



1929. Rok (nejen) Lazebníka: Poetika, sen, polemika

Petr Málek

Institut für Slavistik, Universität Hamburg
petr.malek@uni-hamburg.de

SYNOPSIS

1929. The Year (Not Only) of *The Barber-Surgeon*: Poetics, Dream, Literary Polemics

Drawing its methodological inspiration from *A History of New Modernism. Czech Literature, 1905–1923* (2010), this study aims to present the development of Czech literature over the course of a single year: 1929. The objective, however, is not to portray the literary events and literary production of this year in the manner of a chronicle, nor in their entirety, but to capture certain ‘nodal’ characteristics of the imagination and literary language. There is one event that allows the author to take this approach — i.e. to identify themes, images and figures that are typical of the artistic discourse of the period —, namely the publication of Richard Weiner’s *The Barber-Surgeon*. The themes, motives, and figures found in this text (dream and dream writing, language, failure, literary polemics) constitute a point of departure for grasping the dominant features of a literary period which is otherwise rather amorphous. By virtue of Weiner’s poetics, a thread of sense begins to emerge, and eventually the ‘story’ or ‘drama’ of 1929, out of the re-constructed configurations and correlations of several different literary texts. Through its ‘otherness’, Weiner’s ‘dream poetics’ separated itself from the universalizing aesthetic concept of its time, thus falling ‘out of the picture’ from the perspective of literary history. By contrast, the author considers it as the central feature of a network of relations among a number of texts published in 1929: the short story *AM* from Jakub Deml’s collection *My Purgatory*; the poem *The New Icarus* by Konstantin Biebl; Karel Čapek’s *Tales from Two Pockets*; Jaroslav Durych’s essay on *Poetics*; and Vladislav Vančura’s novel *The Last Judgement*. The themes and figures under consideration here — poetics, dreams, dream writing and literary polemics — are all related to the writer’s self-consciousness in the creative process and the attention paid by the writer to material elements of the work. This manifests itself as an interest in the question of poetics and in a vivid ‘linguistic awareness’, which is also manifested in the widespread interest in questions of language and the culture of language that Czech linguists, especially those associated with the Prague Linguistic Circle, studied in accordance with — and in dialogue with — contemporary trends in modern art.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Richard Weiner; Jakub Deml; Jaroslav Durych; Konstantin Biebl; Karel Čapek; Vladislav Vančura; Walter Benjamin; Marcel Proust; Edmund Husserl; Ferdinand Peroutka; Martin Heidegger; Jiří Brabec; poetika; básník; sen; polemika; ztroskotání; dějiny; lingvistika; alegorie; melancholie / Richard Weiner; Jakub Deml; Jaroslav Durych; Konstantin Biebl; Karel Čapek; Vladislav Vančura; Walter Benjamin; Marcel Proust; Edmund Husserl; Ferdinand Peroutka; Martin Heidegger; Jiří Brabec; poetics; poet; dream; polemic; failure; history; linguistics; allegory; melancholy.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2019.2.2>

Píšu ostatně jenom poetiku (Richard Weiner: *Lazebník*, 1929)

Označit rok 1929, v němž byl publikován mimo jiné Vančurův román *Poslední soud*, Bieblova básnická skladba *Nový Ikaros* nebo nové básnické sbírky Seifertovy a Horovy, jejichž význam rozpoznala již dobová kritika a punc oficiálního uznání dodalo i udělení státních cen za literaturu, rokem *Lazebníka*, může působit opovážlivě, snad až provokativně. Měřeno dobovým ohlasem lze za kanonickou dominantu literární produkce roku 1929 pokládat nejspíše Durychovo *Bloudění*, ačkoli vyšlo až v listopadu a převážná část jeho recepce, včetně udělení státní ceny za literaturu, spadá do roku následujícího.¹ Bezprostřední kritický ohlas *Bloudění* byl vskutku mimořádný a většina recenzentů, mezi nimiž nechyběla prakticky žádná významnější osobnost soudobé literární kritiky, Šaldu nevyjímaje, přijala román veskrze kladně, spatřujíc v něm jednu „z nejmohutnějších básnických koncepcí českých v nové době“ (F. Götz 1929e, s. 7), velkolepé básnické dílo, jež je „stylově, imaginačně, architektonicky [...] mocným činem uměleckým“ (J. B. Čapek 1930, s. 250–252), dílo „rozměru katedrály“ a velké lyrické plnosti metafyzické (M. Rutte 1930, s. 3), „barokní román baroka“, rozehrávající „labyrint světského světa“ jako ohromné theatrum mundi, že „nebylo u nás dosud díla takové síly vize, takového rozpětí, takové orchestrace“ a takové „transcendentní ironie“ (A. M. Píša 1930b, s. 297–300).² Specifickým aspektem dobové recepce *Bloudění*, dodávajícím románu a jeho místu v soudobém literárním dění na významu, byl i její rozměr komparativní. Ten byl sice dán především valdštejnskou látkou samou, pro niž byl Durychův román často srovnáván s románem *Wallenstein* (1920) Alfreda Döblina,³ jeho dobový ohlas však zároveň potvrzuje slova Jiřího Brabce o rov-

- 1 Autoři reprezentativní příručky *Literární kronika první republiky* (2018) mohli „větší valdštejnskou trilogii“ oprávněně označit za literární událost roku a věnovat jí samostatnou pozornost v oddíle Díla, jenž má — s vědomím, že takový výběr je vždy „dílem řady kompromisů“ — čtenáře seznámit s „jedním umělecky významným literárním dílem, jež v daném roce vyšlo poprvé knižně“ (Šámal — Pavlíček — Barborík — Janáček a kol. 2018, s. 14).
- 2 Objevily-li se dílčí výhrady, týkaly se především kompoziční výstavby románu: Píša psal o nedostatku „kompoziční krystalizace“, A. Novák (1930, s. 9) vůbec o absenci kompozice. Polemika se rozhořela o místo *Bloudění* ve vývoji českého historického románu (srov. kupř. stať P. Fraenkla *Jaroslav Durych a český román historický* [1930]), v níž šlo nejen o poměr k normativnímu vzoru jiráskovskému, nýbrž i o otázky ideové a konfesijní, oživující argumenty „sporu o smysl českých dějin“.
- 3 Velký podíl na utváření povědomí o úzkém sepětí obou děl, reflektovaném též v následné recepci českého překladu Döblinova románu do češtiny (*Valdštejn*, 1931, přel. M. Novotný, V. Svoboda a L. Drůbek) a v polemice nad překladem *Bloudění* do němčiny (pod změněným názvem *Friedland. Ein Wallenstein-Roman*, 1933), měl překladatel, literát a publicista Pavel Eisner. Eisnerovu zprostředkovatelskou úlohu, jež počala intenzivní publicistickou reflexí ještě před vydáním *Bloudění* a celkově zahrnuje ne méně než sedmáct textů (srov. kupř. jeho srovnávací studie *Ein čechischer Wallensteinroman* [1929a], *Döblin a Durych* [1929b], *Durych a Döblin* [1931a]), završil jeho překlad, který se — podle jeho vlastního vyjádření — blížil spouautořství, neboť text upravoval a redukoval tak, aby takto ochuzený získal na „sevřenosti a přehlednosti“ a byl tak „lidskému průměru dostupnější než originál“ (Eisner 1933, s. 436–439). Jedním z důsledků této specifické konstelace německo-českého kultur-



nováze „mezi vývojem evropského a domácího umění“, dotvářející se na přelomu dvacátých a třicátých let a projevující se jednak „v organickém, plynulém včleňování významných děl cizích literatur do národní kultury“, kdy „domácí tvůrčí podněty byly již natolik silné, že nedocházelo k epigonské závislosti, zahraniční produkce spíše doplňovala rejstřík české literatury, tvořila její specifickou součást“, jednak v tom, že literární tvorba řady českých autorů „tvořila nedílnou a rovnocennou součást evropského uměleckého kontextu“ (*Dějiny české literatury IV*, s. 332).⁴

Brabcova slova do jisté míry platí i pro recepci Weinerova *Lazebníka*, jenž byl čten na pozadí dobového básnického nadrealismu či byl kladen po bok Proustova románového cyklu a Joyce.⁵ Oproti mimořádně bohatému dobovému kritickému ohlasu Durychova *Bloudění*, v němž lze do konce roku 1930 napočítat téměř sto recenzí, studií, článků a glos,⁶ byla však dobová recepce *Lazebníka* víc než skromná a až na jednu výjimku (Štyrský 1930) spíše rozpačitá, ne-li otevřeně negativní (Vodák 1929b; Pittich 1930). Někteří z kritiků, kteří se Weinerovým dílem zabývali soustavně v rámci své pravidelné recenzentské činnosti prakticky od počátku jeho tvorby, přistupovali k *Lazebníkovi* sice s výhradami a námitkami, nicméně s kritickou nepředpojatostí a otevřeností, s ochotou podstupovat zápas o porozumění tomu, v čem vlastně spočívá ojedinělá nezvyklost, složitost a nepřístupnost Weinerovy poetiky, přestože jim

ního transferu bylo, že A. Döblin byl do českého literárního kontextu po roce 1929 stereotypně uváděn jako autor *Valdštejna*, a nikoli jako přední modernistický prozaik, autor velkoměstského románu *Berlin Alexanderplatz* (srov. Kasten 2014).

- 4 Tyto postřehy představují zárodek Brabcovy metodologicky inovativní a materiálově nesmírně bohaté kapitoly o překladu jako součásti národní literatury v *Dějínách nové moderny II* (2014). V imponující šíři záběru se v ní soustředil na podíl překladových děl na rozvoji moderní umělecké tvorby. Sleduje překlady, které jakožto „estetické a ideové iniciace spoluutvářejí pole, v němž se dály proměny české literatury“, Brabec přehodnocuje tradiční, do značné míry zautomatizovaný literárněhistorický obraz literárního dění v české literatuře dvacátých let 20. století (Brabec 2014, s. 88). Překračuje národní rámec literatury, re-konstruuje ve svém výkladu do značné míry odlišný historický celek.
- 5 Odlišným komparativním směrem ukázala o něco později Šaldova kritika Weinerovy *Hry doopravdy* (1933) v dvojrecenzi *Dvojitá cesta do hlubin noci* (1934). V úsilí ve zkratce postihnout charakter autorova tvůrčího typu upozornil Šalda na blízkost Weinerova „důsledného a dalekozorného vnitřního vizionářství“ k dílu „zvěčnělého pražského Němce“ Kafky, čímž do kritické reflexe vnesl motiv, jenž se napříště stane leitmotivem weinerovského diskurzu (Šalda 1934, s. 159). Šaldův poukaz na F. Kafku svědčí pro to, že jeho dílo bylo — alespoň v omezené míře a v literárních kruzích — dobře známo, byť ještě v roce 1931 si P. Eisner ve své durychovské přednášce posteskl, že Kafka je „české kulturní oblasti pohříchu dosud neznám“ (1931b, s. 1). Integrace Kafkova díla do domácího písemnictví postupovala jen pozvolna, nejprve prostřednictvím překladů řady kratších próz, otiskovaných časopisecky (*Kmen, Tvar, Cesta*), především pak ve třech svazcích Florianových *Archů* (sv. 13, 1928, sv. 14 a 15, 1929). Vedle bibliofilského vydání *Zprávy pro akademii* u Josefa Portmana vyšel v roce *Lazebníka* vůbec první knižní překlad Kafkova díla do češtiny: *Proměna* v překladu Ludvíky Vrány a Františka Pastora, jako 99. svazek Florianova *Dobrého díla*.
- 6 Na vlnu bezprostředního kritického ohlasu navázala kritická recepce překladu Döblinova románu *Wallenstein* do češtiny a polemika nad překladem *Bloudění* do němčiny (srov. Václav Durych 2000, s. 580–595).



autorovo umělecké směřování a estetická orientace byly již do značné míry cizí (Götz 1929d; Rutte 1929c; srov. Málek 2017). Pokud se Weiner v textu *O sobě*, jímž při příležitosti vydání sbírky *Mnoho nocí* v roce 1928 přispěl do stejnojmenné rubriky *Rozprav Aventina*, nazval „člověkem lichým“, nikdy tato slova nepostihovala jeho postavení v české literatuře přiléhavěji než právě na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy kritický ohlas jeho vrcholných básnických i prozaických knih potvrzoval jeho skeptický odhad, že „postupem času stává se člověk lichý lichým stále víc a více — ó ano, také lichost lze stupňovat!“ (Weiner 2002, s. 332). Oprávněně mohl Weinerův první monograf Jindřich Chalupecký prohlásit, že „Weiner zůstal uprostřed zmaloměštáčující české literatury zjevem nezařaditelným a nepochopitelným, cizincem a podivínem“ (Chalupecký 1947, s. 85). „Cizincem“ však Weiner zůstal i pro autory výše zmíněné akademické příručky *Literární kronika první republiky*, pro něž jako by se v pohledu na Weinerja a jeho místo v české literatuře nic nezměnilo. Jak jinak si vysvětlit, že Weinerův *Lazebník* jimi nebyl vůbec zaznamenán, a to ani ve výkladové části oddílu Události, ani v obrazovém doprovodu v oddílu Z knižní nabídky roku 1929, jež má čtenáři zprostředkovat „pomyslný pohled do výkladních skříní dobových knihkupectví“? (Šámal — Pavlíček — Barborík — Janáček a kol. 2018, s. 15). V oné pomyslné „výkladní skříní“ knižní produkce roku 1929 si tak lze prohlédnout kupř. obálky *Podzemních plamenů* B. Benešové, *Plamenů* V. Martínka, *Četnických humoresek*, *Žaltáře* J. Maška, *Povídek z jedné kapsy* K. Čapka, nikoli však *Lazebníka* (tamtéž, s. 264–265).⁷

Lazebník, „nový skvělý experiment Weinerův, plný kouzla a překvapivé krásy, dobyvačný a silný“, jak byl (za cenu 33 Kč) inzerován na stránkách *Rozprav Aventina*, mohl nejen kvůli své nenápadné, až asketicky strohé obálce uprostřed vizuálně výraznějších, výtvarně osobitějších a z hlediska knižní úpravy hodnotnějších titulů ve výloze dobového knihkupectví zapadnout. Svou „jinakostí“ se vymkl univerzalizujícímu estetickému konceptu doby, jeho umělecká i myšlenková originalita zůstala proto převážnou částí soudobých recenzentů nedoceněna a i z perspektivy literární historie se ocitl „mimo hru“. Nám Weinerova „poetika snu“ naopak představuje — jak se pokusíme vyložit — potenciální dominantu v konfiguraci souvztažností, „souběžných a protikladných diskursivních činností“, do nichž v rámci časového úseku jediného kalendářního roku necháme vstoupit těm textům, které nám umožní co nejnázorněji postihnout charakteristické rysy dobové literární řeči a imaginace a v hrubých obrysech nastínit dynamiku jejich pohybu, proměn, napětí i konfliktů nejen v časové perspektivě delší jednoho roku a v širším než výlučně bohemistickém kontextu, nýbrž také v koexistenci i střetech s jinými typy literárních i neliterárních diskurzů. Naší ambicí však není vést teoretickou rozpravu o psaní literárních dějin, ve svém příspěvku chceme volně navázat na metodologické impulzy prvního svazku

7 Toto opomenutí zjevně není náhodné, neboť stejně tak byla autory pominuta i další díla Weinerova vrcholného tvůrčího období (v témže roce publikovaná sbírka *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* i – v roce následném – sbírka *Mezopotamie*), případně je o nich informováno prostřednictvím komentované citace ze soudobé kritiky. Obraz dobové recepcce, který je tímto způsobem podáván, je však při povšečnosti komentářů k úryvkům z Vodákovy recenze sbírky *Mnoho nocí* i z Šaldovy kritiky *Hry doopravdy* nejen neúplný, nýbrž i značně jednostranný a zkreslený (srov. Šámal — Pavlíček — Barborík — Janáček a kol. 2018, s. 232, 363).



Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923 (srov. Papoušek 2010, s. 7–19) a souhlasně i polemicky je rozvinout cestou pozorného čtení vybraných textů, neboť estetická zkušenost slovesného díla v jeho zneklidňující konkrétnosti, oslovující múzickou složku literárního badatele, pro nás zůstává první i poslední instancí rozumění (srov. Stierle 1993).

Autoři *Dějiny nové moderny* v duchu nového historismu deklarují „konstrukční přístup k dějinám“ s tím, že „konfigurace, výběr materiálových akcentů i způsob utváření syžetu“ příběhu jednoho roku nese nutné rysy arbitrárnosti ve smyslu „vyprávění vlastního příběhu, vytvoření vlastního obrazu“, nikoli však libovůle či „imaginativní nahodilosti“ (srov. tamtéž, s. 7, 8, 14, 16). Vydání Weinerovy poetiky *Lazebník* pokládáme za událost, jež nám uvnitř sledovaného materiálu umožní objevovat, či konstruovat ony konfigurace a konstelace, aniž bychom však tomuto materiálu vnucovali jediné sjednocující uspořádání, resp. je pokládali za jediné možné. Předmětem takto koncipovaných sond do literárního dění roku 1929 jsou literární texty ve své konstitutivní neohraničené dějinnosti, texty vstupující do nesčetných vztahů a vazeb, texty s proměnlivou, časově podmíněnou identitou. Literární dílo je takto historickými kontexty, do nichž vstupuje, podmíněno, nelze je však z těchto kontextů odvodit. Nechceme se pouštět do diskusí a sporů o periodizaci, třebaže zvolený rok 1929 tuto otázku chtě nechtě klade. Právě s ním bývá v české literární historii spojován výrazný zlom a změna paradigmatu, znamenající proměnu literárního jazyka, imaginace a ustavování nových způsobů vnímání a zobrazování skutečnosti.⁸ V našem podání roku 1929 však nepůjde primárně ani o potvrzení, ani o vyvrácení periodizace, jež z perspektivy tradovaných vývojových a kauzálních souvislostí do daného roku klade určitý paradigmatický zlom, traktuje jej jako mezník a bod zlomu literárního vývoje. Náš záměr je nepoměrně skromnější: v časovém segmentu jednoho roku se soustředit na několik textů, jež spojují určitá témata či figury, které pro dané období považujeme za důležité také proto, že na nich lze pozorovat i dlouhodobější proměny imaginace. Nepůjde nám tedy o zachycení literárního dění a literární produkce roku 1929 v kronikářské úplnosti, nýbrž o vystižení jakýchsi „uzlových“ charakteristik literárního jazyka sledovaného horizontu, tedy o „vertikální sondu“ do „horizontálního“ literárního dění s úmyslem vyzdvihnout a v dlouhodobějších souvztažnostech uchopit a popsat několik specifických témat, obrazů a figur, jež pro zvolené období pokládáme za příznačné nebo „zlomové“ ve smyslu potenciálních

⁸ V úvodu ke IV. svazku akademických *Dějiny české literatury* se v souvislosti s periodizací, vycházející z „hledisek obecně společenského vývoje“, s jistými rozpaky připouští, že oba první předěly (rok 1898 a 1918) mohou oprávněně vyvolávat diskusi i polemiku, neboť kupř. rok 1918 jistě znamená výrazný společenský předěl, avšak předěl volený podle vlastního vývoje literatury, v níž ještě doznívají předválečné tendence i reakce na válku, by musel být o něco pozdější (srov. k tomu rozhodnutí autorského týmu prvního svazku *Dějiny nové moderny*, věnovaného „souvislostem vrcholného českého modernismu“, ohraničit zkoumané období léty 1905 a 1924, přičemž jako druhý předěl byl označen zrod poetismu, který „předchozí literaturu a umění konfrontoval s touhou po odvrácení se od souvislostí válečných a předválečných“ [Papoušek 2010, s. 18]). Při volbě mezníku dalšího období, roku 1929, však v autorském týmu akademických dějin — zdá se — panovala shoda, že tu „společenská a literární hlediska splývají“ (*Dějiny české literatury IV* 1995, s. 7).



diskurzivních dominant, které „mohou mít podobu trsů — jakýchsi významotvorných střetů a konfrontací diskursů či dobové imaginace“ (tamtéž, s. 16). Diskurzivními dominantami nám jsou témata a figury poetiky, snu, snového psaní a literární polemiky, jimž je společné především *spisovatelovo uvědomění sebe sama při práci nad dílem* i reflexe materiální složky díla. Toto „uvědomění sebe sama“ se u vybraných autorů (R. Weiner, J. Deml, V. Durych, V. Vančura a K. Čapek) projevuje nejen jejich prohloubeným zájmem o obecné otázky poetiky, nýbrž také zvýšeným „lingvistic-kým vědomím“, o němž — u některých z nich — svědčí i soustavná pozornost, kterou věnovali aktuálním otázkám jazyka a jazykové kultury, jež byly v pracích českých jazykovědců, především členů *Pražského lingvistického kroužku*, reflektovány v souladu a dialogu s vývojovými tendencemi moderního umění.

Již expozice *Lazebníka* zakládá fikci vlastní práce nad rukopisem, zachycuje „sebeportrétování spisovatele při práci“, jež psaní vrhá do „nejistoty a neurčitosti prostřednictvím materiálu, s nímž má co dělat“, a který „stojí zde a nyní sám, máje proti sobě pouze to, co je ohraničeno vším pevným a pojmenovaným, neboli to, co je za hranicemi pevného a pojmenovaného, za hranicí jakékoli jistiny: obraz autora, který stanul sám proti nicotě“ (Grebeníčková 2015, s. 632–634). Termín portrét umělce při práci přejala Růžena Grebeníčková od Waltera Benjamina jako označení pro literární topos, v němž spisovatel zachycuje sám sebe v aktuální situaci nad dílem: „Neboť v tomto okamžiku vypadl spisovatel ze své role a reflektuje nanejvýš své vlastní postavení při psaní nad dílem, při psaní v jeho aktuálnosti. A jako by právě tu zaujímal distanci od své činnosti a stavěl se k ní skepticky: veškeré ‚zpochybnění‘ sebe sama vyplývá z toho, že příliš dobře ví, kterak jediným tvůrcem světa, jež zde v psaní vnucuje druhým, je pouze on sám, současně však též nahlíží, kterak snadno se on, původce, stává jen výsledkem své stvořeniny“ (tamtéž, s. 632). I proto je označení toposu jen velmi přibližné, neboť více než by tu byl vykreslován obraz spisovatele nad dílem, vystihuje nejvýše — a vzpomeňme tu opět prologu *Lazebníka* — nezachytitelnost subjektu, zakoušejícího situaci „na hranici psaní“: „stojí zde před sebou samým, sám v své nezachytitelnosti“ (tamtéž). A je příznačné, že tato literární situace, „toto místo se objevuje v textu vždy s průvodním příznakem — slovy, označujícími slova, psaní, neboli s doprovodem metajazyka“ (tamtéž), s doprovodem explicitní či implicitní estetiky slova a poetiky psaní: „Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě *náhle*. — První věta, a všechno se už kymácí: pochybnost, dostojím-li slibu, slibuje pouhých několik slov; a skrupule, nebylo-li by mé myšlenky odpovídalo lépe říci, že se mě zmocnil *náhlý* pocit nezbytí, než že se mě zmocnil *náhle*“ (Weiner 1998, s. 9).

Výskyt zmíněného toposu je sice prokazatelný v literatuře od druhé poloviny devatenáctého století, jeho četnost se však stává příznačnou až pro moderní literaturu století dvacátého. F. X. Šalda jej zaznamenal kupř. ve stati *O dnešním položení tvorby básnické* (1933) v souvislosti s Gideovým pokusem o čistý román *Peněžokazi* (1925), na němž ocenil právě jeho experimentální koncepci a novátorskou románovou konstrukci, v níž se těžiště z plánu fiktivního děje přenáší na plán písíciho spisovatele a vlastního procesu psaní: „Neboť, a to je charakteristické pro dnešní dobu, žádný básník, žádný umělec nezavírá již dveří své dílny. Proces, kterým vzniká dílo, cení se mnohem výš než výsledek. Za důležitý znak doby pokládám tuto vůli k poctivosti, která se liší velmi od pouhé upřímnosti. Poctivost záleží v tom, že nikdo nechce eska-



movat výsledek; že se utíká od každé virtuozity, která koneckonců předstírá vždycky, co nemůže dát; že se básnická tvorba opírá víc a více o bádání vědecké a že akt tvorby se připodobňuje co nejvíc invenci nebo exaktné obraznosti matematické“ (Šalda 1933, s. 435).⁹ V závěru citátu Šalda vyzdvihl jistou souběžnost uměleckého tvoření s exaktností vědeckého bádání, což na poli literární tvorby znamená rovněž prohloubený zájem moderního umělce o teoretické otázky poetiky i umělecké formy. V roce 1929 vyšel nový překlad Aristotelovy *Poetiky*, který pořídil prof. František Groh.¹⁰ I tato náhodná časová shoda zdá se podporovat naši výchozí tezi, již jsme vepsali do názvu naší studie, když jsme rok 1929 s nadsázkou označili za rok *Lazebníka*, a tedy poetiky, či lépe poetik: Weinerovy, Durychovy, Mukařovského, Aristotelovy... Poetika v užším i širším slova smyslu, poetika nejen jako výraz (sebe)reflexe „literárnosti“ literárního díla, nýbrž i jako jeden z projevů „jazyka“ avantgardy, jež dospěla do stadia vlastní sebereflexe, tvoří východisko i základnu našeho čtení, je Ariadninou nití v principiálně otevřené tkanině či síti souboru interpretovaných textů, v jejichž souvztažnostech i konfrontacích se snažíme zachytit obrysy dobového literárního diskurzu, a ustálit tedy paradoxně cosi, co je principiálně v neustálém pohybu, v dynamickém procesu utváření a proměn.

BÁSNÍK A DĚJINY: ŠTYRSKÉHO BÁSNÍK NA PRANÝŘÍ

Dějiny nejsou ničím jiným než podivuhodným mizením pravdy v čase. Proto jsou jména básníků navždy spjata s ruinami a se stíny. [...] Básníkům nepatří dnešek, ani zítřek, básníkům patří čas (Jindřich Štyrský: Kraj markýze de Sade, 1933).

Mnohé z otázek, které si klade soudobý historik literatury a jež jsme jen letmo nastínili, nejsou nové. Pro naše téma není bez významu, že Weiner v prologu povídky *Smazaný obličej* ze souboru próz *Škleb* (1919), jenž je svého druhu manifestem jeho vlastní poetiky i epistemologickým pojednáním, načrtl originální pojetí dějin jako jízlivou polemiku s tradičním vnímáním dějin, pojímaných v jejich časové posloupnosti:

⁹ Weiner o Gideových *Penězokazích* podrobně referoval již v roce 1926 jako o díle, „před nímž všechna románová produkce posledních let — Prousta vyjímajíc — ustupuje hluboko do pozadí“. Ocenil nejen jejich rafinovanou románovou skladbu, nýbrž i to, čím své čistě literární kvality překračují, stávající se jakoby „fyziologickým jevem své doby, z její podstaty“. Tím se *Penězokazi* řadí ke knihám, „nad nimiž se nás zmocňuje pocit, že nemohly být nenapsány“ (Weiner 1926, s. 7).

¹⁰ Šlo teprve o druhý překlad do češtiny (vydala jej Společnost přátel antické kultury. Museion — sbírka překladů. Svazek IV), který podle J. Ludvíkovského znamenal oproti překladu P. J. Vychodila (1884, přepracované vydání 1892), jež charakterizoval jako „věcně správný, pečlivý, ale po stránce jazykové úplně zastaralý“, znatelný posun; Grohův překlad Aristotela neobyčejně nesnadného textu, „zatíženého tolika kritickými a exegetickými aporiemi“, je nejen věrný, ale je psán i „srozumitelnou dnešní češtinou“, reflektuje vývoj spisovného jazyka i české odborné terminologie. Třebaže recenzent neopomenul zmínit rovněž některé sporné otázky terminologické, v závěru svého celkově kladného referátu novému překladu popřál Masarykovými slovy, adresovanými Grohovu předchůdci, „aby tato poetika mnoho studována byla od čtenářstva i od spisovatelstva“ (Ludvíkovský 1930, s. 302–306).



„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 spirituelních jako babka oka své punčochy“ (Weiner 1996, s. 318).¹¹ Odmítaje chronologii i „harmonickou“ logiku kauzality jako určující mechanismus porozumění historickému dění, vyzdvihl naopak disharmonie a kontradikce, jež metaforicky označil za „strašlivé body, jimiž je stanovena křivka života“ (tamtéž). Proti tradiční historii, jež tyto „strašlivé body“ ve své „sveřepé nadutosti“ odmítá jako náhodné a nepodstatné, neboť neobsahují „v sobě možnosti vývoje, racionalisticky pojmávaného“ (tamtéž), postavil básnickou představu „dějin[y] oněch nevysvětlitelných přesmyků“ (tamtéž, s. 321), rudimentární koncepci disharmonických dějin, anticipující anachronní pojetí dějin, již formulovali i tři Weinerovi současníci, němečtí myslitelé Aby Warburg, Walter Benjamin a Carl Einstein.

Podle francouzského filozofa a historika umění Georgese Didi-Hubermana vstupují tito myslitelé, mezi jejichž myšlením existují četné vztahy, jako tři „osamělé hvězdy“ do zvláštní konstelace, jež komunikuje s dalšími mysliteli a umělci, kteří se v téže době zabývali historií kultury v souvislosti s filozofickými otázkami času a obrazu: „Ze strany času byla konstelace, o níž mluvím, současná — někdy jako dlužník, často jako kritik — velkých filozofických děl, která kvetla koncem dvacátých let: obzvláště Husserlových *Přednášek o fenomenologii vnitřního časového vědomí* a Heideggerova *Bytí a času*. Ve stejné době Warburg skládal svůj *Atlas Mnemosyné* a Benjamin zahájil práci na *Knize pasáží*. [...] Ze strany obrazu souhvězdí, které tito myslitelé tvoří, je neoddělitelné od estetických revolucí, které proběhly ve třech prvních desetiletích 20. století. Je nemožné porozumět historii kultury, tak jak ji praktikoval Benjamin, aniž by se vzala v úvahu — způsobem, který bude třeba prozkoumat co do anachronických účinků poznání — aktualita Prousta, Kafky, Brechta; ale také surrealismu a filmu. Je nemožné porozumět kritickým zápasům Carla Einsteina na vlastním historickém poli bez aktuality Jamese Joyce a kubismu, Musila, Karla Krause nebo filmové tvorby Jeana Renoira. Již před nimi nám Warburg poskytl prostředky porozumění historickým a antropologickým sedimentacím takového ponoru do živoucího umění“ (Didi-Huberman 2008, s. 50–51). V myšlenkově hutné zkratce vystihl Didi-Huberman konstelaci, v níž je konceptualizován širší představový a recepční horizont Weinerova *Lazebníka* jako oné diskurzivní dominanty, v níž se sbíhají a současně z ní vyzářují důležité impulzy iniciující proměny v dobové imaginaci. Weinerova poetika je v našem čtení neoddělitelná od velkých filozofických koncepcí i estetických revolucí prvních desetiletí 20. století, jež uvádí Didi-Huberman, a porozumět *Lazebníkovi* tak předpokládá vzít v potaz nejen aktualitu Prousta, Kafky a surrealismu, nýbrž také Benjamina, Husserla, Heideggera, Freuda, Bachtina nebo i filmu.¹² Metafora kon-

11 K epistemologickým a poetologickým souvislostem „prologu“ povídky *Smazaný obličej* srov. Jirsa 2016, s. 48–57.

12 Připomeňme v této souvislosti povídku *Ela* z knihy *Lazebník*, v níž Weiner explicitně odkazuje na *Kabinet doktora Caligariho* (1920) Roberta Wieneho, reprezentativní dílo německého expresionismu (srov. Málek 2008, s. 43–44). Soudobou filmovou produkci Weiner poměrně soustavně sledoval ve své recenzentské činnosti (srov. Gaží 1999). I v roce 1929 publikoval v *Lidových novinách* několik článků a glos k tématu filmu: *Zvukové a mluvící filmy* (10. 5.), *Kinematografie prostorová* (19. 6.), *Mezinárodní filmový kongres* (21. 6.), *Český film v Paříži* (11. 10).



stelace, sugerující představu principiálně neuzavřeného prostoru, kde mohou texty vstupovat do stále nových konfigurací, konceptualizuje prostorové chápání literárního dění a umožňuje pochopit řeč literárních textů v pohybu, koexistenci a vzájemných vztazích (konjunkcích a paralelách), uvažovat o dějinách literatury nikoli jako o jednoduše chronologickém procesu, nýbrž jako o warburgovském „vření a hemžení života v rámci dlouhého trvání kultur“,¹³ jež nechává vystoupit novým, často nečekaným významům, jako například v úvodní scéně *Lazebníka*, v níž je básnický subjekt ve stavu zamyšlenosti, filozofické kontemplance a meditativního smutku zastížen v univerzálním gestu „anachronické“ figury melancholie: „Skládám hlavu do dlaní; úsilovně přemýšlím; ó, krásy syntaxe a slovní morfologie! [...]“ (Weiner 1998, s. 9).

Když Aby Warburg v říjnu 1929 nečekaně zemřel na infarkt, Ernst Cassirer jako rektor hamburské univerzity věnoval svému zemřelému příteli smuteční řeč. Podal v ní jeho intelektuální obraz, na němž vyzdvihl především patetické, subjektivní aspekty jeho myšlení i jeho výjimečné úsilí potýkat se s tragickými problémy, tedy s oněmi formulami patosu, představujícími skrytou energii uměleckých děl, která se v rámci „přežívání“ oživuje v různých kulturních formách napříč časem: „Pátráme-li po velkých výtvarných motivech, jež Warburg ve svém bádání sledoval, tak při veškeré své obsahové rozdílnosti vykazují jeden společný rys. Všechny jako by byly jen různými stadii jedné velké pašijové cesty lidstva. Orfeův motiv, motiv únosu Proserpiny, motiv zavraždění dětí Medeou — to vše mu znamenalo jen poslední a nejvyšší extrémy lidské bolesti a lidské vášně. V tom všem spatřoval pouze symbol — symbol pro ony nepojmenovatelné démonické síly, jimž je naše bytí vydáno všanc“ (Cassirer 2004, s. 371; srov. Vojvodík 2014, s. 44). Cassirer však ve své řeči nevystihl pouze duchovní profil zemřelého kolegy, nýbrž v obraze velké pašijové cesty lidstva a v oněch démonických silách, jimž je lidský život vydán napospas, postihl i cosi podstatného z duchovního klimatu doby. Když na podzim roku 1929 publikoval Sigmund Freud úvahu *Nespokojenost v kultuře*, již jejím názvem přesně pojmenoval univerzální povahu duchovního neklidu i krizového stavu soudobé evropské kultury a civilizace.

Duchovní krize, jejíž v průběhu dvacátých let prohlubující se příznaky ve vědě, kultuře a společnosti diagnostikovali filozofové a myslitelé — vedle již zmíněného S. Freuda, E. Husserla, M. Heideggera, W. Benjamina také Karl Jaspers, Julien Benda nebo José Ortega y Gasset —, byla umocněna otřesem, který ve vědomí lidí vyvolala velká hospodářská krize, jejíž počátek je symbolicky vyznačen černým pátkem, krachem na newyorské burze 24. října 1929. Tváří v tvář hluboké a všestranné krizi skutečnosti moderního světa, k jejímž příznakům náležela „zrada vzdělanců“ (Julien Benda) na straně jedné a „vzpouza davů“ (José Ortega y Gasset) na straně druhé, probíhala také ideologická a politická diferenciací mezi českými spisovateli, již provázely ostré spory, konflikty a polemiky, v nichž nešlo o nic menšího než o charakter moderního umění, společenskou angažovanost umělce i jeho neodvislost na politic-

13 Takto shrnul warburgovské dějiny umění Didi-Huberman, v jehož interpretaci osu Warburgova myšlení představují dva „anachronické“ pojmy: *Nachleben*, tedy „přežívání“ obrazových schémat, gest a námětů výtvarných děl, či v širším smyslu kulturních nebo antropologických forem v „nevědomých“ hlubinách dějin kultury, a *Pathosformel*, vzorce či formule patosu, vysoce emotivní, expresivní a gestické formy, jimiž na povrch uměleckého díla proniká stopa zkušenosti extrémních stavů lidského bytí (srov. Fulka 2009, s. 167).



kých direktivách. Vystoupení skupiny sedmi komunistických spisovatelů v březnu 1929, kriticky namířené proti nově zvolenému, gottwaldovskému vedení strany, vyvolalo nejen jejich brzké vyloučení, nýbrž i ostrou diskreditační kampaň a následnou polemiku, jejímiž nejhlasilivějšími nositeli byli Karel Teige na straně jedné a Josef Hora na straně druhé (mj. v brožuře *Literatura a politika*, 1929). Svým nesmiřitelným a neústupným tónem předznamenala četné kulturněpolitické zápasy i literární diskuse příštího desetiletí (srov. též Brabec 2014, s. 113–114).

Souběžně s diferenciací v oblasti politiky probíhal obdobný proces v rámci debaty o avantgardní generaci, již vyprovokovala stať Jindřicha Štyrského *Koutek generace*, publikovaná v říjnu 1929 v prvním čísle jím řízeného nakladatelského listu *Literární kurýr Odeonu*. Štyrský jí vyvolal rozsáhlou polemiku o chápání básnického díla a roli umělce ve společnosti, v níž zastával etické stanovisko, z něhož kritizoval hanebné zkýččování a zkorumpování básníků a umělců avantgardy, která přestala být revolučním živlem, a varoval před její institucionalizací, konformismem vůči oficiální moci i vnitřní vyčerpaností: „Naše generace dozrála: ztotožňuje lunu s elektrickou žárovkou, lásku s postelí, poezii s portmonkou. Kvality měří mírou úspěchů a života dobývá pucováním klik. Mnozí zestárlí, sešli a čas změnil nepatrná a mikroskopická znaménka duševní chudoby ve veliké vředy bídy. Jiní učinili zadost své zbabělosti. Povznesli svou ubohost, aby beztravně mohli býti považováni za podřadné darmošlapy. Kdesi za větrem, v ústraní těší se jidášským penízem. [...] neboť čím jsou prodejnější, tím menší porozumění pro kýč jeví, nebo lépe řečeno, čím jsou k sobě shovívavější, tím více kýčů vytvářejí. Mají výborný postřeh. Generace sní o koupací vaně. *Pro skutečného básníka není dnes jiného místa než na pranýři*“ (Štyrský 2007, s. 42). Štyrského jízlivá, přísná a pronikavá kritika, obracející se do řad vlastní devětsilské generace, vyvolala jednu z nejvášnivějších a nejrozsáhlejších literárních polemik meziválečného období, v níž Štyrský obhajoval nezávislost poezie a její nadřazenost uměleckým i politickým programům. Pozici nejhlasilivějšího oponenta zaujal Teige, který v obsáhlé úvaze 1929 Štyrského článek sice přivítal jako impulz pro „nezbytné kritické čištění“ na intelektuální a kulturní levici, vytkl mu však jeho neadresnost, již obratem využil k tomu, aby si chybějící „určité případy“ sám doplnil jmény J. Hory a V. Vančury.¹⁴ Ti v roce 1929 převzali státní cenu za literaturu,¹⁵ především však patřili k těm sedmi komunistickým spisovatelům, kteří kriticky vystoupili proti novému stranickému vedení. Štyrský chtě nechtě musel na toto nedorozumění reagovat druhým pokračováním *Koutku generace*, v němž svou obecnou úvahu o poslání básníka aktuálně vyhrotil jednoznačným požadavkem jeho nezávislosti na politických programech: „Skutečný básník stojí vždy stranou politických štvanic a machlů. Revoluce si vždy přivlastňuje básníky až ex post. [...] Básníkovy zájmy pohybují se vždy mimo okruh partají, nechodí tlouci v trikolóře vlastenecké špačky, ani se nestarají, zač je

14 „Kdyby místo neurčitých a mátožných dekorativně poetických vět byl jmenoval určité případy a určitá jména. Kdyby nedvojsmyslně ukázal, kde vězí ta rakovina epigonství, kýče, prostituce a korupce, kompromisu a oportunistu, zrady a přeběhlictví“ (Teige 1929, cit. podle *Avantgarda známá a neznámá* 3, s. 117).

15 „Státní cenu, kterou uděluje porota tak zpátečnických a nekompetentních soudců, může, po našem soudu, přijmout jen člověk z onoho břehu literatury“ (Teige 1929, cit. podle *Avantgarda známá a neznámá* 3, s. 115).



v SSSR pět deka skořice“ (tamtéž, s. 55). Vysloviv přesvědčení, že moderním básníkem je básník, „který nikdy nezradil své dílo“, zopakoval v závěru svou konfesi: „Ano: jediné místo pro skutečného básníka je přece jen na pranýři“ (tamtéž, s. 54–55).¹⁶

Štyrského představě „básníka na pranýři“ konvenoval právě autor *Lazebníka*, v té době v podstatě outsider, stojící mimo svou generaci a skupiny, osobnost nepodléhající dobovým trendům, jenž za svou odvahu neustoupit z vlastního uměleckého přesvědčení platil svým osamocněním a ztroskotáním. „Richard Weiner je veliký moderní básník,“ konstatoval Štyrský ve své recenzi *Lazebníka*, v níž osvědčil porozumění pro svrchovanost a sílu Weinerovy tvůrčí individuality, rozpoznal a vysoce hodnotil umělecké hodnoty knihy, přičemž vyzdvihl především její *snovou* inspiraci a imaginaci, z níž ostatně vycházela i jeho vlastní výtvarná a literární tvorba: „Moderní básník vytváří díla, jež nemůže, naštěstí, nikdo zrušit. Richard Weiner, jemuž se u nás v mnohém podobá také zapomínaný básník Jakub Deml, v svých prózách [...] nalézají spočinutí ve věčném prázdnu, nalézají v nich pravý účel snu“ (tamtéž, s. 77–78). Prudká polemika o „generaci na dvou židlích“ byla nejhlasitějším projevem diferenciací do té doby jednotné levicové avantgardy, výrazem jejího kritického přehodnocování, předznamenávajícího pozdější spor o surrealismus jako vyústění snahy o vytvoření jiné, alternativní avantgardy, jiného pojetí avantgardní modernosti. Weinerova poetika *Lazebník* v tomto procesu diferenciací na znejistělě půdě moderního českého umění sehrála v řešení otázky modernosti sice dílčí, pro současníky ne tak patrnou, ale do budoucna o to důležitější úlohu (srov. Málek 2017, s. 17–18).

BÁSNÍK A SEN I: WEINERŮV PROUST ANEB NA CESTĚ K POETICE SNU

Sny a vzpomínky zajímají mě jediné jako prvky, respektive jako východiska poetiky. Pátrám — a nikoliv dnes poprvé — o možnostech, jak jich využít jako virtuálně nejmocnějších základů písemnictví, morálního, jediného písemnictví nikoliv, marného, a — ó, toho paradoxu, není-li pravda? — nikoliv marného proto, že staví právě na tom, co pokládáme za nejmarnější: na snech a utkvělých, lpících, snových, evokativních vzpomínkách (Richard Weiner: Lazebník, 1929).

„Třináct svazků *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta je výsledkem nezkonstruovatelné syntézy, v níž se ponor mystika, umění prozaika, zápal satirika, moudrost učence a zaujatost monomaniaka spájí v autobiografické dílo. Právem bylo řečeno, že všechna velká literární díla zakládají, nebo ruší literární druh, zkrátka jsou zvláštními případy. Proustovo dílo je však jedno z nejméně uchopitelných. Počínaje výstavbou, která je zároveň básní, memoáry, komentářem, až po syntax bezbřehých vět (delta řeči, která se tu plodně rozlévá do dálav pravdy), se vše vymyká normě. První poučný poznatek, jež pozorovatel získá, je ten, že tento velký, ojedinělý básnický zjev současně představuje největší básnický výtvar posledních desetiletí. [...] Proustův obraz je nejvyšší fyziognomický výraz, jaký mohla získat nezadržitelně narůstá-

¹⁶ Průběh generační diskuse 1929–1930, do níž se vedle jejích hlavních aktérů Štyrského a Teiga zapojili i mnozí další kritici a spisovatelé (I. Sekanina, J. Fučík, L. Štoll, F. X. Šalda, J. Hora), mapuje třetí svazek antologie *Avantgarda známá a neznámá* (1970).



jící diskrepance mezi poezií a životem“ (Benjamin 2009, s. 237). Těmito slovy otevřel Walter Benjamin svou esej *K Proustovu obrazu*, uveřejněnou na tři pokračování (od 21. 6. do 5. 7. 1929) v časopise *Die literarische Welt*, hutný, stylisticky vybroušený a myšlenkově pronikavý portrét autora, jehož komplexní a mnohovrstevné „exemplární“ dílo, vykazující „své místo v srdci nemožnosti“, mu zároveň bylo partnerem v teoretickém dialogu, spoluutvářejícím jeho vlastní filozofickou pozici a formujícím jeho pojetí moderny.

Takřka týmiž slovy, jimiž Benjamin postihl základní rysy Proustova díla, by bylo lze charakterizovat Weinerova *Lazebníka*, vydaného na podzim téhož roku. Kdyby se byl mezi jeho recenzenty a kritiky našel stejně zaujatý, vnímavý a bystrý vykladač, mohl by ve Weinerově těžko uchopitelném díle rozpoznat obdobný „výsledek nezkonstruovatelné syntézy“, dílo, v němž je vše mimo normu a jež si svou monstrozitou zakládá svůj vlastní literární druh. Tak jako u Prousta, také u Weinerova *Lazebníka* by musela být akcentována jeho absolutní singularita a jedinečnost jeho formy, rozbíjející hranice tradičních literárních druhů a žánrů, tedy formy, v níž Benjamin u Prousta spatřoval velkou básnickou ojedinělost. Obdobně i v *Lazebníkově* se smazává nejen protiklad mezi lyrikou a prózou, nýbrž se spájí také to, co je tradičně pokládáno za neslučitelné: ponor mystika a verva satirika, umění prozaika a vědění učence.¹⁷ Pojmem mystika vymezuje Benjamin nediferencovaný prostor filozofické reflexe, do jejíhož epicentra situoval skutečnost, že „Proust nepopsal ve svém díle život, jaký byl, nýbrž jak si na něj vzpomíná ten, kdo ho prožil“ (tamtéž). Tuto komplexní filozofickou otázku uchopil v mytickém obraze „penelopské práce zapomínání“,¹⁸ přičemž pojmem zapomínání rozumí — v opozici k jeho tradiční sémantice — produktivní a kreativní práci poetické imaginace, jež je analogická snové práci, či spíše bdělému snění. To, co toto noční „zapomínání“ produkuje, není umělcem s příchodem dne v běžném smyslu zapomenuto, nýbrž je „utkáno“ v text. Obdobně alineární textovou strukturu „tká“ snové psaní Weinerova *Lazebníka*, v němž je hra mezi snem, (bdělou) vzpomínkou, zapomněním a rozpomínáním explicitně proklamována a tematizována jako základní vypravěčský postup snové poetiky: „*Sen jest ovzduším, ale ovzduším jakoby nad pevninou, kde není sídel; skoro bych řekl nad pevninou nijakou. [...] čtenář si možná ještě vzpomíná — předmět tohoto pamfletu strhuje mě tak často a tak daleko*

17 „Proust neustále přechází z vyprávění do traktátu,“ postřehl již před Benjaminem ve své stylové analýze Proustovy věty Leo Spitzer (2010, s. 490). Weinerova *Lazebníka* uvádí poetologický traktát, jenž nese rysy eseje. Původní podtitul eseje *Poetika* snáře autor ve strojopisu škrtl a nahradil jej obecnějším žánrovým označením *Poetika*, jež poté přenesl na celou knihu. Deklaroval tím autorský záměr, aby všech pět textů knihy — i přes jejich žánrovou různorodost (snová próza, fantastické vyprávění, satira) — bylo bráno za části celku, v němž jsou poetologický výklad a jeho realizace ve vyprávění / vyprávěním vedeny simultánně, v němž teoretická a vypravěčská intence i teorie a praxe snového psaní nejen koexistují, nýbrž se i doplňují a vzájemně umocňují. V předkládané studii se však označení *Lazebník* či *poetika* vztahují výlučně na úvodní esej, neboť především o ni se náš výklad opírá.

18 „Zde totiž den rozplétá, co utkala noc. Každé ráno, po probuzení, držíme v rukou jenom pár třásní, většinou slabých a uvolněných, koberce prožitého života, jak ho v nás utkalo zapomínání. Každý den pak účelným jednáním, a ještě více účelným vzpomínáním, rozvolňujeme úplet, ornamenty zapomínání“ (Benjamin 2009, s. 238).



od východisk (východisk!, tak jako bychom kráčeli *někam!*), že by nebylo divu, kdyby byl už zapomněl —, čtenář si tedy možná ještě vzpomíná, že jsme mluvili o období mezi sny a jistými vzpomínkami“ (Weiner 1998, s. 89).

To, co Weinerova *Lazebníka* činí neuchopitelným, takřka nestvůrným, je jak jeho tematická šíře, zahrnující exkurz o psaní, jazyce, poznání, umění a lidské existenci vůbec, tak jeho vnitřní heterogenita: autorovy „teoretické“ ambice napsat poetiku doprovází stále zřejmější vědomí její nemožnosti, posedlost psaním vystavuje píšící subjekt soustavné reflexi. Polytematickosti a komplexnosti *Lazebníka*, diskurzivně i obrazně rozvíjejícího řadu témat, od nichž se argumentace výkladu vzdaluje v četných odbočkách, aby se k nim po dlouhých oklikách vrátila, odhalujíc v této diskontinuitě nečekané souvislosti, odpovídá nejen stylová rozrůzněnost, nýbrž i žánrové rozpětí, napínající koherenci textu takřka k prasknutí. V této mnohosti, jež se v povrchové rovině diskurzu rozvíjí jako diskontinuita a přetržitost logické i obrazné argumentace, pronikající až k nejjemnějším významovým nuancím, si *Lazebník* v „hloubce“ svého diskurzu uchovává jednotu, (po)ukazující k oné celistvosti (zření), jejíž ztrátu Weiner reflektuje v mýtu o ztraceném ráji.¹⁹ Přecházeje mezi několika žánrovými označeními a zařazeními svého textu, z nichž žádné nechce Weiner fixovat jako definitivní, zakládá *Lazebník* svůj „vlastní“ literární druh, jehož autocharakteristiky (poetika, snář, komentář, pamflet, traktát, vádemékum) jsou vždy jen provizorními a marnými pokusy jedním jménem ustálit význam oné „nezkonstruovatelné syntézy“.²⁰

„[...] nedovedu napsati nic, čemu jsem už předem nedal jména,“ doznává vypravěč na počátku povídky *Prázdná židle* (Weiner 1996, s. 371), na niž autor *Lazebníka* odkazuje, když na jedné z prvních stránek knihy poznamenává: „[...] můj švédský cestopis rozplynul by se pod pérem tak jako kdysi z příčin podobných cosi, na čem mi záleželo ještě mnohem více“ (Weiner 1998, s. 14). V *Prázdné židli* je titul něčím, k čemu se ve svém rozboru nenapsané povídky (jak zní její podtitul) vypravěč takřka obsesivně vrací jako k oné trosce, mající svědčit o „zániku slovesného díla“, o autorově neschopnosti dát definitivní tvar svému vyprávění: „Název *Prázdná židle* byl tedy hotov a já věděl, že na něm nelze nic měnit. Leč kupodivu! Přestože tento titul byl mi vnitřně osudnější skutečností než titul kterékoli z mých prací, snažil jsem se marně, abych z těchto dvou slov, znamenajících pro mě *celou myšlenkovou a představovou oblast*, vykřesal sebemenší slovesný zárodek, z něhož bych pak metodickou prací spisovatelskou zbudoval útvar povídky nebo jiný útvar slovesný“ (tamtéž, s. 371,

19 Autorovým jménem v souvislosti s *Lazebníkem* označujeme nikoli autora jako psychofyzický subjekt, nýbrž subjekt narace, subjekt vypovídání, jenž je však vůči autorovi reprezentující a s ním — do určité míry — zaměnitelný. Ve Weinerově poetice se tradiční distinkce mezi autorem a vypravěčem problematizuje do té míry, že tyto konvenční naratologické koncepty pozbývají platnosti.

20 Poukázal na to sám autor v dopise z 22. února 1929, adresovaném nakladateli Štorchu-Marieni, v němž o právě dokončovaném díle psal: „Kniha, která se bude jmenovat nikoliv Felčar, nýbrž *Lazebník* (neboť *lazebník* je ekvivalentní francouzskému *Rebouteur*, s podtitulem, o kterém jsem ještě nerozhodl, sestává z dlouhého pamfletu-poetiky a ze čtyř próz psaných podle oné poetiky [...]. Ten prolog-poetika je psán dost neurvale, s dost prudkými lyrickými, popisnými a polemickými partiemi (nikoliv proti osobám). Myslím, že je to dost originální jako žánr a nikoliv nudné“ (cit. podle Srp 2004, s. 29).



zvýraznil P. M.). V případě knihy *Lazebník*, jak lze alespoň soudit z výše citovaného dopisu nakladateli, Weiner název na poslední chvíli sice změnil a ve vlastním textu prozaické knihy se k němu navíc ani jednou nevrací, aby jej jakkoliv objasnil, přesto odkaz na lazebnické řemeslo není bez významu. Poněkud záhadný název knihy je „komentován“ mottem-citátem, převzatým z článku z *Práva lidu* („... cech lazebnický byl v opovržení“), jímž jsou ve shodě s francouzským ekvivalentem názvu (*rebouteur* jako šarlatán, mastičkář či zaříkávač) vytknuty podezřelé a zneklidňující rysy nejen jmenovaného řemesla lazebnického, nýbrž — v bezprostřední konfrontaci s podtitulem *Poetika* — i subverzivní povaha básnického umění. Podtitul *Poetika* obrací pozornost k funkci titulu jako sémiotického signálu orientujícího recepci textu ve směru potenciálních paralel mezi oběma „řemesly“: lazebník zastupuje upadající řemeslo, jež se po většinu času pokládalo za nečisté, nízké a nepoctivé,²¹ současně však samotný obřad lázně, jemuž slouží a k němuž nás v přeneseném slova smyslu „vybízí“ i lazebník Weinerův, je zasvěcen výkonům očištění a jako prastarý mysterijní motiv je symbolem znovuzrození v nejširším smyslu. Jako utopie lidské obrody je tak vlastně sourodý s ideálem návratu k prvotnímu přirozenému stavu lidstva před prvotním hříchem, či — z perspektivy jazyka a historie jeho úpadku, jak ji podává *Lazebník* — před pádem ducha jazyka do hříchu.

Oproti enigmatickému názvu *Lazebník* podtitul knihy poukazuje na onu „myšlenkovou a představovou oblast“, tvořící základnu i rámec osobitého reflexivního textu, jenž pojednává témata poetiky básnické tvorby jakožto otázky etiky života. Z tohoto pohledu je *Lazebník*, v němž — jak Weiner zdůrazňuje — chtěl „podati poetiku nejen této knížky, nýbrž všech svých zapomenutých prací minulých i budoucích“ (Weiner 1998, s. 68), poetikou psaní, jež je stále neukončené, stále se utváří, je záležitostí procesu, jehož charakteristickým znakem je principiální otevřenost, překračující všechnu živoucí i prožívanou látku, je tedy věcí Života: „Jenomže si ovšem nejsem docela jist, napadlo-li už čtenáře, že vše, co tuto píše, není ničím jiným než znenáhly soustředováním vojsk ustanovených na dobytí klíčové pevnosti, onoho jediného opravdového klíče k životu, kterým jest poetika“ (tamtéž, s. 33–34). Těsná interference mezi životem a poetikou „díla ve zrodu“ je záležitostí „stávání-se“ píšícího já, soustavně reflektujícího proces psaní i neustále hrozící riziko jeho ztroskotání, jež v posledku nabývá povahy existenciálního dění: hledání identity v procesu psaní. „Ale také se slovem ‚poetika‘ je se mít na pozoru,“ nabádá proto Weiner ve svém autokomentáři *Lazebníkův ranec*, zdůrazňuje, že úvodní *Lazebník* nemá být „žádný ‚manifest‘, a nejméně ze všeho manifest literární. Autora nikdy nenapadlo dělat kdákající kvočnu a svolávat kuřátka pod záminkou, že hrozí společné nebezpečí. Není společných nebezpečí, jsou jenom společné strašáky. Lazebník je vádemékum, kniha veskrze jednotná. [...] Lazebník je knihou realistickou, to jako bych řekl knihou života“ (tamtéž, s. 206–207). *Lazebník* jako vádemékum, jež znamená kapesní příručku, návod či průvodce, ve smyslu původního latinského významu „pojď se mnou“ vybízí čtenáře — přes všechnu ostentativně proklamovanou skepsi a nedůvěru — k dia-

21 Lazebnictví od antiky po celý středověk zahrnovalo vedle činností balneátorských, holičských a bradýřských též nižší úkony ranlékařské (pouštění žilou, sázení pijavek a baněk, obvazování ran a léčení kožních a pohlavních chorob), čímž se často dostávalo do sporů s bradýři na straně jedné, s lékaři na straně druhé.



logu, jakkoliv polemicky vyhocenému a vystupňovanému až k ironické distanci.²² Dialogická intence *Lazebníka* je reflektována i v dalším z žánrových označení, jež Weiner volí pro svůj text: pamflet, který byl v literatuře vždy oblíbeným prostředkem kritického vyrovnání se se zastaralými formami a strukturami i příspěvkem k jejich překonání. Text *Lazebníka* je nesen duchem polemiky s konvenčními představami o literatuře a umění a v neposlední řadě i s navyklými očekáváními, jež u čtenáře vyvolává samotný pojem poetika.

Když se kritik Miroslav Rutte v roce 1929 vrátil k Weinerově knize *Lítice* (1916) — při příležitosti jejich druhého vydání —, nově vyzdvihl psychologickou metodu, v níž nyní spatřoval uměleckou aktuálnost *Lític*, to, čím autor předjal svou dobu, a proč se jeví „průkopníkem, na nějž se neprávem zapomíná“. Weinerovu psychologickou metodu, již proniká k podvědomí, manifestujícímu se v motivu dvojníka, spojil jednak s postupy Freudovy psychoanalýzy,²³ jednak s románovou metodou „hledání ztraceného času“ M. Prousta: „Kdybychom chtěli hovořit proustovským jazykem, mohli bychom nazvat ony dávné, zpětně prožívané okamžiky ‚temps retrouvés‘, a shledali bychom, že Weiner, obdobně jako Proust, se pokouší o ‚záznam vtěleného času‘, jenž není od nás oddělen, nýbrž žije dále v nás, abychom po letech našli v něm obsah své duše, nevybavený v minulosti. [...] I u člověka, postupujícího blátivou tmou [v povídce Kostajník — pozn. P. M.], je to ‚čas znovu nalezený‘, neboť nalézá svou duši právě v této proustovské identitě přítomného a minulého“ (Rutte 1929a, 165–166).²⁴ Rutteho weinerovské stati na významu dodává také to, že se jí na konci *Lazebníka* (v dodatečně doplněné poznámce pod čarou) dovolává sám autor, v pasáži, v níž se ohrazuje proti kritikům, kteří jeho dílu přiřkli nálepku nadrealismu. Zároveň však jistou koincidenci s ním připustil a připomenul, že v poměru k nadrealismu a jeho programovému otevírání cest k nevědomí a průzkumu snů z hlediska jejich významu pro uměleckou tvořivost a básnickou obrazotvornost „předjal dobu“: „Kdybych řekl, že jsem si zoufal už tehdy, když nadrealismus chodil ještě v kalhotkách na zadní zapínání, neznamenal by to zhola nic a dokazovalo by to stejně mnoho. Mohu-li však dokázat — a já dokázat mohu —, že už tehdy jsem tušil a říkal, k bohu že lze dospět jedině důsledným zoufalstvím [...]“ (Weiner 1998, s. 99–100).²⁵ Weiner se oprávněně

22 „Spisovatelův vztah k čtenáři určován zpravidla tím, tento že pokládá onoho za pokrytce, ne-li za lháře, onen tohoto pak za nevěřícího Tomáše. Odtud všechna ta osudná nedorozumění. Odtud i cosi horšího: to, že čtenář, aby svou nevěru ošálil, se staví nedoslýchavým; to, že spisovatel se posléze opravdu jme lhát, až se práší, protože ví, že ta nejnestoudnější lež se nejsnadněji pašuje tehdy, pronášíme-li ji jako pravdu“ (Weiner 1998, s. 33).

23 „[...] objektivizovaný dvojník je předjat dvojníkem vnitřním, který v podstatě není než freudovské podvědomo, jež nacházíme u Weinerja již r. 1917, tedy v době, kdy o Freudovi nebylo v literatuře ještě mnoho potuchy. Způsob, jímž Weinerovi lidé hledají sebe bezprostředním vzpomínáním a vybavováním zapomenuté minulosti, je v podstatě postup psychoanalytický [...]“ (Rutte 1929a, s. 164–165).

24 Studie vyšla nejprve časopisecky v únoru 1929 v *Rozpravách Aventina* pod freudovsko-proustovským názvem *Podvědomo a čas znovu nalezený ve Weinerových Líticích*, knižně v témže roce v souboru *Doba a hlasy: essey* (kapitola s titulem *Knihy znovu nalezená*).

25 Třebaže v závěru *Lazebníka* „hrozí“ Weiner „rozbít jistou nádobu o hlavu těm, kdo — snadná předpověď! — přijdou na nás s nadrealismem“ (Weiner 1998, s. 98), ke kritikům, kteří autorovo dílo stavěli do blízkosti nadrealismu, se přiřadil i zmíněný Rutte. Ve své recenzi

mohl domnívat, že již ve své rané tvorbě dospěl k poetice nadrealismu, kterou našel formulovánu v Bretonově *Manifestu surrealismu*, o němž ostatně zevrubně referoval v *Lidových novinách* v říjnu 1924. Se sympatiemi na nadrealismu hodnotil jeho programový odklon od realismu, osvobození od utilitárních cílů literatury i průzkum snů a podvědomí jako pramenu umělecké inspirace a obrazotvornosti: „Lze říci, že nadrealismus jest vyprávěním snů“, či „písemným zjetím oněch každému povědomých trosek imaginativní a myšlenkové schopnosti“, které se vybavují ve spánku a „noří individuum vskutku v senzace neobyčejně mocné, plně jakéhosi smyslu mystického tím, že prozrazují jsoucnosti druhotného, ve bdělém stavu nám unikajícího, ale přes to neméně skutečného života, ústícího do podvědomí“. Zároveň však Weiner naznačil své osobité pojetí nadrealismu, v němž položil důraz nejen na složku etickou a metafyzickou, nýbrž i na obecnější otázku „sdílnosti“ či komunikativnosti umělecké tvorby. Přestože v této souvislosti zdrženlivě ocenil i přínos freudismu, jímž se otevírá „vskutku daleký obzor“ směrem k autonomii literatury, literární praxi francouzských surrealistů, jejichž automatické psaní zůstalo pouhým protokolem snové práce, Weiner odmítl. Odvolav se na jiné příklady snové inspirace v tvorbě minulých i soudobých autorů (mj. na Prousta, v jehož románech mu celé partie „připomínají velmi živě sněné divagace“), u nichž jsou „noční záznamy“ toliko „surovinou, kterou zpracoval naztíří duch kritický“, vyslovil se vůči nadrealistické metodě skepticky, neboť „Bretonovi jsou ony divagace výrobkem už zušlechtěným, definitivním“ (Weiner 1924b, s. 7). V tomto pohledu na význam snu a snového záznamu jako pouhé „suroviny“ pro literární tvorbu má Weiner blízko k Benjaminovi. Také on zdůrazňoval, že přetvoření snu v médium sebepoznání vyžaduje — jak to vyjádřil v druhém oddílu *Jednosměrné ulice* (1928), nadepsaném *Pokoj se snídání* — „spálení snu soustředěnou ranní prací“ („die Verbrennung des Traumes in konzentrierte Morgenarbeit“): „Ke snu se totiž můžeme obrátit jedině z druhého břehu, z jasného dne, uvážlivější vzpomínkou. Této strany vně snu lze dosáhnout jedině očistou, která je analogická mytí [...]“ (Benjamin 2016, s. 9).

Svým postulátem osvobození imaginace z pout vládnoucího racionalismu má tedy Weinerova poetika snového psaní k surrealismu blízko, avšak na rozdíl od Bretonova pojetí *écriture automatique*, jež neztratilo důvěru v jazyk, je východiskem estetického a poetologického konceptu *Lazebníka* skepse vůči jazyku. Z ní pro koncept psaní „sub specie snu“ plyne konkrétní otázka, jak nestálé a prchavé sny, vzpomínky a vidiny verbalizovat, a tím subjektivní snovou zkušenost objektivizovat, dosáhnout toho, aby bylo možné ji zakusit také prostřednictvím jazyka a v jazyce: „Problém, smím-li tak říci, technický, problém, o který tu jde, je jasný sice, ale nesnadný. V podstatě jde o to, jak sny a vzpomínky verbálně ustálit. A netoliko o to, jak je ustálit, nýbrž zároveň také o to, jak docílit, aby zasáhly maximum ‚nikolivtebe‘, to jest maximum těch, kdo

Lazebníka vyzdvihl Weinerovu afinitu k nadrealismu i Proustovi v nazírání na význam snu a vzpomínky pro básnickou tvorbu: „Sen je tu opět východiskem optiky, psychologie i básnického výrazu, ba téměř metafyzickou podstatou skutečnosti: a snu věnována je i úvodní, psychoanalytická (sic!) studie, v níž Weiner dovozuje, že pouze vzpomínky a sny jsou bezprostředním projevem naší jsoucnosti a tedy i jediným zdrojem skutečného umění. V tomto názoru blíží se nadrealistům a představitelům psychologie v čase a psychologie podvědoma, Marcelu Proustovi a Jamesi Joyceovi“ (Rutte 1929c, s. 9).



o oněch snech a vzpomínkách žádné osobní zkušenosti nemají. Zkrátka, jde jednak o ustálení vzhledem k tobě, jednak o objektivizaci vzhledem k jiným“ (Weiner 1998, s. 82). Z tohoto problému „překlada“ specifických snových zážitků do jazyka povstávají jazykově inovativní postuláty *Lazebníka*. Vlastním předmětem výkladu, v němž Weiner představil originální poetologický koncept, jehož centrálním pojmem je sen, resp. poetika snu, není tedy jazyk sám o sobě, nýbrž ve spojení se snem. Z něj se rodí koncept snového psaní, jenž v sobě spojuje fundamentální kritiku slova, reflektující krizi jazyka, s avantgardním projektem jazykových „objevů“ a inovací.

Na Prousta odkazuje Weiner v *Lazebníkovi* jedinou stručnou zmínkou, již se zdánlivě dovolá pouze sčtetlosti svých čtenářů: „[...] jakou úlohu, pravím, přiřknouti paměti v psychickém fenoménu, jenž není evokací, nýbrž mnohem spíše jakousi inkantací, t.j. jenž není vyvoláván a podmíněn obdobami (aťsi sebe vzdálenějšími, sebe zakuklenějšími), nýbrž obdoby naopak vyvolává a podmiňuje, jenž je jako detonací výstřelu, jež bychom zaslechli dřív, než jsme spatřili před ústím záblesk, který — sčtetlý čtenář mi porozumí, a pro koho že bych psal ne-li pro čtenáře sčtetlé? — jest jakoby negativem Proustovy bábovky smočené v čaji či jeho proslulé ‚fráze‘ z Vinteuilovy sonáty. — Možná že stále ještě nechápete. Kterak nad tím žasnout!? Žádámť po vás podobné asi úsilí, jako kdybych, řka ‚hebká pavučina uchytivší se na omšelém balvanu‘, doufal, že budete pokračovat takto: ‚...rozdrtila onen balvan na prach, aťsi bylo pravda, že balvan onen na prach rozdrtila...‘“ (tamtéž, s. 88). Zdůrazňuje-li Weiner s takovou naléhavostí rozdíly ve svém a Proustově pojetí vzpomínky a snu, lze to do jisté míry přikládat jeho přehnané snaze „vymezovat se vůči autorům, k nimž má tak či onak blízko, jako by chtěl inspiraci až popřít nebo zastřít“,²⁶ a jeho polemicky vyhocený postoj by nám neměl zakrýt inspirativní blízkost a důležité styčné body s Proustovým *Hledáním*. Weinerova poetika snu a vzpomínky je „negativem“ Proustovy mimovolné či nezáměrné vzpomínky jen do určité míry. Oproti náhlé, intuitivní vzpomínce, vyvolané smyslovou senzací (například chutí piškotového koláčku), jež otevírá přístup k dávno zasutým vrstvám osobní minulosti (vytváření ztracených dnů), rozvinuvších se z přítomného okamžiku, Weinerův „negativ Proustovy bábovky“ popisuje postup, jak v umění vytvořit mechanismus, který by byl schopen v recipientovi sny a vzpomínky, vytrhující jej z navyklého vnímání věcí, evokovat: prostřednictvím „inkantací“ nejsou analogie vyvolávány, nýbrž produkovány. Weinerova poetika, založená v mytickém pojetí snu, nesměřuje k osobní minulosti a paměti, nýbrž otevírá člověka „celku“. V něj však nakonec ústí i Proustova mimovolná vzpomínka, dávající v onom prolnutí obou časových rovin zakusit pocit nečasovosti, zjednávací přístup ke zkušenosti člověka „oproštěného od řádu času“. Závěrečné vypravěčovo rozhodnutí psát je v Proustově *Hledání* důsledkem objevu cesty, jak ty prchavé pocity mimočasovosti a nesmrtelnosti „ustálit“, propůjčující tím smysl estetické tvorbě.

Weinerův poměr k Proustovi nebyl prost rozporů. Vydání českého překladu prvního svazku *Hledání* v roce 1927²⁷ doprovodil zevrubným pojednáním, které již svým

26 Patrné je to například „z jeho proustovské studie, nebo když se v *Lazebníkově* ranci bezvýhradně distancuje od *Vysoké hry*“ (Hrdlička 2008, s. 192).

27 Osm svazků, porůznu rozdělených na dílčí části, vycházelo v nakladatelství Jan Fromek v letech 1927 až 1930 v překladu J. Zaoralka, J. Votrubové-Koutecké, M. Jirdy a B. Mathesia.

rozsahem i šíří kritického záběru daleko překročilo žánr recenze.²⁸ Weinerovo osobité a osobní čtení dosvědčuje hloubku zaujetí Proustovým románovým cyklem, třebaže procházelo vývojem a počáteční okouzlení vystřídalo zdrženlivé vystřízlivění: „Ostatně tak docela ‚nepálím ani dnes, co jsem zbožňoval‘; ba nepálím vůbec. [...] Ale myslím — a mám přitom velmi spravedlivé vědomí, že při tom už zůstanu —, že jsme Proustovi přece jen ‚půjčovali‘ víc, než se slušelo na jeho bohatství, ježto jen bohatým, jak známo, se ‚půjčuje‘“ (Weiner 2002, s. 437). Čteme-li esej pozorně, nelze v ní přehlédnout jisté „autobiografické“ rysy, jimiž Weiner „svého“ Prousta i peripetie recepce jeho díla obdařil: autorovy i nakladatelovy obavy, že dílo půjde špatně na odbyt, „pověst plytkého společenského kronikáře“, kritická nevšímavost, provázející vydání první části cyklu, recepce obdařující autora vavřínem „předbojníka“ poté, co jsou objeveny styčné body s Freudovou psychoanalýzou, Proustovo židovství, jeho stále samotářštější způsob života a v neposlední řadě jeho homosexualita. Ne náhodou Weiner ve své analýze komplexní a mnohvrstevné skladby Proustova románu a její vnitřní architektiky, ve stratifikaci jeho světů²⁹ největší pozornost věnoval „světu Sodomy a Gomory“, jemuž připadá nejen zcela specifická funkce výpravná,³⁰ nýbrž mu platí i slova, v nichž se ozývá trýzeň bolestně zakoušeného osobního vyrovnávání se s krizí rodové identity: „Proust líčí je dravě, posměvačně, zlostně druhdy, ale někdy, zejména v líčení pederasta samotáře, pederasta, jenž si v lidské své ryzosti, v dobrotě svého srdce uvědomuje nespravedlnost, kterou na něm páše společnost, zvedá se Proustův tón k podivuhodně melancholickému patosu“ (tamtéž, s. 445–446).³¹

Weinerovo osobní zaujetí „sodomitstvím“ knihy jde tak daleko, že v něm nalézá i jakýsi vnitřní zákon Proustovy věty: „Jest zženštile — nepravím žensky — mluvná a rozvláčná, oplývá odbočkami a vsuvkami, vrací se k věcem už odbytým, hledíc je

28 Studie *K českému překladu díla Proustova* byla uveřejněna ve třech pokračováních v časopise *Přítomnost*.

29 „Je-li v něm tedy co vskutku grandiózního, jest jím ta nesmírná soustava ozubených kol, jimž všechny ony světy do sebe zasahují, ona nehorázná quiproquo hmotná i ideová“ (Weiner 2002, s. 444).

30 „Sodomité“, kteří „netvoří v knize světa tak vymezeného jako světy ostatní, neboť je to národ, který — zase jako Židé — žije v diaspoře a ve všech prostředích“, „v širším smyslu jsou jakoby trubci, kteří však nicméně, aťsi bezděky přenášejí pel, aby jím oplodnili právě pestíky nejnedostupnější; v užším smyslu jsou pak jedním z nejučinnějších prvků Proustovy výpravné techniky“ (Weiner 2002, s. 444–445). Doplňme, že Weiner ve své rozpravě o Proustově *Hledání* explicitně odkazuje na svůj starší text *Vehikl* (Weiner 1924a), v němž se Proustovu románovému cyklu poprvé věnoval obsírněji, příznačně v rámci pojednání „ošemetného“ tématu homosexuality v soudobé francouzské literatuře a divadle (Weiner 2002, s. 402–403).

31 Otázka rodové identity, resp. homosexuality, se u Weinerja objevuje v těsné vazbě s tématem nejisté a problematické židovské identity, jež se ozve i v jeho charakteristice světa Židů v Proustově *Hledání*: „Proust často a hluboce přemýšlí o postavení Židů ve společnosti, o onom ‚prokletém lidu‘, od jehož společenské funkce a osudů vyjde k úchvatné oné paralele o rovněž kleté kastě invertovaných, čili jak říká ‚hommes-femmes‘“ (Weiner 2002, s. 441–442). Reflexe tragiky nezajištěné, vratké povahy existence asimilovaného Žida, již Weiner zaznamenal v Proustově obrazu vypravěčova přítele Blocha (tamtéž), upomíná na fejeton *Flagellant?* z knihy *Trásníčky dějinných dnů* (1919). Srov. Weiner 2002, s. 28.



zobrazit z jiné stránky, zkouší to s jedním obrazem, přirovnáním, metaforou, pak s druhým, třetím, nespokojuje se náznakem vzpomínky, nýbrž uvádí ji celou znovu atd. atd., zkrátka přesně tak, jak mluví sodomité v knize samotné, jsou si nejasně jaksi vědomi nesoudržnosti svého vyjadřování, otřené jeho reliéfu a majíce neustále strach, že jim nebude dost dobře rozuměno, že na hlavní věc zapomněli, že se nevyjádřili dost přesně nebo přiléhavě; stále se tedy vracejí, vsouvají, dodávají, utíkají nazad. Jindy opět připomíná tato věta samomluvy samotářů nebo onu nervózní, upachtěnou mluvnost lidí žijících odloučeně a jimž se naskytla nezvyklá příležitost k hovoru společenskému. [...] Styl věty Proustovy poznáte snadno mezi mnohými, hlavně podle toho, čeho má nadbytek; bohužel je onen nadbytek právě tím, co jí do stylu schází..." (tamtéž, s. 450–451). Čím více se Weinerova charakteristika Proustova stylu i jeho pověstně komplikované věty míjí s technickými zákonitostmi, podle nichž je konstruována a z nichž mnohé jen o rok později přesně a s mimořádnou subtilností popsal Leo Spitzer ve studii *Ke stylu Marcela Prousta* (1928),³² tím více nabývá rysů zmíněné autocharakteristiky,³³ byť groteskně deformované a umocněné postupem, jenž se blíží metodě negativní sebeafirmace, známé z Weinerových prozaických děl: (sebe)reflexe uměleckého „handicapu“, simulované tápání a sebedegradace, simulace vlastního uměleckého krachu, provázeného hořekováním nad vlastní neschopností a nemohoucností, se ukazují být rafinovaným stylistickým manévrem, který v posledku slouží k obnažení vlastního mistrovství a vystupňování jeho účinu (srov. Jirsa 2016, s. 247–255).

Weinerovo čtení Prousta ovšem není zajímavé pouze tím, k čemu obrací svou pozornost, nýbrž i tím, co jeho kritickému postřehu uniklo, či co zamlčel. Proustovo *Hledání* je kromě jiného fascinující rozpravou o jazyce, jeho nejrůznějších vrstvách a aspektech, jež se obnažují v řeči postav s jejich idiolekty i individuálními specifiky. Z perspektivy „budoucí“ poetiky *Lazebník* i v ní představené „filozofie jazyka“ Wiener překvapivě ponechal bez komentáře Proustův nezvyklý způsob, jakým zachází se jmény, postup, v němž se obráží skutečná filozofie vlastního jména.³⁴ L. Spitzer

32 Leo Spitzer rovněž nemohl přehlédnout povahu větného rytmu jakožto prvek Proustova stylu, jenž je „nejhlouběji zakořeněn v jeho nazírání světa: komplikovaně vystavené věty, jež čtenář musí rozplétat, ‚konstruovat‘ jako u nějakého antického Řeka nebo Římana, jsou obrazem komplexního světa, jak jej Proust vidí. Ve světě není nic jednoduché — a nic není jednoduché v Proustově stylu. Musí tudíž dospět k velké periodě, ba k větnému monstru“ (Spitzer 2010, s. 417). Oproti Weinerově opakované výtce vůči autorovu „sklonu k povídavosti“ i vůči jeho větě, jež „jest větou dost chatrnou, protože v ní žádná dost pevná a pořádkující vůle nezakročila“ (Weiner 2002, s. 451), Spitzerova zevrubná stylistická analýza naopak prokázala, že Proustova větná struktura, jež ve své komplikovanosti odráží složitost vnímání, je přísně konstruována: „Vidíme, že sevřená stavba period, nesoucí přímočarost a zacílenost myšlenky, je rozehrávána, podrývána, podkopávána příčnými chodbami, labyrinty, džunglí propletených myšlenkových motivů, jež odpovídají rozmanitosti a komplexnosti života. Ale Proust sám drží ve svých slovních labyrintech Ariadninu nit pevně v ruce“ (Spitzer 2010, s. 437–438).

33 „Jako by si sám nastavil zrcadlo,“ lakonicky konstatovala v souvislosti s Weinerovou proustovskou esejí Věra Linhartová (1964, s. 60).

34 Jiný rys Proustovy reflexe jazyka — obecně míněná *kritika logu* — Weinerově pozornosti ovšem neušel, třebaže jej shrnul pod poněkud zavádějící a matoucí charakteristiku poví-



si povšiml, „jakou vichřici slov rozpoutá vyslovení jednoho jména“, jména Gilberte: „Jméno, tento jazykový znak vzpomínky, se stává magickou zaklínací formulí“ (Spitzer 2010, s. 424, 465). V Proustově důrazu na vlastní jména spatřuje jednu z cest, jak se vyhnout „otřelosti a promiskuitě slov (ve srovnání s původností cítění)“: „Vlastní jména jsou, abychom užili Curtiova výrazu, ‚bianko formuláře‘, které Proust může vyplňovat pocity, protože je jazyk ještě nezrationalizoval. [...] dalo by se říci, že se u Prousta skoro nevyskytuje vlastní jméno (ani osobní jméno!), do něhož by Proust nepromítl nějakou ‚duševní legendu‘“ (tamtéž, s. 467). Zde nelze přehlédnout blízkost Weinerovu konceptu „slov-sézamů“, „rýsovacích hřebíčků“, slov, o nichž lze říci, že „nejsou pouze prostředníky a pomáhači marných asociací tvořících kruh, totiž asociací, které vězní (a vězeními jsou všechny nebo téměř všechny), nýbrž že žijí svéprávně, mají vlastní barvu, tvar, krásu či šerednost, etiku, zkrátka že jsou jakoby pukajícími kuklami, z nichž z každé vyběhne nový a úplný svět“ (Weiner 1998, s. 94–95). A právě o takovýchto „slovech-sézamech“ mluví Weiner poprvé v souvislosti se třemi osobními jmény, z nichž „Beltram“ a „Kvajde“ jsou „ryzími sonoritami“, u třetího, „P. S.“, výslovně dodává, že „je pouhým, ale imperativně se vnutivším řetězem hlásek“ (tamtéž, s. 15). Jméno však pro Weinerja představuje pouze ten nejradikálnější příklad aktivizace latentního významového potenciálu, který je vlastní každému slovu. Tento potenciál stát se „slovem-sézamem“ je ovšem v běžné komunikaci redukován: „Kdybychom nebyli lenošnými otroky asociací, byla by takovým sézamek každá modulovaná sonorita, každá sonorita členěná, každé ‚slovo‘“ (tamtéž).³⁵

Weinerův dynamický koncept slova rozšiřuje svobodu řeči, osvobozuje promluvu od omezení oficiálního jazykového kódu, což přináší svrchovanou nevázanost básnické imaginace a jazykové invence, orientující řeč k filozofickému univerzalizmu. Weinerova řeč je fascinována podvojností a ambivalencí, spočívající v dialogu mezi prostorem reprezentace prostřednictvím řeči a prostorem zkušenosti v řeči. Tímto dialogismem se Weinerův koncept snového psaní orientuje k jisté tradici a tendenci západní literatury a k jistému způsobu psaní, který Michail M. Bachtin situoval do dějin pod pojmem menippejský diskurz, jehož dědictví v moderní době převzaly velké polyfonické romány autorů jako Rabelais, Swift, La Fontaine a především Dostojevskij. V roce, kdy vyšel *Lazebník*, publikoval Bachtin svou teoreticky zaměřenou monografii o Dostojevském (*Problémy tvorby Dostojevského*, 1929), v níž předložil — v polemice i shodě s probíhající dynamizací formální školy — svou koncepci studia literatury,³⁶ v níž „literární slovo“ zbavuje dosavadní statickosti: není mu již — jak

davosti, tlachavosti či oné „sodomitské“ mluvnosti. Benjamin ve své proustovské eseji tlachavost a mluvnost precizoval v pojetí „fyziologie žvástu“, v níž se nejnápadněji vyjevuje subverzivní stránka Proustova díla (srov. Benjamin 2009, s. 241).

35 Na tuto rovinu Weinerových úvah o slovu poukázala i V. Linhartová, reflektující v souvislosti se skupinou *Le Grand Jeu* pojetí „slova-duchovní síly“: „Vysoká hra je však také básnickou zkušeností, ne proto, že vydala tolik básnických spisů, ale proto, že je zkušeností slova. Nikoli slova-ozdoby krásného písemnictví, ale slova-gesta, slova-magického aktu, které skutečně hýbá oslovenou, pojmenovanou věcí. Toto žité, trojrozměrné slovo je duchovní silou, analogickou nebo totožnou k silám, jež hýbají universem — k energií“ (Linhartová 1967, s. 295).

36 M. M. Bachtin, třebaže se sám vymezoval jako nesmlouvavý kritik formalistické školy, ve svém konceptu dialogu a dialogickém pojetí jazyka radikalizoval a prohloubil formalis-



Bachtinovu základní intenci přesně vystihla Julia Kristeva — „nějakým *bodem* (ustáleným smyslem), ale střetáváním textových ploch, dialogem několika typů psaní: psaní spisovatele, adresáta (nebo postavy), historického nebo aktuálního kulturního kontextu. [...] Polyvalentní a plurideterminované poetické slovo takto sleduje logiku přesahující logiku kodifikovaného diskursu a plně se realizuje pouze na okraji oficiální kultury“ (Kristeva 1999, s. 7). Diskurz, jež Bachtin spojuje v první řadě s karnevalem (a připomeňme si Weinerova *rebouteura* coby mastičkáře či zařikávače!), „rozbíjí pravidla jazyka cenzurovaného gramatikou a sémantikou, a tímto pohybem se zároveň stává určitým sociálním a politickým popíráním: nejde o ekvivalenci, ale o identitu zpochybnění oficiálního jazykového kódu a zpochybnění oficiálního zákona“ (tamtéž, s. 8). Takovýto poetický diskurz, přebírající a absorbující dědictví menippské karnevalové struktury, „překračuje pravidla jazykového kódu a stejně tak i sociální morálky tím, že si osvojuje *snovou logiku*“ (tamtéž, s. 14; zvýraznil P. M.). Bachtinovo pojetí poetického jazyka jako dialogu a ambivalence s důrazem na zdvojenost a onu jinou, snovou logiku se v leccěms blíží Weinerově poetice, v níž je řeč obdobně fascinována „podvojností“ a „transgrese“ jazykového (logického, sociálního) kódu je možná a účinná právě proto, že se jí stanovuje „*nějaký jiný zákon*“ (tamtéž). Tato „*transgrese stanovující si zákon*“, zpochybňující pravidla řeči, autoritu i společenský zákon a orientující osvobozenou promluvu k filozofickému univerzalizmu a imaginaci, je „výsměchem“, ale výsměchem dramatickým, sledujíc *jiný imperativ* (imperativ *jiné* poetiky!), není „svobodnou možností říkat všechno“. Dramatický aspekt svého konceptu slova i dialogickou a zpochybňující strukturu poetického diskursu předvádí Weiner na některých místech *Lazebníka* prostřednictvím zpředmětnění slova, poukazujícího k jeho skryté moci: „Slova *v* plném bdění‘ a *nezvratně do sna* — byla to víc než slova, byla to slova zřená — vzpříčila se jako dvě krokvice, jež příliš prudce na sebe zaútočivše, byly se do sebe zaklesly a nyní se marně snaží roztrhnout se zase, atsi trpěly jako oheň s vodou, z nichž kdože hasí a kdože pálí?“ (Weiner 1998, s. 115).³⁷

Dialogismus poetického diskursu *Lazebníka* se rozvíjí v opozici vůči aristotelské logice a vůbec vůči „samotným strukturám oficiálního myšlení založeného na formální logice“, „protiřečí formální logice ze samotného jejího vnitřku tím, že se točí kolem ní, a orientuje ji k jiným formám myšlení“ (tamtéž, s. 28).³⁸ V těchto aspektech

tická východiska: „Jakožto dialog není jazyk systémem (*ergon*), nýbrž procesem (*energeia*), neustálým bojem mezi odlišnými názory, různými ideologiemi.“ Středem jeho zájmu byla různorodost mluvy — „*heteroglosia* — odstředivé síly vzdorující jakémukoli sjednocujícímu završení“ (Steiner 2011, s. 259). Weinerovo pojetí poetiky má ve svém polemickém ustrojení a naladění blízko k určujícímu imperativu formální poetiky i formalistického pojetí vědeckého zkoumání literatury, jež se zformovalo a rozvíjelo z ducha *polemos*, pojímajíc poetiku jako „boj protikladů, neslučitelných názorů, z nichž se žádný nemohl stát absolutním základem“ nového přístupu k literatuře a psaní (srov. tamtéž, s. 255).

³⁷ Weinerův jazyk není jen „jazykem srážky,“ jak přesně upozorňuje J. Hrdlička: „[...] je jen zdánlivě destruktivní, destrukci povrchových významů následuje hlubší konstrukce, pracující se vzájemným zrcadlením slov a významů. Paradox a významový rozpor umístěný do srozumitelného kontextu je východiskem, které celý kontext odráží do weinerovského světa“ (Hrdlička 2000, s. 134).

³⁸ Pro Weinerovu kritiku jazyka není bez významu analogie, kterou vede mezi jazykovým pojmenováním a přírodovědeckým bádáním, opírajícími se o formální logiku a analytický ro-



poetiky Weinerova *Lazebníka* lze vidět analogie k některým rysům poetiky moderního polyfonického románu (k němuž J. Kristeva řadí mj. Prousta a Kafku), ztělesňujícího „snahu evropského myšlení o opuštění rámců kauzálně determinovaných identických substancí za účelem orientace k jinému způsobu myšlení“, které pomocí dialogu překračuje své konstitutivní charakteristiky — identitu, substanci, kauzalitu, definici —, aby si přisvojilo jiné — analogii, relaci, non-exkluzivní a transfinitní opozice“ (srov. tamtéž, s. 28–29). Text *Lazebníka*, inscenovaný v oné jiné, tj. nové logice, se v tomto smyslu konstruuje jako dialogismus a ambivalence, implikující myšlenku zlomu jakožto způsobu transformace. Zdá se dokonale vystihovat povahu tohoto zlomu jakožto koexistence oněch dvou tendencí západní literatury: reprezentace prostřednictvím řeči a jejího zkoumání, jež jako projev uvědomování si díla nabývá podoby nejrůznějších autopoetik.

BÁSNÍK A SEN II: WEINERŮV TROSEČNÍK ANEBO FORMULE PATOSU EXISTENCE V NAPĚTÍ

A přeče jen: klíčem k tomu, čím jsme, k tomu, po čem se nám nenapravitelně stýská — snad netřeba teprve říkat, že my a předmět našeho stesku jsou dvě jména těžké věci —, je sen; sen sněný a bdělý. Proto také bude a bylo mou prací snaha psátí [...] sub specie snu (Richard Weiner: Lazebník, 1929).

Se Štyrského obrazným vyjádřením situovanosti skutečně moderního básníka „na pranýři“ koresponduje v *Lazebníkovi* alegorický obraz *trosečníka*, jenž „stojí pod křížovým ráhmem, na jehož vrcholu se nadýmá a sebou cloumá samozvaná zoufalá plachta, stojí tam jako příbit, a jeho paže — jaký to úchvatný kontrast k rozpoutaným žvlům, zoufalé plachtě, pějícímu korábu a rackům, kteří jako by svými rozmáchlými perutěmi byli utkvěli —, jeho paže visí těsně podél těla, a hlava sklopena“ (Weiner 1998, s. 18). V roce 1929, jež lze z perspektivy sledovaných proměn dobové imaginace a literárního jazyka pokládat za rok v mnoha směrech zlomový, za symbolický „bod obratu“ ve vývoji české avantgardy, která se — i pod vlivem kulturně společenských a politických změn — sama ocitla v krizi a opouštěla svůj dosavadní bezstarostný optimismus, sáhl Weiner po existenciálním obrazu *trosečníka*, komplementárním k figuře námořníka, ztělesňujícímu dobovou tužbu avantgardy. Modernistický i avantgardní patos uměleckého tvoření i moderní životní pocit se často promítaly do nautického prostoru jako sféry otevřených možností, vybízejíce k překračování hranic a úsilí v exotických dálkách hledat a objevovat nové, jiné skutečnosti. Lodě různých typů, od člunů a bárek přes plachetnice a koráby až po transatlantické parníky, obdobně jako motivy námořníků a přístavů, patřily jak k preferovaným básnickým obrazům poetické avantgardy, tak k jejím základním ikonografickým výtvarným

zum. Tak jako lze pomocí lučavky a skalpelu jen stěží odkrýt skutečná tajemství přírody, tak se také jazyk abstrakce ukazuje být neadekvátním prostředkem výrazu: „Lučavka a skalpel. Sonda, nořená dryáčnický do nevyjádřitelného a vytahovaná s balamutivým předstíráním, že se nevyjádřitelného opravdu dobrala. Důkazem toho, pánové, vzácný onen destilát, jež si tu před vámi dovolujeme vypustit: náš slavný slovník abstrakcí!“ (Weiner 1998, s. 11).



motivům, jež se opakují v obrazových básních i na návrzích knižních obálek.³⁹ Avantgardní umělci využívali tradičního modelu *navigatio vitae*, aby do motivu daleké plavby po mořích, evokující představy exotických krajin, ztělesňující sny o dobrodružství a vyjadřující specifické poetické hodnoty, projektovali program avantgardní modernosti s jejím cílevědomým a sebejistým směřováním k novému uměleckému řádu, překračujícímu dosud dané a platné hranice. Ne náhodou byl námořník z hlediska dobového kontextu spíše básníkem než plavcem (srov. Málek 2011).

V opozici vůči programově postulovaným a generačně i skupinově sdíleným dobyvatelským snům umělecké avantgardy Weiner v nautickém obrazu trosečníka a osamělce uprostřed bouřícího moře nalezl modelového protagonistu pro svou poetiku ztroskotání („nemá však již žádné naděje, a proto právě vám ho stavím za vzor“ [Weiner 1998, s. 19, zvýraznil P. M.]), jemuž zakoušení extrémní beznaděje („tento osamělec [pravím osamělec] v záchranu nedoufá“ [tamtéž, s. 18]) paradoxně odkrývá opravdové poznání, které je onou „neodpustitelně srozumitelnou celostí“ (tamtéž, s. 20). Weinerův alegorický obraz osamělého trosečníka, který lze interpretovat jako šifru básníka ve stavu krize, v poli napětí mezi extrémy života a smrti, postihuje bytostný rys či rozměr nejen existence umělecké, nýbrž lidské existence vůbec. Ztroskotání, obraz komplementární k plavbě jako básnickému praobrazu bytí, je Weinerovi figurou zakládající uměleckou, filozofickou i existenciální zkušenost, reflektující vědomí radikální nejistoty, životní pocit, že všechny jistoty člověka byly rozvráceny, i vědomí nezajištěnosti básnické existence: básnit znamená zakoušet bytí v jeho ztroskotání.

V obraze trosečníka, provázeném celou řadou biblických narážek, se Weiner zároveň vrací k samým pramenům nautické metaforiky, když aluduje biblické výjevy Potopy a Apokalypsy (*Zjevení sv. Jana*): „Jest moře, jest zmítaný koráb, jsou utkvělí a rozmáchlí rackové, jest pějící křížové ráhno a pod ním člověk se svíslými pažemi. Jest kadeřavé, rozcuhané moře, zahrádka obehnaná plůtkem z modravých homolovitých hor. Nad každým vrcholkem oblačný prsteneček, nad každým prstencem naivní terč slunce, tak jako v čítankách a jako kdysi znamení, že končí Potopa, a doprostřed jednoho každého z těch prstenců visí na paprscích holubice [...]. Kolik arch úmluvy to na obzoru, a Noe žádný, a žádný Bůh, jen stenající skořápka, a nesmiřitelné křížové ráhno [...] a pod ním člověk svíslých paží, se sklopenou hlavou, vykřičník hlubin uprostřed řvoucích prázden [...]“ (tamtéž, s. 21). Dramatický obraz moře, vzdouvaného vichrem a větrem, „rozbouřeného tou měrou, že bys řekl, jako by to dělalo naschvál“ (tamtéž, s. 16), má svůj předobraz v moři antické stejně jako křesťanské

³⁹ Dokládá to kupř. Štyrského obálka k Nezvalově *Pantomimě* (1924) či obrazové básně *White Star Line* (1923), *Souvenir* (1924) a *Marion* (*Forget me not* [1924]) nebo Teigova obrazová báseň *Odjezd na Kytheru* (otištěna na konec knihy *Film*, 1925). Jak však Štyrský v *Koutku generace* ironicky konstatoval: „Naše generace mluvila mnoho o dobrodružstvích a výstřednostech, vpravdě nebylo však stáda pokojnějšího. Domnívala se, že obsáhla celý svět, nedovedla však zjistit ani svůj objem“ (Štyrský 2007, s. 42). Na tento vnitřní rozpor poukázal rovněž M. Rutte v recenzi Bieblovy sbírky *S lodí, jež dováží čaj a kávu* (1927), příznačně nazvané *Tropy v zrcátku*. Přes všechnen proklamovaný romantismus dále, převtělující se do postavy námořníka a v lásku k exotickým krajinám, Rutte v této „romantické poezii úniků a snů“ rozpoznal pouhé „filiigránské obrázky“, „dekorativní kresbičky“: jako by básník „obrážel svět v kapesním zrcátku“ (Rutte 1928, s. 9).



ikonografie, kde znamená místo, v němž se ukazuje zlo, nesoucí též gnostické rysy. Moře reprezentuje hrubou, vše pohlcující a v sobě stravující matérii, z níž v *Apokalypse* vystupuje „šelma“ chaosu, současně však k příslibům *Apokalypsy* náleží, že v mesiášském věku již nebude moře (Zj 21,1).

V této souvislosti není bez významu, že v témže roce J. Štyrský vytvořil dva cykly tužkových kreseb, *Po potopě* a *Apokalypsa*, jimž je připisován zásadní význam v proměně autorova výtvarného projevu a názoru.⁴⁰ J. Vojvodík, opíraje se o etymologii a významy slova *Apokalypsa*, ve svém čtení Štyrského cyklu dokládá, že jeho symbolika „spočívá na principu zahalování a odhalování“,⁴¹ jenž souvisí s širší problematikou apokalyptiky, totiž s otázkou „možnosti zjevitelnosti a sdělitelnosti (nesdělitelného, tajemného, nevyslovitelného) tváří v tvář absolutna a nevyslovitelná“, tedy s problémem, který vystupuje již v tzv. negativní teologii, pro jejíž texty je charakteristická „paradoxní rétorika (záměrných) logických protimluv“ (Vojvodík 1997, s. 264). Tedy táž rétorika, již Weiner proklamoval jako východisko i základ své poetiky: „Moje poetika je dána několika zdánlivými paradoxy: osvícení přichází z temnot, moudrost od pošetilých, spočinout lze jen na soptících vlnách, hladovíš-li, zasedni za stůl neprostřený, a chceš-li dohlédnout v nejtěsnější sousedství nekonečna, svěť se tmám“ (Weiner 1998, s. 81). Určitou analogii k zmíněnému, pro apokalyptiku charakteristickému principu zahalování a odhalování lze ve Weinerově alegorickém obraze trosečníka vidět v motivu „ukřížovaného“, „zavražděného“ listu, který visí nad hlavou trosečnickovou, poselství, v němž však „*nic nestojí*“: „Tkví nad jeho hlavou; jako hanlivý nápis na křížovém ráhnu; zavražděn trčícími špicemi skob. ‚Zavraždění není tu slohovou cetkou; neboť teprve teď, když lpí ukřížován, *přiznává se*, že nikdy neměl koho spasit. Trosečníka méně než kohokoliv. [...] Nezapomněli jste ještě na člověka svislých paží pod pějícím ráhnem? Pročte mu bylo, jemu, který bydlí v zázraku, že poselství ono přečíst *jest*? Poselství — věděl to oním hutným poznáním, které se potězkává jako světélkující chalcedon —, v němž *nic nestojí!*?“ (tamtéž, s. 22). Je-li, jak se domnívá Vojvodík, podstatou *apokalypsy* a *apokalyptiky* naděje na poznání, odkrytí tajemství a odhalení „poslední“ pravdy, pak tato naděje ústí ve zjevení prázdna a skryté poselství je odhaleno ve své prázdnotě, resp. jako hra permanentního odhalování a zahalování. Ta však u Weinerja neslouží pouze jako doklad entropie pravdy a nemožnosti Zjevení a poznání, nýbrž — paradoxně — otevírá prostor svobody, imaginace a snové poetiky: „Jód a sůl, vlny, z nichž to dští jako z obětních beránek stříhaných před obětí, zlomený stěžen a křížové ráhno, které sténá pějíc; [...] — jaká to předchuť zdrcující oné svobody, jejíž chartou list v uragánu, hned svitek, hned cár, hned zhoustlý blesk. Chartou svobody. Proto bylo člověku svislých paží a s hlavou sklopenou, že bytí ničeho již nebylo, je přece číst *ji*. A vznesl k ukřížovanému oči, aby se přesvědčil, svoboda-li vskutku tím, co lze vídat okny zakletého zámku, v němž bývala vězněna jeho závislost, i četl nečta, viděl nevida, slyšel neslyše: — *Přítakat a odpírat*. — *Ano a ne jsou jedno*. —“ (tamtéž, s. 23–24).

⁴⁰ Jako cyklus však Štyrský *Apokalypsu* reprodukoval až v roce 1931 v nově založené revui *Kvart*.

⁴¹ Řecké substantivum *apokalypsis*, jímž začíná *Zjevení sv. Jana*, „znamená skutečně ‚zjevení‘, ‚odhalení‘ skrytých, tajemných, jen Bohu známých věcí, ‚odhalení‘ tajemství vůbec“ (srov. Vojvodík 1997, s. 264).



Weinerovo básnické podobenství o trosečnickovi má v *Lazebníkovi* doslova iniciační význam, neboť z něj poprvé jasně vystupují obrysy autorovy poetiky snu, je tu předznamenáno jeho pojetí snu i výklad vztahu mezi sněním a imaginací. Trosečník, „člověk svislých paží“, jenž je — nezapomínejme — především kryptogramem básníkovy existence v mezní situaci, se ocitá na „pomezí, kde *jest* a *není* se snášejí“ (tamtéž, s. 22), tedy „na onom svahu v sen“, kde již „nikdo nežasne nad ukřižovaným listem, an jest i an není“. A člověk „bydlící už v zázraku“ sestupuje zvolna „po nakloněné ploše nezbadané země, o níž jeho žilobití bezpečně ví, že není ničím jiným než podivuhodnou obměnou toho, čemu říkával „čas, jenž jsem prožil““ (tamtéž, s. 23). Avšak dále ho, jak praví básník, sledovat už nelze: „Je jinde. Jinde, před nímž se naše představivost vypařuje nejinak než představivost čáry před prostorem. Ledaže bychom řekli — strážte se závisti! —, že se snesl kamsi, kde všechny otázky ochrnuly, protože ochrnula vůle vědět. Schopnost soudit ho opustila; to jako bychom řekli, že byl zproštěn; snesl se (čiže se povznesl?, ale jaká to otázka!), snesl se kamsi, kde vše nikoliv jen je možné, nýbrž kde se nad ničím nežasne. Je tak osvobozen, že sní. Je ještě mnohem svobodnější: je tím, jenž po způsobu oněch dobyvatelů, kteří splynuli s ovládnutými, své sny ovládnul; podrobil se jim stejně poslušně, jako se živí a bdící, soudem znuzačení, podrobují zbadanému, které není ničím jiným než kategorickým vykřičníkem soudu, vykřičníkem přeludu. Nikoliv! Je ještě mnohem a mnohem svobodnější. Neboť nemůže jinak než zároveň i přitakat, i odpírat“ (tamtéž, s. 24). Weiner v citované pasáži načrtává rámec své rozpravy, v níž později rozvine své pojetí snu ve vztahu k bdělé vzpomínce a k problematice psaní. „Sen je náš nejvlastnější bůh, / který si pohmoždil údy, / když jsme ho vyháněli,“ předznamenal již v úvodním mottu *Lazebníka*, jenž mu je nejen poetikou, ale i snářem. A sen — jak jsme již viděli — je jedním z centrálních motivů textu, prostor snu otevírá událost psaní, jehož jazyk je pokusem o nevinný jazyk, který by byl médiem vzpomínky na sen.

Když Weiner deklaruje, že sny (sněné či bdělé) a vzpomínky jej zajímají toliko jako východiska poetiky, neopomene se zmínit o „zkázách, které natropil freudismus, když degradoval podvědomí na hrubého a neapného zrádce sexuality“, aby se tím důrazně distancoval nejen od freudismu (neboť „zničil pojem podvědomí jakožto bdělé zásoby možností spirituelních; pojem podvědomí jakožto světa, odkud nám možná kteréisi chvíle vyšlehne onen plamen, jehož třeba, abychom čistě shořeli; pojem podvědomí jakožto utajené spásy“ [tamtéž, s. 93]),⁴² nýbrž i od surrealistické praxe. Ve

42 Weinerův přítel, literární historik a kritik Otakar Fischer, zaujal k Freudově metodě obdobně kritický postoj, redukovala-li se na pohlavní pud, zároveň však zdůrazňoval, že se jí otevírají nové možnosti pro výklad literárního díla. Ve stati *Psychoanalýza a literatura* (časopisecky in *Tvorba* 1, 1925/26, 1. 12. 1925, knižně in *Duše a slovo* [1929]) svůj postoj shrnul následovně: „Nejdu s freudovci do důsledků jejich učení; jejich jednostranné a někdy až maniakální zdůrazňování sexuálních pudů je příliš těsnou determinací umělecké tvořivosti, je stlačováním básnického vznětu a uniformováním, ba ochuzováním možností duchových. Ale nicméně přináší Freudova metoda právě pro toho, kdo na ni nepřisáhá, možnost prohloubení a zmnohotvárnění kritického pohledu; kdo prošel školou Freudova nazírání, dívá se na umělecké tvoreny a umělecké výtvořiny nově, objevuje na nich dráždivé problémy a pod nimi netušené hloubky. [...] Osvojíme-li si některé dílčí poznatky, k nimž nás Freudova metoda vedla, dojdeme cenných pomůcek v chápání poezie jak po stránce



své kritice Freudovy psychoanalýzy, již se pro její důraz na sexuální determinaci snového života nepodařilo nechat promluvit snové obrazy, i v reflexi vztahu mezi sněním a imaginací/poetikou, mezi imaginací a transcendencí, přiblížil se Weiner fenomenologicko-antropologickému pojetí snu a snění, které jen o rok později představil švýcarský psycholog Ludwig Binswanger ve své proslulé studii *Sen a existence* (1930), jež pod vlivem Husserlovy fenomenologie a Heideggerovy *daseinanalýzy* provedla zásadní obrat v přístupu k problematice snového života.⁴³ Jejím tématem — jak ve své myšlenkově hutné předmluvě k francouzskému vydání z roku 1953 poznamenal Michel Foucault — „není vlastně sen a existence, spíše existence tak, jak se sama sobě zjevuje a lze ji dešifrovat ve snu; existence v modu bytí snu, v němž se ohlašuje významuplným způsobem“ (Foucault 1995, s. 10), neboť sen — slovy Binswanger — „ze svého hlediska není ničím jiným než určitým druhem lidství vůbec“ (Binswanger 2009, s. 17). Oproti Freudovi, který „znovu přiznal snu jistý psychologický rozměr, nedovedl v něm však rozpoznat specifickou formu zkušenosti“ (Foucault 1995, s. 23), Binswanger sen uchopil právě jako zvláštní formu obrazné zkušenosti, již nelze vyčerpávat ani psychologickou analýzou, ani hermeneutikou symbolů, nýbrž interpretací postupující k základním formám existence, k pochopení existenciálních struktur: „Smysl snu se souvisle rozvíjí od šifry zdání k modalitám existence“ (srov. tamtéž,

její obraznosti, tak po stránce jejího vzniku“ (Fischer 1929b, s. 107). Fischer se psychoanalýzou zabýval nejen teoreticky (srov. jeho fejeton *Sen a přání*, otištěný v *Národních listech* 26. 7. 1907, který je pokládán za první český referát o psychoanalýze, článek *Ze školy Freudovy* v *Hlíde Času* [červen 1909], závěrečnou kapitolu z *Otázek literární psychologie* [1916]), nýbrž ji — opět jako první u nás, jak ve své recenzi knihy *Duše a slovo* připomněl A. Novák — uplatnil i při výkladu literárního díla, ve stati o Kellerových snech (*Sny Zeleného Jindřicha* [původně v *Prager deutsche Studien*, 1908]), jakož i v dalších článcích k tématům inspirovaným psychoanalytickým zájmem o sen, paměť, vzpomínku, zapomnění a podvědomí, v nichž byla rozpoznána příbuznost s imaginativními procesy umění, s uměleckou obrazností: *Věrná a nevěrná paměť*, *Anagnorise*, *Dějà vu*, *Dějiny dvojníka*. Přestože většina článků k těmto otázkám byla časopisecky publikována již v desátých letech, jejich knižní otisk v souboru *Duše a slovo* v roce 1929 pozoruhodným způsobem rezonoval s dobovým kontextem. Tento aspekt knihy vyzdvihl ve své recenzi A. M. Píša: „V období surrealismu, návratu k Baudelairovi, prouctismu, kultu podvědomí a disociovaného já kolik takových nabádavých průhledů naskytne se ve Fischerových studiích o snu, splývání počitků, paměti, freudismu a v jeho ‚dějinách dvojníka‘; literární dnešek nalezne tu svůj rodokmen a má příležitost zrevidovat svá kritéria“ (Píša 1930a, cit. podle Píša 1971, s. 28). Autor sám v doslovu upozornil na další rovinu aktuality svého souboru, proklamovanou již v jeho názvu, totiž směřování osobní badatelské dráhy od „mystického uctívání věcí“, jichž nelze uchopit, k „jasným obrysům a k přesnému slovu“: „Cesta od analýzy nevyslovitelného k analýze tvaru je snad v soulase s vývojem stylistických metod, jež se od psychofyzologie obracejí k lingvistice“ (Fischer 1929b, s. 297). Badatelův „lingvistický obrat“ se tak vepsal do titulu, který v této své dvojlomosti je vlastně sourodý s původním podtitulem Weineroва *Lazebníka*: „Poetika snáře“.

43 Tuto koincidenci v pojetí snu u Binswanger a Weinera letmo naznačil — prostřednictvím citátu z *Lazebníka* — Jiří Němec v doslovu k českému vydání Foucaultovy studie *Sen a obraznost* (Foucault 1995, s. 75), v širších souvislostech ji rozvedla Marie Langerová (2005, zejm. s. 575–593).



s. 10). Významová privilegovanost, kterou Binswanger přisuzuje snové oblasti, spočívá v tom, že snová zkušenost v sobě obsahuje „celou antropologii imaginace“ (tamtéž). Z výše řečeného je zřejmé, že Weinerovo i Binswangerovo pojetí snu a snění, v němž se obráží proměna duchovního a kulturně společenského klimatu na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století, sdílí především perspektivu, z níž je nahlížen a vykládán vztah imaginace a snění: „[...] každý akt obrazivosti implicitně odkazuje právě ke snu. Sen není jednou z modalit obrazivosti, nýbrž první podmínkou její možnosti vůbec“ (tamtéž, s. 55). Společné je oběma i přesvědčení, že snovou zkušenost nelze „oddělit od jejího etického obsahu“, neboť „restituuje pohyb svobody v jeho autentickém smyslu“. Sen je „absolutní odhalení etického obsahu, srdce obnažené“, je „noselem nejhlubších lidských významů“ proto, že „vynáší na světlo nejpůvodnější svobodu člověka“ (tamtéž, s. 35–37).

Klade-li si Binswanger hned na prvních stránkách své studie otázku po významu básnického podobenství, poukazuje na to, že se v něm nemůže jednat „pouze o analogii ve smyslu logiky nebo o obraznou metaforu ve smyslu poetiky“, neboť ona nevnitřnější podstata básnického podobenství spočívá „ještě za tím, co odkrývá logika a nauka o básnickém výrazu; spočívá v nejhlubších základech naší existence, tam, kde živě-duchovní forma a živě-duchovní obsah čekají dosud nerozděleně na blesk, který je zapaluje a rozetne“ (Binswanger 2009, s. 13). V této „ontologické struktuře lidství“, z níž čerpá řeč, obrazotvornost básníka i sen, je podle Binswangerera založen specifický povahový rys, nahlížený v kategoriích prostorovosti jako stoupání a padání, jehož základní strukturu Binswanger rozpoznává v náboženských i mytických představách o nanebevzetí ducha a o pozemské tíži těla a analyzuje ji v snových i literárních obrazech létání a padání: „Básníci odjakživa věděli, abychom zůstali jen uvnitř jedné strukturní části, že jsme stoupajícím a padajícím bytím, že je lhotejně, jestli subjekt, ono ‚kdo‘ tohoto bytí, vyjádříme naší tělesnou podobou, částí této podoby, prostřednictvím vlastnictví, které jí náleží, nebo prostřednictvím něčeho, čím vůbec a právě jen ve světě jsme, pokud je pouze stoupání a padání schopno to nějak vyjádřit“ (tamtéž, s. 16–17). Foucault, položiv si otázku, proč Binswanger zdůraznil právě protiklad vzestupu a pádu a v čem vlastně „spočívá antropologická privilegovanost svislého rozměru“, vytkl na vertikálním směru existence možnost odhalit a zachytit „časovost v jejím prvotním smyslu“, a tím „nejlépe rozlišit autentické a neautentické formy existence“, jakož i dešifrovat dějinnost existence: „Toto sebezpřesahování existujícího v pohybu jeho časovosti, jež znamená svislou osu obrazivosti, může být prožívání jako vytržení ze základů existence samé“ (Foucault 1995, s. 53). Svislý rozměr existence jako místo tragického výrazu je konečně absolutně privilegován svým ontologickým zakotvením: „Je to existence sama, která v základním směru obrazivosti označuje svůj vlastní ontologický základ“ (tamtéž, s. 55).

Tuto svislou osu vzestupu a pádu, již Binswanger analyzoval v jejím významu pro existenci, lze rozpoznat i ve Weinerově básnickém podobenství. Křížové ráhno, „jediný to strom mořského sadu“, „pod ním člověk svislých paží, se sklopenou hlavou, vykřičník hlubin uprostřed řvoucích prázden“ a k němu komplementární list-poselství, jenž „se vznášel a upadal“ (Weiner 1998, s. 21, zvýraznil P. M.), vyznačují onu svislou osu, která může být vektorem tragické existence, znamením vratkosti bytí, jež ztratilo pevnou půdu pod nohama, existence v exilu, ale současně šifrou autentického bytí, onoho „vytržení ze základů existence samé“. Vyjevujíc „svislou transcendenci



osudu“ („snesl se [čiže se povznesl?, ale jaká to otázka!], snesl se kamsi, kde vše nikoliv jen je možné, nýbrž kde se nad ničím nežasne. Je tak osvobozen, že sní“ [tamtéž, s. 24, srov. výše]), Weinerovo básnické podobenství postihuje nejen vertikální rozměr existence, základní rys našeho bytí v jeho určení jako stoupajícího a padajícího bytí, nýbrž tím, že postavu trosečníka jako alegorii básníka uvádí na práh snu, obrací pozornost jak k existenciální a transcendentní, tak poetické dimenzi snového světa, sleduje pohyb obrazivosti („Sáhněme k obrazu! Apelujme zatím na čtenářovu obrazivost prvního stupně“ [tamtéž, s. 18]) po té linii, jež ji spojuje se snem, „jak se vrací ke snovému, jak se vytrhuje obrazům, jež jsou pro ni stálým nebezpečím odcizení“: „Každá obrazivost, aby byla autentickou, se musí znovu naučit snít; a „básnické umění“ má jen tehdy smysl, když učí prolamovat očarování obrazy a otevírá obrazivosti svobodnou dráhu ke snu, jenž jí poskytuje jako absolutní pravdu své „neroztržitelné jádro noci“ (Foucault 1995, s. 64). Svislý rozměr existence, měřitelné tragickým pohybem pádu, to je *snebevzetím* slova („Není co říci; neboť slova jsou paklíči, z nichž každý otvírá vše, tedy nic zvlášť [...]“ [Weiner 1998, s. 22]), v sobě zároveň nese příslib zadržetí v pádu, tedy příslib *nanebevzetí*, jehož tajemné drama se odehrává „na neprůhledné a nezrcadlící ploše bílého papíru“: „[...] vzpomeňte si na list, na šílený tyfon, na tonoucí loď a posledního trosečníka, k nimž jsme byli přiřazili na počátku; a změřte ať marnost lidské vůle, ať nezbadatelnost původu oné milosti, která způsobuje, že se ona marnost stává druhdy přese vše všemohoucností možná božskou [...]“ (tamtéž, s. 97). V hloubi pádu se stupňuje, umocňuje mesianistická intence, jež jazyku — na základě jeho božského původu — přináležejí. *Nanebevzetí* slova: „Zapomenout na tonoucího! Myslet na rýsovací hřebíčky, to jest pamatovat na rýsovací hřebíčky“ (tamtéž, s. 25). Weinerova poetika snu a koncept slova se tu dotýkají „benjaminovského“ tématu krize autority uměleckých děl, jež je u německého myslitele reflektována v jeho ambivalentním pojetí úpadku aury. Prozkoumáváje samu mez procesu uměleckého tvoření, vystavuje posměchu bláznivou pýchu slovesné umělecké tvorby, která ztroskotává ve své snaze změnit svět, pokud si nechce být vědoma onoho rizika, jež tkví v tom, „že umění vyvolá na svět repliku melancholie již dříve odhalené v jazyce, když do něj souběžně vstoupilo poznání i zlo: „alegorie zůstává stát s prázdnýma rukama“ (Bouretz 2009, s. 340). Weiner však ve své poetice snu vedle kritiky pýchy umělecké iluze vytyčuje slovesnému umění jemu adekvátní pole působnosti a jemu adekvátní „benjaminovský“ úkol: má-li si „zachovat nárok na roli předzvěsti, svůj sen o spáse a schopnosti vydat svědectví o budoucnosti [...] musí svou doménu vytyčit na poli nářku a vzpomenout si, že není ničím víc než jen nejméně vyhraněnou formou pravého jazyka, ze kterého uchovává pouze „slyšitelný vzdech““ (tamtéž, s. 342).

Celý systém biblických narážek („Čas je drahý, a nejelementárnější zdvořilost velí míti za to, že není nikoho, kdo by neznal Starého zákona“ [Weiner 1998, s. 26])⁴⁴ umožnil Weinerovi pojmut trýznivou situaci soudobého lidství z perspektivy dosavadní historie člověka jako její tristní výsledek, jako její krach. Ten je exponován především prostřednictvím motivů prvotního hříchu, ztraceného ráje a úpadku jazyka: poznání, jež zprostředkuje utilitární řeč, je vždy jen fragmentární a neadekvátní. Weiner sice popírá, že by chtěl psát jakýsi „pamflet proti civilizaci“ či „pošetilý traktát doporučující návrat k přírodě“ a stranící primitivním civilizacím a mimoevropským kultu-

44 Srov. biblické obrazy a termíny: solný sloup, spása, Milost, bleskaté zvěstování, zázračno.



rám, neboť jemu „jde o cosi velmi skromného: o výklad mojí poetiky“ (tamtéž, s. 47), přesto však z jeho skeptického podání vystupují obrysy krizového obrazu evropské civilizace, ocitnuvši se v situaci „zhrouceného lidstva“ (jak to jen o několik let později vyjádří E. Husserl v *Krizi evropských věd*), vědomí jakéhosi „tragického selhání“. Obdobně jako Husserl připsal Weiner zodpovědnost za tento stav evropské civilizace scientismu, analytickému a diskurzivnímu rozumu, jenž člověka, „oddaného cerebrálnímu soudu“, odděluje od podstaty věcí.⁴⁵ V soudobém Evropanovi, zabydleném v zdánlivém bezpečí své racionalizované civilizace, chce probudit znepokojení, jež by mu vnuklo: „[...] moc, bezpečí, tvá relativní jistota (ale jakže bys dopustil, že je toliko relativní) nejsou s to přehlušit onu vyděšenou nostalgii po podivuhodné mnohosti, celistvosti, po onom ano — ne, po onom vakuu otázek, v nichž bys spíše bytoval, než že bys je kladl“ (tamtéž, s. 48). Možností, jak sestoupit za oblast soudobého racionalismu, „do oblasti před prvotním hříchem“, je právě sen, práce nevědomí ve snu. Pro vyjádření intenzity účinku evokace snu volí Weiner biblickou metaforu proměny v solný sloup: „Vskutku, zplundrovaný smrtelník nemá na výběr: nezbyvá než proměnit se v solný sloup. Tak působí hrůza, již vnuká milost celistvého zření, hrůza, již jako včele vyrváno bodlo, když byla ranila, a právě proto, že byla ranila“ (tamtéž, s. 75). Otřes, jež má opravdové umění vyvolat, má blízko ke klasickému konceptu katarze, jímž Aristoteles v *Poetice* definoval účinek tragédie: v katarzi, završující moment „prohlédnutí“ (anagnorise), se dosahuje „očištění“ od úzkosti a vyrovnání se s rozporuplnou, tragickou situací člověka.

BÁSNÍK A SEN III: DEMLOVO SLOVO A TVAR

[...] a z jistých zbožných příčin jsem toužil, aby můj sen, byť jen sražený jinovatkou na větvích řeči mé, vrátil se na místa, odkud byl přišel (Jakub Deml: *Sny o Praze [Můj očistec]*, 1929).

„[...] neboť potom je zřejmo, že rozhodčím v životě člověkově není bdění a jeho chápadlo rozum, nýbrž sen!“ napsal Jakub Deml v sugestivní povídce-snu *Vražda* (Deml 2013, s. 118), jež vyšla původně časopisecky v roce 1928 v druhém ročníku *Tvaru*, revue mladých katolických spisovatelů a kritiků. Ti v souladu s názvem nového časopisu i s jeho programovým prohlášením kladli důraz na otázky uměleckého tvaru, postulovali „čistotu tvaru“ utvářeného jazykem: „Takovouto řečí nalézá a uzavírá básník, výtvarník a hudebník svoji myšlenku do tvaru. Ten je centrem s osobitou osnovou, s osobitým zrakem a znakem“ (Nekula 1927, s. 2). Bedřich Fučík, který stál v čele *Tvaru* po celou

⁴⁵ Tento antiracionalismus Weiner sdílel se členy skupiny *Vysoká hra*, kteří příčinu soudobého krizového stavu, v němž evropský člověk přišel o „celistvost bytí“ (Daumal) či „původní jednotu“ (Gilbert-Lecomte), rovněž spatřovali v jeho intelektualismu: „Postupně sis vytvořil rozum, pevně vybudovaný na základech principu totožnosti a protikladu, racionální a diskursivní logiku, vědu, která tě obdařila pozitivní mocí nad přírodou...“ (Gilbert-Lecomte 1929, cit. podle *Vysoká hra* 1993, s. 65). V této souvislosti není bez významu, že René Daumal se později začal vážně zabývat Husserlovou fenomenologií. Srov. Pravdová — Schmitt 2018, s. 195.



dobu jeho existence, publikoval v prvním čísle třetího ročníku esej *Umění funkční*, v níž v polemice s K. Teigem jako programovým a teoretickým mluvčím konstruktivismu a básnického poetismu obhajoval — v návaznosti na Šaldovu esej *O tzv. nesmrtnosti díla básnického* — úlohu básníka tvořit novou skutečnost, „skutečnost skutečnější“, než je ta jevová a k níž básníka přivádí jeho schopnost i úkol snít, „bá-sníti“ (Fučík 1929, s. 34).⁴⁶ V knize *Čtrnáctero zastavení* Fučík vzpomíná, že při zakládání nového časopisu nemohl dlouho přijít na jeho titul. Obrátil se tedy o radu na J. Demla, který ho pobídl: „Podívejte se do díla Ot. Březiny, tam ten název jistě najdete. [...] Hledal jsem celý večer a půl noci, a ne a ne se strefit. A v noci se mi zdál sen: vidím před sebou hlavu, jejíž vizáž se ustavičně mění. Co s tím, namítám sám sobě, věda i ve spánku, že to souvisí s mým hledáním. Až jsem to uhodl: to je přece Tvář. To je Tvar. A druhý den přišel lístek od Demla: ‚Nemyslíte, že by se ten časopis měl jmenovat Tvář (Tvar)?‘“ (Fučík 1992, s. 97). V kritikově vzpomínce se vybarvuje nejen ono proklamované sepětí snu a básnického tvaru, v jejím závěru se vynořuje pro dobové duchovní i myšlenkové klima příznačná a silně reflektovaná souvislost a koincidence pojmů tvar a tvář. „Prý tvář a tvar mají vnitřní spojitost,“ uvedl K. Nekula v připomenutém programovém slově nového časopisu (Nekula 1927, s. 2). Otázkou lidské tváře, do níž se promítá hluboká krize kultury, se v těch letech zabýval v knize *Das Menschengesicht* (1929) filozof a kritik kultury Max Picard, pro nějž je lidská tvář jako obraz Boží ve světě ohrožena povrchem, propadnutím beztvarosti, a tedy ztrátou identity a odcizením. Má-li být umění a slovo odpovědí na mizení a ohrožení lidské tváře v moderním světě, musí na všepohlcující beztvarosti a duchovní prázdnotě bytí a světa dobývat tvar.⁴⁷

Již zmíněná povídka *Vražda* je jednou z próz-snů, jež Deml připojil ke starším knihám *Hrad smrti* (1912) a *Tanec smrti* (1914) a sloučil v jeden celek, který pod názvem *Můj očistec* vydal na jaře roku 1929 u Rudolfa Škeříka jako 8. svazek edice Plejáda.⁴⁸ Podle Vladimíra Binara tvoří *Můj očistec* společně s dalšími autorovými prózami-sny „kulminantu“ či vertikálu tyčící se z chronologicko-horizontálního odvíjení Demlova díla a toto protnutí je základním znakem stability jeho architektury“ (Binar 2013, s. 495).⁴⁹ I v nově doplněných prózách, napsaných ve dvacátých letech, rozvíjí

46 Srov. „[...] konstruktivismus jde směrem od života, k jeho popření, nikoliv směrem ze života k jeho zhuštění. (Dichter — dicht-en). [...] Život bez tajemství = konstruktivismus = nemožnost najít novou krásu, novou skutečnost, další pokračování života. [...] Skutečný básník či umělec musí z tohoto suchoparu, chce-li spasit svou duši, zděšeně prchnout, zde nemá místa, zde není místa pro jeho sen (bá-sníti), pro jeho příští skutečnost“ (Fučík 1929, s. 34).

47 K dobovým souvislostem mezi pojmy tvar a tvář srov. Vojvodík 2014, s. 47–51.

48 Deml v tomto roce publikoval ještě dva drobné svazky reedic (výňatky z knihy *Moji přátelé* a část *Bílá hora* z knihy *Dílo Felixe Jeneweina*) a dvanáctý svazek *Šlépějí*, věnovaný úmrtí Otokara Březiny. Na básníkův skon 25. března reagovalo nepřeborné množství nekrologů, vzpomínkových textů a dalších příspěvků, převážně adorativní povahy. Osobnost tohoto „knížete české poezie“ i odkaz jeho díla se záhy staly předmětem polemik o jeho konfesijní a světonázorovou příslušnost. Jen nemnohé články měly povahu literárněkritických portrétů, usilujících o celistvé uchopení básnickovy poetiky či některého z jejích osobitých znaků a otevírajících nové možnosti rozumění: O. Králík (*F. X. Šalda jako kritik Otokara Březiny*, 1929), O. Fischer (*Otokar Březina*, 1929a) či F. X. Šalda (*Problémy březinovské*, 1929a).

49 Osobní a osobitý útvar prózy-snu provázel Demla od počátku jeho tvorby až po samý konec jeho života. Je silně přítomen již v jeho básnické prvotině *Notantur Lumina* (1907) a dvěma



Deml linii symbolistních a expresionistických „snů o smrti“, navazující na mystickou tradici, jež sen traktuje jako nahlédnutí smrti a posmrtného života („Jsem asi v očistci, neboť kdykoli si promnu oči a zplna srdce zazpívám, přiblíží se pokaždé můj sen, jako had v trávě, a uštkne mne...“ [Deml 2013, s. 119]), konfrontujíc barokizující obrazy tělesnosti umírání s extatickými výjevy spásy. Ve všech třech básnicky stylizovaných prózách, které byly v tomto souboru otištěny poprvé — *AM, Sny o Praze, Sen o světové katastrofě* —, kontinuitu svého psaní zdůrazňuje Deml tím, že se v nich vrací ke snovým záznamům z let desátých. Celý soubor navíc předznamenává německým mottem z A. Schopenhauera a českou předmluvou, které původně uváděly *Tanec smrti*. Oba paratexty přitom tematizují sen, a to jak v jeho rozměru subjektivně zakoušené zkušenosti, která je zároveň pramenem básnické imaginace („Dnes v noci zdálo se mi několik snů, mimo jiné toto: Přišel jsem na své cestě venkovským krajem do větší společnosti teologů [...]“ [tamtéž, s. 22]), tak v jeho rozměru metapoetickém, ve smyslu oné „kulminanty“, jež do architektury Demlova díla vkládá „dramatickou jednotu“ tvořivého směřování k celostnosti. Řečeno slovy Schopenhauerova motto, jež staví snové vědomí nad vědomí bdělé: „Vielleicht steht jener innere Impuls unter uns unbewusster Leitung prophetischer, beim Erwachen vergessener Träume...“ (tamtéž, s. 21).⁵⁰ Předválečné i válečné prózy nebo záznamy snů se v tomto souboru ocitly ve zcela proměněném literárním kontextu, v němž se odkryla blízkost Demlovy snové poetiky k poetice soudobých avantgardních směrů, včetně nastupujícího surrealismu, pro něž se průzkum snů jako součást přechodu vědomí do sféry nevědomí a mapování „komplexů“ člověka stal mohutným rezervoárem básnické obraznosti a jedním z pramenů umělecké tvořivosti vůbec.⁵¹ Obdobně jako Demlovi se rovněž

sný z roku 1960 (*Vešel jsem... a Stenografický zápis snu*) se Demlovo dílo symbolicky uzavírá. Nejúplnější soubor autorových prozaických snů představil druhý svazek samizdatového *Díla Jakuba Demla* (1978–1983).

50 „Onen vnitřní podnět snad vzniká pod vlivem snů, které si nevědomujeme, snů prorockých, při procitnutí zapomínaných a dávajících našemu životu právě onu rovnoměrnost celkového ladění a onu dramatickou jednotu, které by mu nedokázalo poskytnout naše tak snadno přeladitelné, začasné kolísající a bloudící racionální vědomí, snů, pod jejichž tlakem například ten, kdož je určen k velkým úkolům určitého druhu, od mládí niterně a skrytě toto určení pocituje a pracuje na něm, jako včela pracuje na stavbě svého úlu“ (Deml 2013, s. 518–519).

51 Na Demlovo postavení solitéra, který ve svém díle předjímá mnohé z uměleckých postupů moderních básnických směrů, ironicky poukázal v závěru svého referátu o *Mém očistci* Jan Čep: „Budiž však ještě podotčeno, že bavily-li se někdy vtipné hlavy z nedostatku jiného zaměstnání postupně vymyšlením různých unanímismů, simultaneismů, polydynamismů, dadaismů a jiných kratochvílí, zakrývajíce tím jen špatně svou vnitřní prázdnotu, vytvářel tady kdosi dávno před nimi to, od čeho oni znají sotva jméno“ (Čep 1929, s. 222). O Demlově iniciační roli ve vztahu k básnické avantgardě nepochyboval ani Vítězslav Nezval. V eseji *Básník* jej u příležitosti jeho šedesátin apostrofoval jako tvůrce, jež „navštěvován všemi zázraky, zázrakem levitace, zázrakem fatamorgany, zázrakem transsubstance, zázrakem materializace“, zůstává v české literatuře nezařaditelným solitérem („Co s estetikou, etikou, ideologií a poetikou před jeho dílem!“), jež nezávisle, a přece v Nezvalem proklamované blízkosti jistým postupům a aspektům avantgardní poezie, utváří své ojedinělé dílo, souřadnice jehož „kosmu“ tu poprvé načrtl: „Jitro ‚Mých přátel‘, noc ‚Tance smr-



surrealistům stal sen východiskem i základnou pro radikální proměnu poetiky a jazyka. „Surrealistický průzkum snů,“ jak zjišťuje M. Langerová, je „především dosud nebyvalou laboratoří obraznosti a mohutně rozšiřuje pole antropologických zkoumání základů figurace řeči. Tím přispěl k formulaci znakovosti řeči — jak jej z jiné strany nacházela lingvistika (Ferdinand de Saussure) i filozofie (Edmund Husserl)“ (Langerová 2011b, s. 308).

Pro naše téma nejpozoruhodnější prózu AM uvádí jakási „žánrová“ reflexe snu: „Tak jako mezi lidmi a duchy jest veliký rozdíl mezi sny: Některý sen narodí se předčasně jako některé dítě, je to sen prorocký, a některému člověku dostalo se tolik živočišné síly, že přežije svou smrt“ (Deml 2013, s. 127).⁵² Rozlišiv sny prorocké a postmrtální, spojil Deml sen s mezními tématy počátku a konce, s fenomény narození a smrti, které si člověk nedokáže zpřítomnit a může si je obsadit jen imaginativně, resp. prostřednictvím snu. Odkrývajíce odvrácenou stranu a temná místa referenčních světů, jakož i lidského života vůbec, předkládají sen i literatura člověku nutné kompenzace, nabízejí mu alternativní svět, zpřítomňující to, co v daném referenčním světě zdánlivě neexistuje nebo se vymyká lidské zkušenosti. Po lapidární „typologii“ snů a obecné úvaze o jejich povaze bezprostředně následují dva konkrétní apokalyptické sny, jimiž Deml původně uvedl svůj dopis z 5. 12. 1916, otištěný v *Šlépějích II* (1918): „Co jsem psal 5. prosince 1916 příteli Richardu Weinerovi [...]. Dnes v noci (tj. ze 4. na 5. prosince 1916) zdálo se mi, že vidím na nebi slunce a měsíc, na nebi *nočním*, slunce a měsíc. Měsíc byl po východu, tj. právě vyšel, ale přece bledý, a slunce jako by se bylo *náhle* odchýlilo z vrcholného bodu své dráhy, ba *vůbec* ze své *dráhy*, stálo nad obzorem jižním, červenavé a chystalo se zapadnout! Bylo mi z toho velice smutno. Když Josefu Egyptskému zdálo se o tělesech nebeských, týkalo se to jeho rodičů a bratří. V Zákone novém slunce je Kristus a lunou Panna Maria. Mnoho lidí se konejší a přemlouvá, týká-li se nějaká pravda Krista nebo Matky Boží, že se netýká jich. Já si nevzpomněl ani na Matku Boží, ani na Krista, ale byl jsem až do morku kostí smuten, poněvadž můj ustavičný a nemilosrdný průvodce sen, v době, kdy jsem byl nevolníkem spánku a tedy od rozumu odzbrojen, představil mi jeden západ slunce, který jsem viděl několik roků předtím jako věčnost bez Boha [...]. Ale včera v noci, tj. 4. prosince 1916, zdál se mi sen ještě horší. Všechna tělesa nebeská zhasla a navždy kamsi zmizela a na zemi svítilo jen hořící stavení a bylo slyšet praskot a hučela vichřice, která mne jako v černých loktech unášela vysoko, vysoko nad zemi...“ (tamtéž, s. 127–129). Návrat k oběma snům z roku 1916 je názorným dokladem Demlova uměleckého postupu, kdy psaní ve formě dopisování a přepisování, motivického a tematického navazování

ti, den ‚Mohyly‘, venkov a andělská ‚Miriam‘, město a dábel prózy ‚Kostel‘, to jsou okraje souhvězdí, na nichž je napjat tak celistvý kosmos Demlova díla. ‚Moji přátelé‘, básnické veledílo, bazující na zázračných asociacích duše, která bdí. ‚Tanec smrti‘, básnické veledílo, bazující na zázračných asociacích duše, která spí. Nač bychom se tedy starali o konvertní, mysticism a surrealism!“ (Nezval 1928, s. 288–289). Rovněž P. Eisner v témže roce mínil, že Deml je „vedle všeho ostatního také velkým básníkem zkratky, simultanního zření, prvním českým surrealistou a poetistou. Ale nač to všechno, když Deml je básník mimo všechny příhrádky“ (Eisner 1928, s. 303).

52 K teologicko-mystickým souvislostem Demlovy prózy srov. Alexander Wöll 2006, s. 182–222.



rozvíjí jistá konstantní „jádra“ (obsahová i tvarová), která mnohdy vykryštovala již v nejranější etapě autorovy tvorby. Přesazena do nových kontextů, v nichž jsou aktualizována a částečně proměněna, tvoří spojnicí mezi jednotlivými knihami (ale i jednotlivými slovy, výroky a útvary), které jsou sjednocovány do vyššího celku, do oné jediné knihy, o níž mluvil sám Deml.⁵³ A jsou to právě sny, resp. prózy-sny, jimž náleží výsadní místo v utváření této sítě vzájemných vazeb a odkazů mezi jednotlivými knihami, které se v „kompozici celého díla projevuje jako trvalé utkvění v počátku“ (Binar 2010, s. 221) a současně jako ono směřování k celistvosti a jednotě.⁵⁴

Autointertextualita jako konstantní rys Demlovy umělecké metody je doprovázena a prohlubována intertextualitou, přičemž centrálním pretextem, pravým „počátkem“, k němuž se Deml soustavně vztahuje, je *Bible*. A biblické Slovo je mu — obdobně jako Weinerovi nebo Durychovi — mírou slova básnického. Explicitním připomenutím Josefových snů z knihy *Genesis Starého zákona* (Gn 37) jsou Demlovy osobní sny vsazeny do biblického kontextu, čímž subjektivně prožitý a zaznamenaný snový výjev přestává být čímsi ryze soukromým, neboť sen v *Bibli* předpokládá zásah božstva a je obecně pokládán za jeden z „můstků“ mezi božstvem a člověkem, za jeden ze způsobů, jimiž Hospodin zjevuje svou vůli a Slovo, způsob, jak „nejen rozum, nýbrž i jiné složky lidské bytosti mohou být a jsou osloveny živým Bohem a použity k jeho spasitelným cílům“ (*Výklady* 1991, s. 159). Sen nabývá nadosobního charakteru rovněž tím, že je nezbytné jej jako svěřené tajemství nejen uchovat, nýbrž i sdělit dál. V tomto smyslu navazuje Deml na starozákonní tradici i životní příběh a praxi Josefa Egyptského coby vykladače snů.⁵⁵ Oproti symbolickým snům Josefovým, jež jsou cel-

53 V knize *Pro budoucí poutníky a poutnice* (1913), v úvodu k třetímu vydání *Mohyly* (1948) či v dopise Marii Tischlitzové (1912): „[...] moje knihy vzájemně se doplňují a vysvětlují, neboť vydávám sice více knih, ale píšu vlastně stále jen jednu jedinou knihu, která bude hotova mou smrtí“ (Iwashita 2011, s. 220).

54 Editoři samizdatově vydávaného čtrnáctisvazkového *Díla Jakuba Demla* V. Binar a B. Fučík proto mluví o potřebě sjednotit při výkladu autorova díla obě perspektivy v jejich vzájemném napětí: linii horizontální, chronologickou s linií vertikální, což znamená úkol „určit v Demlově básnickém úsilí základní ‚kulminanty‘“, stanovit „sémantická či motivická centra, ohniska Demlova imaginativního a myšlenkového světa a jejich realizace soustředěné kolem nich“, tedy „jistá básnická jádra, kolem nichž se jako v magnetickém poli soustřeďují silokřivky Demlova básnického i životně-praktického úsilí“ (Binar 2010, s. 230–234). V. Binar si přitom povšiml, že Deml jako editor a vydavatel svých textů, jež opakovaně přeskupoval a spojoval do nových celků, postupoval, jako by sám sebe vykládal, že jeho reedice jsou „novým činem a uvědomováním si díla, jsou opětovným zrozením těchto knih v nově utvořených souvislostech“, svědčí o „přítomnosti kritika v díle“ (tamtéž, s. 221), tedy i o jisté, imanentně rozvíjené autopoeitice.

55 Jeho mimořádná schopnost vyvolávala nejprve žárlivost jeho bratrů („Hle, mistr snů sem přichází!“ označují ho posměšně [Gn 37, 19]), kteří jej zprvu chtěli zavraždit, ale nakonec ho prodali do Egypta, kde si však po přestálých protivenstvích díky svému nadání tlumočit sny dobyl místa u faraonova dvora, stal se správcem egyptské země, smířil se se svými bratry a zachránil Izraelův rod v době sedmileté neúrody. Že je tato Demlova návaznost vědomá, dokládá i místo v *Zapomenutém světle* (1934), kde je básníková sebestylizace nečekaně vztažena k postavě Josefa Egyptského: „Já přece nejsem Josef Egyptský, aby mne hodili do cisterny pro něco dobrého, že?“ (Deml 2013, s. 390).



kem průhledným předznamenáním budoucích dějů a stavů⁵⁶ a jsou chápány veskrze kladně, Demlovy úzkostné a hrůzné sny nabývají rysů temného podobenství, apokalyptické vize, jež se svou obrazností přimyká k tradici apokalyptického diskurzu, čerpajícího ze *Zjevení sv. Jana*.

Básnická reflexe lidské existence, ocitnuvší se v poli napětí mezi extrémní svatosti a hereze (básník, připodobňující se k šílenci, modlí se slovy „Prosím tě, můj Bože, abys byl a současně nebyl!“ [Deml 2013, s. 128]), dotýká se s problematikou apokalyptiky úzce související otázky možnosti (ne)sdělitelnosti a (ne)vyslovitelnosti tváří v tvář absolutnu, jež v návaznosti na tradici tzv. negativní teologie nalézá svůj výraz v paradoxní rétorice logických protimluv (srov. Vojvodík 1997, s. 264). Uprostřed probíhajícího válečného konfliktu, v poli napětí mezi životem a smrtí, hledal Deml ve své poetice snu osobní i tvůrčí rovnováhu. Ve zmíněném dopise z 5. 12. 1916, z něhož přejal (jen s nepatrnými změnami a stylistickými úpravami) uvedené sny, Weinerovi psal: „[...] našel jsem [...] Vaši poetiku, chci říci: Vaši ROVNOVÁHU. A skrze ni a jí našel jsem též já rovnováhu svou — po těch svých neblahých snech a ve svém bezmocném pobouření“. Ze stejnojmenné Weinerovy povídky obšírně cituje „programovou“ pasáž, v níž jsou deklarována východiska a principy autorova pojetí umělecké tvorby: „Neblouzním, proto vidím básnický... Požehnaná rovnováho! Ona mne zabodává ve společnost, takže se podobám tyči zaražené v led“ (Deml 1998, s. 101). Takto intertextově založená spojitost snu, biblické tradice, apokalyptiky a Weinerovy implicitní poetiky je Demlovi v textu *AM* „předehrou“ k manifestaci estetiky a poetiky vlastního básnického díla: „Tak jako mezi lidmi a duchy je velký rozdíl mezi sny. O některých snech platí slovo svatého Pavla: Ego plantavi, / Apollo rigavit, / Deus autem incrementum dedit“ (Deml 2013, s. 128). Citát z prvního dopisu svatého Pavla Korintským („Já jsem zasadil, Apollos zaléval, ale Bůh dal vzrůst“ [1 K 3, 6])⁵⁷ vyznačuje přechod k úvaze o povaze uměleckého tvoření, v němž umění zaujímá místo náboženství a umělcům je přisouzena role apoštolů a proroků: „Umění začíná se tam, kde přestala tvořiti Smrt. Ale umění a Sen překračují hranice času tak, jako člověk překračuje horské potůčky“ (Deml 2013, s. 128).

Vlastním východiskem i předmětem Demlovy rozpravy je příznačně ovšem znovu sen („Jednou v noci — je tomu právě sedmnáct let — měl jsem tento sen“), v němž se autorovi v záři hyacintového světla zjevila dvě písmena A M, která se vzápětí srazila v jedno jediné: „I pochopil jsem, že A jest právě polovice M. I poznal jsem a srozuměl, že mám milovati Pannu Marii. V nebi nerozhodují jména rodová, nýbrž jména křestní. I poznal jsem a srozuměl, že A mohu milovati jediné v M“ (tamtéž, s. 129). Odtud záznam snu přechází v osobitou alegorezi jména Maria, které Deml — v návaznosti na středověkou spirituální perspektivu — vykládá jako duchovní stavbu, jejíž „architektura“ na sebe se vrstvicích významů (alegorických, morálních i eschatologických) se opírá o fundament jednotlivých písmen: „[...] M jest *retnice*, a proto stojí na místě prvním: Na počátku bylo *Slovo*. Hláska A jest *hrdelnice*, a poněvadž ji vyslo-

56 Kupř. sen o klanějících se snopech i klanějících se kosmických tělesech ukazuje na příští Josefovo postavení v Egyptě, zvěstuje „kosmický dosah“ jeho jednání (*Výklady* 1991, s. 159).

57 Oproti vysoké četnosti snů v *Starém zákoně* (přes čtyřicet) lze v *Novém zákoně* nalézt pouhých devět snů, z nichž čtyři jsou obsaženy ve *Skutcích Apoštolů* a všechny se týkají právě svatého Pavla (srov. Le Goff 1998, s. 241).



vujeme beze rtů a hrdlem dýcháme a toho místa, kde ji vyslovujeme, není viděti a také dechu není viděti, A znamená bytost duchovou: anděla, který byl stvořen před věcmi viditelnými, avšak Maria jest královnou andělů, a proto M předchází. [...] M jest hláskou rtů zavřených, neboť Slovo na počátku bylo, ale bylo u Boha. Maria jest zahrada zavřená, studnice zapečetěná. Vyslovení hlásky M nezbytně předpokládá tělo, chci říci ret, a musím říci rty, *dva rty*. Anna Kateřina Emmerichová praví, kdyby prarodiče nebyli zhřešili, že by se plození dalo *slovem*. Nelze vysloviti M, aby v tom nebylo slyšeti A. Ave Maria! Poněvadž A představuje Ducha, rty představují Otce a Syna. A toto tajemství hlásky M rozvíjí se jako růže slabikami těmito: MA+RI+A. Slabiku první vyslovujeme rty, slabiku druhou jazykem a slabiku třetí hrdlem“ (tamtéž, s. 129–130). Paralelně k originálnímu symbolickému výkladu jednotlivých hlásek obrací Demlova exegeze pozornost též k předmětné, tedy zvukové stránce jazyka, k expirativnosti řeči, výslovnosti v jazyce a ve slovesném umění. Blíží se tak těm dobovým směrům v literatuře i myšlení o ní, které projevovaly zájem o zvukovou podobu slova, o akustickou a artikulační stránku jazyka a ve výslovnosti spatřovaly most mezi zvukem a významem: nejen expresionismu, s nímž bývá Demlova tvorba spojována nejčastěji, nýbrž také futurismu, ruskému formalismu, iniciujícímu „vzkříšení“ slova, jak zněla programová výzva V. Šklovského, a *Ohrenphilologie* v německé literární vědě.

Přes veškeré diference jsou tyto paralelní směry součástí širšího procesu v moderním umění, v němž se těžiště uměleckého zájmu přenáší na výrazové prostředky, které se jako „jazyk“ osamostatňují. V procesu hledání nové básnické řeči, v němž iniciační roli sehrálo dílo Rimbaudovo (*Samohlásky z Alchymie slov*), Mallarmého (*Vrh kostek*), Appolinairovo (*Kaligramy*), programově Marinettiho manifest *Osvobozená slova* (1913), se v literatuře emancipuje slovo. Jedním z projevů této univerzální tendence je „alfabetizace“ a „vokalizace“ světa, již se v kontextu české avantgardy dvacátých let nejvýznamnější realizace dostalo v Nezvalově *Abecedě* (otištěna nejprve v časopise *Disk* 1923, knižně o rok později ve sbírce *Pantomima* [srov. též Vojvodík 2011, s. 63–69]). Třebaže je Demlova poetika a estetika v obecných názorech na umění i jeho cíle s výše jmenovanými směry a tendencemi neslučitelná, ne-li jim protichůdná, v jednom důležitém bodě se s nimi autorův výklad jména Maria protíná, je s nimi v nečekaném souladu: v důrazu na předmětnou, u Demla zvukovou a artikulační složku slova. Paralelně k těmto směrům, včetně ruského futurismu a jeho konceptu zaumného, transracionálního jazyka, Demlův výklad snové vize, v níž se mu zjevila ona dvě písmena, tematizuje ty aspekty jazyka, které přesahují běžnou racionalitu a sémantiku, ty složky slova (mystické a estetické), které — stejně jako sen — překračují logiku a rozum a oslovují v člověku jeho neracionální složky. Význam, k němuž Demlova exegeze míří, je především subjektivním duševním konstruktem, jemuž však básník přikládá univerzální platnost, jakousi apriorní smysluplnost, v níž jako by ožíval původní jazyk lidstva. Přestože se básníkova alegoreze dotýká jistých avantgardních aspektů imaginativní „alfabetizace“ světa,⁵⁸ navazuje zároveň na mnohem starší kulturní tradici symbolického výkladu abecedy i spekulativních komentářů mystiky jednotlivých písmen, pramenící v mýtu čitelnosti světa (srov. tamtéž). Oproti

⁵⁸ Této blízkosti si byl dobře vědom právě básník *Abecedy*, o čemž svědčí již zmíněná esej *Básník*, kterou v roce 1928 přispěl do druhého ročníku Fučíkova *Tvaru*, jakož i „demlovská“ kapitola jeho *Moderních básnických směrů* (1937).

odstředivé obraznosti poetického ludismu Nezvalovy *Abecedy*, v níž se na principu analogie spojují a kombinují nejuvdálenější obrazy a představy, Demlova dostředivá kosmo-poetická a kosmo-teologická exegeze odkrývá ve jménu Maria jakýsi univerzální princip rovnováhy nejen poetiky, nýbrž i života, v „alfabetizaci“ a „vokalizaci“ světa spatřuje možnost záchrany slova i světa tváří v tvář Apokalypse, evokované vstupními sny: „MARIA. Slabika první jest vodorovná (když ji vyslovíte, jako byste kladli základ), tak jako jsou rty vodorovny [...]. MARIA. Slabika první jest vodorovná tak jako základ, kterým nikdo nemůže hnout, kterého nikdo nemůže změnit, tak jako věčnost. [...] Vyslovíte-li slabiku MA, vidíte, jak to klesá. Vyslovíte-li slabiku RI, vidíte, jak to stoupá! Co klesá? Co padá? Zrno padá. Mrtvé tělo padá. Co stoupá? To, co klíčí ze země, to, v čem pracuje duch. [...] Takže v nejsladším jméně MARIA jest utajeno [...] i stvoření, vykoupení a posvěcení. Takže znáti MARIÍ znamená znáti MOUDROST, v ní jest všechna věda, všechno umění, všechen život [...] máme milovati celé jméno MARIA, které obsahuje právě tolik hlásek, kolik jest Kristových ran, jako by každá z nich jednu usmiřovala, nebo hojila a krásnila...“ (Deml 2013, s. 131–132). Obdobně jako v alegorickém obraze Weinerova trosečníka tu v motivu stoupání a klesání rozpoznáváme „svislou osu obrazivosti“ (Foucault 1995, s. 53), jež vyjadřuje vertikální směr existence a ve snu odkrývá nejpůvodnější svobodu člověka. Analogická východiska, podobný postup, a přece jak rozdílné závěry! Proti totalizujícímu aktu Demlovy estetiky symbolu slova, jež v snovém pohybu stoupání a klesání alegoreze jména Maria hledá a nachází poetiku rovnováhy, otevírá se Weinerova poetika *Lazebník* alegorií psaní jako figurou propasti: „Pocit, že je nezbytno předeslat následujícímu cestopisu několik slov, zmocnil se mě náhle. — První věta, a všechno se už kymácí [...]!“ (Weiner 1998, s. 9).

BÁSNÍK A SEN IV: BIEBLŮV NOVÝ IKAROS

zatímco poslední ze všech bílých slonů / hluboko v hořících pralesích na Cejlonu / zvedá svou polnici celou stříbrnou / A je to anděl / a bude troubit při posledním soudu
(Konstantin Biebl: *Nový Ikaros*, 1929).

V druhém čísle nově založeného časopisu *Plán* vyšla ukáзка z prvního oddílu *Nového Ikaru* Konstantina Biebla, nepochybně nejvýznamnější básnické události roku 1929.⁵⁹ Spojuje-li Bieblovu lyrickoepickou skladbu nějaký výrazný rys s dalšími významnými básnickými díly publikovanými v roce 1929, je jím jednak jeho bilancující charakter (srov. *Deset let Josefa Hory* či *Básně*, autorský výbor z dosavadní tvorby Jaro-

⁵⁹ Knižně vyšel Bieblův *Nový Ikaros* v roce 1929 hned dvakrát, nejprve jako bibliofilský tisk, o několik týdnů později (byť se shodným datem 1. května) jako 223. svazek edice *Aventinum* v nakladatelství Štorch-Marien. Knižní vydání skladby předcházela nebo je provázela řada ukázek, otištěných časopisecky (vedle *Plánu* též v *Hostu* a *Rozpravách Aventina*), příp. v denním tisku (v příloze *Dělnická besídka Rudého práva*). Již v lednu 1929 byla v literární příloze *Prager Presse* *Dichtung und Welt* (č. 2) uveřejněna ukáзка v německém překladu, který z rukopisu pořídil Otto Pick.



slava Seiferta),⁶⁰ jednak ono vědomí přelomu a přechodu mezi dosavadní poetikou ve znamení poetismu a poetikou, resp. poetikami, v jejichž nových formách (snové) obraznosti i novém řádu verše byl hledán výraz pro proměny žité skutečnosti. O Seifertově sbírce *Poštovní holub* (1929) J. Hora napsal, že v ní Seifert vyrostl v básníka, „který se našel“: „Kdysi ho svět jen okouzloval, dnes ho znepokojuje. Kdysi mu byla poezie hrou, nyní je mu útočištěm.“ Seifertova poezie, podobně jako Závadova a Halasova, je podle Hory „hluboce zasažena otázkami citového a myšlenkového světa, jež rokoko našeho poetismu hnalo ven z říše poezie“, je to lyrika, jejíž verš i obraznost opouštějí princip asociativnosti, hledající nový řád zákonitosti, lyrika prosycená melancholií, v níž se pocit života znovu a znovu zhodnocuje představou smrti: ne už poetismus, ono „laboratorní stadium mladé poezie, v němž nelze setrvat“, ale „jakýsi nový civilismus“ (Hora 1929b, s. 1).⁶¹ Do Seifertovy lyriky, intimnější a niternější než jeho do-

⁶⁰ Význam Seifertovy bilancující sbírky přesně vystihl B. Václavěk v předmluvě, jíž knižní výbor uvedl: „Není konečně beze smyslu, že Seifert shrnuje tímto výběrem svou dosavadní cestu. Kdo by se neohlédl, uzavřev jedno období svého vývoje“ (Václavěk 1929a, s. 19). Rovněž J. Hora se ve sbírce *Deset let* nepokusil o nic menšího než v mohutné lyrické vizi, „v syntetizujících, někdy přímo symbolických zkratkách“, uchopit světové i myšlenkové dění deseti poválečných let „uskutečňování onoho utopického snu, který se jako samostatná bytost zrodil ve válce z našeho nitra a nastoupil svou pout' za realizací“ (Novák 1929b, s. 9). Utopický sen o nastolení nového řádu se v ironickém úsměvu, jež básník na konci své pouti k moskevskému mauzoleu vyčetl z kamenné tváře Leninovy („Jenom přivřeně oči / mrtvého usmívají se, / tak jako oči toho, / jenž viděl a nemůže říci“), proměňuje v sen „nevykoupěný“, který se v deziluzi nad ústupem revolučních sil rozplývá v neurčitém odkazu na budoucnost. V ní se však rýsují již nový zmar a smrt, nekonečný řetěz lidské utrpení. „Úmyslná monotónnost eposu“ zdůrazňuje podle J. Seiferta „jen osudovou tragiku beznadějně lidské existence a otázek, které tu jsou vyřčeny do prázdna, protože není a nebude na nich odpovědi, dokud ironický čas bude v němý a mrtvý kámen tesati pláč jepic“ (Seifert 1929a, s. 1). Pro J. Zahradníčka Horova skladba, jejíž „tragická otázka sonduje útroby dějin a zastavuje se u hrobu Leninova“, roste v „nejkrásnější báseň, jaká kdy o Leninovi byla napsána“ (Zahradníček 1929, s. 396). Naopak knihou „velikého rozlomu, který prožívá Horova osobnost, celé jeho vidění světa, chápání života a poměr k nim“, bylo *Deset let* pro B. Václavka, jenž v závěru své recenze připomenul i aktuální polemiku o přijímání státních cen: „Proti dřívější pozemskosti a dosažitelnosti sociálních cílů revoluce unikly teď tyto cíle do nedosažitelné dálky, zůstala jen bezcílná a nevyplnitelná touha. [...] básník přestal býti nebezpečným vládcům světa, ztratil pevnou víru v lepší sociální zítřek, neporušenost revolucionářovu, postaviv se na piedestal nezúčastněného myslitele. Udělení — a přijetí — státní ceny za tuto knížku nabývá v této perspektivě tragicky přitřpkle chuti...“ (Václavěk 1930a, s. 103).

⁶¹ „Vznikají tak básně zvláštního teskně průzračného kouzla, zhuštěné jako sen, mihotavé jako hasnoucí vzpomínky,“ poznamenal F. X. Šalda (1929d, s. 122). Tento nový, tragický životní pocit, skepse i úzkost z vědomí neúprosně plynoucího času, pomíjeječnosti a marnosti tváří v tvář smrti, které vystřídaly dřívější „opojení věrou i požitkem, revolucí a světem“, se ohlašují nejen v Seifertově nové lyrice, jsou příznačné pro soudobé práce většiny poetistů. Řečeno slovy A. M. Píši: „Rozčarován civilizací a revolučním snem vyslovuje dnes Seifert ve svých verších nejen svůj vlastní stesk, nýbrž depresivní stav celé generace, smutek celé doby, která zbavena jistoty a víry, není zbavena palčivé touhy po ní“ (Píša 1930c, s. 29–34).



savadní tvorba, vstupují existenciální témata, v nichž se odráží proměna básníkova postoje ke skutečnosti, opouštění čirého poetického lyrismu, evokujícího moderní svět v jeho excentrické, zdánlivě nevyčerpatelné mnohotvárnosti a exotičnosti i simultaneitě jeho dění, a narůstající skepse k možnostem revoluční změny společnosti, prohloubená rozchodem s některými generačními druhy po autorově vyloučení z komunistické strany. Takřka programového významu nabývají verše básně Listopad 1918 (časopisecky s podtitulem † G. Apollinaire [ReD 2, č. 3, listopad 1928, s. 99]), evokující básníkovu smrt a do smutku utopenou Paříž („Vlny na řece to pošeptaly ptákům, / ptáci vyletěli ku oblakům, / zpívali to hvězdám ve výši / a hvězdy večer nevyšly. // A Paříž celá, tak jak byla, / v noc hlubokou se zahalila.“ [Seifert 2001, s. 33]), a tedy i symbolické loučení s oním „mrtvým kormidelníkem“ i jím inspirovanou poezií, již apostrofoval v úvodní, „pásmové“ skladbě Guillaume Apollinaire sbírky *Na vlnách TSF* (1925). *Pásmo* zůstalo i nadále pro Seiferta „živým mezníkem“ i „osudem poválečné básnické generace“, jak se o něco později vyjádřil při příležitosti vydání výboru z Apollinairovy poezie (1935),⁶² jeho metodu však opustil, přikloniv se k tradičnější podobě poezie, budované především na písňové intonaci verše.

Rovněž pro Bieblova *Nového Ikara* představovalo *Pásmo* osudový, živý mezník, který je tu překračován a jeho metoda rozvíjena směrem k poetice surrealismu. Třebaže se *Nový Ikaros*, v literární historii tradičně řazený k nejvýznamnějším básnickým skladbám českého poetismu inspirovaným Apollinairovým *Pásmem*, vyznačuje tematickou i motivickou šíří, simultaneitou dějových a časových plánů i prudkými proměnami druhových a žánrových rovin, dobová recepce v tomto strhujícím proudu asociativně se odvíjejících i proměňujících se motivů vyzdvihla především existenciální témata uplývajícího času, pomíjivosti a smrti i melancholické obrazy, reflektující tíhu života a tvořící opačný pól k poetickému opojení všemi smysly vnímané skutečnosti. F. X. Šalda ve stručné kritické glose v *Šaldově zápisníku* v červnu 1929 psal o „tísňivém bohatství dojmů a postřehů vržených před tebe uchvátanou metodou kinematografickou a zavěšených do prázdna“, jež ilustroval na drtícím účinku závěrečných veršů prvního oddílu skladby: „Odtud ten spádně tragický dojem této básně, odtud ta hrůza, kterou dýše. Znam málo co otřesnějšího v české poezii, než závěr prvního zpěvu s opakujícím se refrémem: ‚do tmy a prázdna.‘ ‚Jsi bubeník který náhle zešílel a bubnuje do tmy a prázdna chce si to vyřídit s Bohem který z něj udělal toho blázna bubnuje bubeník bubnuje k útoku do tmy a prázdna kam všichni mrtví

62 Knižně vyšlo Apollinairovo *Pásmo* jako úvodní báseň sbírky *Alkoholy* v roce 1913, v témže roce jako první svazek Proustova románového cyklu. Tato náhodná časová koincidence obrací pozornost k hlubším dobovým souvislostem hledání nových uměleckých forem, které by byly s to vyjádřit nejen dynamickou povahu moderní skutečnosti, jež s sebou přinesla zásadní proměnu životního slohu, nýbrž i nové pojetí subjektu, tříštícího se do neidentifikovatelné mnohosti. Rok 1912, rok časopiseckého otisku *Pásma*, vyznačuje podle H. R. Jausse (1989) symbolický mezník ve vývoji moderního umění. Nové pojetí světa i subjektu Apollinaire v *Pásmu* proměnil „ve volný tok básnického vědomí, v němž se navzájem prolíná vnitřní a vnější realita, prvky lyrické a epické, přítomnost a minulost“, smísil „prvky reflexe, náladovosti, intimní zpovědi, prvky melancholie a humoru, snových vizí a reality“, čímž pro poezii objevil totéž, „co současně v próze uplatnili Marcel Proust a James Joyce“ (Pešat 1985, s. 143).



se dívají ku předu ku předu do tmy a prázdna. [...] To má opravdu Máchovský spár. Jenže mezi závratí Máchovou a závratí ‚Nového Ikará‘ leží nedefinovatelný děs světové války. Proto bude ‚Nový Ikaros‘ datem svého druhu“ (Šalda 1929b, s. 328).⁶³

Nový *Ikaros* se vskutku stal „datem svého druhu“ tím, že v něm Biebl pocíty melancholie a tíhy života, vycházející mimo jiné z jeho válečného prožitku, básnický předpodstatnil v autorský mýtus světa. *Nový Ikaros* je skladbou vyznavačského rázu a obdobně jako Weinerův *Lazebník* má „ráz účtování, básnického vyrovnání se s dosavadním životem a světem“ (Pešat 1985, s. 150) i s vlastní avantgardní generací. Výše citované verše, jež tak ohromily Šaldu a jejichž stále naléhavěji stupňované opakování slova a hlásek vyjadřuje destruktivní působení času, strhávajícího vše do nicoty, v závěru přecházejí v jakýsi žalozpěv nad vlastní básnickou generací: „Tak zhasne lampa do tmy a prázdna / Tak zhasne láska do tmy a prázdna / Tak umřel tvůj otec umře tvá matka tvoji kamarádi / Karel Teige až vyhasne jeho lulka / Karel Konrád až věřitelé obrátí jeho prázdné kapsy / zas do tmy a prázdna. [...] Tak umřeme všichni“ (Biebl 2014, s. 202–203). Titul *Nový Ikaros*, aludující pověst z řecké mytologie, dodává této konfesi a současně podobnosti situovanosti moderního básníka a avantgardního tvůrce i postavení básnické tvorby uprostřed moderního světa mytopoetickou dimenzi příběhu, v němž básník, volně se pohybující aviatickým i nautickým prostorem („Básník nový Ikaros lehce se vznášív v prostoru i čase“, „Miluji změnu / pluji všemi moři“, tamtéž, s. 207, 221), vykupuje svou tvořivost pádem a ztroskotáním, které však mohou znamenat i básnické znovuzkříšení. Motiv pádu, v němž se propustuje mytopoetická a snová dimenze básnického tvoření, se vyskytuje i v jiných význačných powolkrovských pásmech. V Nezvalově *Akrobatovi* (1927) je akrobatův — básníkův pád znamením autokritické reflexe určitého typu „akrobatického“ básnění a předznamenáním rozchodu s poetistickým modelem poezie i s jejím optimismem konstruktivního ducha. Halasův *Spáček* ze sbírky *Sépie* (1927), jenž i přes svůj nevelký rozsah nese formální rysy pásmové skladby, je záznamem upadání do snu. I andělé — oproti těm Apollinairovým, kteří v letu doprovázejí Krista při jeho „výškovém re-

63 F. Götz, jenž ve své rekapitulující knize *Básnický dnešek* z roku 1931 konstatoval, že „nikdy nebyla česká poezie přeplněna takovou záplavou smutku a tolikerou lyrikou smrti“ (Götz 1931, s. 249), již v roce 1928 v souvislosti s *Novým Ikarem* psal o lyrice „smutné bezmoci duše“, o poezii „podivného kvasu osudového“, zachycující „zběsilý vír věcí a dějů“ a vyjadřující „citový přírodopis dnešního člověka“. Zaznamenal v této poezii „zvláštní dualismus“: „na jedné straně celý svět tu mluví, velkoměsta tu hučí, elektrické zázraky tu jiskří — ale pod tím vším je hluboký smutek, bolestná melancholie, životní nihilism“. „Je to přímo šílenství hrůzy ze zániku,“ jehož nutnost si básník podle Götzovy úvahy uvědomuje: „*ta tma a to prázdno*“ (Götz 1928, cit. podle Götz 1984, s. 56–58). A. M. Píša poetiku *Nového Ikará*, upadající „do bludného kultu surrealistické fantastiky“, ve své zevrubné recenzi odmítl, vytýkáje dílu formální beztvárnost, kompoziční ledabylost, nedostatek slohového řádu a jednoty, výrazové dostředivosti i nedostatek duchovní svrchovanosti a energie. Základní motiv Bieblovy skladby rozpoznal v osudné bludnosti a zoufalém těkání světem, „jímž se typicky vyznačuje mládí křtěněm ohněm a železem války, mládí nacházející prázdnotu doma, cizotu ve světě, nicotu v životě“, v onom „spění bez konce“, v „letu věčné proměny, vždy znovu odkrývající naspodu tesknou skutečnost marnosti“ a posléze vyznívající „v celkový pocit životní nesmyslnosti a bezúčelnosti, v němž dominuje charakteristický akord marnosti a věčnosti“ (Píša 1929c, cit. podle Píša 1969, s. 329–330).

kordu světa⁶⁴ — bezvládně, podobni „bezmocným mouchám“, padají do snu, v němž se ohlašuje smrt: „v tisíci fasetách očí tisíckrát opakovaný obraz pádu / Odcházíš spat bratříčkovat se se smrtí“ (Halas 1968, s. 86).

Tragickému vědomí světa i rozporům doby se dostalo výrazu — podobně jako ve Weinerově *Lazebníkovi* a Demlových snových prózách — v biblických obrazech Apokalypsy a Posledního soudu. Z. Pešat zaznamenal, že „celé dílo prostupuje jediný návratný motiv, a to motiv polnice: v ni se zprvu proměňuje chobot posledního z bílých slonů v pralesích Cejlonu, poté polnicí voják vyzývá k boji a nakonec anděl svolává mrtvé k poslednímu soudu“ (Pešat 1990, s. 180). Nautické metaforice plavby, v níž česká poetistická avantgarda našla obraz pro svého dobyvatelského a hledačského ducha jak v umění, tak v životě, se v *Novém Ikarovi*, pointovaném verši, které tento základní pocit moderního života vyjádřily takřka manifestačně („Miluji změnu / pluji všemi moři“), dostalo komplementárního obrazu ztroskotání a potopy světa v závěru druhého oddílu skladby („zčernalá voda naplňuje mne znova svou bezednou úzkostí / a nikde ani fialový proužek země / ani kus skály z moře nevyčnívá / kde bych se aspoň očima zachytil / toť potopa světa“ [Biebl 2014, s. 207]),⁶⁵ jenž se ve třetím zpěvu proměňuje v podobenství básníkovy osudy: „ale strhující moře zaznívá stejně prudce z malachitových hlubin / až docela ze dna tvé do tmy rozvlněné duše / jako po serpentíně z minulých věků hrozivě hučíc stále stoupá zelená rozběsněná voda / v závitech tvého věčně kamsi do tmy vzhůru stoupajícího mozku“ (tamtéž, s. 210). Lehkost básníkovy letu je vykupována tíží jeho pádu, padání, jež je v *Novém Ikarovi* pojato jako sestup a klesání na dno, k sobě samému, k básníkově pravé podobě: „Hledíš dolů na svůj obličej zkřivený vlnami jako hrozným smíchem / chytáš se zábradlí / ale marně / tvé srdce těžké závaží jak odbíjí samo tě táhne dolů do hlubin“ (tamtéž, s. 207).⁶⁶

V tomto klesání na dno vědomí a odkrývání „spodní“, vnitřní skutečnosti lze rozpoznat společné rysy s upadáním do snu.⁶⁷ Sen a snová perspektiva však nejen vyje-

64 V *Pásmu* je Kristus zpodoběn jako aviatik, kterého v jeho zázračném letu doprovází mj. bájný Ikarus: „Toť Kristus, který k nebi lépe než letci vzlétá / Jemu náleží podnes výškový rekord světa / [...] Andělé létají lehce kolem hezkého letce / Ikarus Enoch Eliáš Apollonius z Tyany / Kol prvního letadla krouží u nebeské brány“ (Čapek 1993b, s. 181).

65 Jeden z možných předobrazů k motivu potopy lze nalézt opět i v Apollinairově *Pásmu*: „Sépií hlubinných se děsí oči naše / A v chalužkách plují ryby obrazy Mesiáše“ (Čapek 1993b, s. 183).

66 Pro A. M. Píšu je to právě „nicota, zmar, výsměšná nesmyslnost, jež se na básníka šklebí z vln oceánu, jež ho přepadá tváří v tvář minulosti, jež se tmí a vzdouvá na pozadí jeho válečných vzpomínek, které se stále nalévají do přítomné naléhavosti — to vše jest skrytým motorem básníkovy horečného spění: kdy, podoben bujnému Ikarovi, chce prolomit zákony prostoru a času; vymknout se vlastní gravitaci osudové; opojit se nad otevřenou propastí marnosti všemi dobrodružstvími citu, smyslu a nervů; opíjet se, opít se, jen aby se nedotkl hořkého dna“ (Píša 1929c, cit. podle Píša 1969, s. 331).

67 J. Hora poukázal na to, že Bieblova lyrická skladba, v níž spatřoval syntézu dosavadní básníkovy tvorby, má „logiku snu, nekontrolovatelnou logiku představ nořících se z podvědoma“, je sycena a nesena „horoucím neklidem prchavého snu“, střídají se v ní „stenografické přepisy životních zážitků s melancholickou meditací a opojně rozkošnické sny se sladkou ironií“. A „tvůrce melancholik“ váže tyto asociace, jež diktuje „romantická touha vše vidět,



vuje vnitřní svět subjektu a jeho podvědomí, stává se i tvůrčím prostředkem a postupem, který osvobozuje básnické vidění od rozumové kontroly a v básnickém obraze, pronikajícím pod povrch plynoucí skutečnosti, předváděné v nečleněném proudu dění a fantastických proměn věcí, odkrývá v její prchavosti osudovou pomíjivost, a tedy destruktivní působení časovosti: „a všichni ptáci začali klovat z jablka Evy / z toho jablka věčnosti / které nikdy neubývá / z toho jablka marnosti / které nikdy neubývá / z jablka lásky věčného prokletí“ (Biebl 2014, s. 220).⁶⁸ J. Vojvodík ve své monografii *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda* (2008), věnované aktualizaci specifických fenoménů barokního pocitu světa v díle autorů české avantgardy, poukázal na „barokní“ pojetí mortifikujícího času jako na jeden z konstitutivních prvků Bieblova poetického modelu světa a jeho překvapivé shody s reflexí estetiky barokní truchlohry v díle W. Benjamina: „Prožitkem destruktivní moci času je Biebl ‚benjaminovským‘ básníkem ‚šoku‘, melancholikem nezadržitelného mizení a zanikání všeho pozemského. Stigma šoku ze zkušenosti oblundného kolapsu civilizace začíná moderny v zákopech první světové války dominuje Bieblu básnickému obrazu světa a dalo by se říci, že podobně jako Benjamin reflektuje také Biebl moderní civilizaci a samotnou avantgardu prismaticem smrti a sebezničení“ (Vojvodík 2008, s. 192). Přestože Benjaminův *Původ německé truchlohry* (1928) nebyl v českém prostředí zcela neznám (srov. informativně hutnou recenzi O. Fischera v *Prager Presse* v září 1928), nelze na základě této časové koincidence rekonstruovat nějakou genetickou závislost. Lze však re-konstruovat vztah typologický či referenční, zakládající jistou konstelaci a umožňující objevování konjunkcí (analogií a paralel), z nichž vystupují benjaminovské pojmy a figury alegorie, melancholie a ruin jako „šifry“ (sebe)reflexe moderny a avantgardy, nahlížených z perspektivy „barokní“ pomíjivosti věcí i lidského bytí a katastrofického pojetí dějin jako permanentní krize a postupujícího úpadku. Stopy Benjaminovy „truchloherní“ filozofie dějin, života i estetiky umělecké tvorby s preferovanými figurami alegorie a melancholie lze v této době nalézt nejen u Biebla, nýbrž i u dalších autorů: „benjaminovského“ interpreta a objevitele baroka“ J. Štyrského (srov. Vojvodík 2014, s. 53) nebo R. Weinerja (srov. Málek 2008). Bieblův Ikaros a Weinerův trosečník jsou blíženci coby alegorie básnického subjektu ocitnuvšího se v mezní krizové situaci, na prahu věčného nic, v něž se obrací nutnost stálého

vším se dát rozezvučet, osvobodit se od prostoru i času, být svoboděn v imaginaci, žít věčnou proměnou, stále stoupat, stále padat, stále být okouzlen“, v lyrické pásmo „silné iluzivnosti, která dodává této poezii měkkosti zrcadelného odrazu“ (Hora 1929a, s. 2).

68 F. X. Šalda právě v prožitku času neomylně rozpoznal onen „máchofský spár“. Šaldova kritická glosa je svého druhu autokritickou replikou na básnickovy verše ze závěru druhého oddílu skladby („a jsem-li já pierrot lunaire / loď moje kytara opentlená blesky“ [tamtéž, s. 208]), jimiž Biebl „polemizoval“ s charakteristikou svého básnického typu v Šaldově přednášce *O nejmladší poezii české* (1928): „Jeho melancholii jako by bylo bývalo třeba útoků nových prudkých dojmů, nárazů divokého útočného světa, aby zjihla ne-li v kypivou radost, alespoň v jistého druhu životnost a veselost. [...] Pierrot lunaire, Petříček, který spadl z měsíce a který se cítí nejistým na této roztočené planetě“ (Šalda 1961, s. 182). Bieblův zastřený i Weinerův otevřený polemice (v *Lazebníkovi*) o hodnocení jejich tvorby je společné gesto (sebe)reflexe vlastní poetiky a přisuzovaných jim kritických „nálepek“.

plynutí, nalézající svůj výraz v biblickém obraze „věčného prokletí“ a odsouzení k pádu, (u)padání: „Ach ještě kolikrát / ty sladká marnosti / já ucítím ten strašný pád / rovnou do věčnosti“ (Biebl 2014, s. 220).



BÁSNÍK „V PAPUČÍCH“: ČAPKŮV DETEKTIV A ZAHRADNÍK ANEB PÁTRÁNÍ PO SMYSLU KRIZE

Tyto povídky jsou vlastně zakuklenými trapičskými dialogy asociálního spiritualisty s tribunem zapsaným tomuto světu, v nichž tribun, byť se zdráháním, nabývá zvolna vrchu; [...] Nabývá vrchu: pod vlivem kterého démona? A hatí básníka (Richard Weiner: K. Čapek: Povídky z jedné kapsy, 1929).

Žijeme v době různého upadání; jedna z těch dekadencí je úpadek detektivek. Tytam jsou doby Sherlocka Holmese, přísného metodika, čistě mozkového detektiva nadítěho znalostmi, pozorováním, dedukcemi a čirou logikou. Tytam jsou krásné časy mužské, intelektuální, řekl bych málem vědecké detektivky (Karel Čapek: O detektivkách, 1932).

Podstatnou zásluhu na tom, že Apollinairovo *Pásmo* tak výrazným způsobem ovlivnilo v Čechách poezii mladé básnické generace a spoluutvářelo avantgardní estetiku, měl nepochybně geniální překlad K. Čapka, jenž byl publikován nejprve časopisecky (v *Červnu*) i samostatně v roce 1919, o rok později byl přetištěn v antologii *Francouzská poezie nové doby* (1920). Ačkoliv se v dalších letech překládání ani psaní poezie Čapek nevěnoval,⁶⁹ neznamená to, že by „vůbec ztratil kontakt se světem básnictví a básníka“. Udržoval jej, jak ve své studii *Byl Karel Čapek básník?* upozorňuje Jiří Opelík, „aspoň in theoria, a to paradoxně prostřednictvím své prózy“ (Opelík 2016, s. 69). Z příkladů, o něž své tvrzení opírá (především Povídka básníkova z *Povětroně* a román *Obyčejný život*, který jednou svou rovínou „vykládá vlastně Čapkovu poetiku a předvádí Čapkův model básníka“ [Opelík 2008, s. 154]), má pro naše téma specifický význam *Básník z Povídek z jedné kapsy* (1929). Její autoreflexivní literárnost je umocněna klíčovým parodickým momentem textu, spočívajícím v narážkách na básnický program poetismu a jejího nejčelnějšího představitele (srov. Opelík 2008, s. 152). Již básníkovo jméno Jaroslav Nerad signalizuje vztah k osobnosti Vítězslava Nezvala (zvukové relace, kdy vokály a, e zaujímají v příjmení ekvivalentní pozici, a také vlastní jména jsou identická ve své druhé části -slav) a Neradova báseň sama je hravým „překladem“ básnické metody uplatněné v Nezvalově *Abecedě*.⁷⁰ Ačkoli byl Čapkův poměr k teorii a praxi básnického poetismu nejednoznačný a šlo spíše,

69 Necháme-li ovšem stranou veršované úseky v dramatech napsaných společně s bratrem Josefem či utilitární básničky, zejm. veršovanou žurnalistiku, i jednorázový návrat k překládání při příležitosti druhého, rozšířeného vydání antologie francouzské poezie v roce 1936 (srov. Opelík 2016, s. 62–64).

70 Jak dokládá letmá zmínka v recenzi M. Rutteho, byla tato parodická rovina povídky pro soudobého čtenáře dobře čitelná: „[...] ‚Básník‘, který je zároveň parodií na Vítězslava Nezvala a poetismus“ (Rutte 1929b, s. 9).



jak se domnívá Opelík, o „směs přitakání a parodie“, „směs přitakání a odmítnutí“, resp. „soutěž s avantgardou“ (tamtéž, s. 160), neměla by nám tato nerozhodnutost zastřít dominantní rys parodičnosti. Právě v parodii byl soudobým formalistickým bádáním rozpoznán jeden z klíčových „motorů“ literární evoluce, literární postup plnící funkci ozvláštnění ve vztahu k literární formě, postupu či směru, jež jsou pokládány za zautomatizované a do značné míry vyčerpané. Není tedy laskavá Čapkova parodie básnického programu a metody poetismu, jež připomínají i výrazy z jeho dobového slovníku („vnitřní skutečnost“, „volné, surreálné představy“, „podvědomí básníka“, „zrakové a sluchové asociace“), svého druhu kritickým „komentářem“ k vyčerpanosti poetistického programu, z níž se na konci dvacátých let rodí nové podoby poezie?

V Čapkových *Povídkách z jedné kapsy* lze však zaznamenat i jiné stopy sebereflexe a bilancování, nejnápadněji v těch povídkách, jež se „ohlížejí“ k autorovým starším textům. Tu programově a přiznaně (*Šlápěje*), tu skrytěji (*Oplatkův konec*) navazují na starší povídky (*Šlápěj, Hora*), dialogicky rozvíjející jejich významový potenciál. Tyto „návraty“ nemohla nezaznamenat ani dobová kritika, jež ovšem reagovala převážně odmítavě, konstatujíc, že se autor obdobně laděných *Božích muk* a *Trapných povídek* vydal odlišnou cestou, než by si byli recenzenti přáli. „Temné, metafyzické proudy, jež se valily tak osudně pod realismem Čapkových prvních próz, jako by byly tentokrát vyschly: a tak zůstává jen povrch, bezútešně šedivý a studený, kde z umělecké tvorby nezbývá takřka nic než obratnost ve vyprávění noetických anekdot,“ konstatoval M. Rutte, poměřuje míru svého roztrpčení vzdáleností, jež se rozložila mezi povídkou *Šlápěje* a *Šlápějí z Božích muk*: „[...] a osudná ‚šlápěj‘ boží, nad níž člověk kdysi cítil s hrůzou své vlastní bezcesti, zploštěla v šlápotu [...], nad níž vykládá pan komisař, že proti eventuálnímu nanebevstoupení nemůže mít policie námitek“ (Rutte 1929b, s. 9). „Čapek na tuto spojitost sám naléhá; ví asi proč,“ komentoval poměr obou povídek i Weiner ve své kritice, publikované 18. 4. 1929 v *Lidových novinách*, dodáváje: „Mýlím se, soudím-li, že ony *Šlápěje* tvoří klíč k *Povídkám z jedné kapsy*, nadto však rozvodí mezi Čapkovou básnivou svobodou kdysi a jeho sociální služebností dnes? V *Božích mukách* šlápěj Boha, jenž trvá neznám, nevysvětlen, znepokojivý, ale nikoliv podlamující, v *Povídkách z jedné kapsy* už jen šlápoty kohosi skandalózně záhadného, jenž ruší ‚pořádek‘“ (Weiner 2002, s. 336).

Právě povídka *Šlápěje* posloužila i dalším kritikům jako argument a doklad spisovatelova úpadku. Počínaje levicově i pravicově vyhraněnými kritiky, kteří do svých soudů a estetického hodnocení vnašeli nezřídka i vlastní ideologické premisy a předsudky, zastírající skutečné hodnoty posuzovaného díla, a konče F. X. Šaldou, pohoršovala se kritika mimo jiné nad údajným autorovým sklonem k malosti a maloměšťačtví. Již zmíněný M. Rutte v kritice příznačně nazvané *Metafyzika v papučích* vytkl Čapkovi mj. rys „sousedské bodrosti“, který podle něj nemá již daleko k typicky české „kondelíkovštině“: „O všech lidech máte tu tak trochu nepříjemný dojem, jako by nosili dlouhé podvlíkačky s tkaničkami a chodili v papučích. Do papučí je tu navlečena i sama metafyzika, a tomuto demokratickému zdrobnění neušel ani poslední soud: milý a vousatý Pán Bůh hovoří tu s pětinasobným vrahem, jako by seděli sousedsky někde u Fleků“ (Rutte 1929b, s. 9). Šalda věnoval Čapkovi krátkou pasáž v rozsáhlejší úvaze *Měšťáctví v moderní literatuře*. V autorových posledních pracích zde odkryl typickou variantu „zešosatělého“ romantismu „z bázlivosti“, jenž, přizpůsobiv se



měšťáctví, „stává se nejkonzervativnějším elementem společenským“, a Čapek coby „pozdní český romantik“, strachující se „o svou kočku, o svou vyhlídku do zahrádky, o tisícerou přírodní intimní a citovou zaplivanost [...], stává se ze samého strachu o svou bezpečnost a o své pohodlí, o dobré bydlo a majeteček velebitelem detektivů, policajtů a fízlů“ (Šalda 1929c, s. 102–103). V *Povídkách z jedné kapsy* Čapkovi podle Šaldy „nestačí již abstraktní Prozřetelnost, která bůhví kde se potlouká vesmírem a zanedbává po případě svou dozorčí službu na Vinohradech: četník, strážník, detektiv jsou bezpečnější; rozhodně dá se snáze kontrolovat, nezaspávají-li. Měšťákovi stává se bohem policajt“ (tamtéž, s. 103).⁷¹

Až na výjimky se dobová kritika s Čapkovými „kapesními“ povídkami minula. „Nijak si nestěžuji, ale ty dvě knihy nebyly pochopeny dobře,“ povzdechl si Čapek v rozhovoru s Vilémem Závadou (Čapek 1931, s. 41). Kritika především nepostřehla širší souvislosti autorova teoretického i praktického zájmu o žánr detektivky, či obecněji o poetiku žánrů tzv. triviální literatury. „[...] dělá mi dobře nalézt dobré věci v krajích špatné pověsti,“ uzavřel Čapek esej *Holmesiana čili o detektivkách* (časopisecky v *Cestě* 6, 1925, č. 35–38), v níž představil své pojetí, „čisté detektivky“, jak označoval ideální typ detektivního žánru, na který své úvahy v *Holmesianě* omezuje (Čapek 1984a, s. 162). V hrubých obrysech nastínil nejen jeho genealogii a morfologii, estetická pravidla jeho formování, jeho strukturní dominanty a syžetové konstanty, typologii jeho motivů, nýbrž se věnoval i jeho kulturněhistorickým a antropologickým aspektům i světonázorovým východiskům. Významový potenciál detektivky i její „kulturní funkci“ spatřoval Čapek ve schopnosti demonstrovat převahu „pouhého intelektu“ jako prostředku k prosazení žádoucího stavu, např. spravedlnosti. Detektiv, nahlízející svět jako záhadu či rébus, určené k intelektuálnímu (vy)řešení, je Čapkovi jak nadčasovým ztělesněním „figury“ intelektuálního osvojování si světa, vzdáleným příbuzným Oidipa („Detektiv je prostě ten, kdo se nedá napálit intelektuální nástrahou a zabíjí trapičskou Sfingu“ [tamtéž, s. 150]), tak antropomorfní šifrou moderní racionality, těsně svázaný s moderní civilizací: „detektiv je úhrnný typ našeho věku“ (tamtéž, s. 161).

V *Holmesianě* setrval Čapek v podstatě na stanovisku poučeného interpreta, ve svých kriminálních povídkách naproti tomu využívá žánrově konstitutivních motivů a syžetových postupů klasické detektivky jako výchozího materiálu, jež pak trans-

71 Takřka ve stejném duchu glosoval první svazek „kapesních“ povídek i B. Václavek: „K. Čapek se konečně odhodlal přiznati se naplno k tomu světu maloměšťácké idyly, jenž mu byl vždy poslední záchranou v prudkých konfliktech životních, nad nimiž hloubal ve svých dřívějších dílech. [...] Měl-li Chesterton svého božsky vševědoucího otce Browna, jenž vše věděl předem, má Čapek na to své šosaté policisty a zaučené pány rady, jichž nic nepřivejde z rovnováhy jejich soudně-policejního dobrého svědomí“ (Václavek 1929b, s. 7). V druhém svazku Čapek podle Václavka pouze pokračuje ve „svém larmoyantním líčení světa zločinců i ,zločinců, policie a soudnictví, kresle jej jakožto dobrosrdečný maloměšťácký světeček, který si dobře navzájem rozumí. [...] policie, to jsou dobrosrdeční maloměšťáckové a soud soudí jen nerad podle paragrafů, ale raději podle dobráckého srdce. Tak stírá Čapek pečlivě všechny hroty života, zaobaluje svět do peřiny maloměšťácké pohody, aby ztratil všechny rohy, a posléze se pokouší toto sousto pointovati ,pragmatisticky“ (Václavek 1930b, s. 32).



formuje a rozvíjí inovativními postupy, překračujícími pravidla žánru a produkuje nové, detektivnímu žánru protikladné významy. Čapek implicitně reflektuje poetiku detektivky — formou polemiky s jejími schémata —, čímž však zasahuje i její filozofickou podstatu. Přistupuje k obecným otázkám noetickým, aby tematizoval poznávací krizi a problematizoval nejen poznávací optimismus detektivky, nýbrž i společnost, kterou „čistá detektivka“ ve svém pokřiveném zrcadle obráží: svět, v němž vládne *ordo rationis*, svět, ze kterého se vytrácí vše, co rozum přesahuje. Je-li podstatou tradiční detektivky touha po noetickém řádu, přesvědčení, že za jevovou podobou světa je skryta přísně logická struktura, tzn. dokonale kauzálně provázaný příběh, který má Velký detektiv jen odhalit, porozumět mu trpělivým „čtením“, potom Čapkovy povídky vyjadřují noetickou skepsi, reflektují nejistou pozici moderního subjektu ve světě, který již nelze „přeložit“ do předem kodifikovaného a snadno čitelného schématu. Jsou kritikou racionalismu coby absolutizace ideálu rozumového poznání (srov. Málek 2013).⁷²

Detektiv je pro Čapka antropomorfní šifrou moderní sekularizované racionality, podobně jako pro Siegfrieda Kracauera, který takřka souběžně s Čapkem popsal ve své „metafyzice detektivního románu“, v pojednání *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (1922–1925), svou představu o detektivním románu jako alegorii světa ovládaného ratiem, načrtl jakýsi ideální typ tohoto žánru, jehož specifické projevy vyvodil z myšlenky jednostranně racionalisticky strukturované společnosti.⁷³ Co díla klasické detektivní literatury spojuje, je podle Kracauera „idea zcela racionalizované civilizované společnosti, kterou zachycují s radikální jednostranností a esteticky ztělesňují v stylizovaném výrazu“ (Kracauer 1978, s. 105). Nejde tu tedy o věrné podání této společnosti, nýbrž o zdůraznění její intelektualistické povahy: detektivní romány takovéto civilizaci nastavují pokřivené zrcadlo, z něhož na ni strnule zírá karikatura jejího nebytí. Obraz, který nabízejí, je děsivý: ukazuje stav společnosti, v níž „neukotvený intelekt“ (*der bindingslose Intellekt*) vybojoval konečné vítězství (srov. tamtéž, s. 106). „Jak detektiv odhaluje tajemství pohřbené mezi lidmi,“ píše Kracauer, „tak detektivní román v estetickém médiu otevírá tajemství odsutečněné společnosti a jejich loutek bez substance“ (tamtéž, s. 116). Kracauerův první velký pokus o analýzu „kulturních fenoménů povrchu“ moderny tak v praxi realizuje tezi, že skutečnost lze uchopit jen prostřednictvím jejích extrémů, jejích nejkrajnějších prvků, tj. alegoricky (srov. Málek 2013; 2014).

Kracauerovým filozofickým traktátem *Der Detektiv-Roman* i připomenutou tezi z jeho studie *Die Angestellten*, že „skutečnost lze pochopit jen z jejích extrémů“, se nechal volně inspirovat filozof Miroslav Petříček v knize *Filosofie en noir* (2018), v níž ve svém pátrání po smyslu krize v době mezi světovými válkami obrátil pozornost

72 Tyto projevy „krize z nedůvěry k poznání čiře racionalistickému“ zaznamenal Weiner jako jeden z leitmotivů *Povídek z jedné kapsy* a v některých případech viděl „satiry [...] na metody logického pátrání, na poznávání systematické, na vše, co se naparuje, jako by bylo s to dobyt pravdy logikou přímočaře racionalistickou“ (Weiner 2002, s. 335).

73 Kracauerův rukopis vznikl sice v letech 1922–25, publikován byl však až posmrtně v roce 1971 v prvním svazku jeho spisů. Náhodná časová koincidence mezi Čapkovou a Kracauerovou reflexí detektivního žánru zakládá vztah typologický a referenční, v němž se ožřeje dobově příznačná kritika jistého typu racionality.



k triviální literatuře, konkrétně k senzačním románům, které „svým způsobem modelují neurčitý a nedefinovatelný, přesto ale přítomný strach — srdce temnoty v samém středu civilizace, právě cosi jako krizi“ (Petříček 2018, s. 18). Formuloval provokativní tezi, že jsou to senzační romány, které mimoděk „ukazují cestu k filozofickému smyslu krize“ (tamtéž, s. 36). Do stejné doby, kdy se znepokojivý stav krize stává ústředním problémem filozofické reflexe, spadá nápadný vzestup čtenářského zájmu o tu triviální literaturu, v níž se lze setkat „s něčím jako popisem krize, jakkoli přetvořené do kriminálních či jiných zápletek“ (tamtéž, s. 13). Tuto autorovu tezi potvrzuje kupř. obrovský vzestup popularity Edgara Wallace (1875–1932), jenž patřil k průkopníkům zmíněného žánru senzačního románu i thrilleru a byl jedním z jeho nejznámějších autorů. Jeho čtenářská obliba v českých zemích — měreno počtem přeložených titulů — vrcholila právě na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy byl s velkým odstupem vůbec nepřekladanějším autorem: 1927 (5 titulů), 1928 (22 titulů), 1929 (28 titulů), 1930 (16 titulů), 1931 (9 titulů).⁷⁴ Hojně překládáni byli v těch letech i další z autorů tohoto typu senzační (masové) literatury: H. C. McNeile (Sapper) (1888–1937),⁷⁵ John Buchan (1875–1940)⁷⁶ a ovšemže Pierre Souvestre a Marcel Allain, autoři kultovního seriálu *Fantomas*. Jeho protagonista, policejními a vědeckými metodami neidentifikovatelná a nepolapitelná existence, přízračná postava nahánějící hrůzu coby dokonalé ztělesnění „zjevování vnějšku uvnitř“ (tamtéž, s. 41), se zároveň stal ikonickou figurou, již si přisvojili umělci avantgardy, francouzskými kubistickými básníky Apollinaiem, Cendrarsem a Jacobem počínaje, surrealisty Bretonem, Soupaultem a Cocteauem konče. První svazek *Fantomase* v češtině vyšel v březnu 1929 v nakladatelství Odeon⁷⁷ a také česká avantgarda propadla kouzlu tohoto geniálního zločince. Mnozí umělci *Fantomase* poznali ovšem již dříve, ať už z přímé četby jako bratři Čapkové, kteří sešitová pokračování hltali za svého předválečného pobytu

74 Tyto údaje se opírají o „mapu polí literárního a kulturního dění v jednotlivých letech 1924–1934“ v druhém svazku *Dějin nové moderny* (2014). Čtenářskou oblibu detektivky a „thrillers“, jež se hodí „jenom na delší cesty anebo na zdlouhavé lokálky“, s nelibostí zaznamenal Aloys Skoumal v ironické glose k výsledkům prvního ročníku ankety *Lidových novin* o nejzajímavější knihu roku 1928: „Wallace je ovšem Veliká Móda u nás, snad mnohem větší než jinde na světě. My přece máme skoro nejméně analfabetů a i v jiných věcech kulturních jdeme před ostatním světem takměř vpředu. Všichni ti znamenití nudové jako by nám chtěli namluviti, že je jejich seriózní přemýšlení namáhá tak, že je neosvěží nic, leda detektivka. Jaká víra by to musela být, abychom to třeba takovému panu F. Peroutkovi uvěřili“ (Skoumal 1929, s. 40).

75 McNeilovy romány tematizují jeden z charakteristických projevů dobového vědomí krize: ohrožení Evropy, jež vždy přichází zvnějšku, avšak proniká dovnitř, „ohrožuje samo nitro“ (Petříček 2018, s. 38). Srov. překlady jeho románů *Bull-Dog Drummond: Dobrodružství demobilisovaného důstojníka, který se v míru nudil* (1920, česky 1928), *Černá rota* (1922, česky 1928) či *Třetí kolo* (1923, česky 1929).

76 K Buchanovým nejznámějším detektivním a senzačním špionážním románům patří kupř. *Třicet devět stupňů* (1915, česky 1921, 1929), proslulý i díky filmové adaptaci A. Hitchcocka (1935), *Zelený plášť* (1916, česky 1919, 1930) nebo *Tři rukojmí* (1924, česky 1925).

77 Do konce roku v tomto nakladatelství vyšlo šest dílů, do roku 1930 celkem deset svazků seriálu, k nimž originální kolážové obálky navrhl J. Štyrský.



v Paříži,⁷⁸ nebo zprostředkovaně z nesmírně populárních Feuilladových filmových prepisů, promítaných i v Praze (1913, 1914, 1919). J. Štyrský na stránkách *Literárního kurýru Odeonu* v souvislosti s českým překladem vyzdvihl — ve srozumění s francouzskou básnickou avantgardou — schopnost odkrýt v literatuře, obecně pokládané za triviální či pokleslou, skrytou poezii i implicitní anarchii:⁷⁹ „Ve Francii, kde se stýkají protivy a protiklady, aniž na sebe působí ničivě, v této zemi, kde v oblastech poezie žila tradice vedle dada, kde neexistují falešné předsudky, dovedli i nejlepší básníci milovati fantastické příběhy ‚legendárního bandity Fantomase, jehož jméno plnilo celý svět hrůzou‘, a dovedli, aniž měli pocit studu, ukládati tyto svazky ‚populární četby‘ do svých knihoven vedle nesmrtelného Prousta a Balzaca. [...] Ve svazcích Fantomase je zkoncentrováno tolik hrůzy, krve, mrtvol a zároveň tolik poezie, měsíčních nocí, zahradních slavností, moře a dívčího půvabu, že je nemyslitelno, aby Fantomase psal *průměrný* vyprávěč-spisovatel“ (Štyrský 2007, s. 79–80).

Čapkův umělecký i poetologický zájem o literaturu pokládanou za pokleslou či triviální odpovídá tedy nápadnému vzestupu tohoto druhu literatury, který lze nahlížet v souvislostech nejen literárních.⁸⁰ Jak již bylo konstatováno, vyznačuje se ev-

78 Jak dosvědčuje ve svých vzpomínkách V. V. Štech (srov. Opelík 1980, s. 119). Josef Čapek nechal bájného Fantomase bloudit po pražském nábřeží již v povídce *Plynoucí do Acherontu* (časopisecky vyšla v březnu 1916 v *Lumíru*, knižně v *Lelioví* [1918]). Fantomatickou bytost génia zločinu oživil J. Čapek i ve své výtvarné tvorbě, v obrazech *Fantomas (Zločinec z kina, 1918)* a *Fantomas (1920)* i stejnojmenných linořezech z let 1917–1920.

79 To, co avantgardní básníky na Fantomasových dobrodružstvích nejvíce uchvacovalo, „nebyl jen způsob vyprávění, v němž se iracionalita naivního fantastična konkretizovala v nejpodivuhodnější setkání snu se skutečností, ale — a především — jeho nejniternější poslání — vyzývající [...] k boji s pustošivou nehybností světa, zužujícím neustále prostor indeterminovanosti v životě každého z nás: v tomto smyslu je *Fantomas* bratrem *Maldororovým*. Zázračno, které oba — byť rozdílnými formami — manifestují, se vynořuje z týchž zdrojů lidské duše — z touhy po svobodě“ (srov. Šváb 1969, s. 18). Surrealisté ve *Fantomasovi* rozpoznali *Maldororova* dědice: „*Fantomas* je v podstatě pokleslý *Maldoror*, *Maldoror* transplantovaný z protosymbolistní epochy do epochy, která prolomila dosavadní hranice estetická a rozšířila je radikálně o nové oblasti tvořivosti primitivní, dětské, diletantské a tzv. nízké“ (Opelík 1980, s. 118). V doslovu k Baudelairovu *Fanfarlu* (1927) označil K. Teige Lautréamonta za vizionářského básníka, který „dal poezii přímé pohledy do podvědomí, obrazy strašného snu“ (Teige 1966, s. 216), a úryvek z prvního zpěvu *Maldororova* zařadil do prvního čísla *ReDu* (v uveřejňování dalších ukázek pokračoval i v následujícím ročníku). Obsáhlým a zasvěceným doslovem opatřil Teige i bibliofilské vydání *Lautréamontova Maldorora* (1929, přel. J. Hořejší), výboru ze *Zpěvů Maldororových*, který připravil společně s P. Soupaultem a který ilustracemi doprovodil J. Štyrský. Proti knize však v červenci 1929 zasáhla cenzura, opírající se v soudním rozhodnutí o konfiskování o domnělé ohrožení „mravopoctnosti“ i nebezpečí „veřejného pohoršení“. Za „kulturní teror“ označil zásah cenzury mj. J. Seifert: „Mohlo se za dnešního stavu téměř s jistotou očekávat, že básníkova naprostá suverénnost v oblastech všemohoucí fantazie, rozvinuté bez ohledů na současnou morálku, která jako na řeznických S je rozvěšena na smyčkách §§, nenalezne pochopení u našich povolaných úřadů“ (Seifert 1929b, s. 4–5). K „případu“ *Lautréamontova Maldorora* srov. též Bydžovská — Lahoda — Srp 2012, s. 38–41 a Brabec 2014, s. 90, 91, 115.

80 Z užší perspektivy literární připomeňme, že soudobým formalistickým bádáním (především v pracích J. Tyňanova) byl v uvádění okrajových literárních postupů a žánrů (vedle



ropský duchovní kontext dvacátých a třicátých let vědomím krize, v němž se odráží nejen hluboké trauma z rozvratu veškerých dosud platných hodnot západní civilizace v průběhu a v důsledku první světové války, nýbrž i reflexe hlubších, filozofických kořenů této krize, kterou E. Husserl v knize *Krize evropských věd a transcendentální fenomenologie* označil za krizi evropské racionality.⁸¹ Jejím symptomem je krize vědeckosti, slepého objektivismu vědy i její instrumentalizace, poukazující k „zapomenutí původního smyslu, s nímž a v němž se zrodila sama západní racionalita“ (Petříček 2018, s. 13). Jak dále Petříček dovozuje, Husserlova *Krize* je „reflexí na krizi vědeckosti, ideálu vědy, a to znamená, že je reflexí na krizi uvnitř dějin evropské racionality samé, neboť při výkladu této knihy je třeba brát do úvahy jeho unikátní tezi, že Evropa je ‚duchovní útvar‘, že je identická s tímto typem racionality, se západním ideálem vědy“ (tamtéž, s. 38). Proto Husserl, diagnostikuje krizi věd a vědeckosti v její spjatosti „se specifickým typem racionality, jímž se současně definuje i Evropa jako určitý kulturní útvar“ (tamtéž, s. 76), uvažoval o krizi jako o „výrazu radikální životní krize evropského lidství“, jak také nazval první oddíl knihy, krizi vědy, jejíž důsaznost a hloubku postihl ve ztrátě jejího životního významu: „Naším východiskem je obrat ve všeobecném hodnocení věd, k němuž došlo na přelomu posledního století. Obrat se netýká jejich vědeckosti, nýbrž toho, co vědeckost, co věda vůbec znamenala a může znamenat pro konkrétní lidský život. [...] V našich životních úzkostech, jak slyšíme, nemá nám tato věda co říci. Zásadně vylučuje právě ty otázky, které jsou za našich neblahých časů nejpálčivějšími otázkami pro člověka, vydaného nejosudnějším převratům: vylučuje otázky o smyslu nebo nesmyslnosti celé lidské existence“ (Husserl 1996, s. 27–28). Pátrá-li po příčinách této krize, tedy po odpovědi na otázku, proč se ztratil smysl vědy pro život, nalézá ji v přísném objektivismu moderní vědy, jež v důsledku své proklamované nezávislosti na subjektivitě nemá již co říci právě k těm otázkám, které se člověka dotýkají nejbytotnější: „Vědecká, objektivní pravda je výhradně zjišťováním toho, co je fakticky svět, a to svět fyzický i duchovní. Může však svět i lidský život v něm mít opravdu nějaký smysl, když vědy uznávají za pravdivé jen to, co je takto objektivně zjištělé [...]?“ (tamtéž, s. 28).

Když v souvislosti s *Božími muky* psal K. Čapek v dopisu S. K. Neumannovi (5. 12. 1917) o „krizi a rozvratu všeho racionálního“, coby čerstvě promováný filozof nepochybně záměrně a vědomě zvolil tento obecný, abstraktní filozofický pojem, aby postihl krizi moderní západoevropské civilizace, jejíž „idea“ se ukazuje jako v podstatných rysech racionálně založený koncept. Jako klíč k správnému porozumění svých slov nabídl adresátovi povídku *Elegie*.⁸² *Elegie (Šlěpěj II)*, cyklicky uzavírající první oddíl *Božích muk*, se vrací k tematice *Šlěpěje*: oba hrdinové, známí z rané povídky, se po roce opět náhodně setkají, tentokrát při Bourově přednášce v Aristotel-

parodie) rozpoznán jeden ze dvou klíčových mechanismů literárního vývoje, kdy postupy, jež se staly běžnými, jsou nahrazovány jinými na základě vzájemné výměny mezi centrem a periferií.

81 Husserlova stěžejní, avšak nedokončená a za autorova života nevydaná práce vznikla na základě tří přednášek, přednesených ve Vídni a v Praze v květnu a v listopadu 1935. V roce 1936 vyšla 1. a 2. část jeho spisu německy v časopise *Philosophia*, vydávaném v Bělehradě.

82 „Je to kniha protiintelektualistická, kniha krize a rozvratu všeho racionálního. Klíčem je třeba ‚Elegie‘, pak ‚Hora‘“ (Čapek 1993c, s. 191).



ské společnosti, jež tvoří jakousi předehru k nové mysteriózní události. Boura drží filozofickou přednášku, během níž narůstá jeho vnitřní nechuť, roztržitost, tíseň a apatie, odcizující odstup od posluchačů i od tématu přednášky: „Co to je, říkal si neurčitě, když shrnoval své vývody, proč je mi tak lhostejno, co přednáším? Byl si bezpečně vědom plánu své řeči a mluvil bez váhání i nejistoty; přednášel názor, jež dlouho byl v sobě nosil, který mu byl kdysi vysvitl ve chvíli úchvatu a stal se mu nyní již přesvědčením. Ale teď, když v nezvyklém tichu posluchárny mu sám naslouchal, bylo mu divně a cize“ (Čapek 1981, s. 67). To, co se zprvu zdálo být projevem pouze subjektivního rozladění přednášejícího, dotýká se v posledku samých filozofických kořenů krize moderní — ryze racionální a objektivní — vědy, jež ztratila smysl, když „v sebe-zapomenutí se pohroužila do svého objektivismu“ (Petříček 2018, s. 35) a ve své „naivní jednostrannosti“ přestala brát v úvahu, že „subjektivita, která přece vytváří vědu, nemůže přijít ke svému právu v žádné objektivní vědě“ (Husserl 1996, s. 363): rozum (v podobě vědy) „zapomněl na svůj původ v prapůvodním živlu subjektivity, jímž je ‚žitý svět‘, *Lebenswelt* či ‚přirozený svět‘. Zapletl se do svého vnějšku“ (Petříček 2018, s. 43–44).

U Čapka — podobně jako později u Husserla — je pramenem krize smyslu racionalita, která zapomněla na svůj vztah k zakládající ideji (tamtéž, s. 28). Ratio, jež ztratilo spojení s oním živlem subjektivity i vztah k tomu, co je přesahuje, už není schopno garantovat smysl toho, co zkoumá: „Vždyť je to všechno pravda, cítil chvílemi, tak holá a zřetelná pravda, že už to není nic mého; říkám jen fakta, která nemají se mnou co dělat. Vzpomínal, jak blízce, jak osobně jeho byly ty myšlenky, když mu kdys napadaly jako vnuknutí. Tehdy trpěl, když kolísaly, a radoval se z každého nového důkazu, jako by to byl jeho osobní úspěch; tehdy byly jeho vnitřním životem. Ale dnes je to vše jenom pravda, něco zevního a neosobního, co s ním již nesouvisí; něco tak neživého, že mimovolně pospíchal, aby se toho zbavil. Čím více však spěchal, tím více ho trápila vlastní slova: jsou tak abstraktní a cizí, zcela jiná, než to, co druhdy mínil; a přece každé slovo a každý obrat mu byly známy odedávna a zněly mu hluchým, skoro trapným zvukem opakování“ (Čapek 1981, s. 67–68). V závěru svých vnitřních úvah se přednášející Boura dotýká nejen dobově aktuální krize jazyka, ale znovu — do jisté míry — předjímá ty z Husserlových myšlenek, které reflektují poněkud užší otázku verbálního předávání, sdílení a komunikování ve vědě, jež ve vzrůstající míře podléhá „svodům řeči“ i nebezpečným důsledkům „nevyhnutelné sedimentace duchovních produktů ve formě trvajících jazykových výtěžků“ (srov. Husserl 1996, s. 392–393). To, že filozofická společnost, v níž má Boura přednášku, nese jméno zakladatele logiky, jež postupně nahradila „mytické“ myšlení a dodnes určuje pravidla našeho myšlení, lze chápat jako zjevný poukaz na tradici, v níž se zrodila sama evropská racionalita, ale jejíž původní smysl byl zapomenut. Je zřejmé, že je to „vědecká, objektivní pravda“, jež unavuje i Bouru, takže přednášku, v níž se přísně držel zmechanizované aristotelské tradice a z původních nápadů „udělal systém nebo snad pravdu“, předčasně ukončí; nehodlá již dále hrát „divadlo logických argumentací a jejich vyvracení“ (tamtéž, s. 205) a v rozporu se zavedenými pravidly filozofického diskurzu odmítne i následnou diskusi, když odepře odpověď na dotaz jednoho dotěrného posluchače, který se dotýká právě definice pravdy: „Prosím, abyste nám naznačil, jak si definujete pravdu“ (Čapek 1983, s. 68). Na Holečkův údiv, proč na otázku neodpověděl, když v jeho argumentaci přece nebylo ani mezery, ani chyby a v duchu



oné aristotelské tradice „nebylo řečeno nic, co by nebylo racionální od hlavy k patě“, Boura dozná, že „neví, co je pravda“: „Vím, že vše, co jsem říkal, bylo samozřejmé, logické, správné, jak chcete. Ale nebylo to ani samozřejmé, ani logické, když mi to prvně přicházelo do hlavy. [...] A teď jsem z toho udělal systém nebo snad pravdu; vše je v tom logické a jasné. Ale tehdy, nevím jak říci: bylo to jaksi podivné, krásnější, zázračnější“ (tamtéž, s. 69–70). Symbolem krize smyslu coby důsledku popsaného zapomnění vztahu k zakládající ideji i ztráty vztahování se k vyššímu je Bourovi ona osamocená šlépěj ve sněhu, na niž před rokem společně s Holečkem narazili: „Ale dnes, když jsem přednášel, jsem náhle pochopil: tehdy, ano tehdy, jsem byl blíže něčemu jinému a dokonalejšímu“ (tamtéž, s. 70).

Husserl za klíčový symptom krize pokládal „objektivismus“, projevující se nejen zmechanizováním vědy, jež zapomněla na svůj smysl, nýbrž i zmechanizováním žitého světa. A právě takovýto svět, zdánlivě přehledný a jasně uspořádaný, je v klasickém detektivním románu i v Čapkových „kapesních“ povídkách, které s tímto žánrem experimentují, destabilizován „událostí“. Tou bývá většinou zločin, ale může jí být i jakákoli „anomální singularita, ostře kontrastující s tím, jak se věci normálně prezentují či chovají“, enigma, jež tento svět uvede ve zmatek, „způsobuje cosi jako krizi světa“ (Petříček 2018, s. 52, 57). Za takovouto „událost“ lze pokládat i onen řádek šlépějí, končících uprostřed ulice, jež tak zneklidní pana Rybku v povídce *Šlépěje*. Odvolává se na soudobého francouzského sociologa Luca Boltanského a jeho rozlišení světa a reality, Petříček objasňuje, v čem spočívá význam takové události: „Jestliže realita je to, co je sociálně konstruováno a stabilizováno (prostřednictvím institucí všeho druhu a nejrůznějších modů schematizace), to, k čemu se odkazujeme, jakmile rozumíme, co a k čemu jsou věci, s nimiž se každodenně setkáváme, pak jako ‚svět‘ je podle Boltanského naopak třeba označit vše, co se přihází zcela nepředvídatelně. Událost tedy není nic jiného než ‚vynoření světa uprostřed reality‘ — enigma v režimu výjimky“ (tamtéž, s. 52). Nikam nevedoucí řádek šlépějí představuje „událost“, rozrušující stabilizovaný řád, „pevnou tkáň reality, která se až dosud zdála být bezchybná“ (tamtéž, s. 53).

Čapkovi „metafyzičtí detektivové“ *Božích muk* (J. Opelík), které jsme si připomněli povídkou *Elegie (Šlépěj II)*, řád racionality suspendují (mnohdy s nevolí) a postupně do svého obrazu světa integrují ilegální, uvědomující si paradox existování ve vztahu k tomu, co lidskou existenci (a jí v detektivním žánru příslušející principy racionality a legality) přesahuje. *Povídky z jedné kapsy* představují pro Čapkovu „detektivku“ obrat v tom směru, že místo filozofujících detektivů, ztroskotavších luštitelů metafyzického smyslu záhadných stop *Božích muk*, zaujali prakticky uvažující policisté. Tak jako detektiv představuje ratio, ztělesňuje policie u Čapka — podobně jako u Krauera — legalitu. Komisař Bartošek v povídce *Šlépěje* se jako představitel společnosti redukován na princip legality, jež zastupuje funkci legitimacy, nezajímá o intelektuální vyřešení případu, nýbrž o potrestání pachatele a znovunastolení společenského pořádku, reprezentovaného zákonem: „Pořádek není záhadný. Spravedlnost není záhadná. Policie taky není záhadná. [...] Pane, nás nezajímá zločin, protože je záhadný, ale protože je zakázaný. My nehoníme nějakého toho lumpa z intelektuálního zájmu; my ho honíme, abychom ho zatkli ve jménu zákona. [...] Pořádek není ani drobet záhadný. Dělat pořádek je svinská práce...“ (Čapek 1993a, s. 110–111). Kritici i mnozí interpreti „kapesních“ povídek snadno podlehli pokušení vykládat onen poli-



cejní zá-krok, jímž strážník Mimra v závěru povídky prodlouží řádku šlépějí, jako výraz autorova ztotožnění se s oficiálním výkladem reality, jak jej reprezentuje policejní aparát. Přehlédli, že v Čapkově povídce není vyřešen ani konkrétní problém, záhadná „událost“, znejistující „oficiální“ realitu i její institucionální výklad, natož pak skutečný původ této trhliny, jíž o sobě dává vědět svět. Čtenářská očekávání, modelovaná starými konvencemi a nostalgickou touhou po úplnosti univerza diskurzu, která nalézají v detektivce klasického typu pocit završení a celistvosti, jsou u Čapka „frustrována“, neboť zakončení díla je zakončením fiktivní operace samé, avšak neuzavírá: reflektuje tím a současně stvrzuje neřešitelnost nadhozeného problému (srov. Ricoeur 2002, s. 38–39). J. Mukařovský, který již ve svých dobových recenzích poukázal na „formální“ a slohové novátorství Čapkových „kapesních“ povídek (Mukařovský 1930; 1931), ve studii *Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka* (1939) přesně zjišťuje: transcendentno *Božích muk* „je již na okraji Čapkovy obzoru, nikoli neviděno, ale oddáleno“. Jak ovšem vzápětí dodá: „Dálky však lákají; odtud zejména stálý Čapkův boj o transcendentno“ (Mukařovský 1982b, s. 761; srov. Málek 2013; 2014).

F. X. Šalda i B. Václavek, přímo i nepřímo, do svých kritických odsudků „kapesních“ povídek (srov. výše) zahrnuli i knihu *Zahradníkův rok* (1929) jakožto další příklad Čapkova „opěvování maloměstácké idyly“,⁸³ aniž by vzali v potaz možné hlubší významy této skromné knížky, která — jako řada dalších knižních souborů dvacátých a třicátých let, sestavených autorem samým z jeho sloupků, cestopisných fejetonů a podobných novinářských žánrů — náleží k pracím Čapka coby „spisovatele novin“ (srov. Opelík 2016), jenž i v malých, všednodenních tématech objevuje a pro široké čtenářské publikum přístupnou a zábavnou formou zprostředkuje jejich nadčasový či filozofický význam. Skrytější plán *Zahradníkov roku* je poodhalen již v druhém oddílu, v němž je autorova dětská vzpomínka zasazena do biblické historie vyhnání z ráje a mýtu o stromu poznání: „Dokud jsem byl malý, měl jsem k otecké zahradě poměr vzpurný, ba i škodolibý, protože jsem měl zakázáno šlapat po záhonech a trhat nezralé ovoce. Podobně Adam měl v Zahradě Ráje zapovězeno šlapat po rabátkách a trhat ovoce Stromu Poznání, protože nebylo ještě zralé; jenže Adam — stejně jako my děti — si natrhal nezralého ovoce a následkem toho byl z ráje vyhnán; od té doby je a vždy bude ovoce Stromu Poznání nezralé“ (Čapek 1983, s. 12). Čapkova skica „apokryfního“ podání vyhnání z ráje s jemně ironickým detailem Adama, jemuž je zapovězeno šlapat po rabátkách, nenuceným způsobem navazuje na původní mytologickou dimenzi zahrady a připomíná „možná vůbec primární funkci zahrady: zrcadlit tajemné dílo boží“ (Richterová 2015, s. 181).⁸⁴ A jak badatelka ve svém nápaditém čtení této nenápadné knížky rozvádí, „biblické motivy a aluze, jimiž je *Zahradníkův rok* hustě a jemně protkaný, rozšiřují běžné, komické i banální zahradnické úkony o transcendentální dimenzi“ (tamtéž, s. 179). Dodávající budování a formování zahrady mýtotvornou sílu a význam, proměňují vyprávění o zahradníkově roku v „živý

⁸³ *Zahradníkův rok*, jehož první kapitoly začaly vycházet v *Lidových novinách* v roce 1925, knižně vyšel v roce 1929 a – ve srovnání se skromným ohlasem kritickým (J. Vodák, P. Eisner, F. V. Krejčí, J. Mukařovský) — vyvolal značný čtenářský zájem.

⁸⁴ Na tyto souvislosti a mytologický rozměr zahrady ukazuje i etymologie „staroperského slova *pairiadaeza*, jež přešlo do latiny jako *paradisus* a znamená ‚ráj‘ v řadě evropských jazyků“ (Richterová 2015, s. 178).

apokryf mýtu o ráji“ stvořeném člověkem (tamtéž, s. 180),⁸⁵ transformují zahradu (jako estetický a filozofický projekt) v utopii, která plní funkci „významové alternativy apokalyptických předtuch“ (tamtéž, 186) nejen v kontextu Čapkova díla a ve vztahu k jeho proslulým dystopiím, nýbrž i v kontextu české literatury konce dvacátých let: jako komplement jak k velkým sociálním a revolučním utopiím kulturní levice, tak k apokalyptickým očekáváním v díle autorů, kteří v projevech krize odhalovali hrozivý potenciál nastávající katastrofy.

BÁSNÍK A SEN V: DURYCHŮV „RYTMUS“ RAJSKÉ ŘEČI

Básníkovou jedinou říší, kde se může suverénně pohybovat, kde není poután pouhými mátohami, je Sen. Jedině ve snu může básník vyposlouchat ono vnitřní dění pod povrchem, onen rytmus a tep, jenž určuje osud světa, a uzříť pevné tvary. [...] Básník Durych však instinktivně, potřebou svého tvůrčího ducha vycítuje důsažnost Snu, takže bychom ho mohli nazvat básníkem Snů (Bedřich Fučík: Pohled do díla Jaroslava Durycha, 1928).

Ale všechny vady a nedostatky aspoň částečně lze zakrýti rytmem, který jest milostí pro lidskou řeč po pádu, tam, kde původně byl asi její přirozenou ozvěnou (Jaroslav Durych: Tradice a teorie rajske řeči, 1923).

V roce 1929 vydal Jaroslav Durych nejen „větší valdštejnskou trilogii“ *Bloudění*, nýbrž i cestopis *Pouť do Španělska*, knihu básnických próz *Kdybych...*, fejetonistické črty *Valdštejnův kraj* a také dvě drobné knížky esejí: *Jak vykvetla Sedmikráska* (původně časopisecky v *Rozpravách Aventina* 1929, č. 38–39/40) a *Cesta umění*, v níž shrnul tři své starší eseje o umění, mezi nimi i esej *Poetika* (původně jako samostatný svazek *Archů* [1927], vydávaných časopisem *Archa*). Řadí-li esej *Jak vykvetla Sedmikráska* (stejně jako stať *Geneze „Bloudění“* [1929b]) Durycha po bok mnoha soudobých autorů, kteří refletovali své vlastní dílo, zamýšlejíce se nad tím, proč a jak píše, svazček esejí *Cesta umění* prozrazuje autorův zájem o obecnější problémy myšlení o literatuře i praktické otázky poetiky, bez jejíž znalosti se žádný autor nemůže obejít.⁸⁶ V eseji *Poetika* navázal Durych na svou stať *Tradice a teorie rajske řeči* (1923b). V ní na základě úvahy o vzájemné podmíněnosti zvukové a významové složky jazyka, kterou dokládá na srovnání rozdílnosti ve zvukovém výrazu tří slov stejného významu (českého *ostrý*, německého *scharf* a latinského *acut*), rozvinul obecné pojetí jazyka, resp. jazyků, v nichž lze zachycovat zvukové rezonance, „které podle svého skrytého, ale přece jen určitého a pravděpodobného znaku jsou příbuzny se zvukem a rytmickou linií původní řeči lidské, jakou se mluvilo v ráji“ (Durych 1923b, s. 310). Teologicky založená úvaha prozrazuje Durychův hluboký a dlouhodobý zájem o zvukové prostředky jazyka, zahrnující systematické studium české fonetiky, jež mu bylo východiskem v jeho snaze

85 O Čapkově vztahu k náboženství a Bohu obecně, jakož i o způsobech, jakým se manifestoval v autorově beletristické tvorbě, srov. studii J. Opelíka *O Čapkově vztahu k Bohu a náboženství* (Opelík 2016, s. 76–102).

86 Srov. Durychovu literárněteoretickou úvahu *Potřeba české poetiky* (Durych 1923a).



odkrýt zákonitosti básnické řeči. Jeho zájem dokládá též recenze *Základů českého verše* (1926) *Glosa k studii Jakobsonově* (Durych 1926), na jejímž základě se mezi spisovatelem a ruským badatelem rozvinula korespondence o otázkách české poetiky, jíž i po mnoha letech Jakobson přiznával význam inspirativního impulzu pro jeho vlastní zkoumání akustické klasifikace souhlásek a její důležitosti pro interpretaci verše (srov. Jakobson 1993, s. 27). Otázka, již Durych Jakobsonovi v korespondenci položil, určila jedno ze základních témat nejen Jakobsonova bádání, nýbrž i samotného básníka. Úvahy o zvukové výstavbě češtiny, české prozódii (srov. mj. Jakobsonem oceňovanou statí *Poznatky o českém jambu* [Durych 1928]) a především o úloze rytmu v próze jej provázely prakticky do konce života.⁸⁷ Durych se ve svých úvahách věnovaných umění, literatuře a jazyku ocitl v překvapivé blízkosti soudobým literárněvědným směrům, formalismu a strukturalismu, jež v případě jeho studia jazykové stránky literárního díla nabývá — i přes zcela odlišná ideová východiska — povahy soupeřnickví, o němž svědčí i slova, jimiž spisovatele ocenil Jakobson: „Velice jemný český básník a vynikající versolog“ (tamtéž, s. 26; srov. též Komárek 2009, s. 13–22 a Putna 2003, s. 100–107).

V Durychově teorii rajske řeči lze rozpoznat obrysy obdobného dění jako ve Wienerově *Lazebníkovi*, totiž linii úpadku po vyhnání z ráje. Durychův výklad je ovšem teologicky ukotven, opírá se o biblické podání a navazuje na křesťansko-židovskou tradici, podle níž po vyhnání z ráje byla ještě zachována jednotná lidská řeč jako „posvátná vzpomínka ráje“, jako „ozvěna ztraceného místa prvotní lidské slávy“: „Rovná-li se v ráji krása prvotní řeči kráse lidské inteligence, po pádu byl již poměr jiný: krása řeči byla symbolem vznešené minulosti, kdežto lidská inteligence byla ve zříceninách a rozpadu“ (Durych 1923b, s. 311). Vlastní jazykové zmatení je u Durycha v souladu s teologickou tradicí spojeno až s pádem babylonské věže, vykládaným jako opakování Adamovy neposlušnosti, v jejímž důsledku je ztraceno dosavadní spojení mezi Božím slovem a lidským jazykem: „Rozdělení jazyků bylo dokonáním katastrofy, neboť každodenní ozvěna rajske tradice, ozvěna hlasu, kterým Matka všech živých vyprávěla prvním dětem o tváři Boží, byla zemi odňata, prvotní bohatství bylo rozděleno tak, že každému kmeni lidskému se dostalo jen určité hřivny a to, co bylo nutno k doplnění oběživa pro lidské styky, bylo nahrazeno dluhopisy. A tak se každá lidská řeč skládá většinou z dluhopisů a jen určitá menší část jest kryta zbytky původního zlata“ (tamtéž). V „ekonomické“ metafoře dluhopisů je obsažena kritika instrumentalistické koncepce jazyka, jazyka jako prostředku, jako pouhého nástroje komunikace a reprezentace, jež jsou příčinou a znamením úpadku řeči, odpadnutí od jejího původního určení. Jsou-li slova degradována na pouhé znaky, ztrácejí svůj bytí třpyt a původní zvukovou krásu, v níž se odrážela „dokonalá shoda mezi prvopočátečním jazykem člověka a skutečností věcí, neboť jedno i druhé čerpá z Božího slova“ (srov. Bouretz 2009, s. 302). V této situaci po pádu jazyka z adamovského stavu, v níž je slovo jako vulgárně sdělovací znak odsouzeno k prostředkující funkci, výsostným úkolem básníka je oživovat vzpomínku na onu ztracenou jednotu, probouzet reminiscence na rajskou řeč, kterou sice již „nelze sestrojiti“, ale „povinností básníků

⁸⁷ Srov. úvahu *Česká básnická fonetika a rytmus prózy z padesátých let* (přetištěna v samizdatovém sborníku *Z básníkovu stolu* [1987]), jež v leccěms předjímá jeho sumarizující práci *Rytmus české prózy* (1992).



jest, aby zbožně naslouchali všem jejím ozvěnám a aby je s největší a nejsvědomitější pilností vyhledávali“: „Jako básník hledá krásu, drobtý krásy, zbloudilé a rozváté větrem, tak hledá i ozvěny zvuků. Jest to práce těžká, výsledky jsou nepatrné, spíše z milosti než z vlastního přičinění, ale jest to příkaz básnické cti: sloužití nejen metafoře, ale i zvuku, neboť práce bez tohoto kultu zvukové krásy jest obyčejně rozmnožováním nekrytých dluhopisů“ (Durych 1923b, s. 311–312). Osobitost Durychova výkladu úpadku jazyka spočívá mj. v těsném sepětí teologie se speciálními otázkami poetiky, konkrétně s autorovým zájmem o problematiku zvuku a především rytmu, který „jest milostí pro lidskou řeč po pádu“: právě rytmem lze alespoň částečně zakrýt její „všecky vady a nedostatky“, v rytmu lze zachytit rezonance vzpomínky na její originální krásu, jejíž „tradice sice byla zatemněna a porušena, ale nikoliv přerušena“ (tamtéž, s. 310).

Obširnějšího rozvedení se naznačenému pojetí dostalo v eseji *Poetika*, v níž je popsán nejen úpadek jazyka, nýbrž je především proklamován úkol jeho „obrody“. „Poetika jest poznání řeči. Básnictví jest obnovování řeči,“ praví se hned v úvodu stati (Durych 2001, s. 70). Durychova argumentace se opírá o víru, že úkolem umění je „rekonstrukce ráje a svědectví o ráji“, který sám je „původem, vzorem a cílem umění“ (tamtéž, s. 70–71). Tak jako ráj nezanikl bezezbytku, tak nezmezela zcela ani rajská řeč. Ač po vyhnání z ráje začala upadat a slovo „se vymklo člověku, takže člověk již je neuměl vysloviti původní výslovností“, pozbylo „nesmrtelnosti a schopnosti vyvolávat odezvu Boží“ (tamtéž, s. 72), nezanikla rajská řeč úplně, nýbrž se „rozptýlila, jako se rozptýlil ráj“: „Ráj i se svou řečí a se svým hlasem zůstal tedy na světě, třebaž v troskách a skrytosti“ (tamtéž, s. 82). Ačkoli je rajská řeč se vzpomínkou na ráj „v jakémsi zbytku a odlesku zachována v srdci a v rozumu každého člověka“ (tamtéž, s. 74), speciální úkol tu náleží básníkovi, který „jest dělníkem na propadlístích rajských; jemu odevzdal anděl s mečem plamenným službu na tomto propadlišti v zpustošeném ráji této země“, jemu jako rajské dědictví byla svěřena mateřská řeč, jež je mu „obrazem a podobou řeči rajské“ a s níž má zacházet tak, aby na ni vyvolával vzpomínky, aby „osvobodil všecku rajskou krásu, která v jeho mateřštině jest skryta“ (tamtéž, s. 85–86).⁸⁸ I přes zjevné

88 „Toto všechno by bylo pouhé uvažování, kdyby nebylo díla básnického, jež by je prakticky neslo a jež by mohlo svědčit o básníkovi stejně jako o vzrušeném chvalořečníku toho básníka, který si zachoval na světě alespoň v skrytosti trosky ráje ve své díle,“ poznamenal J. Hora, rozpoznáv v Durychovi jednoho z mála českých „umělců slova, kteří se nikdy nespokojovali spontaneitou své tvorby, nýbrž vždycky usilovali dopídit se druhým poznáním jejího smyslu. [...] Ale u Durycha je každý akt tvůrčí doprovázen, nebo spíš následován aktem rozvahy a kritické introspekce“ (Hora 1936, s. 413–418). Z perspektivy Durychových poetologických úvah lze jeho souběžně publikované práce beletristické pokládat za demonstraci jím postulované poetiky. Durychovo stylové úsilí, opírající se o svrchné umění slova i rytmizovanou větnou stavbu, do níž se promítly autorovy teze o specifické úloze rytmu v próze, zaznamenala již dobová kritika. Z mnoha ohlasů *Bloudění*, jež je ocenily jako dílo povytce básnické, v němž byla historická fakta předpodstatněna v nový celek básnický, uvedme — ad illustrandum — hodnocení P. Fraenkla. V jeho rozboru *Bloudění*, „onoho mocného, všemi hlasy rozeznělého oratoria slovesného“, dospěl Durychův výraz, jenž si „osvojil všechny taje básnického jazyka“, k velkoryse rozvržené skladbě „odvážené čistot[y] slovné“: „nikdy nedostoupilo dosud umění české řeči výše, navazujíc zde nevědomě na všechno toužení Máchovo, Zeyerovo i Březinovo a dorůstajíc v chvíli šťastného po-



rozdíly lze mezi Durychovou a Weinerovou poetikou vytknout nepřehlédnutelné paralely v metafyzickém, resp. teologickém zakotvení jejich pojetí jazyka, v reflexi jeho krize, spojené s jeho instrumentalistickou koncepcí, i v jakési spásonosné perspektivě jeho nápravy a znovuzrození, jež sice nemůže obnovit prvopočáteční jednotu jazyka, znovunastolit ztracený adamovský jazyk, může však alespoň rýsovat perspektivu toužebného návratu k ryzímu jazyku počátku, resp. jeho vykoupení v jazyce mateřském, neboť jeden každý z „upadlých“, profánních jazyků v sobě nese vzpomínku na prapůvodní jazyk, nadále si uchovává svůj střed v Božím jméně.⁸⁹

BÁSNÍK A LINGVISTIKA ANEB VANČUROVO SLOVO NA POSLEDNÍM SOUDĚ⁹⁰

[...] vlastní básnická práce je práce o tvaru. Tedy skladba a řeč či ještě výrazněji: slovo (Vladislav Vančura: *Z přednášky o takzvaném novém umění*, 1931).

Všichni velcí poetové se stanou přirozeně nakonec kritickými. Já lituji poety, kteří jsou nadáni jediným instinktem, pokládám je za neúplné (Charles Baudelaire, citováno v prvním čísle časopisu *Plán*, 1929).

Naznačené „soututnictví“ Durychových poetologických a literárněteoretických úvah s formalismem a strukturalismem úzce souviselo s tendencemi v soudobé literatuře i myšlení o ní. Zvýšenou pozornost, kterou spisovatelé věnovali problematice jazyka, označil J. Brabec za jednu z hlavních vývojových tendencí české literatury v letech 1929–1938. Dovoláváje se B. Havránka konstatoval, že „měla velmi různou motivaci, v podstatě však vyrůstala z potřeby ujasnit si specifičnost básnického projevu, ať již

svěcení k rytmickým celkům, v nichž jas a líbeznost, melodické teplo a plaché zachvění, pokora a touha zasnbují se v jedinou velepišeň náboženské naděje. [...] Charakterizační prostředky Durychovy [...] pojí se tu jednotně k rytmu větnému, širokému a zdlouhavému, baladická intonace celku přispívá [...] sugesci obrazové i asociacím zvukovým“ (Fraenkl 1930, s. 423, 447).

⁸⁹ Zde lze poukázat na paralely s mesianistickou filozofií jazyka, jak ji zformuloval W. Benjamin v raném textu *O jazyce vůbec a o jazyce lidském* (1916, publikován z pozůstalosti až v roce 1955) a stati *Úloha překladatele*, otištěné v roce 1923, v témže roce jako Durychova esej *Tradice a teorie rajske řeči*.

⁹⁰ Druhá část nadpisu je aluzí na titul Králíkovy recenze Halasovy sbírky *Ladění* (1945), v níž kritik dokládá, že to nebyla až apokalypsa válečných let, která básníkovu slovo „zavolala na poslední soud“, nýbrž že „poslední soud slov se koná v Halasově poezii vlastně od počátku“. V básníkově „zjitřeném smyslu pro slovo“, v neustále obnovovaném „dramatu slova“, jehož „trýznivou nedostatečnost“ i „utajenou energii hlubin, odkud přichází“ tento „mistr mateřštiny“ reflektuje a soudí, Králík postihl jeden z určujících rysů autorovy poetiky (srov. Králík 2001, s. 179–182). Halasova básnická poetika, v níž je slovo jedním z nejfrekventovanějších motivů, reprezentuje širší proud či linii v české poezii od konce 20. let, pro niž je charakteristický zvýšený zájem o jazyk. Slovo a jazykové prostředky se v tvorbě básníků jako Halas, Holan, Weiner nebo Zahradníček umělecky významňují, stávají se ústředním implicitním tématem i předmětem básnické reflexe.



polemicky proti strnulé normativnosti brusičů, nebo z úsilí rozvinout nové možnosti ‚bohaté stupnice jazykových prostředků a jejich vzájemných vztahů‘, z vědomého akcentování svébytnosti slova, ‚esteticky záměrné deformace jazykových složek díla“ (Dějiny české literatury IV, s. 332). Brabcův odkaz na B. Havránka jakožto čelného představitele Pražského lingvistického kroužku není náhodný. Těsné sepětí teoretického myšlení o jazyce a literatuře s vývojem soudobého umění bylo jedním z předpokladů ruského formalismu, na nějž Pražský lingvistický kroužek ve svém pojetí lingvistického a literárněvědného bádání plynule navázal a dále jej rozvinul. Prvnímu mezinárodnímu sjezdu slovanských filologů, konanému od 6. do 23. října 1929 v Praze, předložil Pražský lingvistický kroužek k diskusi programové teze „o kultuře spisovného jazyka a v rámci výkladů o funkčních jazycích teze o jazyce spisovném a básnickém“, jakož i zásady strukturálně funkční jazykové analýzy. Předložené teze především „znejistily zaběhnutý způsob zkoumání, kladly otázky tam, kde se dosud objevovaly jen odpovědi, a co je důležité — každý badatel se musel s tímto konceptem vyrovnat“ (Brabec 2009, s. 13). I v následujících letech byly teze „kroužku“ dále rozpracovávány, mnohdy v polemických vystoupeních, která upoutávala pozornost také širší veřejnosti. V přednáškách V. Mathesia, B. Havránka, J. Mukařovského, R. Jakobsona a M. Weingarta, které byly zahrnuty do sborníku *Spisovná čeština a jazyková kultura* (1932), byla formulována dobová stanoviska k širokému spektru otázek jazykové kultury, včetně vztahu spisovného jazyka k jazyku básnickému, polemicky namířená proti brusičským postojům časopisu *Naše řeč*, neskrývajícího svou nechuť vůči moderní literatuře. Sborník naopak položil badatelské otázky, jejichž řešení, překračující hranice specificky lingvistických, estetických a literárněvědných problémů, se vyrovnávalo s podněty vývoje moderního umění.

Toto úzké sepětí teoretického myšlení o jazyce a literatuře s aktuálními vývojovými tendencemi moderního umění lze dobře pozorovat kupř. na programovém směřování ambiciózního uměleckého měsíčníku *Plán*, jehož první číslo vyšlo v únoru 1929. Za redakce J. Hory se časopis hlásil k úsilí „rýsovat skutečné moderní hodnoty, které v kulturním životě chaotického dneška směřují k tvárné dokonalosti a přeměně rozvratu v dílo, anarchie v řád“. Ve své snaze „orientovati ke všemu, co v plánu přestavby směřuje od nahnilé tradice k řádu“, nechtěl časopis „tlumočit úzké -ismy ani vyrábět titěrné škatulky, ale zřít moderní dění a zachycovat ho v jeho plnosti. Nad ruinami starých společenských a uměleckých forem roste stavba nového řádu. ‚Plán‘ chce ukázat její půdorys“ (*Plán* 1929, č. 1, s. 61). Zaměřením na otázky umělecké formy, tvárných prostředků a postupů, slohu a stavby uměleckého díla i jeho poetiky dokládají v prvním ročníku *Plánu* mimo jiné dvě ukázky z myšlenkové „dílny“ ruské formální školy (kapitola *Stavba novely a románu ze Šklovského Teorie prózy* a stať *Nové slovo v dnešní ruské poezii* J. Tyňanova), jež vyšly v překladu B. Mathesia, i ruským formalismem inspirovaná přednáška J. Mukařovského *O současné poetice*.⁹¹ Dovolává se především Šklovského, Tyňanova, Tomaševského, Ejchenbauma a Jakobsona, z nichž

91 Záběr nového uměleckého časopisu byl však mnohem širší, o čemž svědčí kupř. překlady ze soudobé prózy i současného myšlení o literatuře: studie *Dostojevskij a Proust* Josého Ortegy y Gasseta v překladu V. Černého, Bretonova úvaha *O proletářské literatuře*, povídka *Trapný případ* Jamese Joyce v překladu A. Skoumala, povídka *Otec* Isaaka Babela v překladu J. Hory, ukázka z *Remarqueova románu Na západní frontě klid*.



ve svém výkladu hojně cituje,⁹² Mukařovský se tu přihlásil k formalistické poetice jako vědecké estetice básnického umění, pro niž „není jiné cesty kromě strukturního rozboru, majícího za účel objevit v díle ony vlastnosti, které jsou příčinou jeho estetické působivosti“: „[...] bádání o struktuře básnického díla [se] rozmohlo zejména v posledních letech, a to především v Rusku. To však jen proto, že v této době a v této zemi dozrálo v lingvistice funkční pojetí jazyka [...]. A toto pojetí umožnilo teprve poetice správné a plodné pochopení jazyka básnického jakožto jazyka zaměřeného na samoučelné prožívání aktu mluvení. Odtud rozkvět poetiky“ (Mukařovský 1929, s. 396–397).⁹³ Současně ovšem neopomenul Mukařovský upozornit nejen na domácí tradici empirické estetiky a herbartovského formalismu (J. Durdík, O. Hostinský, O. Zich), na kterou pražský strukturalismus plynule navazoval a díky níž mohl aktivně absorbovat formalistickou poetiku, neboť vyhovovala jeho vlastním vývojovým tendencím, nýbrž vyslovil též přesvědčení, že „nová poetika“ a její soudobý rozkvět je „zákonným výsledkem dlouhé tradice“ a „kořeny strukturního rozboru básnického díla jdou hluboko do minulosti“, sahají až ke jménu Aristotelovu (tamtéž, s. 397).⁹⁴

V. Vančura, jehož prozaické dílo se podnětně stýkalo s teorií rodícího se pražského strukturalismu, s jehož představiteli autora pojily i blízké osobní vztahy, publikoval v prvním čísle *Plánu* krátké zamyšlení *Poznámka o románu*. Hájil v něm autonomii uměleckého díla, přesahujícího jakýkoli „nebásnický účel a cíl“, a současně vyzdvihl básnický, praktickou účelností nespoutaný jazyk: „[...] slovesné umění je krása, mohutnost a básně, které může být užito či zneužito, jež však neslouží. Lze básnit o něčem, nikoliv pro něco. Lze básnit o všem. Vše je dovoleno v řádu ducha a krásy. Nejde o žádnou jinou pravdu, než o tu, která v básnických představách, vybavena neúčelnějšími slovy a neúčelnějšími kombinacemi skutečnosti a pomyslu, se právě rodí dílem. [...] Básníku se dostává jediného daru, z něhož je povinen skládati účet. Je to mateřština. Jinak je jeho volba volná a jeho hříchové odpuštění“ (Vančura 1929, s. 40–41). J. Mukařovský v závěru své přednášky *O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku* (1945) připomněl, že se Vančura „stále, v myšlenkách i v řečech, zabýval zákony uměleckého tvoření a že toto přemýšlení nebylo mu samoučelným teoretizováním, nýbrž záležitostí zcela praktickou, nesoucí se k uměleckému zdokonalení jeho vlastní tvorby“ (Mukařovský 1982b, s. 785). Mukařovského slova platí i pro Vančuru na přelomu dvacátých a třicátých let, kdy se jeho pojetí obecných zákonitostí umělecké tvorby programově opíralo o teoretické postuláty českého jazykovědného a literárního strukturalismu. Vančura je ovšem pouze pasivně nepřijímal, nýbrž je i rozvíjel ve svých teoretických přednáškách a autorských vyznáních, především však ve své prozaické tvorbě.⁹⁵ Umělecká a teoretická složka Vančurova tvůrčího ustrojení se navzájem produktivně doplňovaly,

92 Mimo jiné ze Šklovského *Teorie prózy*, Tomaševského *Teorie literatury* nebo Ejchenbaumových studií *O literární evoluci a Óda jako řečnický žánr*.

93 V témže roce byl v *Časopise pro moderní filologii* publikován v Mukařovského překladu text přednášky *Nová ruská škola v bádání literárně-historickém*, již B. Tomaševskij přednesl o rok dříve v *Pražském lingvistickém kroužku* (*Časopis pro moderní filologii* 15, 1929, s. 12–15).

94 Jak jsme již uvedli, v roce 1929 Aristotelova *Poetika* vyšla v novém překladu F. Groha.

95 Vančura sám tuto souběžnost reflektoval, což dokládají kupříkladu četné pasáže z kapitoly *Zlořečení literatury* z *Rozmarného léta*, jež ironicky glosují literární a estetické otázky, které si autor současně kladl i ve svých teoretických úvahách.



obdobně jako u řady jeho proslulých současníků (R. Musil, H. Broch, J. Joyce, M. Proust či A. Döblin), kteří svá románová díla provázeli estetickými komentáři, v nichž se vyjadřovali nejen k otázkám vlastní tvorby (ve smyslu tzv. programové estetiky), nýbrž i k otázkám obecně estetickým, především však autorský, esteticky hodnotící postoj tvoří latentní a organickou složku prozaické struktury. Uzavřený svět díla se tím neustále narušuje a otevírá, reflektuje se jeho „udělanost“ a fiktivnost.

Po *Poznámce o románu* Vančura v témže roce publikoval další tři poetologické „poznámky“,⁹⁶ na které v roce 1932 navázal ještě *Poznámkou ke sporu o básnický jazyk*, v níž se při příležitosti výše zmíněného přednáškového cyklu *Pražského lingvistického kroužku* a sporu s časopisem *Naše řeč* znovu přihlásil nejen k vědecké metodě strukturalistické, nýbrž se i jednoznačně vymezil vůči jakékoli služebnosti umění: „Umění je organizace práce a materiálu. Jeho nejvlastnější snahy se týkají tvaru; může tedy býti poznáváno jenom ze studia formy a struktury. [...] posláním uměleckého díla je slovesná tvorba a básnění. Tendence a každý poměr k jevům jiné řady, než jsou hodnoty umělecké, je pro literární cenu díla bez významu a může být kriticky hodnocen jen tehdy, je-li tento vztah přítomen jako složka tvárná, jež zmocňuje výraz“ (Vančura 1972, s. 93–94). I v dalších úvahách, věnovaných dobově aktuálním otázkám společenské (ne)angažovanosti umění a obhajobě jeho autonomie — *Z přednášky o takzvaném novém umění* (1931a) a *O společenské funkci umění* (1931b) — setrval Vančura na odmítavém stanovisku k tzv. služebnosti a tendenčnosti umění. V přesvědčení o tom, že „literatura je svébytná disciplína, nezávislá na vlivech filozofických, náboženských a jiných“, odmítal jiné než slovesné funkce umění. Především román mu přitom představoval „elementární, básnický tvar, jehož myšlenkovou náplní je tvárná skladbnost, a je-li to dovoleno říci, slovesný duch“. Tím ovšem neměla být popřena jeho „funkce vypravovatelská“, a tedy i význam fabule, neboť „poetický okeán přecházejí tematická vlnění a bouře myšlenek“ (Vančura 1931a, cit. podle Vančura 1972, s. 83). Uplatněním „samoučelného“ jazyka básnického i zaujetím pro otázky tvaru a umělecké výstavby se vyznačují i oba Vančurovy romány z přelomu dvacátých a třicátých let: *Poslední soud* (1929) a *Hrdelní pře anebo Přísluví* (1930).

Román *Poslední soud*, jenž byl na několik pokračování otištěn v prvním ročníku *Plánu*,⁹⁷ po svém knižním vydání vyvolal kontroverzní ohlas (srov. též Poláček 2006).⁹⁸ Dobové kritické přijetí bylo sice převážně kladné, s čímž korespondovala i státní cena, která byla románu udělena (a jež se posléze — jak jsme již viděli — stala „zástupným“ předmětem kontroverzí v rámci polemiky rozpoutané Štyrského článkem *Koutek generace*),⁹⁹ ozvaly se ovšem i kritické výhrady, jež mířily především na

⁹⁶ *Poznámka o českém dramatu* (Plán 1, č. 4, květen 1929, s. 238–239), *Poznámka o novém divadle* (Nová scéna 1, č. 1, září 1929, s. 19–20), *Poznámka o humoru*, jež vyšla ve třech pokračováních v časopise *Odeon*.

⁹⁷ Již v září 1928, v prvním čísle *ReDu*, byla publikována *Řeka a loď* jako „1. kapitola chystaného románu *Poslední soud*“, v listopadu téhož roku byla otištěna druhá kapitola v časopise *Tvar*, kde příštího roku vyšla ještě kapitola *Výstřel*.

⁹⁸ Záslouhou Fromkova nakladatelství *Odeon* a *Družstevní práce* vyšel román v roce 1929 hned dvakrát.

⁹⁹ Vedle Vančury byl státní cenou v oboru krásné prózy oceněn Vojtěch Martínek za román *Plameny*. A. Grund v přehledové stati *Státní cenou poctěni* na Vančurově románu vyzdvihl,



ty složky a roviny románu, které kladné kritiky vyzdvihly, totiž na autorův osobitý styl a jazyk. J. Vodák, jemuž se Vančura pro svůj náročný styl stal „básníkem vyvolenců“, se domníval, že čtenář *Posledního soudu* má stejný pocit, jako kdyby četl „románové dílo napsané cizím jazykem, nedostatečně známým a tak obtížným, že i slovník a mluvnice nechávají každou sebe trpělivější snahu někdy na holičkách“. V závěru své recenze sice připustil, že Vančurův nový román má snad určité umělecké kvality, ty jsou ovšem dostupné jen pro onu úzkou vrstvu „vyvolených“ čtenářů, od nichž se sám distancoval: „Ne, román Vančurův není pro obyčejné hltavce románů, je pro vyvolence, kteří mu mohou věnovat a rádi věnují mnoho, mnoho času, aby si z něho vyvinuli vzrušený, pohnutý román svých zálib, takový, že každé slovo v něm promluví mocně, naléhavě, vnukavě a soustředěně k jejich citu i rozumu. Jen oni pochopí, že Vančura je básník, jenž výsměšnou, groteskní a krutou hru života vidí nad dosah a příkazy slov“ (Vodák 1929a, s. 7).¹⁰⁰ Ani K. Sezima nezpochybnil autorovu tvůrčí oso-

že v něm „jde především o básnický výraz, o výraz zdánlivě složitý, bohatý bizarními obrazy a vzrušenými apostrofami, který má však svůj vnitřní patos a v své podstatě jas a klid pravého umění“ (Grund 1930, s. 83). Rovněž pro B. Václavka, jenž románu věnoval dvě kritické glosy (v časopisech *Index* a *ReD*), je Vančura „velikým vládcem slova“ i vypravěčem, jehož „věta je sugestivní a úžasně nosná“, vypravěčem, jenž „úplně přehodnocuje pojem epiky“, vytvářeje „osobní, podstatně surrealistický způsob nové epiky“ (Václavek 1929c; 1929d). A. M. Píša, charakterizovav román především jako plod monumentalizující mytické obraznosti, která „povznáší život z jeho realistických mírných pásem k pólům absolutna a vrací, přetváří jej do podoby mytické“, resumoval: „A přes všecku nadčasovost naleznete tu silný cit dobové reakce. Lidsky: v odporu k dnešní měšťácké společnosti s její životní lží, vnějšností, vysíleností a v touze po pravdivějších polohách života a uvolnění jeho elementárních zdrojů. Umělecky: ve snaze vrátit umění — i epické — svobodné obraznosti, vlastní pravdě a živému cítění životního mýtu“ (Píša 1929c, s. 9–10). V redakční stati *Literární rok*, bilancující literární produkci uplynulého roku, byl Vančurův román vyzdvížen pro svou originalitu, spočívající v jeho jazykové stránce a osobité obraznosti, jako literární čin, vedle něhož „bledne význam jiných próz mladší generace“. Vančura „vytvořil ve svých románech-básních jakýsi nový umělecký útvar, který jest ovšem jeho osobním majetkem, nezczizitelným a nenapodobitelným. Vančurovo slovo nekreslí skutečnosti, vytváří si prostě skutečnost svou vlastní“ (Literární rok, s. 1). Pozitivně román hodnotili také F. Götz, V. Pekárek, F. Halas a J. Strakoš. „Monumentalizující obraznost“ i jazyková a tvarová originalita („Je to poezie *konstruktivní*, v níž je plno osudových os, pák a koleček; je to román jakési osudové matematiky a geometrie, jež z jevové reality abstrahuje nové svéprávné značky, nahrazující právě naturalistický detail, nápodobu jevů“ [Götz 1929b, s. 6]) zajistily Vančurovi nejen „vůdcovství v novém českém románě“, nýbrž jej zařadily také „mezi nejsmělejší individuality současného evropského slovesného umění“ (Strakoš 1931–1932, s. 71–76). Nepřímo toto postavení stvrdil i V. Nezval, který v druhém ročníku čtenářské ankety *Lidových novin* označil *Poslední soud* za nejzajímavější knihu roku, předřadiv ji i Proustovu *Hledání* (Kterou nejzajímavější knihu jste letos četl? 1929, s. 19).

¹⁰⁰ Obdobný odsudek, jehož předmětem byla především autorova modernistická obraznost a jeho „odskutečnění“, dojem umělosti vyvolávající jazyk, vynesl Vodák také nad Weinero-
vým *Lazebníkem* i nad sbírkami *Mnoho nocí* a *Mezopotamie*. Nad sbírkou *Mnoho nocí* si položil otázku, zda bychom jejího autora vůbec poznali, kdyby na ní nebyl výslovně podepsán: „Snad ani nechtěl být poznán, snad mu přímo záleželo na tom, aby novými ukázkami básnické tvorby vstoupil *mezi nás* jako poloviční *cizinec*, kterému nesmíme dost rozumět a kte-



bitost, samotný román, trpící „příběhovými a stylistickými vrtochy“ a „nedostatkem skladnosti a řádu“, však pro něj znamenal „čestnou prohru“ (Sezima 1930a, s. 195–199). Podobně M. Ruttemu, bilancujícímu dosavadní Vančurovu tvorbu, představovaly autorovy poslední romány „zajímavý pokus o nový typ prózy, která současně navazuje na naši nejstarší literární tradici i nejmladší umělecké teorie“, aniž by však zdařile vyřešily základní problém: syntézu obou těchto složek a dospěly tak k „novému podobnosti světa a člověka“ (Rutte 1929–1930, s. 47). Nad *Posledním soudem* konstatoval, že Vančura v něm docílil „nových a bohatých možností pro tvůrčí básnickou obraznost, ale porušil zároveň nezbytnou rovnováhu: pociťujete často, jak obraznost je tu zbytečně zatěžována skutečností a naopak, jak slovo zcizuje a drtí skutečnost. Je tu jakási trhlina mezi světem, z něhož lidé vyrůstají, a světem, který zrcadlí. Obraznost nevyvěrá tu z vnitra látky, nýbrž je mnohdy zcela jiného rodu a je s látkou míšena jen umělo kohezí. [...] Je to román, v němž najdete místa dravé básnické síly, kdy slova duní jako temné úderu bubnů nebo se plíží jako přikrčená zvěř. Avšak lidský obsah tohoto románu je zavalen slovy, jež s ním namnoze nesplývají, a přes všechnu intenzitu a naturalistickou vzteklost výrazu nezbavíte se dojmu chladné konstrukce, v níž na plno rozjijí se občas právě jen — slova“ (tamtéž, s. 32, 46). Strnule normativní jazykové a konzervativní estetické názory i postoje časopisu *Naše řeč* ilustruje článek *O dobrý sloh* K. Erbana. Jakožto stoupenci puristicko-historického proudu, který se ostře vymezoval vůči *Pražskému lingvistickému kroužku* i vůči směřování moderní umělecké prózy („Ohrnujeme rádi nos nad Jiráskem, Raisem, nad jejich nečasovostí a uměleckou nevybojností, ale kolik dnešních našich spisovatelů by se u nich mohlo učit jazykové kázni a umění rázovitěho stylu!“) se mu Vančurův román jevil jako „slohový experiment“, jehož autora postihl „epileptický záchvat přirovnání a metafor“ (Erban 1932, s. 206).¹⁰¹

Mezi negativními ohlasy však na sebe strhla pozornost zejména kritika Ferdinanda Peroutky *Styl nade všecko* (1930). Peroutka coby zapřísáhlý odpůrce Vančurovy poetiky a slovesné metody hodnotil složitost autorova stylu, jež je „prostému úkolu sdělování [...] neobyčejně na překážku“ (Peroutka 1930, s. 409), jako samoučelnou a svévolnou: „Ostatně jest styl daleko největší událostí v tomto Vančurově románu. Útrapy jednajících osob pozorujeme tu méně než útrapu písničho autora. Více než děj a osoby pozoruje se tu zuřivý boj se stylem, z něhož vychází sloup prachu. [...] Baroknost slohu činí nám nezřetelnými a těžko srozumitelnými děje a události, které nám autor nepochybně chtěl sdělit. [...] Není věci ani události, která by mohla plasticky

rý si zakládá na tom, že se naučil jinak, záhadněji, mozkověji, učeněji myslit a mluvit, než-li myslíme a mluvíme my“ (Vodák 1928, s. 10, zvýraznil P. M.).

101 V témže ročníku *Naší řeči* byla publikována obsáhlá studie J. Dvořáčka *Nejčastější galicismy v novočeské skladbě*, v níž byl z perspektivy jazykového purismu kriticky reflektován vliv francouzštiny na Weinerův jazyk. Ukázky z *Třásniček*, *Netečného diváka* a řady fejetonů nabídl autorovi článku bohatý dokladový materiál, aniž by při jeho hodnocení přihlédl k tomu, že Weinerovo užití galicismů je třeba posuzovat především jako projev individuálního jazykového stylu a vědomé autorské gesto (Dvořáček 1932). Weiner, stylizovav se do role „Kaina Naší řeči“, tuto kritiku ironicky glosoval v článku *Trampoty akademické mluvnice*, v níž mu spor o novou mluvnici Francouzské akademie posloužil jako argument v polemice s rigidními strážci českého jazyka (Weiner 1932, s. 1–2).



vyniknout mezi barokními vypuklinami tohoto slohu. Tvary a děje jdou tu z mlhy do mlhy. Jednající osoby jsou posety modřinami a boulemi, jak se uhodily o metaforu“ (tamtéž, s. 389, 424). Jakkoliv byl Peroutkův polemický výpad proti Vančurovu románu primárně založen v jeho osobnostním ustrojení, v jeho skepsi vůči těm projevům moderního umění, které nerespektují „klasický“ důraz na úměrnost, kázeň a „zdravý rozum“, spor o spisovatelův osobitý styl zapadá do kontextu dobových polemik o svobodu básnické imaginace i básnického jazyka, debat o vztahu umění ke skutečnosti, kontroverzí v otázce poměru autorské umělecké metody k teoretickým postulátům literárněvědného strukturalismu, k formalisticko-strukturalistickému konceptu myšlení o jazyce a literatuře.¹⁰² Peroutkovy výtky v kritice *Posledního soudu* byly zaměřeny proti těm rysům Vančurova stylu, které odporují principu nejmenšího úsilí, zákonu ekonomie tvůrčích sil, jež v pozitivistické víře, že umění spoří duševní energii, prohlásil Herbert Spencer za univerzální zákon stylu. Vůči tomuto principu se ohradil již V. Šklovskij v programové stati ruského formalismu *Umění jako postup*, v níž jazyk básnický deklaroval jako jazyk znesnadněný a ozvláštňený, jako „řeč-stavbu“, způsobující „brzdění“ a „zdržování“, vyvádějící z automatismu vnímání a obracející pozornost na autorův „zápas“ s jazykovým materiálem na úkor „sdělení“. Vančurův styl jako by měl potvrzovat Šklovského tezi, že umělecký vjem se neřídí zákonem nejmenšího úsilí, nýbrž naopak zákonem úsilí maximálního, metodou „znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován“ (Šklovskij 1948, s. 15; srov. Steiner 2011, s. 53–54).

Vančura na kritiku odpověděl formou dopisu, který byl společně s Peroutkovou replikou otištěn v *Přítomnosti*. V polemické reakci na vznesené výtky se opřel o argumenty z přednášky V. Mathesia ze *Sborníku přednášek pronesených na prvním sjezdu čsl. profesorů filosofie, filologie a historie v Praze*, především však o teze *Pražského lingvistického kroužku*. Důsledně se při tom dovolával funkčního a strukturálního pojetí jazyka, v němž se řeč básnická oproti řeči sdělovací vyznačuje právě těmi rysy, které mu Peroutka vytýkal: „samoučelné“ zaměření na jazyk sám, ztěžující porozumění i cestou

102 V krátkém zamyšlení nad Peroutkovou publicistikou *Ano i ne aneb Znovu Ferdinand Peroutka* nastínil J. Brabec širší souvislosti Peroutkových polemik: „Chceš-li poznat polemika — a Peroutka je polemik par excellence —, podívej se, s kým polemizuje. Neboť sám obsah i způsob kontroverzních střetnutí je často jen zastřenou podobou skutečných kontradikcí, o něž se ve skutečnosti spor vede“ (Brabec 2009, s. 206). O hloubce a významu kontradikcí, jež se promítly do polemického střetnutí s Vančurou, může svědčit jejich „oživení“ na konci třicátých let v návaznosti na vydání Peroutkova knižního souboru *Osobnost, chaos a zlovyky* (1939), do něhož byla zahrnuta i kritika Vančurova *Posledního soudu*. V. Černý v recenzi knihy ocenil, že v autorově slohu Peroutka správně rozpoznal „aristokratického ‚bel-esprit‘ surrealismu“ a v jeho „dočasné tvůrčí metodě (pro niž slovo-znak, slovo-výraz stává se samo sobě účelem a smyslem tvorby, redukováne na vykružování ornamentů) potírá vtípně jistou aplikaci ‚ad absurdum‘ formalistických teorií o povaze děl básnických“ (Černý 1992, s. 147). Naproti tomu O. Králík, který již předtím Peroutkovu knihu podrobil přísnému kritickému soudu, v článku *Příspěvek ke studiu Vančurova stylu* na základě srovnání původní verze Vančurova románu s jeho přepracovanou podobou z roku 1935 připustil sice, že autor „prostržíhal [...] husté větvoří své obraznosti“, tyto změny však spojil s celkovou proměnou autorova stylu směrem k věcnosti a předmětnosti výrazu, nikoli s vlivem Peroutkovy kritiky (Králík 1939, s. 65–78).



násilných deformací jazykového materiálu a přetváření celé stavby řeči, jež přenáší těžiště pozornosti na sám akt vyjadřování. Proti Peroutkově stěžejní výhradě („Každý, kdo čte ‚Poslední soud‘, má před očima jednu hlavní událost: že pan autor bojuje se svým stylem“ [Peroutka 1930, s. 423–424]) obrátil Vančura vybrané citáty ze zmíněných Tezí: „Specifickou vlastností básnické řeči je zdůraznění momentu zápasu a přeformování, přičemž ráz, směr i měřítko přeformování bývají velmi různé [...] z teze, že je básnická řeč zaměřena na vyjadřování samo, plyne, že všechny vrstvy jazykového systému, mající ve sdělovací řeči jen služebnou úlohu, nabývají v básnické řeči větší nebo menší samostatné hodnoty“ (Vančura 1930, s. 483). Vyzdvihnul tvrzení, že „deformace je nevyhnutelným předpokladem každé umělecké práce“ (tamtéž, s. 484), a rozvinul je v autorské umělecké krédo: „Jsem o tom přesvědčen, a proto záměrně porušuji slovosled, větnou stavbu a systém jazykových konvencí, kdykoliv si těchto změn (jež nejsou bez zákonitosti) vyžaduje slovesná výraznost, tj.: rytmus, znění, přízvuk, pohnutí citové, novost či sešlost výrazu a konečně jeho obsah. Vy ovšem trváte na výrazu obyčejném a chcete nějaké poslání fabulistické a věčné. Na rozdíl od Vás věřím, že úkolem literatury je básnit a vyvolávat básnivé stavy u čtenářů“ (tamtéž).

Peroutkovým ideálem byla naproti tomu důsledná „civilnost“ a „prostota“ řeči, na niž upozornil kupř. v závěru své recenze prvního svazku Čapkových „kapesních“ povídek *Čapek mezi detektivy* (1929): „Nelze mluvit o ‚Povídkách z jedné kapsy‘ a nepromluvit o jednom jejím rysu, skoro dobyvatelském: je to civilnost řeči a civilnost psychologie. V tom, jak zde ti lidé mluví, není nic, co by zdaleka páchlo literární frází, co by se nedalo vyslovit v běžném hovoru. Je to řeč ulice, vítězně přenesená do literatury“ (Peroutka 1929, s. 54). K. Čapek sám k aktivitám *Pražského lingvistického kroužku* a k jeho pojetí básnického jazyka zaujímal postoj mnohem diferencovanější. Přivítal jak přednáškový cyklus *Pražského lingvistického kroužku* o soudobém jazyce (*O dnešním jazyce* [1932]), tak sborník *Spisovná čeština a jazyková kultura*, neboť oživily zájem o spisovnou češtinu, vůči výkladu aktualizace básnického jazyka jako jeho samoučelné deformace se však zásadně ohradil: „Rekl bych, že v této formulaci lingvistická teorie dělá místo programové estetiky nebo apologii jedné soudobé básnické skupiny. [...] Neočekávanost, neobvyklost a jedinečnost je jen jedna metoda aktualizace básnického jazyka; řekl bych dokonce, metoda poněkud snadná, hravá a libovolná. Nijak ji neodmítám; ale skláním se s úctou před jazykovým tvořením, kterému nejde o samoučelnou deformaci, nýbrž o vědomou spolupráci v duchu jazyka. [...] deformovat lze jen neživý materiál; ale řeč není básníkovi látkou, kterou libovolně stříhá, nýbrž obsahem, který prožívá. [...] Jazykově tvořit znamená usilovat o jazykový ideál, o nějaké duchovní vítězství; tady jsou ve hře hodnoty mravní a duchovní, které se nemohou stavět na tříšt svévolných a samoučelných deformací“ (*Spisovná čeština a jazyková kultura* [1932], cit. podle Čapek 1984b, s. 352–353). Soustavný kritický zájem, který Čapek věnoval práci českých jazykovědců, zvláště členů *Pražského lingvistického kroužku*, svědčí o jeho silné potřebě teoretické reflexe jazyka. V souladu se svou novinářskou profesí i s proměnami svého díla obracel svou pozornost především k jazyku mluvenému, hovorovému, živému, který povýšil dokonce „na obecné kritérium vlastního literárního jazyka“ (Opelík 2008, s. 241).¹⁰³ Proto si ve zmíněném článku *O dnešním jazyce* posteskl,

103 Názorný doklad v tomto směru nabízí Čapkova druhá z jeho celkově dvou *Chval české řeči* (1937), jež je vlastně referátem o Havránkově studii o historickém vývoji spisovné češtiny



„že nemáme dosud hotov literární jazyk, který by se dal nahlas mluvit“ (Čapek 1984b, s. 329), v recenzi sborníku *Spisovná čeština a jazyková kultura* zdůraznil zase dynamický a intenzivní vývoj jazyka, jenž „se stále mění životem a užitím“, takže materiál, který mají lingvisté zkoumat, „je živý a svrchovaně přítomný“ (tamtéž, s. 351). Poukázal při tom na problematickou otázku normy spisovného jazyka, která už „není hledána jen v češtině historické a v řeči lidové, nýbrž i v současném písemnictví“. V této souvislosti akcentoval otevřenou povahu jazykové „normy“ jednoho každého spisovatele, neboť „současná literatura zčásti přetváří živý jazyk, zčásti jej zrcadlí“ (tamtéž).

Čapkův otevřený, vstřícný vztah k vlivům a podnětům, které objevoval v mluvené řeči, nebyl však přijímán vždy kladně a stal se předmětem kritických výtek, adresovaných oběma knihám „kapesních“ povídek. R. Weiner v recenzi Čapkových *Povídek z první kapsy* sice utlumil ostrost svých privátních vyjádření na adresu Čapkova jazyka „funkční“ argumentací i konstatováním autorovy nezpochybnitelné jazykové virtuozity, svou nechuť k oné „podskaláčtině“, o níž psal v *Lazebníkovi*, ale zastříti nemohl:¹⁰⁴ „Jenom ještě slovo o Čapkově češtině, nad níž by mělo poblednout závisť aspoň pětadevadesát procent českých spisovatelů. Kdyby se byl Čapek aspoň trochu vyvaroval svých vulgarismů, kterými (tuší to?) své postavy mnohem spíše svádí na společného jmenovatele, než že by je charakteristicky různil, měl by závisť devětadevadesát procent, ne-li sto“ (cit. podle Weiner 2002, s. 339).¹⁰⁵ Uvažuje o poslání a účelu své poetiky, obrátil se Weiner v *Lazebníkovi* ironicky a se subjektivní zaujatostí nejen proti zastáncům brusičského historizujícího purismu, nýbrž také proti stoupcům „vulgarizující“ tendence, k nimž řadil rovněž K. Čapka: „[...] píši vše toto jednak s odlehlým ještě úmyslem rozpřísti svou poetiku, jednak s úmyslem, se záměrem nepoměrně bližším, totiž zušlechtiti sloveso ,zamlouvati se‘, s nímž bylo až dosud nakládáno tak zle, že se prerogativ svého rodu raději zřeklo a dožebrało se místa kuchty. Užívám ho schválně všude tam, kde se lze nadít, že mu vrátí, totiž strážci češtiny, přirazí před nosem vrata. A byl bych šťasten a vrchovatě odměněn, kdybych rutinérským oněm vrahům mohl takový kousek provést i s mnohými slovy jinými. Mluva bývá hlídána tu tlustokožci, kteří prodávají řeč fosilní [jinak tradiční], tu malíři pokojů, provádějíci podomní obchod se sériemi podle patron. Mezi

v *Československé vlastivědě*, na níž Čapka znovu zaujala především „paradoxie živého jazyka: že se v něm spojuje dějinná stálost s nevyčerpatelnou měnivostí“ (Čapek 1984b, s. 772).

¹⁰⁴ Výrazy jako „ten fotrovský Čapkův styl, ten hospodský slovník“ v dopisu sestře ze 4. 10. 1928 dosvědčují, že pro Čapkův zájem o kolokviální řeč neměl Weiner sebemenší pochopení. Cit podle Chaloupecký 1992, s. 30.

¹⁰⁵ Ve svých výhradách vůči jazyku obou Čapkových povídkových knih nebyl Weiner osamocen. K. Sezima psal o „sousedském tónu básníka, kterému se zlíbilo být lidovým“, o „falešné bodrosti“ či „podceňující ležérnosti tónu“, jež přestává být prostředkem charakterizace postav a proniká i do pásma vypravěče (Sezima 1929, s. 446). Nad druhým svazkem „kapesních“ povídek vytkl Čapkovu jazyku, že se ve své „stereotypní jednotvárnosti“ jeví jako „ledabylý“ a „individuálně málo odstíněný: velkoměstský jazyk bez vůně a šťávy, jemuž autor obětavě podřizuje svou vlastní osvědčenou duchaplnost“ (Sezima 1930b, s. 463). Podobně F. V. Krejčí Čapkovu vytkl jazykovou jednotvárnost a vulgaritu, jež „povážlivě proniká celým slovesným výrazem knihy“, a vyslovil obavu, zda tím nedává „všelikým literárním mrzákům vzor a záminku, aby dovolávající se ho, psali jazykem hrubým a nedbalým“ (Krejčí 1929, s. 7).



Scyllou tradice a Charybdou podskaláčtiny nezbude svobodným lidem jiné volby — ačli nechtí utonout v stylistickém hulvátství — než dopouštět se schválných solecism“ (Weiner 1998, s. 32). Weiner se v polemickém zápalu pro vlastní poetiku dotkl aktuálních otázek jazykové kultury, jež mu zároveň kladly „čapkovskou“ otázku, „co je, co má být jazykovou normou pro spisovatele“ (Čapek 1984b, s. 351), která tvořila jeden z kontextů polemiky mezi Peroutkou a Vančurou, v níž se — podobně jako v řadě dalších sporů — utvářela teorie spisovného jazyka a propracovávalo moderní pojetí jazykové normy a kodifikace.¹⁰⁶

Jak si povšiml J. Opelík, za „velikolepou odpověď na Peroutkovo odmítavé stanovisko a nadto i beletristické pokračování prozaikovy přímé polemiky“ lze považovat Vančurovu následnou knihu *Hrdelní pře anebo Přísloví*, jež vyšla v listopadu 1930, tedy v těsném časovém sledu po proběhlé polemice. Její „ohlas“ lze zaznamenat nejen v konkrétních ironických výpadech (kupř. ve formulaci: „[...] pošlete na něho Zazabouchu a Vyplampána, ti mu poškubou peroutku“ [Vančura 1979, s. 53])¹⁰⁷ a v promluvách vypravěčových, polemicky obrácených vůči kritikům autorovy uměleckého metody a poetiky, zastoupených zde Vyplampánem, který horuje pro „jazyk úřadů a středních škol“ a jemuž „hová řeč bodrá a rázná“, ušlechtilá a prosta všech „násilností“ (tamtéž, s. 39, 172),¹⁰⁸ nýbrž a především v důrazu na básnickou svébytnost díla cestou aktualizujícího ozvláštňení a deformace jak složky jazykové (zde prostřednictvím staročeských přísloví), tak roviny dějové rozkladem tradiční syžetové výstavby a konvenčně vyprávěného a uzavřeného příběhu. „Touto potřebou ozřejmit autorovu poetiku,“ resumuje Opelík, „koresponduje *Hrdelní pře* s několika jinými významnými českými prózami z rozhraní dvacátých a třicátých let, například s Weinerovým *Lazebníkem*, Čapkovou trilogií aj.“ (Opelík 2000, s. 134).

106 Ad illustrandum uvedme debatu, jež se rozvinula nad jazykovou stránkou Durychova románu *Paní Anežka Berková* (1931). Ke kritickým výhradám, vytýkajícím nedbalost autorově práci s jazykem (B. Polan, A. Novák) či vypočítavajícím jeho prohrěšky proti kodifikaci (V. Brtník, J. Bartoš), zaujal Durych obdobný postoj jako Vančura ve sporu s Peroutkou, postoj blízký *Pražskému lingvistickému kroužku* a jeho přístupu k otázkám kodifikace i pojetí básnického jazyka: „[...] jinak mi ani pan profesor Arne Novák nemůže předpisovat, co mám věřit o Jungmannovi, ani pan Dr. Bartoš, jakého mám uživati pravopisu, neboť co se pravopisu týče, jsem jako básník ve velmi značné míře člověkem svéprávným a bylo by slušné a spravedlivé, aby páni profesoři z Naší řeči spíše mne se tázali na úsudek, než aby něco předpisovali beze mne, či snad dokonce proti mně“ (Durych 1931, s. 313–314). „Ale já jsem se ve škole slohu nenaučil. Učil jsem se slohu u Flauberta a ještě nyní se mu učím u Beethovena,“ opáčil B. Polanovi a A. Novákovi, obhajuje básníkovo právo na osobitý postup v jazyce, na vlastní autorskou „normu“ (Durych 1932, s. 45–46, srov. též Komárek 2009, s. 13–17).

107 Vančura vtipně využil etymologie jména vydavatele *Přítomnosti*, podobně jako před ním R. Weiner v proustovskovsky laděném fejetonu *Peroutka* (1925), evokujícím zimní vzpomínku na idylické dětství. V líčení přípravy topinek, jež v jeho „dětských“ očích nabývá rysů obřadu, přisuzuje slovu „peroutka“, tj. svazečku husích per, roli „vzpomínkového zapínače“, srovnatelného s proustovským motivem „madelainy smočené v čaji“ (srov. Weiner 2002, s. 640–643).

108 „[...] tomuhle porozumí každý, neboť demokratická hantýrka je tou jedinou řečí, která nám jde,“ utrousí s despektem autor *Lazebníka*, sděluje Vančurovu proklamovanou nechť k řeči „bodré a rázné“ (Weiner 1998, s. 38).



BÁSNÍKOVO NATURE MORTE: WEINEROVI MRTVÍ PTÁCI

Čeled' je kletbou — zeptejte se kulicha a vlaštovky [...] (Richard Weiner: *Lazebník*, 1929).

— Jsme nešeni tak, jako spánkem nešen / a vznášen a potápěn sen. Z nás nikdo / neví, odkud že plujem. [...] — Přistáváme, přistáváme, / jako sen když zakotvil v probuzení (Richard Weiner: *Denní zpráva amplifikátorem [Zátíší s kulichem, herbářem a kostkami]*, 1929).

„Ale člověk žije jen proto, aby se stal hodnějším smrti, jinak to opravdu za to nestojí. Když se mu svět stal „jen znamením“, pak se mu rozednívá. Klíčem k Zátíší je poslední varianta Mrtvých ptáků,“ komentoval R. Weiner svou nedávno vydanou básnickou sbírku v dopise O. Fischerovi, zaslaném z Paříže 3. 3. 1929 (cit. podle Hrdlička 2000, s. 140). Podle A. Nováka se Weinerova „tragická Múza“ ve sbírce *Zátíší s kulichem, herbářem a kostkami* napájí ze dvou, navzájem vzdálených zdrojů: „z mámivého pramene snu a z hučivého proudu nejvšednějšího života, jak svými kalnými vlnami stříká ve velkém městě na poetu.“ Sen sice nadále zůstává Weinerovou doménou, ústřední motivickou složkou i určujícím pramenem jeho poetiky,¹⁰⁹ oproti předchozí sbírce *Mnoho nocí* (1928) se tu však výrazněji prosazuje směřování k žité skutečnosti, nahlížené v její všednosti. Ve skladbách jako *Denní zpráva amplifikátorem* a *Denní zpráva na hrací hodiny a s složkami pro harfu*, „kde nahý a ostrý náraz reality, chycené v útržku kroniky denní, až vyzývavě prolíná lyrickým textem“ (Novák 1929a, s. 9), si do Weinerovy poezie hledá cestu každodennost (obě básně jsou uvedeny mottem v podobě novinové zprávy).¹¹⁰ Prakticky ve stejné době, kdy ji pro sebe objevuje nejen světová literatura,¹¹¹ nýbrž se jí dostává i filozofického docenění, především v díle E. Husserla, v jehož fenomenologii je problematika všedního dne (*Alltag*) a prožívané skutečnosti poprvé konceptualizována a pod pojmem *Lebenswelt* se stává předmětem filozofické reflexe. Intencí Husserlova myšlení bylo pozdvihnout svět každodenní žité skutečnosti, jenž je zastřen a překryt matematicky konstruovanou a podle principů přírodních věd strukturovanou skutečností, na základ lidského bytí i poznání, rehabilitovat „svět

109 „Jsou v jeho *Zátíší s kulichem* — zátíší, jemuž byl schválně odepřen kolorit — básně, kde podle Weinerova programního přiznání „kučeravým glóblem třaslavých stuh / vrou a válí se klubka snů“ a kde žhnou a pohasínají „oharky snových zřícenin“, ano, v podivuhodném a hrůzně sugestivním kuse lyrické psychoanalýzy *Snová balada o snu a spáči* podává R. Weiner dokonce přímý pohled do samého psychického mechanismu snové činnosti“ (Novák 1929b, s. 9).

110 V polemice s názorem tradovaným ve weinerovské literatuře o příkrém protikladu autorovy básnické tvorby a žurnalistické činnosti (Chalupecký, Linhartová) poukázal B. Doležal na „inspirativní roli novinářského povolání pro Weinerovo dílo, roli, jež nejzřetelnější podoby nabývá právě v „Zátíší...“, které z něho přímo vyrůstá, [na] spříznění, přemostující [...] propast mezi „básnickým dílem“ a novinářskou „živností“. V ní jako by se sondovala půda, hledaly a nalézaly „uzlové body“, ta místa na každodenním povrchu událostí, skrývající směrníky cesty ke „středu věci““ (Doležal 1968, s. 19).

111 Ve velkých románových skladbách J. Joyce *Odyseus* (1922), *Vědomí a svědomí Zena Cosiniho* (1923) I. Sveva, v Proustově *Hledání ztraceného času* (1913–1927), Musilově *Muži bez vlastnosti* (1930/1943) či Döblinově románu *Berlín, Alexandrovo náměstí* (1929).

života“, který se nachází mimo veškerou teorii a reflexi, i přirozený postoj ke světu, jenž byl nahrazen jeho teoretickým zakoušením.

Objeviv „svět života“ v jeho každodennosti, „Weiner vstupuje na půdu lidské skutečnosti a jejího údělu“ (Píša 1929a, s. 9), avšak „i tam, kde jsou u něho světlejší barvy a živější tóny, je Weiner pořád lyrikem smutným a melancholickým“ (Götz 1929a, s. 5). Přetrvává básníkově vášnivě zaujetí smrtí, jež ve sbírce vystupuje v rozličných podobách. Lidská existence, ve své „vrženosti“ i osudové nahodilosti promítnutá do netečných perspektiv kosmu („Jsi jen, že jsme se střetli“), je konfrontována s vědomím své konečnosti, nejintenzivněji v momentu, kdy člověk smrti právě unikl. Stručná novinová noticka, jež ve formě motta podává informaci o ztroskotání malého torpédoborce Panormos i úspěšném zachránění všech členů posádky, je v baladické skladbě *Denní zpráva amplifikátorem* básnicky předpodstatněna ve vnitřní drama jednoho z přeživších trosečníků, jemuž zkušenost ztroskotání rozvrátila všechny dosavadní jistoty (v opakovaném dvojverší „Panormos najel. / Zmizel. S ním ti, kým jsme bývali“ [Weiner 1997, s. 316, 318]) a dialog se smrtí mu dal nahlédnout do nejzazší problematiky života a jeho určení v směřování k smrti. „Rozpomeň se! Život lhůtou jen,“ nabádá smrt, na což „bdící“ namítá: „Smrtným lhůta je životem“ (tamtéž, s. 318). Obdobně jako v *Lazebníkově* využil básník i v *Denní zprávě amplifikátorem* nautické metaforiky, obrazu plavby a k němu komplementárního obrazu ztroskotání a trosečníka jako jednoho z archetypálních obrazů bytí, aby do něj promítl životní pocit moderního člověka i vědomí radikální nejistoty lidské existence. V tomto smyslu obrazy ztroskotání vyjadřují konstelaci epochy moderny, odpovídají jistému „rozpoložení“ (*Befindlichkeit*), které Martin Heidegger v knize *Bytí a čas* (1928) charakterizoval jako „fundamentální existenciál“.

Každodennost, všední výjev z ranní ulice tvoří rámec pateré variace na motiv mrtvých ptáků. Uvozující dvojverší („Růžence mrtvých ptáků zdobí / výkladce zvěřinářství“) rámuje a díky svému opakování i rytmitizuje úvodní skladbu cyklu, jehož estetickou inovativnost lze sledovat i v rovině intermedialních afinit a strukturálních analogií k malířskému žánru zátiší, k němuž se hlásí již titul sbírky. S žánrem zátiší Weinerův básnický cyklus spojuje typický rys aranžovanosti („A jak tu leží, naznak, ve slávě bobkových lístků, / a v zobáčku, který nic jiného nyní už neumí, / rudou z voskovaného organtýnu svírají sedmikrásu“) a obřadnosti v uskupení objektů původně živých, nyní umrtvených, zastavených ve svém pohybu a letu („Někteří lidé druhdy si také vzpomenu, / věci tyto možná že lítaly, [...] že tyto věci / lítaly včera ještě“). Weinerův cyklus obdobně jako malířský žánr zátiší — ve smyslu označení *nature morte* — těsně souvisí se zastavením či vyřazením času, jež provází umrtvení reality v „hédonistickém prezentismu“: „Skrčené pahýly mrtvolek de grand luxe však / střeží se, střeží čehosi úkladného / (neboť mrtví jsou podezíraví), / kterak to chápat uprostřed takové selanky“. V tom tkví sama podstata zátiší, v úzkosti z pomíjivosti, jež se jako *memento mori* náhle zjeví uprostřed všednodenního dění městské reality, promněnivši ji v zátiší „vanitas“: „Růžence mrtvých ptáků zdobí / výkladce zvěřinářství, / a na dlažbu pizzicato, pizzicato, ano, / to je jejich krev. [...] Růžence mrtvých ptáků zdobí / výkladce zvěřinářství, / na bílých plotnách mrtví jsou stejně věční / jak zesnulí králové na krásných katafalcích“ (tamtéž, s. 305–307, srov. Hodrová 2011, s. 264–267).¹¹²

112 Výtvarný předobraz Weinerova cyklu lze hledat v loveckém zátiší s výjevy bezvládně ležících zvířecích mrtvol, mnohdy právě ptačích, třebaže ve vývoji daného zátiší postupně



Teatralizovaná a ritualizovaná prezentace smrti je nejen jedním z typických postupů, jak ji z „bezpečného“ odstupu reflektovat, nýbrž i jedním z rysů alegorického modu zobrazení i alegorického vnímání a pojmání světa.

Vedle zmíněné teatralizace lze ve vývoji žánru zátiší v 17. století zaznamenat tendenci k narativnosti, objevuje se typ, který skrývá nějaký „příběh“ (srov. Šíp 1963, s. 25). Tak i ve Weinerově cyklu úvodní obraz-zátiší, prostor-zátiší, orámovaný výlohou s krásně naaranžovanými ptačími mrtvolkami, je v *první variantě* rozvinut v příběh predešlé vražedné noci, kdy se ptáci stali „obětmi mrzké léčky“: „Zemřeli šeredně, neb smrtí ošizenou: / chytli se do ok spletených z drsných křiků (svých vlastních křiků)“ (tamtéž, s. 308). „Historie“ *druhé a jiné varianty*, abstrahovaná a mytizovaná vzpomínkou na „ševel říček, když skonával prvotní svět“, aluduje biblický prvotní pád („kam se poděli ptáci, a jejich skřek več to vyhranil, / když se jim do křídel sosák pádu vbod?“ [tamtéž, s. 310]) i „zhrzené“ a „daremné vykoupení“. V závěrečné skladbě cyklu (*čtvrtá varianta*), jež je návratem k denní scénérii úvodní skladby, jsou noční „ptáčků krutá dramata“ jakoby zapomenuta, „zahlazena, odváta / jako vločky pampeliščí“, a zdánlivě přímočará alegorie pomíjivosti se významově otevírá: v proudu neustálého dění, zažehovaném s každým novým dnem, alegorický obraz mrtvých ptáků nepromlouvá jazykem melancholie pouze o bezútěšné marnosti a smrti jako absolutním konci, nýbrž také o smrti jako předpokladu znovuzrození, o nejistém a nejednoznačném příslibu i naději v obnovovanou budoucnost, byť by jí nemělo být než opakování „protrpěných dramata“: „nová jízda počata, / noví andělé tu líčí, / nová pějí ptáčata. / Nevinný je den, jenž klíčí“ (tamtéž, s. 313–314).

Meyer Schapiro ve studii věnované Cézannovým zátiším s jablky zaznamenává v malířově volbě „přírodních předmětů každodenní, a přece nevšední krásy“ umělcovu přiznanou příbuznost s předměty, jež zpodobňuje a jež se tak coby výraz jeho subjektivního výběru stávají latentními osobními symboly. Jednotlivý předmět nebo jejich seskupení, vytvářející zátiší, začnou po čase představovat samotného umělce, takže se jedná o svého druhu autoportrét či alegorii umělcovy existence (Schapiro 2006, s. 193–223, srov. Hodrová 2011, s. 257).¹¹³ Nepřekvapí, že tomu tak je i v případě Weinerova cyklu. Autor k ptačí metaforice a její alegorizaci pro vyslovení básníkovy osudového určení i jeho poetiky tíhl od první časopisecky otištěné povídky *Let vrány*

převládala tendence k potlačení mrtvolnosti ulovené kořisti směrem k idealizaci a estetizaci materiální skutečnosti zabíjení (srov. jen několik příkladů ze sbírek pražské Národní galerie: *Zátiší s mrtvými ptáky* [Johannes Fyt], *Zátiší s mrtvými ptáky* [Jan Vonck], *Zátiší se zabitými ptáky* [Jan Baptiste Bouttats], *Mrtví ptáci* [Abraham Brueghel], *Zabitá husa* [Pieter Boel]). Weinerovi *Mrtví ptáci* se tak ve své bezútěšné syrovosti blíží k svébytnému typu žánru zátiší, který J. Šíp s odkazem na proslulou Rembrandtovu malbu *Stažený vůl* (1655) označil jako „zátiší pojatá jako jatky“. V tomto typu zátiší, v němž je vyjádřeno „rozjitéřné lidské povědomí o existenci každodenního zabíjení“, se ocitáme „v poměrně úzké a jasně vymezené sféře velmi neradostně věcného pohledu na realitu“, ve sféře kontemplativního pohledu člověka na přírodu, v absolutním soustředění pozornosti na tvory plánovitě zabíjené člověkem (srov. Šíp 1967, s. 32).

¹¹³ Schapiro dokládá, že umělci prostřednictvím nejčastěji používaných předmětů v zátiší nebo jejich vysoce osobního, nezaměnitelného seskupení mohou vyjadřovat a tlumočit jistou komplexní hodnotu, zároveň „malířova obvyklá volba těchto objektů po čase začne představovat umělce samotného a stane se jeho výrazným rysem“ (Schapiro 2006, s. 211).



(1912), první sbírky *Pták* (1913) až po podobenství z *Lazebníka*. V něm je pták-zpěvák jako alegorie básníka ve svém letu stále těsněji svírá kruhy ocelového kužele, kam byl vletěl za černým dýmánek, aby nakonec, čím blíže se nacházejí žadanému cíli, „ne již vletěl, nýbrž vklouzl jakoby vsát do onoho nic, které škrtí, škrtí, škrtí, a spíš než by svého hosta v Nic obracelo, Nic nabízí, a to svůdně tak, že nelze odepřít“ (Weiner 1998, s. 13–14). Weiner prostřednictvím alegorizace ptačí metaforiky vyslovil tragickou osudovost vlastního básnického údělu a volby, napovězenou již v titulu sbírky.¹¹⁴ Ptáci jako mrtvé, mortifikované zboží se stávají rovněž alegorií zvířecích sil v sociálním chování, znehodnocování a destrukce lidského světa zbožním hospodářstvím, v němž se pronikavě změnilly podmínky umělecké tvorby, role i místo básníka.

V cyklu *Mrtví ptáci*, „pater[é] to viz[i] rozdrčení tvorstva osudem“ (A. Novák), „pětinasobn[é] meditac[i], vzdut[é] metafyzickým děsem i steskem“ (A. M. Píša), ožívá barokní motiv mrtvol, mortifikace i „majestát alegorického tíhnutí: rozrušit všechno organické a životné“ (Benjamin 1979, s. 118). V *Původu německé truchlohry* (1928) pojal Benjamin alegorii jako princip uměleckého ztvárnění skutečnosti světa, zasvěceného pomíjivosti a smrti. Pomíjivost věcí i lidského bytí na sebe bere podobu alegorie, jejímž jazykem je melancholie. Časová koincidence mezi Weinerovým básnickým cyklem coby alegorií básnické existence, stylizovanou jako melancholické zátiší, a Benjaminovým konceptem alegorie a truchloherní filozofií dějin je nápadná. Tím spíš, že v téže době na tradici filozofické rozpravy o melancholii navázal také M. Heidegger. V přednáškovém cyklu *Základní pojmy metafyziky*, vypsaném v akademickém roce 1929–1930, problémy metafyziky spojil s otázkou po základní naladěnosti (*Grundstimmung*) toho, kdo si tyto filozofické otázky klade, a dospěl k závěru, že má-li filozofie být vskutku tvůrčí lidskou činností, musí být základní naladěností filozofie melancholie. Jak připomněl K. Thein, „tento v silném smyslu ‚poetický‘ prvek v srdci melancholie je zcela výslovně převzat z analýzy aristotelské, ale přesto obsahuje jednu zásadní inovaci. Už sám překlad řeckého melancholia výrazem *Schwermut* čili zádumčivost totiž naznačuje, že vlastním živlem tvořivosti zde není horečná aktivita zahánějící stále hrozící nečinnost, ale poloha zármutku jako nejhlubší charakteristika ‚naší epochy‘“ (Thein 2000, s. 48).

* * *

cože je slovo, cože tvar, / cože je újma, cože dar, / co slepota, co poznání? // V jinotajích se rozednívá, / nyní je píseň tím, co zpívá, / zaždání tu splněním, / a svět nic víc než znamením (Richard Weiner: *Mrtví ptáci* (Čtvrtá varianta) [Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami], 1929).

Básnický subjekt v gestu melancholické figury je zachycen rovněž v úvodním obraze *Lazebníka* — poetiky, jejíž témata, motivy a figury (sen, snové psaní, jazyk, ztros-

¹¹⁴ Podstatné jméno *kulich* má vedle svého významu „druh zimní čepice“ i význam zoologický „sýček“, který slouží též jako metaforické označení pro „člověka, který nosí zlé zprávy“ nebo pro „podivína a samotáře“ (SSJČ II, s. 477). Srov. též přenesený význam slovesa „kulichati“: „předpovídat neštěstí“ (tamtéž, s. 478).



kotání, polemika) tvořily východisko i dominanty našich pozorování, jež do amorfního literárního dění námi ohraničeného časového úseku vložila jistou linii smyslu, „ideovou linii“ (G. Simmel), která z re-konstruovaných konfigurací a souvztažností vybraných literárních textů nechala vystoupit „příběhu“ či „dramatu“ roku 1929. Píšící figura z úvodní scény *Lazebníka* není však — jak jsme již ukázali jinde — jen volnou variací na „archetypální“ model melancholie (Málek 2008, s. 31–33), ale reprezentuje výše zmíněný topos příznačný pro moderní literaturu: sebestortování umělce při práci, spisovatele při psaní, které jej vrhá do nejistoty, „za hranici jakékoli jistiny“ (Grebeníčková 2015, s. 632). A není nakonec tento stav „za hranici jakékoli jistiny“, kdy spisovatel reflektuje „své vlastní postavení nad dílem“ (tamtéž), modelem základní situace literárního badatele, pokud si uvědomuje, že každá otázka, kterou si nad dílem či dějinami klade, může „být položena pouze tak, že ten, kdo ji klade, je — právě tím, že ji klade — v otázce spoluzahrnut, tzn. on sám je zproblematizován“? Takto položenou otázkou otevřel M. Heidegger svou přednášku *Co je metafyzika?*, již přednesl v červenci roku 1929 jako svou nástupní profesorskou řeč na univerzitě ve Freiburgu. Nastínil v ní své pojetí vědeckosti vědy, přičemž svůj výklad vědy odvozuje od pobytu, který charakterizuje jakožto bytostně určený vědou: „Tážeme se zde a nyní, tážeme se kvůli sobě. Náš pobyt — ve společenství badatelů, učitelů a studentů — je určen vědou. Co bytostného se s námi v základu našeho pobytu děje, jestliže se nám věda stala vášní?“ (Heidegger 1993, s. 37). Provozovat vědu je nám umožněno díky tomu, že jsme s to se tázat.

V úvaze *Modely kritické reflexe moderní české literatury*, krátkém exkurzu do dějin českého kritického myšlení, zdůraznil J. Brabec inspirativnost právě těch kritických reflexí, které „vyrůstaly vždy z tázání — nejen, jak je možné předmět artikulovat, ale zároveň jaké možnosti porozumění skýtá“ (Brabec 2009, s. 20).¹¹⁵ Naléhavá potřeba soustavného kladení si základních otázek, znejistujících zaběhnuté způsoby zkoumání, znepokojujících a zneklidňujících otázek, „které explikují sám smysl literárněvědné práce“ (tamtéž, s. 13), patří k zásadním předpokladům literárněvědného bádání, pokud se nemá stát pouhým provozem, v němž pachtění se za vykazováním výsledků vede k vyprázdnění smyslu badatelské práce. Jen tehdy, udržuje-li se věda v otevřenosti tím, že stále znovu spoluvykonává „rozvrhování příslušného předmětného okrsku“ (srov. Heidegger 2013, s. 38–39), „je s to plnit stále znovu svůj bytostný úkol, který nespočívá v hromadění a pořádání vědomostí, nýbrž v odemykání celého prostoru pravdy o přírodě a dějinách, v odemykání, jež je třeba vždy znovu vykonat“ (Heidegger 1993, s. 65). Badatelská práce J. Brabce, inspirovaná a inspirující otázkou, historickou, avšak v horizontu přítomnosti zakotvenou otázkou jako první podmínkou možnosti otevírat si přístup k předmětu svého zkoumání jakožto k něčemu stále živému, je inspirativní „konkretizací“ heideggerovského tázání po bytostném určení vědy a vědění, kritického myšlení, jímž se životu vtiskuje nový smysl (srov. Brabec 2009, s. 20).

115 Slovo otázka patří ostatně k nejfrekventovanějším výrazům Brabcových textů (Vojtěch 2009, s. 295).

LITERATURA

- Avantgarda známá a neznámá 3. Generační diskuse 1929–1931* (ed. Štěpán Vlašín a kol.). Svoboda, Praha 1970.
- Bachtin, Michail M.:** *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*, přel. Jiří Honzík. Československý spisovatel, Praha 1971.
- Benjamin, Walter:** *Dílo a jeho zdroj*, přel. Věra Saudková. Odeon, Praha 1979.
- Benjamin, Walter:** K Proustovu obrazu. In *týž: Literárněvědné studie. Výbor z díla I*, přel. Martin Ritter. OIKOYMENH, Praha 2009, s. 237–248.
- Benjamin, Walter:** *Psaní vzpomínání. Výbor z díla III*, přel. Martin Ritter. OIKOYMENH, Praha 2016.
- Biebl, Konstantin:** *Básně*. Host, Brno 2014.
- Binar, Vladimír:** *Čin a slovo. Kniha o Jakubu Demlovi*. Triáda, Praha 2010.
- Binar, Vladimír:** Komentář. In: Deml, Jakub: *Pozdrav z Tasova. Můj očištěc. Miriam. Nebe se jiskří mlékem. Moji přátelé. Mohyla. Zapomenuté světlo. Rodný kraj*. Host, Brno 2013, s. 477–515.
- Binswanger, Ludwig:** Sen a existence. In: Josef Vojvodík — Josef Hrdlička (eds.): *Osoba a existence. Z perspektivy fenomenologicko-antropologické psychiatrie (1930–1968)*, přel. Josef Vojvodík. Host, Brno 2009, s. 13–39.
- Bouretz, Pierre:** *Svědčkové budoucího času I. H. Cohen, F. Rosenzweig, W. Benjamin*, přel. Martin Pokorný. OIKOYMENH, Praha 2009.
- Brabec, Jiří:** *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty (1991–2008)*. Akropolis, Praha 2009.
- Brabec, Jiří:** Spisovatelé v proměňách poválečného světa. Překlad jako součást národní literatury. In: Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Česká literatura v letech 1924–1934. Lomy vertikál*. Academia, Praha 2014, s. 79–126.
- Bydžovská, Lenka — Lahoda, Vojtěch — Srp, Karel:** *Černá slunce. Odvrácená strana modernity. Arbor vitae — Galerie výtvarného umění v Ostravě, Řevince 2012*.
- Cassirer, Ernst:** *Nachruf auf Aby Warburg*. In *týž: Aufsätze und kleine Schriften (1927–1931)*. Gesammelte Werke, Bd. 17, ed. Tobias Berben. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2004, s. 368–375.
- Čapek, Jan Blahoslav:** Jaroslav Durych, Bloudění. *Naše doba* 37, 1929–30, č. 4, 15. 1. 1930, s. 250–252.
- Čapek, Karel:** Hovory s Karlem Čapkem. *Rozpravy Aventina* 7, 1931, č. 6, 22. 10, s. 41–42. Přetištěno in *týž: O umění a kultuře III*. Spisy XIX. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 274–278.
- Čapek, Karel:** O dnešním jazyce. *Lidové noviny* 40, 1932a, č. 68, 7. 2., s. 1–2. Přetištěno in *týž: O umění a kultuře III*. Spisy XIX. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 327–329.
- Čapek, Karel:** Spisovná čeština a jazyková kultura. *Lidové noviny* 40, 1932b, č. 612, 4. 12., s. 1–2. Přetištěno in *týž: O umění a kultuře III*. Spisy XIX. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 350–353.
- Čapek, Karel:** *Boží muka. Trapné povídky*. Spisy I. Československý spisovatel, Praha 1981.
- Čapek, Karel:** *Zahradníkův rok. Měl jsem psa a kočku. Kalendář*. Spisy XII. Československý spisovatel, Praha 1983.
- Čapek, Karel:** *Marsyas. Jak se co dělá*. Spisy XIII. Československý spisovatel, Praha 1984a.
- Čapek, Karel:** *O umění a kultuře III*. Spisy XIX. Československý spisovatel, Praha 1984b.
- Čapek, Karel:** *Povídky z jedné a z druhé kapsy*. Spisy VI. Český spisovatel, Praha 1993a.
- Čapek, Karel:** *Básnické počátky — Překlady*. Spisy XXIV. Český spisovatel, Praha 1993b.
- Čapek, Karel:** *Korespondence I*. Spisy XXII. Český spisovatel, Praha 1993c.
- Čep, Jan:** Jakub Deml. Můj očištěc. *Plejada* 1929. *Tvar* 3, 1929, č. 5–6, s. 220–222.
- Černý, Václav:** Ferdinand Peroutka: Osobnost, chaos a zlovyky. *Kritický měsíčník* 2, 1939, č. 4, 29. 4., s. 172–179. Přetištěno in *týž: Tvorba a osobnost I*. Odeon, Praha 1992, s. 145–149. *Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (hlavní redaktor Jan Mukařovský, redaktori svazku Zdeněk Pešat, Eva Strohsová). Victoria Publishing, Praha 1995.
- Deml, Jakub:** *Šlépěje 1–3*. Vetus Via, Brno 1998.





- Deml, Jakub:** *Pozdrav z Tasova. Můj očištěc. Miriam. Nebe se jiskří mlékem. Moji přátelé. Mohyla. Zapomenuté světlo. Rodný kraj.* Host, Brno 2013.
- Didi-Huberman, Georges:** *Před časem*, přel. Martin Hybler. Společnost pro odbornou literaturu — Barrister & Principal, Brno 2008.
- Didi-Huberman, Georges:** *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, přel. Josef Fulka. Agite/Fra, Praha 2009.
- Doležal, Bohumil:** *Mrtví ptáci. Tvář 3*, 1968, č. 1, s. 19–24. Přetištěno in *týž: Netrpěná literatura*. Torst, Praha 2007, s. 381–394.
- Durych, Jaroslav:** *Potřeba české poetiky. Lidové listy 2*, 1923a, č. 21, 27. 1., s. 2–3; č. 23, 30. 1., s. 2–3.
- Durych, Jaroslav:** *Tradice a teorie rajske řeči. Archa 11*, 1923b, č. 7–8, [srpen], s. 308–312.
- Durych, Jaroslav:** *Glosa k studii Jakobsonově. Rozmach 4*, 1926, č. 15, 1. 10., s. 470–472.
- Durych, Jaroslav:** *Poznátky o českém jambu. Akord 1*, 1928, č. 4, 1. 4., s. 106–110.
- Durych, Jaroslav:** *Jak vykvetla Sedmikráska*. Ladislav Kuncíř, Praha 1929a.
- Durych, Jaroslav:** *Geneze „Bloudění“*. *Akord 2*, 1928–29, č. 10, 1. 12. 1929b, s. 290–297.
- