

Zdeněk Pešat

Weinerova poezie dvacátých let

Tři sbírky Richarda Weinerja *Mnoho nocí*, *Zátiší s kulichem*, *herbářem a kostkami* a *Mezopotamie* vyšly v ročních intervalech v letech 1928-1930. Objevily se po takřka desetiletém umělecky tvůrčím publikačním odmlčení, v němž Weiner až na nepatrné výjimky tiskl jen to, co napsal jako pařížský dopisovatel, *Lidových novin*. Tedy interval dosti dlouhý na to, aby se usuzovalo, že spisovatel v těchto letech zanechal veškerých pokusů o uměleckou tvorbu a věnoval se pouze novinářství, a aby se pak hledaly motivy básnickova nového tvůrčího vzplanutí; a to tím spíše, že Weiner nepíše jen poezii, ale vydává i dvě prozaické knihy - *Lazebník* (1929) a *Hra doopravdy* (1933). Zdá se však, že vlastní tvůrčí přestávka nebyla tak dlouhá. Ve sbírce *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* básník vydává i dvě prózy *Prostor Paříž* a *Michaud čili Pařežské pastorale* a obě datuje. První rokem 1924 a druhou 1926. Vydal je ostatně již dříve samostatně. Stojí také za pozornost zmínka Josefa Šímy v dopise vydavatelce *Hry doopravdy* V. Linhartové z 28.1.1964, že kolem roku 1925 Weiner snad poprvé důvěrněji hovořil se Šímou o svých básních a že krátce nato ho také seznámil s Vaillandem, Daumalem, později i Gilbert-Lecomtem a dalšími, s nimiž pak Šíma vytvořil skupinu *Le Grand Jeu*. Je velice nepravděpodobné, že Weiner seznamoval Šímu s verši vydanými již řadu let tiskem; asi šlo o věci nové, nepublikované nebo teprve vznikající. Vydání *Mnoha*

nocí ostatně také Šíma ilustroval. Ale ať už je to tak nebo onak, skutečností zůstává, že nové Weinerovy sbírky se výrazně liší od předcházejících sbírek z období kolem první světové války (Pták 1913, Usměvavé odřikání 1914, Rozcestí 1918). A nejen to. Zatímco tyto rané sbírky cele zapadaly do tehdejšího literárního kontextu, zejména theerovské větve předválečné moderny, Weinerova nová tvorba všestranně vybočuje z literárních norem panujících v české poezii na sklonku dvacátých let. Není v ní ani sociální zkušenost proletářské poezii, ani spontánní obraznost poetismu. Nejvíce pout lze nalézt mezi touto lyrikou a poválečnými expressionistickými tendencemi, jak je u nás představovali autoři brněnské Literární skupiny. Avšak básnická složka tohoto hnutí byla u nás natolik umělecky nevýrazná, že tvořila součást literárního kontextu jen několik prvních poválečných let. Ale ani ta, kde by se daly najít určité styčné body v životním pocitu, například u Halase nebo Závady, je jejich vyjádření tak odlišné, že v samém zárodku tlumí možnost hlubších vzájemných literárních souvislostí.

Weinerova ojedinelost odrazovala nakladatele, čtenáře i soudobé kritiky, kteří v jeho pozdní poezii shledávali sílo minulostní, bez perspektiv, ale i dílo, jehož autor snad dlouhým pobytem v cizině přestal ovládat český jazyk. Až k takovému tvrzením vyprovokoval kritiku básníkův složitý jazykový systém, básníkovu vědomá a možná i bezděčná distance od soudobých českých básnických norem. Tyto verše vyrůstaly spíše na pozadí norem poezie francouzské, z jejího ovzduší. S jejími reprezentanty byl ostatně Weiner

v úzkém kontaktu, především pak s básníky skupiny Le Grand Jeu, osamostatnělém odštěpku surrealistického hnutí, i když se zdá, že tito o mnoho let mladší autoři silně zapůsobili na Weinera hlavně osobně a už méně určitě vlivem literárním. V každém případě již zmíněné svědectví Šímovo dešifrovalo některé do nedávna nerozluštitelné reálie Weinerovy poezie, které mají přímou souvislost s básníky Le Grand Jeu Rogerem Vaillandem, René Daumalem a Robertem Gilbert-Lecomtem.

