

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Diplomová práce

2010

Andrea Cesneková

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce
Andrea Cesneková

Hypotetičnost postav Weinerových próz a způsoby jejich prezentace
The Concept of Creating Figures in Richard Weiner's Prose-Fiction

Praha 2010

vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.

Děkuji vedoucí své diplomové práce, paní Doc. PhDr. Marii Mravcové, CSc., za její trpělivé vedení, podnětné rady a osobní přístup.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, výhradně s použitím citovaných pramenů a za konzultačního přispění vedoucí diplomové práce.

V Praze dne 5. ledna 2010

ANOTACE

Diplomová práce Hypotetičnost postav Weinerových próz a způsoby jejich prezentace zkoumá na pozadí relevantních literárně teoretických přístupů literární postavy v prózách Richarda Weinerja. Ukazuje, že raným Weinerovým prózám dominuje především pojetí postavy jakožto hypotézy. Hypotetizace postav je dosahováno využitím principů zdvojení, redukování a schematizace, jakož i vypravěčskou strategií. Způsob, jakým autor konstruuje své literární postavy, je blízký výrazovým prostředkům expresionismu a tvoří neodmyslitelnou součást autorovy poetiky.

ABSTRACT

The diploma thesis *The Concept of Creating Figures in Richard Weiner's Prose-Fiction* is focused on the characters of Weiner's early works. It analyses the characters on the basis of appropriate contemporary literary-theoretical approaches as well as it describes the specific way how the author intentionally worked with these constructs of narrative. The principal intention of this study is to show that the characters in his early prose fiction are mainly created in a specific manner which consists in presenting them as hypotheses. These hypothetical characters are achieved by using the principles of duplication, reducing, schematization and by the author's narrative strategy. Weiner's concept of creating his figures is close to expressionist style and represents the substantial part of his poetics.

KLÍČOVÁ SLOVA

Richard Weiner
expresionismus
literární postava
postava-hypotéza

KEYWORDS

Richard Weiner
Expressionism
concept of creating figures
hypotetical character

OBSAH

<u>1. ÚVODNÍ TEZE, VYMEZENÍ PŘEDMĚTU DIPLOMOVÉ PRÁCE</u>	<u>6</u>
<u>2. WEINEROVA UMĚLECKÁ VÝCHODISKA.....</u>	<u>8</u>
<u>3. LITERÁRNÍ POSTAVA – ZÁKLADNÍ VYMEZENÍ, NĚKTERÉ TEORETICKÉ PŘÍSTUPY.....</u>	<u>14</u>
<u>4. DVOJNÍCI.....</u>	<u>19</u>
<u>5. SMAZANÝ OBLIČEJ.....</u>	<u>34</u>
<u>6. PRÁZDNÁ ŽIDLE.....</u>	<u>52</u>
<u>7. OBNOVA</u>	<u>62</u>
<u>8. ZÁVĚR.....</u>	<u>76</u>

1. ÚVODNÍ TEZE, VYMEZENÍ PŘEDMĚTU DIPLOMOVÉ PRÁCE

Tato diplomová práce je založena na předpokladu, že pro hlubší poznání tvůrčích postupů prozaických děl Richarda Weinerja jakožto osobitého tvůrčího typu české prózy vzešlého z duchovní atmosféry ovlivněné prožitkem dějinných otřesů souvisejících s dobou 1. světové války dává smysl zkoumání právě kategorie literární postavy. Domnívám se, že analýza provedená skrze textové subjekty přispívá podstatnou měrou ke schopnosti porozumět významu a smyslu Weinerova uměleckého sdělení, které, dotýkajíc se základních filozofických otázek (ohrožení lidské existence jak rozumem pochopitelným nebezpečím, tak člověku imanentní iracionalitou, jazyk, řeč a jejich limity, prožitek existenciální a nepojmenovatelné viny atd.), promlouvá, zdá se, s časově neomezenou platností.

Předmětem mého zájmu bude v první řadě způsob, jakým jsou v jednotlivých povídkách konstruovány literární postavy, jak jsou tyto postavy prezentovány a jak se podílejí na utváření smyslu rozebíraných próz. Analýzu postav tedy využiji k širší interpretaci Weinerových povídek. Pokusím se však také ukázat, že problematika literární postavy je mnohdy úzce sepnuta s autorovým pojetím času a prostoru, a že by tudíž analýza literárních postav bez přihlídnutí k těmto dvěma kategoriím nebyla kompletní.

Při analýze postav budeme vycházet z literárně teoretických prací, které se zabývají poetikou postavy – nosnými jsou v tomto ohledu pro nás studie Daniely Hodrové *Postava-definice a postava-hypotéza* a *Postava-subjekt a postava-objekt*, pokusíme se však konfrontovat Weinerovy postavy i s jinými koncepty. Kromě starších weinerovských monografií a kompendií zahrnujících weinerovskou tematiku budeme při dalších interpretačních krocích odkazovat na Málkovu studii *Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinerja*¹ a na Stolz-Hladké pojednání *Slovo-zeď a slovo-klec (Holanovo a Weinerovo slovo)*². Některé poznatky budu čerpat taktéž ze semináře Interpretace textu vedeného právě PhDr. Petrem Málkem, CSc. (realizováno na FF UK v roce 2005).

Přestože se budu snažit vyjadřovat v souladu s běžným literárněvědným jazykem, problematika, které se věnuji, si s ním nevystačí docela: pro vyjasnění některých vágních nebo teoreticky obtížně uchopitelných aspektů a zejména takových otázek, které by

¹ MÁLEK: 2005.

² STOLZ-HLADKÁ: 2006.

vyžadovaly zdlouhavý výklad, uchýlím se někdy k poněkud esejističtějšímu a metaforičtějšímu stylu.

Zkoumání jsme podrobili čtyři Weinerovy prózy reprezentující dva jeho povídkové soubory. Jedná se o povídky Dvojníci – vyšla v povídkovém souboru *Lítice* (1916) – a dále o povídky Smazaný obličej, Prázdná židle a Obnova, zařazené v knize *Škleb* (1919). Vycházíme z torstovského vydání Weinerových spisů z roku 1996³. Rozbory povídek řadíme chronologicky podle toho, jak byly povídky vydány, a pak podle toho, v jakém pořadí se v souboru objevují. O celkovém charakteru těchto Weinerových textů bude alespoň stručně pojednáno vždy v souvislosti s konkrétním rozbořem. Zde učiňme poznámku k důvodům, proč jsme zvolili právě tyto prózy.

Při výběru weinerovské látky jsme se drželi pouze jeho prvního tvůrčího období tak, aby bylo vůbec možno texty mezi sebou porovnávat. Nabízel se ambiciózní přístup založený na pokud možno kompletní analýze všech typů Weinerových postav. Takové pojetí by ovšem buďto nedovolovalo věnovat se podrobnější interpretaci jednotlivých próz, nebo by značně převyšovalo rozsah a patrně i jiné možnosti diplomové práce. Zvolili jsme proto raději jiný postup. Vybrali jsme čtyři prózy, které z hlediska konstruování literární postavy považujeme za hodné zájmu, protože představují specifické literární typy a protože na nich lze poukázat k obecnějším a velmi podstatným rysům Weinerovy poetiky.

Práce je strukturována do osmi kapitol. V rámci nich nastíníme, z jakého myšlenkového ovzduší Weiner čerpá a k jakému výrazu ho to přivádí; představíme rozličné literárně teoretické koncepty, které se snaží literární postavu uchopit, vybereme ty, které jsou relevantní pro Weinerovy prózy. Analýzy jednotlivých próz tvoří samostatné kapitoly, závěrem práce se pokusíme o jejich celkové srovnání.

³ WEINER: 1996.

2. WEINEROVA UMĚLECKÁ VÝCHODISKA

Máme-li poukázat na zdroje, ze kterých Weinerův umělecký výraz vyvěrá, musíme v první řadě jmenovat umělecký směr expresionismus. Domníváme se, že Weinerovo sepětí právě s tímto uměleckým směrem ovlivňuje částečně jeho výběr témat, ještě ve větší míře pak způsob literárního vyjadřování: jazykové prostředky, konceptualizaci některých fenoménů (zejména války⁴), ale právě i zacházení s literární postavou. Připomeňme zde nejprve základní charakteristiku expresionismu čerpanou převážně ze *Slovníku literárních směrů a skupin*.

Expresionismus, protikladně se vymezující vůči pozitivismu, naturalismu a především „*barvitě smyslovosti a roztržitěnému vidění impresionismu*“⁵, se uplatňuje nejen v literatuře a divadle, ale i ve výtvarném umění. Oproti naturalismu, který se snaží co možná nejvěrněji o nápodobu skutečnosti a oproti impresionismu, který skutečnost senzualisticky prožívá a zprostředkovává, je expresionismus „*uměním výrazu, projevem vnitřních [zvýraznila AC] hnacích sil*“⁶. Expresionismus jakožto „*směr silného dynamického působení*“⁷, je tedy směr velmi subjektivní, snaží se zachytit, jak se situace, jevy a události odrážejí v mysli a citech člověka, k čemuž nezdíka volí výraz drastický, plný kontrastů⁸. Jedná se nicméně o směr úzce provázaný se společenskou a politickou situací první čtvrtiny 20. století v Evropě, přesněji řečeno v Německu, kde působil expresionismus nejsilněji, a to v reakci na tamější vyostřené nálady pangermanismu a s tím související silný militarismus. Expresionismus lze chápat jako pesimistickou odpověď na názor, že cesta pokroku, kterou se lidstvo ubírá, je cestou šťastnou. Na civilizaci a její vymoženosti expresionisté hledí nedůvěřivě, vracejí se spíše zpět k elementárním lidským rysům a citům, které inspirují i jejich výrazové prostředky. Představitelé tohoto směru ve svých dílech reflektují důsledky lehkomyšlnosti a bezstarostnosti, které lidstvo tak blízko katastrofy první světové války projevuje, a které proto zavrhuje. Expresionismus není pouze umělecký směr, „*chce být především novým životním pocitem, novým poměrem ke skutečnosti*“⁹. Základním pocitem, který expresionistické umění vyjadřuje, je pocit úpadku, rozkládajícího se člověka v destruované společnosti, vědomí, že

⁴ Viz kapitola 4 a 7.

⁵ LEHÁR: 2002, s. 528.

⁶ VLAŠÍN a kol.: 1983, s. 67.

⁷ Tamtéž.

⁸ Vlašín konstatuje, že expresionismus má svými výrazovými prostředky blízko k baroknímu umění.

⁹ VLAŠÍN a kol.: 1983, s. 66.

svět vykazuje trhliny, které člověk nedokáže zacelit. Expresionistické umění, poezie i próza promlouvají jazykem zoufalství, prázdnoty, bolesti a strachu.

Subtilnější výklad o expresionismu zprostředkovává Ingeborg Fialová-Fürstová¹⁰. Než začneme její výklad propojovat s Weinerovým dílem, je třeba konstatovat, že tato badatelka se k otázce, zda český expresionismus vůbec existuje, staví skepticky. Důvod, proč tomu tak podle ní je, spočívá v jazykové bariéře. Jazykem literárního provozu (periodik, nakladatelství, diskuzí atd.), který expresionismu umožňoval komunikaci se čtenáři, byla němčina: „*Český jazyk bránil českým básníkům ovšem nejen v tom začlenit se do německého literárního stylu (proč by také o takové začlenění měli vůbec usilovat?), ale i vyvinout vlastní českou variantu expresionismu.*“¹¹ I. Fialová-Fürstová se rovněž svou studií o expresionismu, který je coby umělecký směr složitě uchopitelný pro velké množství různorodých projevů, snaží dokázat, že tento směr není možné redukovat na jeho jednotlivé komponenty¹² (existenciální složka, generační konflikt, velkoměstská inspirace, vitalismus, utopičnost, směřování k autonomnímu umění atd.), že jeho podstata vyvstává teprve ze sumy všech jeho charakteristických znaků, jejichž odlišná organizace zakládá specifika jednotlivých tvůrců. Je zjevné, že budeme-li pojetí Fialové-Fürstové respektovat, Richarda Weinerja jako expresionistu par excellence označovat vskutku nemůžeme. Na druhou stranu i Fialová-Fürstová připouští, že Weinerově dílu (ale i dílům Bohuslava Reynka, Jakuba Demla, Františka Halase a Ladislava Klímy z relevantních období) se zejména pod vlivem J. Chaluppeckého monografie *Expresionisté* styčné plochy s expresionismem připsat dají. Konstatuje ovšem, že onou styčnou plochou německého a českého expresionismu je především „*existenciální komponenta, pesimistický až tragický životní pocit ústící do existenciálního strachu a rozpadu osobnosti.*“¹³ Uzavírá úvahu názorem, že spíše než k umění expresionistickému patří české umění let 1910 až 1918 k tradici existenciálního proudu evropských literatur.

Pokusme se doložit, že způsob, jakým Weiner zachází s jazykem, má s expresionismem společného mnohé. Když se Fialová-Fürstová snaží poukázat na myšlenkový a teoreticko-poznávací základ expresionismu, vyzdvihuje vliv pesimistických, znejišťujících filozofických názorů, které ztělesňovala zejména filozofie Friedricha Nietzscheho. Za jeden z jejích pilířů se považuje kritika racionalistické filozofie pozdvihující

¹⁰ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000.

¹¹ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 41.

¹² FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 44.

¹³ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 43.

rozum na absolutno a degradující „svět na objekt poznání rozumného subjektu“¹⁴, čímž z něj vyloučila všechno, co by rozumu bylo nepřístupné, nepochopitelné. Nietzsche vrcholí linie uvažování započatá už na počátku 19. století, uvažování, které dospělo k tezi o „znehodnocení nejvyšších hodnot“¹⁴ a jehož podstatnou složkou je kritika jazyka jakožto nástroje poznání. Fialová-Fürstová cituje Nietzscheho pojetí jazyka: „*Co je tedy pravda? Pohyblivý šik metafor, metonymií, antropomorfismů, zkrátka suma lidských přirovnání, která byla poeticky a rétoricky stupňována, přenášena a všelijak příkrášlována a která nyní, po dlouhodobém používání, připadají národu pevná a kanonizovaná: Pravdy jsou iluze, jenže jsme zapomněli, že iluzemi jsou.*“¹⁵

Vyslovování nedůvěry vůči jazyku, kritika jazyka jako nástroje poznání, je jedním z ústředních Weinerových témat. Budeme se mu věnovat v následujících kapitolách, je však zde třeba pro ilustraci Weinerova propojení s výše popsaným myšlenkovým základem expresionismu předeslat, že kritika jazyka je v jeho dílech realizována jednak tematizací jeho nedostatečnosti dané kupříkladu možnostmi svévolného zacházení s ním (např. v povídce Smazaný obličej, kde se kritizuje snaha promlouvat o životě člověka jen potud, kam lidský rozum a jazyk dosahuje, či v Prázdné židli, kde se z neschopnosti vyslovit traumatizující zážitky a napsat povídku zpovídá vypravěč), jednak je implicitně přítomna ve Weinerově způsobu psaní, který budeme rozebírat níže.

Vedle Nietzscheho působil na utváření myšlenkových východisek expresionismu nejradikálněji Sigmund Freud. Fialová-Fürstová jeho vliv na expresionismus spojuje s tím, že se svým dílem podílel na napadení pojmu subjektu a jeho zpochybnění jakožto pouhého konstruktu. Prostředky psychoanalýzy Freud domnělou celistvost subjektu rozložil, „*klinickými metodami potvrdil pochybnosti o racionalitě jako vůdčím principu osobnosti*“¹⁶, přičemž poukázal na mocný vliv iracionálního podvědomí na myšlení a jednání člověka.

K expresionismu tedy Weinerja vřazuje i jeho utkvělý zájem o podvědomí člověka, o složité procesy, které se odehrávají v lidském nitru. Weiner uměleckou metodou ve své literatuře poukazuje k témuž, co Freud prokazoval klinicky, jeho postavy-hypotézy (dvojnícké postavy, postavy loutkovité, redukované na pouhé své části, dokonce postava koncipovaná jako prostor) předvádějí rozklad subjektu do důsledku.

¹⁴ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 17.

¹⁵ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 18.

¹⁶ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 19.

V rozboru Smazaného obličejě poukazueme k tomu, že povídka zahrnuje pokus o děsuplném nepopsatelném lidském podvědomí pojednat povýtce umělecky, pomocí metafor, jazykem až symbolickým. Komplikovanost předmětu řeči odpovídá v esejistické části Smazaného obličejě komplikovanosti výrazu – setkáváme se zde s bohatě a pestře komponovanými, mnohdy až v příběh rozvinutými metaforami a přirovnáními, pomocí nichž se autor snaží vyslovit nevyslovitelné (protože nepoznatelné) – snáší velké množství příkladů, na nichž ukazuje nevyzpytatelnost podvědomí. Tato obrazná pojmenování vykazují značnou myšlenkovou složitost (jsou rozvíjena jakoby mnohostupňově). Uvedme několik příkladů: 1) „/.../ kdyby se podařilo neřku pojmenovati, ale aspoň některým lidským smyslem postihnouti onu hmyzně malou myšlenečku, která způsobila, že šumná radost tvá sráží se obrátkou v jakousi nechutnou truchlost, tak jako mléko, zdánlivě bez příčiny, se sráží, sbalujíc se v mazlavé chuchvalce tvarohu, anebo proč chmury tvé rozpustily se náhle v čirou radostnost, tak jako škrobový maz, aniž kdo působil, se rozplývá v opalizující olejnu tekutinu /.../“¹⁷, 2) „A víte také o oněch stavech náhlého idiotismu, kdy prudce blbnete u plném vědomí toho, co nastalo, ale po radě marně se shánějíc, an váš pečlivě učesaný hovor, rozkvět vaší myšlenky, spořádané tak pěkně a splývající tak mile jako naolejovaná kštice fešákova, pocuchá divý skřet, křivý, hrbatý a šilhavý – ne-li – jednooký, jenž tváře se svrchovaně blahosklonně, ukazuje vám zadnici a na bobku sedě, opřen o jedno kopýtko, drápky svými přetrhává a mate a uzlí vaše čisté přadeno myšlenkové.“¹⁸ Způsob zaobalování skutečnosti do jazykového výrazu spočívá v několika stále se opakujících postupech. Duševní život člověka se v metaforách zpředměťuje, konkretizuje, autor navozuje dojem, jako by takřka bylo možno dotknout se ho (radost se sráží v truchlost jako mléko, radostnost se rozpustila jako škrobový maz a pak se rozplývá v opalizující tekutinu, rozkvět myšlenky, myšlenka jako naolejovaná kštice fešákova atd.). Druhou tendencí je hyperbolizace zcela banálních skutečností – složité metafory pracují se všedními pojmy (mléko, tvaroh, olej atd.). Snad stojí v pozadí těchto výrazových tendencí apel na to, abychom nevědomí člověka začali akceptovat stejně plnohodnotně jako vše hmotné, co nás obklopuje, abychom nevědomí připsali tak důležitou roli, jakou v životě člověka sehrává.

Weinerovy metafory můžeme hodnotit i jinak než jako důsledek příchyllosti k výrazovým prostředkům expresionismu. V jeho využití metafor rozvinutých často v jakýsi mikro-děj je zdá se možno spatřovat paralelu s tím, jak byly vytvářeny mýty. Jejich tvůrci, kteří neznajíce vědecké vysvětlení znepokojujících fenoménů a úkazů konceptualizovali tyto

¹⁷ WEINER: 1996, 321.

¹⁸ WEINER: 1996, 322.

jevy a děje jako příběhy, snažili se rovněž ono nevysvětlitelné zdůvěrnit, široce přístupným způsobem vyložit a zbavit tak posluchače strachu z neznámého a nepojmenovatelného.

Weiner kromě pasáží s obraznými pojmenováními o nevědomí promlouvá taktéž všude tam, kde nastiňuje svou představu oživlých slov, slov, která se v mluvě člověka objevují bez jeho vůle a většinou s velmi nepříjemnými, ne-li přímo fatálními následky.

S problematizací nevědomí samozřejmě souvisí i autorova záliba v dvojnických postavách. Postavy dvojníků ve weinerovských textech mnohdy přímo složitost nevědomí ztělesňují, nebo je alespoň jejich prostřednictvím tematizována.

Fialová-Fürstová expresionismus charakterizuje jako umění, které chce být zásadně nové, jako umění s destrukčním potenciálem zasahujícím nejen zobrazovanou realitu, ale také veškeré umělecké tradice, výraz a formu. Jeden ze způsobů realizace formálního experimentu, které badatelka zmiňuje, nacházíme u Weinerja hojně, souvisí však šířeji s modernou. Jde o „**zhudebňování**“ všech druhů umění, o němž mluví Walter H. Sokel, významný znalec expresionismu, jehož se Fialová-Fürstová dovolává: „/.../ *literatura pak podle Sokela ‚zhudebňuje‘ své médium tím, že se vzdává psychologické charakteristiky postav, kauzálního řetězení dějů, pracuje s vysoce abstraktními a komplexními metaforami, tříští realitu snovými a halucinogenními sekvencemi, nahrazuje komunikativní a sdělnou funkci jazyka funkcí expresivní, estetickou atd. – to vše jen do určité hranice sémantické únosnosti.*“¹⁹ Jako by citát shrnoval všechny podstatné znaky Weinerova stylu! Podrobíme je zkoumání v následujících kapitolách.

Zmiňme ještě, jak se u Weinerja projevuje posílení estetické funkce jazyka na úkor sdělovací. Vyhraněný jazykový výraz, který jsme přiblížili výše, v pojednání o autorově metafoře, na sebe často strhává veškerou pozornost – je to jazyk plný deformací, abnormalit, nástrah. Nenechává často prostor sdělení samotnému. Weinerův jazyk je ve všech jazykových rovinách značně archaický, je to jazyk silně intelektualizovaný – využívá kromě zjevných a skrytých narážek na jiné texty také cizojazyčné citáty²⁰, libuje si ve složitých syntaktických konstrukcích. Autor se ani s těmito bohatými možnostmi jazyka nespokojuje a obohacuje text velmi často o své vlastní neologismy – za všechny alespoň několik příkladů ze Smazaného obličej: *vývojesloví, uzlišť, zkad, vysotil, vhloubil, mimotný, vdlabuje, hmyzně, obrátkou* (ve smyslu obratem).

Expresionistické vidění světa jako rozumem nepřehlédnutelného chaosu bylo, jak už jsme předeslali, ještě umocněno dějinným otřesem první světové války. Fialová-Fürstová

¹⁹ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000, s. 29.

²⁰ Konkrétněji o tom píšeme v jednotlivých kapitolách.

konstatuje poněkud překvapivý fakt, že válka byla původně většinou expresionistické generace přijímána s nadšením – jako předěl, apokalypsa, která zničí starý nenáviděný svět a dá možnost vzniku světu novému. Válečná propaganda dovedla tohoto počátečního nadšení patřičně využít, z mnohých expresionistických tvůrců se stali váleční dobrovolníci. Osobní prožitek války a jejích hrůz však jejich postoj změnil směrem k pacifismu, protiválečně zaměřené texty se staly podstatnou součástí expresionistických periodik. S přímou zkušeností s válkou se musel vyrovnávat i Richard Weiner, znamenala pro něj hluboký duševní otřes. Zaměříme se alespoň ve stručnosti na to, jak válku uchopuje literárně.

Realistické popisy válečného dění ve Weinerově díle takřka nenalezneme – neslučují se s jeho uměleckým výrazem ani viděním světa. Jak tedy válku nahlíží? Zajímavě na tuto otázku odpovídá M. Rutte²¹: Weinerja podle něj na válce ani tak neděsí fakt utrpení a smrti samotný jako myšlenka, že by toto utrpení nemělo žádný vyšší smysl a událo se pouhou náhodou. Weiner se podle Rutteho urputně brání pokušení propadnout v tuto propast nihilismu, pro hromadnou katastrofu tedy mravní důvody hledá. Povídky, v nichž se byť nenápadně dotýká válečného tématu, proto vždy zpředměťují taktéž pátrání po vině, mnohdy až mystické, po vině, kterou člověk nese, aniž by rozuměl provinění. Námi analyzované povídky, Dvojníci a Obnova, tuto tezi dokládají. Smazaný obličej a Prázdná židle, v nichž se válečné téma neobjevuje, pak ukazují, že problém viny tvoří zásadní téma celého Weinerova díla.

Bezpochyby lze Weinerovo dílo číst v kontextu mnohých myšlenkových soustav a dokládat je coby autorovy inspirační momenty, báze jeho myšlení a tvorby. Na některé z nich v následujících kapitolách ostatně ještě poukážeme. Zde jsme se pokusili uceleněji uchopit, co jeho výraz ovlivnilo zcela zjevně a vpravdě systematicky.

²¹ RUTTE: 1929, s. 164.

3. LITERÁRNÍ POSTAVA – ZÁKLADNÍ VYMEZENÍ, NĚKTERÉ TEORETICKÉ PŘÍSTUPY

David Lodge zdánlivě banálně formuluje důvod, proč je literární postava jakožto kategorie, pomocí níž lze analyzovat vyprávění, v rámci literárněteoretických výzkumů poněkud upozaděna a proč je jí věnováno méně systematické pozornosti než jiným naratologickým problémům (např. vypravěči, fokalizaci apod.): „*Literární postava je pravděpodobně tím aspektem umění fikce, o kterém je možné nejobtížněji diskutovat v technických termínech. Je tomu tak částečně proto, že existuje velké množství typů postav a velké množství způsobů jejich reprezentace*“²². Byť je toto tvrzení pravdivé, platí nicméně, že v literární teorii existuje pestrá škála přístupů, které se různými způsoby pokoušejí problematiku literární postavy uchopit, „zkatalogizovat“ a v neposlední řadě se dopracovat určité typologie, která si v mnohých případech klade nároky i na to, aby se její pomocí daly literární postavy uchopit jaksi univerzálně, tedy aby pomocí daného konceptu bylo možno popsat jakoukoli literární postavu jakéhokoli literárního textu.

Pro účely naší práce bude užitečné nastínit, jakými směry se literárně-teoretické uvažování o postavách ubírá. Ačkoli máme pod pojmem literární postava na mysli nejčastěji nějaký textový konstrukt či aspekt, neubráníme se mnohdy při jeho popisu takovému vyjadřování, které literární postavu činí blízkou postavě žijící. Užíváme řadu metafor, jimiž literárním postavám „vdechujeme“ život. Třebaže takové zacházení s literární postavou je nedílnou součástí procesu recepce a interpretace literárního díla v rámci procesu literární komunikace mezi dílem a čtenářem a nemá nic společného s její ontologickou podstatou, je třeba si uvědomit, že v dějinách zkoumání literární postavy existují vedle sebe rozdílné přístupy k postavám (reflektující jejich rozdílnost!) – vždyť některé literární postavy se i onomu metaforickému obživnutí přímo vzpírají. Přirozeně se rozličnost přístupů k teoretickému zkoumání literárních postav snaží vyrovnat s různorodostí jednotlivých autorských poetik, která způsob prezentace a konstrukce postav v beletristických textech určuje.

Na základě textového založení literárních postav a míry jejich autonomie vůči textům, které spolukonstituují, rozlišuje Bohumil Fořt²³ přístup sémiotický a mimetický. Sémiotický neboli strukturalistický přístup vychází z představy, že literární postava je textová funkce,

²² FOŘT: 2008, s. 8.

²³ FOŘT: 2008, s. 57-58.

právě jako textovou funkci ji zkoumá – za využití lingvistických, logických a obecně sémiotických nástrojů. Druhý přístup Fořt označuje jako mimetický. Ten chápe literární postavu jako entitu, která „*vykazuje zásadní podobnosti se svými reálně žijícími protějšky*“²⁴.

Teoretické koncepty, jež literární postavu nahlížejí mimeticky, používají pro její analýzu nástroje z oblasti estetiky, filozofie, ale v neposlední řadě také psychologie. V dějinách zkoumání literárních postav stojí tyto dva přístupy vedle sebe, doplňují se, v některých případech lze i najít jejich styčné plochy.

Kromě nich existuje ještě přístup synkretický, který prosazuje James Phelan v díle *Reading People, Reading Plots* (Čtení lidí, čtení dějů). Phelan literární postavu podrobuje zkoumání ze tří hledisek: vnímá sémantickou podstatu postavy a zkoumá postavu jakožto textovou konstrukci, zároveň se zabývá podobností lidí a postav, oproti zmiňovaným dvěma přístupům k postavě u něj přibývá kategorie tematického, v rámci níž „*odkazuje k sociálním rolím a idejím, které postavy reprezentují*“²⁵.

