojhlavá žena je v realitě pouhou iluzí vytvářenou pomocí benátského zrcadla; reálná „Bianka“, Giakomova manželka, vynáší v okamžiku, kdy se s ní Počuchov setkává, smetí a připomíná ztělesnění bídy: *Její tělo představuje v tuto chvíli podivnou váhu lidské chudoby. Dlaně, to jsou misky. V jedné kbelík, vrchovatý špinou, a ve špině hadr, jako utopenec. Druhá miska této váhy je prázdná.*<sup>42</sup>

Hnán touhou zjistit, zda byla jeho milostná avantýra opravdová, prostřelí Počuchov Giakomovo „kouzelné“ zrcadlo. Oddělí tak od sebe dvě ženy, oddělí i svůj sen od reality, pozná, že prožité dobrodružství si pouze vysnil. Hodnota tohoto dobrodružství se tím však neumenšuje. (Počuchov proto platí Giakomovi nejen za rozbité zrcadlo, ale i za návštěvu Bianky Braselli.) Snová a vysněná skutečnost je – útěšně – označena za stejně hodnotnou a pravdivou jako reálná, jejíž cenu zpochybňuje pomíjivost: *Nu, sám jste myslel, že je to skutečnost. A kdyby nakrásně i živá Bianka včera vás objímala, není to dneska už snem? Okusil jste, pane, milostné avantýry, jaké ještě nikdo na světě nepožil!*<sup>43</sup>

Určitým smířením snění (či snu) a reality může být realizace vysněného. Nevýrazného člověka, pana Vaculíka (povídka *Dobrodružství*<sup>44</sup>), mění výhra v loterii na podnikavého dobrodruha, který rozvíříje okolní ustálenost vzrušením a malými zázraky. Ve Weissově pozdější povídce *Tetička*, naplňuje opuštěná žebračka svou touhu po lásce blízké bytosti tím, že jednou za rok – o vánočních svátcích – za všechny ušetřené peníze nakoupí dárky a navštěvuje cizí dítě, holčičku, vydávajíc se za jeho tetu. Svým uskutečněným sněním podněcuje mimovolně snění dívky, která „tetičku“ považuje za anděla a touží se stát spisovatelkou, aby o ní mohla napsat.

Jestliže příběh pana Počuchova má vedle žertovného také melancholický podtón, povídka *Pan Kvasnička a jeho sen* je oproti tomu laděna jednoznačně satiricky a protagonista tentokrát prožívá snové dobrodružství zcela proti své vůli. Sen je tu opět vyvolán reálným podnětem: pan Kvasnička, ctihodný majitel činžovního domu, usne jednoho večera (po dobré večeři sestávající se z půli pečené kachny) nad „kubistickým“ - slovem „kubistický“ označuje Kvasnička vše moderní a jemu nepochopitelné - románem Kirké, v němž stejnojmenná kouzelnice promění družinu hrdinů ve stádo vepřů. Také pan Kvasnička projde během usínání animální metamorfózou, ve svém snu se však neobjeví v podobě prasete, ale v podobě kachny. Tato kachna mluví a přemýšlí docela jako pan Kvasnička (snová skutečnost je nazírána jejíma očima), nikdo jí však nevěří, že opravdu panem Kvasničkou je. Ubohého Kvasničku - kachnu tak považují za šílené zvíře trpící fixní ideou a jako takové ho odvedou do zvířecího blázince. Tam Kvasničkova snová, kachní existence potkává další dva dvojníky, kteří ovšem mají podobu lidskou. První je podvodníkem (a dvojníkem jen podle jména), nepodobá se vůbec skutečnému Kvasničkovi a neví nic o jeho domácnosti; druhý dvojník však zná všechny podrobnosti z Kvasničkova života a také vypadá zcela jako on. Včetně mateřského znaménka (ve tvaru bohorodičky s dítětem) na levé půli zadní části těla. Je tedy možné, aby tento Kvasnička byl opravdovým Kvasničkou?

Nebohá kachna propadá zoufalství a začíná sama pochybovat o své identitě. Již dříve pochybuje i o svém pohlaví a není divu – má-li být panem Kvasničkou, proč tedy je kachnou a ne kačerem? (*Což jestli tento muž je skutečně panem Kvasničkou! – není o tom pochybností, že dům číslo 279 patří tomu, kdo má ono jedinečné znaménko na kůži. Pak ale – kdo jsem já? – Nebylo a nemůže býti dvou stejných Kvasničeků pod jedním sluncem! – Pak ale já nikdy jsem vlastně ani nebyl majitelem domu číslo 279! – A čím jsem tedy? – Člověkem bez domu? – Ó hrůza! – To raději kachnou! – Od narození až do smrti kachnou!*<sup>45</sup>) Zatím dvojník vypadající jako pan Kvasnička dojde k názoru, že tato kachna je nepokojným duchem kachny, kterou dříve snědl, a že je třeba ji sníst podruhé. Uřízne jí tedy hlavu. (Paradoxně tak Kvasnička ve svém snu vlastně zabije sám sebe.) Čímž sen končí a pan Kvasnička se probouzí.

Brilantní komika povídky je založena na konfrontaci omezené maloměšťácké myslí s něčím, co ji přesahuje, se snovým fantastičnem. (Přinejmenším v tom se dobrodružství pana Kvasničky blíží výletům Čechova pana Broučka; ještě bližší je však Weisssova próza tragikomickému, groteskně fantasknímu světu soudobých ruských povídek Grinových, Olešových a zejména Bulgakovových.) Kvasnička i ve svém snu uvažuje ryze

materialisticky a jeho neschopnost pojmout iracionalitu se projeví i v tom, že ač ve snu uvažuje svým rozumem (byť v kachní hlavě), je ochoten za sebe považovat někoho jiného, kdo ovšem vypadá jako člověk a ne jako kachna. Dilema mu přetrvává i po probuzení. Čím opravdu byl ve svém snu? Kachnou? Člověkem? Nebo snad obojím?

### **Dvojníci „dítě – dospělé dítě“, lyrický naivismus**

Každý živý tvor prochází změnami, jedná se tak o bytost stále stejnou, přesto však v každé vteřině jinou. Václav Rebenda, hrdina románu *Spáček ve zvěrokruhu*, se mění fyzicky i psychicky v dokonalém souladu s přírodním rytmem střídání čtyř ročních období. V létě kulminuje, je maximálně plodný, obrůstá nápady a srší energií; na podzim mu sil rapidně ubývá, zaobaluje se tukem a pronásleduje ho únava; v zimě upadá do hlubokého spánku. Na jaře se pak zázračně budí k novému životu a téměř jako by byl i novou bytostí, jen stěží se upomíná na události předchozího roku, mnohým věcem se musí znovu učit. Jednoho takového jara se Rebenda dostane do rodiny továrníka, výrobce kobereců Lebdušky, kde má působit jako vychovatel Lebduškova syna Albína.

Záhy se tu stává terčem posměchu. Je jaro a on se tedy, ač věkem muž, chová jako dítě a jeho touha hrát si a schopnost žasnout nad prostými maličkostmi je pro dospělé okolí nepřijatelná a nepochopitelná. Otevře mu však cestu k srdci malého Albína, kterým také všichni pohrdají a posmívají se mu, i když jen potají. Považují ho za idiota, protože žádnému z jeho předchozích učitelů se nepodařilo naučit ho počítat. Albín ovšem není idiotem, je pouze uzavřený ve svém osamělém smutku a z něj plynoucím vzdoru. Nikdo si s ním nikdy nehrál, nikdo se nesnažil porozumět mu. Rebenda instinktivně pochopí možnosti chlapce, jemuž nechybí fantazie, a nutnost rozvíjet jeho rozum nejprve hrou: *„Všichni jste se na něm prohřešili! Zatloukali jste mu do mozku cifry jako hřebíky do podlahy, a on si ještě neuměl hrát ani s loutkami!“*

Mezi Václavem a Albínem se utváří pouto dvou spiklenců v jim odcizeném, nepřátelském světě, dvojice malého a velkého dítěte tvořící kontrast ke většině ostatních postav románu. Oproti dětsky užaslému, nápaditému a stále se měnícímu vnímání světa stojí ustrnulá pýcha zdánlivé vševědounosti, nevíra v možnost změny spojená s odporem ke změně. Albín i Václav se společně rychle vyvíjejí, Václav v důsledku své choroby, Albín dohání, co zameškal. Neustále spolu kamsi mizí, toulají se, jejich pohyb je souladný se zrychleným pohybem jarní přírody. Naopak ostatní postavy zůstávají většinou ustrnulé,

vnitřně i vnějškově. Nejvíce znehybněná je Albínova slepá matka (nacházíme ji pouze sedící v křesle, nevstává, nevstupuje do synova pokoje, přestože se nachází hned vedle jejího), jejíž vnější ustrnulost je obrazem ustrnulosti vnitřní (lpění na bizarní „protimužské“ filozofii, neschopnost přiznat si a projevit lásku k synovi), podobně jako fyzická slepota obrazem zaslepenosti duševní. Psychická proměna jejího syna je provázána i změnou jména, z „idiotského“ Albína (bílý, nepopsaný) se na základě jeho vlastního rozhodnutí stává Jiřík (tedy hrdina, ten, kdo přemohl draka). To vzbuzuje nesouhlas jeho matky, která pochopí, že syn by mohl dospět a odcizit se jí dříve, než se mu vůbec stačila přiblížit.

Lebduškovu dceru Pavlu nudí zástup fádnic nápadníků s navenek odlišným charakterem, uvnitř však stejným způsobem zmechanizovaných. Trpí i vlastní nejistotou a rozkolísaností, sklonek k předstírání. Touží po změně i uklidnění. Rebenda ji přitáhne, protože představuje změnu harmonickou, přirozenou, překvapující i pevnou, sladěnou s rytmem přírody, s níž v hyperbolizovaném citění tělesně srůstá. (*Místo nervů má v sobě tisíce kořínků, jež do něho zapouštějí všechny trávy.*) V opozici k lidem - strojům je vlastně bytostí vegetativní, člověkem - rostlinou. A. M. Píša poukázal na souvislost s „romantickým motivem přírodního zakletí“<sup>46</sup>, F. Götz na analogii se „starými romantiky, hluboce otrávenými lidským normálem a vymýšlejícími tedy fantastické a zruďné exempláře lidské fauny“, na blízkost „lidové baladě (Erbenova Vrba) a starému přírodnímu mýtu vůbec“.<sup>47</sup>

Weiss vztahuje přírodní symboliku i na společnost celkově. Hrozba zimy se rovná hrozbě válečné, Václavovo téměř naplněné rozhodnutí utéci před zimou do teplých krajů je rozhodnutím prchnout do exilu, vlastenecky přeměněným v přečkání zimy doma. Možné východisko spatřuje Weiss v socialismu. Sovětský svaz je oproti kapitalistické bezvýchodné ustrnulosti zobrazován – nikoli bez pochyb (*Je to tu krásné jen proto, že chci, aby to bylo krásné?*), ale přesto - jako země plná čínorodé proměny a výstavby. Ne náhodou právě tam potkává Rebenda svého dvojníka v osudu, člověka stejně ovlivňovaného střídáním ročních období, který se však ke své anomálii hrdě hlásí. Mongola, tedy příslušníka národnosti spjaté s přírodou (stepí), s kočovným pohybem.

Pochmurný úděl stárnutí je pro člověka nezvratný. Václav zestárne s podzimem a odcizí se i Albínovi. Zůstává však naděje, příslib probuzení do dalšího jara. Ve schopnosti podobné obrody nachází Weiss naději pro jedince i celou společnost. Jeho hrdina je neustále pronásledován ubíhajícím cyklickým časem, který mu vyměřuje pro tvůrčí život jen necelá tři roční období a nutí ho vždy na jaře znovu začínat. *Žij rychle, léto kulminuje, využij každé vteřiny, podzim ti líně boty zuje, zima přichystá peřiny*, varuje ho posměšný

anonym. Ostatní lidé, kteří prožívají čas lineárně, jsou totiž zdánlivě svobodnější. I je však čas omezuje. Vrchní rada Ožidiján, zatvrzelý ve své lásce k minulosti, k carskému Rusku, končí poté, co pochopí, že minulost je neobnovitelná, sebevraždou. Továrník Lebduška, sympaticky zamilovaný do svých kobereců, se upíná spíše na přítomnost a na budoucnost - ve smyslu výrobního narůstání. Tvůrčí přínos kapitalistické výrobní společnosti je ovšem zpochybnitelný, protože nevytváří hodnoty v čase reálné, přetrvávající. Klade důraz na materiální vytváření a volnost tvorby poskytuje bezohlednějším, ne nadanějším. (Lebduška, sám neúspěšný student, si se skrytě zlomyslným zadostiučiněním vybírá dělníky pro svou továrnu z řad nezaměstnané inteligence.) Zpochybněna je však i životaschopnost sovětského budování - vše hrozí smést blížící se válečná apokalypsa. (*Japonské aeroplány nad Vladivostokem! Německá ponorka potopila sovětský ledokol! zaznívá Rebendovi ještě do zimního usínání. Běda, to nejsou krumpáče, to bomby! Bylo mu, jako by se v něm odehrával zánik nesmírné říše – a řekl si – dobře tak – zanikly už větší říše – všechno jednou zanikne – aspoň se mi bude lépe spát.*<sup>48</sup>)

V době existenciálního znejistění přítomnosti a budoucnosti je připomínána sláva minulosti (*Václav chápe, k dobré vlasti musí být nejlepší historie!*), hodnotu lidmi vytvářené historie nicméně relativizuje její naplnění a naplňování utrpením a křivdou. (I proto se hrdina lineárnímu času vymyká, pokouší se „zaspat“ rovněž světovou hospodářskou krizí: *Hodně jsem spal minulou zimu, to je pravda, ale jen proto, že jsem měl hlad a svět kolem mne nestál za to, abych se na něj díval.*<sup>49</sup>) Úměrně s narůstáním dějin se tak stupňuje i hrůza z nich. Lineární čas vzbuzuje úděs při pohledu do minulosti i do budoucnosti, která hrozí jeho ukončením.<sup>50</sup> Objevuje se touha po návratu k biologickému času země, jenž narozdíl od lidské historie není hromaděním křivd (*Země je spravedlivá, to jen lidé jsou nespravedliví!*) a nemá konečnou hranici, jen periodicky se opakující dobu útlumu. Apokalypsa pak nemůže být definitivní, zánik není úplný, to, co se zdá být smrtí je jen hlubokým spánkem. Proto i Rebendův spánek je *hluboký jako propast, ale nepodobá se v ničem smrti.*

V okamžiku jejího existenciálního ohrožení válkou je také intenzivně pocíťována země – rodná země a půda, láskyplný i bolestiplný vztah k níž má povahu splynutí: *A on je i houslemi pod sněhem, i tmou v těch houslích, i hrstkou hlíny v té tmě i larvou sluníčka v té hlíně i touhou v té larvě narodit se a vylézt k velikému slunci. Je zemí pokrytou sněhem.*<sup>51</sup> Hrdinovo propojení se zemí je bytostné, v jeho sdílení periodického času s přírodou je však také vůle, touha dopomoci světu k regeneraci, blízká přístupu „primitivního“, přírodního člověka, který životodárné jaro vyvolával magickými rity

napodobování.<sup>52</sup> Podobný význam má i Václavův a Pavlin vzájemný cit, který je něčím, co přetrvává. Přetrvává zimu a může přetrvat i v předávání života, v potomcích.

„Přírodní člověk“ Rebenda představuje ve zmechanizovaném prostředí Lebduškovy továrny rušivý element. Podobně rušivým příchodem „jiného“<sup>53</sup> do světa zmechanizovaného stereotypu je v románu *Přišel z hor* návrat dávného rodáka, pana Pošepného, do krkonošského městečka Javorek. Pan Pošepný je, jak sám říká, podivínek: *Viš, já jsem podivín. Podivín, to je člověk, který dělá jiné věci, než všichni ostatní lidé.* Schovává si hračky ze svého dětství, vlastní obsáhlou knihovnu plnou literatury o Krakonošovi, fascinuje ho všechno hravé, pohádkové. Jako Rebenda v Albínovi nachází „velké dítě“ pan Pošepný svého dvojníka – spiklence v „malém dítěti“, Jeníku Jahelkovi. Oba stojí opět do značné míry v izolaci od ostatních lidí, u kterých vyvolávají shovívavý úsměv a nedůvěru jak Jeníkovy fantastické sny o Krakonošovi, tak dětinskost pana Pošepného (na trhu se s chlapeckou náruživostí probírá hračkářským krámem), zdánlivě neslučitelná s jeho věkem.

Příchod pana Pošepného vnáší do stojatého klidu maloměsta (román začíná popisem ospalého nedělního odpoledne) čilý a vzrůstající ruch. Objevují se vzkazy od Krakonoše, chudé děti Krakonoš podaruje zlatými kuličkami, je nalezen poklad. Uzavřenost idyly naruší už vstup Pošepného, její hranice jsou bořeny opakovaně, zvěst o zázracích přiláká do městečka četné návštěvníky. Úzké spiklenectví mezi Jeníkem a panem Pošepným se rozšiřuje na spiklenectví mezi všemi lidmi ochotnými věřit pohádkám, věřit na Krakonoše, nebo si alespoň hrát na to, že uvěřili. Proti nim však stojí ti, kteří nejsou schopni rozlišit mezi fantazií a lží a se studenou racionalitou se snaží každou tajemnou událost rozluštit, místo aby se jí v první řadě podívali. Pan Pošepný je podle nich podvodník, který „dělá“ Krakonoše a rozdávané zlato nejspíš někde ukradl.

Krakonoš, uražený a zklamaný lidmi, se vrací zpátky do svých hor, pan Pošepný mizí z městečka. To, co zůstává, odpovídá skutečnému zjevení pána hor: zlo je potrestáno a napraveno (vypočítavému Řehořkovi se zhatí jeho plány, továrník Pazdera se rozhodne pomáhat chudým), zázrak vykonán (němému Petru Křížovi se vrátí řeč a ne náhodou právě v okamžiku, kdy uvěří, že vidí Krakonoše). Existence kouzel a zázraků závisí na lidské ochotě a schopnosti věřit jim, pohádky začínají výstižnou formulí „bylo – nebylo“. Také pan Pošepný Krakonošem je i není: Je pro ty, kdo tomu věří, není pro ostatní.

Ve dvou Weissových románech z konce třicátých a počátku čtyřicátých let je v reakci na ohrožení světa válkou posíleno okouzlení světem. Znovu zaznívá lyrický naivismus, výzva k sepětí s přírodou, k pokornému, dětsky udivenému nahlížení na ni. Dítě, menší

vzrůstem, všímá si lépe drobností, které dospělý ze své výšky snadno přehlédne, a zároveň, samo malé, intenzivněji vnímá velikost. Dětsky objevený, v každé chvíli znovu nadšeně překvapený pohled na svět se pojí schopností pokaždé znovu užasnout nad krásou přírody, nad jejími drobnostmi (Rebenda se zaujatě pozastavuje nad beruškou i mravencem) i její nedozírnou velikostí. Kdo dokáže obdivovat přírodu, věří na zázraky, protože je objevuje v každé její součásti. (*Což není dosti krásná naše zem, aby se v ní odehrávaly pohádky?*) Proto i v příchod Krakonoše uvěří první děti a ti, kdo milují hory.

S lyrickým naivismem souvisí i důvěrný vztah k věcem, které – v kontrastu ke zmechanizovaným lidem – ožívají a jsou přátelské. Václava Rebendu zajímají v salónu u továrníka Lebdušky více než přítomní lidé okolní předměty (*Co tu máte všelijakých nádherných věcíček, které jsem vůbec nikdy neviděl a neuměl bych je ani pojmenovat. Ach, kdybych tu byl sám, už bych si s nimi věděl rady – Líbí se mi ta nahá soška na skle, bůhví z čeho je – k té bych si chtěl přivonět. A vedle – tamta podivná plachetnice – co by se stalo, kdybych se jí dotknul?*<sup>54</sup>), stejně ho zaujme Albínův pokojík, přeplněný hračkami i „haraburdím“. Albín sám pak napíše báseň „Co si povídají věci pod mou postelí“ (což má ovšem poněkud ironicky za následek propuštění služky, která má onu sbírku na svědomí). Také pan Pošepný se raději než lidmi, zaobírá věcmi (*Sebevětší lidská chytrost nedovedla pohnout jeho klidem, ale prosté věci ho vždy znovu a znovu překvapovaly.*), zvláště starými hračkami, z nichž *jakoby vycházel šepot. Promlouvají k němu i ulice a domy, celé rodné město.*

Hmatatelná důvěrnost tohoto města je důvěrnost domova, rodiště pana Pošepného jakož i rodiště Weissova (dějištěm románu je Jilemnice, v knize překřtěná na „Javorek“). Ústřední dvojice románu *Přišel z hor* je do značné míry vtělením autora, Jeník Jahelka představuje jeho dětství (totožné křestní jméno, i Jeníkova sestra se jmenuje, stejně jako Weissova, Lída), pan Pošepný dospělost, která ale nechce být definitivní, naopak touží *about svět do dětských střevíčků*. Daniel Jakubíček mluví, poněkud generalizujícím způsobem (platí to hlavně pro tento román), ale výstižně, o Weissově snaze „zpohádkovět svět“<sup>55</sup>; A. M. Píša o jeho touze, aby lidé „dovedli nalézt ztracený ráj dětství, oddat se kouzlu i spravedlnosti pohádek“<sup>56</sup>.

Weissův román vyšel počátkem čtyřicátých let, tak jako Kubínovy Jivínské rapsódie či Drdovo Městečko na dlani (podobné Weissovu Javorku), které se rovněž obrací k folklórnímu světu, básnivosti lidových pověstí. V reakci na válku a omezení svobody vnější je zdůrazňována hodnota svobody vnitřní, fantazie, která je svobodou nezcizitelnou. Pouze lidé sami se jí vzdávají dospíváním a racionalizací myšlení. Dospělá

racionalita se všemi svými znalostmi však nedokáže ospravedlnit ani proměnit tíživou realitu. (Proto je také vnímána jako „hloupá přemoudřelost“.) Skutečně svobodné snění, takové, které má povahu víry, takové, kterého je schopno dítě - nebo starý člověk, jenž je znovu „dítětem“, oproti tomu tuto moc má. Podobně osvobozující silou je snění v poetických prózách Karla Konráda (Postele bez nebes, Břeh snů), ale i v Černé tlupě Egonu Hostovského. Weissovo dílo tak souzní s lyrizující tendencí české prózy v předválečných a válečných letech.

### **Dvojník „ošklivec“, zlé ego**

Josef Severin, protagonista románu *Zázračné ruce*, vyniká nad své okolí výjimečným, všestranným talentem. Dokáže stejně dobře recitovat básně jako debatovat o politice nebo sportu, bavit společnost napodobováním všemožných zvířecích zvuků nebo kouzelnickými triky. Zejména Severinovy ruce jsou – až zázračně – dovedné, eskamotérsky obratné a hbité. Severin však své úžasné nadání využívá záporně, většinou ke krádežím, kterými uspokojuje svůj hlad po dobrodružství. Podobně jako pan Pošepný nebo Václav Rebenda i Josef Severin vnáší do ustálené společnosti ruch, jeho důvody jsou ale sobecké: chce udivovat, překvapovat svými zázračnými schopnostmi, triumfovat nad ostatními i nad sebou. Není nicméně schopen triumfu vůle, přestože by si to časem přál, nedokáže přestat pokoušet svou zručnost i odvalu krádežemi, ani se odklonit od špatné společnosti a dostudovat. Pohybuje se v bludném kruhu opakovaných slibů a neustálých začátků.

Na Severinových sklonech ke zločinu má významný podíl výchova. Josef prochází od dětství přímo „školou zločinu“ (tak se jmenoval román v prvním vydání), jeho otec v něm cíleně pěstuje špatné vlastnosti. Drží dítě v izolaci od matky, nechává mu na dosah alkohol, pornografickou literaturu. Negativní působení pokračuje i po Josefově odchodu z domova, pomocí podplacených spojenců se otec snaží dovést ho až k vraždě. (Motivem je msta, Josef není vlastním dítětem a otčím se na něm mstí manželce za nevěru.) Severinovo dětství tedy vlastně dětstvím nebylo, naopak na jeho povaze i v dospělosti zůstává něco dětského. Nechává se zlákat zločinem jako dítě napínavou hrou, jako dítě zlo cele nechápe, zároveň z něj ale má instinktivní strach. Blízké dětské hře jsou i rituály, jimiž Severin doprovází svá opakovaná rozhodnutí stát se lepším: píše plamenné sliby na papír, který pak uschovává na tajném místě, pálí balíček karet, svádících k eskamotérské

produkcí. Dokonce plánovaná vražda se odbude rituální hrou: Severin místo skutečného nepřítele probodne jeho papírovou karikaturu.

„Zlé dítě“ jako personifikace negativních sklonů podporovaných výchovou, nemá ovšem nic společného s nevinným, fantazírujícím dítětem ze *Spáče ve zvěrokruhu*. Přestože Josef Severin, podobně jako Václav Rebenda, trpí zvláštní, idiosynkratickou chorobou spojenou se spaním. (A přestože tyto dva romány zamýšlel Weiss původně jako jeden a rovněž jejich protagonisty jako jednu postavu.) Kdykoli před ním někdo gestem naznačí podříznutí krku, upadá Severin do hlubokého spánku. Ve snu se vrací nazpět do dětství a do domova, mění se ve své mladší já, malého Josífka. Josífkovým jediným společníkem je bláznivý strýček Emil. V něm se skrývají kladné dětské vlastnosti, které Josífek postrádá: nevinnost, naivita, bezelstná hravost. Soupeření Josífka se strýčkem Emilem v Severinových snech odráží jeho vnitřní zápas mezi dobrým a zlým; když se v jeho posledním snu strýček Emil rozzuří a uřízne Josífkovi hlavičku, je to symbolické zabití něčeho zlého v Severinově duši.

Za Josefem se po většinu času vleče stín – jeho přítel Karel Hron, do určité míry Josefův protiklad. Severin je pohledný, důvtipný a chytrý; nevzhledný a průměrný Karel mu jeho výjimečnost i zázračné schopnosti závidí a touží usvědčit Josefa z krádeže. Ne aby ho mohl udat, ale aby dokázal, že Severin je v podstatě na stejné nízké úrovni jako on sám. Hron představuje Severinovo alter ego, jeho zdůrazňovaná ošklivost upomíná na stejně „ošklivou“ podstatu Severinových činů, na to, jaké jsou bez pozlátka bravurního představení. A naopak Hron vnímá jako své alter ego – ve smyslu možného bytí – Severina. (*Já sem se nepoved a v tobě sem našel takovej ideál sama sebe, takovýho, jak sem já měl vypadat, kdybych se byl podařil, a jakej bych chtěl bejt, kdybych si moh vybrat.*<sup>57</sup>) Josef s Karlem se vzájemně nesnášejí, přesto si zůstávají nablízku. Severin nenávidí Hrona tak, jako nenávidí své sklony ke zločinu, tak jako jich ani jeho se ale nedokáže sám zbavit. Hron se za ním táhne s neústupností stínu, objevuje se, když Josef propadne své vášni a znovu něco ukradne, i když se opět rozhodne začít nový, počestný život. Pronásleduje ho a jako zlé svědomí mu připomíná jeho činy, snaží se ho vyprovokovat k dalším zločinům a stáhnout ho na svou úroveň. Postrádá Josefovou inteligenci, dokáže však splynout s některými částmi Severinovy duše a v momentě, kdy mu našeptává a nabádá ho k vraždě, zdá se Josefovi, že *slyší z Karlových úst jako z megafonu volání toho, co si šeptají strašidla v jeho nejhlubší krvi*. A nakonec právě Hron sám vykoná vraždu původně přisouzenou ke spáchání Severinovi.