Jestliže tedy Weinerova pozdní básnická tvorba vyrůstala v bezprostředním kontaktu se soudobou tvorbou francouzskou, její zázemí, její zkušenost a její tradice jsou bez jakýchkoli pochybností české. Nikoliv však posledního desetiletí české poezie, ale tvorby předcházející, nejnověji pak českého březinovského symbolismu a theerovské větve předválečné moderny. Znamená to tedy, že Weinerovi kritici právem psali o tom, že básnická tvorba tohoto autora je překonanou a zastaralou záležitostí a nemá co sdělit soudobému čtenáři ani co dodat k soudobému vývoji poezie? Především je třeba říci, že všechny tři sbírky netvoří stylovou jednotu, že mezi nimi existují zřetelné rozdíly, zejména mezi prvními dvěma a sbírkou třetí. Existují však také rozdíly uvnitř sbírek, napětí různorodých složek, které z určitého zorného úhlu a v určité chvíli se může jevit jako polarita prvků minulostních, to znamená v dané chvíli vývojem české poezie překonaných, a prvků nových. Avšak odstup času odhalil právě u Weinera pozoruhodný paradox: nejen tyto nové prvky, ale i některé rysy soudobé básnické normě vzdálené a považované za zastaralé se v kontextu dalšího vývoje

objevují jako cosi, co se v době publikování těchto veršů natolik vymklo z řádu tehdejší poezie, že téměř nikdo ze soudobých kritiků nemohl tušit, že otevírají novou tradici, že se stávají jejím prvním článkem.

Konec dvacátých let znamená v české poezii zproblematizování její dosavadní radostně hravé, optimistické poetické tvorby. Toto zproblematizování není však pouhou imanentní negací principů, na nichž stavěla těsně předcházející básnická díla. Má svou mimoliterární společenskou motivaci, je především zproblematizováním samého pojetí světa. První náznaky této proměny se zrodily už v lůně poetismu samotného, v prvotinách Halase a Závady, zasáhly i tvorbu Šeifertovu (Poštovní holub) a Bieblovu (Nový Ikaros). Obdobné směřování se však objevilo i v tvorbě básníků mimo poetismus, zejména v díle J. Hora. Vracející se motivy války se staly prvními signály vážných, tragických témat nové tvorby, která zasažena desiluzí a skepsí se uchyluje k introspekci, k vnitřním konfliktům člověka, a která předznamenává převahu reflexivních prvků v básnické tvorbě počátků třicátých let.

Weinerův nový vstup mezi české básníky jakoby souzněl s touto orientací. Sbíрка mnoho nocí nese rovněž pečeti tvorby krizových stavů. Ale to je také vše, co Weinerovy verše váže s touto poezií. Jestliže totiž díla ostatních básníků spolu s krizovým životním pocitem otevřeně vyjevují i jeho motivaci, odhalují převážně společenské příčiny, které k němu vedly, činíce je tak zároveň svým tématem, u Weinera je motivace krize utajena, zahalena tajemstvím. Nejenže

neprozrazuje nic z autorova vztahu ke společenskému dění, ale také - což je zvláště pozoruhodné - se distancuje od jakékoliv sebeanalýzy, introspekce, objektivování vnitřních rozporů a stavů. Stav krize se tu projevuje vědomou izolací od všeho, co by tento stav činilo zjevným.

Převažujícím postupem ve sbírce *Mnoho nocí* je popis. Zvláště patrně vystupuje v obrazech přírodního dění, v různých scénériích, ale i jinde. Avšak Weinerův popis je krajně specifický. Postřehl to ve své monografii již Jindřich Chalupický, dovolávaje se Mukařovského charakteristiky Miloty Zdirada Poláka: Weinerův popis totiž podobně jako popis tohoto obrozenského básníka oddaluje slovo od věci, perifrasticky ji jen naznačuje. Za Weinerovými slovy cítíme zpravidla ve vývojové řadě Polák-Čech-Březina. Je tu však jeden rozdíl: zatímco Polák i Čech v perifrastickém opisu přímého označení viděli zpravidla básnický princip, způsob, jak se vyjadřovat specificky poeticky a v tomto smyslu jejich perifráze byly básnické ozdoby, u Březiny perifráze sloužila k postižení nevyslovitelných vztahů, nezjevných skutečností. Weiner pokračuje v dědictví Březinově, avšak se záměrem, aby v plném slova smyslu zatemňoval, skrýval, obestíral tajemstvím.

Tam, kde autor oslabuje přímou významovou rovinu básně, kde zašifrovává smysl svých veršů, zpravidla mimořádně narůstá význam jiných složek básně, její kvality rytmické, zvukové, její jazykové struktury. Nejinak je tomu u Weinerja. Zejména v *Mnoha nocích* vystupuje do popředí sama jazyková "kostra" veršů. Toto soustředění pozornosti k jazyku podporuje i perifrastický sloh, který zpravidla vytváří dojem

jisté umělosti a v dobovém kontextu i archaičností. Avšak takto tu působí celá syntaktická výstavba. Weinerovy věty tvoří zpravidla složitý systém závislostí, systém široce rozvíjených i několika vedlejších vět vkládaných do vět hlavních a přetrhávajících jejich plynulost, vět libujících si v přechodnicích. Jejich míra užití v moderní české poezii je u Weinerja největší. (Na tomto principu větné skladby jsou vystavena zejména přirovnání, slovně značně rozvitá a významově bohatší než to, k čemu je přirovnáváno. I uvnitř jednotlivých větných celků dochází ve značné míře k inverznímu přeskupování slov do té míry, že maximální vzájemné oddálení slov, jež syntakticky patří k sobě, se stává jedním z principů Weinerovy poezie. Přechází také až v anakoluty. K tomu přistupuje dále parenteze, vkládání nových významových a zpravidla také syntakticky se osamostatňujících slovních celků do jednotlivých vět na jedné straně, elipsy pak na straně druhé. Pokud jde o slovník, lze nadměrné užívání cizích slov označit jako dědictví březinovského symbolismu, avšak prolínání archaických slov a neologismů i slov přejatých z cizích jazyků (nejen galicismů) se stává prvkem, který je v té míře v moderní poezii ojedinělý.

Na tuto syntaktickou a lexikální složitost působí rovněž rytmická a zvuková složka veršů. Weiner nakládá příliš volně s metrickou osnovou svých pravidelných i volných, rýmovaných i nerýmovaných veršů (s častým předělem uvnitř veršů, který bývá někdy silnější než na jejich konci, a tudíž s mnohými přesahy), takže naopak právě inverzní, perifrastický sloh si někdy vyžádá porušení metrické pravidelnosti.

Zřetelnější je již vliv zvukové složky básně na jazykovou výstavbu, alespoň tam, kde básník hromadí shluky souhlásek k záměrně zadržlému, kakofonickému vyjádření ("Zaržání ztrženého cvalu mrštěných štafet; Říčné štafety, jimž vrch, na krátkých opratích třímán; A bylo chýrné roztrčení mračen, blesk, vetčen kolmo, zvlnil se jak struna"). Ač tedy zvukové stránce připadá v celkovém plánu sbírky významná úloha, charakter Weinerovy syntexy není jiný ani ve verších, kde tato složka nezaujímá tak významné postavení; ani ona se tedy nestává určujícím činitelem ovlivňujícím složky ostatní; tou stále zůstává syntaktická a lexikální výstavba. O její funkci už byla řeč: jde o to maximálně oddálit od sebe prožitek nebo vě a jejich vyjádření, utajit, zcizit je. Chalupecký nalézá motivaci tohoto oddalování v rovině psychologické, v určité mimořádné události, která básníkem do hloubi duše otřásla, znovu ho podnítila k tvorbě, a kterou ukrývá, zašifrovává. Je možné však hledat i motivaci morfogenetickou: podstatnými postupy ve sbírce jsou popis a perifrastický sloh. Jestliže funkce popisu spočívá zejména v tom, že se subjekt projevuje nepřímě, že se vyznačuje předmětným zacílením, že relativně vzdaluje subjekt od vyjádření, pak úloha perifrastického slohu je v odelementarizování popisu. Tato funkce se stává zvláště výraznou v těch verších Mnoha nocí, které mají jednoduché, zpravidla přírodní téma, a kdy se celá báseň stává perifrází tohoto jednoduchého tématického jádra. S mírnou dávkou zjednodušení lze říci, že Weinerovi stačí přírodní jev, dramatický moment, výjev, statická situace, ale i pojem (báseň

Jméno například), která zahalí svou expresí, a tím tuto elementární osnovu zneprůhlední. Lze tedy říci, že perifrastický sloh, právě tak jako celá syntaktická a lexikální složitost a umělost, se vlastně stávají výrazem Weinerova zápasu o nové vyjádření, které by překonalo jeho impresně laděnou theerovskou lyriku desátých let a které by obohatilo úzkou zkušeností základnu, z níž jeho poezie dosud vycházela. Děje se tak paradoxně převráceným postupem: nikoliv rozšiřováním elementárních zkušeností, na to Weiner příliš utkvíval na svém světě, ale hledáním složitého umělého výrazu pro básníkův úzce vyhraněný svět a přitom výrazu, který by zároveň zakryl jeho subjektivitu. K tomu je možné snést i doklady z těch básní, kde Weiner není zcela důsledný ve svém zahalování, kde je otevřenější a kde se mu proto také nedaří téma zcela zcizit. Jsou to básně jako Vzpomínka z Morvanu, Trpko pohledět, Hnětu-hnětu a málo dalších. V nich se najednou Weiner znovu ukazuje jako tradiční básník tíhnoucí k sentimentu a idyle, v nich také archaičnost je najednou zase jen archaičností.

Znamená to, že jinde archaičnost Weinerova jazyka působí jinak? Nezřídka se stává, že jednotlivé perifráze se osamostatňují, to znamená, že přestávají působit ve své zastupitelské funkci, ztrácejí ve své nedešifrovatelnosti svou "opisovanou věc" a začínají se rozvíjet samy ze sebe. Vzniká specifický příklad jazyka, který "básní", ale který se už zcela osvobodil od asociativního principu. Do Weinerovy tvorby tak vstupuje prvek básnické spontánnosti a jeho význam bude v dalších sbírkách dále narůstat. Tato

spontánnost, projevující se zpravidla paradoxy, oxymóry, překvapivými spojeními slov i celými obrazy, vytváří účinný kontrast k úporně konstruované větné výstavbě, současně však proniká i do ní a způsobuje, že i tato archazující jazyková konstrukce může být cítěna jako součást básníkovy bizarního ozvlášťňování jazyka, že je chápána jako forma napomáhající "ztrátě předmětu". V tomto duchu se také hovoří o Weinerovi jako předchůdci surrealismu, a o jiných rysech zase jako o předzvěsti existencialismu. Obojí ne zcela právem. Neboť básnická spontánnost, ztráta předmětu a osamostatňování textu neznamena ještě uvolnění podvědomí jako tvůrčího elementu, nehledě na to, že vedle této spontánnosti se Weinerova poezie zvláště v prvních dvou sbírkách vyznačuje i silně racionálním, konstrukčním rysem. O existencialismu pak není zcela případně hovořit proto, že stav krize a z něho vyplývající existenciální problematika je v této sbírce zastřena a vlastně zamlčena.

Také v knize Zátíší s kulichem, herbářem a kostkami trvá napětí mezi perifrastickým opisem všedních jevů (Rybíz, Sobota aj.) a básnickou spontánností. Vztah obou pólů se však mění. Spontánnost sílí, a to ovlivňuje Weinerův uměle konstruovaný jazykový systém, který se pročišřtuje, stává se básnicky nosnějším, i když jeho základní syntaktický pádo-rys i jeho lexikální zvláštnosti nadále trvají. Nicméně se tím zmirňuje dosavadní kontrast obou krajností. Výrazněji se začíná projevovat obraznost ("...dráhy, kde se jako neštěstí válejí planety s vlajícími vlasy"), spontánnost přechází ojediněle až v hravost (" a nedružná kocábka opilého

hosta / brázdí, brázdí moře trpkého octa"). S tím však sílí i záměrnost tvorby, úloha intelektu, což se projevuje vědomým vytvářením básně, v její kompoziční výstavbě. Již v *Mnoha nocích* se objevovaly verše s náběhem k epickému rázu. V *Zátiší* Weiner tiskne několik baladických básní s konvenčním příběhem (*Lenka*) a vedle toho i *Snovou baladu* o snu a spáči, metafyzický dialog vyjevující napětí a vzájemné odcižení mrtvého a jeho snu, a konečně i *Denní zprávu amplifikátorem*, vnitřní drama zachráněného ze ztroskotané lodi, jemuž stín smrti zůstane už navždy průvodcem v životě. Ve *Weinero* vých baladách je prvek záměrnosti zejména v kompozici evidentní. Uplatňuje se však i ve verších, kde básník opouští monotematicnost básně a kde metoda parentezí přerůstá až v prolínání dvou svébytných rovin básně, buď za účelem konfrontačním (*Ve dvou polohách*), nebo proto, aby se obohatila, nabyla širšího rozměru základní rovina básně (*Denní zpráva na hrací hodiny s vložkami pro harfu*). Moment racionality a záměrnosti se projevuje i v detailech: například básně *Triptych* v závěru opakuje některé motivy užité dříve v jednotlivých částech třídílné skladby, téma mrtvých ptáků se objevuje v několika rozdílných variantách apod.

Titul *Denní zpráva* u dvou básní uvedených motem v podobě novinové informace svědčí ještě o jednom rysu sbírky: o tendenci k všednosti. Projevuje se v tématu i jeho zpracování, zasahuje do jisté míry i jazykovou rovinu veršů. V básni *Ve dvou polohách* se představuje například úsečným útržkovitým hovorovým stylem v horečné věcné zповědi ženy, "vdovy po živých", v níž postupně odumírá všecken cit a

pocit osamění se stupňuje až k aktu vraždy. Nejvíce jsou touto tendencí zasaženy Weinerovy prózy, zejména Michaud čili Pařížské pastorále, apoteóza všedních, malých věcí, k nimž patří i Paříž, "velká ves", jejíž turistické auto-kary odpočívají v předvečer letnic ve svých stájích, pochutnávajíce si na dobrých věcech za žebřinou, a jejíž jednotlivosti co chvíli vybavují reminiscence na idylu Weinerova rodného kraje.

Všednost však nikde neopanovává báseň zcela. Jejím protějškem stále zůstává neobvyklost, snovost, neurčitost, tajemnost. Nicméně jejich role je podstatněji omezena záměrností, racionalitou a konečně i všedností natolik, že mnohem otevřeněji než v předcházející sbírce se vyjevuje vlastní problematika knížky. Tato problematika se soustřeďuje k několika základním vztahům: člověk a kosmos, člověk a smrt, člověk a sen? její těžiště však leží ve vnitřním napětí, v nehlučných dramatech v nitru člověka. To je vlastní oblast básníka, zatímco ostatní relace pouze rámcují, vymezují její prostor. Vztah ke kosmu podtrhuje nahodilost existence člověka i našeho světa; tak toto téma pro celou sbírku předznamenává hned vstupní, hutná, takřka anekdotická báseň Kosmologie s pointou "Jsi jen, že jsme se střetly". Poměr ke smrti určuje tuto nahodilost existence z druhé strany - její konečností. Gnomicky je tento vztah vyjádřen v dialogu smrti s tím, kdo jí právě unikl: na námitky smrti, že "život je lhůta jen", se jí dostává odpovědi: "Smrtelným lhůta je životem". Smrt pak ve sbírce vystupuje v nejrůznějších variantách, nejčastěji jako vyústění vnitřních rozporů,

ale také - a to je podstatné - jako něco, bez čeho by nebyl koloběh života (varianty Mrtvých ptáků). Konečně vztah existence a snu míří zejména v ústřední básni této motivické složky sbírky v Baladě o snu a spáči k podtržení nesouřadnosti obou rovin.

Weinerova doména, vlastní oblast života, je předváděna nejčastěji v poloze děje, v příběhu, avšak s výjimkou próz zpravidla více děje vnitřního než faktických událostí, a to i tam, kde událost je východiskem a kde básně chce mít charakter zprávy, nebo kde se hrdina zpovídá z konkrétního činu. Převaha vnitřních dějů skýtá také více prostoru než v čisté epice pro uplatnění autorovy subjektivity, která se stává osobním komentářem předváděných dějů a zejména její existenciální problematiku. Kupodivu však toto glosování neústí ve skepsi, v negaci života, nýbrž naopak jednoznačně vyznívá důvěrou v život. Často stačí velice málo k tomu, aby se tato důvěra probudila. V próze Prostor Paříž přichází ve chvíli, kdy se moderní dandy, zbožňující techniku 20. století a pohrdající vším duchovnějším, projeví jako něžně milující člověk, kdy mladá dívka v náručí milého dává najevo, že je šťastna. V próze Michaud čili Pařížské přestorále, která si už v titulu nese náladové určení selanky, dá k tomu podnět předsváteční nálada Paříže a pozorování výčepního pultu v nálevně Michaudovy restaurace. Přece jen však nejzávažnějším zdrojem Weinerovy důvěry se stávají nejzákladnější projevy života: láska, zrození člověka a sám koloběh života v jeho zrodu a zmaru jako přirozený obnovovatel. Tak tomu je v Rodičce neštěstí a zvláště v Denní zprávě na

hrací hodiny s vložkami pro harfu, výpravné romanci o zrození člověka ve stanici metra. Tu všude vyvěrá důvěra jakoby z bytostného založení básníka, člověka, který svým natu-
relem tíhne k idylickému pojetí světa. Není sporu, že tento moment je zvláště ve Weinerově poezii od počátku velmi silný. Že však v tomto stadiu neznamena rezignaci na reálné vidění všech souvislostí, dosvědčují ostatní verše sbírky, zejména čtyři varianty Mrtvých ptáků, kde závěrečné krédo je teprve postupně vybojováno na negaci:

Protrpěna dramata
zahlazena, odváta
jako vločky pampeliščí.
Vozka vzkřik a koně řičí,
nová jízda počata,
noví andělé tu líčí,
nová pějí ptáčata.
Nevinný jenden, jenž klíčí.

Nevinný je den, jenž klíčí. To znamená otevření se životu přese vše, otevření k jeho drobným, všedním stránkám, ale i k jeho stále znovu s novým dnem obnovované naději po vražedných nocích. Nejde tu jen o vyhraňování určitého životního pocitu, poměru k životu. Jsou básníci, kteří vytě-
žili poezii z důvěry v život, jsou jiní, kteří ji dosáhli životní desiluzí. Pro Weinerja básníka má však toto otevření se životu dalekosáhlý význam, protože znamená současně otevření se poezii, spontanneitě tvorby. Proměna je velice radikální a jejím dějištěm se stává poslední Weinerova sbírka Mezopotamie.

Lze říci, že v Mezopotamii se básník nejvíce přiblížil soudobému českému básnickému kontextu. Uvolněná fantazie skýtá prostor spontánní asociativní obraznosti, hře

s významovou i eufonickou stránkou slova a věci dosud u Weinera nebývalé - humoru. Proměnu prodělává i básníkův jazyk. Do značné míry se zbavuje dosavadní strojenosti, nabývá na lehkosti a pružnosti a přibližuje se soudobému básnickému výrazu. Hned vstupní, největší a klíčová báseň sbírky Snebevzetí slova Mezopotamie má blízko k některým polymatickým skladbám Nezvala a Biebla. Vytváří totiž polyfonní proud představ, v němž bizarní popisinterferuje volnou asociativní hrou řízenou několikrát za sebou se opakujícími rýmovými shodami nebo asonancemi, proud, v němž se prolíná realita se snem, minulost s přítomností a v němž dochází k fantastickým proměnám času i věcí. Nelze se proto divit, že dobová kritika spojovala toto básnické uvolnění s vlivy dadaismu a poetismu. Avšak ani zde ne zcela právem. Neboť ač Mezopotamie znamená výrazné oproštění básnického výrazu, v ní stále trvá jistá jazyková bizarnost (archaismy, neologismy, slova přejatá z cizích jazyků, záliba v přechodnicích), což vše kontrastuje s přirozeností jazyka poetistů. Také obraznost sbírky, její slovní hříčky i hra rýmů připomíná v mnohém spíše postupy českého barokního básnictví, než postupy soudobé poezie. Svědčí o tom užívání deminutiv "...leť boubelinko k zemi k peklu nebo k ráji; andělím diškantem, jenž cinkal jako ostruleny"), gramatických rýmů a asonancí (tkáno-nekázáno-uschováno; z 39 veršů básně Jiné rovnítko tvoří 22 gramatický rým slovesného tvaru třetí osoby plurálu perfekta mužského rodu /zapírali/ a šest téhož tvaru rodu ženského a středního /sepraly/ a jen ve zbylých jedenácti verších jsou rýmy k jiným než slovesným tvarům

těchto dvou výchozích rýmů), dále četné nepravidelnosti v rytmické osnově veršů, což ovlivňuje rovněž charakter rýmu, zejména neshodnost přízvuků v rýmových dvojicích souřadných veršů ("Jehňátka smečkou mladých vlčet štvaná / modlářka když našla v posteli satana; - ..."Bdí nad klokotáním slavíka / jenž ve jméno těch dívek lká") apod.

Základní rozdíl však spočívá v samotném pojetí básnické tvorby, v jejím smyslu. Jakkoli se Weinerův polyfonní proud v Mezopotamii poddává spontánnosti, jakkoliv se uvolňuje básnická představivost a přímo hravost, neběží tu o emotivnost nově vznikajících neobvyklých spojení, tvorba tu neznamená hru významů. Její smysl je opět ve vyjevování vážných životních postojů, tedy v reflexivní a meditativní složce, která má navíc velmi silné metafyzické zabarvení, tolik vzdálené tvorbě, k níž byla Mezopotamie soudobou kritikou přiřazována. Přitom i v této sbírce jsou takové postoje naznačeny jen obrysovitě, proto také jejich smysl je možné do všech detailů pouze odhadovat z jednotlivých náznaků. Plyne to i z básníkovy dosavadního způsobu tvorby, v níž docházelo k oddálení výrazu a jeho významu, výrazu a toho, co výraz znamená. Jestliže však v předcházejících sbírkách tato metoda vedla zejména k zašifrování významů, utajování jejich smyslu, v Mezopotamii se stává průzračnější, výraz nepřetrhává vztah s významem, ale nabývá symbolického smyslu. Takto symbolizována je zvláště ústřední postava procházející sbírkou, František, osmnáctiletý jinoch, odvozovaný kritikou z kontextu Weinerových dvojnických motivů, zde pak především básníkem opěvovaná bytost, kouzelník, zdroj všech

proměn, jemuž "skutek je snem a skutkem vidina", silný svými slabostmi, pohádkový Honza, bratr Františka z Assisi kořící se kráse, "když je znectěna a v bídě", stavitel budující z důvěry, plesání a chvály "lepší chrám, to je kde by se kající už nebáli", a tím vším pak symbol radostného dychtění po životě, symbol pozemského štěstí.

Pokud jde tedy o vztah k životu, Weiner v Mezopotamii bezprostředně navázal ta, kde končilo Zátíší s kulichem, herbářem a kostkami. Navázání je ještě patrnější z druhého ústředního symbolu sbírky, jež nese jméno totožné s titulem - Mezopotamie. Tot jméno bylo Františkovi zjeveno v přece písmen a stává se symbolem pro "lidský ráj na pohled", tedy v jistém smyslu pro absolutno. Jakkoliv je Mezopotamie takto jednoznačně určena, samotné jméno je v zápětí zproblematizováno tím, že je zdůrazněn jeho symbolický význam, že jde o zjevené jméno, které zapírá jiné: Carmen, jméno dívky, milenky Františkovy a zároveň latinské pojmenování pro básně:

Posměváček dí: - Proč Mezopotamie právě
když tolik jiných jmen?
či že bys rýmaři hledal rým
na jméno zapřené Carmen? -

- A což jestli posměchem svědčíš? Jestli zraze-
ní samotní
znají jeriškou křísit rúži!
Což jestli jméno zjevené v zapřeném tuší přítele
po kterém touží! -

Ráj se tedy stává synonymem pro básně a lásku, nebo lépe řečeno básně a láska vytvářejí jeho nejvlastnější náplň. Tvrzení, že Weinarova básnická tvorba otevírající se životu se zároveň otevírá poezii, nachází tu své potvrzení. Ukazuje

se, že básník tuto spojitost tušil a že měla pro něho hluboký, lze říci životní význam. Básník ji ovšem nedostal darem. Právě sbírka Mezopotamie se stává polem, kde se odehrává zápas o tuto jednotu básně a lásky, tedy o absolutno a vlastně, jak ještě uvidíme, o skutečnost. Hned vstupní idylický obraz náměstí svatého Augustina, jež pozoruje z uliční kavárny lelkující divák, je narušen našeptáváním andělů, že vše, co má na očích, je "lživou lící jen". A ačkoliv se divák brání tomuto pokušení, přece jen se do jeho vědomí vkrádá pochybnost, že vše je jen "edenským snem čehosi čeho není". Tedy hned na začátku se objevují osnovné otázky po bytí, po existenci světa a přesto, že na konci básně dochází k aktu "snebevzetí" slova, i když tu divák dostává svůj "edenský sen", Mezopotamii, není stále vyjasněna povaha tohoto ráje, jeho vztah k životu. Ale již v následující básni je poodhalena rouška z tajemství Mezopotamie:

Došli jsme šprámaři! Na oněch tam lánech
mezi Tigridem a Eufratem
neuposlechnuvše spasili děti své
Eva s Adamem.

Pozemský život je spása a této spásy je dosaženo neuposlechnutím božího příkazu a v básni Kazosvět dává ještě radikálnější odpověď závěrečná otázka: "Bylo by boha nebýt andělského pádu?". Tedy pozemský život jako podmínka existence absolutna; tak převrací Weiner v závěru sbírky otázku, která vyvstala na jejím začátku. A jestliže si v téže básni všímá i vší nedokonalosti světa, jestliže s nebývalou útočnou křehkostí ironií výslovně poukazuje na věci tolik světské, jako je zatýkání tuláka strážníkem, klepání pořádkumilovných salv, liščí oči pořádku, právo krčící se za puškami

a dává-li nakonec žáčkovi ironickou radu "chceš-li být odměněn tím svatým obrázkem / vlož pásku na oči a zalej uši voskem", pak je jasné, že básníkův zápas za svět ve-zdejší a jeho absolutno neznamená přijetí tohoto světa ja-ko takového se vší jeho nedokonalostí a bezprávím, ale ne-znamená také, že by se tu otázky tohoto světa řešily. Zno-vu jde o vnitřní svět básníka, který sváděl zápas o svou Mezopotamií a který ve spojení života a tvorby dosáhl ta-ké svého ráje, neboť

Mezopotamie je zemí mezi proudy
a my zas řekou, která ráje vroubí
a řeka břehy břehy řeku soudí.

V tom konečně můžeme shledávat také poslední rozdíl mezi Mezopotamií a tvorbou generace poetistů, ač právě vyznává-ním pozemského života se k ní tato sbírka přiblížila nej-více.

Weinerova poezie posledních tří sbírek opsala oblouk, jehož křivka spěje od zašifrovávání existenciálních pocitů úvah o relativitě lidského bytí k navazování dotyků s ži-votem, touto "lhůtou smrtelných", až k protilehlému bodu, k přilnutí k životu jako zdroji radosti a štěstí a skrze ně i zdroji absolutna. Na této dráze prošla prudkým zráním, v jehož průběhu se básník stále volněji poddával zákonům poezie, což se nejvýrazněji projevilo v postupném tvůrčím uvolňování, růstem básnické obraznosti a spontánní hra-vosti i humoru. Weinerův vývoj zároveň svědčí nejprůkazně-jí o tom, že mu tvorba znamenala především řešení tíživých životních otázek. Naznačuje také, co ho stála intelektuál-ního i tvořivého úsilí. Avšak v době, kdy jeho sbírky vycházely,

zdálo se, že to všechno bylo nadarmo. Neboť literární kritika ve valné většině ani poslední dílo nepřijala. Nadlouho zavládlo nad Weinerem mlčení. Snad i proto básník po vydání Hry doopravdy v roce 1931 přestal psát. Teprve monografie Jindřicha Chalupeckého z roku 1947 a spolu s ním i básníci Skupiny 42 v průběhu čtyřicátých let aktualizovali ve svém díle některé stránky Weinerovy tvorby. Tak především je to básníkovo deformující jazykové tvárnění, které se zvláště v raném díle Jiřího Koláře ještě více osamostatňuje a stává se nástrojem poetické funkce tím, že rozbíjí logickou výstavbu vypovědi i její syntaktická pravidla a ústí ve fragmentárnost jako v jistý princip výstavby básnického díla. Inspirativní se ukázal také systém Weinerových variací, zejména paratenzí, který vedl k proplétání dvou básnických rovin a který Kolář, Kainer i Blatný dále rozvinuli v polyfonní strukturu básně; Kolář navíc také uplatnil práci s variacemi na jednotlivá témata. A konečně společným rysem se stal i zájem o všední život tohoto světa, i když zde již vystupují také první rozdíly. Nové oživení tvůrčího zájmu o Weinerovu tvorbu v průběhu šedesátých let pak prokazuje, že toto dílo už podruhé vystoupilo ze svého uzavření v knihovnách a že je čas od času i po letech stále znovu s to svádět zápas o své místo v živém literárním vývoji.