Při čtení Weinerových próz je třeba brát v úvahu, že s mimetickým přístupem k postavám nevystačíme, byť se nám některé postavy budou jevit tak, jako by skutečně reprezentovaly lidské bytosti.

Weinerovský fikční svět se hemží postavami, které se klasickým (čtenářským) představám o tom, jaká úloha literární postavě v textu přináležejí, vzpírají. Tyto představy v různých podobách a v různé míře vycházejí z očekávání toho, že subjekt postavy je skutečně jakousi textem vytvořenou analogií člověka v první řadě, byť již od antiky v příbězích ožívají zvířata a postupem času se literární postavou stává takřka cokoli – města, technické vynálezy a vědecké objevy, přírodní živly, geometrické obrazce atd. Tento přístup koresponduje s tím, který jsme použitím Fořtovy typologie označili jako mimetický; veskrze jsou totiž ovšem i tyto na první pohled „nelidské postavy“ vnímány antropomorfně, jakožto reprezentace lidských vlastností, principů panujících v lidské společnosti nebo jako reprezentace jistých idejí a ideologií.

Vezmeme-li v potaz vztah mezi postavou a vyprávěným dějem, pak jej lze akceptovat jako vztah podmíněnosti: **postava je nositelem děje**. D. Hodrová jej definuje – „*postava jako nositel děje, myšlenky, ideologie, jako funkce textu představuje v literárním díle typ subjektu budovaný prostřednictvím vyprávěče či bez jeho prostřednictví sérií výstupů a promluv, zmínek o ní, tedy v toku explicitních a implicitních informací*“²⁶.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ FOŘT: 2008, s. 58.

²⁶ HODROVÁ: 1994, s. 75.

Existuje však řada konceptů literární postavy, které za ústřední vlastnost literární postavy pokládají nikoli její účast na ději, ale například fakt, že postava má svou řeč, tedy to, že postava sama mluví. Tak je tomu u M. Bachtina, který ve své práci *Román jako dialog*²⁷ vymezuje postavu na základě její řeči: „*člověk v románu je reálně promlouvající člověk; román se neobejde bez promlouvajících bytostí, přinášejících svou ideologicky svéráznou promluvu, svůj osobitý jazyk.*“ Byť Bachtin hovoří pouze o románu, domnívám se, že koncept je možno vztáhnout obecně na prózu a že je třeba zde (nejen pro účely naší práce) vzít v potaz i takovou prózu, v níž postavy vůbec nepromlouvají s tím, že popření jejich dle Bachtina základní vlastnosti budeme vnímat se zvýšenou citlivostí, jako jejich významný a podstatný znak.

Dalším podstatným atributem literární postavy podle Hodrové bývá to, že jsou konstruovány jaksi zvnějšku; už fakt, že autor nějaký subjekt konstruuje, či o něm píše, jde ruku v ruce s určitou distancí od něj, postava, byť jedná a mluví, je svým způsobem také objekt. Postava totiž, a to i v případě, že se jedná o ich-vyprávění či o vnitřní monolog, je v rámci vyprávění soudržný, jednotný, někdy vyvíjející se, vždy však završený celek. Zároveň mají postavy jakožto textové funkce znakovou povahu, jsou souborem informací a sebeiluzivněji, sebeživoucněji pojatá literární postava nemůže mít a nemá v textu prostor, pokud v rámci něj něco **neznamená**.

Ptejme se nyní, jakým znakem literární postava může být. Hodrová nabízí uvažování, v rámci něhož postavy rozděluje podle saussurovského a piercovského pojetí znaku. Saussurovskému dvojčlennému pojetí znaku, které znak chápe jako složeninu nositele významu a významu, odpovídá **postava-definice**. Tento typ postavy známe například z realistické prózy – autor se snaží postavy konstruovat tak, aby k postavě (označujícímu) byl pevně připojen její význam (označované). Postava například nese jméno podobné občanskému, je popsán její vzhled i charakter, známe minulost postavy, eventuelně jejich předků, známe i její návyky, postava reprezentuje svým jednáním určitý typ (psychologický, sociologický apod.), postava působí konzistentně, byť samozřejmě může mít komplikovanou psychologii.

U **postav-hypotéz** naopak je součástí jejich textové pozice, vyplývající ze způsobu, jak jsou postavy konstruovány, mnohost významů, které mohou nabývat (jde o významy, které mohou mít jak pro čtenáře, tak pro ostatní postavy textu). Podstatnou část jasné charakteristiky tyto postavy ztrácejí – jméno, podobu, vlastnosti, charakter, svou řeč atd., eventuelně jsou tyto jejich znaky nějak problematizovány, zpochybňovány (třeba

²⁷ BACHTIN: 1980, s. 111.

vypravěčskou strategií – např. multiperspektivním vyprávěním). Takové pojetí má blízko ke znaku piercovskému, jednočlennému: znak je v rámci něj chápán jako nositel významu, který je znaku přiřazován až v procesu semiózy.

Rozdělení postav na postavy-hypotézy a postavy-definice samozřejmě nelze nějak absolutizovat – nelze uspokojivě jednoznačně a definitivně vymezit paletu atributů, kterými se jedna kategorie vymezuje vůči druhé, protože je třeba tyto atributy vždy číst v daném literárním kontextu. Zjednodušeně řečeno též způsob konstrukce postavy, též charakteristika, též atributy mohou v různých kontextech zakládat jak postavu-definici, tak postavu-hypotézu – tak by se například lišil zdánlivě stejný způsob konstrukce postavy v triviálním žánru hororu a parodii, která je postavena **na reflexi** tohoto žánru.

Hodrová připouští, že i zdánlivě stabilní a jasné realistické postavy-definice pod náporom množství a různosti čtenářských interpretací svou pevnost ztrácejí a jako příklad v této souvislosti zmiňuje Gončarovova Oblomova. Zůstaneme-li ovšem u postavy tak, jak je konstruována v textu, pak za předpokladu, že je opozice postava-hypotéza – postava-definice pro text relevantní, vystupuje z něj dostatečné množství signálů, které postavu k jednomu pólu přiřadí. O postavě-hypotéze je třeba uvažovat tam, kde dílo samo s významovou otevřeností počítá, tam, kde se vyskytují znaky vybízející k hypotetickému chápání – což velmi často bývá doprovázeno tím, že autor tuto svou strategii v rámci textu tematizuje.

Naznačuji výše, že zabývat se literární postavou z hlediska míry její definičnosti či hypotetičnosti není zcela smysluplné u každého literárního textu. Hodrové koncept nelze prohlásit za univerzální nástroj k analýze všech typů literárních postav, protože existují literární texty, na něž se tato opozice nedá vztáhnout, resp. tato aplikace této opozice nepřináší o postavách daných textů žádnou novou informaci. Jakkoli by bylo užitečné zabývat se daným problémem komplexněji, budu zde tuto problematiku ilustrovat jen příkladem: čisté triviální žánry, čtivo, jako např. detektivní romány (nejde-li o díla, která využívajíce postmoderních postupů svou triviálnost pouze „předstírají“) pracují obvykle s postavami, které by svou jasností a jednoznačností (např. vrah versus oběť) sice patrně odpovídaly postavám-definicím, ale analýza postav provedená tímto nástrojem by zdá se byla stejně přehnaná a nepatřičná jako porcování masa do polévky vydezinfikovaným skalpelem.

Existují i takové přístupy k literárním postavám, které co do univerzálnosti použití jsou s to Hodrovou v určitých ohledech překonat – ona sama ve své studii reflektuje např. strukturálně sémiotické teorie R. Barthesa či T. Todorova nebo teorii aktantů A. J. Greimase, u nichž ovšem konstatuje tu slabinu, že postrádají historický zřetel a že pomocí nich nelze vytvořit analýzu literárních postav jednotlivých stylových období.

U teorie aktantů A. J. Greimase přesto považuji za užitečné pozastavit se, neboť částečně ji bude možnost využít, a to při rozboru postav Weinerovy povídky Prázdné židle. Greimasova teorie patří do kategorie tzv. narativních gramatik²⁸. Jde o specifické přístupy k naraci, které jsou inspirovány lingvistickými teoriemi a systémy. Narativní gramatiky „kriticky analyzují jednotlivé narativní entity a jejich konstelace, aby pojmenovaly základní pravidla, podle nichž se tyto konstelace formují a vyvíjejí. V těchto sémiotických přístupech hraje kategorie postavy klíčovou roli – je nahlížena jako zásadní zdroj dějového napětí a dynamiky vyprávění.“²⁹ Greimas rozlišuje aktanty, což jsou základní elementy textové syntaxe – tento pojem se však zcela nepřekrývá s literární postavou, je to „třída diskrétních (přetržitých sému)“³⁰, může, ale nemusí mít povahu postavy. Konkrétní manifestace aktantů v konkrétních diskurzích se pak nazývají aktéři. Nejpodstatnější pro nás je, že Greimas vyčleňuje šest základních typů aktantů, které by měly být schopny pokrýt široké spektrum narativních situací. Jsou jimi: subjekt, objekt, vysílač, příjemce, pomocník a protivník. Vztahy mezi aktanty jsou založeny na komunikaci a touze a vzájemnou kombinací aktantů vznikají aktanciální role definované jak pozicí aktanta v logickém ustrojení narativu, tak jeho modálním vkladem³¹.

Teoretických přístupů, které se snaží postihnout problematiku kategorie literární postavy, existuje celá pestrá škála. My jsme v této kapitole pojednali o takových konceptech, jež nám, domnívám se, pomohou pochopit, jak literární postavy Richard Weiner ve svém prvním tvůrčím období pojímá, jaké jsou základní principy jejich prezentace, jaké významy pomocí svého specifického pojetí postav konstituuje a jakých účinků jimi dosahuje.

²⁸ Přestože narativních gramatik existuje celá řada, vedle Proppovy např. Bremondova atd., vybírám k dalším výkladům Greimasovu právě s ohledem na možnost jejího dalšího využití v mé práci.

²⁹ FOŘT: 2008, s. 20.

³⁰ citováno podle HODROVÁ: 1994, s. 88.

³¹ Greimase takto komentuje FOŘT: 2008, s. 25.

4. DVOJNÍCI

Úvodní teze, téma dvojnictví

První povídkou, kterou jsme k analýze vybrali kvůli jejím specificky konstruovaným literárním postavám, jsou Dvojníci. Povídka reprezentuje knihu povídek vydanou pod názvem *Lítice* poprvé roku 1916, v úplnosti (bez cenzurních škrtnů) pak roku 1928. Kniha *Lítice* bývá připomínána jako jedno z prvních česky psaných děl reagujících na hrůzy první světové války³²; tohoto tématu jsme se dotkli v souvislosti se zkoumáním způsobů, jak se ve Weinerově díle projevuje expresionismus. V centru naší pozornosti ovšem zůstávají literární postavy povídky, způsob jejich prezentace a zejména výrazové a tvůrčí prostředky, kterými je v textu realizována jejich hypotetizace. V neposlední řadě si budeme klást otázku, jak se výběr právě tohoto typu postav podílí na utváření významu povídky.

Postava-dvojník prochází napříč celým Weinerovým dílem. J. Chalupický ve své monografii *Expresionisté*³³ konstatuje, že s tématem dvojnictví Weiner poprvé pracuje ve své básni *Rudolstadt* (napsáno mezi lety 1911 a 1912), téma však později ztvárňuje zejména v próze – lze jej nalézt v různých formách prakticky ve všech jeho souborech povídek, nejen v *Lítici* (kromě Dvojníků ještě v *Kostajniku*), ale i v *Netečném divákovi* (viz povídky *Netečný divák*, *Smrt Jakuba Ondřicha*, *O jednorukém člověku*, *Prodavač kohoutků*, *Můj přítel vyvolavač*) a ve *Šklebu* (*Prázdná židle*, *Obnova* a *Smazaný obličej*).

Z mnoha Weinerových dvojníckých povídek vybíráme k analýze nejprve Dvojníky, a to z toho důvodu, že autor v této próze dvojnícké téma zpracovává v jeho čisté podobě, nikterak ho nezastírá a nerelativizuje, ba naopak ho vypravěč manifestuje explicitně již názvem povídky. Zajímavá je pro nás také kombinace tohoto lidskou existenci problematizujícího tématu s takřka tradiční narativitou a kompozicí povídky, které nejsou pro autora zcela příznačné.

Než se začneme zabývat konkrétní realizací tématu dvojnictví ve Weinerově povídce, pokusme se o exkurz do literární tematologie, neboť ten nám pomůže vřadit Dvojníky do patřičného literárního kontextu a vymezit otázky, které je třeba si v souvislosti s daným typem postavy klást.

Dějiny dvojníckého motivu ve světové i české literatuře se souvisle zabývá Otokar Fischer ve studii *Dějiny dvojníka*³⁴. Tam nejprve definuje obecně platnou podstatu dvojnictví:

³² Např. u WIDERA: 2001.

³³ CHALUPECKÝ: 1992.

³⁴ FISCHER: 1965.

jde podle něj o „vylíčení, kterak se člověk ve skutečnosti nebo v obrazivosti setkává s jiným, kdo má rysy jeho těla a znaky spřízněné s jeho duševním životem a kdo mu svou podobností fyzickou nebo svou povahovou příbuzností je záhadný a mučivý“³⁵. V české literatuře se dané téma (resp. typ postavy) objevuje nejprve coby zdroj komediální zápletky u Václava Klimenta Klicpery, v poloze vážné ho poprvé využívá Karel Hynek Mácha v Křivokladu (problematičnost dvojnickví se tu týká vztahu krále a kata)³⁶. Fischer konstatuje, že čeští spisovatelé – Weinaera nevyjímaje – jsou ve svých dílech s tématem dvojníka „zpracovateli a obměňovateli velkého motivu světové literatury“³⁷ a využití dvojnického tématu přisuzuje u každého z autorů určitou originalitu: „Jistěže každý z našich spisovatelů vložil do svého dvojníka kus vlastního pojetí; někdy snad i část své zповědi; leč zájem vzbuzený domácími zpracováními obrací se zpět, k jejich literárním předchůdcům, a hloub k podkladu jejich záhady.“³⁸ Fischer zjevně chápe téma dvojnickví jako určitý topos pro fikční výpovědi s prvky autorské konfese a zároveň jako téma, které exponuje záhadnost obklopující postavy, tedy nejen jako pouhou literární zápletku.

Typologii dvojníků systematizuje Lubomír Doležel ve své studii *Strukturální tematologie a sémantika možných světů Případ dvojníka*³⁹. Pomocí dvojníka ilustruje sémantiku možných světů, kterou pojímá jako základ narativní sémantiky vůbec: „Lze tvrdit, že téma dvojníka bylo vynalezeno proto, aby prokázalo, že lidské uvažování a představivost neoperují jen s objekty skutečně existujícími, nýbrž také s prakticky neomezenou možností objektů. Když uvažujeme o existenci určitého jedince, neuvažujeme jen o tom, čím skutečně je, nýbrž představujeme si také to, čím by mohl být. Život každého jedince je stezka, která se složila z mnoha možných směrů, jež tento jedinec mohl sledovat. Sémantika možných světů je, ve své podstatě, teorie uvažování a představivosti, která obklopuje každého existujícího jedince nespočetnými možnými dvojíky.“⁴⁰ Pokusíme se ukázat, že stěžejním důvodem, proč se Weiner v povídce věnuje právě tématu dvojnickví, je právě snaha vyjádřit se k omezeným možnostem poznání a problematičnosti lidské existence danými její nekonzistentností.

³⁵ FISCHER: 1965, s. 64.

³⁶ Zhruba ve stejné době, kdy Weiner tvoří své Dvojníky, uplatnil dvojnický motiv Ivan Olbracht v románu *Podivné přátelství herce Jesenia* (roku 1919) a i on z něho činí zdroj vyhroceného konfliktu mezi kontrastními a kontroverzními figurami. Dalšími českými díly, v nichž lze nalézt dvojnické postavy, jsou například Zeyerův *Román o věrném přátelství Amise a Amila*, K. J. Beneše *Uloupený život* atd.

³⁷ FISCHER: 1965, s. 64.

³⁸ FISCHER: 1965, s. 65.

³⁹ DOLEŽEL: 1991.

⁴⁰ DOLEŽEL: 1991, s. 6.

Vypůjčíme si Doleželovu typologii dvojníků a jejím prostřednictvím pojmenujeme Weinerovy dvojníky. Doležel téma dvojníka člení podle jeho vztahu k fikčnímu světu na tři sémantická pole, jež označuje názvy Orlando, Amphytrion a dvojník v úzkém slova smyslu. Pod označením Orlando (přejímá ho z názvu románu Virginie Woolfové, kde se tento typ vyskytuje) má Doležel na mysli ten případ, kdy jedna a táž postava existuje ve dvou nebo více alternativních možných světech. Naproti tomu téma dvojníka v úzkém smyslu slova představuje dvě alternativní vtělení jedné a téže postavy, která souběžně existují v jednom a tomtéž fikčním světě. Toto téma manifestuje radikální rozštěpení osobní identity, s nímž se setkáváme například ve Stevensonově novele *Podivný případ dr. Jekylla a pana Hyda* nebo v novele *Dvojník* F. M. Dostojevského. Téma Amphytriona, neboli „doppelgängera“ či „identických dvojčat“ se vyznačuje existencí dvou postav s různými osobními identitami, avšak postav nerozeznatelných ve svých fyzických rysech a existujících taktéž v jednom fikčním světě. Doležel poukazuje na to, že u tématu Amphytriona nejde o rozrušení osobnostní identity, nýbrž o projevení přírodní náhody, a dodává: „*Doppelgängerů nemusí mít všechny vlastnosti společné, nýbrž jen ty, které z nich učiní postavy nerozeznatelné a zaměnitelné.*“⁴¹ Ačkoli Doležel definuje tři základní typy dvojníka, připouští ovšem, že v literatuře se objevují i různé přechodové útvary: „*Oblast přechodu mezi tématem Amphytriona a tématem dvojníka je hustě zabydlena: existují tu postavy, jejichž podstata je nejistá, kolísající mezi dvojníkem a doppelgängerem.*“⁴² Ve Weinerových Dvojnících, domnívám se, jde o naposled zmiňovaný přechod mezi tématem Amphytriona a dvojníka. V následujícím oddílu se pokusím tuto svou hypotézu doložit a pojednat o důvodech, proč autor využil právě dvojníkový typ literární postavy.

Dvojníkové téma u Weinera – případ Dvojníci

Dvojníkovému tématu v díle *Lítice* si v eseji *Kniha znovu nalezená*⁴³ všímá M. Rutte.

Poukazuje zde na to, že „objektivizovaný dvojník“, tedy fakt, že jedna postava textu je konfrontována s jinou, sobě velmi podobnou postavou, je ve Weinerově díle vyvrcholením jeho motivů vnitřních dvojníků, prostřednictvím nichž Weiner ve svém díle problematizoval stejný fenomén, který o něco později proslavil jak ve vědeckém, tak v uměleckém diskurzu Sigmund Freud, a sice podvědomí. Rutte dokonce pojmenovává Weinerův tvůrčí postup jako určitou psychologickou techniku.

⁴¹ DOLEŽEL: 1991, s. 7.

⁴² DOLEŽEL: 1991, s. 8.

⁴³ RUTTE: 1929.

Souhlasíme, že jednu z významových rovin Dvojníků tvoří pojednání o složitosti lidské psyché, bylo by však, jak ukážeme, mylné podlehnout představě, že by se tak dělo prostřednictvím postav modelovaných psychologicky.

Děj povídky pojednává o nevšedním a „náhodném“ setkání dvou vojáků, Spajdana a Sankoryho, o komplikovaném vztahu, který mezi nimi vznikne. Jednu z hlavních dominant líčení jejich vzájemného poměru tvoří vzájemná interakce, způsob, jak jedna postava druhou reflektuje, jak jedna o druhé smýšlí a mluví, eventuelně, jak jsou tyto postavy reflektovány ostatními. Ve snaze tyto momenty postihnout budeme se stále dotýkat specifík konstrukce daných literárních postav.

Příběh je situován do „B.“, autor místo nijak blíže nespécifikuje – jako by skutečnost války všechny další konkrétní údaje činila nepodstatnými. Toto zneurčívání okolností dějů není přitom jen důsledkem zobrazování války, abstrahování představuje konstantní rys Weinerovy poetiky⁴⁴. Také čas se měří a člení vzhledem k realitě války: na mobilizační dny, dny opravdové války a dny volna („*Když jsem druhého mobilizačního dne vešel do důstojnického kasina v B.*“⁴⁵ [zvýraznila AC]). Válka v povídce sehrává mnohem důležitější roli, než je role pouhého dějiště, proto je třeba tento motiv sledovat pečlivě. Rutte o Weinerově *Lítici* mluví v tom smyslu, že se v ní ukazuje člověk, jak válce navzdory zůstává nezměněn, zachovává si vlastní podstatu lidského já. Tím se liší od mnohých válečných knih, jež zobrazují válku jako „*ohromnou stoupu, která rozmělnila a znovu hnětla lidi*“⁴⁶, v nichž probouzela netušené pudové reakce.

Role vypravěče Dvojníků pověřil autor jednoho z nich, Spajdana. Při setkání s vojenským kolektivem zažívá intenzivní pocit trapnosti, ostatní vojáci ho častují posměchem. Zdrojem posměchu není jeho vlastní zjev, ale skutečnost, že všem ostatním připomíná jiného vojáka, Sankoryho. Podstatné tu je, že podobnost obou mužů komentuje jeden z vojáků. Spajdan je na ni tudíž upozorněn, aniž si ji sám uvědomil: „*Ale odkud se vzala ta úžasná podoba, /.../ vždyť Spajdan je docela hezký chlapík?*“⁴⁵ Komentář prozrazuje velmi podstatný aspekt podobnosti a – jak se posléze ukáže – i vztahu Sankoryho a Spajdana.

⁴⁴ Weinerovy prózy mají namnoze charakter podobenství, nikoli příběhů ze života. Mezi sklonem ke konkretizaci a naopak ke zneurčívání u Weinerja panuje napětí: v povídkách s podobenstvími vskutku abstraktními můžeme sledovat tendenci zasazovat děje do konkrétních míst. Tak se například v *Prázdné židli* jako dějiště výslovně označuje Praha a Paříž, ve *Smazaném obličejí* Praha s jejími konkrétně pojmenovanými lokalitami.

⁴⁵ WEINER: 1996, s. 209.

⁴⁶ RUTTE: 1929, s. 169.

Ona podobnost totiž není symetrická. Spajdan je jako nově příchozí vysmíván proto, že je mu v družstvu kdosi podobný, avšak ti, kdo onu podobnost zjišťují, zároveň připouštějí, že Spajdan je docela hezký chlapík na rozdíl od Sankoryho, z čehož plyne, že v podobnosti tu tkví zásadní rozpor: krása – její nedostatek.

Když Spajdan Sankoryho spatří na vlastní oči, pocítí vůči němu iracionální, logicky nevysvětlitelnou antipatii, což jej rmoutí, protože ví, že jeho pocity nemají opodstatnění. Tuto apriorní nenávist (pocituje ji snad i proto, že tvář nehezkého dvojníka představuje vlastně karikaturu, deformaci jeho vlastního vzhledu?⁴⁷) promítá Spajdan i do způsobu, jak popisuje Sankoryho fyzický vzhled: „*Šel přímo ke mně a ony tři kroky stačily, že jsem si zošklivil jeho rozkacený chod na hůlkovitě tenkých nožkách /.../*“, „*Na dlouhém krku seděla nepříjemně malá kulatá hlava, již při chůzi pitvorně kroutil /.../*“, „*/.../ jeho docela okrouhlé oči patřily dolů a napřed, jako by vyhlížely zrnka na zob.*“⁴⁸ Pouze na základě vzhledu usuzuje Spajdan na Sankoryho povahu: „*Byl jsem s úsudkem rychle hotov; dříve ještě než promluvil: povaha velmi smyslná; štěstí u žen? ne! i zhrubl jeho chůť.*“⁴⁸ Spajdanův vnější popis je naproti tomu omezen na to, co nám o sobě sdělí on sám („*marciálně, jak vidíte, nevyhlížím ani dnes /.../*“⁴⁵). Spajdanova reflexe také implikuje, co se podobnosti se Sankorym týče, paradox spočívající v tom, že „nehezký“ se tu podobá „lepému“ („*Proč si ho ošklivit pro onu nehezkost, která se mé leposti tolik podobala?*“)⁴⁸. Že se jedná o postavy dvojnické, není v textu zapotřebí složitě odhalovat, interpretovat, naopak je to vysloveno explicitně jedním z protagonistů (Spajdanem) jako vysvětlení negativních emocí, které v něm ten druhý (Sankory) vyvolává: „*Dost možná že nález dvojníka působí vždy tísnivě.*“⁴⁹

Definujme základní **vyprávěcí situaci povídky**. Jak plyne z citací uvedených výše, zprostředkovává příběh vypravěč v ich-formě. Postavu Spajdana však můžeme označit i jako postavu-fokalizátora, neboť dění je čtenáři přibližováno převážně z její perspektivy. Nadřazenou pozici vůči čtenáři pak zakládá zejména to, že příběh vypráví jako svou vzpomínku na události minulé, tedy s vědomím, k jakému závěru události nakonec dospěly. Na rozdíl od ostatních povídek, které jsme pro tuto práci zvolili k analýze, lze u Dvojníků konstatovat, že jde o prózu syžetovou se souvislým dějem, v zásadě nenarušovaným výkladovými a esejistickými pasážemi ani jinými pokusy o rozbití stavby povídky; neplatí pro

⁴⁷ Karikatura evokuje cosi na způsob expresionistické masky.

⁴⁸ WEINER: 1996, s. 210.

⁴⁹ WEINER: 1996, s. 211

ni, že by byla založena na kombinaci exegeze a diegeze⁵⁰. Pokud už se autor k využití některých prvků esejistického stylu uchyluje, činí tak nikoli prostřednictvím promluvy vypravěče, ale prostřednictvím promluvy postavy, ať už jde o řeč přímou nebo nepřímou či reflexi řeči postavy. Tak je tomu například i s ústředním tématem, tématem dvojnictví – není pouze předmětem zobrazení a zdrojem konfliktu (bází syžetovosti), literární postavy toto téma nejenže ztělesňují, ale také o něm hovoří.

Vztah Spajdana a Sankoryho se začne utvářet v rámci jejich rozhovoru, na rovině rozhovoru probíhá i jejich veškerý spor. K dialogu Spajdan svolí, aby odčinil křivdu svých neopodstatněných negativních emocí z prvního setkání. Zároveň se instinktivně brání připustit, že by jejich setkání mělo mít nějaký „*kromobyčejný dosah*“. To, s jakou důkladností Sankory promlouvá o tématu dvojníků, ho pobuřuje. Způsob, jakým je už zde stylizována jeho promluva, souvisí s jednou významnou **textovou opozicí**, kterou se prezentování Weinerových postav vyznačuje⁵¹. Soustředme se však ponejprv na jeden pól této opozice. Spajdana Sankory irituje tím, že „*průhledným diabolismem*“⁴⁹ glosuje umělecká díla, snášeje příklady dvojnického tématu. **Sankory je totiž v první části textu líčen ve spojitosti s temnotou**, temnými čarodějnými silami, peklem; budí dojem démoničnosti, ďábelskosti: 1) „*Byl jsem nucen pohleděti mu v oči. Odpovídaly hlasu. Černé, hluboké a v jejich hloubce čile přeskočily dvě jiskérky.*“⁴⁸, 2) „*Rve mě z mého kruhu a vláčí mě v jiný, ve svůj, kde to čpí čarodějnicemi*“⁴⁹, 3) „*Ale jeho nonšalantní ‚tak se na mě podívejte‘ zmrazilo má slova a zatemnilo pokoj.*“⁵². Záhadný Sankory je podle Spajdana nadán neobyčejnými (možná ďábelskými?) schopnostmi – „*Jak, že zdál se věděti tolik, kde já nevěděl nic? Kdo byl ten člověk?*“⁴⁹ Vyzařuje navíc určitou logicky nezdůvodnitelnou, a tedy opět jaksi temnou, nadřazenost, neboť neustále vyjadřuje přesvědčení o tom, že jeho dvojník existuje zákonitě a náhodné že jsou spíše okolnosti, za kterých se s ním potkal, což kontrastuje se Spajdanovým údivem a překvapením. „*V jediném exempláři přece nemohu býti celý. Věděl jsem bezpečně, že existujete, jenže ovšem byla větší pravděpodobnost, že se s vámi nesetkám, než že bych vás kdy spatřil. Bylo mi toho opravdu žel. Jsem radostně překvapen setkáním, v něž jsem už nedoufal.*“⁵³ Vždyť Sankory takřka ďábelsky, s jistou dávkou spiklenectví, ale přitom

⁵⁰ O vyprávění založeném na kombinaci exegeze a diegeze pojednáváme více při analýze Smazaného obličje a Prázdňé židle.

⁵¹ Na tuto textovou opozici upozorňuje WIDERA: 2001, s. 232 – 233.

⁵² WEINER: 1996, s. 226.

⁵³ WEINER: 1996, s. 212.

s vědomím naprosté převahy Spajdana vybízí, aby jejich podobnost vzal plně na vědomí, aby ji akceptoval, aby svůj vztah k Sankorymu tomuto uzpůsobil: „*Spajdane, zkrátka: nač uhýbati, nač zalhávati, co cítíte, ba víte stejně dobře jako já: máme vzájemně závazky a vy byste učinil dobře, kdybyste jich dbal.*“⁵³

Weinerovi dvojníci se spolu takřka zdají tančit proxemický tanec, jeden se snaží uniknout, druhý jej stále dostihuje. Spajdanovi jsou jakékoli projevy blízkosti tak protivné, jako kdyby opravdu pociťoval blízkost temných sil či blízkost něčeho nevysvětlitelně hrozivého – projevuje se to nejen tak, že se Sankorymu pokud možno vyhýbá, ale i v tom, že si přeje zachovávat distanci i ve způsobu řeči – nechce si se Sankorym ani tykat. Zároveň je Spajdan v určitém momentě stylizován („obsazen“) do role další archetypální weinerovské postavy, postavy netečného diváka⁵⁴: „*Nebylo vášně v mých citech k němu; nenávidě ho, tonul jsem v pohodě své obvyklé radostnosti*⁵⁵ *a kochal se jeho podrážděním jako nezúčastněný divák.*“⁵⁶ V tomto případě však jde o pouhé zdání, obrannou masku, kterou si Spajdan nasazuje: rozhovor, který spolu vedou a v němž se Spajdan snaží mermomocí upozorňovat na jejich zejména povahovou rozdílnost, má povahu nepříjemné hádky.

Byť se Spajdan snaží fyzickou podobnost „omlouvat“ zdůrazňováním různorodosti povah, temperamentů, zálib atd., předjímá (prolepsí) vývoj dalších událostí: „*Dnes už ovšem vím, proč, když mi líčili život dvojníkův, počal hrýzti červ... Totiž: přeháním. Bylo nepochopitelné znepokojení, ano, ale jak snadno bylo mi tehdy nemyslet na ně.*“⁵⁷ Byl-li Spajdanovi Sankory dříve pouze nepříjemný, vyvolává v něm nyní tím, že mu je neustále v patách, svým „*neodbytným a bezohledným naléháním*“⁵⁷, pocity bolestné a znepokojivé, stupňující se v ošklivost až slizkost; snaží se vůči účinkům Sankoryho dvojnické osobnosti, které na sobě začne pociťovat, bránit. Vzdor této obraně i v jejím důsledku dochází k (reflektované, sebereflektované) proměně jeho osobnosti: „*Zkrušila docela moji přirozenou veselost, zakalila čirost mojí mysli, kterou jsem získával přátele a jež stížena beztak už těžce vypuknutím války.*“⁵⁷ Citovaný úryvek můžeme také pojímat jako doklad textové opozice, o níž již byla řeč: Sankory je dáván do spojitosti s temnotou, temnými silami atd., naproti tomu **Spajdan je líčen nejen jako člověk radostný**, ale dokonce jako „*veselý, slunečný naturel*“⁵⁸,

⁵⁴ Próza Netečný divák naproti tomu zase rozpracovává téma dvojnictví.

⁵⁵ Pohoda, radostnost, to jsou Spajdanovy vlastnosti konotující jas. Tvoří druhý pól opozice, kterému budeme pozornost věnovat níže.

⁵⁶ WEINER: 1996, s. 213.

⁵⁷ WEINER: 1996, s. 219.

⁵⁸ WEINER: 1996, s. 226.

„slunkadárce“⁵⁹, „dítě Štěstěny“⁶⁰, (nebo „Vy Apollon, vy radostný, získávající rychle mladé i staré, vy, jehož příchod zaplašoval mraky z neb a z čel /.../“⁶¹). Jeho bytost jako by ztělesňovala pól jasu, světla. Další konfrontace Spajdana a Sankoryho ovšem tuto prvotní polarizaci významně naruší.

Řadu informací se o Sankorym dovídáme za přispění jiné postavy, Födeka, jeho krajana. Sám v textu nemluví, není mu dána přímá řeč, jeho „znalosti“ (dosti detailní reference) prezentuje vypravěč. Sankoryho původ je nejasný – mluví se o tom, že matka si jej „přivezla z ciziny“ a že není rodičům podobný ani povahou ani svým vzhledem. Jeho výchova byla „zmechanizovaná, bez lásky a nepečlivá“⁶²; rodu se připisuje netečnost, vlastnost zmíněná již dříve, ovšem coby maska Spajdanova. Je popisován jako člověk těžkopádný, „s tupostí pohybů duše“⁶³, a tento náhled stírá veškeré rozdíly v jeho citech: „Zažíral se v náměty; zažíral se také v nálady; a také v afekty. Ať přátelství či nepřátelství, láska či nenávisť, radost či sklíčenost, rozmach či selhání – u něho vše bylo obludně veliké, takže bylo nakonec lhostejno, miloval-li, či nenáviděl.“⁶³ Födek kromě jiného Sankoryho připodobňuje loutce: „Duše Ludvíkova byla záhy jako loutka. Pohybovala se jen v několika kloubech, svazy a svalstvo zakrněly. Pohybovala se jen v kloubech, tedy skoupě, stroze a nápadně.“⁶⁴ Loutkovitost je přitom jedním z příznačných atributů literárních postav konstruovaných jako postavy-hypotézy. Suma životopisných údajů, zprostředkovaná sekundárním vypravěčem (Födekem), však podle literární vědkyně S. Widery⁶⁵ sotva zmírní onen silný dojem, jako by Sankory ani nebyl v pravém smyslu slova živoucí lidský tvor z tohoto světa, dojem vyvolaný líčením jeho ďábelskosti a loutkovité podstaty.

Zmiňují se dále podivné historky, které se o Sankorym šíří a v nichž opět působí démonicky, neboť v těchto příbězích vystupuje jako pokusitel, který staví své „přátele“ před nebezpečné zkoušky mající dokázat jejich věrnost: „Födek vysvětloval, Ludvík vskutku že má jakousi sugestivní moc nad ubožáky a neduživci (bylť, třebaš nehezky, přece jen tělesně vyspělý a zdravý), ochotných k neuvěřitelným obětem jeho přátelství nebo lásce.“⁶⁴ Detailní

⁵⁹ WEINER: 1996, s. 231.

⁶⁰ WEINER: 1996, s. 229.

⁶¹ WEINER: 1996, s. 230.

⁶² WEINER: 1996, s. 215.

⁶³ WEINER: 1996, s. 216.

⁶⁴ WEINER: 1996, s. 217.

⁶⁵ WIDERA: 2001, s. 235: „Die Einflechtung einer Lebensgeschichte mildert den Eindruck des Nicht-von-dieser-Welt-Seins, des Leblosen und Unmenschlichen kaum.“

popis rodu, Sankoryho dětství a povahy má pak podle S. Widery⁶⁶ tu funkci, že vyzdvihuje obě postavy jako rozdílné entity, jako jedince s odlišným původem i vlastnostmi. Stupňuje se jím taktéž napětí, které příběh dvojníků vyvolává. Další Födekovy postřehy se týkají Sankoryho coby jednoho ze členů vojenské party. Sankory s ostatními vojáky neměl zjevné konflikty, jeho chování bylo vnímáno jako korektní, avšak mezi ním a dalšími členy vojenského kolektivu neexistují žádné běžné vztahy a vazby, takže Sankory se tu ocitá jakožto outsider na okraji společnosti („*Byl neoblíben; především však o něho nikdo nedbal. Teprve nápadná naše podoba dopomohla mu opět k jakési popularitě.*“⁶⁷). S. Widera upozorňuje, že pro mnohé literární postavy, které ztělesňují téma dvojnictví, je toto společenské outsiderství typickým rysem. Pro Sankoryho charakteristiku je dále využita i četba, kterou se zabývá. Vzhledem k jeho tendencím připomínat dvojnické téma nepřekvapuje, že si čte v Stevensonově Panu Jekyllu a panu Hydovi⁶⁸ a v dalším klasikovi dvojnické literatury H. H. Ewersovi⁶⁹. Zabývá se rovněž mysticko-teosofickými spisy jako např. dílem Emanuela Swedenborga či Samuelem Smilsem, představitelem literatury pojednávající o etických otázkách. V knihovničce Sankoryho nechybí komentář k talmudu. Sankoryho knihy, vyjma pokleslé četby (laciných detektivek), jako by vystihovaly i okruh problémů, kterých se dotýká základní téma povídky – podvojnost lidské duše a morální otázky, které tento fenomén vyvolává. Informace zprostředkované vypravěčem na základě Födekovy reference jsou různorodé, značně obsažné, avšak jejich relevance a hodnota je posléze ne-li oslabena, pak zproblematizována tím, že je Sankory v rozhovoru se Spajdanem významně zpochybní. Ani on sám nemá o svém původu jistotu, ale všechny historky, v nichž se mu připisuje až sadisticky projevovaná moc nad lidmi, odmítá jako nepravdivé a předkládá svou verzi. Současně však přiznává cosi nevídaného: „*Mě zajímá na věci jediné, jakže se Födek a ostatní lidé mohli vmyslit v to, co mi bylo přáti sobě.*“⁷⁰

Od této chvíle se obraz záhadného dvojníka začíná výrazně pozměňovat: sebevědomého, temného a démonického pokušeitele (zhruba takto jej vnímal Spajdan i ostatní vojáci) vystřídá nešťastný muž, jenž není spokojený se svým životem a který má pocit, že všechny jeho životní snahy vedly bezdůvodně k prohře (takto o sobě mluví sám). Povzdech

⁶⁶ WIDERA: 2001, s. 235.

⁶⁷ WEINER: 1996, s. 219.

⁶⁸ Zachovávám název titulu tak, jak je uveden v textu Dvojníků.

⁶⁹ Četbu Sankoryho podrobněji rozebírá WIDERA: 2001, s. 235.

⁷⁰ WEINER: 1996, s. 222.

„Kdežto vám by každý pytel slušel. A tak je to se vším“⁷¹ znamená výčitku, směřovanou vůči Spajdanovi – výčitku za to, že život dvojníka, stejně tak jako jeho vzhled jsou, aniž by se o to sám jakkoli přičinil, lepší, kvalitnější, pozitivnější. Po boku Spajdanově se znovu objevuje v podobě, která naznačuje takřka mystický rozměr postavy: „*Tu však, nevím už jak, jistě však jen z příčin zcela nahodilých, octli jsme se těsně druh vedle druhu – a ulevující rezerva všedního styku rázem se zpřetrhala. Měl jsem hrůzný dojem, že jsem vypotil jakéhosi zlého ducha, jenž tu, vzav na sebe vlastní moji podobu, stojí podle mě* [zvýraznila AC], *ale zároveň jsem měl zlost a byl zahanben, že se tak stalo a že podléhám za okolností tak všedních.*“⁷² Poprvé zde Spajdan sám reflektuje, že Sankory vlastně nemusí být pouze člověk jemu fyzicky velmi podobný, ale že dvojnictví, které je svazuje, by mohlo být příčinně spojeno s pochody pouhé jeho vlastní duše (jakkoli mající fyzický projev – „vypotit ducha“).

Chová-li se Sankory-postava vůči všem vždy korektně, bez zavdávání příčin jakýchkoli sporů, Sankory-„duch“ Spajdana jedním svým výrokiem bytostně urazí: „*Poslyšte, co o tom soudíte vy: je-li obluda, půl prase, půl výtečný člověk - řečeno zcela neobrazně-, v níž člověk jen vegetuje-, neodpovídá-li pak nadosobní spravedlnosti, aby byla kdesi podobná obluda, v níž vegetuje prase?*“⁷² Důvod, proč se Spajdan cítí tolik uražen, je nasnadě: Sankory („duch“ nebo postava?) svým příměrem předjímá to, co si má ve všech důsledcích uvědomit až o něco později, a sice pravou podstatu jejich dvojnictví. Sankoryho-„ducha“ utvořeného ze Spajdanova dojmu nechme i my opět splynout se Sankorym-postavou, neboť ani epizoda dvojnického dialogu nemá v próze dalšího pokračování.

Válečné události, zprvu líčené jako otravná úředničina, znamenají shon, který Spajdanovi dá na nějaký čas zapomenout na svého dvojníka. O to větší ranou je pro něj další setkání s ním, při němž je konfrontován s otázkou: „*Nemyslíte, že sobě rosteme do podoby stále více?*“⁷³ Avšak jeho pocitům už nedomnuje jednoznačný odpor a ošklivost (nazval Sankoryho vyjádření jako „*nonšalantní*“⁷³), nereaguje už jen snahou vymanit se z dvojníkovy blízkosti, tak jako tomu bylo dříve. Vztah se stává složitějším, ambivalentním. K obratu dochází, když si Spajdan během dlouhého pohledu na Sankoryho uvědomí, co je důvodem jeho znepokojení a nevolnosti: „*toť lehká závrať, jímající člověka, jenž po delší dobu napjatě hledí na svůj obraz v zrcadle.*“⁷³

Spajdan tady na rozdíl od první fáze, kdy se snažil trvat na své naprosté nezávislosti na Sankorym přiznává, že je pohledem na něj paralyzován – tak, jako když se v dětství díval

⁷¹ WEINER: 1996, s. 223.

⁷² WEINER: 1996, s. 224.

⁷³ WEINER: 1996, s. 226.

dlouze do zrcadla a chuva ho strašila zjevením čerta: „Vím však, často že jsem za takovýchto dlouhých zpytování pojednou pocítil, jako bych se dvojit a jako by obě mé polovice se odcizovaly, nemohouce přemoci vzájemný hluboký odpor.“⁷³ Podobně nyní cítí, jak se „vnitř rozpadá“⁷³ a stává nevolníkem svého dvojníka, čemuž nedokáže vzdorovat. Dvojník Sankory se opět zdá vědět víc a v souvislosti s možným vývojem válečných událostí apeluje: „A my se přeci musíme dohodnouti, že ano?“ Čeho se má dohoda týkat, vyjde najevo až o něco později, kdy dějový zlom způsobí bojový poplach.

Ke slovu se tak dostává válka. Je Weinerem líčena jako zlo podepisující se na vzhledu čehokoli, čeho se dotkne („Brázdili jsme kraj, ne však tak, že by za námi zase splýval a nás vstřebával; náš pochod ho rozřezával a kolona byla jakoby nožem, jež kdosi zatkl v zemskou hruď a nyní ji řeznickým řezem páral.“⁷⁴) jako zlo znamenající nastolení jiného, zhoubného řádu: „Země si plně uvědomovala válku. Jí nižádné zdání neošálilo. Dozrávající kukuřičnou úrodu nesla nevrle, neboť věděla, že letošní její určení hříšně se vymyká světovému řádu.“⁷⁴ Válka má v povídce Dvojníci (tak jako v celé *Lítici*) různé funkce: je místem nevšedního setkání, zdrojem nepříjemné úřednické rutiny, reálným zlem, jež bude korespondovat se zlem v člověku. Celkově vytváří pozadí, v němž se odehrávají proměny ve vztahu dvojníků, dokresluje atmosféru jejich konfrontací, je určitým vztažným bodem obou ústředních postav.

Tváří v tvář válce přemítá Spajdan o tom, že by jako dítě Štěstěny mohl, tak jako už v mnohých předchozích případech, vyváznout bez úhony. Uvědomuje si ovšem, že dobrým koncům všech potenciálních katastrof, jimž v životě čelí, se těší nezaslouženě. Na mysl mu vytane vzpomínka na rozmluvu se Sankorym – „A kupodivu: vlastně jsem si posud neuvědomil, že je něco strašného v naší podobě především; pak v tom, že já jsem po vnějšku jakoby lícem, on rubem jedné bytosti; po vnějšku; a zevnitř?“⁷⁵ Připouští, že on coby líc a Sankory coby rub jsou nikoli dvě svébytné bytosti, nýbrž bytostí jedinou. S pocitem křivdy vyčítá Sankory Spajdanovi snazší životní cestu, razantně odmítá roli démona a zvrácence, jež mu byla přisuzována, a dokazuje, jak hluboká propast zeje mezi skutečnou Spajdanovou povahou a tím, jak na lidi působil.

Paradox, který vysloví, pomáhá pochopit podstatu jejich dvojnictví: „Neboť já – neschopen zla, sugeroval jsem je pouze; vaše šťastnější složení dovolilo vám lháti dobro. Ale konal jste je? Byl jste dobrý?“⁷⁶ Jako by o životě Spajdanově věděl vše⁷⁷, snáší Sankory

⁷⁴ WEINER: 1996, s. 228.

⁷⁵ WEINER: 1996, s. 229.

⁷⁶ WEINER: 1996, s. 231.

příklady, které potvrzují, že Spajdan skutečně nežil zvláště mravným způsobem života, ač se nedopustil nějakých závažnějších zločinů. Současně nabízí odpověď na otázku, zda toto, nedopouštět se zločinů, pro mravní život postačuje: „Čekal jste romanticky vzdušné zločiny? Ne: člověk skládá o sobě svědectví takovýmito lapáliemi a zámlka všedního dne u oběda váží mnohdy více než oněmění hrůzou nad hroby.“⁷⁸

Téma dvojnickví, rubu a líce téže postavy, spojuje se tu tedy s dalším utkvělým weinerovským problémem, a sice s problémem viny. Spajdan o vině přemítá takto: „Ten, který zde krácel podle mě, smutný jako odsouzenec, přestože řekl o mně zahanbující pravdu, zatímco já stále ještě krácel s hlavou zdviženou, vpravdě o své vině nepřesvědčen, pln skutečných nadějí i v tomto tak smutném večeru, to byl někdo, kdo kvůli mému nezaslouženému štěstí vzal na svoje bedra všechnu křivdu mou.“⁷⁹ Ačkoli se stále cítí být oním Štěštěnou obdařeným, začne to pro něj znamenat už cosi nesamozřejmého – kvůli tíži, jež tím je uvalena na bedra toho, kdo vše zlé, čemu on se vyhne, musí nést.

Finále povídky a tím i rozřešení problému dvojnického vztahu předznamenává opět Sankory: „Ty nemůžeš jinak než nemít mě rád; /.../“.⁸⁰ Ví, že je Spajdanovou špatnou tváří skrytou pod povrchní líbivostí, stálou připomínkou jeho špatných vlastností – „a já nemohu více než tobě závidět. Smrt mezi námi rozhodne.“⁸⁰ Sankory, ač na životě taktéž lpí, staví Spajdana před rozhodnutí, koho z nich si smrt má vybrat. Spajdan volí „život přese vše“ nevěda jistě, je-li otázka míněna žertem či vážně. Válka, o níž jsme mluvili jako o určitém akceleratoru dění, mezitím propuká v podobě těžkých bojů, schyluje se k závěrečné scéně. Sankory přistoupí ke Spajdanovi s děsivým oznámením: „Já na váš roztoužený vzdech po životě pošpatnělém myslit neustal. Nechápete, že vaše smrt jest pro můj život vzestupem?“⁸¹ Dvojnický vztah vrcholí ve chvíli zasažení Sankoryho hlavy střelou, kdy Spajdan pocítí ztotožnění, vzájemnou identitu, přímo fyzicky: „A já na něj hleděl, na mrtvého; a náhle padl na mě pocit – tak nějak zemitě těžký pocit –, že jsem mrtev sám.“⁸¹ Žije dál, avšak jeho život nabývá zcela jiných rozměrů, neboť přišel o toho, kdo za něj nesl veškeré útrapy. Ztratil část své bytosti, není a nemůže už nikdy být tím, čím dříve, a ve své nekompletnosti mu nezbyvá než se ptát: „Jak to, že mě lekají spodní proudy, kterých si vlastně nejsem ani plně vědom,

⁷⁷ Zde se dvojníci opět projevují jako asymetrická dvojice – Sankory ví o Spajdanovi vše, tedy tolik, kolik ví o svém vlastním životě, naopak to však neplatí; Spajdan Sankoryho skutečně vnímá a poznává jako jiného člověka.

⁷⁸ WEINER: 1996, s. 232.

⁷⁹ WEINER: 1996, s. 233.

⁸⁰ WEINER: 1996, s. 234.

⁸¹ WEINER: 1996, s. 237.

kdežto dříve aťsi jasné v mém vědomí, nebyly žádnou překážkou, aby ze mě, tvora, vyzařovaly důvěra a sdíllost?"/.../Co se stalo, že nejsem už veselým druhem Spajdanem, jak jste ho znali?“⁸¹

Dvojníci – postavy hypotetické, postavy problematizující lidskou podstatu

Rozebrali jsme vyprávěcí situaci povídky, způsob, jak jsou postavy Spajdana a Sankoryho ztvárněny, postihli jsme základní dějovou linii příběhu a snažili jsme se formulovat, jak se v textu dvojnické téma prostřednictvím Spajdana a Sankoryho realizuje neboli to, jaký vztah k sobě dvojnické postavy zaujímají a jak se tento vztah vyvíjí a proměňuje. Pokusíme se nyní zrekapitulovat, o jaký typ dvojnictví u těchto postav jde, doslovit, proč literární postavy Spajdana a Sankoryho považujeme za postavy hypotetické a nabídnout, jak by je bylo možno chápat.

Protagonisté povídky Dvojníci budí na první pohled dojem, že jsou v textu definovány dostatečně – známe jejich jméno (ovšem příznačné pro dvojníky je stejné počáteční písmeno jejich exoticky znějících jmen), sledujeme vývoj jejich vzájemného vztahu (vztahu velmi komplikovaného a konfliktního), text nám dává vodítko k představě o vzhledu postav (ovšem Sankoryho vnímáme skrze Spajdanův citově negativně zabarvený popis, o Spajdanovi víme, že byl hezký, ač podobný ošklivému Sankorymu). Ani způsob vyprávění povídky, tentokrát s „tichým“ vypravěčem, bez využívání složitějších vypravěčských postupů a nereflektující ani proces psaní jako takový, se nezdá přispívat k dojmu, že jde o postavy-hypotézy.

Hypotetičnost postav je v tomto případě zakotvena již v tématu, které ztělesňují. Dvojnictví postav je zásadním zpochybněním jejich identity, vnitřní i vnější koherence. D. Hodrová ve své studii *Postava-subjekt a postava-objekt* konstatuje: „*Typickou postavou-hypotézou je v próze dvacátého století také dvojník.*“⁸² V případě Weinerových Dvojníků můžeme uvažovat ještě o konceptu fantastické postavy – podle Hodrové se takové postavy stávají postavou-hypotézou na základě „*specifické modality promluvy – nejisté, zpochybňující, váhající mezi různými možnostmi. Hrdina a stejně i čtenář váhá mezi přirozenou a nadpřirozenou interpretací událostí.*“⁸³ V případě Sankoryho je toto zpochybnění v textu vyřčeno explicitně – citovali jsme moment, v němž vzniká pochybnost, zda je postava skutečně samostatnou entitou nebo zda je pouhým přeludem, duchem, kterého zplodil Spajdan. Další příznaky hypotetičnosti postav souvisejí s již zmiňovanou textovou opozicí, která je polarizuje na postavu temnou a postavu ztělesňující jas: jedná se v tomto

⁸² HODROVÁ: 1994, s. 111.

⁸³ HODROVÁ: 1994, s. 114.

případě o určitou schematizaci, stylizaci, která, byť se v průběhu textu problematizuje, činí postavy jaksi redukované, nekompletní, nehledě na to, že při konstrukci postav jsou taktéž využita připodobnění k loutce a „maskování“ postav (maska netečnosti).

V úvodu jsme na základě Fischerovy a Doleželovy studie definovali dvojníky z této povídky jako postavy, které v typologii zhruba odpovídají přechodu mezi Amphytrionem a dvojníkem. Důvodem, proč se domníváme, že Weinerovi Dvojníci ztělesňují tento přechodový typ, je existence dvou odlišných, velmi podobných postav, které ovšem problémem rozrušené identity znamenají: Spajdan po ztrátě Sankoryho, svého rubu, nepocítuje sám sebe tak jako dřív, cítí svou bytost jako nekompletní. Zároveň Sankory se za svého života nemůže plně realizovat, neboť determinantou jeho života je jeho druhý pól, Spajdan.

Máme-li se dobrat významu Dvojníků, připomeňme nejprve poznámku S. Widery⁸⁴, která varuje před dezinterpretujícím čtením Weinaera v zorném úhlu psychopatologie. Podstatná a zajímavá je na Dvojnících právě spekulace nad tím, že člověku je podvojnost a dvojakost jeho nitra vlastní, tak jako Spajdanovi, byť má tendenci připouštět si pouze onen lepší pól svého já. Snahu téma čtenáři zprostředkovat jako cosi elementárního, co zobrazuje princip, na němž funguje lidská duše, dokládá dle mého názoru citování báje⁸⁵ jakožto útvaru dotýkajícího se základních otázek člověka ještě bez nánosů vědeckých vysvětlení. Ostatně v závěru autor prostřednictvím Spajdana vyjadřuje nad takovýmto výkladem dvojakého lidského nitra příznačně skepsi plynoucí z jeho nedůvěry v poznatelnost světa: „*Čím však byli jsme my dva? A posléze: kdo mi kdy poví, čímže jsem býval a čímže jsem?*“⁸⁶

Využitím dvojnických postav dotýká se autor univerzálního principu duality. Konstatovali jsme již, že jeho způsob zobrazování postav je založen na budování opozic: Spajdan a Sankory byli mimo jiné prezentováni jako svár dobra a špatnosti, zobrazování pomocí protikladu slunnost/jas – temnost. O tom, nakolik je dualistické vnímání skutečnosti Weinerovi vlastní, pojednává M. Rutte⁸⁷: ve Weinerově díle se nejedná o dualismus coby rozpor mezi tělem a duší, mezi smysly a myšlenkami, který byl příznačný pro mnohé spisovatele jeho generace, nýbrž tkví hlouběji v nitru člověka a projevuje se rozporem mezi vědomým a podvědomým, mezi pudovým a volným. Dvojnictví jako by v tomto

⁸⁴ WIDERA: 2001, s. 277.

⁸⁵ WEINER, 1996: s. 234: „*Člověk byl srostlící dvou. Ale bohové ho za trest rozdvojili a rozhodili půlky světem. Od těch dob obě po sobě touží a hledají se.*“

⁸⁶ WEINER:1996, s. 237.

⁸⁷ RUTTE: 1919, s. 128.

Weinerově konceptu bylo podle Rutteho zakořeněno v lidské podstatě, již tvoří neznámý, živelný a osudový člověk skrytý pod tváří člověka empiricky poznatelného. Dvojník tedy představuje jakousi skrytou, zastíranou možnost sebe sama.

Pokud jsme předeslali, že Dvojníci paří vzhledem ke své syžetové kompozici k prózám, které svůj význam nezakládají na složitosti formy vyprávění, je třeba doplnit, že jejich složitost spočívá už v tématu, které autor ztvárňuje. Upozorňovali jsme na fakt, že dvojnictví Spajdana a Sankoryho je asymetrické: Spajdan je líčen jako krásný, Sankory jako ošklivý. Jsme si vědomi, že v tomto detailu může spočívat určitá interpretační past, kterou autor na čtenáře nastražil. Fikční svět Dvojníků však představu, že dva lidé si mohou být podobní, byť je jeden krásný a druhý ošklivý, obhajuje. Domníváme se, že je tím dosaženo hypotetizace samotného tématu dvojnictví – podobnost dvou subjektů se vyjevuje na základě vyhroceného kontrastu jak fyzického, tak duševního.

Závěrem bych ráda tuto Weinerovu povídku propojila s tématem viny, o níž autor různorodě pojednává takřka ve všech svých dílech. M. Rutte konstatuje⁸⁸, že Weiner se zdá být pronásledován takovouto myšlenkou: mezi životy lidí jsou tajemné souvislosti, každý náš čin a naše touha tvoří zároveň osud někoho druhého a každé naše štěstí někdo, koho neznáme, vykupuje bolestí a utrpením. Weinerovo vyprávění o dvojnících tuto představou rovněž naplňuje: Spajdan si nakonec vprostřed válečného běsnění své provinění na Sankorym uvědomuje jako podstatu fatálního vztahu, současně vztahu značné univerzální platnosti. Pokud bychom tuto myšlenku akcentovali, pak by dvojnické téma nepromlouvalo pouze k podstatě toho, jak funguje lidská duše, ale spíše by rozehrávalo otázky morálky. Člověk je v této nesmírně skličující Weinerově představě věčným nositelem viny, což by jej mělo vést k soustavné kajícnosti vůči těm, kdo za jeho radost trpí.

⁸⁸ RUTTE: 1929, s. 168.

5. SMAZANÝ OBLIČEJ

Povídka *Smazaný obličej* patří mezi texty souboru *Škleb* (1919). Povídkový soubor *Škleb* se řadí k tzv. prvnímu období Weinerovy tvorby, což není pouze vymezení časové, ale i typologické. Soubor zahrnuje osm próz, které jsou časově spjaty s 1. světovou válkou, vznikaly buďto během ní, nebo krátce po ní. Prózy spojují jednak výrazné expresionistické tendence, jednak jejich přísně analytické pojetí. Analytický přístup, jak konstatuje Jarmila Mourková⁸⁹, Weiner uplatňuje nejen v reflexi okolního světa, ale i v postoji k vlastnímu způsobu myšlení a cítění. Ústředním problémem, který je v prózách *Šklebu* tematizován, je dle mého názoru dotyk subjektu s iracionálním, které komplikuje a problematizuje lidskou existenci.

Z hlediska českého literárního kontextu, v němž je třeba Weinerovo dílo vnímat, připomeňme především prózy *Lelio* Josefa Čapka (1917) a *Boží muka* Karla Čapka (1917). Obě tyto prózy spojuje s Weinerovým *Šklebem* především to, že reflektují krizi hodnot a ohrožení člověka, ve větší či menší míře je pro ně všechny charakteristické expresionistické ladění a inspirace výtvarným uměním.

V mnohých ohledech, svým charakterem, vyprávěcí situací, problémy, kterých se dotýká, a zejména pojetím postav, se povídka *Smazaný obličej* velmi blíží *Prázdné židli* (viz kapitola 5). Svým rozbořem se pokusím obě povídky porovnat, jednak pojmenovat shodné a podobné rysy, jednak vystihnout jejich specifika a zdůraznit jejich rozdíly.

Věnujme se nejprve základní kompozici povídky. Povídka je tvořena třemi poměrně zřetelně oddělenými, obsahově i formálně odlišnými částmi. V části úvodní převažuje úvahový, lépe řečeno esejistický postup, od zbývajících částí je oddělena i pomocí typografické úpravy, která, domnívám se, věrně odráží autorovu intenci. Část druhá a třetí jsou spjaty úžeji, třetí část je nerozsáhlejší: v obou esejistický styl častěji ustupuje narativitě postupů, na rozdíl od části první, kde narace takřka chybí. Pokud jde o pasáže s narativem, je v obou částech využito vyprávění v ich-formě. V části prostřední je autorským vypravěčem vypravován příběh, který se stal třetí osobě. V části poslední autorský vypravěč vypráví svůj vlastní příběh. Jeho součástí jsou sice i úvahové pasáže – např. o divadelním představení, jemuž je přítomen –, tyto pasáže však děj vždy posouvají kupředu, dynamizují jej a činí napínavějším.

⁸⁹ WEINER: 1996 / Doslov J. Mourkové, s. 464.

V první části povídky nás vypravěč zasvěcuje do svých úvah, které zprvu krouží kolem problematiky biografii významných osobností. Kritizuje to, že biografové v zásadě usuzují o životě těch, o nichž píší, z údajů sice zjevných, ale nedostatečně relevantních, čímž docházejí k mylným a zkreslujícím závěrům: „*Zbabělá domýšlivost, s níž lidé o životě usuzují a jej soudí podle řady svrchovaně lhostejných dat, která jsou najeově, troufá si napsati o tom o onom vynikajícím či slavném člověku třeba toto: ‚Život jeho nevykazuje dramatických peripetií. Tento génus žil na výsluní a znenáhla jeho **harmonická bytost** [zvýraznil RW], aniž jí byly stavěny v cestu překážky, jež by stály za řeč, rozvíjela se v onu téměř božskou dokonalost, již lidstvo vděčí za dílo tak neobsáhlé i hluboké.*“⁹⁰ Naráží zde na konvenci běžnou i při sestavování biografii literátů, na příčinné spojování momentů literátova života s podstatou jejich díla („*Původem z rodiny nebohaté, požil přece pečlivé výchovy, která zanechala v jeho pracech stop nesmazatelných.*“⁹⁰), což považuje za „*prostoduché*“⁹⁰.

Mluví se vysmívá takové praxi, kdy za určující moment literátova života nebyvají nikdy označovány skutečnosti jakkoli „nízké“, přestože není důvod, proč by tomu tak nemohlo být. Další výtky jdou pak na vrub tomu, že historie⁹¹ ve svých výkladech odmítá určité informace zohledňovat: „*I kdyby však historie věděla o jsoucnu těchto strašlivých bodů, jimiž je stanovena křivka života, nedbala by jich. Ve své sveřepé nadutosti zamítá vše, co jeví se ‚náhodným‘ a ‚nepodstatným‘, neobsahuje v sobě možnosti vývoje, racionalisticky pojímaného, aniž naň působí.*“⁹² Jinými slovy, Weinerův vypravěč vyčítá historii, že pracuje pouze s tím, co se jeví jako racionální, vše iracionální, těžko uchopitelné, zamítá, přehlíží, nezohledňuje, a tak činí nejsoucím. V dalších svých výkladech se snaží přesvědčit a dokázat, že život člověka mnohem spíše ovlivňuje právě to, čehož existenci historie nepřipouští, tedy jakési iracionální, z hlediska příčin a následků těžko postižitelné zvraty. „*Než ať historie mluví, co chce: tyto strašlivé body, do nichž je zakleto vždy po periodě života, byť se zdály ojedinelými, náhodnými a nepodstatnými, jsou bójemi vyčnívajícími z okeánu života. Onyť jsou bójemi, kudy lodi plují.*“⁹³

Text Smazaného obličej, zařazený na první místo v souboru *Škleb*, který nese podtitul „Příběhy“, má dlouho k příběhu daleko. Platí pro něj totiž Málkovo konstatování, které

⁹⁰ WEINER: 1996, s. 317.

⁹¹ Míneňna patrně jak literární, tak obecná.

⁹² WEINER: 1996, s. 318.

⁹³ WEINER: 1996, s. 318, 319.

citujeme taktéž v souvislosti s Prázdnou židlí. Máme na mysli studii *Alegorie marnosti*⁹⁴, kde tuto prózu hodnotí jako text heterogenní, založený na oscilaci mezi exegezí a diegezí, přičemž tento autorský postup považuje za důsledek Weinerova rozporného a konfliktního vztahu k řeči. Smazaný obličej je v tomto smyslu koncipován obdobně: liší se však některé postupy zpracování. Text Prázdné židle osciluje mezi exegezí a diegezí průběžně, fiktivní autor reflektuje proces vyprávění, čtenář je co chvíli vtahován do textu alespoň tím, že je zmíněn, osloven. V první části Smazaného obličej zcela převládá exegeze, jde o esej vyjadřující subjektivní názory autora. Subjektivnost tohoto úvodního eseje způsobuje jazyk, ozvláštňený mnohými zvolacemi větami, plný ironických a metaforických vyjádření; za všechny alespoň jeden příklad: „*Ve skutečnosti však jsou náhodnost a nepodstatnost pouhými slovy, vynalezenými pro žabařskou potřebu takzvaných dějin, které z pohodlí či nemohoucnosti řetězí svoje vývojesloví z prvků právě tak spirituálních jako babka oka své punčochy.*“⁹⁵ „Hlasitěji“, svým projevem více podoben literární postavě, vstupuje vypravěč do textu až zhruba po dvou stránkách, v momentě, kdy reflektuje možné důsledky svého vyjádření: „*Křivdil bych však – a já nechci křivditi –, kdybych tvrdil, že historie nám osudy lidí buduje toliko z těchto ubohých lapálií, ohryzaných z krajíce jevové skutečnosti, vzdalujíc se tak pravdy nesrovnatelně více než ony historické komedie, jež vycházejí z budoárových intrik, /.../.*“⁹⁶ Vraťme se ještě nyní alespoň prostřednictvím resumé a ukázek k předmětu úvodní úvahy, protože do značné míry je druhá a třetí část pojata jako příklad, na němž je její platnost ověřována, prozkoumávána.

Spojnicí je tu problém čehosi nevyslovitelného, nepostižitelného, co má nad životem každého člověka moc; jakási iracionalita osobnosti, jíž se ovšem historie a humanitní vědy vyhýbají právě proto, že není ověřitelná. Vše se problematizuje i tím, že historie si možnost pochybení odmítá připustit: „*Usilujíc však strhnouti i prameny života gigantů v dosah čmuchalského pátrání (a podařilo se jí potud, že se věří alespoň v možnost zdaru těchto směšných zvěďů), ponížila všecek život lidský v jakousi spiritualistickou mechančnost, na níž duchaplnost i duchaplnictví vesele si rejdí.*“⁹⁷ Autorská rozprava se vysmívá výkladu vnitřního života člověka coby stálého střetu dvou principů v něm; soudí se, že je-li lidská trýzeň pojmenovatelná, není z řádu těch nejkrutějších možných; pravá a beznadějná muka pramení z děsů, jednak nepojmenovatelných a jednak z toho, co na nás útočí nikoli zvenčí, ale

⁹⁴ MÁLEK: 2005, s. 33.

⁹⁵ WEINER: 1996, s. 318.

⁹⁶ WEINER: 1996, s. 319.

⁹⁷ WEINER: 1996, s. 319, 320.

naopak z našeho nitra: „*Ó jaké nevinné pikniky v zahradě muk jsou ponížení, urážka, nešťastná láska, poroba, pád, hrdosti, marnost snahy, děs před smrtí; ó jak laškovnými se zdají u srovnání s oněmi děsy, jimž není jména a kteří nás straší v hlubinách vlastních našich niter, v hlubinách tak hrozných a nedozírných, že se jich nikdy nedopátráme.*“⁹⁸ Vzápětí je navozeno snění o jiném pojetí historie: „*Ó kdyby byly napsány dějiny oněch nevysvětlitelných přesmyků, jimž podlely naše úmysly, kdyby bylo možno vypsati slovy, proč se stalo, že ty, jenž jsi se chystal právě sáhnouti v struny harfy nebeské, spouštíš místo toho kakofonii kýchs bláznivých harmonik /.../ jaké to by byly dějiny!*“⁹⁸ Mluví ovšem odmítá možnost dobrat se vědeckým zkoumáním vysvětlení příčin lidského jednání – „*Říkáme: ten či onen vykonal to či ono, protože...Protože??* [zvýraznil RW] *Ó nadutosti plísňe, jež se zovesh zkumem!*“⁹⁹ Vůči možnosti poznání právě tak jako vůči možnosti prožít šťastný život vůbec zaujímá skeptický postoj. Všude vidí číhat něco, co nás šmahem zbaví naděje, aniž bychom si uměli odpovědět na otázku, co to je a proč se tomu tak děje: „*Houževnatě jdeme hložíím, s vůlí soustředěnou klestíme si cestu, páčíme pařezy a rveme šlahouny, a přes hořkost života je nám do zpěvu. A tu pojednou jako by se otrásl sám základ naší naděje a ona se tiše sesune v bědnou hromadu, píseň naši jako by utal, i splaskne napjaté svalstvo a otrocky splihnou paže, vyhloubí se očnice, protože živé čočky, které v nich jsou zasazeny, uzřely pojednou jakoby pomyslnou poušť, vpravdě pustší než Sahara. Ale nejděsivější je, že, slepci, nedotápeme se toho mrzkého, jež nás překotilo.*“⁹⁹ Zásah tohoto čehosi nepojmenovatelného se připodobňuje blesku z čistého nebe. Není proto divu, že člověk se vši svou neschopností rozumět věcem se jeví jako tvor omezený na pouhé pudy. „*Svistíme vzduchem, my, pouhý pud svrhnuvše přítěž myšlenky - - a daleko široko nezříme bystrým okem nic, co by mohlo ohroziti náš let. Když tu naráz, z ničeho nic (z ničeho nic?) vše v nás ustrne před harašivým chaosem, podobným chaotickému roztočení koleček v hodinovém stroji, když péro prasklo --/.../*¹⁰⁰. Nezbývá než se ptát, kdo či co má nad námi tu nepoznatelnou moc, kdo či co nás zatracuje.

Není třeba dlouho váhat s odpovědí na otázku po identitě takto uvažujícího subjektu. Je zjevné, že uvažujícím subjektem je zde autor sám, že v úvodu povídky prezentuje své názory tentokrát na jistém omezeném prostoru prostřednictvím vypravěče. Pokud bychom chtěli vsadit toto Weinerovo uvažování do nějakého širšího kontextu filozofických problémů, jichž se ve svých dílech dotýká, byla by to kromě již zmiňovaného **problému iracionality**,

⁹⁸ WEINER: 1996, s. 320.

⁹⁹ WEINER: 1996, s. 321.

¹⁰⁰ WEINER: 1996, s. 323.

kteřá je pro jednání člověka určující, opět (tak jako v Prázdné židli) **nedůvěra vůči jazyku** jakožto v mnoha ohledech nedokonalému znakovému systému, v možnosti verbální komunikace, v možnost srozumění na základě řeči. Souvisí s tím úvahy o možnostech poznání, které jsou značně omezené vlivem limitů daným nástroji poznání, mezi něž Weiner zjevně jazyk a řeč zařazuje.

Pasážím, které jsme reprodukovali a rozebírali výše, byla společná mimo tématu iracionální podstaty lidského jednání také reflexe o zmanipulování výkladu skutečnosti, založeném na svévolném zacházení se slovy, kterého se podle Weinerja dopouštějí autority humanitních oborů¹⁰¹. V následujícím úryvku první části povídky jako by se obě tato ústřední témata propojila (budiž tento příklad zástupný, protože pasáží, kde dojde k propojení těchto dvou ústředních témat, je vícero). Hovoří se zde o „oživlých slovech“ způsobem, který takřka nahání hrůzu, protože cosi, co je nám důvěrně známé, co je banální a všední, co bez větších potíží ovládáme my sami, až demonizuje tím, jak slovo nechává vystupovat samo za sebe: „Či připomenu onoho mražení, když za lhostejného hovoru se před vámi, téměř bodrými, vztyčí pojednou lhostejné slovo „stůl“, „jíti“ či jen pouhá spojka nějaká, jež s drsnou důvěrností si vás prohlížejí jako starého známého, vás, kteří si nevzpomínáte, ukazuje prstem jedné ruky (zatímco prst druhé si klade výstražně na rty jakoby podle dohody s vámi) někam do tunelu zcela černého, na jehož konci se kmitá světýlečko (známé? neznámé?), ukazuje, hledíc na vás oběma očima, z nichž jedno je kalné, netečné, druhé však neobyčejně výrazné výrazem, který jako by byl směsí připomínky, rozkazu, přátelství i násilí?“¹⁰⁰ Oživlá slova se tak, jak o nich pojednává autor, vymykají kontrole našeho rozumu, jednají sama za sebe. Autor je krajně antropomorfizuje, až demonizuje, připisuje jim vlastní život, vnímání (zejména pohledem!) považuje je za bytosti, které navíc mají nad námi moc: svým dvojakým, zčásti „netečným“ a zčásti významu plným pohledem cosi důležitého naznačují, ale nechávají nás v zásadě tápat. Je to postup, který do značné míry koresponduje s Weinerovým zacházením se slovy v poezii, jak jej konstatuje Stolz-Hladká, když srovnává Weinerovu poezii s Holanovou: „U obou autorů lze najít pojetí slova jako něčeho hmotného, výrazně materiálního vedle představy slova nehmotného.“¹⁰²

Pro porozumění autorově umělecké intenci je klíčová pasáž, v níž se snaží postihnout iracionální a obtížně pojmenovatelné pochody, které se odehrávají v lidském nitru, pomocí

¹⁰¹ Weinerovy texty reflektující problematiku jazyka jako znakového systému, řeči a komunikace systematicky zkoumá Stolz-Hladká ve své studii *Médium řeči – reflexe a realizace u Richarda Weinerja*, na kterou budu níže odkazovat.

¹⁰² STOLZ-HLADKÁ: 2006, s. 237.

dvou komplikovaných prostorových metafor. Lidská duše, podvědomí a vůbec všechny nevyzpytatelné složky osobnosti, její skrytá a vůlí neovladatelná podstata, jež se ve Weinerově pojetí projevuje svévolně, zdánlivě náhodně, ve zcela nečekaných situacích a již podnes zcela uspokojivě nedovedou nahlédnout a objasnit ani moderní medicínské obory, je připodobňována k těmto dvěma „prostorům“: „*uzlišťe společná pohnutkám nejprotichůdnějším a sběžné body drah nejrozbíhavějších, pařeníšťe, na nichž svorně vedle sebe rostou ctnosti s hříchy, kde svatost cizopasí na neřesti a radost na bolesti.* [zvýraznila AC]“¹⁰³ Weinerův neologismus „uzlišťe“ stejně jako substantivum „pařeníšťe“ vyjadřují i vzhledem k tomu, jakou příponou jsou utvořena, význam místa, kde se něco odehrává – a sice duševní pochody a děje, pro které jsou příznačné neuchopitelnost nástroji logického myšlení a jazyka, podvojnost, ambivalence, což se v jazykové rovině projevuje využitím paradoxů („*svatost cizopasí na neřesti a radost na bolesti*“). Uzlišťe a pařeníšťe jsou tedy metaforická pojmenování pro lidské nitro zahrnující všechny možnosti prožívání a jednání („*pohnutky nejprotichůdnější*“, „*sběžné body drah nejrozbíhavějších*“) – jako by v něm všechny najednou vřely a přely se a „vítězství“ jedné z nich určilo konkrétní projev daného člověka. Tyto momenty postihnout znamenalo by napsat právě ty „*dějiny oněch nevysvětlitelných přesmyků, jimž podlehly naše úmysly*“ a vypsat slovy „*proč se stalo, že ty, který jsi se chystal právě sáhnouti v struny nebeské, spouštíš místo toho kakofonii kýchs bláznivých harmonik*“, po čemž mluvčí volá jakožto po jediných pravdivých biografiích.

Přistupme nyní k analýze druhé části povídky, kde se podstatně mění styl. Je uvozena slovy „*Letos o prázdninách, nevím už při které příležitosti, vypravoval mi otec velmi obyčejnou událost: druhorozený bratr přijel z pole na dovolenou. K nám do nevelkého krajského města jižních Čech. Jednoho dne vybrala se celá rodina do kinematografu.* [zvýraznila AC]“¹⁰⁴ prozrazujícími, že sdělení bude založeno na naraci. Došlo ke změně strategie, promlouvající subjekt nemůžeme nadále identifikovat s autorem samotným. Fiktivním vypravěčem je čtenáři převypravována na první pohled banální příhoda. Díky tvrzení, že se stala jeho otcí, i díky další postavě – bratrovi – nabývá příběh určitého intimního a osobního rázu. Vypravuje se, že si rodina vyšla do kina, všichni seděli vedle sebe a najednou otec zjistil, že syn na svém sedadle nesesí, aniž by si byl všiml, že odešel. Vypravěč k příběhu zaujímá své stanovisko: „*Pokud mě se týče, nemám za to, že tato okolnost stačí k popření možnosti, že bratr odešel přirozeně.*“¹⁰⁵ Nastoluje přitom již v tomto

¹⁰³ WEINER: 1996, s. 320.

¹⁰⁴ WEINER: 1996, s. 323.

¹⁰⁵ WEINER: 1996, s. 325.

lapidárním komentáři spojitost s první částí, která spočívá v problematizaci možnosti racionálního vysvětlení chování člověka. Vyprávění se posunuje vpřed – bratra najdou po příchodu z kina doma, klidně odpovídá, že odešel bez rozloučení, protože šel doprovodit svou známou, kterou uviděl odcházet před skončením promítání. Na to reaguje vypravěč tak, že zklame veškerá čtenářova očekávání: „– Čeká-li kdo, že příhoda nyní začne, věz, že je jí právě konec. Totiž konec zjevný. – Ostatně přisvědčuji ochotně každému, kdo praví, takže-li tomu, moje historka že je až urážlivě nudná.“¹⁰⁶ Nakonec se však tento postup ukáže spíše jako způsob, jakým lze dosáhnout též určitého napětí, neboť v těsné souvislosti v přímé řeči zazní otcovo pochybování: „On (totiž bratr) vyložil nám to dopodrobna a jistě mluvil pravdu. Ale způsob, jakým nám vše říkal, měl na sobě cosi, co zaráželo. Bylo mi jako by jaksi naznačoval, že říká sice pravdu, že však by bylo možné i **jiné vysvětlení** [zvýraznil RW], třebaže ono, které uvedl, odpovídá pravdě ve všem všudy.“¹⁰⁶ Zmíněné napětí zde spočívá již v kontrastu zdánlivě jednoduchého a prostého příběhu a zcela zásadních pochybností, které fiktivní autor nad tímto příběhem rozvíří. Napětí je ještě vystupňováno, když vypravěč hovoří o pocitech hrůzy, které převypravovaná historka vzbuzuje v něm samotném. „Není, proč bych smlčel, že tato banální historie, a více ještě otcův výklad působily na mě podivně. Zmocnil se mě neklid. Jímala mě cizí hrůza vždy, kdykoliv se mi vynořila vzpomínka na ono vypravování, a byl-li jsem právě o samotě, prchal jsem před ní jako před strašidlem. Bylo mi tehdy, jako bych stál před přetmavým vchodem a u tohoto vchodu jako by se vztyčilo cosi úděsně mlčelivého, cosi převelice vysokého a štíhlého, co napřaženým ramenem ukazovalo do oněch temnot. A mně bylo, že musím, musím vejít. I měl jsem pocit, To že souvisí s něčím v budoucnosti a že se s Tím ještě setkám. **Aniž To mělo podobu čehokoliv** [zvýraznil RW]. Ba bylo úplně beztvaré, a přece konkrétní, ale já nevěděl. Já nevěděl.“¹⁰⁶

Povšimněme si, že v tomto úryvku se vyskytuje řada motivů, které můžeme vnímat jako aluze na první část povídky. Jedním z těchto motivů je ono „cosi úděsně mlčelivého, cosi převelice vysokého, štíhlého, co napřaženým ramenem ukazovalo do oněch temnot“ – v první části ukazovala „někam do tunelu zcela černého, na jehož konci se kmitá světýlečko (známé? neznámé?)“ oživlá slova. Děs v postavě vzbuzuje něco beztvarého, něco, k čemu je vypravěč mocen vyslovit jen ono „/.../, ale já nevěděl. Já nevěděl.“ V první části jsme byli konfrontováni s úvahou, že ta nejhorší muka člověku způsobuje to, co nedokáže pojmenovat; podobá se to situaci subjektu, jenž mluví o tom, že nedovede postihnout formu a podobu onoho čehosi, co jej láká do temnot.

¹⁰⁶ WEINER: 1996, s. 326.

Již na těchto několika příkladech je tudíž zjevné, že jednotlivé části povídky jsou spolu motivicky úzce sepjaty – citovaný úryvek lze zároveň chápat jako prolepsi, ve třetí části se opravdu naplní očekávání, která zde vypravěč vyřkl.

Druhá část se uzavírá jakousi konfesí, vypravěč se zpovídá z toho, že literatura je mu způsobem, jak se zbavit oné hrůzy, kterou v něm vzbuzuje příhoda, již nám předestřel. Nepřekvapuje nás, vzhledem k tónu jeho promluvy a zkušenostem s vypravěči jiných weinerovských textů, sebesnižující tón, jakým svou literární práci hodnotí: „*Ale způsob, jímž jsem ji [hrůzu – pozn. AC] právě popsal, jest vše, co jsem z oné suroviny dovedl vykřesati, i nemohu zneuznati, že to nestojí po žádné stránce za řeč. Ba, vzhledem k tomu, jak mírný (mírně řečeno) honorář, jehož požívám, nestojí to za řeč ani po stránce výdělečné (budiž mi prominut tento nejapný žert!) - - a nebýti oněch očí!*“¹⁰⁷

Dalším důležitým motivem, který musí být sledován, je motiv pohledu, očí. I s ním jsme se setkali v úvahové rozpravě o „oživlých“ slovech, jejichž podobnost živým bytostem zakládal například právě pohled („*hledíc na vás oběma očima, z nichž jedno je kalné, netečné, druhé však neobyčejně výrazné výrazem, který jako by byl směsí připomínky, rozkazu, přátelství i násilí*“), ať už je jakkoli zvláštní a nelidský. Ke způsobu, jakým vypravěč oslovuje čtenáře, podotkněme, že na rozdíl od Prázdné židle, kde s ním fiktivní autor stále usiluje vybudovat partnerský vztah¹⁰⁸, je v textu Smazaného obličejů čtenář poněkud snižován, mluvčí zaujímá vůči čtenáři postoj, který je autoritativnější – byť vyjadřuje svou převahu jen a pouze na rovině textové: „*Ano! Bylo totiž uchystáno cosi v záloze nejen pro čtenáře, jemuž běda, jestliže doufal, že spějí ku konci, nýbrž i pro mě.*“¹⁰⁹

Opakování motivů první, druhé a, jak posléze doložíme, také třetí části ukazuje ke zřetelné snaze autora podpořit výchozí hypotézu příklady, neboli příběhy, které její platnost mají doložit, v čemž se text podobá Prázdné židli. Na příčiny této spojitosti textů upozorňuje Filip Charvát v práci *Richard Weiner oder Die Kunst zu scheitern*¹¹⁰: úvodní pasáž působí paradoxní estetickou intencí – snaží se slovy postihnout složité procesy, cosi, co je v zásadě nevyslovitelné a nepopsatelné a tuto látku učinit předmětem vyprávění. V Prázdné židli je tato snaha povídkou vypovědět slovy nevyslovitelné patrná už ve výkladu o podtitulu – Rozbor nenapsané povídky.

¹⁰⁷ WEINER: 1996,

¹⁰⁸ Projevovalo se to například tím, že fiktivní autor v Prázdné židli čtenáře pojímal jako literární postavu, se kterou se stále snažil navázat kontakt.

¹⁰⁹ WEINER: 1996, s. 327.

¹¹⁰ CHARVÁT: 2006.

Věnujme se nyní podrobněji rozboru třetí části. Třetí část povídky sice nastoluje celou řadu problémů a motivů, my se však tentokrát budeme zaměřovat jen na ty, které bezprostředně souvisejí s literárními postavami, aby se její látka vůbec dala nějak přehledně uchopit. Vypravěč opět vypráví příběh, tentokrát nikoli příběh třetí osoby, ale svůj vlastní, v němž tedy sám vystupuje, a to jako ústřední postava. Jedná se tedy v genettovské typologii o homodiegetického vypravěče: „*Brzo po návratu do Prahy seděl jsem v Národním divadle. Vešel jsem v nejlepší náladě do hlediště krátce před počátkem představení (toho dne dařily se moje mrzké zálety) a rozhlížeje se díval jsem se, zády obrácen k jevišti, na první balkon.*“¹⁰⁹ Následující promluva se stále stáčí k popisu zrakových vjemů, které před začátkem představení registroval – *rozhlížeje, díval jsem se..., nevida tam známých tváří..., svezl jsem bezděčně zrak...* atd. Na způsobu, jakým se ústřední subjekt této části dívá (stopujeme-li motivy opakující se v předchozích částech), se jeví podstatné přiznání, že v určitém momentu nad svým pohledem nemá zcela kontrolu: „*Nevida tam známých tváří, svezl jsem bezděčně zrak do parteru k stání a chtěl právě opět usednouti, když mě tu jakýsi podvědomý reflex přinutil* [zvýraznila AC], *abych popatřil znovu.*“¹⁰⁹ Kdo má nad pohledem postavy moc se můžeme ptát až v souvislosti s tím, čemu postava svůj pohled věnuje: „*Učinil jsem tak a objevil v pozadí parteru pár široce otevřených očí, utkvěle na mě patřících.*“¹¹¹

Do textu povídky tedy **vstupuje, příznačně právě svým pohledem, další postava.** Sledujme, jak je konstruována. Vypravěč, vyprávějící a prožívající já, nám předkládá její vnější popis, zaměřuje se ovšem pouze na její obličej, a to zejména na horní část, které dominují oči: „*Třebaže v oněch místech, kde byly oči, vládlo pološero, třebaže jsem neviděl nic kromě čela a očí (necht' jsem se jakkoliv nakláněl) a třebaže nás dělilo aspoň deset řad sedadel, nebylo možno se mýliti: pohled byl upřen na mě* [zvýraznil RW]. *Výraz bulvy byl přes značnou vzdálenost kupodivu zřetelný.*“¹¹¹ Vnímání této druhé záhadné postavy je redukováno pouze na její pohled, jen ten může být reflektován: „*Ačkoli mám velmi dobrou paměť pro celkovou fyziognomii i její detaily, nepřipomínal mi onen pohled nikoho, byť i jen z lidí povrchně známých.* [zvýraznila AC]“. Vyprávějící subjekt se posléze svěruje s tím, co v něm setkání jeho pohledu s pohledem záhadné postavy probudilo. Podstatná je tu ambivalentnost pocitů – vypravěč pociťuje cizost oné postavy (jejího pohledu) a zároveň důvěrnost („*.../ byl to cizí zrak, ale ten cizí zrak mi cosi důvěrného říkal*“¹¹¹), převažuje však leknutí a děs. A je to právě kompozice povídky, co nás ponouká číst příběh o smazaném obličejí jako v jistém smyslu paralelu příběhu předchozího, obě části jsou zde navíc propojeny explicitně, když vyprávějící postava pronáší: „*A leknutí mé proměnilo se v děs, když mi náhle*

¹¹¹ WEINER: 1996, s. 327.

vytanula vzpomínka na otcovo vypravování“.¹¹¹ Aktivizací vzpomínek na otcovo vyprávění z druhé části povídky nás autor zjevně ponouká, abychom si ji zařadili k iracionálním zjevům, které nemáme ve své moci, ale které naopak podstatně ovlivňují životy naše.

Osou dalšího výkladu budou pro nás jednotlivá setkání záhadné postavy, resp. jejího pohledu s postavou mluvčího. **Druhé setkání** v pořadí se odehrává v domácím prostoru krátce po divadelním představení. Popisuje se situace, kdy mluvčí sama sebe přistihne při tom, že při své činnosti nedovede ustát s bezděčným počítáním. Subjekt jako by takto reflektoval svou slabost, z rytmu, který si bubnuje náhodně (náhodně?), vyvstane rytmus scény z Dona Juana¹¹², příchod mrtvého komtura. Vše vyhlíží jako inscenované představení, jehož expozici tvoří hudební motiv, motiv závažný, takřka osudový, navozující očekávání čehosi významného. To se zpřítomňuje opět prostřednictvím silného zrakového vjemu: „*Bulvy mi vystoupily z očnic. Výraly na dveře. Vím, že za nimi není, co tam vidím, ale nemohu toho nevidět. Je za dveřmi. Ačkoli To vidím naprosto přesně, nemám o Něm jasné představy.*“¹¹³ Subjekt však přiznává, že popisuje pouhou svou představu, protože postavu za dveřmi ve skutečnosti nevidí, ale jen jaksi tuší: „*Vím sice, že to, čeho za dveřmi není, je velmi vysoký a bledý pán vzhledu nikterak příšerného, ošacený tuze korektně v žaket a pruhované nohavice, stojící zpříma, ruce pěkně svislé, s tmavýma očima upřenýma na mě.*“¹¹³ Stále ji však pojímá jaksi synekdochicky – oči záhadné bytosti jako by představovaly její pars pro toto: „*Ale přitom vím, že jde pouze o oči, že jediné oči jsou významné, kdežto všecek ostatní pán jako by byl jen proto, aby oči měly na čem být.*“¹¹³

Vypravěč je tedy konfrontován s něčím, co v něm vzbuzuje iracionální stavy („*Věděl jsem, věděl – a mám chuť opakovati donekonečna, že jsem věděl, že za dveřmi nikoho není; ale za nic na světě nebyl bych se odvážil otevřít je.*“¹¹³), spojuje si „setkání“, které prožívá u sebe doma se setkáním, které proběhlo v divadle („*Tož sedím, a zatímco jsem škrcen příšerou, vytane rencontre z divadla /.../*“¹¹⁴) a zároveň opět s otcovým vyprávěním ze druhé části povídky, když píše, že „*vidí*“ zvuk věty: „*...bylo by možné i jiné vysvětlení...*“¹¹⁴. Jako v příběhu otcově, který nám vypravěč převyprávěl, ani zde se nám objasnění nedostává a musíme se spokojit s konstatováním, které zdůrazňuje jinou možnost vysvětlení, než tu, která se nejspíše nabízí. O oné jiné možnosti vysvětlení jsme už teoreticky poučeni z úvodní,

¹¹² Připomínka scény z Mozartovy opery (uváděné obvykle pod názvem *Don Giovanni*) navozuje napětí. Intertextuální narážky jsou ve Weinerových dílech poměrně časté, také jejich vlivem se texty jeví jako silně intelektualizované.

¹¹³ WEINER : 1996, s. 330.

¹¹⁴ WEINER : 1996, s. 331.

esejistické části – je obtížně uchopitelná rozumem, slovy, protože připouští iracionálně. I toto druhé setkání vypravěče s onou záhadnou postavou se děje především prostřednictvím pohledů, očního kontaktu, jakkoli je tento neobyčejný: „*Ale pán je již nesmírně klidný, docela i lhostejný. Dívá se na mě skrze dveře a náhle, v nejlepší dívání, je tentam. Ale vtom již také dveře proděravěly a bezprostředně před sebou – tedy ne již skrze dřevo křídla dveřního – zřím dvě oči.*“¹¹⁴ Toto pojetí zraku, pohledu, významu očí, má značně symbolický charakter („*Skutečné, živé oči, onu vlhce rosolnatou hmotu, v níž, jak víme, sídlí lidská duše, to jest zření.*“¹¹⁴). Oči a pohled oné záhadné bytosti nemáme podle tohoto signálu vnímat pouze jako doklad, že vyprávějící subjekt může vidět, pozorovat, sledovat, pronásledovat. Ať už je tato záhadná bytost líčena jakkoli podivně, místy až fantasticky, musíme její oči a pohledy vnímat jako poukaz k tomu, že má duši či jakési nitro, třebaže o jeho povaze se nedozvídáme zhora nic. Vypravěč konstatuje, že záhadná bytost jej pozoruje, na dalších řádcích líčí totální rozpad její jednoty: „*Jsou zasazeny [oči – poznámka AC] do hlavy. Jenomže hlavou je tu masitý, oválný pahýl, bez nosu, bez úst, bez uší, ba i bez vlasů, připomínající ono schéma, jež vidáváme na malířském manekýnu.*“¹¹⁵ Hledí tedy nikoli na obličej integrovaný jako součást přirozeného lidského těla, ale na obličej, který nazývá „*smazaným*“, na obličej, „*v němž nehybně tkví živé oči*“¹¹⁵.

Popis nápadně připomíná zobrazení postavy na obraze *Výkřik* Edvarda Muncha (obraz, resp. jeho verze vznikaly v letech 1893 až 1910), hodnoceném jako jedno z nejvýznamnějších děl expresionistického malířství. Narážka na výtvarné dílo jednak posiluje vizuální působení textu, jednak dokládá autorův příklon k expresionistickým výrazovým prostředkům. Skrytá citace obrazu evokuje v čtenáři, který ji odhalí, i dojmy a pocity, které obraz vyvolává. Že v postavě-vypravěči takový pohled probouzí děs, nepřekvapuje, autoreflexe vlastních pocitů je však komplikovanější, protože opět ambivalentní: vůči obludě cítí cosi familiérního, je schvácen bolestí touhy – smazaný obličej je pouhou jeho představou a on touží po skutečném setkání svého pohledu s pohledem onoho čehosi, který mu už nepřipadá „*hrůzný, nýbrž jen vábivý, tak teskný, tak zvoucí, tolik napovídající, tak láskyplný, tolik slibující a tak hrozivý.*“ Za spatřenýma očima vidí vypovídající subjekt člověka, nezáleží mu na tom, jaký je to člověk. Oči (a my již víme, že oči symbolizují duši), pohled, tím, po čem nevýslovně touží, ba se za setkání s nimi modlí: „*neodříkej mi, ó Bože, těchto zraků, zavírajících v sobě všechn svět! Sved' mě s bytostí, bud'si jakákoliv, která jimi patří na všechno tvorstvo, a patřila i na mě!*“¹¹⁵

¹¹⁵ WEINER : 1996, s. 332.

Postava-vypravěč vyjadřuje přesvědčení, že touha po setkání se záhadnou postavou je vzájemná: „nad mořem domů, nad zhaslými svítilnami, nad červotočovým hemžením města jsem hledán tím, jehož hledám sám. Bolest jeho setkává se s bolestí mou - - a zahořely mlhovým světlem, jímž žasnou noční chodci. Touha jeho spjala se s touhou mojí a zahořely purpurově na rozbřesku dne.“¹¹⁵ Touha nabývá až projevů tělesné nemoci, stává se jejím určujícím životním pocitem: „Neuhasitelná touha setkati se opět s člověkem podivného pohledu stala se dětinně prostou, cele jsem se jí oddal, a nebyla zkalena vášní. Svět jevil se mi neskonalé smutným, ne však zlým.“¹¹⁵

Při jakési pochůzce Prahou se odehraje **třetí setkání**: „A opět jako tenkrát vynořovalo se z davu pouze čelo a ony dvě zřítelnice, a nebyti černého klobouku, který, jak se mi zdálo, seděl světácky na vlasech, jichž barvy jsem nevnímал, byl bych i teď, v pravé poledne, věřil, že kráčí strašidlo: tak nesvětsky, tak vypočítavě (byť v masce bezděčnosti), tak neomylně zpříma na mě patřilo, že přerвало vše, co mě poutalo k okolí, a uvrhlo mě a sebe v dusné odloučení od věcí a lidí.“¹¹⁶ Jako při všech setkáních i při tomto je třeba si povšimnout dvojakosti pocitů, které střet pohledů vzbuzuje. Dokonce vidina další ztráty tohoto „člověka“ se vypravěči jeví jako něco, co by pro život bylo překážkou: „Bylo mi, že jde o život, ztratím-li ho opět, a pomyšlení na tuto možnost přerávalo dech a zbrocovalo studeným potem.“¹¹⁶ Leč onen „člověk“ se opravdu ztrácí, a to nejpřirozenějším (možným) způsobem, odjíždí tramvají. Omezovala-li se prve prezentace jiné bytosti na popis pouhého pohledu, je nyní zachycena prostřednictvím popisu elegantních pohybů a gest (během nastupování do tramvaje) a posléze nahlížena v celku – „vysoká postava ve světlém svrchníku /.../ stoupajíc jako vítězný toreador“¹¹⁶, čili postihuje se tělesnost onoho přízraku

Vzniká dojem, že tato bytost nad vypovídajícím a prožívajícím subjektem v čemsi vítězí (ještě spíše ovšem dojem, že subjekt cosi zásadního prohrává). S jistotou ovšem nedovedeme pojmenovat „disciplínu“, v níž se mají utkat. Pocit naprosté marnosti vzbuzuje jeho zuřivá touha bytost dostihnout: „Běžel jsem za červenou plochou tramvajové zadní plošiny, jejíž vzdalování ve mně budilo týž pocity jako v trosečnickovi vzdalování lodi, s níž se minul na svém vrátkém vorku.“¹¹⁷ Pokus o vzdor a boj stíjí rezignace, citová vyprahlost zapříčiněná prožitkem bolesti a žalu: „Příhoda jako siný záblesk, a já pochopil, že z desky ozvučené stal jsem se blátivou louží, jež němě hltá výkřiky a rázy, aniž i málo se zčeřila.“¹¹⁷

¹¹⁶ WEINER : 1996, s. 334.

¹¹⁷ WEINER : 1996, s. 335.

Čtvrté setkání s tajemným a vyzývavým pohledem zachovává cosi z atmosféry zápasu, kterou jsme konstatovali při setkání předchozím: „*A hle, tu bylo mi potřetí utkati se [zvýraznila AC]s pohledem očí, ach, tak známých.*“¹¹⁸ Na rozdíl od nich se toto střetnutí odehrává ve znamení jakéhosi provinění. Postavu-vypravěče stíhá trest – opětovné zmizení vytoženého pohledu: „*Můj zrak unavený a chabý tak, že poklesal, podchycen byl oním [zvýraznil RW], jenž se naň vysotil z pozadí zadní plošiny. Byl jsem zasažen v hlubině vědomí, ale citové pohnutí, jež jižjiž se ve mně vztyčovalo, zřítilo se náhle jako podlomené. A viděl jsem, kterak onen pohled temný zlostnými pochybami, pamatuji-li si či nic, jak sálá, divou mocí snaže se ze mě vycloumati úděs, co já naň patřil tak, jako zpráskaný tulák, nevzchopivší se dosud z bití, které mu uštedřili /.../“¹¹⁸ Událost v postavě vzbudila opět značné protichůdné pocity: „*ulekaná lítost*“, „*veliká něžnost, cosi jako sladká pachut' zhrzené lásky*“, „*zavilá zloba*“ sama nad sebou, „*úhrnem žalostné prázdno*“, prázdno ovšem, které je přípravou na přechod něčeho velkého („*prázdno tak úžasné, že pociťoval jsem ho hmotně, sesláno jen proto, aby bylo vyplněno čímsi mohutným, čímsi, co neustoupí nikdy, žádné pohrůžce, žádné náhodě, žádnému násilí*“¹¹⁸). Reflexe vlastního, podivně vyrovnaného nitra vypovídajícího subjektu je zde naznačena i prostřednictvím jejího momentálního vnímání okolního světa („*Ovzduší obklopovalo vše jako modrý jantar, který tlumí děj světa v poklidnou intimitu.*“¹¹⁹). Zdá se mu, že lidé se pohybují v rytmech neslyšitelné hudby, naráží na to, že možnost srozumění byla aspoň v daném okamžiku naplněna – „*jako by se lidé dohovořovali pravým smyslem slova*“¹¹⁹ – (srov. s úvodní představou jazyka jako něčeho, co převážně jen zrazuje!).*

Průběh **pátého setkání** ústřední dvojice, třebaže nimbus čehosi neuchopitelného, záhadného, obestírá celou povídku, alespoň trochu připomíná shledání dvou přirozených postav; už proto, že si vyprávějící postava troufne toho druhého oslovit. Prvotní pocit, který si při něm uvědomí, vede k následujícímu paradoxu: „*/.../ řekl bych, že jsem byl do duše otřesen tím, že jsem nepociťoval překvapení, ba že jsem /.../ nebyl více překvapen, než kdybychom si schůzku domluvili.*“¹²⁰ Konstatuje se, že obličej oné bytosti je krásný, tentokrát beze stopy hněvu („*/.../ tvářil se, jako by jeho krása neměla jiného poslání než býti lidem na odiv.*“¹²⁰), vzájemný poměr se jeví důvěrnější, hovoří dokonce o určité romantičnosti setkání, zdůrazňuje se jakési partnerství obou postav – na rozdíl od předchozí nerovnováhy danou „*atmosférou*“ nerovného soupeření mezi nimi („*/.../ dva lidé se sešli jakoby vybráni ze všech ostatních*

¹¹⁸ WEINER : 1996, s. 336.

¹¹⁹ WEINER : 1996, s. 337

¹²⁰ WEINER : 1996, s. 338.

*k tomuto shledání*¹²¹). Ambivalence příznačná pro pocity vypravěče se vyskytuje i v tomto jeho partu, protože nás co chvíli znejišťuje a uvrhuje do pochyb o povaze onoho setkání – jedním dechem mluví o svého druhu partnerství, vzápětí ale o pohledu svého protějšku praví: „/.../ *tak snadný, tak vzdálený byl jeho upřený pohled, se stopou údivu nad tím leda, že já, jehož nezná, na něhož se nepamatuje a jehož jistě nespátřil, tvářím se, jako by byla mezi námi dávná smlouva a srozumění.*“¹²⁰ Tato dvojakost je přítomna neustále – později líčí vypravěč svůj protějšek jako „*krásný, všecek duchový, a přece tak podivuhodně pozemský*“¹²⁰, říká o něm dokonce: „*byl bych shledal přirozeným, i kdyby se byl náhle proměnil v nejbizarnější obludu či v anděla anebo kdyby byl vyslovil mou nejskrytější myšlenku.*“¹²⁰

Odbočme nyní od rekapitulace setkání, která tvoří dějovou páteř povídky, a pozastavme se u způsobu, jakým jsou v povídce popisovány prožitky všech shledání. Je zjevné, že pocity prožívajícího a vypovídajícího subjektu, které jednotlivá setkání se záhadnou bytostí vyvolávají, co do intenzivnosti gradují a vyvíjejí se, třebaže jejich určující spojnicí zůstává ambivalence, dvojakost. Prvotním shledáním dominují úděs a strach, vypravěč však pociťuje, že předmět hrůzy jej zároveň přitahuje. Tato přitažlivost je posléze rozvinuta v touhu, záhadná postava je líčena jako objekt lásky (je pro vnímajícího krásná), ponouká k představě partnerství, to vše však, jak tomu v lásce nezdávka bývá, je provázeno utrpením. Na základě těchto rysů interpretuje Smazaný obličej F. Charvát ve své práci *Richard Weiner oder Die Kunst zu scheitern*¹²² jako dílo zobrazující čistou formu vznešené lásky, odkazující na tradici mystické literatury přetvořené modernou.

Pod pojmem mystika¹²³ se rozumí taková forma religiozity či náboženského nahlížení, u něhož vzniká skrze hluboké pohroužení, odevzdání (tedy skrze lásku) a askezi možnost osobního prožitku spojení s Bohem. Cílem mystického učení je právě dosažení splynutí lidského já s božskou podstatou, tento mimořádný prožitek se nazývá unio mystica. F. Charvát předkládá řadu argumentů dokazujících úzké sepětí Weinerovy prózy s texty mystiků. Mimo jiné cituje španělskou křesťanskou mystičku Terezu z Ávily (1515 – 1582), která onu mystickou jednotu (unio mystica) popisuje jako zření, obraznost jitičící podívanou,

¹²¹WEINER : 1996, s. 337.

¹²² CHARVÁT : 2006, s. 200: „*Die reinste Form der hohen Liebe ist aber die Mystik – und die Erzählung Smazaný obličej, mit der meines Erachtens das Spätwerk beginnt, kann aus der Tradition mystischer Literatur bzw. ihrer Ausformung in der Moderne verstanden werden.*“ (Poznamenávám k citátu, že F. Charvát nahlíží Smazaný obličej jako prózu, která anticipuje postupy a témata Weinerova druhého tvůrčího období.)

¹²³ Výklady o mystice reprodukuji podle CHARVÁT : 2006, s. 200.

či až jako přeludné vidění. Že text Smazaného obličejů stále čerpá z pohledů, z vidění, dívání se (dochází ke střetnutí s pohledem, vzpomíná se na něj, pohled je očekáván, touží se po něm, uniká se před ním...), že zrak, oči, pohledy, a to i v jejich symbolickém významu (o očích se mluví jako o sídle duše), jsou neustále tematizovány, F. Charvát vysvětluje právě návazností na myšlení mystiků, na jejich zkušenostní svět. Přestože protagonista Smazaného obličejů je stále konfrontován s autoritou, která jej převyšuje, která v něm vzbuzuje touhu po sblížení a lásku (vztahuje se tedy k němu podobně jako věřící k Bohu), přestože v některých pasážích se setkáváme s promluvami stylizovanými jako modlitba, nelze text vnímat jako náboženský v pravém smyslu slova. Mystika moderny, mystika, na niž se Weiner odvolává, stojí totiž podle Charváta¹²⁴ v protikladu k tradiční křesťanské mystice. Je to mystika bez Boha, neposkytující již útěšnou jistotu vykoupení. Můžeme si klást otázku, zda právě toto nezakládá určité tragické ladění textu.

Vraťme se nyní k pátému setkání. Oslovení, kterého se subjekt vypravěče v páté části odváží, je formulováno jako otázka: „*Čeho si ode mě přejete?*“¹²⁵ Na místo odpovědi čteme však popisy pocitů, které u něj setkání vzbudilo. Dominuje jim další paradox – setkání se nejvíce jako nenormální či senzační. Právě tento fakt se navíc označuje jako důvod, proč jde o setkání tak vzácné a vzrušující. Postava posléze rozvíjí další ze svých úvah, nelituje duševního utrpení, které prožila, protože právě jím se vztah k záhadné bytosti odlišuje od jiných jejích konvenčních vztahů: „*A tu jsem pochopil, že bylo dvě možnosti, jak dojít k setkání s člověkem: mně byla přána **možnost krásnější*** [zvýraznil RW].“¹²⁶ Dojde k propojení zážitků postavy s otcovým vyprávěním z druhé části: „*A hle, tiše vynořila se vzpomínka na otcův příběh a splývala v proudu života s příhodou podivného pohledu jako dvě olejová kola plynoucí po vodě a v jedno se slučující.*“¹²⁶ V tomto propojení jako by na moment vše, co se zdálo záhadné v otcově i v jeho vlastním příběhu, nabylo podobu celkem prosté lidské touhy po prožitku něčeho neobyčejného, přesahujícího, city rozechvívajícího, slovy nevyjádřitelného („*Bylo třeba obíratí otce, jenž již již cítil se nadlehčen pocitem **neobyčejného*** [zvýraznil RW], *o fantomatický rej dohad a tuch?*“¹²⁶) – to je nazýváno krásnější možností.

Vyprávějící subjekt oslovuje záhadného muže, nazývaného cizincem, žádá ho, aby s ním setrval déle a mohl si tak zapamatovat jeho podobu. Přestože na něj hledí, není schopen

¹²⁴ CHARVÁT : 2006, s. 202.

¹²⁵ WEINER : 1996, s. 338.

¹²⁶ WEINER : 1996, s. 339.

si obraz jeho nosu, rtů, očí a tváří spojit v celek obličeje. Pochybnosti o tom, zda všechna setkání s tajemným iritujícím pohledem byla vždy setkání s jednou a touž osobou a zda je vůbec možné si pohled spojovat s lidskou bytostí, vzbouzí následující promluva: „*A náhle sune se do mysli připomínka vidiny na bílých dveřích mého pokoje a já – neschopen najíti souvislost a postrašen mlčelivým viděním smazaného obličeje, s nímž tajemně souvisí vše, co mám a co jsem – vrávorám hrůzou, pádím, pádím – a není jiného přání než dospěti k lidem, viděti lidské tváře, takové, jež možno si představit* [zvýraznil RW].“¹²⁷ Přeci jen však se zdá, že ona postava, ač o její identitě a podstatě máme jen mlhavou představu (vždyť její hlas zní odkudsi zdola, postava zůstává neuchopitelná, unikající), přináší vyprávějímu subjektu jedno zcela konkrétní poselství: „*A za mnou zní výsměšně tentokráte: ‚Nezapomeňte na obličej krásnější možnosti, denně jej potkáváte.‘ Zní to zdola, zpod rampy, kam zatím asi sestoupil. A vskutku, když se v běhu ohlížím, nikoho nahoře není*“¹²⁷ Text se jím uzavírá, otevírá se však škála možností, jak ho interpretovat.

My zaměříme pozornost na způsob, jak jsou koncipovány postavy a na významové možnosti, které jejich koncepce vytvořila. Věnujme se oné komplikované postavě, které je v povídce připsána řada jmen a názvů – i tento fakt navozuje dojem její nekonzistentnosti a roztržitosti. Při jejím pojmenování budeme operovat s pojmem „jiná bytost“.

Součástí způsobu, jak je „jiná bytost“ literárně zformována¹²⁸, jsou dvě dominantní tendence obnažující vysokou míru její konstruovanosti a hypotetičnosti: 1) zaměňování části za celek a celku za část a 2) neustálé zpochybňování a **zatemňování její identity**. Postava je v textu často pojímána synekdochicky – je v mnohých pasážích redukována na oči, pohled, na pouhé gesto. Vypravěč při posledním setkání dokonce reflektuje, že jednotlivé části jejího obličeje vůbec nedokáže jako celek vnímat. Jinde je však kompletní, (např. ve finále povídky), a to s řadou atributů, které patří k postavám zobrazujícím bytost lidskou.

Líčením setkání s postavou dominují vždy pocity, které vzbuzuje u vypravěče. Lze zdá se uvažovat i tak, že ona komplikovaná, záhadná postava je redukována na leckdy ambivalentní, na první pohled logice odporující pocity, jakož i na vjemy, dojmy a konečně úvahy, které v postavě, jež ji reflektuje, podněcuje.

Zpochybňováním identity nemám na mysli pouze to, že by mluvčí identitu oné komplikované postavy nejprve přestřel a poté ji problematizoval. O postavě od počátku nevíme takřka nic, tuto svou neuchopitelnost si také až do konce ponechá; je ostatně patrně

¹²⁷ WEINER : 1996, s. 341.

¹²⁸ Formování pojímám procesuálně – děje se v průběhu celého textu.

zdrojem smyslu, který povídka utváří. Tápeme při čtení, jestli se při jednotlivých setkáních vůbec jedná o jednu a touž postavu, neboť dojmy a pocity, které vzbuzuje, jsou natolik rozporné, že snad jako by ani jedním a týž podnětem vyvolány nemohly být.

Jiná bytost je typickým příkladem postavy-hypotézy, jak jej popisuje Hodrová ve studii *Postava-definice a postava-hypotéza*: „*Tam, kde se jedná o postavu-hypotézu, není postava nahlížena jako totalita, celek hotový ve chvíli tvorby a do díla jakoby pouze přenesený, ale jako silueta, torzo, které v této neurčité a fragmentární podobě vstupuje do díla a které se autor pokouší (často tu ovšem funguje i moment předstírání) v textu rekonstruovat;*“¹²⁹. Zde rozhodně moment předstírání zafungoval; Weinerův vypravěč jako by se sice snažil setkání s jinou bytostí popsat co možná nejdetajněji, rozhodně však neměl v úmyslu nám tím povahu oné záhadné bytosti beze zbytku vykreslit. Naopak je záhadná postava manifestací názoru, že možnosti našeho poznání (a v důsledku toho i myšlení!) jsou omezeny, a to iracionalitou ovlivňující každou bytost takřka v každém okamžiku jejího života.

Hodrová ve své studii konstatuje, že důvodem, proč se v textu postavy pojaté jako postavy-hypotézy objevují, bývá právě snaha autora jejich prostřednictvím uchopit proces myšlení jako „*nezavršený, chaotický, protikladný, ‚pravdivě‘ (při vší relativitě tohoto pojmu) zobrazitelný právě jen ve své procesualnosti, ve své stále unikající, neurčité a neúplné totalitě*“¹²⁹. V úvodním eseji Weinerovy povídky navíc přímo zaznívá nápadně kritický tón vymezující se vůči opačnému přístupu k realitě, založenému na bezmezné důvěře v možnost jejího podchycení, vyložení, vysvětlení. Stává se tak úvodní esej i určitým „uměleckým programem“, podle něhož narátor ve druhé a třetí části důsledně postupuje. Jako by tato jiná bytost, podobně jako třeba oživlá slova, o nichž se v eseji hovoří, vzešla z tajemných, rozumem nepostižitelných a jazykem nepopsatelných pochodů, které se odehrávají v onom weinerovském „pařeništi“ a „uzlišti“ lidské duše.

Protagonisty povídky je třeba zejména vnímat v kontextu dalších typických weinerovských postav, jimiž jsou jeho postavy dvojníků¹³⁰. Dvojnické postavy u Weinera souvisejí jednak s problémem identity (takové využití typu postavy dvojníka je v literatuře nejběžnější), jednak prostřednictvím nich autor otevírá další filozofické otázky. Weinerovy postavy jsou svými dvojníky pokaždé tvrdě zkoušené, konfrontují se jejich dobré a špatné vlastnosti, pudy, vášně, zvyky, racionálně a iracionálně, dvojník umožňuje postavám spatřit

¹²⁹ HODROVÁ: 1994, s. 90.

¹³⁰ O tomto typu Weinerových postav pojednáváme více v kapitole 2.

sebe sama tak, jako je vnímají ostatní lidé – tedy, a to je paradox – objektivně. Nemůžeme tvrdit, že ona záhadná postava ze Smazaného obličeje by měla být dvojníkem subjektu vypravěče, v tom smyslu, že by si byli k nerozeznání fyzicky a duševně podobní – o podobě postav vlastně nemůžeme říci vůbec nic. S tématem dvojníka se povídka v jednom protíná v každém případě: jiná bytost je postavě-vypravěči přesně touž bolestnou zkouškou, jakou představují dvojníkové postavy ve Dvojnících, v Netečném divákovi či v Prázdné židli, zkouškou vyplývající z konfrontace s čímsi neuchopitelným, s něčím, co je obklopeno záhadami, co zároveň přináší nevyslovitelnou hrůzu a zároveň naplnění, štěstí.

Nabízí se však vysvětlovat dvojnictví postav ve Smazaném obličeji poněkud odlišně: podstatnou součástí způsobu, jak je ona komplikovaná postava konstruována, je líčení toho, co vzbuzuje v postavě-vypravěči. V rámci textu není o ní sděleno nic natolik konkrétního, co by nám zabraňovalo vnímat ji jako pouhou projekci (vidinu) postavy vypravěče. I tehdy, když ona postava promluví, nechává ji autor promluvit zdola, zpod rampy, při jejím ohlédnutí pak už nespátřenou, jako by byla přeludem. Domnívám se, že Smazaný obličej lze chápat jako projekci touhy po nějaké vskutku blízké bytosti, právě po jakémisi „duchovním dvojníkovi“, s nímž by bylo možno dosáhnout zážitku vzájemné blízkosti podobnému mystickému splynutí.

6. PRÁZDNÁ ŽIDLE

Povídka *Prázdná židle* (ze souboru *Škleb*) nese podtitul *Rozbor nenapsané povídky*¹³¹, což už samo o sobě předznamenává jistou zvláštnost a pozoruhodnost dané vyprávěcí situace: jako čtenáři máme před sebou v souboru povídek text, který o sobě říká, že je **rozbořem** povídky – vymyká se tím žánrovému očekávání beletrie¹³². Zároveň je ovšem „rozbořem“ povídky, která (ještě?) **nebyla napsána**, čímž se nachází i mimo žánrová očekávání útvarů esejistických, útvarů na pomezí literární vědy a beletrie.

Máme co dočinění s textem, jehož tématem tedy nejspíš bude samotný tvůrčí proces uměleckého psaní: na základě podtitulu očekáváme, že tento tvůrčí proces bude problematizován, že jej bude provázet nějaký konflikt a jsme zvědaví, o jaký konflikt zde půjde. Hned v první větě povídky *„Cíl, který sobě kladu, rozmlouvaje o okolnostech, proč tato povídka vlastně ani napsána nebyla, je nesmyslný a nebude mu omluvy ani tehdy, jestliže, jak se domnívám, vsune se v následující řádky něco fantastičnosti, jíž by bylo mnohem lépe užítí při vděčnější příležitosti, a něco podivínství, které by snad slušelo skutečné povídce, kdežto v těchto vývodech bude čtenáře uvádět pouze na scesti a do slepých uliček; /.../ [zvýraznila AC]“*¹³³ je evidentně nepřímým oslovením do hry povoláván čtenář jako autorita, která je oslovována přiznaně z touhy po naplnění možnosti komunikace na úrovni autor-čtenář. Nemožnost naplnění této touhy se vzápětí přiznává „bez boje“, v oznamovací větě: *„čtenář/ neukojí žádné z potřeb, pro něž se obyčejně do čtení dává.“*¹³³

Již v tomto krátkém úvodním odstavci se střetáváme s jedním z ústředních Weinerových témat, kterým je reflexe problémů spjatých s komunikací, s omezenými možnostmi jazyka, s úkoly a nároky, které Weiner klade na sdělení umělecké. Stolz-Hladká upozorňuje, že *„dílo Richarda Weinerja je plné otázek a reflexí, které souvisejí s řečí. Tématem slova a řeči se zabývá snad v každém svém textu. /.../ Otázku vztahu jazyka k realitě klade Weiner především ve svých povídkách z dob první světové války, které publikoval pod názvem Škleb.“*¹³⁴

¹³¹ O tom, že podtitul tam, kde přináší informaci o žánru, dostává charakter metatextový více in HODROVÁ : 2001, s. 254.

¹³² Stranou pozornosti v našem rozboru ponechávám fakt, že povídka nese dedikaci – je věnována Fíně Tausikové. Dedikace by pro analýzu literárních postav měla význam za předpokladu, že by byla věnována literární postavě. Fína Tausiková však literární postavou této povídky není.

¹³³ WEINER: 1996, s. 370.

¹³⁴ STOLZ-HLADKÁ: 2006, s. 238.

Musíme připustit, že jedinými dvěma postavami příběhu, postačí-li nám ovšem vůbec jako příběh událost, která se týká autorova rozvažování o cíli psaní, o jedinečnosti jeho záměru („*pouze na jediné může toto vypsání činiti sobě nárok: na jedinečnost*“¹³⁵) a zároveň o jeho absurdnosti („*Neboť není příkladu, aby spisovatel veřejně se rozhovořil o díle, kterého nenapsal, a aby takto dobrovolně vydal svou nemohoucnost a svou neschopnost.*“), jsou prozatím fiktivní autor a čtenář. Proces psaní je zde autorem reflektován – autor jej obnažuje prostřednictvím řady sdělení o potížích, které jej provázejí: „*Po dobu velmi dlouhou zabývám se plánem k určité povídce. Měla se nazývati Prázdná židle a tento název, toť jediné, co z povídky trvá; z povídky, které napsati nikdy nedovedu.*“¹³⁶ Čtenáře jako „spolutvůrce“ textu se autor dovolává opakovaně – anticipují se jeho postoje („*Pro čtenáře, kterému snad je s podivem, že jsem ustanovil titul pro věc, jež ani v nejmenším náčrtku není zachycena na papíře /.../*“¹³⁶), je povoláván ke spolupráci, je na něj apelováno, zároveň se mu však také lichotí: „*/.../ Ač by čtenáři zajisté mohli dáti ze svého středu spisovatele, kdežto sotva lze tvrditi, že by spisovatelé dovedli býti čtenáři. Tolik jen – mimochodem – ku chvále čtenářů.*“¹³⁷ Zcela otevřeně si fiktivní autor se čtenářem pohrává: „*Neboť zajisté byla správnou úvaha, že čtenář pozbude veškeré kritické schopnosti, poděsím-li ho. A o toto zmatení čtenáře šlo, neboť hned úvodem byl jsem si vědom disproporce mezi látkou a cílem, k němuž mířím*“¹³⁸, jako by chtěl vytřídit pomyslné zrna od plev a ponechat ve hře jen určitého čtenáře – vnímavého, nakloněného hře, která je s ním prováděna.

Domnívám se, že pro významnost role, jakou v textu čtenář dostává, je nutno čtenáře vnímat skutečně jako jednu z postav textu. Nelze ji opomenout a považovat za standardní složku literární komunikace už proto, že je fiktivním autorem neustále tematizována. Myslím si, že pro vystižení toho, jaké úlohy těmto dvěma postavám v textu přísluší, bychom mohli využít Greimasovy teorie aktantů, o níž bylo pojednáno výše. Fiktivního autora bychom tak mohli chápat jako vysílač – vysílá nejen sdělení, ale toto sdělení v sobě zahrnuje na velké ploše povídky široko daleko jediný, ne-li přímo dějotvorný, pak zcela jistě alespoň dynamický impuls¹³⁹. Čtenáře zde je pak nutno chápat jako entitu, která funguje coby příjemce celého

¹³⁵ WEINER: 1996, s. 370.

¹³⁶ Tamtéž, s. 371.

¹³⁷ Tamtéž, s. 374.

¹³⁸ Tamtéž, s. 379.

¹³⁹ Za prostředek dynamizace textu je třeba v tomto konkrétním případě považovat i parcelaci výpovědi, občasné užití zvolacích vět („*Leč kupodivu!*“), uzávorkování jednotlivých částí výpovědi i výpovědí celých apod. Byť celé „vyprávění“ má namnoze charakter výkladu (o této pozoruhodné vyprávěcí situaci bude ještě řeč

sdělení; čtenář je zde navíc neustále žádán o to, aby sdělení přijímal kooperativně – z toho důvodu se čtenářova aktanciální role rozšiřuje na roli jistého pomocníka. Ta je dobře patrná v autorově přirovnání spisovatele k divadelnímu herci: „*Nehledejž nikdo rozporu mezi počátečním varováním a tímto apelem na čtenáře. Upřímně jsem varoval, ale jen proto jsem vůbec dovedl varovati, poněvadž spoléhám, že aspoň jediný divák přijde na moje představení, nedoveda přemoci zvědavost.*“¹⁴⁰ Konečně prostřednictvím této metafory čtenář skutečně jaksi ožívá a iluze čtenáře jako postavy nabývá plastičtějších rozměrů.

Vůbec první promluvou – přímou řečí postavy, která se v textu objevuje, je věta: „*Můžete na to vzít jed, že přijdu.*“¹⁴¹ Kde se tato promluva v textu bere a kdo ji pronáší? Promluva souvisí s nepatrnou proměnou pozice fiktivního autora. Ten sice od počátku vystupuje v roli nejvýznamnějšího subjektu textu, ale zprvu je autoritou, která se příliš nevzdaluje od své ryze textové funkce – je to komentátor plně zaujatý textem (zejména vlastním), textovostí (reflektuje Poeovu Filozofii uměleckého díla), procesem utváření literárního díla. V odstavci, který touto přímou řečí končí, už fiktivní autor nabývá rysů postavy prožívající: prezentuje se jako ten, kdo slyší rozhovor zvoucího a zvaného – věta je citátem toho, co pronáší pozvaný muž.

O tom, že fiktivní autor má jaksi rozštěpenou pozici, svědčí konečně i druhá přímá řeč v následujícím úryvku: „*Potom však mě zaujal nový němý výrok mojí obrazotvornosti, jenž děl: ‚Mělo by to strašné následky.‘*“¹⁴¹ Výrok sice pronáší stále fiktivní autor – podivuje se sám sobě, resp. podivuje se posloupnosti úvah, ke kterým ho ona situace s pozváním na návštěvu dovede. Výsledek uvažování nám prezentuje přímou řečí – tedy formou citátu, ovšem citátu nevšedního, neboť cituje „svou obrazotvornost“, neboli část sebe sama. O rozštěpenosti, nebo snad lépe řečeno vícevrstevnosti fiktivního autora svědčí právě onen odstup, s jakým prostřednictvím citátu sám o sobě hovoří.

Další postavy, které v textu vystupují, se ohlašují sice už v onom rozhovoru zvoucího a zvaného, skutečně uvedeny jsou na scénu v odstavci, kde fiktivní autor shrnuje, o čem zamýšlená povídka měla pojednávat: „*Povídka, kterou jsem hodlal napsati, měla tudíž jednati o úděsu, jenž se zmocnil hostitele, když host, kterého očekával a který jistě slíbil, že přijde, se nedostavil.*“¹⁴² Fiktivní autor zde rozvrhuje jakési dvě funkce, které připisuje postavám své

níže), neslouží prostředky, o kterých hovořím, pouhému myšlenkovému precizování, ale i jistému napětí, zvyšovanému ustavičným dovoláváním se čtenáře a jeho pozornosti.

¹⁴⁰ WEINER: 1996, s. 373.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 378.

¹⁴² WEINER: 1996, s. 378.

zamýšlené povídky – schematicky bychom je mohli vnímat jako „čekat“ a „být očekáván“. Uvidíme dále, že postavy, jež tyto funkce plní, vnímá do značné míry zaměnitelně.

Jednu z těchto funkcí zaplňuje posléze postava, která vystupuje pod jménem Jan. Příznačná je pro způsob, jakým je postava konstruována, už první věta: „*V kostře povídky byla zamýšlena konstrukce této situace zásadně takto: Muž, nazvěme jej Janem, vycházejí právě z domu, setkává drahého, dlouho nezřehného přítele, jenž se mu vrhá v náručí ve veliké radosti, že jej opět po dlouhé době spatřil.* [zvýraznila AC]“¹⁴³ Zvýrazňuji v citaci právě to, že konstruovanost postavy se obnažuje už přiznáním arbitrérnosti jejího pojmenování. Ostatně je tomu tak i u postavy naplňující funkci „být očekáván“: „*Přítele toho nazveme Václavem.*“¹⁴⁴ Postavy Jan a Václav už tím, jak na scénu vstupují, dávají znamení, že je třeba je číst jako postavy-hypotézy¹⁴⁵. Poukažme nyní na další aspekty těchto postav a pokusme se zanalyzovat, na čem se jejich hypotetičnost zakládá.

O Janovi i Václavovi jsou nám důsledně sdělovány pouze ty informace, jež se vztahují k oněm již zmiňovaným funkcím, které v textu mají plnit. Postavy poněkud připomínají loutky, které fiktivní autor vede tak, aby nám ukázal, jaký příběh by mohly prožít, kdyby byly postavami povídky napsané. Jejich loutkovitost a schematicnost podporuje absence jakýchkoli jejich popisů, vnitřního světa, jde o postavy, které nehovoří a cítí-li něco, pak pouze to, co se bezprostředně dotýká momentu oné zvláštní návštěvy: „*Václav radostně přisvědčí...*“, „*Jak [Janova – pozn. AC] netrpělivost přešla v zlost, pak výbuchy vzteku, pak v bezradnost, zoufalství, a jak konečně stanul v úděsu, tehdy totiž, když začal chladně uvažovati*“.¹⁴⁶ Neznáme tak vůbec nic o jejich minulosti, vzhledu, takřka nic o jejich charakteru, zkrátka víme o nich jen tolik, že jsou to dobří, na delší čas odloučení přátelé, kteří se měli sejít, lépe řečeno, Václav za Janem přichází na návštěvu, setkají se spolu však už před Janovým domem, a nežli Václav vstoupí do Janova bytu, odbíhá ještě z naprosto banálního důvodu, což však má pro vývoj příběhu fatální důsledky.

Hypotetičnost postav Jana a Václava podmiňuje způsob vyprávění celého textu, lze říci, že hypotetičnost postav vzniká v důsledku vyprávěcí situace. Není možné v analýze postav vyprávění pokračovat, aniž bychom vyprávěcí situaci nepodrobili důkladnějšímu zkoumání.

¹⁴³ Tamtéž, s. 379.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ O vlastních jménech postav v souvislosti s postavami-definicemi a postavami-hypotézami bylo stručně pojednáno výše, v kapitole 3.

¹⁴⁶ WEINER: 1996, s. 380.

Již v úvodu jsme zmiňovali, že titul a podtitul povídky obnažují problematický tvůrčí proces, který se navíc samotným fiktivním autorem jakožto jednou z postav, jak jsme ukázali, předkládá jako neúspěšný – jde o rozbor **nenapsané povídky**, vedle toho se zmiňuje často zmařené odhodlání na **pragmatické vypsání zániku uměleckého díla**. Zásadní vlastností textu povídky je napětí mezi diegezí – vlastním příběhem uvnitř světa vyprávěného a exegezí – rovinou, na které dochází k reflexi narace. Vyprávěcí situace tak v sobě nese evidentní paradox: fiktivní autor stále přiznává pochybnosti o svém vypravěčském umění, přitom však generuje vyprávění. Málek weinerovské texty, které jsou vystavěny na oscilaci mezi exegezí a diegezí, označuje za texty heterogenní a tuto jejich vlastnost nepřipisuje pouhé autorově snaze o ozvláštnění vypravování: „*U Weinera nejde však o heterogenitu pouze ve smyslu formálního prostředku či narativního (technického) postupu; tento vnitřní dialogismus má od počátku povahu existenciálního sváru a osobnostního napětí. Napětí promítnuté do povrchové struktury textu prozrazuje tenze založené v samém jazykovém materiálu, resp. ve Weinerově rozporném a konfliktním vztahu k řeči.*“¹⁴⁷

Kromě reflexe vyprávění se na převaze exegeze v textu podílejí i četné intertextové odbočky. Prvně se zmiňuje Poeova *Filozofie básnického díla*, která s Weinerovým textem úzce souvisí; je také jakýmsi autorským komentářem – ovšem na rozdíl od Weinerova – k dílu napsanému. Zmiňuje se dále Vildracova báseň *Návštěva*¹⁴⁸, překvapivě se v textu Prázdné židle naráží na jiné Weinerovy prózy, na Rovnováhu a Loučení se včerejškem – v souvislosti s tou pak na obraz Františka Kupky¹⁴⁹ – povídka byla inspirována jeho obrazem *Jezdci* využívajícím ojedinělou malířskou metodu sugerující pohyb jezdců v Bouloňském lesíku. Autor tyto povídky připomíná jako doklady toho, že jeho dílo se vždy nějak vztahuje k vnější skutečnosti: „*Přísně vzato, žádná z mých povídek či básní nevznikla cestou čistě spekulativní.*“¹⁵⁰

Prostřednictvím těchto zmínek se text vřazuje do bohaté sítě textů (jako text v této souvislosti lze chápat i Kupkův obraz, neboť zde není obrazovým sdělením a vstupuje do hry prostřednictvím verbalizované interpretace), což ještě umocňuje dojem, že je třeba jej číst jako jeden z příspěvků k širokým možnostem literární komunikace.

¹⁴⁷ MÁLEK: 2005, s. 33.

¹⁴⁸ Text básně se mi bohužel nepodařilo dohledat. Na souvislost mezi Ch. Vildracem a R. Weinerem upozorňuje nicméně M. Rutte (RUTTE: 1929, s. 159) ve spojitosti s využitím metody unanimismu v knize *Lítice* – jde o pasáže, v nichž jsou lidé pod vlivem sdílení určitých silných emocí nazíráni a zobrazováni jako jednolitá masa.

¹⁴⁹ Weinerovou reflexí díla Františka Kupky se zabývá Z. Stolz-Hladká ve studii *Médium řeči- reflexe a realizace u Richarda Weinera* (STOLZ-HLADKÁ: 2002, s. 69).

¹⁵⁰ WEINER, 1996: s. 377.

V důsledku převažující exegeze, v důsledku toho, že v textu velmi výrazně převažuje komentování nad vyprávěním příběhu, jeví se tedy postavy v Prázdné židli jako značně redukované – byť si stále lidské rozměry zachovávají¹⁵¹.

Pro důslednost se zmiňme i o postavách, které mají v textu úlohu víceméně pouze epizodickou. Jsou jimi postavy kupcové a domácí paní¹⁵². U obou v textu, podobně jako u Václava a Jana, můžeme snadno identifikovat jejich textovou funkci, úkol. Mají svou přítomností v textu „střežit prostor“ – krámku, kam Václav odešel pro občerstvení, ulice, po které šel, domu a pasáže, kam se měl vrátit. Fungují v textu v podstatě jako argument, který dokládá, že všechny racionální důvody, proč se Jan na návštěvu nevrátil, můžeme zapomenout, protože za jeho zmizením tkví cosi iracionálního. Fiktivní autor opět zcela nepokrytě přiznává, s jakým úmyslem postavy konstruuje – píše o nich například takto: „Šlo tedy především a vlastně jedině o to, aby byly zavřeny všechny zdroje, z nichž Jan byl by mohl čerpati vysvětlení, proč se Václav nevrátil“¹⁵³, jinde „Domníval jsem se, že z téže příčiny mohu z oblasti možných překážek vyloučiti také zločin. Abych pak tyto námitky odstranil nadobro, dal jsem Václava stopovati. Hle, co jsem vymyslel: Jan, když byl několik hodin v zoufalství marně čekal, sešel dolů a přeptal se u kupcové (byla v ulici jediná), nebyl-li před několika hodinami v jejím domě člověk takový a takový /.../.“¹⁵⁴, nebo „A je-li přípustnou domněnka, že domácí přehlédla tu a tam nájemníky, kteří si sami otevřeli, je zato skoro vyloučeno, že by jí byl ušel někdo, komu otevřela sama, totiž kdo na sebe upozornil zazvoněním.“¹⁵⁵

Vůbec nejzajímavější pasáží textu je z hlediska jeho postav náhlá záměna postavy Jana za fiktivní píšící subjekt, která se odehrává zde: „Nuže vyšetřil jsem, že onoho odpoledne, a zvláště po celou dobu, kdy **jsem očekával Václava, domovnice nejenže nespátřila nikoho z nájemníků jíti mimo lóži /.../**“¹⁵⁵ Jako možné nezáměrné přiznání autentičnosti nastíněného příběhu čteme tuto záměnu jen do chvíle přiznání fiktivního autora k tomu, že příběh, který touží vyprávět a který z nějakého důvodu vyprávět je mu nesmírně obtížené, má původ

¹⁵¹ Hovořila-li jsem o jejich loutkovém charakteru, měla jsem na mysli, že fiktivní autor jimi přiznaně manipuluje, nikoli to, že by byly absolutně strnulé a zcela nelidské.

¹⁵² Pořadí, v jakém o postavách pojednávám, odpovídá pořadí, v jakém se objevují v textu.

¹⁵³ WEINER: 1996, s. 380.

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 382.

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 384.

v nějakém jeho osobním prožitku¹⁵⁶: „Nyní však, když jsem byl odbavil zdání, jako by šlo o příběh smyšlený, a kdy naopak otevřeně vyznávám, že příhoda zde popsána stala se mně samotnému v létě 1914 v pařížské Passage Stanislas (nyní rue Jules Chaplin), kde jsem bydlil, mohu již přikročiti k objektivnímu vysvětlení záhady, v níž mým partnerem byl Belgičan Émile Dermenghem.“¹⁵⁷

Má-li Jan svůj textový protějšek ve fiktivním autorovi, je třeba si povšimnout i dvojice Václava a Émila. Téma dvojnictví, dvojakosti a podvojnosti prostupuje celým Weinerovým dílem, na ploše povídky Prázdná židle se s ním setkáváme nejen v rovině postav (připomeňme tu i zdvojenost fiktivního vypravěče), ale i v rovině celého vyprávění – celý text je rozdvojený v diegezi a exegezi – a v neposlední řadě také v rovině prostoru. Nejprve se hovoří o Praze „Bezprostředním popudem k nenapsané povídce Prázdná židle byl pak rozhovor dvou mně zcela neznámých lidí, zachycený na procházce v městském sadě pražském.“¹⁵⁸, poté, co fiktivní autor přiznává, že zmiňovaný příběh se stal jemu, je vyprávění situováno do Paříže „Byl sice u kupcové v téže ulici - která, jak to v Paříži bývá, znala jméno i byt svého souseda Jana - nakoupil tam zákusku a vracel se k Janovu domu.“¹⁵⁹

Klíčovou postavou je ovšem pro povídku postava, která je, ve výsledku marně, očekávána. D. Hodrová¹⁶⁰ ji vřazuje do kontextu tzv. „bílých literárních“ postav, tedy postav chybějících, marně očekávaných, postav, jejichž význam je založen na tom, že mají kdesi být, někam přijít, ale jejichž příchod se neuskuteční. V tomto smyslu je očekávaný host, Václav či Emil, podobný Beckettově postavě Godota. Hodrová popisuje bílou postavu jako jakousi trhlinu ve fikčním světě představovaném vyprávěním – je to porušení řádu, které se ve vyprávění 20. století vyskytuje stále častěji. Taková bílá místa nejsou jen textovou složkou, lze je interpretovat jako trhliny, noetické i ontologické, v pochopení reality, jelikož možnosti lidského poznání i bytí sebou sama zpochybňují. Není pochyb, že takovou postavu, která má usednout na „prázdnou židli“, je, že fiktivní autor chce docílit jak exegezi, tak diegezi vylíčení jistého děsuplného iracionálního zážitku, pro nějž je „prázdná židle“ symbolem. V kontrastu k tomuto jsou v textu přítomny poněkud výsměšně několikeré narážky na to, že jak fiktivní autor, tak čtenář jsou bytosti ryze racionální, rozumově založené např.: „Hle, vyložil jsem, že

¹⁵⁶ I zde je patrna již výše zmiňovaná mnohovrstevnatost fiktivního autora – z hlediska terminologického není zcela správné přisuzovat mu prožitky; činím tak s poukazem na to, že fiktivní autor v povídce vystupuje nejen jako textová funkce, ale i jako postava.

¹⁵⁷ WEINER: 1996, 386.

¹⁵⁸ WEINER: 1996, 378.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 383.

¹⁶⁰ HODROVÁ: 2001.

nelze předpokládati fyzickou překážku, a mezi námi, lidmi rozumnými, nemůže přece býti řeči o překážce nepřírozené.¹⁶¹ nebo „Co tedy zbývá z posledního ‚rozumného vysvětlení‘? Lze-li se uchytiti aspoň zde? Toť právě hrozné, že nikoliv. A přece jen, stanuv na samém pomezí toho světa, marně v něm pátraje po příčině, nemohu já racionalista smířiti se s myšlenkou, že ji vypátrati nelze.“¹⁶² Nelze ovšem opominout, že tento ústřední symbol má primárně povahu věci – součástí Weinerovy poetiky je permanentní nabourávání jistoty o povaze věci, věc v jeho pojetí často mate, zneklidňuje, ba přímo děsí, tak jako v závěru povídky: „A prázdná židle, která tu přede mnou stojí, an dopisují toto prohlášení svého nezadržitelného úpadku, běře na se, nevím proč, podobu rozevřených okrouhlých úst rybí němoty. A jest mi, jako bych viděl, kterak na otázky, jež bych jim kladl, tato ošklivá ústa odpovídají příšerným, neslyšitelným omíláním bezzubých čelistí“¹⁶³. Důvodem, proč prázdná židle tolik děsí, je mimo jiné i to, že ztrácí svou ryzí věcnost, mění svou podobu a mění se nikoliv v živého tvora, ale v pouhý jeho fragment – zvýznamněný tím, že se jedná o ústa, avšak o ústa rybí, nemá, třebaže pohybující se.

Podrobme po analýze postav povídky systematictěji výkladu to, jak se v ní nakládá s časem a prostorem. Nastínili jsme již, lze-li vůbec v případě takto pojaté povídky hovořit o jejím dějišti, že jsou jím v základě dvě velkoměsta – Praha, která do děje vstupuje jen coby *městský pražský sad* a Paříž. Paříž vybírá fiktivní autor vlastně už dříve, nežli o příběhu prohlásí, že se stal jemu, volí město se stejnou ležérností jako prve vybral jméno postav Jana a Václava: „Aby tento předpoklad byl pravděpodobný, musil jsem voliti za dějiště nějaké obrovské město. I zvolil jsem Paříž.“¹⁶⁴ Později dokonce „místo činu“ lokalizuje přesněji na „pařížskou *Passage Stanislas* (nyní *rue Jules Chaplin*)“. Způsob, jakým je v povídce konstruován prostor, evidentně směřuje k určitému zdůvěrnění, byť se jedná o prostor velkoměst – už v souvislosti s postavami kupcové a paní domácí bylo vyzdvihováno, že základní funkci těchto postav představuje střežit prostor, který se i díky jim stává bezpečný, přehledný (několikrát se zmiňuje, že ona ulice s místem setkání dvojice ústředních postav je tichá, klidná, beze stop po tom, že by se v ní mohl odehrát zločin či by na ní mohlo bez povšimnutí dojít ke zranění člověka) omezený, dobře čitelný – a přesto záhadný, s místem pro iracionální a nevysvětlitelné zmizení. Stejně zdánlivé bezpečí takřka sálá z domu a bytu, který

¹⁶¹ WEINER: 1996, 385.

¹⁶² Tamtéž, s. 386.

¹⁶³ WEINER: 1996, 391.

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 381.

se postava snaží pro návštěvu zvelebit („*Jan zatím přistaví židle a stolek ke krbu, připraví k čaji a čeká.*“¹⁶⁵).

Ústřední motiv, motiv prázdné židle, je naprostým protipólem tomuto bezpečnému prostoru. Motiv chápeme také jako prostorový, neboť je skutečně místem, kam se má host usadit, místem, které ale zůstane nevysvětlitelně a nepochopitelně prázdné. Povšimněme si, že kontrast bezpečně líčeného prostředí a fatálního zážitku má dvojí účinek: nejenže tak líčení marnosti působí efektněji, ale mnohem intenzivněji do popředí díky tomu vstupuje iracionalita a především pocit viny, pro kterou fiktivní autor nenachází logické, nýbrž metafyzické vysvětlení.

Co se týče času povídky, za zvýraznění stojí několik momentů, a to především v části diegeze. „Příběh“ Janův a Václavův trvá po relativně krátkou dobu. Fiktivní vypravěč nás chce přimět k tomu, abychom několik možných variant příběhu vnímali jaksi simultánně (jde o části uvozené slovy „*Zaprvé*“, „*Druhá eventualita*“, „*Třetí eventualita*“) – byť by logicky mohla nastat jen jedna možnost, nabádá nás fiktivní autor, abychom všechny možnosti najednou zavrhlí. Příběh fiktivního vypravěče Émila je podáván jako vylíčení vzpomínky a je v tomto smyslu konzistentnější.

S časem souvisí také jeden z nejdůležitějších motivů povídky, motiv čekání. Čekání v povídce není nic jiného než bolestné, intenzivní a bezmocné prožívání času hostitele, který dělí postavy od jejich zamýšleně krátké odluky do jejich naplánovaného opětného střetnutí. To však nenastane, stejně jako se neudá žádné racionální vysvětlení příběhu – není jím, jak nás ujišťuje fiktivní autor, ani zapomnění: „*O jaké příhodě to mluvíš? pravil. **Nepamatuji se, že bys mi byl kdy ublížil.***“ [zvýraznila AC] / *I pochopil jsem, že nikoliv na něm jsem se provinil, nýbrž že trest, jenž mě stihnul, byl za ono velké Provinění, které nemá vztahu k věcem a lidem, které plodí zlo ne skrze předměty, nýbrž bezprostředně skrze sebe sama, zlo utajené a neplodné, kletba mého života.*“¹⁶⁶ Povšimněme si ještě slov „kletba mého života“. Fiktivní autor reflektuje časový rozměr viny, který se společně s faktem, že se nejedná o konkrétní provinění spáchané na někom, a tudíž že nejde o vinu odpustitelnou, podílí na zjitření pozornosti k tomuto pro význam díla zásadního motivu.

Pokusme se nyní shrnout, k jakým interpretačním závěrům nás analýzy postav, času a prostoru dovedly.

Reflektuje-li se v povídce Prázdna židle tvůrčí proces psaní, není tomu tak jen pro ozvláštnění vyprávění, ale tento tvůrčí postup se skrývá určitou hlubší logikou. Silné, ořesné a

¹⁶⁵ WEINER, 1996: s. 380.

¹⁶⁶ WEINER: 1996, 390.

děsuplné zážitky se mimo jiné vyznačují tím, že ti, kdo je prožili, nejsou po dlouhou dobu s to o nich hovořit. Máme-li zde co dočinění s rozbořením nenapsané povídky, jejímž tématem je procítění metafyzické viny, jistě se o prožitek takového charakteru jedná, byť je zahalen takřka v hávu banality – domluvené, leč nekonané návštěvy. Ústředním problémem textu je tedy vina, šokující prožitek nevysvětlitelné viny, o němž není možné podat zprávu, vina, která je příčinou krize komunikace, krize řeči, krize slova. Málek v této souvislosti opakovaně upozorňuje, že symbol této viny, „prázdnou židli“, je třeba číst v těsné souvislosti s židovskou tradicí, – s ohledem na Weinerův původ – ve které převládá mystický vztah ke jménu, k aktu pojmenování (fiktivní autor je jaksi posedlý aktem pojmenování, stále jej v průběhu exegeze tematizuje, mimo jiné zdůrazňuje, že název povídky Prázdňá židle měl hotový od samého počátku atd.), ale i ke slovu, mnohem spíše (ne)vyslovenému než napsanému. „*Prázdňá židle pak nezůstává prázdnou, že se dlouho očekávaný přítel nedostavil, není jen figurativním vyjádřením trhliny v kauzalitě, zpředmětněním mezery ve vnímání, ale proměňuje se v metaforu světa opuštěného Bohem, světa po pádu do hříchu.*“¹⁶⁷ Nemožnost promluvy Málek dává do souvislosti s celkovou krizí subjektu a krizí objektu – subjekt, v tomto případě fiktivní autor nás zpravuje o světě, který ztratil svou spolehlivost, o světě, v němž subjekt nutně ztrácí svou jistotu a půdu pod nohama. Tento problém můžeme zaznamenat i na rovině vyprávění: nespolehlivý svět se odráží v nespolehlivém vyprávění – přiznaně konstruovaném, s řadou trhlín a znejišťujících momentů.

Ukázalo se, že postavy této prózy nesou rysy postavy-hypotézy. Hypotetičnost postav je zde založena na způsobu vyprávění oscilujícím mezi diegezí a exegezí, na rovině diegeze na hlasitém a přitom nespolehlivost vykazujícím vyprávěči. Dojem hypotetičnosti postav podporuje i jejich rozpolcenost (platí pro fiktivního autora), dále zrcadlení a podvojnost, která je patrna nejen u postav, ale i na rovině prostorové. Mimo to jsem se pokusila dokázat, že za postavu tohoto textu je nutno vnímat kromě fiktivního autora, který se nakonec prostřednictvím ich-vyprávění postavou učiní, také čtenáře.

Za nejpozoruhodnější postavu lze označit postavu očekávaného, která je symbolizována „prázdnou židli“. Samotná „prázdňá židle“, kterou bychom mohli chápat pouze jako prostor nebo věc naopak na své věčnosti ztrácí a děsí proměnou v „okrouhlá ústa rybí němoty“.

¹⁶⁷ MÁLEK: 2005, s. 59.

7. OBNOVA

Povídka *Obnova* patří rovněž k prózám *Šklebu*, je společně s povídkou *Zvěst* autorem zařazena do oddílu nazvaného *Smířlivý akord*. Připomíná se v souvislosti s dalšími prózami, v nichž Weiner zaujímá důsledný analytický postoj, aby promluvil po svém o „*dvojznačnosti prožitků, pocitů a činů, jakož i o dvojakosti okolí člověka*“¹⁶⁸. Jarmila Mourková označuje ve studii *Expresionismus v díle Richarda Weinerja Škleb za knihu, v níž „se projevila expresionistická metoda v klasické podobě*“¹⁶⁹. Domnívám se, že na expresionistickém působení tohoto díla se opět podílí nejen téma, které povídka nastoluje, ale i způsob, jakým je text strukturován z hlediska jeho postav, prostoru a času.

Mourková konstatuje, že spojovacím postupem ve *Šklebu* je jejich analytické či přesněji sebeanalyzující pojetí jednotlivých próz. Rozbor *Prázdné židle* toto prokázal, pokusíme se níže, pojednáním o postavách, stěžejních motivech a celkové vyprávěcí situaci toto konstatování prověřit i u *Obnovy*. Podotýkám v úvodu k tomuto pokusu ještě tolik, že vyprávěcí situace dané povídky vyžaduje nikoli oddělený popis jednotlivých těchto narativních kategorií, ale spíše komplexní přístup, i za cenu neustálého přecházení od jedné kategorie ke druhé.

Od první věty povídky je zřejmé, čím je vypravěč povídky značně unikátní: „*U hlav postele rozžali dvě voskovice a do rukou i k nohám dali mi [zvýraznila AC] nějaké květiny, přinesené zdola ze zahrady.*“¹⁷⁰ Vypravěčem příběhu podaného *ich-formou* je zde mrtvý podnájemník pokoje, který sám zaživa obýval a který v čase po smrti sleduje a komentuje, jak jeho dosavadní vzhled, tak to, čím se místnost proměňuje. Z několika poznámek bytné plyne, že muž žil neradostným a samotářským způsobem života a že ho ukončil sebevraždou. Proměna pokoje se dokonává prostřednictvím nových obyvatel: pokoj si pronajímají mladí novomanželé, třebaže majitelka jim smutný osud původního podnájemníka přiznala. Pokoj s jejich příchodem nabývá zcela nových kvalit, z místa, které se jevílo takřka bez života, zmrtvělé, se stává místo plné života, odrážející harmonický vztah jeho nových podnájemníků.

I z tohoto zkratkovitého nastínění děje povídky plyne, že stěžejní roli v povídce sehrává právě pokoj. Je proto třeba věnovat několik slov literární tematologii, abychom zjistili, jaké všechny významové potenciály s sebou ústřední téma této povídky přináší. D.

¹⁶⁸ WEINER: 1996 (doslov Jarmily Mourkové), s. 464.

¹⁶⁹ MOURKOVÁ: 1988, s. 165.

¹⁷⁰ WEINER: 1996, s. 424.

Hodrová pokoj připomíná jakožto „jedno ze základních míst lidské existence“¹⁷¹, cituje heideggerovský význam slovesa „bydlet“. Pro Heideggera je „bydlení“ vyjádřením způsobu existence člověka na světě, způsob jeho vztahování se ke světu. Tento význam „bydlení v pokoji“ je třeba aktivizovat při čtení Obnovy, ústřední postava se ve svém vypravěčském partu dokonce jednoznačně vyznává ze svého způsobu bydlení, bydlení v pokoji, „bydlení“ ve světě: „*Měl jsem přesné vědomí, že jsem viníkem vůči **pokoji, v němž jsem se po tak dlouho prohřešoval denně na svém životě** [zvýraznila AC], až i prostora, kde se tak dalo, tak ochořela, že i nyní ještě, kdy mě není, kdy jsme už zapomněni já i náhodnost mého pozemského bytí, pokoj můj stále ještě strádá následky mého truchlého nerozumy, osamělý, vyvržený a snad i zapomenutý – jako malomocný.*“¹⁷²

D. Hodrová pokoji stejně jako například městu přiznává jakousi vlastní auru, duchovní informaci, tvořenou z pocitů, myšlenek, osudů jeho obyvatel¹⁷³. Rozlišuje přitom, zda je pokoj pro postavy místem známým či neznámým. Známý pokoj si představujeme jako cosi, co má subjekt-obyvatel plně ve své moci, co působí důvěrně, idylicky (alespoň do určité fáze děje). Naproti tomu neznámý, cizí pokoj má charakter místa nebezpečného, literární subjekt se v něm pohybuje pouze jako host, přičemž místo touží „zabydlet“, poznat jeho tajemství, ovšem neznámý pokoj se nezdá ukázat být místem fatálním. Hodrová ve své studii chápe pokoj jako něco, co je velmi úzce spjato s lidskou tělesností. Píše, že známý pokoj je de facto „*prodlouženým tělem svého obyvatele a zároveň výklenkem – nikou ,těla‘ města* [zvýraznila D. Hodrová]“¹⁷⁴, neznámý pokoj vnímá host jako *cizí tělo*, navíc jako tělo šelmy, protože také toto místo souvisí se smrtí – metaforicky řečeno „věští smrt“. Ve vztahu k jiným místům pak platí, že pokoj je sice prodlouženým tělem subjektu, ale subjekt je zároveň jakoby složen ze všech míst, kde kdy byl přítomen, subjekt do sebe pokoj pojímá, „*pokoj se stává součástí jeho těla i duše*“¹⁷⁵. Pokojem se nemyslí jen holá místnost, i když, jak Hodrová píše, i tato podoba pokoje má v životě a právě tak v literatuře své místo, ale myslí se především místnost vybavená nábytkem, který se k obyvateli vztahuje stejně jako místo samo. I věci, které obyvatele pokoje obklopují, se vtiskují do jeho aury, tak jako obyvatelé nechávají na oněch věcech svůj „pel“. Hodrová vystihuje vztah mezi člověkem a místem, kde žije, takto: „*Mezi*

¹⁷¹ HODROVÁ: 1997, s. 217.

¹⁷² WEINER: 1996, s. 427.

¹⁷³ HODROVÁ: 1997.

¹⁷⁴ HODROVÁ: 1997, 217.

¹⁷⁵ Tamtéž.

námi a věcmi se navazuje jemné předivo vztahů a spojením míst, věcí a lidí vznikají neobyčejně složité, racionálně sotva poznatelné a popsatelné informační systémy.“¹⁷⁶

Pokoj je pouze v několika pasážích Weinerova textu líčen skutečně jako prostor vymezený hranicemi na nějaké své „vně“ a „uvnitř“, a i to se děje vždy prostřednictvím metaforických vyjádření: „*Pokoj je vděčně obemknul, zabezpečil jejich štěstí a znenadání se okna nevysvětlitelně zamžila.*“¹⁷⁷ nebo podobně „*Zatroufaly si sem chudé tlumené kroky z ulice.*“¹⁷⁸ Pokoj, jeho vybavení a květinovou výzdobu naprosto nelze, chceme-li se dobrat seriózní interpretace povídky *Obnova*, číst jako pouhé, v zásadě zaměnitelné rekvizity. Berou na sebe vlastnosti obyvatele pokoje, jsou rafinovaným ukazatelem jeho životního postoje, jeho poměru ke světu, k životu a ke smrti, vztahu k lidem i k sobě samému a v neposlední řadě odrážejí jeho city a temperament. Ukážeme nyní konkrétněji, jak zásadně jsou významově zatíženy.

„*U hlav postele rozžali dvě voskovice a do rukou i k nohám dali mi nějaké květiny, přinesené zdola ze zahrady.*“¹⁷⁹ – květiny vstupují do textu od první věty. Weiner jako by po svém oživil tradici květomluvy, byť pro něho nebudou důležité jednotlivé druhy květin, ale spíše to, jestli půjde o květiny a rostliny čerstvé, živé či uvadající, blízké zániku. Z pohledu hlavní postavy je popisován pokoj jako vychladlé, týden opuštěné místo. Na pokoj postava pohlíží s odstupem, z očiště, kde dlí poté, co skoncovala se životem. Ráz jistě nepřátelskosti pokoje navozuje poetické vyjádření „*Večerní soumraky ubytovávaly se předčasně a nevraživou zdála se mi tma.*“¹⁸⁰. Vše působí strnule, „*vše stálo netknuto na svém místě.*“¹⁸⁰ Květinová výzdoba je právě to, na co nás vypravěč upozorňuje důrazně: „*Zvláště květinové výzdoby bývalého svého domova jsem si povšiml a vstoupilo mi na mysl, že jsem měl zvláštní zálibu ponechávat v pokoji květiny už uvadlé, a vysvětloval jsem si odtud mnohou z příhod pozemského svého života.*“¹⁸⁰. Rozumíme tak postupně, že povídka má mnohem hlubší poselství, než podat zprávu o tom, jak se mění vzhled a nálada pokoje podle povahy jeho nájemníka. Zůstaňme ale ještě u „květomluvy“, které je věnován pozoruhodně rozsáhlý prostor v rámci promluvy vypravěče. Květiny, součást dekorací interiéru, jsou popisovány velmi podrobně – druhy, barva, umístění. V úvodní části povídky se popisují jedlové větévky jednak „*rudé*“ jednak „*jasné mrtvolné zeleni*“, poupě „*ružové, červené, ale i skrvnité*

¹⁷⁶ HODROVÁ: 1997, 218.

¹⁷⁷ WEINER: 1996, s. 433.

¹⁷⁸ WEINER: 1996, s. 434.

¹⁷⁹ WEINER: 1996, s. 427.

¹⁸⁰ WEINER: 1996, s. 425

plísňovou žlutí“, „tmavěmodrý“ květ astry, jehličnaté větévky, jedlová větev, fiala a slez („*hořela jako rány*“). Květin si vypravěč ostatně všímá i tehdy, jsou-li pouze součástí dekoru pokojového vybavení (např. různobarevné slaměnky namalované na džbánu). Podstatné je, že květiny jsou v této pasáži vypravěčem líčeny v těsném sepětí s rozkladem, zraněním či nemocí, úhynem, smrtí (je to patrné už ve vyjádřeních jako *mrtvolná zeleň, skvrnitě, hořící jako rány* apod.): květiny jsou vyschlé, jehlice opadávají, vše je zaprášené a ztrouchnivělé.

Motivu květin v pokoji zemřelého využívá vypravěč systematicky k budování opozice život – smrt, která je pro text povídky zásadní. Čteme-li dále, květinový motiv je upozaděn až v moment, kdy se do pokoje nastěhují noví nájemníci. Paní Běta vstupuje do pokoje a v náručí má tentokrát čerstvé květiny. Jsou také tím prvním, čím si mladí manželé byt podmaní: „*Paní Běta jala se plniti prázdné vázy květinami, jichž hřímajících barev pokoj se nadšeně zmocnil /.../*“¹⁸¹. S květinami je vyprávějící subjekt sepjat bytostně – jsou poslední stopou jeho existence: „*A když jednoho dne paní Běta sebrala a do kamen vhodila zvadlou kyticí řkouc: ‚Kupodivu jak rychle uschla!‘, tehdy zmizela i poslední moje stopa.*“¹⁸² Stejně tak i všechny nebožtíkovy věci a pokoj jakožto prostor jsou s postavou propojeny bytostně, takže proměna úklidem způsobí, že se mrtvému pokoj odcizí a tím osvobodí pro další existenci: „*Viděl jsem, jak do pokoje vchází cosi humorného a jasného. Změna nenastala toliko sprovozením prachu, čoudu a onoho nedefinovatelného něčeho /.../. Odcházelo mnohem více, bylo, jako by se uvolnila neviditelná pouta – a můj pokoj, trpící tak dlouho nezaviněně, vůči hledě se sbíral v novém pořádku /.../*“¹⁸³.

Četný výskyt vyjádření, která běžně používáme, pokud hovoříme o člověku, nás dovádí k hypotéze, že **pokoj** (včetně květin a zařízení) **naplňuje v textu ty funkce, které obvykle očekáváme od literárních postav**. Ostatně i vypravěč přiřkl pokoji lidskou povahu: „*A týmž okamžikem stal se pokoj jakoby novou bytostí, zcela odlišnou od oné, kterou já ho znával.*“¹⁸³ Po nastavší změně se mu z odstupů jeví jako „*mladický*“ a říká o něm, že: „*Ano, oddechoval spokojeně jako člověk, vyšedší ze zatuchliny hokynářského sklípku na čerstvý vzduch.*“¹⁸⁴ Když ho bytná uklízí, vyznává se: „*Rázem se jako by pousmál a mně bylo, že i blažené zachvění jím prošlo jako někým, kdo dlouho stísněně čekal a konečně se dočkal.*“¹⁸³ I tato personifikace dosvědčuje, že pokoj zde opravdu nese rysy a vlastnosti do značné míry

¹⁸¹ WEINER: 1996, s. 433.

¹⁸² WEINER: 1996, s. 435.

¹⁸³ WEINER: 1996, s. 428.

¹⁸⁴ WEINER: 1996, s. 429.

svébytné literární postavy a je třeba nyní uvažovat nad důsledky, které tento tvůrčí postup s sebou pro možnosti interpretace povídky nese.

Je zjevné, že postavu-pokoj nelze ztotožňovat s postavou-vypravěčem. Výše i níže zmíněné citace ukazují na oddělenost těchto dvou textových subjektů, zkrátka postava-vypravěč o sobě nemluví jako o pokoji, ale mluví o pokoji, jako by to byla nějaká jiná bytost mající své vlastní vědomí: „*Jednoho rána však, kdy větraný pokoj můj všecek byl roztřesen zimou a smutně hleděl do prázdna s výčitkou marnosti, jež mu byla dotud uložena, a s takovou bolestnou otázkou po příštím určení, kterého se už nemohl dočkat, zbolelo to prudčeji než jindy, neboť poprvé jsem docela zapomněl na sebe sama. Byl to jasný pocit soustrasti nad smutným údělem, jehož já cítil se neblahým strůjcem.*“¹⁸⁵. Zde dokonce lze konstatovat, že vůči postavě-pokoji zaujímá postava-vypravěč jakýsi omluvný postoj, připouští vůči němu vinu. Co Weinerovi využití tohoto literárního postupu přineslo?

Domnívám se, že především tu šlo o vytvoření určitého vztažného bodu pro umožnění reflexe a sebereflexe lidského subjektu. Z logiky příběhu, z vlastností, jakými je hlavní postava, postava vypravěče obdařena, vyplývá, že jde o postavu velmi samotářskou, bez běžných lidských kontaktů a vztahů, o postavu, jejímuž nitru se nepodařilo otevřít se dostatečně před žádnou lidskou bytostí. Právě tato osamocenost, absence lidské pospolitosti, je tu pochopena jako jedna z příčin tragického vyústění pozemského života. Součástí charakteristiky postavy bývá běžně i to, že ji sledujeme v interakci s jinými postavami, hodnotíme její chování a jednání vůči ostatním a sledujeme také obraz, jaký postava vzbuzuje ve svém okolí. Hlavní postava této povídky tímto způsobem charakterizována být nemůže, protože žila jaksi „vně“ okolního světa, i v rámci svého pozemského života. Zdá se, že celý život této postavy (a budeme ještě rozebírat, jaký život postava žila) probíhal pouze uvnitř pokoje. Pokoj jako by tedy byl nejen dějištěm života postavy-vypravěče, ale nahrazoval mu, nedostatečně ovšem, standardní vztahy. Samotná vyprávěcí situace povídky, odehrávající se již po fyzické smrti postavy-vypravěče, tento modus respektuje. Samozřejmě postavu svým způsobem přibližuje i způsob, jakým o ní hovoří bytná s novými nájemníky, nicméně touto cestou se nedovídáme takřka nic o jejím vnitřním životě. Ten vyplývá až z promluv a situací, kdy je postavě-vypravěči vztažným bodem a komunikačním partnerem postava-pokoj¹⁸⁶.

¹⁸⁵ WEINER: 1996, s. 427.

¹⁸⁶ Do značné míry bychom jako postavy mohli chápat i to, čím je pokoj vyplněn, tedy i další věci, které o postavě-vypravěči vypovídají. Textově však není možné tak silné tvrzení doložit, personifikován a jako postava konstruován je skutečně pouze pokoj sám; přesto je třeba tu pokoj vnímat jako celek, i s jeho mobiliářem, dekoracemi, atmosférou atd.

Hodrová v již citované studii *Smysl pokoje* připomíná, že pokoj coby místo vyprávění a reflexe o sobě a o světě se v literatuře objevuje od konce 18. století. Weiner tedy svým pojetím pokoje v povídce *Obnova* využívá metodu v literatuře již etablovanou, jakkoli k ní přistupuje v mnohém takřka experimentálně. V *Obnově* lze pokoj chápat nejen jako prostor, který reflexi postavy-vypravěče o sobě a světě zaštiťuje, pokoj je v tomto případě něčím víc – podmínkou, která onu reflexi dovoluje, ale vlastně i podníť; není jiné postavy, která by postavu-vypravěče „znala“ tak důvěrně, která by o něm mohla vypovědět víc, ke které by postava-vypravěč měla intimnější vztah.

Co pokoj o postavě-vypravěči prozrazuje? I zde jde o typické weinerovské problémy a otazníky: problém ničujících pocitů viny, nenaplněné existence a ztráty důvěry v možnosti komunikace. Neobejdeme se při tomto rozboru bez použití určitých psychologických termínů a psychologizujících hodnocení, nebude to ale znamenat, že bychom zde postavu nahlíželi jednoznačně psychologicky¹⁸⁷.

Postava-vypravěč k nám promlouvá z očištěnce – je mrtvá, bylo jí oznámeno, že relegace její duše do očištěnce byla shledána dodatečně odůvodněnou, protože u jejího hrobu „zjištěn byl lidský tvor, který oplakává mou [jeho] smrt, šeptal cosi o hříšné lásce“¹⁸⁸. Toto je ostatně jediný textový důkaz o tom, že postava-vypravěč prožila nějaký důvěrnější vztah. Důležitý signál o sebepojetí vysílá postava-vypravěč tehdy, když píše, že zprávu o očištěnci přijala sice s určitou obecnou lhostejností, ale i s jistou dávkou překvapení, protože svůj život považovala za „mnohem černější“¹⁸⁸ a sama sebe soudila „mnohem přísněji“¹⁸⁸. Hovoří-li postava o své lhostejnosti jakožto o převládajícím životním pocitu, zařazuje se tak do značné míry k typu weinerovských „netečných diváků“, postav se zdánlivě sníženou životní aktivitou. Weinerovští „neteční diváci“ však, byť se tak vzhledem k ostatním postavám a svému okolí neprojevují, žijí velmi bohatým a dramatickým vnitřním životem, takže je jako jednoznačně pasivní postavy chápat nelze.

Očištěncem se podle křesťanské i židovské věrouky rozumí místo, kde se prostřednictvím utrpení a muk očišťují duše zemřelých. Místem očištěnce je postavě-vypravěči právě onen pokoj, který obývala zaživa. Je třeba si uvědomit, že očištěnce představuje nikoli místo blízké ráji, ale naopak místo plné utrpení podobného mukám pekelným, ovšem v očištěnci mají očišťující se duše zemřelých naději, že po soudném dni se dostanou do nebe. Nezdá se však, že by postava-vypravěč prožívala ve svém očištěnci zjevné utrpení – nečteme o žádných

¹⁸⁷ Problém bude ještě rozebírán níže.

¹⁸⁸ WEINER: 1996, s. 424.

mukách, nečteme v zásadě ani mnoho o bolesti. Přesto cítíme, že příběh, na jehož počátku je pokoj zemřelého jako jediná stopa jeho existence a na jehož konci je právě vědomí konečnosti tohoto příběhu, má význam coby zásadní zúčtování se životem, vyrovnání se se vším, co život přinesl. Analýzu ústřední postavy nelze uspokojivě provést, pokud se nepokusíme na její způsob účtování se životem pohlédnout zblízka.

V úseku o pokoji samém a jeho výzdobě už jsme konstatovali, že postava-vypravěč k nám promlouvá prostřednictvím jakéhosi druhu květomluvy; víme již, jak mluví, neméně důležité je to, co říká. Postava-vypravěč popisuje květinovou výzdobu, všímá si ale na květinách zejména toho, že uvadají, odumírají. Nelze ovšem jejich uvadání a smrt vnímat jako akt solidarity s postavou-vypravěčem, mezi jeho smrtí a uvadáním či hynutím květin panuje složitější vztah: „*Dívaje se na vše to, uvědomil jsem si, že tyto květiny nepovadly teprve v té době, co jsem navždy odešel, nýbrž že jsem mezi jejich delikátními mrtvolkami dlouho, dlouho žil, sprádaje sny o rušném životě, o výpadech, o ctižádosti.*“¹⁸⁹ Složitost vztahu mezi uvadajícími květy a životem postavy-vypravěče koresponduje se složitostí poměru této postavy k životu vůbec. Vidíme, že podstatná část její existence se odehrává pouze ve snech, není plně prožita, ale vysněná. Vzápětí k tomu na sebe postava-vypravěč nepřímou prozrazuje, že úzkostlivý pořádek („*urovnanost řad v knihovně, pedantní a bezvadná*“¹⁸⁹), který pokoji vládne a který ostatně i služka majitelky pokoje považuje za příznak něčeho nezdravého, nepřijatelného, je důsledkem životní strategie, již sama postava-vypravěč vystihuje slovy – „*že jsem žil, toliko na vědomí bera* [zvýraznil RW]“¹⁸⁹. Když postava-vypravěč sama reflektuje pokoj jakožto místo svého života, konstatuje „*divadelnost interiéru, za výkladcem tovarny na nábytek, a nikoli jeviště pútek a smíření – ustavičně se střídajících –, jež svádí a slaví člověk sám se sebou*“¹⁸⁹. Pokoj vyhlížející jako umělá kulisa, nikoli místo, kde by byl cítit život, o postavě-vypravěči podává svědectví, že život, který vedla, se velmi nápadně podobal stavu nežití, žití nikoli plně prožitému, ale pouze jako na divadle předstíranému.

Co se prostoru týče, překvapují **paralely v líčení pokoje** – místa života postavy-vypravěče **a očiště** – místa, z něhož postava-vypravěč svým specifickým způsobem život reflektuje: v očiště vládne „*jednotvárný poklid*“¹⁹⁰, postavě-vypravěči se místo zdá důvěrně známé („*bylo mi, že jsem jí dávno přivykl, bylo mi, že zde žiji od věků /.../*“¹⁹⁰), šerosvit, „*mrzuté osvětlení*“, připomíná postavě-vypravěči „*zatuchlou příchut' radostí zaživa a jaksi též fádni vůni líčidla* [zvýraznila AC], *která vždy provázívala mé strasti*“¹⁹⁰. Očištěc coby místo utrpení, v němž se duše očišťuje, aby mohla být vzata na milost, připadá postavě-

¹⁸⁹ WEINER: 1996, s. 426.

¹⁹⁰ WEINER: 1996, s. 425.

vypravěči jako místo podobné tomu, v němž život prožila. Dokonce i v souvislosti s očistcem užije výraz evokující divadelnost, strojenost, umělost. Nápadnost vzhledu pokoje postavy-vypravěče, jeho nepřirozenost, umělost konstatuje v promluvě k novým nájemníkům i bytná: „*Co se toho týče, zdávalo se mi, že byl nezabydlený, i dokud ten pán žil. Bylo mi to až nápadné. Jen trochu nepořádný, kdyby byl býval! Ale tak – vyhlíželo to zde jako ve výstavě.*“¹⁹¹

I v očistci „trvá“ postava-vypravěč na svých základních charakterových vlastnostech, pokud jde o vztah k dalším bytostem, které spolu s ní v očistci prodlévají – stejně jako za živa vyhýbá se kontaktům s nimi: „*Já však žil samotářsky, ostýchaje se a nedůvěřuje a oni mě nechali na pokoji*“¹⁹².¹⁹⁰ Paralela očistec – život, která je v textu užita, kvalitu pozemského života postavy-vypravěče určuje dosti přesvědčivě: život plný utrpení, trápení, život osamocený, život neprožitý naplno.

Vraťme se k jedné z výchozích tezí, a sice, že postava-vypravěč mluví o pokoji, jako by to byla nějaká jiná bytost mající svou vlastní subjektivitu a své vlastní vědomí. Postava-vypravěč si v jistou chvíli uvědomuje, že pokoj se ptá po svém příštím určení, popisuje u toho následující pocity: „*zabolelo to prudčeji než jindy, neboť poprvé jsem docela zapomněl na sebe sama*“¹⁹³. Přeci jen je zde přítomen jasný signál bolesti, která se ještě stupňuje s vědomím viny: „*Měl jsem přesné vědomí, že jsem viníkem vůči pokoji, v němž jsem se po tak dlouho prohřešoval denně na svém životě, až i prostora, kde se tak dávalo, tak ochořela, že i nyní ještě, kdy mě není, kdy jsme už zapomněni já i náhodnost mého pozemského bytí, pokoj můj stále ještě strádá následky mého truchlého nerozumu, osamělý, vyvržený a snad i zapomenutý – jako malomocný*“¹⁹³. Že v této pasáži Weiner zachází s pokojem jako s literární postavou, bylo již konstatováno výše. Vyprávějící a prožívající subjekt zaujímá vůči němu omluvný postoj, hovoří o něm, jako by to byla lidská bytost, ohrožená strádáním, samotou, bolestí. Tato pasáž je v mnohých ohledech pro povídku klíčová. Weiner v ní nechává naplno zaznít další ze svých velkých témat, téma viny. Tentokrát zde nemáme co dočinění s děsivou, protože nekonkretizovanou vinou metafyzickou, jako tomu bylo například v povídce Prázdňá židle; v čem přesně vina spočívá a kdo se provinil, to nám text tentokrát prozrazuje, třebaže ne explicitně, ale za pomoci náznaků a šifer.

¹⁹¹ WEINER: 1996, s. 429.

¹⁹² Domnívám se, že Weiner si zde záměrně pohrává s polysémií slova pokoj, což považuji za příznak v jeho díle jinak jen sporadicky se vyskytujícího humoru (byť pouze jazykového).

¹⁹³ WEINER: 1996, s. 427.

Nositelem viny je postava-vypravěč, je si své viny vědom – přiznává, že se v pokoji prohřešoval na svém životě a to do takové míry, že i po jeho smrti pokoj tímto jeho zacházením strádá. Lítost postavy-vypravěče nad proviněním cítíme z této promluvy: „*Sám již bez přání, bez touhy, bez potřeb roztesknil jsem se prudce a s velikou něhou nad neživými věcmi, jimž nevyzpytatelná náhoda dala trpěti mnou [zvýraznil RW] a tolik je tím znehodnotila!*“, katarze citů se zračí v následujícím přiznání: „*A strážěň moje byla té chvíle tak prosta veškeré sobeckosti, že jsem se až i potěšil její čistotou, a překvapené, chladné a vychladlé srdce mé naplnilo se vlahostí blaha, jehož jsem posud nikdy ještě nepocítil.*“¹⁹⁴ Katarze ostatně, jak se domnívám, plyne tu ani ne tak ze slavnostnosti, kterou pocity lítosti navozují, ale spíše z úlevy – poprvé tu postava-vypravěč své provinění a svou lítost verbalizuje! Že se v případě Obnovy, podobně jako je tomu u Prázdné židle, jedná o prózu charakteru analytického, je třeba konstatovat právě v této souvislosti. Pokoj, silně subjektivizovaná entita textu, která na mnohých místech vykazuje vlastnosti literární postavy, stává se v povídce tím, vůči čemu se postava-vypravěč zodpovídá. Podstatu provinění vypravěče-postavy nicméně nelze vidět ve špatném zacházení s pokojem a jeho vybavením samotným: nejzávažnějšího provinění se postava-vypravěč dopouští sama na sobě, vždyť přeci špatně zachází se svým vlastním životem, nežije jej tak plně, jak by mohla, pokoj a vše v něm je tomuto hříchu, který postava-vypravěč spáchala sama na sobě, spíše kulisou.

Weinerova analytická povídka, třebaže v ní nedominují výkladové pasáže jako v Prázdné židli, je motivována snahou vyrovnat se s vinou, je konstruována na základě určitého obecného psychologického a filozofického problému. Problém, který povídka předestírá, ale neřeší, je dán již tou politováním hodnou okolností, že postava-vypravěč svou vinu není s to vztahovat přímo ke svému životu: zdá se, že aby vůbec byla schopna reflexe svého života („nařízené“ však do značné míry situací očistce), potřebuje prostředníka, skrze nějž svůj život bude přehlížet. Postava-vypravěč nepřiznává přímo vinu sobě samé, neomlouvá se sama sobě za zmařený život, z něhož, jak se zdá, nebylo jiného útěku než sebevraždou, omlouvá se dějišti tohoto zápasu, svému pokoji.

Míra partnerství, kterou postava-vypravěč do svého vztahu k pokoji vtěluje, společně s faktem, že jej pojímá jako bytost, může vést k úvaze, zda se v případě dvojice postava-vypravěč a pokoj nejedná o svéráznou weinerovskou variaci tématu dvojnictví. Nejde samozřejmě o dvojnictví ve smyslu zvláštního druhu vztahu, který by spojoval dvě navzájem si velmi fyzicky podobné bytosti: museli bychom zde připustit pouze jakési dvojnictví, či přesněji řečeno partnerství duševní, postava-vypravěč je svým vědomím s pokojem natolik

¹⁹⁴ WEINER: 1996, s. 427.

silně provázána, že se stává významnou částí její posmrtné existence v očištění – zaplňuje ji v převážné míře soustředěné pozorování proměny pokoje. Postava-vypravěč sebe sama, svou životní pouť prostřednictvím pokoje reflektuje a hodnotí a to jsou momenty, v nichž pokoj funguje podobně jako alter ego.

V závěru povídky pokoj na samostatnosti své existence dokonce nabývá, projevuje se i jaksi autonomně: „*A pak ubíhal den za dnem a můj pokoj, tu žvatlavý, tu vážný, tu smutný, tu veselý a i rozpustilý (zvláště když manžel, který podržel své tklivé medvědí způsoby, žertoval s mladou svou chotí), vyhošťoval mě [zvýraznila AC] znenáhla mírným, téměř něžným nátlakem.*“¹⁹⁵ Pokoj se tu stává „neposlušným“ duševním dvojníkem, vždyť chce žít takřka na úkor postavy-vypravěče, jehož životní (lépe řečeno „očistcový“) prostor, tak jako nově příchozí nájemníci, eliminuje.

Již jsme zmiňovali, že dvojnické postavy jsou typické postavy hypotézy, hypotetizaci postavy je proto třeba konstatovat i v Obnově, kde navíc dvojnickou postavu „ztělesňuje“ prostor. Hypotetizace postavy se zde ostatně neprojevuje jen v důsledku zdvojení ústředního textového subjektu, který se děje využitím proměňující se a hodnotící perspektivy pokoje, ale plyne v podstatě již ze základní vyprávěcí situace postavy-vypravěče, který o svém životě promlouvá z očiště.

Pro sledování dalšího vývoje postavy-vypravěče a pokoje, troufejme si napsat, jeho pandánu, jsou podstatné další postavy povídky. Nejasvěcenější se jeví postava bytné, která měla možnost pozorovat sebevrahou životní pouť. Je to právě ona, kdo mocí slova postavu-vypravěče pohrbí poprvé, a to hned poté, co po mrtvém vyklidí pokoj: „*Jako by ho ani nebylo bývalo,*“ *řekla paní, myslíc na mě, „sud' bůh, jak rychle se hladina za lidmi zavírá. – Trochu suchých květin, trochu papírů – toť vše – a konce je na smetišti!*“¹⁹⁶.

S lidovou bodrostí přistupuje k úklidu po mrtvém služebná Pepička, která nám podobně jako bytná pomáhá pochopit povahu jeho existence. Způsob vyjadřování se a hlavně přemýšlení o mrtvém se postupně mění: tragická událost ustupuje praktickým problémům, které je třeba řešit: „*Dvě ženská těla se přičiňovala, jedno – paní domácí – zprvu poněkud bázlivě, jakoby s přemáháním lepšího přesvědčení, brzy však strženo burleskním tempem druhé ženy, služebné, která bez předsudků a jaksi bodře a rozšafně došlápla na všechnu*

¹⁹⁵ WEINER: 1996, s. 437.

¹⁹⁶ WEINER: 1996, s. 429.

*chamradinu, kterou útlá paní domácí ráda by považovala za relikvie po mně, s nimiž třeba uctivě*¹⁹⁷.

Postava-vypravěč se, co se základního životního postoje týče, ocitá v kontrastující pozici vůči všem ostatním postavám povídky. Už v době před očistcem reprezentovala problematický postoj k životu, odkudsi se objevoval závan smrti, nežítí, způsobený nedostatečnou účastí na životě: „*Činil vždycky dojem, že zabloudil cestou; soudívala jsem tak i proto, že měl nitro jaksi omšené, ačkoli vyhlížel mladším, než skutečně byl. Číšel z něho nikoliv snad chlad, ale přece jen cosi, co bránilo sblížení. Dnes to mohu říci: Byl ubožák mrtev dříve, než umřel!*“¹⁹⁸. Naproti tomu představují všechny ostatní postavy silné přitakání životu co nejpřirozeněji plynoucímu, životu, jehož neodmyslitelnou součástí sice je také smrt, ale až na samém jeho konci. Domácí paní i její pomocnice zachovávají s mrtvým pietu, zároveň ale dělají vše pro to, aby život do pokoje začal proudit co nejdříve: „*Jakáž tedy pomoc! Mrtví nechť pochovávají mrtvé! Živým jest život!*“¹⁹⁹, novomanžel poté, co se dozví o sebevraždě bývalého nájemníka, lakonicky podotkne „*Konečně, /.../ ukažte mi místo na zemi, které dnes není ložem úmrtním.*“²⁰⁰ Nezbytný úklid věcí pozůstalých po mrtvém je přípravou pokoje pro nové nájemníky, s nimiž tam vniká nový život. Avšak manželské štěstí životadárné dvojice je křehké, muži hrozí, že bude povolán zpět do války. Tento motiv však není více rozvíjen a jeho tragika je – snad poněkud překvapivě – zcela zastíněna smutným osudem postavy-vypravěče. Motiv války zde však patrně naplňuje ještě jinou funkci. Vytváří kontrast lehkomyšlného přístupu k životu, který zaujímá postava-vypravěč, a nedobrovolné smrti těch, kdo jejím následkem umírají, ač k životu přistupují ve snaze naplnit jej, tak jako například voják, který se do pokoje nastěhuje.

Postupně jsou věci zemřelého vyhošťovány, včetně jeho fotografie, nad kterou všechny další, po životě prahnoucí, postavy zemřelého „vyloučí“ ze svých životů: „*Protivilo by se mi, /.../ kdybychom předstírali, že se dotýká našich srdcí. Pokoj popeli jeho. – Ano, milostpaní, říkáte to cítím upřímně, co pravím. Požadovati více...? Je tam, my zde. Toť vše.*“²⁰¹ Vyprávění povídky je nyní založeno na jakémsi uvolňování prostoru, výměně místa – mrtvý reflektuje, jak vše z jeho existence postupně mizí, aby bylo uvolněno místo nově

¹⁹⁷ WEINER: 1996, s. 428.

¹⁹⁸ WEINER: 1996, s. 432.

¹⁹⁹ WEINER: 1996, s. 427.

²⁰⁰ WEINER: 1996, s. 431.

²⁰¹ WEINER: 1996, s. 435

příchozím, kteří slibují žít v pokoji na rozdíl od něj plnohodnotným životem. Zánik postavy jde ruku v ruce se zničením poslední její věci – jsou to již zmiňované zvadlé květiny, jejichž spálením začíná v pokoji nová etapa, životu (nejen květin) o poznání přívětivější: „*Od těch dob se květiny dlouho držely /.../*.“²⁰¹ Postava-vypravěč tuto proměnu hodnotí empaticky, s nadšením, s radostností, opět pokoj pojímá jako lidskou bytost: „*Nevím ani, proč pokoj, znovu zamčený, mně připomínal vymydleného, vyholeného mládence, s rozmarýnem v dírce knoflíkové, an přechází očekávaje družičku, zastavuje se na humnech a s pozorlivou rozkoš dívá se do širého kraje.- Jak pravím, nevím, proč mě napadl právě tento obraz; ale dojal mě intenzivní radostí a znásobil vřelou sympatií, kterou jsem beztak už pociťoval ke všemu, co na mě bylo zapomnělo se samozřejmostí tak prostou vši urážlivostí*.“²⁰²

Vyrovnaní se s vinou, napravení viny, to se zdá být hlavní úkol postavy-vypravěče, který má naplnit během svého prodlévání v očištění. Zamysleme se nyní, jak se toto vyrovnaní děje: postava-vypravěč vede mizerný život, který vyústí v její rozhodnutí spáchat sebevraždu. Stane se tak, zastihneme postavu-vypravěče, která z očištěnce shlíží na svůj pokoj (text opravdu vzbuzuje dojem, že postava shlíží z očištěnce „dolů“, na dění v pokoji) a pozoruje, co se s ním děje. Připojme k tomuto otázku, v čem spočívá ona „obnova“, která stojí v názvu celé povídky? Co se myslí oním „smířlivým akordem“, o němž čteme v záhlaví povídky?

Postava-vypravěč má jako dějiště očištěnce určeno místo svého života, nájemní pokoj. Příznačně jde o pokoj nájemní, tedy o pokoj, který střídá svou identitu podle toho, kdo jej zrovna obývá; je místem dočasným, proměnlivým a je v kontextu povídky exponován takřka jako paralela života, neboť pro ústřední postavu představuje jediné místo života. Za život, jímž postava-vypravěč ubližovala především sama sobě, zodpovídá se vůči pokoji, pokoj má být i spoluúčastníkem nápravy, jíž se postava-vypravěč během svého očištěnce snaží dosáhnout. Tragičnost celé povídky není zdaleka zakotvena pouze v té výchozí situaci postavy-vypravěče, že se rozhodne svůj nevyhovující život ukončit sebevraždou. Mnohem závažnější důsledky zdá se v povídce mít to, co autor dokonce vydává za onen smířlivý akord povídky. Je to silně sebedestruktivní přesvědčení postavy-vypravěče, navíc založené na absolutním obětování sebe sama, že obnova, náprava situace je možná, jedině pokud se postava rozhodne vzdát se svého životního místa – myšleno prostorově, místa v pokoji, jakož i metaforicky, místa v životě – ve prospěch života někoho jiného. Postava-vypravěč jako by uvažovala a jednala v modu „žiji špatně, můj pokoj tím trpí, musím zemřít, aby místo, které jsem nevyužil tak, jak jsem mohl, mohl plně využít někdo jiný – toť jeví se postavě-vypravěči jako jediná cesta onoho smíření, vykoupení a nápravy“. Postava-vypravěč přitom tuto roli má za

²⁰² WEINER: 1996, s. 430.

samozřejmě, neprojevuje žádný nesouhlas, nejsme svědky žádného vnitřního boje, rozhodování postavy právě pro tuto cestu mezi možnými jinými cestami. Naopak, postava-vypravěč svůj ústup z pokoje (ústup ze života) konstatuje vždy spíše s nadšením, přeje pokoji lepší osud, než jaký jí sama připravila. Snad právě tento zdánlivě smířlivý a přitom velmi nekompromisní, obětavý postoj jako by postavě-vypravěči pomáhal dojít v očistci klidu a vyrovnanosti, která číší z poslední věty povídky: „*Od těch dob se květiny dlouho držely a dny mého očistce, snášené bez zehrání, plynuly do moře věčnosti, jeden za druhým, naplňující podivné poslání.*“²⁰³

Hovořili jsme o tom, že povídka má silně analytický charakter. Lze jej spatřovat i v souvislosti s možnou snahou autora prozkoumat alespoň v rámci fikčního světa možnosti, které skýtá životní strategie založená právě na sebeobětování jako výsledku uvědomění si nějakého životního selhání a snahy po jeho nápravě. Víme, že Weiner se svou celou literární tvorbou o sebeanalýzu opravdu snažil, konstatují to mnozí znalci jeho díla, např. J. Mourková v doslovu k *Netečnému divákovi a jiným prózám*²⁰⁴. V souvislosti s pohnutými Weinerovými životními osudy, zejména s jeho komplikovaným vztahem ke světu daným především soustavným pochybováním nad správností volby věnovat se profesionálně dráze literáta by jistě bylo možno chápat i povídku jako reflexi možnosti sebeobětování jakožto nápravy nenaplněného života²⁰⁵. Nebudeme však vynášet žádné konkrétní soudy propojující subjekt autora a subjekt postavy-vypravěče, postačí, když ještě jednou zkonstatujeme, že Weiner povídku koncipoval na základě toho, že ústřední postavě vštěpil velmi tragický, byť v jistém smyslu nesmírně velkolepý a altruistický životní postoj, jehož důsledky jsou ovšem děsivé a jsou v rozporu se základní lidskou vlastností, kterou je lpění na vlastním životě, ať už má jakoukoli kvalitu.

Uzavřeme rozbor Weinerovy Obnovy poukazem k jejím expresionistickým rysům, které jsme předeslali v úvodu. Obvykle vyjadřují expresionistická díla znepokojení válkou, nesouhlas s ní a hrůzu z toho, co s sebou válka přináší. V Obnově je válečné téma upozaděno, slouží spíše k vystupňování osobní tragiky ústřední postavy: i postava, která je spojena s válkou, novomanžel, voják na dovolené, je v této povídce více spojena s životem –

²⁰³ WEINER: 1996, s. 435.

²⁰⁴ WEINER: 1996, s. 457.

²⁰⁵ Ve Weinerově biografii by bylo lze najít momenty, které by nahlíženy určitými hodnotovými měřítky mohly být hodnoceny rovněž jako „nenaplněné“. Nedomnívám se, že by bylo účelné je zde rozebírat, chci pouze poukázat na fakt, že úvahy o míře naplněnosti života byly Weinerovi, třeba i pod vlivem hodnotových soudů jeho okolí, vlastní.

prožívaným plnohodnotněji než je schopna postava-vypravěč. Expresionistické zaměření této povídky plyne z toho, že se v ní autor snaží zachytit jakýsi vnitřní myšlenkový obsah mysli a citů člověka. V rovině zobrazování, v konstrukci postav především, se Weiner uchyluje k takovým postupům, které umožňují velmi subjektivní pojetí problematické látky; aby nastínil způsob myšlení a prožívání postavy-vypravěče, volí pro ni za partnera nikoli další lidskou bytost, ale pokoj, který ovšem všemožnými způsoby transformuje na literární postavu. Výraz, který k tomu autor volí, je v jistém smyslu drastický, je založen na kontrastu (pokoj s přítomností postavy-vypravěče a pokoj s přítomností manželského páru) a extrémním východisku nutnosti sebeobětování.

8. ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se zabývala interpretací próz z prvního tvůrčího období Richarda Weinerja. Rozebírala jsem čtyři prózy, *Dvojníky (Lítice)*, *Smazaný obličej*, *Prázdnou židli* a *Obnovu ze Šklebu*. V rámci interpretace jsem se ponejvíce zaměřovala na problematiku weinerovských literárních postav.

Pro uchopení této problematiky bylo nutné nalézt definici literární postavy jakožto textové entity a posléze takový literárně teoretický přístup, který by Weinerovy postavy postihl co nejvěrněji a nejkomplexněji. Ukázalo se, že způsob, jakým Weiner konstruuje své postavy, odpovídá postupům, které Daniela Hodrová nazývá hypotetizací postavy.

Hypotetizace postavy je v prózách dosahováno pomocí vypravěčské strategie a pomocí několika dalších principů, v první řadě jde o zdvojování a prezentaci postavy coby subjektu redukovaného, schematizovaného, zvěčněného či jinak zmrtvělého. K hypotetickým postavám ovšem patří i postavy vzniklé v důsledku oživení věci.

Princip zdvojování se v různé míře uplatňuje při konstruování postav všech Weinerových povídek, které jsme sledovali. V případě povídky *Dvojníci* šlo o syžetové využití duplikace, protagonisté povídky představovali postavy-dvojníky. Konstatovali jsme, že v této povídce došlo prostřednictvím dvojníckých postav (*Spajdan – Sankory*) dokonce k hypotetizaci samotného tématu dvojnictví. V povídce *Smazaný obličej* se prostřednictvím postavy konstruované částečně také jako dvojník obnažovalo nevědomí promlouvajícího a prožívajícího subjektu. Nositelem dvojníckého principu v *Obnově* je dvojice pokoj a vyprávěcí subjekt. Pokoj je v této povídce prostřednictvím rafinovaně pojaté personifikace konstruován jako literární postava, která vypravěče zrcadlí a která se podílí na reflexi jeho života. V *Prázdné židli* se setkáváme se zdvojováním nejen postav (*Jan – fiktivní autor, Václav – Emil*) či prostoru povídky, rozdvouje se zde taktéž vyprávěcí situace povídky, mezi exegezi a diegezi.

V *Prázdné židli* se hypotetizace postav dosahuje právě prostřednictvím vypravěčské strategie. Jde o vyprávění, které reflektuje samo sebe, vypravěč přiznává konstruovanost celého textu včetně postav; o jejich jménech čtenáři sděluje, že jsou to zcela arbitrární znaky. Obnažování konstruovanosti vyprávění spočívá i v tom, že se fiktivní autor opakovaně dovolává čtenáře jakožto hodnotící autority. Zapojuje jej do textu, jako by byl taktéž literární postavou, postavou, která se proto jeví taktéž jako postava-hypotéza.

Stejně jako dvojnické postavy patří k plejádě typických weinerovských postav také postavy-neteční diváci (setkáváme se s nimi ve Dvojnících a v Obnově). O těchto postavách můžeme také uvažovat jako o postavách-hypotézách, neboť jejich charakteristika je nadefinována jaksí předem: status netečného diváka je postavám přisouzen (bývají v textu jako neteční diváci označení vypravěčem), aniž by nutně vyplýval z jejich konkrétních projevů.

Hypotetizace postavy prostřednictvím redukce a schematizace se nejintenzivněji děje ve Smazaném obličejí. Figuruje zde záhadná postava (postavy, které v sobě skrývají tajemství, jsou ostatně podle D. Hodrové typické postavy hypotézy), kterou prožívající a vyprávějící subjekt vizuálně vnímá jako pouhý pohled, zdeformovaný obličej, zástupné gesto. Záhadná postava je redukována na značně rozporné a zároveň hluboké a gradující pocity a prožitky, které u subjektu vypravěče vzbuzuje.

Způsob, jakým Weiner konstruuje své literární postavy, představuje velmi výrazný prvek jeho autorské poetiky. Vybírá si takovou koncepci literární postavy, která mu adekvátně umožňuje literárně pojednat témata, jež ho hluboce zajímají a bytostně znepokojují. Ústředními tématy Weinerových textů jsou iracionalita coby určující a přitom opomíjený a obtížně postižitelný prvek existence člověka, odhalovaný například prostřednictvím postav dvojnických. Hypotetické postavy vůbec, postavy stvořené (literárním) jazykem, ve své významové neurčitosti, otevřenosti, v nástrahách, které interpretaci systematicky kladou, manifestují autorovu představu jazyka jakožto nedokonalého nástroje sdělování a celkový jeho velice skeptický postoj k možnostem poznání světa.

Weinerovské postavy jsme se však snažili nahlédnout v širším literárním, uměleckém i společensko-dějinném kontextu. Ukázalo se, že Weinerovo pojetí literárních postav je společně s dalšími způsoby vyjadřování, jež využívá, blízké výrazovým prostředkům, které využívalo expresionistické umění a literatura.

Možnosti dalších výzkumů weinerovských literárních postav by mohly směřovat k typologii postav jeho druhého tvůrčího období, k prozkoumávání rozdílů v jejich pojetí, v hledání jejich inspiračních zdrojů a pátrání po tom, jaké významové možnosti by tyto eventuelní změny poetiky postavy představovaly.

Citovaná literatura

BACHTIN: 1980

BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1980.

DOLEŽEL: 1991

DOLEŽEL, Lubomír. Strukturální tematologie a sémantika možných světů Případ dvojníka. In: *Česká literatura*. roč. 39, č. 1, 1991, s. 1-13.

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ: 2000

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg. *Expresionismus : několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. 1.vyd. Olomouc : Votobia, 2000.

FISCHER: 1965

FISCHER, Otokar. Dějiny dvojníka. In: FISCHER, Otokar. *Duše – slovo – svět* (Výbor uspoř. a ediční pozn. naps. A.M. Píša ; Eduard Goldstücker: Otokar Fischer aneb chvála eseje). 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1965. s 64 -104.

FOŘT: 2008

FOŘT, Bohumil. *Literární postava : Vývoj a aspekty naratologických zkoumání*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2008.

HODROVÁ: 1994

HODROVÁ, Daniela a kol. *Proměny subjektu I*. Pardubice: MLEJNEK, s.r.o., 1994.

HODROVÁ: 1997

HODROVÁ, Daniela et al. *Poetika míst : kapitoly z literární tematologie*. 1. vyd. Jinočany : H&H, 1997.

HODROVÁ: 2001

HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...Poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha : Torst, 2001.

CHALUPECKÝ: 1992

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Expresionisté : Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. 1. vyd. Praha : Torst, 1992, 200 s.

CHARVÁT: 2006

CHARVÁT, Filip. *Richard Weiner oder Die Kunst zu scheitern : Interpretationen zum Erzählwerk*. 1.vyd. Ústí nad Labem : Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2006. 325 s.

LEHÁR: 2002

LEHÁR, Jan. et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. Praha : NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2002.

MÁLEK: 2005

MÁLEK, Petr. Alegorie marnosti. K dílu Richarda Weinerja (Allegory of Futility. On the Work of Richard Weiner); In: *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. 2005, roč. 1, č. 2, s. 33-69. ISSN 1214-7915.

MOURKOVÁ: 1988

MOURKOVÁ, Jarmila. *Buřiči a občané : k zápasům o "nové umění" v letech 1900-1918*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1988.

RUTTE: 1919

RUTTE, Miroslav. *Nový svět : [studie o nové české literatuře 1917 - 1919]*. 1. vyd. Praha : Otakar Štorch-Marien, 1919.

RUTTE: 1929

RUTTE, Miroslav. *Doba a hlasy : essaye*. 1. vyd. Turnov: Müller a spol., 1929. s. 159 - 169.

STOLZ-HLADKÁ: 2002

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana. Médium řeči - reflexe a realizace u Richarda Weinera; In: *Česká literatura 2002*, roč. 50, č. 1, s. 64-79. ISSN 0009-0468.

STOLZ-HLADKÁ: 2006

STOLZ-HLADKÁ, Zuzana. Slovo-zed' a slovo-klec (Holanovo a Weinerovo slovo) In: *Vladimír Holan a jeho soupeřníci : Sborník příspěvků z III. kongresu světové literárněvědné bohemistiky*, sv. 2. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2006. s. 237 - 249.

VLAŠÍN a kol.: 1983.

VLAŠÍN, Štěpán a kol. *Slovník literárních směrů a skupin*. 2. dopln. vyd. Praha : Panorama, 1983.

WEINER: 1996

WEINER, Richard. *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996.

WIDERA: 2001

WIDERA, Steffi. *Richard Weiner : Identität und Polarität im Prosafrühwerk*. München: Verlag Otto Sagner. 296 s. ISBN 3-87690-818-3.