Tematicky i názvem se *Zázračným rukám* podobá jeden z prvních Weissových textů, povídka *Ruce*. I zde je protagonista zlodějem, a to částečně proti své vůli. V povaze Františka Pulkrábka se proplétá matčin kladný vliv se záporným vlivem otcovým. Po otci má František schopnosti a živočišnou vášeň krásy, po matce zdědil krasocit a romantické sny o kouzelných zámcích. V důsledku toho *byl zlodějem a byl sentimentální. Litoval svého činu ještě dříve, nežli ho spáchal. „Ještě jednou ukradnu a dost! Dnes naposledy!“ Každá jeho krádež byla vždy poslední.*<sup>58</sup> Také neutuchající snaha skoncovat se zlodějským řemeslem spojuje postavu Pulkrábka s postavou Josefa Severina, Pulkrábka rovněž odpuzuje prospěchářský rys krádeže a vzrušuje a přitahuje její dobrodružný aspekt.

Weiss se tedy pokusil postihnout lidské sklony ke zločinu. Nabízí se paralela mezi Severinem a Raskolnikovem ze Zločinu a trestu, posílená postavou prostitutky Věry, která Severina odvrací od zkázy (Dostojevského Soňa). Weissovi však schází Dostojevského schopnost a patrně i odvaha analyzovat zlo. (Což neplatí pouze pro tento román, celkově u Weisse nacházíme minimum hlouběji charakterizovaných negativních postav.) Problém estetiky zla se Weiss snaží řešit tím, že akcentuje jeho odpudivé, přízemní podoby: Severinovy krádeže jsou při vši podivuhodné obratnosti pořád jen krádežemi, František Pulkrábek místo vysněné loupeže v překrásném zámku okrádá v zajateckém táboře mrtvé.

Pozorujeme i určitou deziluzi z romantismu, zloděj Pulkrábek i zloděj Severin se nepodobají romantickým loupežníkům (ani tak, jak se vraceli v dobové literatuře, například u Čapka nebo Olbrachta). František Pulkrábek romanticky touží po moři a právě do moře v zoufalství skočí, když se chromý vrací z války. Jeho konec je tragicko-ironický, Severinův oproti tomu až konvenčně banální (své skvělé schopnosti využívá hlavně pro pobavení dcerky). Příjmení Weissova hrdiny zároveň může být aluzí na jméno protagonisty Leppinova románu Severinova cesta do temnot, který je rovněž výjimečným člověkem zrádně sváděným k výjimečným činům. Weissův Severin je také, podobně jako Leppinův, magicky přitahován nočním životem Prahy.

Sen má v této Weissově próze podobu sebezakoušení, sestupu do podpovrchových sfér charakteru. Motiv zlého dětského dvojníka umístěného do roviny snu lze vztáhnout k Freudovým teoriím o záporné dětské iracionalitě a přirozené, pudové sobeckosti, k nimž se člověk vrací v snovém podvědomí nekontrolovaném naučenou morálkou. Celkové vyznění Weissova románu je však protikladné, negativní sklony jsou tu spíše než jako člověku vrozené pojímány jako vytvářené – špatnou výchovou. Člověk je podle Weisse přirozeně dobrý.

## Dvojníci „parazitě“, loutky

Nerovnocenným dvojnickým párem je vzor a jeho nápodoba. Dvojník „parazit“ pouze odráží něčí vlastnosti, přiživuje se na cizí podobě a povaze, kterou se do sebe snaží nasát jako zrcadlo skutečnost před ním, bez předobrazu je prázdnou, bezbarvou plochou. Karel Hron pronásleduje Josefa Severina neodbytně jako stín, je označován za *klišťe, štěnici*. Sám neschopný a průměrný snaží se zachytit v sobě alespoň odlesk Josefových skvělých dovedností. Má však částečně i vlastní vůli, mučí se kontrastem své prázdnoty a Severinovy přeplněnosti, nakonec, ve snaze zbavit se své role závěsku a stínu, páchá vraždu, aby alespoň jednou *udělal něco velkého*. Sluha Kizewetr ze *Spáče ve zvěrokruhu* už nemá ani tuto vůli, je zcela fascinován Václavem Rebendou, na jehož osobnosti se přiživuje. Podobně jako Hron zná své prokletí prázdnoty (*Nejen, že jsem nedovedl uplatnit svých myšlenek, já dokonce jsem nikdy ani žádných neměl... Nikdy nic velkého ve mně nebylo mimo ctižádost*.59), podobně jako Hron zároveň miluje i nenávidí toho, jehož světlem je přitahován jako můra. Pronásleduje Rebendu s posedlou vytrvalostí, zajímá se o něj daleko více, než o sebe. V momentě, kdy ztrácí jeho stopu, ztrácí se i sám sobě, mizí, umírá. (*On, člověk bezvýznamný, potřeboval prý magické světlo, aby mohl být jeho stínem. Měl schopnost vrhat nestvůrné a groteskní stíny, ano, byl dobrým a schopným stínem...60*) Typ dvojníka „parazita“ nacházíme i v románu *Přišel z hor*, sluha Mikulášek využívá díky roztržitosti svého pána nejprve jeho výsad (vydává jeho jménem rozkazy, nechává se za něj holit), později na sebe přebírá i pánovy vlastnosti, včetně nepozornosti a zapomnětlivosti. Což se mu stane osudným, je při nepravostech přistižen.

Společným jmenovatelem všech dvojníků „parazitů“ je patrně povídka *Z okénka u půdy* (původně *Muž bez tváře*). Vypravěč pronásleduje v ulicích města podivnou osobu, fantóma, který má pokaždé jinou tvář, bere na sebe podobu lidí vybájených nebo již mrtvých, avšak s výrazným, nezapomenutelným osudem, výraznými rysy obličeje. Odívá svou nijakost cizím nosem, bohatým plnovousem, a podobně. (Také Kizewetr se „maskuje“ brýlemi a dýmku, bez nichž je jeho tvář jako svlečená, holá a docela prázdná.) Opět si tím nahrazuje absenci vlastní osobnosti, vlastní tváře, když ho vypravěč přistihne (v bizarní chvíli, kdy vypral a suší všechny své obličeje na šňůře) a strhne mu i poslední, téměř bezvýraznou tvář, nachází pod ní jen děsivou, nahou elipsu.

Vnější, ale hlavně vnitřní prázdnota osobnosti nutí brát na sebe role a masky, lidé se stávají herci, nebo dokonce loutkami. Pavlu Lebduškovou znechucují její nápadníci snahou

o přizpůsobivé přehrávání, proto jim sama oplácí tímtež. Také Lidka Jahelková (*Přišel z hor*) trpí vedle jeho sobeckosti rovněž proměnlivým herectvím svého milého, Viktora Řehořka. (*Na každé schůzce ji překvapoval nějakou novou stránkou své povahy. Byl vrcholně upřímný, dával a otevíral se jí vždycky celý, jako kniha – ale byla to pokaždé jakoby jiná kniha!*<sup>61</sup>) Bezobsažné, přizpůsobivé charaktery mívají často sklon k prázdnému řečnění, přestože vlastně „nemají co říci“, obohacují své role o zdlouhavé monology. Přehnaně umluvený je Pavlin nápadník Knorr, u Viktora Řehořka se jedná už o žvanivost a to nejen nepříjemnou, ale nesnesitelnou. Protagonista románu *Mlčeti zlato*, František Fabián, dává své výjimečné řečnické schopnosti do služeb politiky, nutnost přesvědčivě lhát ho však znechutí natolik, že raději umlká. Do snové linie románu je začleněno téma povídky *Muž bez tváře*. Převlékání tváří tu symbolizuje vypočítavé proměňování proklamovaných názorů, pod nimiž se skrývá „nahá“ tvář (bezobsažnost).

Karel Sezima vytýká nedostatečnou individualizaci („potkává karikatury, mátohy, ale sám je také takovou mátohou“<sup>62</sup>) i snové postavě detektiva Broka v *Domě o tisíci patrech*. Mohli bychom se přít, zda oprávněně, charakterová schematizace v tomto románu souvisí s pohádkovým syžetem a také s „vymazáním osobnosti“ (ztráta vzpomínek, hodnot, vlastní vůle) zapříčiněným válkou, i působením komerční společnosti symbolizované tisícipatrovým Mullerdómem. Tuto společnost prostupuje podvodná hra (prodávají se rozkošnické sny, emoce; podvodem je i cestovní kancelář Vesmír), obyvatelé Mullerdómu jsou ovládanými loutkami: *A jako nebe nad nimi i se sluncem jsou tu falešné, tak zdá se Brokovi, že všichni lidé, kteří tudy křepčí a křičí, mají do sebe cosi nepravdivého, obludného a padělaného. Tváře mužů holé i zarostlé bradkami všech možných forem – ale Brokovi se zdá, že mnohé brady jsou falešné, toliko přilepené ke tváři.*<sup>63</sup> Zdánlivě všemocný vládce domu, Muller, se nechává zastupovat mechanickou loutkou, ale on sám také působí jako pitvorná loutka, podobně mechanická. Rovněž postavy lidí ve válce připomínají truchlivé maškary, loutky, jimiž kdosi pohybuje. Maškarou, téměř strašákem, ironicky korunovaným vojenskou čepicí z rakouské uniformy, je i postava proroka v povídce *Apoštol: Jeho vysoká kostra, polepená žlutou kůží, kývala sebou v rozbitém plášti, rozpůlena v pasu úzkým řemínkem. Na něm visela plátěná brašna a v ní zvonila pleška a lžíce při každém pohybu. Na hlavě nosil rakouskou čapku. Její rezavá kokarda třepetala se na převislém cípu jako rolnička šaška.*<sup>64</sup>

V knize *Přišel z hor* je opakovaně připomínána stejnorodá ošklivost nahých loutek, skrytá pod slupkou obleku. (*Jejich hrubě řezané trupy si byly podobny stejnou ohyzdností. Prsty, štíhle semknuty či seskupeny v otvor palce s ukazováčkem, napovídaly příští gesta*

*neznámých truchloher. A pak ty nohy, už obuté, ze dvou špalíčků, spojených v koleně plátěným článkem. Jenik znovu pocítil ošklivost, jako kdysi, když nadzvedl sukně své princezně z pimprlového divadélka a zjistil nad zlatými střevíčky useknutá lýtka, zapíchnutá do drátků.*<sup>65</sup>) Podobně odpuzujícím dojmem působí lidé – louky, pohybující se předurčeně, zmechanizovaně, jakoby „na drátkách“. Liší se od sebe jen převlekem: vnějším (výrazná vzhledová vlastnost), ale i vnitřním (deklamovaný osobní názor, předstíraná charakterová vlastnost činící veskrze „nijakou“ osobnost „nějakou“). Je ovšem třeba poznamenat, že figurální ráz postav nemá ve Weissových prózách pouze kritický, ale také humorný dopad a často kolísá mezi kritikou „živých loutek“ a určitou loutkářskou i diváckou zálibou v nich. (Tentýž vztah k lidem – a loutkám, které vyřezává – má literární dvojník autorův, pan Pošepný: *Lidé ho spíše nudili a zarmucovali; jestliže se jimi obíral, stávali se loutkami, jimiž pohybovala jeho fantazie.*<sup>66</sup>) Antiiluzivnost a podhalení herního principu tu souvisí s hypotetizací postav, postavy-loutky oscilují mezi pólem živosti a neživosti, hypotetickou „postavou s tajemstvím“ je pan Pošepný i fantastický *muž bez tváře* ze stejnojmenné povídky, u kterého podrobný popis jednotlivých falešných tváří jen podtrhuje torzovitost postavy samotné.<sup>67</sup>

Větší společnost, ať už hospodskou nebo třeba v buržoazním salónu zobrazuje Weiss obvykle právě jako loutkové panoptikum, přičemž jednotlivé figury jsou buď podobné nebo charakterizované nějakým výrazným, odlišujícím rysem („maskou“), často bizarního či groteskního druhu. Platí to o hospodské sešlosti ve *Fantómu smíchu*, kde jeden z přítomných pánů Růžičků má loupežnickou bradu, jiný mroží vousy, další zvláštní zvyk pronášet v nečekaných chvílích nesrozumitelná „moudra“. V početném příbuzenstvu scházejícím se u továrníka Lebdušky jsou dámy, jež zaujmou především svou korpulentností (*Paní Helga, ač jí bylo sotva třicet let, byla statná matrána, s vypouklým, pyšným břichem, které nosila vysoko na pevných nohou, jako by to právě bylo to nejdůležitější z celé její bytosti. Toto těhotenství sádla činilo ji bezdětnou.*<sup>68</sup>) a spíše nevýrazní muži. Také společnost krasavců, které k sobě seznává pro uspokojení svých estetických choutek doktorka Bedrníková (*Zázračné ruce*) připomíná panoptikum složené z sice překrásných, ale bezduchých figurín. Konverzace v takové společnosti bývá rovněž mechanická (připomíná spuštění hracího strojku), opět mnohoslovná, ale nic neříkající, naučená.

Na základě jednoho výjimečného rysu Weiss často staví i charakteristiku hlavních postav: Severinova a Rebendova spánková anomálie, výjimečný řečnický talent Františka Fabiána, chorobný strach z lidí, který zabraňuje Zdeňkovi Klárovi z románu *Volání o*

*pomoc* vycházet ze svého pokoje. U vedlejších postav vede charakteristika výrazným rysem v některých případech až k redukci na postavu - nositele vlastnosti (nebo role): v představách válečných zajatců se zlo koncentruje do osoby generála, který má na svědomí strašlivé poměry v zajateckém táboře (povídka *Generál*); v povídce *Fantóm smíchu* je pan Růžička „Klapzuba“ do značné míry ztělesněním tohoto fantómu. Často také u Weisse nacházíme dvojnické páry nositelů vlastnosti a nositelů vlastnosti opačné. Žvanivý Viktor Řehořek a němý Petr Kříž v románu *Přišel z hor*; paní Lebdušková, neschopná projevit cit ke svému synovi v kontrastu k mamince Václava Rebendy, která svého syna zahrnovala láskou až chorobnou (*Spáč ve zvěrokruhu*); nevlastní otec svádějící Josefa Severina ke zločinu kontra jeho pokrevní otec, advokát Havrda, jež ho od něj odvrací (postavy obou "otců" krajní vyhraněnost jejich rolí redukuje na personifikaci dobra a zla).

Stručná povídka *Král Zimoslav a moucha* nese podtitul „loutková pohádka“ (ironický, jen stěží lze do loutkového divadla zahrnout mouchu). Odpočívajícího krále Zimoslava ruší moucha, král se rozzlobí a káže zavřít mouchu na tři roky do vězení. Protože se však jedná o mouchu – matku obtěžkanou tisíci vajíčky nalezne král po třech letech své vězení zamořené mouchami. Posměšně je tak akcentována slabost „loutkové“ moci oproti moci přírody, ač reprezentované nicotnou mouchou.

Loutkami tedy mohou být ovládnání i ti, kdo ovládají. Spíše než ovládající moc tak činí z člověka loutku mechanizace jeho myšlení. Nejméně mechanizované a nejsubjektivnější (bezpochyby i proto, že nejautobiografičtější), jsou u Weisse ty postavy, které mají schopnost osvobozující fantazie.

Weiss využívá motiv loutky i dílčím způsobem: Rebendova hra s panenkou – „zakletou princeznou“ předznamenává jeho vztah k Pavle Lebduškové. Kristýna Bojarová (*Tři sny Kristýny Bojarové*) se ve snové realitě mění v panenku na klíček, hračku v ruce mužů. V okrajové povídce *U zelené trávy* se skupina studentů na figurce představující jejich profesora mstí za jeho krutost.

## SEN

*Sny byly tak silné a skutečnost tak nepravděpodobná, tak neskutečná, že nechápal, kde končí sen a začíná probuzení.* (Jan Weiss: Horečka. In. Barák smrti.)

Nejzásadnější inspirací a zároveň leitmotivem Weissovy literární tvorby je sen. „Sen“ je také název jeho první uveřejněné povídky, přinejmenším částečně autobiografické. Josef Vileš (iniciály téměř stejně jako J.W.), obyvatel zajateckého baráku číslo 37, onemocní tyfem a jeho mozek zaplaví horečnaté, rafinovaně fantastické sny, natolik intenzivní a živé, že je, jakkoli jsou bizarní, nelze odlišit od skutečnosti: *Znovu se vracel do svého snu jako do skutečna, utíkal se do něj a sen se mu poslušně otevřel a znovu strhl ho do své náruče, týž sen jako prve, pevně stavěný ve své bizarnosti, že nepochyboval o jeho skutečnosti. Hranice času a prostoru propadly se v jeho hlavě, jiný svět, nespoutaný časem a hmotou, vířil mu mozkem.*<sup>69</sup> Takové sny prožíval i Jan Weiss, a to velice pravděpodobně nejen v zajateckém táboře, ale ještě i celé roky po návratu domů. Sny, které se intenzitou blíží halucinacím a hrozí zešílením, sny, ve kterých neexistuje časoprostorová návaznost, sny, které popírají logiku našeho světa a přesto ho vzdáleně zobrazují. Smysl reálné skutečnosti je relativní, sebepodivnější snová představa nepředčí svou bizarností šílenství války. Metodou jednoznačně příznakového zobrazení (běžné, nepříznačné postupy nepostačí k vystižení absurdity světa; jakkoli šílená „vymyšlená“ realita není absurdnější než skutečnost) spadá Weissovo dílo zejména svou počáteční etapou do kontextu expresionistické literatury.

Autobiografické prvky najdeme i v dalších Weissových prvotinách (postavy mladíků-chlapců uvězněných v zajateckém táboře a postižených tyfem) a najdeme je také v samotných snech. Mnohé motivy se opakují (pád vzhůru, zámek, schodiště s červeným kobercem), často nějak souvisí s autorovým životem - motiv zámku je odrazem zámečku jilemnického; motiv skla, skleněných věcí má původ v harrachovských sklárnách nedaleko Weissova rodiště. Drastické obrazy vyvolané válkou se střetávají s idylickými vzpomínkami na dětství v pohádkovém krkonošském kraji. Odtud pochází krajní záliba ve spojování protikladů, vysledovatelná ve většině Weissových textů. Sklonem ke kontrastu se Weiss opět blíží expresionismu a také grotesce.

I v reálné linii přechází Weiss často ke snově scénickému zobrazení, text nabývá charakter dramatu<sup>70</sup>, několikrát se přímo mění v řetězec replik hovořících postav. Snová linie pak připomíná sled snímků, řadu jen vzdáleně, pokud vůbec, souvisejících výstupů.

Stylizace je u Weisse až druhotná, zejména zpočátku pravděpodobně pouze zaznamenával své sny (četné drobnější črty v ich-formě nesou podtitul „sny“). To ho liší od surrealistů, zatímco jejich cesta vede od studie podvědomí ke snu, Weissova od snu k pochopení jeho „mechaniky“ a pochopení úlohy podvědomí. Někde tady začíná moment stylizace, Weissovi hrdinové ve snech realizují, co ve skutečnosti nemohou, spojování snových představ je účelové – estetizující, humorné nebo se sociálně kritickým podtextem.

## Prostor, čas

Prostor, zejména snový, obklopující hrdiny Weissových povídek, ztrácí známé parametry, pozbývá pevných hranic i směrů. Malé se rychle mění v obrovské, z těsné místnosti vede propadliště do propasti, prostor se smršťuje a opět napíná, velikost je relativní. *Pérový muž*, šílený hrdina stejnojmenné povídky přeskakuje ve své fantazii (a pověstech šířených mezi lidmi) celé domy, to mu však nestačí, plánuje velkolepější skoky: „*Z velikých věcí na světě je největší zeměkoule. Pak už by pro mne nebylo problému – a já bych zahynul. Ale jsou ještě na světě věci malé a menší a nejmenší. Je problém přeskočit špendlík. Ale co říkáte skoku přes jedinou molekulu železa? Na zrnku máku naučím se skákat do propasti hmoty! Skoky dlouhé tisícinu, milióntinu, trilióntinu milimetru! Skok z protonu na elektron! Jaké dálky! Jaké hloubky –*“ 71 Princip hyperbolizace v této Weissově povídce odráží také postupné narůstání fámy – okupační městské legendy o zázračném „pérákovi“.

Pokud je prostor uzavřený, pak často v pokoji tvaru koule nebo polokoule, kde neexistuje protiklad stran. Opakovaně se objevuje motiv místnosti – dutého zrcadla, které v sobě spojuje děsivost dokonale uzavřeného prostoru, z nějž nelze uniknout, s děsivostí nekonečna. Člověk je buď středobodem tohoto světa nebo se jím pohybuje prostřednictvím neovladatelného letu, jenž svou závratností děsí i láká.

V povídce s nápo vědným názvem *Odvážný zbabělec* se muž trpící panickou hrůzou z výšek odváží vysoko nad mraky, aby ve vzdušném sanatoriu navštívil svou nemocnou snoubenku. Z pohledu dolů zešílí a zdá se mu, že se nachází na obrovské houpačce zavěšené v oblacích, kde ho uvěznili jeho snoubenka a její milenec, příznačně pojmenovaní Líza Stropová a doktor Studna.... Sen přechází v jiný: v něm je akrobatem a zoufale se snaží udržet rovnováhu pomocí tyče, na jejíchž koncích sedí dva čertíci a stále se snaží přeběhnout k sobě a převážit tyč na jednu stranu. Padá a znovu je smýkán obří

houpačkou sem a tam bez možnosti uniknout nebo nějak ovlivnit jednotvárný, mučivě závratný pohyb. V romanetu *Meteor strýce Žulijána* se jeden z hrdinů ocitá na obrovském vesmírném kolotoči, v *Domě o tisíci patrech* se protagonista pohybuje mezi jednotlivými patry (a částečně i mezi snem a skutečností) prostřednictvím rychlého výtahu. Výtah je rovněž klíčovým motivem povídky *Obrázek*. Postavy se tedy u Weisse často pohybují nikoli o své vůli, jsou vláčeny nebo padají, nemohou udržet rovnováhu. Jakkoli střemhlavý let a pád může i lákat, nemožnost koordinovat pohyb, vymanit se z moci, která námi pohybuje, vyvolává existenciální pocit děsu. Svět je válkou vychýlen z rovnováhy, člověk je zbaven bezpečí stability. Kromě nerovnováhy vyvolává děsivé existenciální pocity také ztracenost v obřím prostoru. Šestice mužů v *Baráku smrti* je ze všech stran obklopená tyfovými domy zajateckého tábora; vzdálený Orenburg působí jako nedosažitelný pohádkový přelud, *hlavní město nebes*, kde všichni lidé jsou zázračně mladí, krásní a zdraví.

Protiklad stran a zejména vertikální protiklad horního a dolního, pokud existuje, je opět relativní (opakující se motiv *pádu do výšky*), prostor se může překlápět. *Nosič nábytku* Sebastián Strach vláčí na zádech překrásnou, ale velice těžkou pohovku, přestože daleko pohodlnější i správnější by bylo, aby pohovka nesla jeho, ne on ji. (*Taková nádherná pohovka, v barvách tak spanilých – na ni se položit, údy protáhnout, - bože jaká rozkoš neznámá – ale opačně – pohovku na hřbetě – to znamená klesat pod vražednou tíhou tohoto kříže...72*) V pátém patře na třináctém schodu klopýtne a zřítí se dolů, po krátkém intermezzu horečky a snů umírá v nemocnici a je odnášen, *sám se promění v břemeno*. Také v povídce *Obrázek* se objevuje významný kontrast vrchu a spodu propojený spojnicí výtahu typu paternoster. Vedoucí úřadu, vrchní rada Kiliján, se nesmírně bojí používat tento výtah, nevěří, že kabina může projet půdou a sklepem, aniž by se překloupila. Jeho obavy vyústí v sen - zdá se mu, že podřízení úředníci využívše jeho strachu zařídili si na půdě úřadu úřednické nebe, zatímco ve sklepech se nachází úřednické peklo (kde Kilijána v jeho snu potkává strašlivá smrt).

Až ke kubismu můžeme vztahovat Weissovo zaujetí pro geometrické tvary. Zmínili jsme kulovité zrcadlo, kulovitou místnost. (Obraz zeměkoule? Nebo spíš *dutá lebka plná tmy a uprostřed žluté světélko* – žárovka opět připomínající tvarem obrácenou lebku? Obraz hlavy, uvnitř s mozkiem třesícím horečkou?) Dalšími tvary jsou kupříkladu krychle, kužel, čtverec, trojúhelník. Bolest z šílených, absurdních snů je ztvárněna ostrostí geometrickou, obrazem krychle, kterou se kdosi snaží vecpat do stejně veliké koule. Významnou roli hraje u Weisse architektura, dvě nejčastější budovy jsou téměř opozita:

zámek a barák. V prvním lze rozeznat jilemnický zámeček z Weissova dětství, v druhém barák zajateckého tábora z jeho předčasné dospělosti. Kupole prvního spojíme s koulí, hrany druhého s krychlí, kvádrem. Jiří Opelík ve své stati o Janu Weissovi objevně poukázal na to, že stavba *Domu o tisíci patrech* „má reálný model v pryčnách, které se nad nemocným v tyfovém baráku tyčí ve třech poschodích“<sup>73</sup>. Motiv patrového domu se u Weisse opakuje a je příznačný – jednotlivá patra představují jednotlivé sny či snové obrazy, navzájem propojené jen málo (asociativně), v prostorovém ztvárnění dvojakostí stropu a podlahy, osou výtahu.

Podobně jako prostor i čas (snový, ale nejen) ztrácí ve Weissových textech hranice a směr a tím i logický smysl, míru: *Mezníky času se sesunuly v jejich mozcích a čas se řítí prostorem bez počátku a bez konce. – Nebylo neděle protože nebylo soboty.*<sup>74</sup> Pokud je čas nezměřitelný, stává se absurdním. To vede k určitému pohrdání časem, případně i k jeho popření. V komickém *Snu o červeném skřítkovi* se groteskní mužík prohlašuje za „boha času“ a marně se pokouší přesvědčit okolní dav o své všemohoucnosti množstvím zázračných kousků. Ztroskotá na neúspěšném pokusu dosáhnout konce vesmíru, je označen za podvodníka („*Zavolejte na něj policii, je to skřítek z pivovarského sklepa!*“) a lidé se mu vysmějí: „*Není Konce, osle červený! Není ani Počátku, ani Čas tedy neexistuje!*“<sup>75</sup>

Naopak určitou nevyzpytatelnou hrozbu představuje čas v *Zrcadle, které se opožďuje*, děsivost tohoto zrcadla nespočívá jen v tom, že odráží se zpožděním a ukazuje tedy věci, které už nejsou, ale zejména v tom, že délku tohoto opoždění rozmarně mění. Člověk se tedy může dočkat svého odrazu téměř ihned nebo také vůbec. Odchází pak od hororově prázdného zrcadla s mrazením v zádech, *obávaje se náhlého zjevení své tváře*. Determinován časem, ovšem přírodním, měřeným ročními obdobími, je *Spáč ve zvěrokruhu*; čas jako lhůta se objevuje v *Domě o tisíci patrech* či *Fantómu smíchu*, kde protagonisté mají určenu pro vykonání svého úkolu omezenou dobu.

Znejistění předmětné skutečnosti, relativizace ve vnímání času a prostoru (popírání linearitu a poměřitelnosti času, v prostoru zejména zpochybňování a převrácení protikladu horního a dolního) je přímým odrazem válečného narušení mravních hodnot a celkové rovnováhy světa.

## Expresionismus, groteskno

Zobrazení prostoru a času je tedy u Weisse často diskontinuitní, snově chaotické, narušené po horizontální ose a soustředěné do strnulých, vertikálně vypjatých, osamocených bodů.<sup>76</sup> To odpovídá expresionistickému zobrazení časoprostoru. Do expresionistického kontextu řadí Weissovy první prózy i mnoho dalších rysů. Jeden z jeho nejvýraznějších motivů, motiv pádu do výšky, je téměř zkrácenou definicí expresionismu.<sup>77</sup> Můžeme proto Weissovu tvorbu dvacátých let označit za expresionistickou?

V expresionistických prózách je svět po smyslově vnímatelné stránce posílen a zároveň se rozpadá, jeho předsmrtná úzkost vede k hyperbolizaci vjemů. *Hlad*, který pociťuje vypravěč stejnojmenné Weissovy povídky je neukojitelný, zabírá veškeré jeho myšlenky, roste k posedlosti. Tyfová horečka se přetváří ve snu do obrazu strašlivého žáru, v němž *se roztavuje měsíc a kanou z něj měděné krůpěje, vadnou kytice růží a praskají křišťálové poháry, na prstech se roztavují zlaté prsteny a z dívčích boltců kapou zlaté krůpěje náušnic.*<sup>78</sup> Drasticky vystupňované vjemy se podobají výbuchům a následují za sebou bez logické souvislosti nebo jsou k sobě protikladné – pozitivní se spojuje s negativním, krásné a bezpečné se vzápětí mění na odporné, děsivé. *Tajuplné salóny vedou do pelechu lupičů. Otevře se stěna a stojíš v kostele. Po schůdkách kazatelny přicházíš do krčmy a v sakristii jsou sudy, naplněné krví.*<sup>79</sup> Skutečnost je natolik zruďně hyperbolizovaná, chaotická a alogická, že její recepce působí bolest – *půlky mozku se srážejí k sobě skleněnými šrouby a utahují se skleněnou maticí, mozek je vytržen z hlavy a odhozen do dálky.*

Svět se prudce pohybuje, vybuchuje, tryská a řítí se, člověka nutí k neustálé snaze uniknout a zároveň ho uzamyká v pasti. Ve Weissových prvotinách se často opakuje téma mučení, za sporné nebo minimální provinění následuje strašlivý trest. (Jedná se bezpochyby o odraz Weissova vlastního prožitku z nemocnice zajateckého tábora, kde mu polní felčar za plného vědomí stříhal omrzlé prsty na nohou, zatímco čtyři jiní ho drželi.) Existenciální pocity viny se blíží až motivům kafkovským. Ve *Snu o kormodorovi* vstupuje „hříšník“ do vzdušné katedrály a tam pak do tajemné zpovědnice, v níž nachází dřevěný telefon. Po uchopení sluchátka se ho náhle zmocní strašlivá lítost a touha přiznat se ke všem hříchům, malicherným (*Uprostřed lesa v nejhlubším mlčení jsem promluvil.*) i tak závažným, jako je vražda. (*V neděli ráno zabil jsem Františka dýkou do zad, právě když si navlékal čisté ponožky...*) Ale skutečným? To nelze potvrdit. K existenciálnímu pocitu

patří zatracení stejně jako ztracení (zmiňovali jsme nepatrnost člověka v obřím prostoru) a zranitelnost. Ta bývá vyjádřena nahotou: Josef Vileš se ve svém snu svléká dokonce i z kůže; nahý (navíc neviditelný) je také Petr Brok. Ani oblečení však nevrací člověku důstojnost, lidskou bídu nezakrývá, jen podtrhuje. Weissovy postavy obléká válka do rozpadajících se hadrů, takže připomínají truchlivé masky či loutky, kterými kdosi pohybuje.

Momenty, kdy jedinec zůstává osamocený a týraný okolím, jsou vystupňovány zejména ve snové a halucinační realitě (závratí trpícímu Adamu Adenlorovi se zdá, že ho přivázali k obří, mezioblačné houpačce; protagonista výše zmíněné povídky *Hlad* je ve snu podroben mukám Tantalovým: přišpendlený jehlicí k posteli, nemůže dosáhnout na kousek masa, který nad ním visí), avšak neomezuje se pouze na ni. Válka destruuje morálku člověka, vede k otupělosti vůči cizímu utrpení, tlačí do popředí násilné a pudové složky lidské osobnosti. V *Baráku smrti* dohání touha po léčivém chininu jednoho z mužů až k vraždě přítele (ostatními vnímané zcela lhostejně), v próze *Zpověď člověka* vystupňovaná třídní nenávisť probudí v jednom z obyvatel zajateckého tábora nebyvalou krutost, takže nepřímo utýrá žízni nově příšlého vězně, chlapce s hebkýma bílýma rukama, který se zdá být příslušníkem nenáviděné třídy a tedy i jedním z viníků všech hrůz a nespravedlností. Jak se však posléze ukazuje, nejde o obranu ani odvetu, ale o řetězovou reakci, pomstychtivé násilí bídného na někom ještě bídnějším. Takto sociálně motivované zlo – utrpení probouzí v člověku špatnost, ponížení touhu ponižovat – se blíží pojetí zla u Dostojevského (který ostatně byl Weissovým nejoblíbenějším autorem).

Expresionistický svět vyvolává v jedinci převážně negativní pocity od nejistoty až po hrůzu, jeho strachu a bolesti se vyšklibá. Motiv pitvorného šklebu se ve Weissových textech opakuje velmi často, mučitelé se tak vysmívají svým obětem, z kulatého stropního okénka hledí dolů zkřivená, pobavená tvář bytosti ztělesňující zlo. (*Ale uzřel jsem, docela určitě jsem uzřel kulatý otvor vespodu katedrály. V něm se na mne šklebila sataní tvář kormodorova.*<sup>80</sup>) Pro šestici zajatců z *Baráku smrti* je jedinou nadějí sedmý z nich, Lojza Křeček, kterého poslali nakoupit životně důležité potřeby - mýdlo, léky a potraviny. Křeček je však po cestě okraden a zbit a skutečnost se v okamžiku, kdy před ním otevřou dveře, vysměje jejich nadějším zrůdným šklebem, v nějž se proměnil jeho rozbitý obličej: *Zdálo se v prvním okamžiku, že se jedna půlka Křečkovy tváře úmyslně zpitvořila v nehorázně směšný, idiotský úškleb. Na této šklebící se části tváře pomrkávalo jedno očko, jako by se doprošovalo pochvaly k tomuto vtipu. Ale druhá půlka obličej byla slepá. Místo*

*oka zelená boule. Skoro celá ústa se posunula na onu smějící se stranu tváře. Rozcuchaná brada mokvala krvavým sněhem.*<sup>81</sup>

Svět, jak ho vnímá expresionismus, chaotický a vystupňovaný do krajností, je neudržitelný, a proto se bortí. *Dům o tisíci patrech* se v závěru knihy se rozpadá, oblačné sanatorium doktora Prelloga se řítí moře, tyfem zaplavený zajatecký tábor lehá popelem i se všemi baráky smrti. Zejména v specifické české verzi expresionismu, reprezentované brněnskou Literární skupinou (jejímž členem Jan Weiss později byl), často nahrazuje starý, rozpadající se svět vize - někdy kosmicky zaměřená - nebo příslib světa nového, lepšího.<sup>82</sup> Pád domu o tisíci patrech znamená záchranu, probuzení z horečnatého snu do přátelského bezpečí nemocnice; závěrečná scéna *Baráku smrti*, kdy jediný zachráněný políbí u spáleniště tyfového tábora zdravotní sestru a odjíždí s ní vstříc budoucnosti, je až schematicky programová.

Ve stejném roce (1927) jako expresionistický *Barák smrti* vychází i Weissova próza *Fantóm smíchu*, v pozdějším vydání podtitulovaná „groteska“. Jedná se o humorný text plný poetické hravosti. Námětem je zoufalý pokus pana Růžičky „Třasořitky“ zbavit se potupného přídomku, kterým ho, za účelem rozlišení šestera místních Růžičků, obdařili spoluobčané. Jména a názvy jsou celkově v této (ale nejen v této) povídce četné, komické a mluvící, pekař se jmenuje „Rohlíček“, obecní strážník „Pes“, dobročinný spolek nese název „Blahobyt“, fotbalový kroužek se zove „Jaroslav Vrchlický“. Bohatě se objevují také nápadité netafory, slovní hříčky a jiné drobné žerty – kupříkladu při popisu náměstí: *Kolem kašny jednopatrové domky drží se za ruce, tvoříce geometrický tvar velmi nepodařeného kosočtverce. – Všechny domky mají podloubí, což dodává jim vzezření rodu mužského.*<sup>83</sup>

Weissova maloměstská satira (přítomná nejen ve *Fantómu*, ale i ve *Snu pana Kvasničky* a dalších povídkách) nesáhá k satíře expresionistické, zůstává laskavá a spíše mírná, s pochopením vykresluje jednotlivé maloměstské postavičky. Weiss své hrdiny vždy pojímá konkrétně, individualizuje, pokud to jde, pojmenovává (nejen osoby, ale i věci), zaměřuje se na zvláštnosti vnější i vnitřní. To není pro expresionismus typické, individualizace (soustředění se na subjekt samotný místo na vyjádření jeho pocitů) stejně jako těkavá hravost slovních hříček oslabuje účín, výtrysk vjemu. Důraz na osobité (často podivné) vlastnosti hrdinů vede ovšem paradoxně často k určité schematizaci, formování charakterů se podobá rozhození rolí, každá z postav dostává divadelní kostým. Jeden z Růžičků má na ruce šest prstů, druhému výrazná spodní čelist přihrává čelist vrchní, třetí trpí pro své zle vyhlížející, močálově zelené, vypoulené oči.

Jen pozvolna a nenápadně se lehký smích mění v děsivého fantóma. Pro strukturu povídky už není nosný sled obrazů – „erupcí“, děj se odvíjí na principu groteskní gradace: adekvátní stupňovitě přechází v neadekvátní až nakonec zcela absurdní. Růžička se nejprve pokouší dosáhnout změny svého přídomku metodami vcelku pochopitelnými (chodí s rozvázanou tkaničkou, aby mu začali říkat „Tkanička“, záměrně na všechno zapomíná, aby si vysloužil přízvisko „Profesor“), když se však jeho snahy setkávají s neúspěchem, utíká se k činům extrémně přehnaným a pro maloměstského občana zcela atypickým: prohlašuje se za anarchistu, koupe se nahý v kašně na náměstí, tvrdí, že měl nemanželské dítě, které zabil a zakopal ve sklepe. Atypický, dalece přerůstající hranici běžného, maloměstského vysmívání, je i monstrózní posměch, kterým pana „Třasořitku“ stíhají jeho spoluobčané (přítom vzhledová odchylka každého z nich by si vysloužila posměch mnohem pravděpodobněji, než Růžičkův nešťastný přídomek).

Postavy v povídce jednají zjevně podle vypravěčova záměru, veškerému vedení se zdá vymykát jen nevypočitatelný a nezvladatelný fantóm smíchu. Text je sebereflexivní, četné groteskní detaily většinou mají významovou funkci (podivnosti v tvářích postav dostávají zvláštní smysl při smíchu), často upevňují sevřenost formy předznamenáním či zpětným odrážením událostí a věcí. Třasořítková hůlka, s níž si na počátku děje jda po náměstí vesele pohazuje, je ozdobena opičí hlavičkou z kovaného stříbra, jež *nemůže se udržeti smíchem*. Šestiprstá ruka pana Růžičky „Klapzuby“ je vlastně metaforou, jak demaskuje Třasořítka v jedné ze svých halucinací: *...a objeví se šest prstů na jedné ruce, jak se smějí, až mráz jde po týle. - Ale jak nazvat ten šestý prst? Jak si jej asi Klapzuba pojmenoval?*<sup>84</sup> Tedy šestero prstů jako šestero Růžičků, pět normálních, šestý bizarní, navíc bez pořádného jména.

Prostřednictvím formy hraje autor se čtenáři šklíbivou, potměšilou hru. Začínáme maloměstskou idylou (čtverec náměstí je ohraničený domky, kostelíkem, hospůdkami; pan Růžička kráčí na námluvy) rušivý element (Julčino odmítnutí Třasořítky „pro jeho jméno“) graduje do maxima, uzavřené bezpečí idyly se mění v past, *celé město chechtá se úžasným, šíleným smíchem*, protagonista je polapen uprostřed. Z extrémní výchytky ale padáme nazpět do idyly, abychom pochopili absurditu a dvojakost (nebo abychom se cítili ošizeni): Julča se rozhodne, že právě jeho přezdívku miluje na Třasořítkovi nejvíc, Růžička potom reaguje na svůj šťastný konec osvobozujícím výbuchem smíchu.

Tvořenost, přiznaná a akcentovaná, mění expresionistický škleb v groteskní masku. Deformovaná skutečnost není pouze hrůzná, je hrůzná a směšná, spojování protikladných motivů nevzbuzuje jen úděs, ale svou absurditou i pobavení. Sloučení výrazně kontrastních

prvků, zejména tragického s komickým, principiálně charakterizuje grotesku a je tematizované právě ve *Fantómu smíchu*, kde se smích – jev vnímaný primárně pozitivně, plíživě přetváří do negativní podoby nezvladatelného a děsivého fantómu, až náhle se svíjí, prská a syčí, nezadržitelně valí, stává se skřekem a jekotem a nakonec svým vlastním protikladem: v okamžiku největšího výbuchu zrudného veselí (smějí se už i věci: hrací automat je rozesmátou zelenou příšerou, v domech se chechtají otevřená okna) vbíhá do hostince zbědovaný pes a přidává se k monstrózní symfonii smíchu svým vytím, které se sice okolním zvukům nezřízeného řehotu podobá, není však smíchem, je to *nářek, srdce otřásající pláč psa nad jakousi křivdou...* Groteskní ironie (směšné není směšné) hraje významnou roli také dalších Weissových povídkách (Bláznivý regiment, Bianka Braselli).

Ve některých Weissových povídkách z dvacátých let jsou expresionistické i groteskní rysy pouze dílčí nebo nejsou obsaženy vůbec. Kupříkladu v povídce *Rádio-Růže-Ruka*, která vnikla v téže době jako expresionistické prózy *Baráku smrti*, dokonce převažují prvky naivně sentimentálního vyprávění. Je tedy vhodné charakterizovat poetiku Weissových prvotin ne pouze jako expresionistickou, ale spíše jako expresionistickou s množstvím příznaků groteska, přičemž samozřejmě ani toto označení nemůže být absolutní, zvážíme-li například časté pohádkové a cirkusové motivy. Weiss jich užívá v groteskně expresionistických polohách k vyjádření abnormality či znejistění (křehká rovnováha akrobatů), jinde však spíše v duchu pozitivní, optimistické hravosti návazné na poetismus.

## Film, scénář

Weissovo snově scénické zobrazování skutečnosti nesouvisí pouze s expresionisticky chaotickým, nesouvislým vyjádřením; ale i s formální hravostí meziválečné avantgardy, s její fascinací „pokleslým“ divadlem (cirkus, kabaret) a filmem, zaujetím pro mísení výtvarného a slovesného umění.

Povídka *Radio – růže – ruka* je filmová po tematické i technické stránce. Techniku střihu naznačuje už samotný název, tematizovaný je pak problém dvou realit, hrané filmové a skutečné životní. Jejich vztah je nejistý („*A víte-li, gentlemani, jediná komedie, kterou hrají – to je můj život... Neboť se mi zdá, že teprve na plátně počínám skutečně milovat a nenávidět,*“ 85 říká hlavní hrdinka, herečka Iden Ruspellerová), jejich prolnutí zrádné. Iden Ruspellerová si hledá pro svůj nový film nového hereckého partnera,

takového, který by byl ochoten obětovat svou levou ruku (jak nařizuje scénář), neboť *obecenstvo je již syto věčných švidlů a podfuků...a vycpaných rukavic! – Chce vidět skutečné neštěstí, skutečnou krev...* Zato slibuje Iden milovat vyvoleného muže právě tak opravdově, jak opravdová bude krev z jeho levačky. A stane se, proto v okamžiku, kdy má dojít k nehodě, vrhá se do filmového obrazu skutečná, „civilní“ Iden Ruspellerová, aby svého budoucího manžela zachránila. Povídka je koncipována rámcově, do příběhu Ideniny pyšné výzvy je vložen film, v němž Iden hraje hlavní ženskou roli. Text se tu dělí do několika částí a jednotlivých scén/filmových obrazů, děj nahlíží oko kamery (*Jeho byt: komůrka v podstřeší se šikmou stěnou krovu. Detaily: stůl, jedna židle. Police plná knih. Na kufříku knihy. Ve všech koutech knihy. Martin Kristian sedí u stolu.*<sup>86</sup>). Často je popisována scéna – prostředí a rozmístění postav v něm, akcentovány jsou detaily (zblízka zabírané „kamerou“), i vnitřní pocity jsou charakterizovány vnějšími projevy. Weiss se využívá také typická sentimentální schémata meziválečné kinematografie: nevinná dívka nucená k prostituci, čistá láska všestranně dokonalého, ale chudého mladíka kontra chtíč bohatého starce.

Živost a intenzita Weissových snových obrazů umocňuje po smyslové stránce i jeho texty, zvyšuje významovou úlohu tvarů, barev i vůní. Na člověka procházejícího tisícipatrovým Mullerdómem útočí ze všech stran pestré, podivuhodné dojmy (podstata některých zůstává skryta), agresivní neony reklam s bizarně úžasnými nabídkami. I samotný text je graficky rozrůzněn, reklamy (jakož i ostatní nápisy a plakáty) se odlišují barevně, jiným písmem, prostorovým osamostatněním. Barvy zvýrazňují vně i uvnitř textu, a to často až bolestivě. Světélko, které vnímá mysl na rozhraní mezi skutečností a tisícipatrovým snem, je ostře, řezavě žluté; mlha, v níž se potácí, mléčně bílá nebo černá, trojúhelník na stropě nemocničního pokoje křiklavě červený. Téměř všechny věci v Mullerdómě křičí barvami (avšak oproti tomu zajatá princezna na znamení smutku nosí černou), barvy chaotizují a intenzifikují, mohou ale také skrývat tajemné nebezpečí (dlouhá řada bílých dveří, mezi nimi jedny černé; záhadné místnosti se zlověstnými červenými a zelenými zrcadly). Čichovými vjemy se hrdinovi připomíná jeho minulost, válečná (*Pach určené lokomotivy a sazí. Smrad z otevřených vozů: 6 koní, 30 mužů... Vražedná atmosféra špíny, kořalky, páchnoucích nohou a latrín. Dálka. Čerstvě rozrytá země. Střelný prach. Doutnání spáleníšť. Krev.*<sup>87</sup>) a v kontrastu k ní poetická předválečná, vůně domova (*Ale co to tak voní, tak tiše a dobře? – Posečená louka na kraji lesa. – Vůně stoupá z malých kupek sena ke slunci jako dým z obětních oltářů.*<sup>88</sup>)

Ještě více jsou mimojazykové výrazové prostředky zvýznamněny v dramatiných *Třech snech Kristiny Bojarové*; do významového dění tu vstupují prostředky paralingvální (zvuky, pohyby – gesta, mimika, pantomima, balet) i extralingvální (dekorace, světlo, rekvizity), realizované převážně v podobě scénických poznámek. Text má tedy podobu scénáře, a to přestože k divadelnímu ztvárnění pravděpodobně určen není (bylo by s ohledem na některé scénické požadavky značně problematické). Forma scénáře umožňuje snadnou, otevřenější a výraznější evokaci snové skutečnosti. Jednotlivé sny jsou tvořeny koláží audiovizuálních vjemů, oproti oslabené epické návaznosti je posílena lyričnost a subjektivita. Vzájemná souvislost obrazů (a do značné míry i souvislost s nesnovou realitou) se minimalizuje, pokud nějaká souvislost vzniká, je asociativní. *Tři sny* se tedy formálně blíží surrealistickému pásmu.

### **Podvědomí, sexualita**

Jakkoli struktura Weissových textů místy (v případě *Třech snů* téměř absolutně) odpovídá asociativnímu principu surrealismu, považovat Weisse za surrealistu nelze. A to nejen pro určité momenty nepřátelství vůči vlastní snové fantastičnosti, které u něj lze vysledovat (a které vyústily v umělecky slabší, realisticko-psychologickou část jeho tvorby), ale také proto, že ač Jan Weiss samozřejmě mohl číst Freuda, zásadním impulsem jeho díla je jeho osobní zkušenost se snem (a úlohou podvědomí v něm), nikoli vědecká teorie. Ondřej Neff správně poznamenává, že Weiss "nepotřeboval Freuda a Adlera, aby pochopil smysl snu. K tomu mu stačila jedna mrazivá noc v tyfovém baráku, kdy mu umrzly prsty u nohou, zatímco snový zlomyslný stařec mu je zaléval sklovinou."<sup>89</sup> Ve Weissových textech nalezneme ojediněle i úryvky, které se jeví jako parodie na surrealistickou volnou, ale svým způsobem „umělou“ obraznost: „*Járku, Tomáši, nevěříš? – Ať zhasne slunce a do tmy ať svítí tvé dvě oči jako měsíce! – Počepice ať stanou se hlavním městem světa a Paříž ať zachváćena je morem! Z tvého nosu ať vytryskne pramen živé vody, která ji uzdraví! Z tvých úst ať vyskočí fialové podsvinče s hlavou jezevčika, za tichého hřmění tvého břicha a blesků z tvých uší!*“<sup>90</sup> Weiss nehledá absolutní nadrealitu, snová a reálná skutečnost jsou mu rovnocennými protihráči, jedna či druhá je střídavě silnější, uvěřitelnější, „pravdivější“. (Rovnocennost a zaměnitelnost obou skutečností dokládá i častý motiv „probuzení do snu“.) Což ovšem na druhou stranu samozřejmě

neznamená, že bychom nemohli teorie výkladu snů do interpretace Weissových práz zapojit.

Prostřednictvím podvědomí se do jeho snů a následně i do snů jeho hrdinů promítly válečné zážitky vedle dojmů z dětství a dospívání; projevuje se v nich ale také pudová složka podvědomí, nevybitá sexualita. *Hrála hudba, viděl bělostné hedvábné tanečnic, jak se tře měkce a mazlivě o černé úbory mužů. Viděl pod látkami nahá těla, rozjitřená, bolestná a trpící blízkostí druhého pohlaví.*<sup>91</sup> Erotický motiv plesu a tance se opakuje. V Mullerdómě se nachází říše rozkoší, Gedónie. Divadlem pro bohaté tam je průhledný strop - z druhé strany podlaha tanečního sálu, kde muži a ženy tančí nazí. *Boky se vznášejí a krouží do rytmu hudby, paže ve vzduchu loví znaky vášně a lásky, nohy se otvírají až do přímky, jako by nebylo kostí v jejich bedrech.*<sup>92</sup> Komu z mullerdómských boháčů to nestačí, hledá nové potěšení ve vesmíru. Zmiňována je mimozemská pohlavnost, ovšemže bizarní (až parodicky). *Na H4 tekou, na S 2 hoří, na L 7 jsou vůbec neviditelní. Jak se vám líbí tato samička? - Velmi podobná člověku, ale má studenou krev. Tyto jsou krasavice svého druhu. Mají jen jedno ňadro, ostré jako dýka, možno přikrýt krunýřem, ale ta tvář!*<sup>93</sup>

*Tři sny Kristiny Bojarové* jsou v úvodu poněkud klamavě značeny za nepravdivé, nelogické a neúčelné. Přesto nepostrádají smysl a ani určitou logickou souvislost s realitou. Snové dění je tentokrát nahlíženo z ženského, dívčího pohledu a prolíná jím motiv fialek, fialkové vůně – kytičku má zřejmě spící dívka postavenou blízko lůžka. Sny poodhalují ženskou psychiku, dívčí sexualitu. Kristina se stává ve svých snech tím, čím dospívající dívky obvykle touží být: prodavačkou v obchodě s podivuhodným zbožím, velikou dámou, baletkou, filmovou hvězdou. Vypjatá erotika, skrytá do řady symbolů, tvoří jednotící princip jinak lyricky roztříštěného textu.

První sen se odehrává v obchodě se vzácným a podivuhodným zbožím, hlavním pocitem je tu záhada, tajemství. Kristinu obklopují věci, jejichž zlověstnou i uchvacující podstatu může jen tušit:

Raro: Račte za mnou, prosím! (*Osvětlí se skleněná skříň. Raro z ní vytahuje láhev.*) Račte nahlédnout dovnitř! V té láhvi je celý kolotoč pro panny. Vidíte detaily? Velmi rafinované...

Kristina (*dětsky zaplesá*): Jé! To je nádhera! I koníčky, i jelínkové, i káča, a všechno je obsazeno!

Raro: Stisknutím zátky se vám kolotoč roztočí.

Kristina (*zatleská*): Již se točí!

Raro (*přiloží jí láhev k uchu*): Slyšíte muziku?

Kristina (*poslouchá napjatě s otevřenou pusou*): Opravdu! Flašinet tam hraje takovou krásnou písničku! Prosím vás, jak se to tam všechno vejde, je-li hrdlo láhve tak úzké?

Raro (*usmívá se tajemně. Krčí rameny.*) 94

V druhém snu zlá babička, která Kristinu nutí sedět v temném pokoji a nosit černé šaty, ztělesňuje svazující konvence. Třetí sen je smyslově nejintenzivnější, Kristina se ocitá v moci neznámého invizitora, je mučena prostřednictvím nesnesitelně výrazných barev a vůní, nakonec přibita na kříž a probodena. V erotice se tak spíná rozkoš s hrůzou, sexualita je sadistická z mužského, podléhající až masochistická z ženského (Kristinina) pólu.

Náznaky sexuálního sadismu se, vedle milostna něžného a až naivně plachého, projevují i v dřívějších Weissových textech. Erotika krutosti a touhy ublížit je ovšem většinou spojena s podvědomím, se snem.<sup>95</sup> V *Zrcadle, které se opožďuje* se (s charakterem předzvěsti) mluví o snové mučírně na rozhraní nebe a pekla, kde mají neposkvrněné dušičky zažívat jakási *muka rozkoší*. Sexuální podstata je stejná jako podstata mučení, jemuž se ve svém snu podrobuje Kristina. Opakuje se podvojný motiv panenky – panny. V *Zázračných rukou* potkává protagonista v temné uličce růžovou holčičku, kterou miluje a které zároveň touží ublížit, v *Domě o tisíci patrech* je zajímavá pasáž s bizarními návodů na mučení květin.

Erotický motiv dívky svlékající se před zrcadlem (*Tři sny, Rádio-růže-ruka, Dům o tisíci patrech*) - blízký výtvarnému umění, zobrazování Venuše se zrcadlem - u Weisse poukazuje na její dvojí bytostnou podstatu, její dvojí vnímání i vystupování. Žena jako bytost andělská, panensky cudná a nedotknutelná i jako zrcadlem odhalovaná bytost lákavá a lákající, uvědomující si svou sexualitu a marnivá svou krásou, až neřestná.

Weiss pro sebe objevil i úlohu snu jako kompenzace nedokonalé skutečnosti. Od okamžiku, kdy do jeho literárních snů krom prostého záznamu začíná vstupovat i utvářenost, využívá snových symbolů či snového dění k odhalení skryté pravdy. Hrdinové ve snu realizují své podvědomé touhy (pan Počuchov prožívá úžasné dobrodružství s dvojhlavou ženou, pan Růžička se vlastním přičiněním zbavuje potupného přídomku), přiznávají své chyby, demaskují sociální nespravedlnost. Až v tyfovém blouznění si Ferdinand Kostka uvědomí nesmyslnou krutost svého chování vůči nevlastnímu dítěti (*Ta s těmi copánky*), jen horečnatý sen přináší Sebastiánovi Strachovi slova vděku a uznání od těch, jejichž nábytek vlekli na zádech (*Nosič nábytku*). Sen může také inspirovat nebo předjímat skutečnost. Díky originálnímu snu připadne Petr Jonáš na myšlenku společného plesu ďáblů a andělů (*Zrcadlo, které se opožďuje*); smrt, prožitá ve snu, dostihne vrchního radu Kilijána i v realitě (*Obrázek*).

Různá role snu u Weisse je tak vztahnutelná k různým teoriím výkladu snů – sen jako výraz pudové iracionality s množstvím sexuálních symbolů (Freud), i sen jako zjevení „vyšší pravdy“, projev moudrosti nevědomí (Jung).

Souvislost se skutečností se oslabuje u těch Weissových prací, které přímo nesou název „sen“, jsou psány ich-formou a jsou pravděpodobně prostým záznamem snu. Tyto sny se vyznačují ještě daleko větší mírou obraznosti, objevují se v nich představy natolik neúměrné čemukoli známému, že je nutno vymyslet pro ně nové pojmenování. V prvním ze *Dvou snů* se píše: *Abych mohl věrně vylíčit takový sen, bylo zapotřebí použít několika nových slov pro nepojmenovatelné, či lépe bezejmenné předměty, s nimiž jsem se ve snu setkal a které se věcem na povrchu naší planety toliko částečně podobají, anebo se jim vůbec nepodobají.*<sup>96</sup> Tak "marlotkou" je nazván zvláštní, zřejmě inteligentní hmyz, "čirozou" strašidelný pavouk s purpurovými křídly, který omamuje lidské mozky prudkou vůní a oplétá je pak šarlatovou pavučinou snů.

### **Halucinace, vize, šílenství**

Intenzivní sny s výraznou, zcela abnormální obrazností, sny, ve kterých lze vnímat - dokonce silněji než ve skutečnosti - barvy, zvuky a vůně a které nakonec není možno od odlišit od bdění, posouvají se snadno v halucinace, první známku hrozícího šílenství. Pan Růžička (*Fantóm smíchu*) si staví ve svém mozku během šesti dnů jakýsi šestipatrový blázeňec, *čím vyšší patro, tím příšernější sen*. Ale také dobrodružnější, lákavější. Fantastické preludy přitahují o to více, oč jsou pestřejší, neznámější, mimozemsky úžasnější. Úměrně tomu se však také blíží šílenství. Jako klíčovou můžeme v této souvislosti interpretovat prózu *Tajemství bílého zámku*. Protagonista (vypravěč) se po tři noci snaží zachytit snovou vidinu bílého zámku, v němž se zřejmě ukrývá závrtné tajemství, *neboť sny, které byly pouhým odleskem skutečnosti, najednou se uvnitř zámku odpoutaly od půdy tohoto světa a zrcadlily obrazy mimo podobenství lidí a věcí.*<sup>97</sup> Hrdina prochází zámek jako panoptikem a obdivuje množství kuriózních předmětů představujících většinou zhmotnělé emoce. Dvě zalomené ruce vyrůstají z černé *Vázy Zoufalství*, *Monstrance Nenávisti* zvučí skřípěním zubů, věžovitý *Svícen Hrůzy* je naplněný kobkami a hladomornami, které se osvětlí při zapálení svíčky. Předposledním zastavením je *Klubovka Snů*, vypravěč podruhé usíná a vzbouzí se do nového snu. V něm mu nasazují šaškovskou *Larvu Smíchu* a stává se terčem výsměchu. Závěr překvapivě demaskuje tajemství "zámku":

*"Nuže - " řekl On v bílém plášti, "pochybuje se ještě o tom?"*

*A já jsem si najednou uvědomil, že jsem v blázinci. Všechny ty pitvorné věci, jež mi ukazovali, byly na mne jen narafičeny. Byly určeny k tomu, aby se na nich dokázalo, že jsem se zbláznil.*

*A když mne oblékali do pláště s nesmyslně dlouhými rukávy, konečně jsem pochopil:  
To je Kazajka Šílenství.98*

Tématu šílenství se Weiss věnuje i jinde, ačkoli už spíše z vnější perspektivy. Jeho hrdinové bývají považováni za šílence, mají k zešílení nebezpečně blízko nebo šílenci skutečně jsou (strýc Emil v *Zázračných rukou*, patrně nejdůkladnější Weissův pokus o charakteristiku chování duševně nemocného - nikoli bez souvislosti s postavami choromyslných u Havlíčka a rovněž se stejnou inspirací v postavě jilemnického „obecního blázna“ Ignáce). *Bláznivý regiment*, sestavený z naverbovaných šílenců (protože už není kde brát zdravé rekruty), zběhne a usadí se v opuštěném zámečku, kde nikým nehlídání blázni mohou dát svému šílenství volný průchod. Nastává groteskní křepčení vrcholící společným maškarním rejmem bláznů oblečených do pestrých kousků dámské i pánské garderoby, kterou objevili ve skříních. Do víru tance přibírají i mrtvolu (co když jen trpí fixní ideou, že už nežije?). Paralela k zruďnému šílenství války je nasnadě.

Jak bylo zmíněno, sny mají u Weisse často podobu předvěsti, téměř věštby. Podobně halucinace mohou přecházet ve vize zobrazující budoucnost apokalyptickou i post-apokalyptickou (jiné, nové světy). Zejména v souvislosti s druhou světovou válkou se často mluví o věšteckém rysu expresionistických textů. Weissův *Bláznivý regiment* téměř našel svou obdobu v reálné skutečnosti – v doslovu k opětovnému vydání Weiss podotýká, že jak se později dozvěděl, „realita předčila fantazii autora“: jeden anglický lékař skutečně navrhl vládě, aby postavila vojenský útvar z pacientů ústavu pro choromyslné. V tisícipatrovém Mullerdómě působí podvodná společnost Vesmír, která láká zákazníky příslibem výletu do exotiky kosmu, ve skutečnosti je však omamuje plynem a pak dělí na užitečné - z těch se stanou posluhovači a prostitutky a méně užitečné - ti se spalují v obrovských pecích a prášek z jejich kostí slouží na výrobu pudru pro mullerdómské krasavice. Tedy plynové komory a pece určené k hromadné likvidaci lidských těl, i o tom psal Weiss. V roce 1929, více než deset let předtím, než bylo totéž realizováno ve fašistických koncentračních táborech.

Dokud se ovšem vize nestanou skutečností, odlišujeme je od šílenství jenom tím, zda jim věříme, nebo nevěříme. *Apoštola*, který ve stejnojmenné povídce přichází do zajateckého tábora, považují někteří za blázna blouznícího v tyfové horečce. Jiní však věří jeho vyprávění o zázračných nezemských světech a jsou ochotni řídit se jeho radou, překročit hranici (v tomto případě myšleno smrt), odhodit tělesnou skořápku a vznést se na

překrásnou ohnivou hvězdu Olaliju. V *Apoštolovi* je fantastická utopie nezemských světů nepopřenou možností, v romanetu *Sen strýce Žulijána* se však už stává terčem satiry. To předznamenává Weissův odklon od snových témat.

## Sen a realita

V předchozích kapitolách jsme ukázali koexistenci a propojení snové a reálné skutečnosti ve Weissově díle. Přímou se Weiss vlivem vnějších vjemů na utváření snu zabýval v povídce *Bianka Brasseli, dáma se dvěma hlavami*. Kouzelník Giakomo vytváří sen pan Počuchova za pomoci smyslových podnětů, jimiž na spícího působí. Reálné zaklepaní přivolává Počuchovovi snovou návštěvu dvouhlavé dámy, zatlačení na jedno zavřené oko představu, že jedna z hlav je zahalena černým závojem. A zatímco v realitě hledí Giakomo Počuchovova *chlupatá lýtka*, Počuchov ve snu *dobývá krasavici Bianku svými koleny*.

Naopak snová skutečnost na reálnou má přímý vliv v romanetu *Milý František*. Podivínský hrdina povídky se rád zabývá svými sny a snový život je pro něj přinejmenším stejně důležitý jako reálný. Jeho přesvědčení o pravdivosti snu má fatální důsledky, když se mu zdá, že ve snu obětoval ruku – i jeho „živá“ ruka onemocní, začne odumírat.

Vlastní, atypicky intenzivní zkušenost se snem vedla Jana Weisse nejprve k prostému záznamu snu, později k literární stylizaci, v níž snová skutečnost šifruje, ale zároveň demaskuje skutečnost reálnou. Weissovým fantastickým pracím nechybí společensko-kritický aspekt. Přesto mu byla vyčítána prázdná artistnost a odstup od reálného života. Později, z pozic poválečné ideologické kritiky dokonce téměř nenávisťně. Roku 1949 se u příležitosti opětovného vydání *Domu o tisíci patrech* objevuje v Tvorbě recenze vinící tento román z „neaktuálnosti“; Weisse pak ze „skrovného smyslu pro pravdivost“, „nezdravé senzačnosti“ a z toho, že „se přímo s rozkoší brouzdá v kalu těch výjevů, které si vybírá pro charakterizování Mullerova ničemného panství“.<sup>99</sup>

Weiss se kritikou nechal ovlivnit, patrně s ní i částečně souhlasil. Již před válkou napsal několik realistických prací a nesnových psychologických povídek. Fantastická próza *Muž bez tváře* dochází pevného sepětí s realitou (a určitého zjednodušení v morální interpretaci: měnit tváře – deklamované názory je špatné) v románu *Mlčeti zlato*. Podobně Weiss pojímá celé pasáže z fantastických *Tří snů Kristiny Bojarové* jako součást díla realističtějšího, nepublikovaného dramatu *Purpurové schodiště*, příběhu ženy dohnané

nacistickým výslechem k šílenství. Rozpor, který se dotýká protagonisty *Zázračných rukou*, tedy rozpor mezi skvělými schopnostmi a jejich marněním v samolibé eskamotérské produkci není vzdálen Weissovou osobnímu rozporu mezi darem výjimečné fantazie a obavou z povrchně efektní poetiky. Snad právě tato obava dovedla Weisse až k radikálnímu omezení fantastické složky v jeho pozdějších pracích.

## Nespavost

Zájem o sen přivedl Weisse i k vnějšímu zájmu o spánek a usínání. Vlivem spánkového deficitu na lidskou psychiku se zabývá povídka *Z deníku nervosního*. Její „nervózní“ hrdina si z úsporných důvodů vezme do svého skromného, jednopokojového bytu podnájemníka. Nový spolubydlící, nevýrazný, obrýlený a modrooký student působící dojmem naprosté bezbrannosti a důvěryhodnosti se záhy stává jeho mučitelem. Mladík, ironicky pojmenovaný Nosek, totiž trpí chronickou rýmou a chrápe. Nikoli málo, *nelidské, chrochtavé zvuky*, které vydává, přecházejí do neuvěřitelných tónin a frekvencí a přivádějí k šílenství. Vzrůstající nenávisť k trýzniteli a nesmírná touha „konečně se vyspat“ nakonec přimějí protagonistu k vraždě – aby ho utišil, ucpe svému spolubydlícímu nos i ústa. Celkové ladění povídky je spíše ironicko-komické, do hloubky je tu však popisováno zoufalství člověka, který se marně pokouší usnout (snaha odvést myšlenky, nechtěné nastražení smyslů), duševní i tělesné následky spánkového nedostatku.

Podobně se tématem nespavosti zabývá *Psí povídka*, která však má významnější zřetel sociální. Nezaměstnanému dělníkovi tu brání ve spánku – jediném úniku z trýznivé reality - štěkot psů (opět expresionisticky narůstající do obludné intenzity). Ve snaze pomstít se nejhoršímu tyranovi, nejhlasitějšímu a nejvytrvalejšímu ze psů, se nešťastník rozhodne zvíře po celou noc dráždit, aby se ukázalo, „kdo z koho“ – jestli vydrží déle on nespát nebo pes štěkat. Zvítězí, jeho vítězství je však smutné. Úděl psa, jehož zloba plyne z bídy života, se příliš podobá jeho vlastnímu údělu a narozdíl od světa, který s ním samotným soucit nemá, hrdina je ještě schopen soucítit se psem, jehož štěkot se nakonec podobá pláči.

## TMA

Ve spojení s motivem slepoty, ale i smrti se u Weisse často objevuje téma tmy a to jakožto elementu spíše negativního. Sugestivní sny a vidiny jsou často děsivé, znamenají však život, byť posunutý do jiné skutečnosti. Temnota připomíná smrt a vyvolává obavu z její definitivnosti, z nicoty. Strýc Emil (*Zázračné ruce*) se bojí smrti a bojí se proto zrcadla (to upomíná na smrt, protože zrcadlí stárnutí) a také černé barvy: *Černá barva mu připomínala smrt, jako zrcadlo. V jeho pokojíku nebylo nic černého kromě noci, před kterou se ukryval pod svá víčka.*<sup>100</sup> Protagonistovi povídky *Tma* se banální probuzení vprostřed noci mění v děsivý zážitek; ohromí ho tma, v níž se *ocitá pojednou v nesmírném osamocení, pohřben uprostřed vesmíru, a za živa náhle pochopí, co je to smrt.*<sup>101</sup> Zdá se mu, že už není ve svém pokoji, ale kdesi mimo čas a prostor, před počátkem nebo za koncem existence. Propadá hrůze, a důvěrně známé předměty kolem něj se ve tmě mění na nestvůrné nepřátele, s nimiž bojuje, jako kdyby bojoval o život. A v okamžiku, kdy tento boj vzdává, „umírá“: *prostupuje jím tma, stává se v prostoru beztvárovou, bezejmennou hmotou a hmota zaniká ve tmě, jež se stává věčností.*<sup>102</sup> Ráno přináší znovuzrození, světlo vrací věcem *barvy a život.*

Tma nicméně není jen na počátku a na konci, je také uprostřed, je průchodem mezi dvěma světy, snovým a reálným. (V *Domě o tisíci patrech* se moment tmy objevuje v přechodech mezi snovým děním a rámcovou realitou.) V okamžiku, kdy zavřeme oči, ztrácíme vizuální – a během usínání i ostatní smyslový - kontakt s realitou, nenacházíme se však ještě ani ve snu. Tma pod víčky tak představuje dokonale „neprůhlednou“, záhadnou entitu, v níž se skrývá tajemství přeměny bdění ve spánek a sen. Snové a reálné skutečnosti jsou u Weisse významově propojené a smyslově uchopitelné, byť často modifikované a extrémní. Věci nacházející se ve tmě však ztrácejí veškeré známé obrysy, nejen proto, že nejsou vidět, ale také proto, že nepatří ani do jednoho ze dvou světů, ani do reálného, ani do snového. Přísluší neznámu a samy se tak stávají neznámem. I z tohoto důvodu pociťuje hrdina okolní předměty ve tmě jako dokonale cizí, a z tohoto důvodu ztrácí ve tmě i jistotu o vlastní příslušnosti, o vlastní existenci. Tma coby přechod mezi dvěma vnímatelnými světy je tedy oblastí neznáma, dokonce nebytí.

Paní Lebdušková (*Spáček ve zvěrokruhu*) nazývá svou osobní tmou, slepotu, poloviční smrtí. Slepotu jako nezvratné uzavření ve tmě má za následek značnou bezbrannost před vidoucím – a pro neslepé viditelným – světem. Dělníci pracující pro Ohisvera Mullera přicházejí (kvůli práci s nebezpečnou látkou) o zrak; nemožnost či neschopnost odporu

proti tyranizující síle se tak odráží v slepé bezmoci, ve kterou zároveň ústí. U slepého člověka vyvolává jeho postižení pochopitelnou závistivou zlobu vůči ostatním lidem, neobraným o schopnost vidění. Slepá babička Kristiny Bojarové trápí svoji vnučku, nutí ji obklopovat se černou barvou, aby ji přiblížila vlastnímu údělu slepoty, protože jí závidí zdravé oči.

Slepi lidé se tedy mohou stát zlými, Weiss však toto schéma částečně obrací: ti, kdo jsou zlí nebo špatní se stávají slepými. Oslepením, příznačně způsobeným stařenou, již nazývají „černá bába“, je potrestán sedlák Juhas, sobec a násilník týrající svou ženu (*Černá povídka*); postupná ztráta zraku, uzavírání ve tmě, postihuje paní Lebduškovou, která se sama uzavírá v osamělém pohrdání světem, v nelásce k lidem, neschopnosti nalézt vztah i k vlastnímu synovi. Tělesná slepota - smyslová redukce - tu má podobně symbolickou platnost jako v Olbrachtově románu *Žalář nejtemnější*. Je odrazem duševní omezenosti a redukce, citové slepoty. Babička závidí Kristině zrak, ale možná také mládí, touhu po životě, schopnost citu.

Citový chlad paní Lebduškové jejího syna pochopitelně zraňuje, malý Albín adresuje své matce báseň, v níž mluví o tom, že by chtěl oslepit ty, kdo *ubližují malým pacholátkům, neboť slepý člověk musí být hodný, i kdyby nechtěl – nikoho už nepolapí do svých pastí, svět sám se pro něj stal velkou pastí...*<sup>103</sup> Nejde tu však jen o pokoru, v níž rovněž může ústit bezmoc slepého. Absence jednoho posiluje ostatní smysly, víme kupříkladu, že slepi lidé obvykle lépe slyší. Znemožnění přímého, „vnějšího“ nazírání, jež nám poskytuje pouze jediný pohled na stav věcí, nutí k nazírání hlubšímu, „vnitřnímu“ – vlastně k přemýšlení. (*Když se dívám na lidi kolem sebe, na lidi a na věci, myslím, jak je všechno nutné a že to musí být tak a jinak. Teprve když zavřu oči, vidím, že to tak být nemusí a že vůbec nic být nemusí...*<sup>104</sup>)

Oslepení tak ve Weissových textech není po „zlé“ postavy jenom trestem, ale hlavně možností vidět jinak, zahledět se do sebe, probudit po ztrátě smyslu zraku zakrnělý smysl citu. Lidé musí oslepnout, aby „prohlédli“. Paní Lebdušková se se synem citově sblíží teprve poté, co zcela oslepne; oslepený Pavel Juhas přichází v noci za svou ženou, jež ho v zoufalé obraně připravila o zrak, a láká ji k sobě s mileneckou něhou a touhou natolik palčivou, že se zdá nemožné, aby to byla pomstychtivá léčka a nikoli znovu nalezený cit: *Marie, ženo má. – Už nikdy, už nikdy – slibuji! – Byl jsem zlý – ale tys mě krutě potrestala. Už tě do smrti nevidím – ale chtěl bych tě hladit, chtěl bych tě mít! Jsem jiný člověk – víš to – měj se mnou slitování – prosím, prosím, na kolenou prosím – pojd', pojd' - -*<sup>105</sup> Naléhavost prosby stejně jako její příslušnost ne ke krutému a sobeckému

muži, ale k někomu, kým byl kdysi a koho zapomněl, nemůže popřít ani nutně deziluzivní závěr povídky: Juhas ženu zaškrtil a sám spáchá sebevraždu.

## ŽÁNROVÁ SCHÉMATA A TYPY

### Pohádka a detektivka

Zmiňovali jsme se o Weissově zaujetí pro pohádku, o snaze vnést něco z její bezpečné fantazie do reálného života. Weiss využívá ve svých textech pohádkové motivy a schémata jako prostředek strukturní i poetizující. Adam Adenlor (*Odvážný zbabělec*) se za svou snoubenkou vydává do oblačného skleněného zámku – sanatoria. „Princezna“ Iden Ruspellerová vyhláší, že se stane (nejprve filmově, nakonec ovšem i ve skutečnosti) ženou toho, kdo jí do roka a do dne přinese černou růži. Zdánlivě nespílitelný úkol splní tři muži, dokonale však jen třetí z nich (pohádková magie a symbolika čísla tři). Paradigma prince, jenž musí vykonat hrdinský čin, aby získal princeznu má humornou platnost ve *Fantómu smíchu*: „princem“ je maloměstský pan domácí Růžička.

Petr Brok, snový protagonista *Domu o tisíci patrech*, se snaží zachránit princeznu, sám je, jak se později ukazuje, také princem. Pojetí postav tu odpovídá „postavám – funkcím“ jako v klasické pohádce<sup>106</sup>: kladný hrdina – Brok, zlý čaroděj – Ohisver Muller, pomocnice – princezna Tamara (pomáhá Brokovi hledat cestu bludištěm), kouzelný stařeček – bývalý Mullerův dělník, kterého Brok potkává na začátku své cesty, škůdci – Mullerovi služebníci, často obdaření zvláštními, "kouzelnými" schopnostmi (vidět neviditelné, proměňovat mladíky ve starce...). Do syžetu zároveň pronikají parodované prvky brakové literatury, zejména špionážního románu. Ve skupině padouchů napomáhajících Mullerovi nechybí bezruký škrtič (rdousí nohama), prodavač jedů a plynů, hypnotizér. Brokovy střety s nimi ústí v divoké honičky a přestřelky. Využitím postupů z oblasti pohádky i dobrodružné a triviální literatury je Weissův román blízký kupříkladu Čapkovu Krakatitu.

Samotný Petr Brok nevystupuje pouze jako princ, ale hlavně jako detektiv. Jeho detektivní poslání má alegorickou platnost: Petr Brok je snové „já“ člověka, který, stav se součástíkou válečného mechanismu, ztrácí identitu a pokouší se ji znovu nalézt. Román začíná *strašlivým snem* (sen a realitu vnímá protagonista obráceně), obrazem ze zajateckého tábora, kde nemocní lidé, těsně vedle sebe narovnaní, téměř tvoří jednotnou hmotu, probodnutí *jehlicí mrazu*, hrůzně připomínají kousky masa na rožni. Hrdina se „probouzí“ na schodech, v mezipatře neznámého domu postižen amnézií. Jeho impulzivní běh nahoru ve snaze nalézt konec schodiště a zjistit „kde je“, doprovází zoufalá snaha vzpomenout si na to „kdo je“. Bloudění ve snovém prostoru se rovná bloudění v sobě i

ztracenosti v reálném světě. (*Kam jsem se to dostal?...Kdo?...Já?... Kdo je to já? – Kdo jsem?...Odkud jsem vyšel?...Proboha, měl jsem přece nějaké jméno na světě...ale jaké...ale jaké?*107) Nezbyvá než přijmout roli detektiva a pátrat – po své paměti, po svém lidství, po sobě; ale také po příčině zla ve světě, jehož utopickou alegorií je snový Mullerdóm, a po vlastním postoji vůči zlu.

Brokovo procházení bludištěm Mullerdómu upomíná na středověký žánr alegorického putování. Karel Sezima první poukázal na podobu s Komenského Labyrintem světa a rájem srdce, kde rovněž poutník hledá skrze svět cestu k sobě a k pravdě. Tradiční postavy průvodců jsou zastoupeny „zasvětitel“em, slepým stařečkem, který uvede Broka do tajemství Mullerdómu a „pomocníci“, princeznu Tamarou, která Broka částečně provází a připomíná tím Dantovu Beatrici. Některé části Mullerdómu se pak podobají peklu, zejména ty, jež jsou konzumním rájem (oblast Gedonie nabízející bohatým a vyvoleným nepřeborné množství tělesných rozkoší) nacházejí se však v nejspodnějších patrech a nebe i slunce nad nimi jsou falešné. Od skutečného nebe vně Mullerdómu jsou tedy nejvzdálenější.

Mullerdómský svět, přestože zrcadlí realitu, je přeci jen horečnatým snem. Spletitý labyrint domu jako by představoval mozek, v němž se tento sen utváří, červené schodiště nit myšlenek, rychlý výtah horečnaté přeskoky z jednoho snového obrazu do druhého. Nápadná marionetizace<sup>108</sup> postav vedoucí až k jejich degradaci na strojové součástky nebo figurky orloje; celková koncepce domu jako složitého, ale ústředně řízeného mechanismu, to vše poukazuje na mechanismus myšlení, na „stroj“ mozku.

Sny a fantazie představují únik od traumatizující reality, často nutný pro zachování duševní rovnováhy. Člověk ztracený mezi řadou stejně nemocných a umírajících v strašlivých podmínkách zajateckého tábora utíká před nesnesitelně trýznivou realitou do snové fantazie, v níž však zároveň podvědomě hledá odpověď na to, proč skutečnost připomíná děsivou noční můru. V snovém světě se zlo soustředí do osoby Mullera. Muller unáší a přivlastňuje si krásné ženy, včetně princezny Tamary, Muller řídí podvodnou společnost Vesmír, jejímž prostřednictvím vraždí a zotročuje. Snové „já“ válečného zajatce, Petr Brok, princ, detektiv a hrdina, se pokouší zlo - Mullera - vypátrat a porazit. Postavy obývající Mullerdóm pochopitelně nemohou být ničím jiným než loutkami, objekty a funkcemi, k tomu je odsuzuje jejich příslušnost do světa snu. Jediným subjektivním a vnitřně uvažujícím je ve snu jeho protagonista. Pohádkový charakter funkčních postav stejně jako pohádkové prvky syžetu (případně prvky pokleslé pohádky pro dospělé: brakového detektivního a špionážního románu) i pohádková role, kterou na

sebe ve snu bere protagonista, však poukazují na touhu po šťastném konci – pro osobnost i pro svět.

Také zlý Muller je nicméně součástí vědomí spícího člověka. A krom toho, že má tisíce převleků, i sám připomíná groteskní loutku a dutou skořápku. Odkud tedy pochází zlo vytvářející a řídicí svět – Mullerdóm? Je neosobní, nebo lidské? Muller a Brok nejsou pouze protivníky, zdá se, že Muller je v určitém smyslu Brokovým dvojníkem. Dobro i zlo (bez ohledu na to, co si pod těmito pojmy představujeme) koexistují v každé lidské bytosti; pokud se dobro ve snu přetaví v bezvýhradně kladného pohádkového hrdinu, v co se změní zlo? Brok a Muller mají podobně výlučné postavení – oba jsou pro „Mullerdómany“ neviditelní, z obou znají pouze hlas. Brok postupně získává roli Mullera, je v něm uctíván nový Bůh, stejně všemocný jako Muller. Ten proto nabízí Brokovi spolupráci: *Petře Broku, slyš! Nabízím ti božství v Mullertoně! Učiním tě bohem svého světa! Já budu pánem a ty – bohem! Rozdělím se s tebou o své panství. Dám ti polovinu svých pokladů! A budeš-li mi věrným bohem, dokáží ještě více, nežli jsem dokázal! – Ruku v ruce budeme dále stavěti Mullerton – výše a výše...nekonečně výše, poženeme jej až do nebe navzdory všem!*<sup>109</sup> Hrdina odmítá lákavé našeptávání zla a Mullera zabíjí, podvědomý svár dobra a zla (záměrně symbolizovaného ohavným, pitvorným a na pohled směšným mužičkem) se tedy rozhoduje ve prospěch prvního. To, co odlišuje kladného pohádkového hrdinu od záporného, dobro od zla, Broka od Mullera, je pozitivní cit, srdce. Můžeme se ostatně domýšlet, že Muller, podobně jako pohádkoví čarodějové, své srdce odkládá: v jednom z jeho pokojů objevuje Brok křišťálovou mísu s průzračnou vodou, v níž *plave lidské srdce*. Nedostatečnost rozumu k nalezení řešení, k orientaci v labyrintu, k nalezení svého postavení ve světě a svého postoje vůči němu, pak vyjadřuje - s odstupem několika řádků - už v první kapitole knihy antiteze *srdce vykřiklo – a mozek mlčel*.

Zabití Mullera znamená šťastný konec pro osobnost, protagonista jím boří i svůj tisícpatrový sen, navrací se do reálného života, je zachráněn. Co se stane se světem - Mullerdómem - po pádu Mullera však zůstává otázkou. Nevíme, zda se neobjeví jiný „Muller“, ani jak dopadne vzpoura otroků (na jejichž stranu se Brok staví), ze kterých mnozí se probourávají do spodních pater domu hlavně proto, aby mohli po vyhnání bohatých zaujmout jejich místo v říši konzumních rozkoší.

Pohádkové ladění *Domu o tisíci patrech* není zdaleka jen schematizujícím prostředkem rozdělovajícím jasně dobro a zlo a anticipujícím šťastný konec. Pohádkové aluze text výrazně poetizují. Princezna Tamara vzpomíná na své vzdálené rodné království, zakleté stejně jako království v Šípkové Růžence: *Otec na trůně pláče, poslední král z rodu*

*bílých brad. Nemá nikoho, komu by odkázal svoje království. Jedinou dceru mu unesl čaroděj a pod věží vypučel již první šípek... Park kolem hradu zdivočel. Větve platanů se tlačí do jeho zdí a shazují omítku. Do cimbuří zahryzl se modřín svými dásněmi. Okny se protlačil šerík a po slavném schodišti stoupá břečťan, na římsách kvete vřes a mateřídouška. Moje ložnice zarůstá planými růžemi... 110*

Kletba spočívá na celém světě, postavy – loutky se podobají lidem zakletým v pohádce do sochy, kamene, do dlouhého spánku. Vidíme jen lidskou „skořápku“, duše je, prozatím, ztracená. Motiv spánku jako prokletí rovněž souzní s chorobným spánkem, který doléhá na nemocného v zajateckém táboře.

S kladně pohádkovým se spojuje vše pozitivní (ale také pohádkově nepravděpodobné a zdánlivě nedosažitelné) v životě člověka. V případě válečného zajatce jsou to zejména vzpomínky na domov. Ze všech vedlejších postav se úloze bezduché loutky nejvíce vymyká princezna Tamara (která pochází z Moravského království, v prvním vydání knihy byla střídavě nazývána „Máňou“ a ve chvíli, kdy Brok odmítá uprchnout z Mullerdómu bez ní, vyjekne „po moravsku“: *Tož i já zůstanu!*). Princezna Tamara „pokouší svoji samotu“ ve stejnojmenné kapitole, v erotické scéně se svléká před zrcadlem, pozoruje se v něm a tajemně se ptá: „*Jsem princezna...nejsem princezna...*“ Navštěvuje ji „neviditelný Bůh“, Petr Brok. Vnímá jeho dotyky, vidět ho však nemůže, jako by si jeho přítomnost jenom intenzivně přisnívala. Objevujeme vrstevnatost skutečnosti – „princezna Tamara“ je možná vzdálenou milenkou, snící muž se stává také jejím snem.

Vzpomínky na domov se objevují ve zmatené mysli protagonisty zpřetrhaně a unikají, jsou však tím jediným známým a bezpečným, jsou stopami vedoucími k rozřešení záhady: *Můj bože, můj bože, tuto krajinu jako bych znal. – Do těch kulatých očí kapličky kdysi dávno a dávno jsem se díval, když jsem si vystoupil na špičky! Taková stará, smutná vůně vane z těch otvorů a v tichém šeru na oltáři stojí svatý. – Který svatý? – A kdo se to díval? – A kdy? – Jak jen to tenkrát bylo? 111*

Schematické prvky detektivního žánru se objevují i v *Zázračných rukou*, mají však převážně parodickou platnost. (Na večírku u doktorky Bedrníkové dojde k odcizení náramku; při následném vyšetřování spolu soupeří poněkud natvrdlý policejní komisař a amatérská detektivka, slečna Kejřová, která neustále kouří lulku a halí se do oblaku dýmu připomínajíc tak Sherlocka Holmese. Inspektor Inocenc Žaloudek pracuje u policie hlavně proto, že mu utajené pátrání dává možnost měnit svou legrační tvář pomocí maskování na antický heroickou.) Téma vnitřního pátrání po individuálním zlu je tu oslabené a míří spíše

k otázkám po příčinách posílení negativních sklonů, které vyplouvají na povrch samovolně, ve snech protagonisty. Reálné pátrání pak ústí v hrdinův návrat domů - tedy k příčině, tam, kde se, záměrem mstivého otce, počala jeho „výchova ke zlu“.

Weissova záliba v motivice a syžetových strukturách pohádky má kořeny v jeho dětství, v lidových vyprávěních jeho rodného kraje. Pohádkové prvky a postupy jsou zejména pro Weissovu předválečnou prózu do značné míry typické, využívá jich s hravostí blízkou poetismu (*Rádio-růže-ruka*), pohádkovou hyperboličností a abnormalitou se však inspiruje i v polohách groteskních a expresionistických (*Fantóm smíchu*, *Sen o červeném skřítkovi*). Ke kouzelnému a bezpečnému světu pohádky, k jistotě rozdělení dobra a zla a pozitivního výsledku jejich souboje (obdobnou jistotu nabízejí i schémata triviální literatury, jichž je rovněž využíváno) se zároveň obrací ve chvílích pocitu ohrožení reálného světa – v *Domě o tisíci patrech* v reakci na první, v knize *Přišel z hor* v reakci na druhou světovou válku.

## Utopie

Weissovy fantazie míří v některých případech k utopii. *Dům o tisíci patrech* je aktuální utopii - odstupuje sice od reality tím, že se nachází ve snu (a prostorově posouvá na imaginární Ostrov Pýchy), blíží se jí však lokalizací děje v současnosti. Sen tady navíc realitu kriticky zrcadlí, už Bedřich Václavek v dobové kritice poukázal na to, že „babylónská stavba Mullertonu to jako by byla chaotická, šílená a nesmyslná stavba kapitalismu, hrající si z vůle jedinců nelidsky s osudy jedinců i lidských zástupů...“<sup>112</sup> Text prostupují četné aluze, více či méně přímé. V Mullertoně kvete kuplířství, překupnictví, zločin, do čtvrti příznačně nazvané *West-Wester* se hrnou *dobrodruzi z celého světa (Agenti, špiclové, povaleči, zloději, falešní hráči, provokatéři, stávkokazové, zrádcové, šilenci, vrahové, celá armáda podivných individuí nabízí tam svoje služby.*<sup>113</sup>) Samotný tisícipatrový kolos pak připomíná, mimo jiné, mrakodrap. K hvězdným světům míří z Mullerdómu kolonizace (*Holandská kolonie na měsíci III hvězdy S I. Netřeba práce, příroda pracuje za vás! Domorodí trpaslíci vám budou sloužit!*), fanatické misionářství. Dělníci jsou degradováni na otroky, prodávané na burze (*Černé po dvou mulldorech ! - Muller pracuje s bílými! - Koupil jsem žluté, pracují rychleji! - Brzy se opotřebují!*), dostávají se dokonce na úroveň strojů. Jejich robotizaci, hyperbolicky zobrazující odlidštění (nejen) ve světě velkovýroby, podtrhuje bezejmennost (každý je označen

číslem), bezpohlavnost (Muller krmí dělníky jako palivem výživnými kostkami, které obsahují látky potlačující potenci), otupění citu. Jedinou touhou zmechanizovaných lidí ponížených na věci tak je touha po smrti. Subjektivní probuzení „robotů“ ústí v revoluční vzpou (vedenou, opět příznačně, „Vítkem z Vítkovic“). Ta otrásá tisícipatrovým domem - světem, do samotného děje knihy však zasahuje spíš okrajově a obecně má iniciační charakter. Může vést ke zborcení utopického světa, ale také k jeho převrácení: loutky „otroci“ se stanou loutkami „pány“ a naopak. Vyslovením obav z dehumanizace a robotizace člověka je Weissova utopie blízká zejména Čapkově RUR. Ze světových utopií bývá Weissův *Dům o tisíci patrech* na základě motivu vševidoucího a vševědoucího „Velkého bratra“ Mullera srovnáván zejména s Orwellovou knihou 1984.

Aktuální utopií je také Weissova povídka *Ústa za mřížemi*, psaná za druhé světové války. Na fikčnost země, v níž je děj lokalizován, poukazuje název Mandragonie, na jasnou aktuální souvislost její označování za „říši“ a postava hysterického a sebestředného vojenského diktátora (zvaného „vůdce“). Aby umlčel lid, který odmítá další válku, vydá vládce přísné nařízení: všichni obyvatelé musí za účelem ticha v říši nosit náhubek. Zákon vejde v platnost a občané země nepříjemnou povinnost ve svém vnímání rychle přetvoří ve zdánlivé právo a společenskou nutnost. Weiss brilantním způsobem odkrývá a zesměšňuje lidskou ochotu nechat se umlčet a zotročit, přijímat nesvobodu jako bezpečí. Nošení náhubků se stává velikou všeobecnou módou, vznikají „náústníky“ pánské a „nártíky“ dámské, všemožných materiálů, barev i vzorů, zdobené i prosté, „gotické“, „renesanční“. Svléknout si náhubek je v dobré společnosti nemyslitelné, neslušné. Ti kdo nejsou z uzamčení úst nadšeni, jsou s ním alespoň smířeni: *Náhubky nejsou tak zlé, pochvalovali si mnozí, lze v nich docela dobře nejen šeptat, ale i mluvit, i když ne příliš hlasitě...*

K téměř neznámým Weissovým textům se řadí utopická novela *O bílém koni*. V dobovém tisku na ni vyšla pouze jediná recenze<sup>114</sup>, v rozličných odborných studiích věnovaných Weissovi bývá maximálně jmenována. Není však bez zajímavosti, což nám může napovědět už jenom fakt, že autor sám ji ve své sebekritice (zejména) padesátých let označil za „pojetí ještě hodně individualistické“ a „experiment příliš fantastický.“<sup>115</sup> Na rozdíl od ostatních povídek o budoucnosti, zaměřených na projektivně utopické zobrazení ideální socialistické společnosti, kde jsou kritice podrobováni toliko lidé, propadající „přežilým neřestem“ (lenost, závist, sentimentální láska k tradici); v této povídce podrobuje Weiss určité kritice ideální společnost samu.

Děj se odehrává ve fiktivním městě Harmonii. Lidé i věci jsou zde opět, jak je pro utopii typické, pojmenováni vypovídajícím způsobem. K radostné atmosféře města

přispívají veskrze pozitivní místní pojmenování (*brána Ranního úsměvu, Labutí třída, Sluneční náměstí*), pěstování umění podtrhuje obliba antických jmen (*Hektor, Artemis, Praxiteles, Ikaros*). V Harmonii všichni žijí šťastně a spokojeně, obklopeni čistotou. Dokonalou a syntetickou. Vládne kult absolutní Hygieny. Společnost v Harmonii je společností silně odkloněnou od přírody, téměř vše, včetně chutí a vůní, se vyrábí uměle, neboť jen tak to může být dokonale čisté. (Což pozoruhodně připomíná i dnešní kult chemické čistoty a umělosti „inspirované přírodou“, záplavy hygienických prostředků se „zaručeně přírodní“ umělou vůní.) I krása, již se Harmoniané obklopují, je umělá: město je postaveno z asfaltu a skla, ovíváno umělým vánkem, zavlažováno umělými dešti, které vytvářejí umělé duhy.

Weissův současník Vladimír Raffel, který debutoval ve stejném roce, napsal, že „Bůh zahynul doopravdy teprve s hygienou a koupelnami“<sup>116</sup>. Rozvoj vědy a techniky poskytuje člověku iluzivní statut všemocného tvůrce, ústí ve snahu výrobně konkurovat přírodě i ve skryté nepřátelství vůči skutečně přírodnímu, co synteticky vyrobit nelze. Weiss poukázal na zásadní rozdíl mezi přirozenou čistotou a syntetickou hygienou i na nesmyslnost lidského dojmu, že příroda je špinavá. Jeho próza tak předznamenává ekologické téma. K tomuto do značné míry anticivilizačnímu pojetí se Weiss vrátil v závěru své utopické tvorby, v povídce *Nikdo vás nezval* (soubor *Hádání o budoucím*).

Jednoho dne se v Harmonii objeví živý, bílý kůň. Občané jsou ohromeni, poprvé vidí něco, co je krásné, přestože to nevyrobili. Jejich údiv však vystřídá zděšení, když zjistí, že se pravděpodobně nejedná o božskou bytost, ale o zvíře. To si Harmoniané spojují se „zapovězenou“ špinou, zápachem a bacily: *Brrr! Zvíře! – Kdoví odkud se tu objevilo, ani nebylo dezinfikováno! Zvířata z Harmonie dávno vymizela spolu s ostatními nebezpečnými bakteriálními zdroji. Nádherný bílý kůň láká k pohlazení, lidé se však obávají nákazy. (Díky naprosté hygieně v Harmonii neexistují nemoci a občané se dožívají vysokého věku.) Někteří dokonce žádají, aby byl kůň usmrcen elektrickým proudem dříve, než zamoří město nějakou strašlivou infekcí.*

Jiní začnou koně uzavírat do podobné zlaté klece, do jaké uzavírají sebe. Předkládají mu vybrané sladkosti, k bydlení mu vyhradí přepychové komnaty. Bílý kůň fascinuje všechny, nejvíce však mladého básníka Hektora. Tomu se podaří získat místo Paladina, ochránce a průvodce bílého koně. Mezi koněm a člověkem vznikne přátelství, Hektor pozná závratnou volnost, kterou cítí jezdec řítící se na koni krajinou a zatouží po volnosti ještě větší, po naprosté volnosti. Vyjede proto s koněm za hranice Harmonie.

Bílý kůň symbolizuje nespoutanou fantazii, uměleckou svobodu, jíž se Weiss v té době vzdával, ve snaze psát „o lidech a pro lidi“, na podporu idejí, ve které věřil. (*Až pomine jeho okouzlení! Až uvidí, že krása není více nežli člověk*, odpovídá nejmoudřejší muž z Harmonie, když se ho lidé ptají, zda se mladý básník vrátí.) Bílý kůň je rovněž symbolem svobody celkově. Ta znamená mimo jiné i riziko – tak jako opuštění sterilního prostředí znamená riziko nemoci. Nabízí však možnost objevit *město ještě harmoničtější nežli je Harmonie*, místo, kde *bílí koně a lidé žijí pohromadě, každý člověk má svého Bílého Koně a každý Bílý Kůň člověka... 117*

## Romaneto

Některé Weissovy texty byly označovány za romaneta<sup>118</sup>, přestože se tomuto žánru blíží pouze rozsahem a významem fantastických prvků. Formálně romanetu nejvíce odpovídá próza *Milý František*.<sup>119</sup> Příběh má dvojího vypravěče, autorský vypravěč je spisovatelem. Děj se odehrává v Praze, je spjat s magickým předmětem: mrtvou, uschlou lidskou rukou zavěšenou v chrámu Svatého Jakuba. Důležitou roli hrají fantastické a strašidelné motivy, fantastično tu však není pouze prostředkem, ale také tématem. František, hrdina příběhu, vede dvojí život: jeden reálný, druhý, dobrodružnější a překvapivější, ve snech, které pak vypráví svým přátelům. Poté, co spatří u Jakuba zavěšenou ruku a vyslechne si s ní spojenou legendu (Byla uřata zloději, který chtěl soše Panny Marie ukrást perlový náhrdelník. Stal se však zázrak, ruka sochy jeho ruku zadržela.), zdá se mu sen, v němž ho zčernalá ruka navštíví, nařiká a záhadně si stěžuje na své prokletí, zaviněné tím, že kdosi *nechtěl nebo mlčel či zapomněl či nemohl...*

Na rozdíl od Arbesových je Weissovo romaneto laděno humorně, hrůzostrašné kulisy - Františkův byt, přeplněný bizarními předměty povzbuzujícími fantazii, připomíná strašidelný zámek či scénu z Poea - vystupují spíše s groteskně komickým efektem. K Františkově posteli se ve snu plíží oddělená lidská ruka *jako škaredý, černý škorpión*. Otrásá se pláčem, slzy jí prýští z dlaní. „*Nebreč, lidský hnáte, a upokoj se!*“ - těší František truchlící končetinu - „*Nejsi sám se svým trápením, každý si nesem na bedrech svůj kříž!* – *Svěř se mi se svou bolestí, stará mumie, umím si představit, co to je, když bolí ruka – nedávno jsem si zadřel třísku z inkoustové tužky pod nehet.*“<sup>120</sup> (Obdobný motiv svébytného ožívání, zdánlivé samostatné existence části lidského těla, rukou, nacházíme ve Weinerově povídce Ruce. František také posléze vnímá svou vlastní, ochromenou ruku

jako cizí, nepatřičnou bytost. Lidské ruce jsou zároveň u Weisse opakovaně ústředním motivem – v jedné z jeho prvotin, nazvané rovněž *Ruce*, v povídce *Zpověď člověka*, v románu *Zázračné ruce*.)

Text není nicméně zesměšněním, ale naopak chválou fantazie. Františkovy fantazie působí na fantazii jeho umělecky založených přátel; malíř Bartoš kreslí obraz, vypravěč píše romaneto, všichni pak mohou přemýšlet a snít při interpretaci Františkových snů. František je další z Weissovy *milých*, snivých postav s rysy dítěte. Zejména dítě dokáže vnímat fantazii jako skutečnost, také František svým snům bezvýhradně věří. Hrdinova víra v pravdivost snu má však pro jednu nepříjemný dopad na jeho reálný život. Františkovi se zdá, že ho uschlá ruka bodla, aby na jeho zdravou končetinu přenesla svou kletbu. Po probuzení onemocní, ruka se mu zanítí. Čtenář se může dohadovat, jedná-li se o sugesci či o působení nadpřirozených sil; vliv snu na realitu – a nejen naopak - je však dalším důkazem rovnocennosti obou skutečností. Při tajné návštěvě Františkova bytu přátelé zjišťují, že je pravdou to, co najisto považovali za lež: František skutečně přečetl celý Ottův slovník naučný (u jednotlivých hesel jsou připsané jeho poznámky). „*František nikdy nelhal*“, poznamenává malíř Bartoš, „*ale jeho pravdy jsou neuvěřitelné*“.

Jako snová a reálná skutečnost rozdvouje se i Františkova ložnice; opět symbolicky za pomoci zrcadla, které představuje průchod do jiného světa. (*Ze tmy vyskočilo i kulaté zrcadlo nad nočním stolkem a ukazovalo pokojík v jakémsi ještě tajemnějším seskupení barev, jako by to bylo okénko do jiné komnaty, plné záhad.*121) Rovněž závěr povídky umožňuje čtenáři dvojí, racionální i iracionální interpretaci.

## Sci-fi

Weiss je často označován za autora vědecko-fantastické literatury, někdy dokonce za zakladatele české sci-fi. (Tak o něm vypovídá kupříkladu i pamětní deska umístěná na jeho rodném domě, stejně jako nástěnka v jilemnickém muzeu.) To se zdá paradoxní, uvážíme-li, že u naprosté většiny jeho děl je přiřazení k vědecko-fantastickému žánru přinejmenším sporné. Weissovy předválečné texty patří převážně k fantastické literatuře, jeho pozdějším „povídkám o budoucím“, které se snaží o realistické zobrazení mezilidských vztahů v utopicky ideální společnosti, pak povětšinou schází jak fantastický, tak vědecký aspekt. Weissův přístup ke sci-fi literatuře byl kritický, pravděpodobně se domníval, že usiluje především o dojem a není schopna zahrnout aktuální morální apel. Už

v *Domě o tisíci patrech* nalezneme motivy parodující sci-fi (popis bizarních mimozemských bytostí a světů, výlety k nimž jsou nabízeny společnosti Vesmír – která je ovšem lží), po válce Weiss spojil kritiku sci-fi s celkově omezujícím přístupem k fantazii, tvrdil, že „fantazie nemá být fantazírování“, že „nelze zabřednout do nížin pudů, do konstruovaného zmatku mimovolních křečí“<sup>122</sup> a také že „netrpí ctižádostí popisovat fantastické trópy na hvězdách a vymýšlet si podivuhodné bytosti“ (v rámcové, deníkové části *Země vnuků*).

Vcelku oprávněně označuje Ondřej Neff za „jedinou Weissovu ryzí sci-fi“ novelu *Meteor strýce Žulijána*. Děj povídky je poměrně prostý: na pozemek vypravěčova strýce, velkostatkáře Žulijána, dopadne záhadné kosmické těleso vejčitého tvaru. Žuliján, hnán zvědavostí, touhou zjistit, co je uvnitř vesmírného vejce, si najme chemika Mamilu, aby za pomoci agresivních sloučenin pronikl tvrdou skořápkou. Vejce je naplněno podivuhodnou tekutinou, po jejím požití se člověku zdají fantastické sny o nebeském světě, ve kterém existuje v podobě zárodku uvnitř vajíčka, z něž se má narodit spasitel. Čím více jedinec pije „božský nektar“, tím více ho v onom světě přibývá, tím více se blíží druhému zrození. Zároveň ho však stejnou měrou ubývá ve světě pozemském – jeho tělo se smršťuje. Žuliján, jeho soused pan Líbek a tulák František propadnou závislosti na omamném nápoji a na spasitelských snech, v důsledku toho se nenávratně zmenšují.

Weiss do této prózy přejal téma vizí o znovuzrození v jiném, krásnějším, hvězdném světě, které tvoří námět rovněž jeho dřívější, vážné povídky *Apoštol* (kde podobné vidiny prožívají lidé umírající na tyfus), zpracoval je však humorně. Scenérie lehce paroduje dobrodružnou a strašidelnou literaturu (motiv mohutné bouře, běsnění živlů; Žulijánův obrovský dům připomínající hrůzostrašný zámek; postavy „šileného vědce“ a „prohnaného detektiva“). Závislost trojice „budoucích spasitelů“ (nebo, chceme-li, „svaté trojice“) na zázračném nápoji je popisována jako závislost alkoholová - včetně velikášských a extatických pocitů po požití, včetně abstinenčních příznaků, i včetně nepříjemné „kocoviny“ dostavující se po probuzení. Jejich postupné smršťování pak působí, zvláště s ohledem na přesvědčení o vlastní velkolepé spasitelské úloze, groteskně komicky. Vypravěč, který o ubývajícím strýce a jeho dva neméně ubývajícím společníky pečuje, je nucen šít jim miniaturní oblečky a pořídit jim k bydlení domeček pro panenky.

Dovedná výstavba syžetu, založená na motivu zacyklení, se rovněž podílí na humorném vyznění novely. V parodickém kontextu je pokládána klasická otázka, zda bylo dříve vejce, nebo slepice: ve druhém světě hrdinům ukrytým ve vajíčku hrozí nebezpečí, neboť někteří jeho obyvatelé chtějí prorazit skořáčku a napít se „bílku“. Chápeme-li

pozvolné zmenšování a vytráčení se trojice hrdinů z pozemského světa jako umírání, stává se terčem vtipu i samotná posmrtná existence, znovuzrození, případně spasení (poněkud rouhačsky převrácené ve spasitelství). Do cyklického – a tedy nekonečného – zobrazení existence zapadá i motiv *apokalyptického perpetuum mobile*, obřího kolotoče (osazeného lidmi, zvířaty a věcmi a tudíž připomínajícího otáčející se zeměkouli), na němž se ocitá soused Líbek poté, co se „přepije“ kouzelné tekutiny až do úplného vytráčení. Ostatní jsou odsouzeni k postupnému zmenšování se, neboť spasitelem se podle snu může stát pouze ten, kdo se napije jako poslední a ani jeden ze zbývajících dvou mužíčků pochopitelně nechce dát druhému přednost.

V intenzivních snových vizích hrdinů (zahrnujících nejen prapodivné obrazy, ale i zvuky a vůně, podivuhodně neznámé a svou působivostí téměř zhmotnělé – samotný nápoj chutná jako *zkapalnělá vůně*) se ještě odráží Weissovy vlastní fantastické sny, parodické ztvárnění námětu jakož i postavení autorského vypravěče: dobrodružné fantazie s ostatními nesdílí, pozoruje je pouze zevně – však už předznamenávají Weissův pozdější ústup od fantastických motivů a témat.

## REALITA SOUDOBÁ A PROJEKTIVNÍ

Většina Weissových fantastických prací se dotýká reality či ji přímo kriticky zrcadlí, Weiss je však rovněž autorem převážně i výhradně realistické prózy. Pokoušel se také o konkrétní zobrazení předmětné skutečnosti, neproblematizované individuálně výjimečnými (ale i opakujícími se a později pravděpodobně částečně vyčerpanými) fantastickými prvky. Věnoval se realisticky aktuálním tématům, snažil se o realistické studie lidské psychiky. V utopických prózách ze závěrečné etapy své tvorby pak zobrazil budoucí komunistickou společnost jako zidealizovanou projekci reality soudobé.

### Legie

Ačkoli byl životními zkušenostmi i řadou osobních kontaktů spojen s okruhem legionářských spisovatelů, tématu legií se Weiss věnoval jen okrajově. Vedle nevýznamného dramatu *Penza* pouze ve dvou povídkách *Baráku smrti*. První z nich (*Austriák*) zachycuje rozhodování českého chlapce, který je rád, že vyvázl z fronty, mezi bezpečným návratem domů (za cenu toho, že pro ostatní Čechy - a nakonec i pro sebe - bude zrádcem, „austriákem“) a vstupem do legií. Druhá (*Zázračný pes a šampión světa*) poukazuje na hrdinství mladých legionářů. Bez patosu, spíše s usměvavou nadsázkou oslavuje ztřeštěnou odvalu „vojáka – Čechoslováka, fanfaróna se zlatým srdcem“, který procházející se po městě, jež pomáhal osvobodit, cítí se být tak trochu jeho pánem a podobá se Napoleonu, když se poprvé procházel po dobyté Moskvě: *bez jakýchkoli postranních úmyslů a beze všech historických vědomostí nese si tři své prsty u pravé ruky za kabátem svého zánovního frenče.*<sup>123</sup> Originálním způsobem je také vypořádáno o civilním životě mladých Čechů v Rusku. (*Chudokrevné ruské samičky vedou si svoje šťavnaté české samce.*)

### Společensko-psychologická próza

Prvorepublikové sociální a zejména politické klima se stalo terčem Weissovy satiry v románu *Mlčeti zlato*. Autor se pokusil o objektivní a všepokrývající kritiku bezúčelných politických sporů a podobně duchaprázdné rétoriky jednotlivých stran. Protagonista

románu, František Fabián, v sobě objeví výjimečný řečnický talent, který se rozhodne uplatnit právě v politice. (K prvnímu projevu Fabiánova nadání dojde v hostinci, je tedy vedena jistá paralela mezi hospodskou debatou a proslovy na vyšší politické úrovni.) Absolvuje typickou kariéru, vystřídá v rámci politického spektra řadu různých postojů a „přesvědčení“. Jeho upřímný osobní deník přitom vytváří cynický protiklad odhalující a podtrhávající lži vnějších deklamací. Znechucení nad vlastním chameleonstvím a snadností, s níž může pomocí přesvědčivého demagogického řečnění manipulovat davy, poznání, že *všechno na světě jde říci – není pravdy, která by nešla vyvrátit, není absurdnosti, která by nešla obhájit*, nakonec přivede Fabiána k přesvědčení, že nejlepší a nejčestnější je mlčet.

Společenské problematice se věnuje rovněž *Spáč ve zvěrokruhu*, který tak má vedle fantastické linie výrazné rysy sociálního románu. Protagonistovo osobní hledání a pochyby tu souzní se sociálním znejistěním v období hospodářské krize a hrozícího válečného konfliktu. Weiss v knize přesvědčivě vykreslil různé společenské a názorové sféry (maloměstská buržoazie, dělnická třída, ruská porevoluční emigrace), pokusil se i o obraz sovětské skutečnosti. Pozornost zaměřil na prostředí továrny na výrobu kobereců a problém inteligence zaměstnané pod úroveň svých možností. Postava majitele továrny Lebdušky, pojatá s určitou sympatií pro jeho bezmezné zaujetí podnikem (ale zároveň s poukazem na z toho plynoucí omezenost a sobectví), je patrně inspirována osobností Bati – podobně jako postava továrníka Kazmara u Marie Pujmanové v románu *Lidé na křižovatce*.

Na okupační realitu Weiss zareagoval psychologickým románem *Volání o pomoc*. Na půdě jednoho pražského domu soustředil a pronikavě popsal množství lidských typů a charakterů tak, jak je prověřil a odhalil protektorátní útlak. Hledání mravních jistot a správného postoje vůči fašismu je symbolicky zobrazeno duševním vývojem ústředního hrdiny románu, Zdeňka Klára. Mladík trpí, jak je pro mnohé Weissovy postavy typické, specifickým postižením. Tentokrát se jedná o zvláštní druh fobie, chorobný strach z lidí. Klárova přespříliš milující matka tají, z obavy aby se jeho nemoc nezhoršila, před synem veškeré zprávy o vzniku a vzestupu fašismu, o válce. To umožní Zdeňkovu domácímu učiteli Chrtkovi uskutečnit zlomyslný pokus: neinformovaného chlapce zasvětit do aktuální společenské skutečnosti v duchu Hitlerovy ideologie, dovede ho k proněmeckému přesvědčení, aby - sám bezpáteří - doložil, že člověku je možno implantovat jakýkoli názor. (Weiss tu tedy znovu rozvíjí téma „výchovy ke zlu“ výchozí již v *Zázračných rukou*.) Kolaborace s okupanty vloží Chrtkovi do rukou moc, které využívá k manipulátorské tyranizaci ostatních obyvatel domu (osobní duševní prázdnotou

vynahrazovanou zlovolnou manipulací s druhými je Chrtek příbuzný starci Kvisovi z Řezáčova románu Svědek), záměr udat všechny nájemníky včetně vlastní matky gestapu, se mu však nezdaří, je zabit v náhodné přestřelce. Zdeňka Klára odvrací ze zcestí jeho milá, povahově čistá a instinktivně správně se rozhodující dívka Božena a odbojář Vladimír Muž (podobně jednoznačně pozitivní charakter), s nímž Klára v závěru odchází do ilegálního zahraničního odboje do Sovětského svazu.

Podobně jako *Volání o pomoc* až po válce mohla vyjít Weissova satirická povídka *Slavný pes*, v níž bestiální zvíře, vycvičené esesmany pro válečné účely, průhledně symbolizuje fašistické zlo, které přerůstá své původce a je samozhoubné.

Spíše realistický pohled na skutečnost charakterizuje v protikladu k Weissově předválečné povídkové tvorbě většinu próz ze souboru *Povídky o lásce a nenávisti*, o některých z nich (*Černá povídka*, *Ta, s těmi copánky*, *Milovati budeš...* – později jako *Tetička*), jsme se už zmiňovali. Čapkovým Povídkám z jedné a druhé kapsy se stylově i námětem podobá povídka *Miluj svého bližního*, jejíž dobrosrdečný vypravěč musí zanechat policejní profese, protože soucítí s těmi, které má zatýkat: se sňatkovým podvodníkem dohnaným k oltáři první ženou, kterou se pokusil podvést, nebo s chudákem příznačně pojmenovaným pan Hládek. Ten je nepoctivý jen proto, aby mohl rozveselit „smutnou hospodu“ – smutnou, protože plnou stejných chudáků jako je on sám. Podobného ladění je starší povídka *Rudá rukavička*, v níž dva maskovaní čtenáři přepadnou pisatele detektivního románu na pokračování, aby se dozvěděli, jak příběh skončí. O laskavě shovívaném vztahu autora k postavám svědčí i jejich pojmenování, vždy zdrobnělé a většinou vypovídající. Sentimentální detektiv je nazýván Papáček, redaktor se spisovatelskými ambicemi Drápalík, lupič a sňatkový podvodník má pravé jméno Aloisek Kolínský, falešně pak Karel Jarolímek.

### **Socialistický realismus**

Trojice nových povídek ze souboru *Příběhy staré a nové* je psána podle receptáře socialistického realismu. Paní Hermína z povídky *Milostpaní* náleží jménem, smýšlením i právě titulem milostpaní, na němž lpí, ještě do „starého“ světa. Nicméně mu unikne. K sestře do Panské ulice, kam odchází od nezdárné dcery – komunistky, už nedojde. Strhne ji s sebou májový průvod a veselá mládež ji rychle přesvědčí, že v „novém“ světě je přehnaná zdvořilost zbytečná a že je lépe být babičkou a soudružkou, než milostpaní.

Hermína tedy ráda symbolicky vymění zdobený klobouk za rudý šátek. Není divu, nadšené přesvědčení mladých komunistů je nakažlivé. (*To je ten socialismus. Takový můstek do ráje, který bude na zemi. – A pak – a pak nastane čas, a krámy budou plné všeho, nač si srdce či jazyk vzpomene. Pak se dostane na všechny* -124)

Povídka *Opustíš-li mě...* přesvědčuje ve vztahu obsahu k Dykovskému názvu o tom, že zradit věc socialismu znamená zradit vlast. Protagonista, zedník Antonín Buchar, však k tomuto přesvědčení dospěje příliš pozdě. Až poté, co se stane vyzvědačem uplaceným cigaretami s velbloudem a horentními sumami, které pocházejí od neznámého, ale jménem snadno zařaditelného „Džonyho“. Bucharovi nezbyvá než udání na SNB a sebevražda.

Nejzajímavější je třetí z Weissových socialisticko-realistických próz, rozsáhlejší povídka *O věrnosti* (později jako *Lojzka*), psychologický portrét stárnoucí děvečky, která celý život obětovala tomu, k čemu byla vychována: oddané službě pánovi. Být dobrou, věrnou služebnou je její jedinou ctižádostí, protože nikdy nedostala možnost pocítit ctižádost jinou. Nepřiznává si, že sobecký sedlák nechce a není schopen její obětavost ani minimálně ocenit. Vidí v něm i po létech malého chlapce, na něhož upnula nenaplněné mateřské city a který ji kdysi - než pochopil a přijal za svou společenskou hierarchii - měl rád. Novela má do značné míry atypický, skrytě deziluzivní závěr. Přestože je mladou, živelnou Frantinou náležitě „proškolená“ a nakonec i přesvědčena, aby od sedláka odešla pracovat do družstva, stará žena vlastně socialistický princip uspořádání společnosti nepochopí. Rozhoduje se jenom „*sloužit, věrně sloužit*“ novému, lepšímu pánu – družstvu.

## **Budoucí „realita“**

V povídkových souborech z konce padesátých a počátku šedesátých let (*Země vnuků, Družice a hvězdoplavci, Hádání o budoucím*) se Weiss pokusil zobrazit své představy o budoucí socialistické společnosti. Je ovšem už konkrétnější než kupříkladu v románu *Přišel z hor* (*Každý člověk bude dítětem a básníkem a všechny vynálezy světa se stanou hračkami...*) a také méně poetický. Chce popisovat *štěstí budoucího člověka. - Štěstí plynoucí z pevných, soudružských vztahů budoucích lidí beztrždní společnosti*. Osobní, výjimečné sny, které mohou být svébytným a plnohodnotným protikladem reality, zjednodušuje na snění souladné s kolektivním snem o uskutečnění socialismu, se snem jako vizí předjímací to, co dle přesvědčení nutně musí nastat. „Takový sen je pochopitelný a plně oprávněný,“ je mu pak schváleno těmi kritickými kruhy, které ho

dlouho „udržovaly v představě, že jeho další cesta je podmíněna příkrým rozchodem s jeho předválečnou tvorbou.“ (Jiří Hájek v doslovu k prvnímu vydání *Země vnuků*.)

Základní znak vnímání snu v poúnorové kultuře výstižně pojmenoval Vladimír Macura: „Sen nesměl již být pozváním do hájemství iracionality, ale obnovou sil, průhledem do neomezených možností příštích...“<sup>125</sup> Weiss přehodnotil svůj postoj k snovému dění, jednoznačně je podřídil dění vědomému. *Sen ovšem je chaos, i když jsou v něm obsaženy tvůrčí prvky*, podotýká na stránkách prvního ze souborů próz o budoucím. *Ale je možno dát mu vyšší tvar. Z chaosu stvořit něco*. Proměna Weissova fantazijního vidění světa v ono „něco“ byla důsledkem působení kritiky i vlastního přesvědčení a snahy zřetelněji je vyjádřit. Zároveň je pravděpodobné, že zasadil své vyprávění o socialistické společnosti do budoucna i proto, že soudobá skutečnost byla jeho představě ideálu vzdálena.

*Země vnuků* je komponována rámcově. Povídky jsou prokládány deníkem spisovatele, který je úvahou o tom, jak má próza o budoucnosti vypadat, i určitým programním prohlášením – a také zajímavým svědectvím o souboji autora se sebou (kolik fantazie je možno zapojit, aby nebyl oslaben hodnotově čitelný vztah k realitě) i s kritikou (značně nesympatická postava mentorského kritika Františka). Weiss slibuje zabývat se zejména budoucím člověkem. Divy budoucí techniky mají být pouze kulisou, *to hlavní je a zůstane člověk*. Toto předsevzetí také dodržuje, jedinou výjimkou je povídka Lajka II., jejíž hrdinkou je fena. Snad ze soucitu s osudem skutečné Lajky napsal Weiss příběh, v němž se psí kosmonaut šťastně vrátí na Zem. Téma člověka a oslavy lidství potvrzují odkazy na Gorkého v mottu knihy i v textu samém.

Weissovi hrdinové budoucnosti, jejichž předobrazy se snaží hledat mezi svými současníky, však mají daleko do živelných postav Gorkého, charakteristických nezdolnou silou, ale i zápory a demony lidské povahy. Oproštění od většiny negativních vlastností a vad podobají se identickým součástkám ve velkém stroji společnosti, nejsou výjimečnými typy, ale variacemi jediného prototypu. Paradoxně tím spíše, že Jan Weiss projevuje ve výčtu kladných vlastností a dispozic budoucích lidí značnou nenasytnost. Tak dívka Sedmikráska z povídky *Prasklá váza* je nejen geniální kuchařkou a odbornicí v kreaci nových pokrmů, ale také uznávanou autorkou gastronomické poezie. Anička, učitelka v mateřské škole, pracuje navíc každou středu jako číšnice na vzducholodi, hraje taktéž divadlo a tančí v lodním souboru pro radost sobě i posádce. (*Sen o vzducholodi*).

Svým pojetím budoucí společnosti se Weiss do značné míry tématicky diskvalifikuje. Nemůže využít tradičních námětů vědecko-fantastické literatury: Rozvinutá

technika v jeho ideální společnosti není nebezpečím, nepřerůstá člověka, zůstává snadno ovladatelným nástrojem v jeho rukou. (Podobně ovladatelnou a ovládanou je i příroda – budoucí lidé jsou schopni uměle vytvářet a určovat počasí, skutečně „poroučet větru a dešti“). Vesmír je jenom lákavým cílem a zkouškou odvahy, „hvězdoplavci“ přestávají Weisse zajímat v okamžiku, kdy opustí Zemi. A dokonale kladní pozemští hrdinové se nemohou střetnout v konfliktu, který by založil výraznější dějovou zápletku. Témata Weissových utopických povídek se proto opakují, nejčastěji je námětem boj nového člověka se zbytky „starých“ neřestí. Hrdina povídky *Kapka jedu*, historik Martin Higgins, začne v důsledku žárlivosti na zdánlivě úspěšnějšího soka v lásce – černocho, uvažovat rasisticky, svou chybu si uvědomí, když při studiu historických materiálů zjistí, že jedná podobně jako jeden z jeho kapitalistických předků, který způsobil nespravedlivé odsouzení černého dělníka, komunisty. Lenost Fráni, protagonisty povídky *Prasklá váza*, je snadno vyléčena profesorem z ústavu pro léčení charakterů. Konečně Fráňa je, jak posléze sám uznává, jen *kapka vody, která se vzepřela! Jedna buňka v organizmu se zbláznila...*

Značně absurdním námětem je konflikt dvou ušlechtilostí. *Muž z Marsu*, na Zemi se navrátilší kosmonaut, nakonec raději prchá před dvěma ženami, které si dávají v lásce k němu přednost, odlétá na Venuši. V *Xenii (Hvězda a žena)* stejně jako v *Sluňáčkovi (Ten, který...)* bojuje rodičovská láska a obava o syna, který má být astronautem, se zodpovědností vůči společnosti, vědomím, že lidstvo potřebuje hrdiny ochotné vydávat se v nebezpečí. Nezkrotná touha obdarovávat (co však darovat je-li všeho nadbytek?) přivede paní Hanu (*Od kolébky k symfonii*) až k tomu, že s největším sebezapřením věnuje neplodné ženě vlastní dítě. Idea společného vlastnictví je zde tedy dovedena až k mezím narušujícím základní mezilidské vztahy.

Ani ve svém popisu budoucí společnosti Weiss neuniká příznačné rétorice a typickým symbolům a mýtům soudobým. Napravenému lenochovi Fráňovi mává na cestu za prací zlatá ratolest v pravici sochy Lenina, vzdušný koráb *spěje k Jasným zítřkům*, potkáváje cestou na východ o mnoho větší letoun sovětský. Mnohé formulace působí na čtenáře spíše komicky a patrně proti záměru autora i ironicky. Statečný kosmonaut Pěťa (časté užití domáckých podob jmen je dokladem Weissovy snahy o přiblížení a zlidštění hrdinů, jejich představení jako „obyčejných“ lidí) z povídky *Hvězda a žena* sleduje v divadle historické drama a dává se unášet *starodávnou legendou o věrném přátelství Marxe a Engelse. Docela uvěřil iluzi, žasl a nechápal, bouřil se a trpěl, tajil dech a zatínal pěsti, tiskl Olze ruku, aniž si toho byl vědom.*<sup>126</sup> Typický je rovněž motiv sbratření všech národností a ras rozvíjený i s popřením elementární logiky a pravděpodobnosti. Černý

bubeník Bakpveba (*Hvězda na Africkém nebi*) v hloubi afrického pralesa dobře ví, že hvězdu (družici) *nevyпустиł jeden z těch bledě růžových, co nám říkají „špinavé opice“*, ale člověk - bratr ze sovětské země, který nám říká: *Já jsem člověk, ty jsi člověk. Proto si sedni vedle mne!* 127 Zatímco jeho méně uvědomělý, ale podobně terminologicky obeznámený náčelník oponuje mimo jiné slovy „*bílý sir John Friedrich je dobrý imperialista.*“

Nahlížení socialistického světa jako světa zcela nového, je zdůrazněno mládím hrdinů, opakováním motivu dítěte. Vše minulé se uchovává v muzeích (velikým skanzenem, udržovaným jako *svědectví zvlášt' ohyždného případu lidského prokletí*, je kupříkladu celá Broadway), unaveně dožívá a je nahrazováno. Starožitník Marcelán (*Snad nám ho bylo trochu líto*) čeká na kupce posledního předmětu jako na vysvoboditele; na místě starožitnictví pana Kamarýta (*Možno říci, že se přímo dřel*) se po jeho smrti příznačně objevuje výroba dětských kočárků. Nadbytek věcí vede i k nelítostné likvidaci všech starých, zdánlivě zbytečných. Toho oprávnění Weiss zpochybňuje. Staré se může stát novým (Řetězové předávání nevídaného daru – zašlé kolekce motýlů – způsobí v povídce *Komplikace života* vznik nové „motýlí“ tendence v umění i v módě.), i láska k věcem z minulosti si zaslouží úctu. Radostné řádění pana Zvoníčka (*Ať z vás nezůstane ani vzpomínka*), který nadšeně vyměňuje sotva použitý nábytek za nový a nerozpakuje se ani brát své babičce zpod rukou starodávný klavír (a nutit jí moderní elektrický), je popisováno tak, že působí spíše děsivě.

Mnohé motivy charakteristické v jeho předválečné tvorbě rozporností či negativním příznakem Weiss nyní omezuje, po zasazení do ideální reality harmonizuje nebo jinak přizpůsobuje. Chaotický sen se objevuje už jenom výjimečně, navíc v parodickém kontextu - v povídce *Královna noci* pronásledují bizarní snové představy pana J. M., dopisujícího člena klubu existencionalistů.

Také samotný spánek je tématem zřídka, nahrazuje jej bdění. Mnozí lidé si odvykli spát, pokud si usnout přejí, odstraní jejich insomnii profesionální „uspávač“ (viz. povídka *Byl to spací autobus*). K poklidnému usínání po únavě dlouhým, spokojeným životem, je přirovnávána smrt starého Matouše, „dědečka lípy“ (*Mistr vysokého věku*). Vysokého věku se běžně dožívají všichni lidé, smrt je zmiňována výjimečně. Pokud se nerovná klidnému usínání a je předčasná, je také vzdálená, heroická, ve hvězdách.

Nespoutaný let, symbol svobodné fantazie, už není provázen závratí, není ale ani skutečně neomezený. Letci - spisovateli - není dovoleno příliš se vzdálit od země, od lidí. *Za přímo školský případ jak povídka z budoucna a o budoucnu vypadat nemá*, Weiss označuje náčrt příběhu o *muži v povětrí*, ochromeném závodníkovi, který se z lásky

k lidem naučí létat, ale posléze se jim *ztratí kdesi v nadoblačných výšinách*. Možnost létat dostávají nakonec všichni, let degraduje v pouhou sportovní zálibu – „křídlení“. To je sice oblíbené, nesmí se však stát filozofií a hlavní náplní života. Mladík Leoš (*Ptačí sen*), který touží po životě v oblacích a připomíná anarchistu nebo příslušníka hnutí hippies (*V podstatě to byl naivní snílek, nebezpečný pro své okolí právě tím, jak dovedl své fantazie předkládat ku věření mladým lidem, jak sugestivně přesvědčoval o skutečnosti svých fikcí*.128), je prezentován jako nezodpovědný lenoch a příživník (*Nepracovat, jen létat a zpívat!*).

Tma není oblastí neznáma a nebezpečí, noc dokonce neexistuje – lidské síly ji ruší. Po setmění je město *osvětleno nočním sluncem jako ve dne a umělé zdroje zářících a ozářených hmot mu dodávají pohádkového kouzla*. Slepota neznamena uzavření v osobní vnitřní tmě, izolaci od světa. Vrozenou slepotu hudebníka Jana (*Od kolébky k symfonii*) nakonec vyspělá lékařská věda odstraní. Jeho postižení se tak mění v dar, který mu umožní prožít znovuzrození poté, co prohlédne – a složit jedinečnou symfonii vyprávějící o jeho úžasu. Martin, hrdina povídky *Neboť mne vedou jejich ruce...*, je slepý nevyléčitelně. Nezůstává ale sám, přestože všichni ostatní vidí. Aby se necítil ochuzený, lidé ho ze soucitu udržují v milosrdné lži, v přesvědčení, že slepota je pro člověka přirozená, že je údělem všech. Nepoužívají před ním slova spojená s viděním, mluví s ním jako slepí se slepým. Martin nakonec zjistí, že ostatní mají dar zraku, přesto s nimi dál hraje hru utvořenou ze soucitu a solidarity: *Kdybych jim řekl, že už nevěřím, zarmoutil bych je – (...) Chtějí se dělit se mnou o můj úděl. Kdybych jim řekl, že je nepotřebuji, že si svoje břímě ponesu sám, zabloudil bych mezi nimi jako na moři bez kompasu. – Je kruté vědět, že tu stojím ve tmě sám, zatímco jiným září slunce. Ale je sladké vědomí, že se mi nemůže nic zlého stát. Milióny očí vidí za mne. – Milióny rukou mě povedou* –129

Weiss si uvědomoval, že to, co se především musí zdokonalit, má-li být příští svět lepší, je lidská povaha, ne věda a technika. Věřil, že jeho ideální společnost může vzniknout a fungovat, protože věřil, že člověk je podstatou dobrý a k tomu, aby se ke své podstatě vrátil, postačí změna společenského uspořádání. (*Nebudou se řešit problémy sobectví, touhy po moci a po penězích, žárlivost, lži a pomluvy, protože odpadnou důvody k takovým neřestem*.130) Psychiku „nového“ člověka však Weiss zobrazil jen povrchně a ne vždy se mu podařilo oslavit kladné lidské vlastnosti alespoň tak přesvědčivě, jako solidaritu a schopnost soucitu ve výše zmíněné povídce.

Jeho budoucí lidé představují a ctí tradiční až konzervativní hodnoty. Způsob, jímž je o tom vyprávěno, vede pak ve spojení s minimalizací negativní příznaků až k tomu, že

Weiss nezřídka předkládá čtenáři sentimentální idylu. Alejí dekorovanou sochami robátek promenují zástupy hrdých žen s absolutně zdravými dětmi v růžových a modrých krajkách, všechny *mávají šátečky na pozdrav stříbrnému kočárku s paterčaty*, jejichž matka *nosí na prsou dýmantový řád plodnosti*. Dvanáct krásných a úspěšných dětí paní Hany zahrnuje svou matku láskou a pozorností, při pravidelných návštěvách odkládají na prahu dětského pokoje léta dospělosti, vytahují staré panenky a autíčka a hrají si sedíce v kruhu kolem dojaté maminky (*Od kolébky až k symfonii*).

Milostné vztahy se podobají spíše pevnému přátelství, budoucí mládež je v převážné většině podivuhodně nesmělá a cudná. Například Pavel (*Sen o vzducholodi*), milý Aničky, která se „podobá velkému dítěti“; *zná všechno a rozumí všemu kromě ženy. Všemi světadily prošel křížemkrážem, jediné tuto zemi ještě nezná – Je to tajemný ostrov, který leží před ním a on se bojí ho objevit – (...) Je neposkvrněný právě tak jako ona. Jestliže ji utrhne tak jako květinu, i sám sebe utrhne!*<sup>131</sup>

Rituálně probíhají sobotní sedánky u památeční petrolejové lampy v rodině pana Sluňáčekova (*Ten, který...*), jenž jako *umělec cítí ostrý kontrast petrolejové lampy a atomových sluncí, která nám už zítra budou svítit*. Důraz je tedy kladen na minulost i budoucnost, zejména pak v mezilidských vztazích: úcta mládí ke stáří, dětí k rodičům a zároveň hrdost zploditelů na potomky. Projevuje se tu způsob nahlížení na svět pochopitelný u autora tehdy již sedmdesátiletého.

Kritika reagovala na Weissovy schematické a nepřiliš zdařilé pokusy o prózu s tematikou budoucího socialistického člověka převážně rozpačitě a vlažně.<sup>132</sup> Ostře proti „bídě sentimentálního utopismu“ vystoupil ve stejnojmenném článku Oleg Sus. Nikoli bez důvodu nazval Weisse „konzervativním felicitologem budoucnosti“, jeho utopické prózy označil za „nejnovější druh českého kýče“ stylově se blížící „rozmělněné secesi“ a „biedermeieru“. V tvrdé kritice neberoucí ohled na ostatní Weissovu tvorbu napadl nejen dílo, ale i autora: „Weissovy vize budoucnosti nejsou nic jiného než přestrojené a vnějškově upravené obrazy – ve směru líbivého ‚zešťastnění‘ – oněch tékavých představ průměrného, ba i podprůměrného vědomí (...)“<sup>133</sup> Spíše formě než náplni Susovy kritiky oponoval v následujícím čísle literárních novin Pavel Naumann. Zdůraznil, že Weiss narozdíl od mnohých jiných alespoň „píše to, čemu věří a věří tomu, co píše“ a připomněl, že v minulých letech byly napsány „daleko horší knihy, než jsou Weissovy sentimentální utopie a napsali je autoři daleko proslulejší a daleko vlivnější“. Položil případnou otázku, „proč tedy právě Jan Weiss a proč právě on první“ a zda-li ne „proto, že je bezbranný“.<sup>134</sup>

Sus vybral a pranýřoval ta nejnaivnější a nejsentimentálnější místa Weissových próz. Přestože předchozí dva povídkové soubory jsou jednoznačně horší, odsoudil tvrdě až *Hádání o budoucím*. Pravděpodobně proto, že vyšlo v době, kdy už byla snadněji publikovatelná taková kritika autora písíciho přeci jen do značné míry souhlasně s oficiálně prosazovanou tendencí. A přeci právě v poslední Weissově knize mnohde znovu ožívá jeho originální básnivost. V „legendě“ (rozdělení souboru na „básně v próze“ a „legandy o lidech“ je zajímavé, naplnění obou žánrů je zde však ještě neurčitější, než jejich vymezení) *Zvědavost, když už je pozdě* se pan Valnoha, jehož profesí je zaplňovat prázdná okénka hodin a minut na obrazovce komunikátoru, bavit volajícího dokud se nedostaví ten, s nímž chce mluvit; marně pokouší zaujmout netrpělivého inženýra Parduse nejnovějšími zprávami a zajímavostmi ze světa. Nakonec se mu přeci jen podaří vzbudit Pardusův zájem proslovem, který vnímáme jako satiru platnou do všech dob: *Vězte, že neexistuje pod sluncem spolek tak pošetilý, aby nezískal členstvo! O tom se přesvědčil pan Metelka, když se o to vsadil s panem Nepovímem. Pan Nepovím si vymýšlel věci co nejpitomější a pan Metelka mu vždycky pro to sehnal nejméně deset lidí. Založil takový spolek, který držel pohromadě onou pošetilou ideou, heslem či vlastností všem společnou. Nebudete věřit, až vám řeknu, ve jménu čeho se scházeli, co je spojovalo, proč šli do houfu! Našlo se deset lidí například i na to – haló – hlásí se pan Židlický – okamžitě to bude!*

*Tak ještě dopovězte, když už jste nakousl – kvůli čemu se sešlo těch deset – 135* vzplane nakonec Pardusova zvědavost. Je ovšem už pozdě, tvář pana Valnohy se se „čtveráckým úsměvem“ pomalu rozplyne.

V *Hádání o budoucím* se Weissova poválečná poetika projevuje už i sebereflexivně. Weiss si uvědomoval, že jeho oslava budoucích lidí je monotónní a že pokud nechce svou ideální společnost kritizovat, nemá v podstatě o čem psát. Dvojice spisovatelů z povídky *Nuže tedy – sklenku vína* hraje za účelem získání inspirace mystifikační hru na již neexistující lidské vlastnosti. První předstírá přemrštěnou pokoru, druhý nadřazenost a rozkazovačnost otrokáře. Po odhalení oba se stopou lítosti a nostalgie vzpomínají na dobu, kdy existence protikladných lidských vášní a povah nabízela dramatickou látku ke zpracování. („*Škoda padoucha*,“ vzdychají svorně.)

Nepřímou kritikou kritiky – oné ideologicky zaměřené, která přesvědčovala, že fantazie je lež a významně tak přispěla k ochuzení a schematizaci Weissovy poetiky – je oslava umění akrobata Dana v povídce *To není chloubka, to je dar...* (*A přece to, co dělal, bylo lidem potřebné a on to dělal dobře. Lidé svým potleskem mu potvrdili, že si to přejí, a dali mu právo, aby to dělal.*136) i nesouhlas s omezeností kontrolora ze sanatoria pro léčbu

morálních defektů, který není schopen rozlišit mezi lží a básnickou „lží“ (*Snad nám ho bylo trochu líto*).

Skutečně osobitý lidský typ se často projevuje jako kaz na tváři společnosti, tím spíše, je-li povrchově dokonalá. Takovými „kazy“ - prezentovanými však už sympaticky - jsou postavy starožitníků a jiných podivínů. V panu Andrejsovi (*Škoda každého tajemství*) se ozvou dobrodružné sklony jednoho z jeho předků, který byl zlodějem, a nutí ho, aby se v noci vloupával do cizích příbytků. Andrejs ovšem stává „zlodějem naruby“, lidi neokrádá, naopak je obdarovává, zanechává v jejich bytech sice neužitečné, nicméně podivuhodné věci. Obohacuje tak jejich život o záhadu. Jiným svérázným hrdinou je pěstitel jiřinek (*Už jste si vybral*), jehož pravou zálibou je výroba originálních houslí (housle polepené ptačími peříčky, mramorové housle antických tvarů, housle z broušených achátů, hadí kůže, erbolitu...). Krásnými květy osazuje svou zahradu proto, aby přilákal obdivovatele, mohl se jim pochlubit svými houslemi a jedněmi je obdarovat.

Opozicí k „všemocným“ lidem ze *Země vnuků*, lidem, kteří vyrábějí *lepší kovy, lepší kůže, lepší dřevo a lepší kůže nežli to dovede příroda* je v *Hádání o budoucím* sadař Silvestr (povídka *Nikdo vás nezval...*), který žije poustevnický, stranou od těchto lidí, a jeho filozofie je už kritikou hyperproduktivní společnosti odkloněné od přírody a zahrnující se věcmi: „*Žijete ne už jako lidský rod, ale jako plemeno protivných všudybylů a všeumělců, sestrojili jste si na své planetě jakýsi obludný, automatický ráj. Vymkli jste se přírodě, přinutili jste ji, aby pro vás pracovala až k sebezničení, zdeformovali a znásilnili jste ji svými vynálezy – a když vám to bylo ještě málo, vymysleli jste si novou přírodu, umělou, chemickou, strojovou, ve svých laboratořích proti záměru a vůli hvězd.*“ 137 Silvestr má k přírodě jiný vztah než všehoschopná, sebestředná lidská společnost. Je to už vztah pokory, ne vlastnění a přemáhání. Země neslouží jemu, ale on jí: *Vím, že se mě chytá černá země, vždyť jí sloužím! Ale zato na podzim držím ve svých prstech plody zázračného tvaru a barvy a vůně a chuti – i když přitom mám za nehtama špínu.* 138 (Pravděpodobně se tu odráží i skutečnost, že zaujatým zahradníkem - a členem zahrádkářského svazu - byl také sám Jan Weiss.)

Silvestr dává „zázračné“ ovoce ze svého sadu lidem a na oplátku vyžaduje jenom aby ho „nechali napokoji“. Svou výlučností a špínou nejen za nehty (a také tím, že stromy ve svém sadu hnojí zcela přirozeně a svépomocí) budí ovšem pohoršení, zejména u oblastního hygienika: „*V mém rajóně byste se stal strůjcem pořekadla: Špinavý jako Silvestr! To nemohu připustit! Musím proti vám bojovat jako proti představiteli věci neestetických* -“ 139

„Psal-li Šalda o tom, že kritika je funkce rytířská, nesmíme zapomínat na její úkoly hygienické,“ uvedl Oleg Sus na obranu svého výpadu vůči Weissovým prózám.<sup>140</sup> „Zde nemůže odtahovat štítivě prsty, mektat cosi o jistých kladech tuto, onde o jistých nedostacích. Vaše řeč budiž ano, ano, ne, ne,“ dodává. My se však můžeme domnívat, že omezení se na pouhé „ano“ a „ne“ prokazuje více než žádoucí ráznost nežádoucí omezenost kritika.

Zda se Weissova poetika mohla znovu projevit živě a originálně, jak některé prózy (zejména ty, které Sus ve svém rozboru pominul) z jeho poslední knihy nepochybně naznačují, už nevíme. Osudovou slabostí Weisse – spisovatele bylo, že se nechával příliš ovlivnit kritikou. Na Susův výpad zareagoval tím, že definitivně přestal psát. Po roce 1964 už vycházejí pouze výběry z jeho starších prací.

## ZÁVĚR

Za posledních osmdesát let bylo publikováno téměř sedmdesát Weissových titulů, jeho knihy byly přeloženy do více než deseti jazyků. Jeho prózy zaujaly filmaře. Už v roce 1968 natočil slovenský režisér Leopold Lahoda na motivy Weissova *Spáče ve zvěrokruhu* film *Sladký čas Kalimagdory*, v osmdesátých letech vznikly televizní filmy podle Weissových próz *Bianka Braselli*, *Zázračné ruce* a *Slavný pes*. Zfilmovány byly také *Tři sny Kristiny Bojarové*. Nejnovějším pokusem (rok 2002) je snímek *Sen* (filmová adaptace jedné ze snově asociativních Weissových próz) scenáristy a režiséra Miloše J. Kohouta, v hlavní roli s Karlem Rodenem. Krátkometrážní film si kladl za cíl přesvědčit o filmovosti Weissových textů a umožnit tak natočení *Domu o tisíci patrech* v evropské koprodukci. V roce 1998 vydalo nakladatelství Milenium Publishing v sérii *Století české sci-fi* Weissovský svazek jako druhý, hned po svazku Čapkovském, roku 2002 znovu vyšel *Dům o tisíci patrech*. Širší čtenářské veřejnosti přesto není Jan Weiss příliš znám, pokud, pak právě především jako autor *Domu o tisíci patrech*. (V čtenářské anketě měsíčníku *Ikarie* v roce 1990 se tato kniha ukázala jako desátá nejoblíbenější z celého komplexu české vědecko-fantastické literatury.) Odborná pozornost se soustředila vesměs na jeho tvorbu předválečnou. Weissovo dílo je však zajímavé i jako celek, svou mnohotvárností i vnitřními souvislostmi, širokým rozpětím mezi fantazijním a reálným nahlížením, množstvím žánrových poloh: čiré fantazie, realisticko-psychologická próza, maloměstská satira, sci-fi, utopie...

Kritika řadila jeho prózu do rozmanitého inspiračního kontextu, byl přirovnáván k E. T. A. Hoffmannovi, Dostojevskému, Čapkovi, Jakubu Arbesovi, H. G. Wellsovi. Až to vzbudilo jisté pobavení autora: „Kolik by to bylo patronů či sudíček u kolébky tohoto díla (zde *Domu o tisíci patrech*), kdybych měl vypočítat všechna jména, jež mu kritikové přisuzovali od de l'Isle-Adama (v Hostu) až po Franze Kafku (v literární příloze londýnských *Timesů*).“<sup>141</sup> Sám poukazoval jako na jeden ze zdrojů své fantazie na ranou četbu Verna a Poea. Četl bezpochyby mnoho, jeho inspirace jinými autory a literárními směry je četná, ale spíše dílčí a často také je polemického charakteru. Býval považován za surrealistu, v roce 1944 se však v dopisu Sezimovi zmínil, že čte Kafkův *Zámek* a že je to nějaký podivný „sirealistický“ román.<sup>142</sup> Hovoří se o něm jako o (spolu)zakladateli české sci-fi, on sám ovšem k tomuto žánru zaujímal spíše kritický a satirický postoj. Byl označován za fantastu, stejně často nicméně bylo poukazováno na pevné propojení jeho

snů s realitou. Jeho prvotiny nesou četné znaky expresionismu, jde však o svébytný, na literárních vzorech nezávislý odraz trýznivé životní zkušenosti. Weissova poetika má velice osobní, a proto i jedinečnou povahu.

V souvislosti se závěrečnou etapou jeho tvorby se mu dostalo také označení „sentimentální utopik“ (Oleg Sus). Pro jeho dílo celkově je však daleko podstatnější výrazný a téměř všudypřítomný podtón ironie, která plyne z konfrontace reálné a sněné skutečnosti. Jeho próza se pohybuje mezi fantazií a realitou jako mezi nebem a zemí, jako mezi dvěma mezemi jednoho světa. Od země se odráží a vrací se k ní, aby se mohla odrazit znovu. Fantazijní a reálná skutečnost nás u Weisse udivuje svou originalitou a vzájemným propojením. Jedna z jeho povídek rozvíjí námět okupační legendy o městském fantómu, zázračném skokanovi vybaveném na chodidlech pružnými péry.<sup>143</sup> Můžeme se domnívat, že tímto „pérovým mužem“ byl Jan Weiss: „Jsem člověk neúplný,“ přiznal o sobě. „Nosím v botách pružná péra, která mi nahrazují plochu normálního chodidla.“<sup>144</sup>

Vzletné výšiny Weissovy fantazie přesvědčivě oslavil ve své „nevzpomínce“ o autorovi Karel Konrád: „Vždyť umění je především to, co má křídla nebo alespoň náznak křídel – jak by jinak bylo s to nadnésti se výš, vzhůru? Kde by potom byla závrať z poezie? A proto vzdejme obzvláštní úctu snění!“<sup>145</sup>

## RESUMÉ:

Tato práce se snaží postihnout dvojí zobrazování skutečnosti v díle Jana Weisse. Weissovo dvojí pojetí skutečnosti osciluje mezi vzájemně propojeným fantazijním a reálným nahlížením a je založeno na jeho osobní, atypicky intenzivní zkušenosti se snem (snové vidiny prožívané v tyfových horečkách v zajateckém táboře na Sibíři). První polovina práce se zaměřuje na Weissovu tvorbu z dvacátých a třicátých let. Výchozí téma snu a rozdvojení skutečnosti je zde paralelně ztvárňováno v klíčovém motivu zrcadla a v motivu dvojnictví, na tomto základě autor rozvíjí problematiku dalších polarit (dobro a zlo, vědomí a podvědomí, snění a realita, všednost a výjimečnost) a jejich vztahu. V souvislosti s inspirací chorobným snem a pod vlivem zážitku první světové války vykazuje fantastický svět Weissovy prózy rysy až krajní abnormality a zejména časoprostorové diskontinuity, jeho prvotiny jsou blízké expresionismu. Sen často hraničí s halucinací, šílenstvím. Jako záhadný prostor mezi snem a bděním, ale také jako symbolizace mravního znejistění se u Weisse objevuje téma tmy a slepoty. Druhá polovina práce se věnuje žánrovým schémátům a typům vysledovatelným ve Weissově díle (motivy a postupy z oblasti pohádky a triviální literatury, romaneto, utopie a sci-fi ve tvorbě Jana Weisse) a realistické linii jeho tvorby posílené v období druhé světové války a v letech poválečných. Závěrečná kapitola práce sleduje návrat základních Weissových motivů a námětů v poslední etapě jeho tvorby a jejich proměnu v popisu idealizované budoucí podoby socialismu. Biografii Jana Weisse je věnována úvodní část práce, celkový přehled knižních publikací Weissových děl v češtině i v cizích jazycích podává příloha.

## SUMMARY:

The aim of this thesis is to capture the representation of two realities in the works of Jan Weiss. Weiss' conception of reality oscillates between interrelated fantasy and reality approach and is based on his personal, unusually intensive experience with dream (He experienced dream visions during his typhus fevers in a prisoner camp in Siberia). The first part of this thesis focuses on Weiss' works from 1920s and 1930s. The original theme of dream and dual reality is expressed by the key motive of the mirror and the motive of the double; taking this as his starting point, the author further develops the question of other polarities (evil and good, consciousness and subconsciousness, dreams and reality, the ordinary and the extraordinary) and their relations. Inspired by sickly dreams and the author's WWI experience, the fantastic world of Weiss' writings shows signs of extreme abnormality, mainly time-spatial discontinuity; his early works can be related to expressionism. Dream often verges on hallucinations and madness. Another theme appearing in Weiss' works is that of darkness and blindness, which stands not only for the mysterious territory between the waking hours and sleep, but also for Weiss' moral doubts. The second part of this thesis focuses on genre schemes and types that can be found in Weiss' works (motives and writing methods taken from fairytales and trivial literature, romanetto, utopia and science fiction in the works of Jan Weiss) and the realistic branch of his writings that grew more prominent during the time of WWII and the years after the War. The concluding chapter traces the return of Weiss' basic motives and themes in the last phase of his writing life and their alteration when exploited in the descriptions of the idealized future image of socialism. The introductory part of this thesis addresses the biography of Jan Weiss; the comprehensive list of Jan Weiss' publications in Czech and other languages can be found in the amendment.

## LITERATURA:

### a/ články a studie vztahující se přímo k životu a dílu Jana Weisse

*Co nám prozradil o sobě Jan Weiss.* MF. 15. 5. 1957.

Einhornová, Alena: *Nejvýraznější představitelé naší vědecké fantastiky.* ČL 1968, s. 216-222.

Filip, Miroslav: *Je nebo není aktuální.* Tvorba, 1949, č. 14.

Fořt, Bohumil: *Některé poznámky k typologii ženských postav v díle J.W. nahlížené skrze typologii fikčních světů jeho textů.* ČL 1999, s. 637-644.

Götz, František: *Spáč ve zvěrokruhu.* In. Götz, F.: *Literatura mezi dvěma válkami.* Československý spisovatel, Praha 1984, s.159-161.

Hájek, Jiří: *Fantastický básník reality.* In. Hájek, J.: *Osudy a cíle,* Praha 1961, s. 83-93.

Heřman, Zdeněk: *Napětí mezi snem a skutečností v díle Jana Weisse.* Plamen 1962, č.5.

Horáček, Jaroslav: *Jan Weiss.* In. Horské prameny, roč. 4, 1948, s. 3-5.

Horáček, Jaroslav: *Jan Weiss a Jilemnice.* In. Krkonoše – Podkrkonoší, sv. 8, 1989, s. 223–240.

Jakubíček, Daniel: *Moderní člověk přirozený nebo umělý? (Lidský jedinec v díle Jana Weisse).* In. "Umělý člověk" dvacátého století - Sborník příspěvků ze IV. literární laboratoře. Gaudeamus, Hradec Králové 2000, s.121-128.

Kmuníček, Vilém: *Jan Weiss dnes.* In. Z českého ráje a podkrkonoší, sv. 10, 1997, s.109-128.

Konrád, Karel: *I kdyby k nám nepřišel z hor.* In. *Nevzpomínky.* Československý spisovatel, Praha 1963, s. 247-253.

Kučerová, Hana: *Prvotina Jana Weisse, povídkový cyklus Barák smrti.* ČL 1984, s. 249-260.

Luštinec, Jan: *Na návštěvě u Jaroslavy Weissové.* Krkonoše, 1982, č. 12, s. 28-29.

Marešová, Veronika: *Jan Weiss.* Scholaforum, Ostrava 1997.

Naumann, Pavel: *Hádání pro budoucí časy.* Literární noviny, 1964, č. 7.

Neff, Ondřej: *Evangelista snu.* In. *Něco je jinak.* Albatros, Praha 1981, s.184-204.

- Nor, A.C.: *Život nebyl sen*. Díl 1. Atlantis, Brno 1994.
- Opelík, Jiří: *Tvůrčí cesta Jana Weisse*. Host do domu, 1957, č.10, s. 450-454.
- Opelík, Jiří: *Weissova science fiction*. Host do domu, 1961, č. 3
- Píša, Antonín Matěj: *Kus cesty s Janem Weissem*. In. *Stopami prózy*. Praha 1964, s. 221-232.
- Píša, Antonín Matěj: *Románová výprava za ztraceným rájem*. Práce, 28.9. 1941.
- Sekera, Josef: *Medailón do jednoho pokojíku na Šalamounce*. Plamen, 1962, č. 5.
- Sekera, Josef: *Vzpomínkově o Janu Weissovi*. Plamen, 1967, s. 148.
- Sezima, Karel: *Jan Weiss*. In. Sezima, K.: *Masky a modely*, Praha 1930, s. 340-345.
- Sezima, Karel: *Poválečná obraznost*. In. Sezima, K.: *Mlázi*. Praha 1936, s. 71-84.
- Sezima, Karel: *Z mého života*. Díl 3. Jos. Vilímek, Praha 1948, s. 120-121.
- Schulz, Milan: *Fantasie a život*. Literární noviny, 1957, č. 21.
- Schulz, Milan: *S Janem Weissem o budoucím člověku*. Literární noviny, 1958, č. 47.
- Sus, Oleg: *Bída sentimentálního utopismu*. Literární noviny, 1964, č. 5.
- Sus, Oleg: *Zrcadlo čtenářských duší*. Host do domu, 1964, č. 4.
- Václavek, Bedřich: *Dům o tisíci patrech*. Rudé právo 21. 6. 1929.
- Vrba, František: *Družice a hvězdoplavci*. Literární noviny, 1961, č. 13.
- Weiss, Jan: *Jak jsem ztratil román*. Panoráma 8, 1930/31, s. 118.
- Weiss, Jan: *Můj poměr k Jaroslavu Havlíčkovi*. Horské prameny 1947 – 1948, č. 3.
- Weiss, Jan: *Návraty*. Horské prameny, roč. 3, 1947, s. 33.
- Weiss, Jan: *O svém prvním románu Dům o tisíci patrech*. O knihách a autorech, 1958, č. 5-6.
- Weiss, Jan: *Povídka o sobě*. Literární noviny, 1927, č. 7, 9.6., s. 1-2.
- Weiss, Jan: *Proč píší, tak jak píší*. Čtenář, č. 10, 1966.

[www.sweb.cz/Jan.Weiss](http://www.sweb.cz/Jan.Weiss)

## **b/ ostatní odborná literatura**

Adamovič, Ivan: *Slovník české literární fantastiky a science fiction*. Praha 1995.

kol. *Dějiny české literatury IV (Literatura od konce 19. století do roku 1945)*. Victoria Publishing, Praha 1995.

Doležel, Lubomír: *Strukturální tematologie a sémantika možných světů. Případ dvojníka*. ČL, 1991, č. 1, s. 1-11.

Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. Praha 1993.

Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus (Několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu)*. Votobia, Olomouc 2000.

Fischer, Otokar: *Dějiny dvojníka*. In. *Duše, slovo, svět*. Praha 1965.

Frazer, James George: *Zlatá ratolest*. Mladá fronta, Praha 1994.

Freud, Sigmund: *Výklad snů*. Pelhřimov 1994.

Fromm, Emerich: *Mýtus, sen a rituál*. Aurora, Praha 1999.

sb. *Hledání expresionistických poetik*. České Budějovice 2006.

Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Nakladatelství KLP, Praha 1994.

Hodrová, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu... : Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001.

Janáčková, Jaroslava: *Arbesovo romaneto : z poetiky české prózy*. UK, Praha 1975.

kol. *Lexikon české literatury*. Díl 4. Academia, Praha 2008.

Kundera, Ludvík: *Expresionismus*. In. *Haló, tady je víchřice*. Praha 1969.

Macura, Vladimír: *Český sen*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998.

Macura, Vladimír: *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948 – 1989*. Pražská imaginace, Praha 1992.

Moldanová, Dobrava: *Psychologický román*. In. *Poetika české meziválečné literatury*. Československý spisovatel, Praha 1987.

Propp, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky*. ČSAV, Praha 1970.

kol. *Slovník českých spisovatelů od roku 1945*, díl 2., M-Ž. Praha 1998.

Syřišťová, Eva: *Imaginární svět*. Praha 1974.

## **PŘÍLOHA:**

### **Přehled knižních publikací Weissových děl v češtině**

SP - soubor povídek

VP - výbor povídek

N - novela

R - román

D - drama

SP ***Barák smrti*** (Praha, Vyšehrad – Volná myšlenka, 1927)

- obsahuje povídky z let 1924-1925: *Barák smrti, Horečka, Zpověď člověka, Poselství z hvězd, Hlad, Austriák, Ruce, Zázračný pes a šampión světa, Generál.*

SP ***Zrcadlo, které se opožďuje*** (Praha, Fr. Svoboda a R. Solař, 1927)

- obsahuje povídky psané 1924-1926: *Bianka Braseli, dáma se dvěma hlavami, Rádio-růže-ruka, Dobrodružství, Pan Kvasnička a jeho sen, Dva sny; Zrcadlo, které se opožďuje.*

N ***Fantóm smíchu*** (Praha, Pokrok, 1927)

R ***Dům o tisíci patrech***

1. vyd. Praha, Melantrich, 1929

2. vyd. Praha, Družstvo Dílo, 1948

3. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1958

4. vyd. Praha, Naše vojsko, Mladá fronta, Smena, 1964

5. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1972

6. vyd. Praha, Vyšehrad, 1975

7. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1990

8. vyd. (v jednom svazku se souborem *Zrcadlo, které se opožďuje*) Chomutov, Milenium Publishing, 1998

9. vyd. Praha, Euromedia Group a Knižní klub, 2000

SP ***Bláznivý regiment*** (Praha, Orel, 1930)

- obsahuje povídky *Bláznivý regiment, Meteor strýce Žulijána, U zelené trávy, Odvážný zbabělec.*

R ***Škola zločinu*** (Praha, Družstevní práce, 1931)

- v dalších vydáních jako

***Zázračné ruce***

1. vyd. Praha, Hynek, 1943

2. vyd. Praha, Mladá fronta, 1967

**D *Tři sny Kristiny Bojarové***

1. vyd. Praha, Jež, 1931
2. vyd. Hradec Králové, Kruh, 1971

R *MLčeti zlato* (Praha, Sfinx, 1933)

**R *Spáček ve zvěrokruhu***

1. vyd. Praha, Evropský literární klub, 1937
2. vyd. Praha, Mladá fronta, 1958
3. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1962
4. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1971

SP *Nosič nábytku* (Brno, Průboj, 1941)

– obsahuje převážně povídky psané 1924-1930: *Psí povídka, Tajemství bílého zámku, Muž bez tváře, Rudá rukavička, Sen o kormodorovi, První láska, Z deníku nervózního, Král Zimoslav a moucha, Sen o červeném skřítkovi, Tma* a povídku *Fialové zvonky* z r. 1940.

**R *Přišel z hor***

1. vyd. Praha, L. Mazáč, 1941
2. vyd. Praha, Nová osvěta, 1947
3. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1957
4. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1963
5. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1982

SP *Povídky o lásce a nenávisti* (Mladá Boleslav, Hejda a Zbroj, 1944)

- obsahuje povídky *Ta s těmi copánky, Milovati budeš..., Černá povídka, Obrázek, Miluj svého bližního, Milý František.*

**R *Volání o pomoc***

1. vyd. Brno, 1946
2. vyd. Praha, 1947
3. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1959

N *Meteor strýce Žulijána* (1. samost. vyd. Praha, Jaroslav Koliandr, 1947)

SP *Příběhy staré i nové* (Praha, Československý spisovatel, 1954)

– zde poprvé knižně povídka *Slavný pes*, v oddílu „nové“ povídky *Milostpaní, Opustíš-li mě* a *O věrnosti* (později samostatně jako *Lojzka*).

N *Lojzka* (1. samost. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1956)

SP *Země vnuků*

1. vyd. Praha, Mladá fronta, 1957
2. vyd. Praha, Mladá fronta, 1960

- obsahuje povídky *Mistr vysokého věku, Kapka jedu, Prasklá váza, Hvězda a žena, Od kolébky k symfonii, Sen o vzducholodi.*

VP ***O bílém koni*** (Praha, Lidová demokracie, 1959)

– obsahuje znovu vydané novely *Milý František* a *Meteor strýce Žulijána*, nově titulní *O bílém koni*.

SP ***Družice a hvězdoplavci*** (Praha, Československý spisovatel, 1960)

– obsahuje povídky *Hvězda na africkém nebi*; *Já, Lajka II.*; *Ten, který...*; *Tařana do družice*, *Bílé myšky*, *Královna vesmíru*, *Muž z Marsu*, *Poselství z hvězd*.

VP ***Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*** (Praha, Československý spisovatel, 1961)

– zde poprvé knižně povídky *Pérový muž*, *Ústa za mřížemi* a *Po operaci*.

SP ***Hádání o budoucím*** (Praha, Československý spisovatel, 1963)

– obsahuje v oddílu „Básně v próze“: *Bystré oko*, *Bratře, Už jste si vybral*; *Možno říci, že se přímo dřel*, *Snad nám ho bylo trochu líto*, *Zuzanka a natěrač*, *Tisíce lidí čeká*; v oddílu „Legendy o lidech“: *Komplikace života – ale zkus to!*, *Škoda každého tajemství*; *Zvědavost, když už je pozdě*, *Kabinet zvláštní práce*, *Samorůže*; *To není chloubka, to je dar*, *Nikdo vás nezval*, *Starci neumírají včas*, *Ptačí sen*, *Ať z vás nezůstane ani vzpomínka*, *Byl to spací autobus*, *Za účelem inspirace*, *Nuže tedy – sklenku vína!*, *Tak šťasten, Neboť mne vedou jejich ruce*.

VP ***Zrcadlo, které se opožďuje***

1. vyd. Praha, Československý spisovatel, 1964

2. vyd. (v jednom svazku s *Domem o tisíci patrech*) Chomutov, Milenium publishing, 1998

VP ***Bláznivý regiment*** (Praha, Československý spisovatel, 1979)

VP ***Lidé ve zvěrokruhu*** (Praha, Melantrich, 1980)

VP ***Fantóm smíchu a jiné grotesky*** (Praha, Československý spisovatel, 1986)

Poznámka: Pro vydání v Československém spisovateli Weiss některé své povídky upravil. Významněji se to dotklo povídky *Bláznivý regiment*, která se objevuje ve zkrácené verzi a povídky *Jednorůčák* (původně pod názvem *Zpověď člověka*), u níž byl pozměněn závěr.

## **Překlady knih Jana Weisse do cizích jazyků**

### ***Lojzka (O věrnosti)***

1957 anglicky, francouzsky, německy, rusky, španělsky (vydala Artia)  
Samostatně: indické jazyky bengali a oriya, vietnamština, španělsky na Kubě  
1961 francouzsky v „La vie tchécoslovaque“  
1962 maďarsky (sbírka čs. povídek)  
1964 chorvatsky (sbírka povídek) “

### ***Země vnuků***

1959 rusky  
1960 rumunsky  
1968 arménsky

### ***Spáček ve zvěrokruhu***

1962 polsky

### ***Volání o pomoc***

1963 polsky

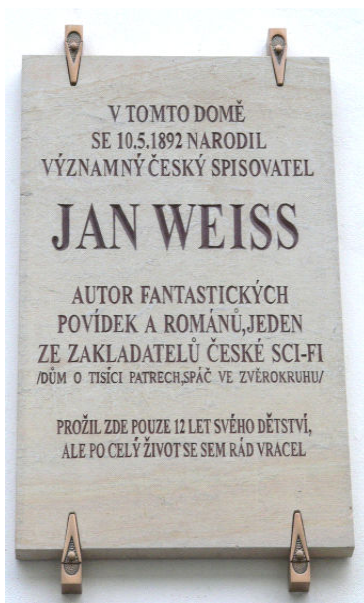
### ***Dům o tisíci patrech***

1960 polsky  
1962 maďarsky  
1967 francouzsky  
1970 rusky, francouzsky  
1971 portugalsky

### ***Meteor strýce Žulijána***

1967 rusky (sbírka fantastických povídek)  
1970 německy

Různé povídky vyšly rusky v časopise Inostrannaja literatura a v některých časopisech anglicky, francouzsky, maďarsky, polsky, švédsky.



Pamětní deska na rodném domě Jana Weisse umístěná tam v roce 2006.



Fotografie Jana Weisse z období gymnaziálních studií a z maturitního tabla.

Тоскоје 25/11/18

Письменные сообщения допускаются только на русском, французском  
и немецком языках.

*Oraká ustričko!*

Jest čas, aby ch zas nežaký listek d  
 Tebe dostal. Což jsi ujednou pře-  
 stala psát! Pro mi nežaké novinky,  
 co děje se v jile mnici, jak darí se myní  
 Tobě, i doma, které zná mi jise na  
 vojne atd. Jak máš zarižemou doma-  
 nost? Vís, se mne to zájímalo, a se jemu  
 se tak těšil na Tvoji svatbu! Bohu chl  
 omd tomu chbíl jinak. He oslavíme to  
 a se vraťim! Rozumíš? Tvoji žude

Všechny přílohy  
 musí být  
 v  
 obálce  
 a  
 musí  
 být  
 v  
 ruce  
 předání  
 rukou

ДЛЯ ВОЕННОПЛЕННЫХЪ.  
Pour les Prisonniers de Guerre.

**ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА.**  
CARTE POSTALE

Кому *Alina Janina*  
 Nom et prénom du destinataire  
*Liduska Kubanekova*  
 Куда *Jilemnice*  
 Lieu de destination  
*Bohmen*  
*Autriche Hongar*

Самарск. п.-т. окр.

LA 90176  
 78500587  
 Письменные сообщения военнопленных или с воен-  
 нопленными допускаются только посредством  
 почтовых карточек, подаваемых открыто.

Цена: 1/2 коп.

Jeden z korespondenčních lístků sestře Ludmile ze zajateckého tábora Tockoje.



Jan Weiss



Jan Weiss s manželkou Jaroslavou a dcerou Janou.



Na dovolené v Jilemnici v létě 1943.



Zvědavá ulička v Jilemnici se „zvědavě“ nakloněnými průčelími domů. Setkáváme se s ní ve Weissově románu Přišel z hor.



Pomník na hrobě Jana Weisse v jilemnickém urnovém háji s bustou od sochaře Karla Lidického.

Podpis Jana Weisse.

## POZNÁMKY:

### Použité citace pocházejí z těchto vydání Weissových knih:

*Barák smrti*. [Vyd. 1.] Vyšehrad, Praha 1927.  
*Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*. Československý spisovatel, Praha 1961.  
*Dům o tisíci patrech*. [Vyd. 6.] Vyšehrad, Praha 1975.  
*Hádání o budoucím*. [Vyd. 1.] Československý spisovatel, Praha 1963.  
*Nosič nábytku*. [Vyd. 1.] Průboj, Brno 1941.  
*O bílém koni*. Lidová demokracie, Praha 1959.  
*Povídky o lásce a nenávisti*. [Vyd. 1.] Ml. Boleslav 1944.  
*Přišel z hor*. [Vyd. 3.] Československý spisovatel, Praha 1957.  
*Spáček ve zvěrokruhu*. [Vyd. 4.] Československý spisovatel, Praha 1971.  
*Tři sny Kristiny Bojarové*. [Vyd. 2.] Kruh, Hradec králové 1971.  
*Zázračné ruce*. [Vyd. 3.] Mladá fronta, Praha 1967.

---

1 Horáček, Jaroslav: *Jan Weiss*. In. *Horské prameny*, roč. 4, 1948, s. 3.

2 Weiss, Jan: *V domkách* (strojopisný fragment vzpomínkové prózy), LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Rukopisy vlastní.

3 Weiss, Jan: *Proč piší, tak jak piší*. Čtenář č. 10, 1966.

4 Údaje o Weissově rodině jsou čerpány z archivních dat a opisů matričních záznamů uchovávaných v Městské knihovně Jaroslava Havlíčka v Jilemnici.

5 Z druhého manželství se narodili dva synové a dcera, Jan Weiss měl tedy ještě tři nevlastní sourozence.

6 Strojopis povídky je uložen v LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Rukopisy vlastní.

7 Ludmila Weissová, nar. 1891, zemř. 1965, provdaná Kubánková, manžel Karel Kubánek byl v Jilemnici obchodníkem.

8 Weissova žena si dokonce stěžovala, že někdy na Jilemnici „trochu žárlila“: „To když třeba Havlíček s Máňou (tj. spisovatel Jaroslav Havlíček s manželkou) zmizeli na pár dní do hor, kde se ubytovali v některé boudě, a já jsem musela každý den s Janem zpátky, protože se nechtěl z Jilemnice hnout.“ /Luštinec, Jan: *Na návštěvě u Jaroslavy Weissové*. (rozhovor s manželkou) *Krkonoše*, 1982, č. 12./

9 Sekera, Josef: *Vzpomínkově o Janu Weissovi*. Plamen, 1967, s. 148.

10 Odrazem jilemnického prostředí ve Weissově díle se podrobně zabývá článek Jaroslava Horáčka *Jan Weiss a Jilemnice*. /*Krkonoše – Podkrkonoší*, sv. 8, 1989, s. 223–240/.

11 LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Korespondence vlastní – odeslaná, Kubánkovým Ludmile a Karlu z let 1916–1919.

---

12 *Byla to rozmarná nemoc, jako by si pohrávala se svojí obětí. Přepadla člověka když ji nejméně čekal. Opouštěla ve dne, aby se v noci vrátila se zdvojenou zlobou. Vyšla z jednoho, aby vstoupila do desíti jiných. Z jednoho vyssála krev, jinému nafoukla hlavu do nestvůrné formy, jednomu vyrvala vlasy i s kořínky a jinému vlezla do nohou, jež otekly a zbarvily se do růžova. /Weiss, Jan: *Barák smrti*, s. 66./*

13 Weiss, Jan: *Povídka o sobě*. Literární noviny, 1927, č. 7, 9.6., s. 1-2.

14 Nor, A.C.: *Život nebyl sen*. Díl 1. Brno, Atlantis 1994, s. 190.

15 V trojici Weissových knižních prvotin bývá většinou na prvním místě uváděn *Barák smrti*. A. C. Nor ovšem připomíná, že *Zrcadlo*, s jehož vydáním si v edici Mladých autorů „pospíšili“, vyšlo dříve a je tak „skutečným Weissovým knižním debutem“ (viz. tamtéž). Přednost knižního vydání je nicméně podružná, *Barák smrti* obsahuje povídky povětšinou dřívější podle data napsání jakož i Weissovu publikační prvotinu *Sen (Horečka)*.

16 Dopis O. Fischera J. Weissovi z r. 1927, LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Korespondence vlastní – přijatá.

17 Masaříkovy vzpomínky na Jana Weisse jsou publikovány (pouze) na internetové adrese: <http://www.sweb.cz/Jan.Weiss/wvzp.htm>

18 Jaroslava Rašková (Weissová) se narodila 1905 v Novém Bydžově, studovala pedagogiku a francouzštinu, pracovala jako redaktorka a překladatelka. Přeložila kupříkladu z francouzštiny Exupéryho román *Země lidí*.

19 Luštinec, Jan: *Na návštěvě u Jaroslavy Weissové (rozhovor s manželkou)* Krkonoše, 1982, č. 12.

20 Weiss, Jan: *Můj poměr k Jaroslavu Havlíčkovi*. Horské prameny 1947 – 1948, č. 3.

21 Nor, A.C.: *Život nebyl sen*. Díl 1, s. 338.

22 Sezima, Karel: *Z mého života*. Díl 3. Jos. Vilímek, Praha 1948, s. 121.

23 LA PNP, f. Josef Kopta, oddíl Korespondence vlastní – přijatá, dopis J. Weisse dat. 22. 12. 1933.

24 viz. Weiss, Jan: *Jak jsem ztratil román*. Panoráma 8, 1930/31, s. 118.

25 Sociální dosah Weissovy maloměstské historie, nutně zastřený censurním protektorátním tlakem, byl aspoň do jisté míry prodloužen jinotajnou funkcí mnoha pasáží: „Lidé se objímají, slzí štěstím a říkají: Konečně tedy přece! Dočkali jsme se! Ó, díky bohu!“ Návod, jak číst tyto řádky r. 1941, podal autor nezahaleně o kus dál: „Každá ta věcička je sama o sobě jinotaj...“ /Opelík, Jiří: *Tvůrčí cesta Jana Weisse*. Host do domu 1957, č.10, s. 453./

26 Protiklad člověka talentovaného a netaentovaného, otázky užití talentu i smíření se s průměrností jsou také častými náměty Weissových próz (*Zázračné ruce*, *Mlčeti zlato*, aj.). Vypravěčem povídky *Osmý příběh* (sb. Milostný kruh, 1946) je neúspěšný spisovatel. *Ano, chtěl jsem být spisovatelem*, říká. *Nic mi k tomu nescházelo, kromě schopností. Měl jsem veliké touhy a pílí a vytrvalost – a všechno jsem zbytečně promarnil.*

---

27 Weiss, Jan: *V domkách* (strojopisný fragment vzpomínkové prózy), LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Rukopisy vlastní.

28 Jan Weiss v dopisu Benhartovi (křestní jméno nezjištěno) z r. 1961, LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Korespondence vlastní – odeslaná.

29 Hájek, Jiří: *Fantastický básník reality*. In. Hájek, J.: *Osudy a cíle*, Praha 1961, s. 84.

30 „Tato otázka se vztahuje hlavně na část jeho díla, která vznikala po roce 1948, ale budeme-li přísní a neúprosní, je uplatnitelná i na díla, jež se rodila pod dojmem, který o sobě navenek šířil stalinský režim, před tímto rokem.“ /Kmuníček, Vilém: *Jan Weiss dnes*. In. *Z českého ráje a podkrkonoší*, sv. 10. Semily 1997, s. 109./ Kmuníček má patrně na mysli zejména Weissův román *Spáč ve zvěrokruhu*. Je ironií, že (dle dochovaného dopisu Weissova polského překladatele Latuszyňského) v roce 1959 v Polsku celé vydání této knihy zabavila cenzura. Vadilo právě ne zcela jasné zobrazení SSSR, váhavé otázky po uvěřitelnosti vnějších kladů. /LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Korespondence vlastní – přijatá, dopisy Grzegorza Latuszyňského z let 1959-1960./

31 Sekera, Josef: Medailón do jednoho pokojíku na Šalamounce. *Plamen*, 1962, č. 5.

32 „Posílám ti svoji knížku, ještě dříve, nežli se setkáš s troskou mé tělesné schránky. Snad Ti dosvědčí, zalistuješ-li se v ní trochu, že duch lidský může se vznášet i nad ruinami tělesnými, - anebo - také možno, že je to už jen senilní blábolení, úpadek, rozklad – ale to víš, pořád si ještě trochu věřím a doufám, v čemž mě utěšuje, že jsem doposud nikde nic o knížce nečet. Jenže to těšení a napětí, to už je jenom stín toho, co bylo...“ /Jan Weiss v dopisu Karlu Konrádovi, 23. ledna 1964. LA PNP, f. Karel Konrád, korespondence vlastní – přijatá./

33 Weiss, Jan: *V domkách* (strojopisný fragment vzpomínkové prózy), LA PNP, f. Jan Weiss, oddíl Rukopisy vlastní.

34 Weiss, Jan: *Zrcadlo, které se opožďuje*, s. 125.

35 Tamtéž, s. 116.

36 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 101.

37 Tamtéž, s. 102.

38 Weiss, Jan: *Zrcadlo, které se opožďuje*, s. 122.

39 Weiss, Jan: *Fantóm smíchu*. In. *Nosič nábytku*, s. 161.

40 Weiss, Jan: *Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*. In. *Zrcadlo, které se opožďuje*, s. 9-10.

41 Tamtéž, s. 29.

42 Tamtéž, s. 37.

43 Tamtéž, s. 53.

44 Údaje o době vzniku a zařazení do knižního souboru u této i ostatních Weissových povídek viz. Příloha - Přehled knižních publikací Weissových děl v češtině.

45 Weiss, Jan: *Pan Kvasnička a jeho sen*. In. *Zrcadlo, které se opožďuje*, s. 107.

---

46 Píša, Antonín Matěj: *Kus cesty s Janem Weissem*. In. *Stopami prózy*. Praha 1964, s. 227.

47 Götz, František: *Spáč ve zvěrokruhu*. In. *Literatura mezi dvěma válkami*. Praha 1984, s. 160.

48 Weiss, Jan: *Spáč ve zvěrokruhu*, s. 417.

49 Tamtéž, s. 366.

50 „Můžeme právem předvídat, že čím bude hrůza z dějin větší, čím bude existence vlivem dějin nejistější, tím bude prestiž historicizmu menší. V okamžiku, kdy by dějiny mohly zničit celý lidský druh v jeho totalitě byli bychom svědky zoufalé snahy zabránit historickým událostem pomocí nového začlenění lidských společností do horizontu archetypů a jejich opakování.“ /Eliade, Mircea: *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. Praha 1993, s. 97./

51 Weiss, Jan: *Spáč ve zvěrokruhu*, s. 429.

52 „Primitivní člověk, kterého neznalost skutečných příčin věci zaváděla na scestí, věřil, že k vyvolání velkých přírodních jevů, na nichž závisel jeho život, stačí, aby je napodobil, a že nutně – díky skrytému souladu či mystickému vlivu – na to malé drama, které sehrál na lesní mýtině nebo v horském údolíčku, na pusté stráni či na větrném pobřeží, ihned naváží a zopakují je mocnější herci na větší scéně. Představoval si, že když sehraje smrt zimy a pohřbí ji, zažene toto mračné roční období a uhladí cestičku pro šlépěje vracejícího se jara.“ /Frazer, James George: *Zlatá ratolest*. Mladá fronta, Praha 1994, s. 282./

53 k postavě „jiného“ viz. Hodrová, Daniela: *Místa s tajemstvím*. Nakladatelství KLP, Praha 1994.

54 Weiss, Jan: *Spáč ve zvěrokruhu*, s. 55.

55 Jakubiček, Daniel: *Moderní člověk přirozený nebo umělý? (Lidský jedinec v díle Jana Weisse)*. In. „Umělý člověk“ dvacátého století - Sborník příspěvků ze IV. literární laboratoře. Gaudeamus, Hradec Králové 2000, s. 129.

56 Píša, Antonín Matěj: *Románová výprava za ztraceným rájem*. Práce, 28.9. 1941.

57 Weiss, Jan: *Zázračné ruce*, s. 161-162.

58 Weiss, Jan: *Ruce*. In. *Barák smrti*, s. 105-106.

59 Weiss, Jan: *Spáč ve zvěrokruhu*, s. 273.

60 Tamtéž, s. 433.

61 Weiss, Jan: *Přišel z hor*, s. 22-23.

62 Sezima, Karel: *Poválečná obraznost*. In. *Mláží*. Praha 1936, s. 71.

63 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 22.

64 Weiss, Jan: *Apoštol*. In. *Barák smrti*, s. 65.

65 Weiss, Jan: *Přišel z hor*, s. 54.

66 Tamtéž, s. 61.

67 K problematice hypotetické postavy viz. Hodrová, Daniela: *Postava-definice a postava-hypotéza*. In. ...na okraji chaosu... : Poetika literárního díla 20. století. Torst, Praha 2001, s. 544-569.

68 Weiss, Jan: *Spáč ve zvěrokruhu*, s. 37.

69 Weiss, Jan: *Barák smrti*, s. 67.

---

70 Weiss se pokoušel také o dramatickou tvorbu přímo, jeho dramata (*Penza, Tři sny*) a dramaturgie (ve většině rozhlasové) však převážně zapadla. Některá (*Chléb a hry, Purpurové schodiště, hra Usnul komediant...* založená na povídkách *Barák smrti a Generál*) zůstala pouze v rukopisné pozůstalosti. /k tomu podrobněji Bogar, Karel: *Dramatická tvorba Jana Weisse*. Krkonoše-Podkrkonoší, sv. 5, 1970, s. 284-303/.

71 Weiss, Jan: *Pérový muž*. In. *Bianka Braselli, dáma se dvěma hlavami*, s. 257.

72 Weiss, Jan: *Nosič nábytku*, s. 9.

73 Opelík, Jiří: *Tvůrčí cesta Jana Weisse*. Host do domu 1957, č.10, s. 451.

74 Weiss, Jan: *Barák smrti*, s. 40.

75 Weiss, Jan: *Sen o červeném skřítkovi*. In. *Nosič nábytku*, s. 117.

76 K vertikálnímu charakteru expresionismu viz. Hana Voisine-Jechova: *Motiv nevyřčeného u expresionistů a jejich předchůdců. Několik poznámek k české próze z první poloviny 20. století*. In. *Hledání expresionistických poetik*, České Budějovice 2006.

77 „Rozdíl mezi expresionismem a uměleckými –ismy moderny bývá definován především jako rozdílná umělecká reakce na podobné dobové podněty: zatímco tvůrci moderny obracejí tyto podněty dovnitř, do lidského nitra (...), reagují expresionisté prudkým pohybem zevnitř ven.“ /Fialová-Fürstová, Ingeborg: *Expresionismus*. Votobia, Olomouc 2000, s. 26./

78 Weiss, Jan: *Barák smrti*, s. 38.

79 Tamtéž, s. 41.

80 Weiss, Jan: *Sen o kormodorovi*. In. *Nosič nábytku*, s. 79.

81 Weiss, Jan: *Barák smrti*, s. 21.

82 Poetika českého expresionismu (zejm. v konfrontaci s německým a rakouským) je tradičním námětem diskuse. F. X. Šalda napsal, že v českém prostředí „zpodučitelštěl“ /*Nejnovější krásná próza česká, 1934*/ podle L. Kundery jej Literární skupina učinila „bezzubým“ /*Expresionismus, 1969*/.

Obdobně vyznívá poznámka I. Wernische, právě v souvislosti s dílem Jana Weisse: „Alfred Kubin! – Tak děsivé vize světových katastrof v české literatuře nejsou – co jiného než nic je třeba Dům o tisíci patrech vedle Die andere Seite – nejsou a chybějí tu.“ /Wernisch, I.: *Pekařova noční nůše*. Petrov, Brno 1994./

Nověji zpochybňuje existenci svébytného českého expresionismu I. Fialová-Fürstová /*Expresionismus, 2000*, s. 40./

83 Weiss, Jan: *Fantóm smíchu*. In. *Nosič nábytku*, s. 145.

84 Tamtéž, s. 197.

85 Weiss, Jan: *Radio - růže – ruka*. In. *Zrcadlo, které se opožďuje*, s. 57.

86 Tamtéž, s. 70-71.

87 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 90.

88 Tamtéž, s. 89.

89 Neff, Ondřej: *Evangelista snu*. In. *Něco je jinak*. Albatros, Praha 1981, s. 188.

90 Weiss, Jan: *Fantóm smíchu*. In. *Nosič nábytku*, s. 154.

- 
- 91 Weiss, Jan: *Horečka*. In. *Barák smrti*, s. 68.
- 92 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 85.
- 93 Tamtéž, s. 44.
- 94 Weiss, Jan: *Tři sny Kristiny Bojarové*, s. 17.
- 95 Hrdiny Weissových autobiografických prvotin jsou často mladíci sexuálně nezkušení, jak je zmiňováno, mnohde i s ironickým nadhledem: *Teprve kruté řemeslo války naučilo ho rozumět ženě a probudilo v něm dřímající pud lásky. Kruté lekce starých, ženatých samců, vyrvaných z úrodné půdy spojených lůžek otevřely mu udivené oči a drásaly panenské tělo za bezesných nocí.* (povídka *Austriák*) Sexualita se probouzí v souvislosti s válečnou brutalitou a nese proto odstín krutosti.
- 96 Weiss, Jan: *Dva sny*. In. *Zrcadlo, které se opožďuje*, s. 109.
- 97 Weiss, Jan: *Tajemství bílého zámku*. In. *Nosič nábytku*, s. 27.
- 98 Tamtéž, s. 35.
- 99 Filip, Miroslav: *Je, nebo není aktuální*. Tvorba, 1949, č. 14.
- 100 Weiss, Jan: *Zázračné ruce*, s. 195.
- 101 Weiss, Jan: *Tma*. In. *Nosič nábytku*, s. 137.
- 102 Tamtéž, s. 141.
- 103 Weiss, Jan: *Spáček ve zvěrokruhu*, s. 203.
- 104 Tamtéž, s. 383.
- 105 Weiss, Jan: *Černá povídka*. In. *Povídky o lásce a nenávisti*, s. 96.
- 106 K tomu Propp, Vladimír Jakovlevič: *Morfologie pohádky*. ČSAV, Praha 1970.
- 107 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 8.
- 108 K termínu „marionetizace“ viz. Hodrová, Daniela a kol: *...na okraji chaosu... : Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2001, s. 589.
- 109 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 145.
- 110 Tamtéž, s. 108.
- 111 Tamtéž, s. 42.
- 112 Václavek, Bedřich: ref. *Dům o tisíci patrech*. RP 21. 6. 1929.
- 113 Weiss, Jan: *Dům o tisíci patrech*, s. 16.
- 114 F. St. (František Stuchlý): *Fantasie ve třech situacích*. LD, 10. 12. 1959.
- 115 Viz. autorův doslov k vydání novely ve stejnojmenném souboru. /Weiss, Jan: *O bílém koni*. Lidová demokracie, Praha 1959./
- 116 Raffel, Vladimír: *Elektrická Galatea*. In. Raffel, V.: *Elektrický les*. Český spisovatel, Praha 1997, s. 61.
- 117 Weiss, Jan: *O bílém koni*, s. 48.
- 118 Za romaneto označil kupříkladu Jan Otčenášek Weissův pohádkově fantaskní román *Přišel z hor*. /In. J.W.: *Přišel z hor* vydání z r. 1957/

---

119 Opíráme se o žánrové vymezení (Arbesova) romaneta u Jaroslavy Janáčkové. /Janáčková, Jaroslava: *Arbesovo romaneto : z poetiky české prózy*. Univerzita Karlova, Praha 1975, s. 25-43./

120 Weiss, Jan: *Milý František*. In. *Povídky o lásce a nenávisti*, s. 183.

121 Tamtéž, s. 233.

122 Schulz, Milan: *S Janem Weissem o budoucím člověku*. Literární noviny, 1958, č. 47.

123 Weiss, Jan: *Zázračný pes a šampión světa*. In. *Barák smrti*, s. 113.

124 Weiss, Jan: *Milostpaní*. In. *Příběhy staré a nové*, s. 134.

125 Macura, Vladimír: *Český sen*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998, str. 7.

126 Weiss, Jan: *Země vnuků*, s. 148.

127 Weiss, Jan: *Družice a hvězdoplavci*, s. 24.

128 Weiss, Jan: *Hádání o budoucím*, s. 97.

129 Tamtéž, s. 178.

130 Weiss, Jan: *Země vnuků*, s. 8.

131 Tamtéž, s. 248.

132 M. Schulz podotkl, že „spíše úsměv čtenáře“ vzbudí „jisté neskutečné ovzduší věčné blaženosti“ (Literární noviny, 1957), F. Vrba připomněl, že „u autora, jenž tak očividně odsunuje do pozadí technickou stránku představ o budoucnosti, bychom byli rádi, kdyby se v některých případech nespokojoval s pouhým přenesením dnešních lidských nedokonalostí do futura, ale hlouběji domýšlel a vykresloval právě příští tvářnost lidských vztahů“ (Literární noviny, 1961). Podle J. Opelíka Weiss „selhává v humorných či satirických polohách, a také politická tendence nesrostla vždy beze zbytku s povídkovou tkání“ (Host do domu, 1961).

133 Sus, Oleg: *Bída sentimentálního utopismu*. Literární noviny, 1964, č. 5.

134 Naumann, Pavel: *Hádání pro budoucí časy*. Literární noviny, 1964, č. 7.

135 Weiss, Jan: *Hádání o budoucím*, s. 49.

136 Tamtéž, s. 78.

137 Tamtéž, s. 75.

138 Tamtéž, s. 77.

139 Tamtéž, s. 76.

140 Sus ovšem nezareagoval na výhrady Pavla Naumanna, ale na rozhořčený dopis jedné ze sentimentálnějších Weissových čtenářek. /Viz. Sus, O.: *Zrcadlo čtenářských duší*. Host do domu, 1964, č. 4./

141 Weiss, Jan: *O svém prvním románu Dům o tisíci patrech*. O knihách a autorech, 1958, červen.

142 Weissův dopis Karlu Sezimovi z motolské nemocnice z r. 1944, LA PNP, f. Karel Sezima, oddíl Korespondence vlastní – přijatá.

---

143 Viz. Janeček, Petr: *Příběhy vs. Nacisté*. In: *Černá sanitka: Druhá žeň. Pérák, ukradená ledvina a jiné pověsti*. Nakladatelství Plot, Praha 2007, s. 123-156.

144 Weiss, Jan: *Povídka o sobě*. Literární noviny, 1927, č. 7, 9.6., s. 1-2.

145 Konrád, Karel: *I kdyby k nám nepřišel z hor*. In: *Nevzpomínky*. Praha 1963, s. 253.