

OBJEVOVÁNÍ RICHARDA WEINERA

ROMAN KANDA

Když v roce 1947 vyšla Chalupeckého knižní monografie o Richardu Weinerovi, konstatoval její autor, že dílo tohoto v mnoha ohledech výjimečného spisovatele, od jehož úmrtí tehdy uplynulo právě deset let, zůstává pro valnou část českých čtenářů i kritiků prakticky neznámé.¹ Chalupeckého vyhocené formulace plní pochopitelně do jisté míry i strategickou funkci – teoretik se staví do role objevitele všeobecně zneuznávaného autora. Především však chtějí poukázat na neblahou skutečnost, že v Čechách tvořil spisovatel, jehož dílo svou originalitou daleko přesáhlo efemérní projevy řady jeho současníků a může být směle řazeno do kontextu světové literatury. Přesto tento spisovatel není náležitě vykládán ani hodnocen.

Současná situace se jeví jako bezmála opačná. O Weinerovi už dnes koluje řada mýtů a prefabrikovaných charakteristik. Soudí se (ne nutně nesprávně), že je to spisovatel, kterého soudobá kritika, pokud k němu vůbec nalezla cestu, vnímala rozporně, že je to autor nezařaditelný a neuchopitelný.² Proto detailní sledování recepce jeho díla může představovat zajímavou kapitolu z dějin novější české literatury. Předkládaná přehledová studie budiž toliko jejím prologem.

Nepočítáme-li průkopnický text Bohumila Nováka, publikovaný rok po vydání Weinerovy *Hry doopravdy*³ ve Fučíkových *Listech pro umění a kritiku*,⁴ pak na začátku snahy o adekvátní interpretaci spisovatelova díla stojí proslulý a často citovaný esej F. X. Šaldy *Dvojí cesta do hlubin noci*.⁵ Weinerova *Hra doopravdy* se zde ocitá v sousedství Célinova znepokojivého románu, a ve srovnání s francouzským textem (přesněji řečeno s českým překladem francouzského originálu) se kniha českého autora jeví našemu kritikovi dokonce jako ještě „mnohem děsivější“.⁶ Uvedené sousedství kontroverzního Célinea a snad neméně kontroverzního Weinerja ovšem nemá dokládat organickou podobnost obou tvůrců. Jak Šalda doslova uvádí, je Weiner naopak v mnohém protikladem Célinovým, je oproti jakoby „rozbíhavému“ a vnějšek (jenž zakládá epický půdorys) přece jen respektujícímu Francouzovi mnohem uzavřenější, introvertnější, „propadlý do stínových krajů duše, úplně soustředěný do sebe, duch od břehů Stygu nebo Lethe“.⁷ Nicméně Šalda na druhou stranu připouští, že z vyššího hlediska – ovšem hlediska esejistou blíže nespecifikovaného – mohou být díla obou autorů některými svými rysy vzájemně komplementární. Přinejmenším tím, dodáváme, co je zřejmé na první čtenářský pohled: jak Céline, tak Weiner jsou autory knih, které přinášejí mučivý neklid, hrůzu, ale i podivnou krásu. Ne náhodou se Šalda při snaze o postižení Weinerova textu uchyluje k meta-

forám o pekelném kotli, mrtvých barvách, žalárních sklepeních, močalovitě půdě či dokonce upírech. To nejsou zbytečné verbální ornamenti, to je se vši vážností míněný pokus přetavit svůj čtenářský zážitek, bez pochyb intenzivní, v co nejuvstíznější povahopis umělce světa, z něhož Šalda-čtenář právě vystoupil. A patří ke stěžejním i koneckonců dobře známým znakům Šaldova intencionálně antisystémového, strohé racionalitě a noetickému redukcionismu se vzpírajícího kritického univerza, že stavbu svých metauměleckých textů přechasto buduje z uměleckého jazyka, obtíženého metaforami, že původní obraz nahrazuje obrazem jiným, opatřeným explikativní funkcí. „Příběhy Weinerovy,“ píše kritik, „působí jako paměti starých krevních pisarů psané při mihotavém svitu smolnic pod temným žalárním sklepením.“⁸ A dále: „Weiner nalézá nové odstíny děsu a hrůzy, odkrývá nová utrpení duše dosud nepojmenovaná a nepopsaná, vyráží nové stony a úpění mučení.“⁹

Už v tomto Šaldově metatextu (užíváme zde tohoto pojmu ve smyslu Genettovy typologie) se objevují dvě klíčová místa, jež se záhy stanou leitmotivem weinerovského metatextového diskurzu: je to (1) dvojjediný motiv hry a viny ve Weinerově díle a (2) otázka, zda byl Weiner surrealistou či nikoli; otázka, která je pak přirozeně spojena se zásadním tázáním se po spisovatelově pozici v soudobém literárním kontextu. Podle Šaldy hrají všechny postavy – u Weinerja spíše jakési „polopostavy“, jež by byly stíny „plnokrevných“, tradičně, tj. psychologicky věrně znázorněných literárních postav – „potměšilé a zálučné hry, které hrají po tajemných zákonech své vnitřní funkčnosti“.¹⁰ Ludický fundament Weinerovy poetiky se posléze stane jedním z východisek Chaluppeckého úvah o Weinerovi jakožto moderním umělci, tím ale předbíláme. Pro Šaldu jsou Weinerovy postavy opravdu více stíny, jsou „mrtvé“, byť provádějí gesta zdánlivě „živá“. Šalda v této souvislosti hovoří o transcendentní nekrofilii.¹¹ Weinerovy prózy jsou podle Šaldy příběhy lidí propadlých do nicoty a Weiner sám je hlavně velkým básníkem nicoty. Nabízela by se tu směrlá paralela s Máchou, tu však Šalda neuvádí, objeví se až o skoro třicet let později u Ivana Slavíka. Na otázku, zda je Weiner surrealista odpovídá Šalda negativně. Aniž to sám může tušit, rázem se ocitá na začátku dlouhé a neblahými historickými okolnostmi přerušované diskuse o Weinerově umělecké metodě a její případné podobnosti s metodou surrealistů. Mnoho k tomu řekne, jak vzápětí uvidíme, již vzpomenutý Chaluppecký. Ovšem mnoho k tomu říká i sám Šalda. Weiner není podle Šaldova mínění surrealistou. Nezavrhuje logiku, ale jakoby pokouší její hranice, zjemňuje její mechanismus až do fantastických poloh; ta nabývá podoby nesmírně subtilní, nesmírně komplikované soustavy vztahů, vykroužené s až nemilosrdnou důsledností. Právě v této nemilosrdnosti tkví etický imperativ Weinerových děl, o němž se Šalda letmo zmiňuje. Je pak jen přirozeným vyústěním logického mechanismu Šaldova eseje, že kritik klade Weinerovo dílo hned vedle Dostojevského a Kafky. Pokračovali-li bychom dále v Šaldově duchu, třebaže už za hranicemi weinerovského eseje, mohli bychom Weinerja označit za představitele antiklasicismu, nového romantismu, nového dionýství – umělecké moderny par excellence. Podobně jako Dostojevskij i Weiner „chce rozpoutat demony a vrhnout je jako šílenou rozpěněnou povodeň proti kopuli panteonu“.¹²

Se Šaldovou geniální jasnozřivostí, ve weinerovské literatuře obvykle vysoce oceňovanou (jména Dostojevského a Kafky příhodně sloužívají k zaslouženému vyzdvížení opomíjeného autora), stěží může soutěžit nekrolog kritikova žáka Václava Černého, nazvaný prostě *Za Richardem Weinerem*.¹³ Jedná se o text rutinní, napsaný elegantním stylem, ovšem v některých aspektech snadno napadnutelný. Předně, zavádějící je už řazení Weinerja k pragmatické generaci – řazení mechanické, provedené na základě toliko vnějších historických údajů a okolností

víceméně nahodilých, na základě, použijme slov Věry Linhartové, dočasné konvergence –, s níž má svým autorským typem jen máloco společného.¹⁴ Je to stejně zavádějící jako vnímat Weinerja jednostranně prizmatem surrealistického projektu. Jen to potvrzuje nesnadné hledání místa pro Weinerovo dílo v dobovém literárním kontextu. V porovnání s uměleckými úspěchy Karla Čapka nebo Františka Langera musel Weiner vskutku působit jako umělec neúspěšný. Zatímco pragmatisté, píše Černý, viděli ve světě prostor pro lidskou aktivitu, Weiner se věnoval bezúčelnému „teoretizování“. Pěstoval strom nikoli pro plod, pro nějaký pevný účel, nýbrž pro pomíjivost květů, konstatuje chápavě Černý s explicitním odkazem na jednu Weinerovu ranou báseň. V tom podstatném, hlubinném se ale Černý s Weinerem nakonec mýlí. Hledá ve Weinerovi harmonizátora životního nesouladu, hledá v jeho díle sjednocující básnickou vizi a dokonce se zdá, že ji (nebo alespoň její obrysy) nachází ve zralých sbírkách veršů *Mnoho nocí, Zátíši s kulichem, herbářem a kostkami a Mezopotámie*: „[...] poněvadž prvky nového řádu nelze nalézt ve skutečnosti samé, dlužno pro ně jíti do tvořivého básníkovy nitra a vnutiti je realitě básnickým slovem. Básník začíná, kde člověk končí, tvůrce roste z oběti a pomáhá jí spořádat poetickou formou svět a tak jej zvládnout.“¹⁵ Černý definuje básnickou uměleckou metodu poněkud expresivně a zároveň abstraktně jako „znásilnění skutečnosti básnickou vizí a formou“.¹⁶ Heroizace básníkovy tvůrčího zápasu plně koresponduje s Černého pojetím literatury a básnické osobnosti, je však v rozporu s povahou Weinerovy tvorby, jež vycházela z vědomí ztráty celistvosti a směřovala naopak k disharmonii, k rozkrytí nejspodnějších vrstev lidské existence.

Rok 1937, rok Weinerova úmrtí, přinesl po čtyřech letech takřka naprostého mlčení hned několik weinerovských reflexí, vesměs nekrologů a vzpomínek, ale i náběhů k prvním syntetickým pracím. Už citovaný F. X. Šalda se netajil svým záměrem napsat o Weinerovi rozsáhlejší studii. Josef Kopta vzpomíná, že se na kritikově stole „objevily všechny básníkovy knihy, které si dal z větší části přinést z dobřichovické vily. Měla to být velká studie a zůstalo při prvním rozběhu. Odešel rok po odchodu Boženy Benešové, kterou mnohokrát zasvěcoval do těžkých básnických jinotajů Richarda Weinerja.“¹⁷ Publikace se nicméně dočkaly dvě studie z pera Oldřicha Králíka a Jindřicha Chalupeckého. Obě nalezneme na stránkách pátého ročníku *Listů pro umění a kritiku*.

Obdobně jako Václav Černý, avšak promyšleněji, řadí také Oldřich Králík Weinerja k pragmatické generaci. Připomíná Weinerův zájem o novinářství a z fejetonistické tvorby částečně čerpá při svém pokusu o charakteristiku spisovatelovy tvorby. V tom je Králíkovo nepochybné novum. Nadlouho pak zůstane Weinerova fejetonistika spíše opomíjenou, nejkuli trpěnou součástí jeho díla. Uvádí hned dvojí paralelu mezi Karlem Čapkem a Weinerem. První, když shledává u Weinerja „pramálo přímé reality“, „reality pravověrně objektivní a realistické“.¹⁸ Králík, pohybující se ve třicátých letech v okruhu katolických intelektuálů, představoval tehdy Čapkova ideového odpůrce a už v recenzi noetické trilogie uvažoval o světě Čapkových literárních postav kriticky: „Osoby Čapkovy nevnímají ostře a lačně, nic nechtějí, neboť vůle podle jejich základního názoru je pouze tušení skutečnosti.“¹⁹ K Weinerovi však jako by byl Králík smířlivější. Uváděná zjištění nepřerůstají v otevřený názorový střet, polemično je překryto exegezí. Všimá si i znakového charakteru Weinerových próz, v nichž označující převládá nad označovaným: „Weiner vůbec nevěří v dokonalost a pravdivost bezprostřední skutečnosti, přirozenosti, denaturuje ji úmyslností a rektifikuje profesionální znalostí. [...] Také slovo není pouhou jmenovací nálepkou, věci se mu proměňují ve své jméno a opačně

slovo je zúplna tím, co označuje. Weinerovi lidé nemohou být upřímně překvapeni, i když jsou z hloubi duše oťřeseni: tuší a podávají ruku záhadnému osudu. Vše se děje jakoby podle plánu [...].²⁰ Podruhé je Karel Čapek zmíněn při srovnání Weinerovy povídky *Prázdná židle* s Čapkovou *Šlépějí*. Tady to Weiner nad Čapkem u Králíka vyhrává: je logičtější, důslednější, nemilosrdnější. Je nadhozena Weinerova spřízněnost s Jakubem Demlem, jeho (tj. Weinerův) svět je nicméně zbaven usmíření a naděje, primárním pocitem je zde strach. Narozdíl od Šaldy se Králík domnívá, že Weiner je „do jisté míry“ surrealistou, surrealistou před surrealisty, nezná však jejich „revolučně osvobozující sílu snu“.²¹

Problematiku vztahu Weiner – surrealismus rozvine Jindřich Chalupecký ve svém weinerovském *Fragmentu* a včlení ji do úvah o podstatě moderního umění.²² Jsou to vlastně úvahy časové, Chalupecký se v nich po svém vyrovnává s fenoménem surrealismu, potažmo s celou avantgardou. Jestliže pro Šaldu byl Weiner básníkem metafyzické prázdnoty a pro Králíka básníkem strachu, pro Chalupeckého je básníkem absolutna. Koncept hry nabývá metafyzické mohutnosti, neboť vůči absolutnu vše, co se odvíjí v čase, zůstává hrou. Weiner je Chalupeckému představitelem literatury, která přestává být výrazem a stává se mimezí, hrou, „jejíž fiktivnost je ostatně schopná býti daleko více doopravdy než to, co se nazývá reálnem“.²³ Tvoří protipól té literatury, která, vycházejíc z Goetha, Puškina nebo Apollinaira, tvořila báseň in margine životní materie, připojovala se k životu jako „lyrický komentář, záznam prchavých vzruchů“.²⁴ Weinerovo osamocení, jeho zvláštní „mimokontextovost“, není zde již vztahována ad personam, jako důsledek tvůrčova povahového ustrojení, jak o tom psal např. Karel Čapek v proslulém nekrologu *Chudák Richard*,²⁵ nýbrž esteticky, jako výsledek Weinerova porušení apollinairovské tradice. V absolutním umění je překonán vztah subjekt – objekt, neboť je převeden na společného jmenovatele, bytí. Antropocentrismus, např. antropocentrismus surrealistů, „je zrušen ve prospěch *přímé* účasti na bytí vesmíru a kterékoli jeho částice. Tento společný jmenovatel jest to, co plným právem může býti označeno termínem absolutno.“²⁶ Přiznávána, ostentativní fikčnost literárního díla vymaňuje tvorbu z hranic empirie, tvůrčí koncentrace se obrací od individuální existence k existenci obecné. Takto filozoficky (a v jistém zřeteli též programaticky) definuje Chalupecký Weinerovu „abstraktnost“, o níž hovořil intuitivní Králík. Chalupecký se shoduje s Králíkem v tom, že i on dovoluje považovat Weinerja za surrealistu, ovšem za surrealistu *avant la lettre*. „Příbuznost obou koncepcí je nasnadě,“ říká doslova²⁷ a uvádí paralelu mezi *Lazebníkem* a Bretonovými *Spojitymi nádobami*. Ovšem vedle viditelných koincidencí nepřehlídí důležitý rozdíl, spočívající v jiném pohledu na poměr skutečnosti a snu, resp. tvorby a jejího výkladu. Jestliže pro surrealisty je podle Chalupeckého báseň inteligibilním výtvorem, racionálně vyložitelným (čímž se surrealismus vrací zpět k onomu typu básnictví, jež píše na okraj života, a v tom osudově spočívá neúspěch surrealistického experimentu), pro Weinerja podobný předpoklad neexistuje. Jakékoli převedení básně do racionálního diskursu nic neřeší, nic neobjasňuje, jen poukazuje na její existenci jakožto existenci básně. Básnické poznání, o které Chalupeckému jde, přesahuje možnosti racionality. „Vesmír není racionální, ale iracionální,“ prohlašuje apodikticky na závěr své úvahy.²⁸

V již citované knižní monografii z roku 1947 pak Chalupecký akcentuje motiv, který se později objevuje rovněž v analýzách Věry Linhartové (k nimž se ovšem sám vysloví kriticky), že totiž Weinerova tvorba má výrazně neliterární charakter. Není – dle Chalupeckého mínění – výsledkem autorových uměleckých ambicí, nýbrž existenciální nutností, podobně jako u Franze Kafky.²⁹ Chalupecký dále modifikuje argumentaci svého tvrzení, podle něhož

Weiner nepatří do surrealismu. Weiner zavrhuje zjednodušující dichotomie vědomé/nevědomé a racionální/iracionální, ani – na rozdíl od surrealistů – nedůvěřuje snu. Weinerova antropologie (smíme-li užít tohoto pojmu) je, jak soudí Chaloupecký, opřena o kategorii absolutna, v němž jsou uvedené dichotomie překonány.

Na dlouho, vlastně až do samého konce uplynulého století,³⁰ zůstal Chaloupeckého *Richard Weiner* jedinou knižní monografií o tomto autorovi. Sám Chaloupecký se k Weinerovi ještě vrátí, obohacen znalostmi o spisovatelově publicistice, a znovu upřesní jeho vztah k surrealismu, jmenovitě k parasurrealistické skupině Le Grand Jeu. Především však rozvine svou koncepci expresionismu.³¹

Po roce 1948 nebylo možné celé roky o Weinerovi vůbec mluvit. Jeho dílo se vrátilo zpět do oficiálního komunikačního okruhu až v šedesátých letech, v souvislosti s globálním procesem rozšiřování literárního prostoru. V roce 1964 vyšel v edici Světová četba Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění výbor z Weinerových povídek *Prázdná židle a jiné prózy* s úvodem Jaroslava Mrnky.³² Šlo o průlom tak významný, že František Kautman oprávněně psal o návratu Richarda Weinerja.³³ Rok nato následoval výbor z Weinerovy poezie uspořádaný Ivanem Slavíkem, který k němu též napsal poučený doslov.³⁴ V roce 1967 pak vyšla *Hra doopravdy*, doprovázená studií Věry Linhartové, která už předtím publikovala na stránkách časopisu *Tvář své Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinerja*. Šedesátá léta se tedy jednoznačně nesla ve znamení (znovu)objevování Richarda Weinerja, přičemž tento proces byl ovlivněn na jedné straně znovuoživením zájmu o avantgardu (viz studie Milana Kundery o Vladislavu Vančurovi, Květoslava Chvatíka o Bedřichu Václavkovi nebo Olega Suse o poetismu), na straně druhé naopak narůstající ambivalencí či přímo kritikou avantgardismu, a to zvláště od autorů kolem časopisu *Tvář*. Richard Weiner stejně jako třeba Jakub Deml reprezentoval typ autora, který stál mimo hlavní proud avantgardních programových aktivit; jeho „mimokontextovost“ či – lopatkovsky řečeno – outsiderství se počaly jevit jako hodnota sama o sobě, jako příklad neideologického, existenciálně zainteresovaného přístupu k umělecké tvorbě.

Dvakrát na toto téma promluvil básník Zbyněk Hejda. Jeho *Poznámka o Richardu Weinerovi*³⁵ je ve svém úvodu polemikou s Antonínem Brouskem, která přerůstá do obecného zamyšlení nad nenormalitou soudobé literární situace. Hejda se brání Brouskově obavě, že by obnovený zájem o Weinerja (ale i Josefa Floriana, Františka Halase, Vladimíra Holana) mohl vést k extrémům, k pokusu o nahrazení jednoho deformovaného (Brousek píše „zprzněného“)³⁶ literárního kontextu kontextem přesně opačným, rovněž deformovaným. Hejda jako by jinými slovy říkal: nelze stavět Nezvala proti Weinerovi (Florianovi, Halasovi, Holanovi), pokud za tím stojí jiné důvody než čistě literární (estetické). Především je třeba rekonstruovat literární kontext v jeho celku, umožnit normální fungování literární struktury, zbavit se jejího posuzování aktuálně politickým prizmatem. Navíc, přijmeme-li onen pohled „čistě literární“, i tady se podle Hejdy ukazuje, proč je nutné hovořit o outsiderech, jakými byli vedle Weinerja např. Ladislav Klíma nebo Jakub Deml. Jejich dílo lze totiž chápat jako orientující. Weinerovy prózy některými svými rysy anticipují soudobou prózu šedesátých let.³⁷ Nejde však jen o formální aspekt věci, nýbrž o celkovou existenciální naléhavost Weinerja díla, jež vznikalo z vnitřní nutnosti. (Už Chaloupecký v této souvislosti napsal, že psaní bylo pro Weinerja jediným možným způsobem bytí.)

V glose *K tématu avantgarda a ideologie*, navazující na článek Bohumila Doležala,³⁸ se Hejda explicitně vymezuje vůči avantgardě, jeho argumentace jakož i argumentace jeho generačních vrstevníků je však odlišná od argumentace Jindřicha Chalupeckého. Jestliže u Chalupeckého se odmítnutí avantgardního modelu literatury dělo na pozadí teoretikova úsilí programaticky ustavit nový typ literatury absolutní, a v tomto punktu byl Weiner považován za zástupce takové literatury, Hejdovu kritiku avantgardy podobné pretenze neprovázejí. Jeho argumentace se místy pohybuje spíše na úrovni literárně sociologické. Pojem umělecké avantgardy je mu spojen „s takovým pojetím vývoje umění, ve kterém se uplatňuje pochybná představa pokroku“ a „je spojen také s představou skupiny, houfu, který je vpředu vzhledem k jiným skupinám a houfům“.³⁹ Vědomí avantgardismu má podle Hejdy blízko k ideologii a politice; ostatně avantgardní hnutí byla často spojena s určitými politickými proudy či hnutími, jmenovitě s politickou levicí. Ke skutečné poezii, která vznikala v jejím stínu, neměla avantgarda podle Hejdy pochopení: nepřijala Halase, Demla, Ladislava Klíma ani Richarda Weinerja. Zde už je tedy Weiner stavěn do přímého protikladu k avantgardní tvorbě, stává se do jisté míry nástrojem Hejdovy textové strategie, která má za cíl jediný: vyřadit si účty s avantgardou a prohlásit její dějiny za uzavřené.

Z jiných pozic přistupuje k Weinerovi Ivan Slavík v doslovu, jimž opatřil výbor Weinerových veršů, nazvaný *Mezopotámie*. Weiner je zde sice opět – jako předtím u Černého a Králíka – zmiňován v souvislosti s pragmatickou generací, avšak toto konstatování je vzápětí zpochybněno a vytyčen jiný, případnější kontext, vymezený jmény Ladislava Klímy, Jakuba Demla a Franze Kafky. „Čtenáři je potřeba Weinerja objevit,“ říká Slavík a sám se pokouší tento úkol naplnit. Způsob onoho naplnění však není prost jisté libovůle: Slavík ve svém výboru zcela opomíjí Weinerovu ranou básnickou tvorbu, o sbírce *Usměvavé odřikání* prohlašuje, že „není sice bez zajímavosti, ale v kontextu ‚weinerovského‘ Weinerja nemá místa“.⁴⁰ Výbor zahrnuje pouze pozdější sbírky *Rozcestí*, *Mnoho nocí*, *Zátiší s kulichem*, *herbářem a kostkami* a titulní *Mezopotámii*, jejichž řetězec je proložen výňatky z prozaického *Lazebníka*. Podle Slavíka začíná Weinerův přerod ve zralého tvůrce tehdy, když se přestává přesvědčovat, že smí být šťasten, když se vzdává vnějškových civilistních šrámkových rekvizit a začne se přibližovat absolutnu nebytí, mimo čas a prostor. Na Slavíka však básník působí nejsilněji, je-li u něj bolest spojena s plachou nadějí a očistou, což nepochybně koresponduje se Slavíkovým katolicismem (k této otázce se záhy vrátíme). Weinerova osamělost – jak vidíme, další, v pořadí třetí leitmotiv weinerovských reflexí – nevnímá jako nějakou asociálnost, nýbrž porovnává ji s básnickým gestem Karla Hynka Máchy. Tak jako Mácha je rovněž Weiner podle Slavíka soustředěn na jediný problém a z této jednostrannosti, která je však nezbytným důsledkem právě oné maximální soustředěnosti, vyplývá vypjatý individualismus a ponechávání všeho ostatního stranou.⁴¹

Co se týče Slavíkova katolicismu, ten se projevil v interpretacích Weinerových děl celkem výrazně. Hana Svanovská, která se touto problematikou podrobněji zabývala, upozorňuje, že Slavík Weinerovo exkluzivní lexikum, tíhnoucí k abstraktnosti (vysledované a vyzdvihované Chalupeckým), často naplňuje konkrétními teologickými významy. Svanovská konstatuje, že „uspořádáním celé knihy [tj. výboru *Mezopotámie*] vyzývá Slavík čtenáře k souhlasu s vlastním výkladem Weinerova díla; totiž že zejména v posledním tvůrčím období se bez diskusí jedná o ‚via mystica‘, pozvolnou cestu ke křesťanské víře, která, byť se k ní sám autor nikdy oficiálně nepřihlásil, je v básních neustále latentně přítomna“.⁴² Ještě dále ve své

snaze po „pokřesťanstění“ Weinaera postupuje Slavík ve své původní tvorbě, která počínaje sbírkou *Snímání z kříže* je místy doslova protkána množstvím intertextuálních vazeb na dílo Weinaerovo. Jak dokládá Svanovská ve svých analýzách, ve Slavíkově prvotně je opakovaně apostrofován František, hrdina z Weinaerovy *Mezopotámie*, jen s tím rozdílem, že abstraktní krajina děsivého snu je vystřídána ještě děsivější realitou druhé světové války. – Zjišťujeme tedy, že proces objevování Richarda Weinaera má u Slavíka dvojí povahu: poprvé se Slavík s Weinaerem vyrovnává coby interpret a editor jeho díla, podruhé jako samostatný tvůrce jeho texty po svém přetváří, podle logiky a řádu vlastního uměleckého univerza.

Shodně dvoudomý charakter mají weinaerovské reflexe Věry Linhartové, weinaerovské vykladačky i samostatné tvůrkyně. Její *Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinaera*⁴³ se vyznačují úsilím o komplexní, vnitřně soudržnou interpretaci jednoho autorského díla, nicméně zasahují až poloh polemičkových, nesouhlasných. Studie vznikala ještě před vydáním Mrnkova výboru z Weinaerových próz *Prázdná židle a jiné prózy*. Pisatelka zdánlivě paradoxně soudí, že navzdory oficiálnímu mlčení o Weinaerovi není jeho pozice nijak otřesena, jeho místo v literatuře zůstává pevné. Nebezpečí vidí naopak spíše v tom, že by Weinaerovo dílo mohlo být opředeno legendami a jednoznačně souhlasně přijato či opracováno (jako dílo Kafkovo) názorovými systémy, jež s ním nejsou kompatibilní, natož interpretačně kongeniální. Linhartová volí zajímavou strategii: nemá zájem na didaktizujícím představení Weinaera čtenářům, na jeho znovuvedení do literatury (jeho pozice je přece pevná), jak můžeme vypořádat např. ve výše citovaném Slavíkově doslovu k Weinaerovým básním. Klade si vyšší ambice: Weinaerovo dílo bere rovnou jako stálou, neoddiskutovatelnou literární hodnotu, vzdává se předem ochranné role a zapřádá s ním dialog, který zdaleka není pouhým přitakáváním. Linhartová, tak jako Slavík nebo před ním Chaloupecký, vyzdvihuje zvláště Weinaerovu zralou tvorbu z let 1928–1933; jeho činnost publicistickou (fejtonistickou) zcela odsouvá k okraji. Nachází v jeho díle dva vzájemně protichůdné rysy. Na prvním místě je to bytostné spojení Weinaerovy osobnosti a jeho díla, které Linhartová identifikuje jako natolik intenzivní, „že mnohá slova, verše, nebo i smysl celých prozaických útvarů před námi zůstávají enigmaticky uzavřeny, pokud je nerozšířujeme spojením s životními okolnostmi, zážitkovými daty a třeba i nejosobnější básnickovou zkušeností“.⁴⁴ Linhartová otevřeně hovoří o Weinaerově egocentristu a na rozdíl od Slavíka necítí potřebu toto na svou dobu jistě provokativní označení jakkoli zmírňovat. Druhým rysem je potom Weinaerova snaha tvořit literaturu jakožto literaturu, tj. literaturu objektivovanou, nezávislou na autorově osobnosti. Oba tyto rysy, jejich srážení v jednom díle, však nelze dokonale harmonizovat, a vytvářejí tak ve Weinaerově díle trhlinu, do níž Linhartová vstupuje, vyzbrojena analytickým ostřím.

V doslovu k Weinaerově *Hře doopravdy* se Linhartová pouští do detailní „vivisekce“ textového materiálu. Soustředěně analyzuje textologické aspekty, sestavuje relativní chronologii jednotlivých rukopisů a zachycuje změny rukopisných variant. Textologie zde však není samoučelná, neslouží k pozitivistickému konstatování a úhlednému seřazení zjištěných faktů a už vůbec nechce být pouhou demonstrací pisatelčiny filologické akribie. Představuje prostředek k ozřejmění autorova tvůrčího postupu a zároveň k usvědčení autora z pozvolného ústupu od původně zamýšlené intence. Ve snaze o tvorbu objektivované literatury Weinaer oklešťuje text o řadu přímých autobiografických prvků, ba celou tuto dimenzi nakonec vypouští. Nejde samozřejmě o autobiografii ve smyslu autentického, historicky verifikovatelného dokumentu, nýbrž o výsledek autostylizace. Weinaer se chtěl původně vylíčit v tom nejhorším světle,

ale nakonec se tohoto osobně nesmírně nákladného záměru zřekl. Definitivní znění *Hry na čtvrcení* se zbavuje té metaroviny, která upozorňuje na fiktivnost celého textu, metaroviny, jež by zmnožila pochybnosti a vyvrátila jistoty. Jestliže *Lazebníka* chápe Linhartová jako celostní básnickou zkušenost, první *Hra* ve své výsledné úpravě a druhá *Hra* už v náčrtu „jsou rezignací na tuto celostní básnickou zkušenost a stávají se vskutku polemikou, a to polemikou o etických principech. Tímto posunem také končí básnická zkušenost a začíná literatura“.⁴⁵ Weinerovo závěrečné odmlčení, které následovalo po zveřejnění jeho poslední knižní práce, nebylo podle Linhartové způsobeno vnějšími faktory, čtenářským nezájmem či neúspěchem u literární kritiky, ale bylo výsledkem kardinálního pochybení, spočívajícího v příklonu k tradiční epické formě, k vnějšku (či povrchu), a odklonu „od naplnění vlastních možností“⁴⁶ od vnitřku (či hloubky).

Osobnost a dílo Richarda Weinerja si navzdory relativně malému, ale snad o to pevnějšímu okruhu pozorných čtenářů uchovává svou podnětnost dosud. Cesty k Richardu Weinerovi, jeho objevování, interpretování, hledání jeho místa v literárním kontextu jsou pozoruhodným svědectvím dvojího druhu. Jsou v prvé řadě svědectvím o objevovaném, ovšem neméně jsou svědectvím o objevujících, o jejich dobové situovanosti, o povaze jejich myšlenkového resp. uměleckého univerza.

POZNÁMKY

- 1 Chalupecký, Jindřich: *Richard Weiner*. Aventinum, Praha 1947 (text na klopách knižního přebalu).
- 2 Viz např. studii P. Hružy „Svěcení Lazebnikovo (Připodotknutí k Weinerovi)“, *Host* 1997, č. 4, s. 3–23.
- 3 Weiner, Richard: *Hra doopravdy*. Kvasnička a Hampl, Praha 1933.
- 4 Viz Novák, Bohumil: „Richard Weiner“, *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, č. 6.
- 5 Šalda, František Xaver: „Dvoji cesta do hlubin noci II.“, *Šaldův zápisník* 6, 1933–1934, s. 155–160.
- 6 Tamtéž, s. 155.
- 7 Tamtéž.
- 8 Tamtéž, s. 157.
- 9 Tamtéž.
- 10 Tamtéž, s. 156.
- 11 „Jsou to ukrutné stínohry, nebo lépe hry mrtvých prováděné s gesty zdánlivě živých, které v tomto případě působí zvlášť mučivě, řekl bych oplzle – rozuměj v transcendentním smyslu – jako druh jakési transcendentní nekrofilie.“ (Tamtéž, s. 156.)
- 12 Citovaná slova pocházejí ze Šaldova eseje „Dílo Dostojevského a jeho položení evropské“, *Šaldův zápisník* 3, 1930–1931, s. 329–330.
- 13 Černý, Václav: „Za Richardem Weinerem“ [1937]; knižně in: týž: *Tvorba a osobnost I*. Eds. J. Šulc a J. Kabíček. Torst, Praha 1995, s. 591–592.
- 14 Musíme zde navíc připomenout, že koncem dvacátých let Weiner otevřeně vystoupil s ráznou kritikou Čapkových *Povídek z jedné kapsy* a s odmítnutím filozofie pragmatismu. Blíže o tom Chalupecký, Jindřich: *Expresionisté*. Torst, Praha 1992, s. 30–31.
- 15 Viz poznámka 13, s. 592.
- 16 Tamtéž.
- 17 Kopta, Josef: „F. X. Šalda a Richard Weiner“, *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, č. 6–8, s. 149.
- 18 Králík, Oldřich: „Richard Weiner (Pokus o studii)“, knižně in: týž: *Osvobozená slova*. Ed. J. Opelík. Torst, Praha 1995, s. 403.
- 19 Králík, Oldřich: „Trilogie Karla Čapka“ [1934]; knižně in: týž: *Platnosti slova*. Eds. J. Opelík a J. Schneider. Periplum, Olomouc 2001, s. 17. Vývojem Králíkových čap kian se zabýval Opelík, Jiří: „Od vladařů ducha

- k vladařům poezie“; in: *Badatelská metoda Oldřicha Králíka v kontextu soudobé literární vědy*. Ed. A. Štěrbová. DANAL, Olomouc 1998, s. 6–12.
- 20 Králík, Oldřich: „Richard Weiner (Pokus o studii)“. Op. cit., s. 404–405.
- 21 Tamtéž, s. 404.
- 22 O Chalupeckého interpretacích R. Weinerja píše Langerová, Marie: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 67–71.
- 23 Chalupecký, Jindřich: „Weiner (Fragment)“, *Listy pro umění a kritiku* 5, 1937, č. 1, s. 4.
- 24 Tamtéž.
- 25 Čapek, Karel: „Chudák Richard“ [1937]; knižně in: týž: *O umění a kultuře I*. ČS, Praha 1984.
- 26 Chalupecký, Jindřich: „Weiner (Fragment)“. Op. cit.
- 27 Tamtéž, s. 6.
- 28 Tamtéž, s. 10.
- 29 „Žil, aby psal; nebo správněji, potřeboval psát, měl-li žít. Žádné jiné možnosti existence pro něho nebylo.“ Chalupecký, Jindřich: *Richard Weiner*. Op. cit., s. 11.
- 30 Zatím poslední knižní monografií o tomto spisovateli je práce Marie Langerové *Weiner* (viz pozn. 22).
- 31 Vzhledem k značné obsažnosti této problematiky nelze o ní pojednat v rámci této studie. Nejnověji se otázkou expresionismu, mj. i polemicky vůči knize I. Fialové-Fürstové *Expresionismus* (Votobia, Olomouc 2000), zabývala J. Goszczyńska, „Expresionismus v české literatuře na začátku 20. století“, *Česká literatura* 52, 2004, č. 1, s. 82–89.
- 32 Weiner, Richard: *Prázdná židle a jiné prózy*. SNKLHU, Praha 1964.
- 33 Kautman, František: „Návrat Richarda Weinerja“, *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 46, 12. 11.
- 34 Weiner, Richard: *Mezopotámie*. Ed. Ivan Slavík. Mladá fronta, Praha 1965.
- 35 Hejda, Zbyněk: „Poznámka o Richardu Weinerovi“ [1965]; knižně in: *Tvář. Výbor z časopisu*. Ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 129–132.
- 36 Tamtéž, s. 129.
- 37 Hejda (tamtéž, s. 130) tyto rysy explicitně vyjmenovává: „Je to potlačení fabulace, až rezignace na ni, konstrukce, ve které básnické sdělení přechází na pomezí filozofické eseje nebo v polemiku, je to zkrátka básnický text, který nedrží fabulační osnovou, ale jako by jej sám ze sebe vyvíjel jazykový materiál.“ Jak po tomto výčtu nevzpomenout na prózy V. Linhartové, která si svými weinerovskými reflexemi mj. objasňovala i vlastní umělecká východiska.
- 38 Hejda, Zbyněk: „K tématu avantgarda a ideologie“ [1969]; knižně in: *Tvář*. Op. cit., s. 202–208. Doležal, Bohumil: „Avantgardismus jako ideologie“ [1969], knižně in: tamtéž, s. 194–201. Sám Doležal věnoval Weinerovi pozornost jako interpret ve studiích „Mrtví ptáci“, *Tvář* 1968, č. 1, s. 19–24 a „Anděl noci“, *Tvář* 1969, č. 2, s. 40–45.
- 39 Hejda, Zbyněk: „K tématu avantgarda a ideologie“. Op. cit., s. 202.
- 40 Slavík, Ivan: „Básně Richarda Weinerja“ [doslov], in: Weiner, Richard: *Mezopotámie*. Op. cit., s. 177–188; cit. s. 180.
- 41 Slova o Weinerově individualismu Slavík zmiňuje poukazem na solidaritu s trpícími, která prostupuje básnickým dílem. Místy hovoří vysloveně sociologicky: „Ve skutečnosti i takové zjevy jako Weiner nebo kdysi Máchas jsou společensky užitečné, předbíhají svou dobu v průzkumu psychiky a senzibility člověka, která se vytvořila uprostřed nové společenské situace a na kterou už nestačí staré nástroje.“ Tamtéž, s. 187.
- 42 Svanovská, Hana: „Korunní slovo ‚Milost‘. Ivan Slavík jakožto čtenář a pokračovatel Weinerův“, *Česká literatura* 53, 2005, č. 1, s. 65.
- 43 Linhartová, Věra: „Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinerja“, *Tvář* 1964, č. 9–10, s. 54–60.
- 44 Tamtéž, s. 55.
- 45 Linhartová, Věra: „Doslov“, in: Weiner, Richard: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha, 1967, s. 306.
- 46 Tamtéž, s. 310.

Summary

Roman Kanda: Discovering of Richard Werner

This article deals with the critical reception of Czech poet, prose-writer and journalist Richard Weiner (1884–1937). Registered changes of the contemporary and later interpretations

of Weiner's texts – i. e. the interpretations published in thirtieth, fortieth, and sixtieth years of the 20th century – were in accord with the historical changes of the literary context. Weiner was described as a poet of metaphysical emptiness (F. X. Šalda) or an abstract poet (Jindřich Chalupecký). His work was interpreted in several contexts: expressionistic, existential even Christian-spiritual (Ivan Slavík). Weiner anticipated experimental works of the authors of the 1960s (e. g. Věra Linhartová) too.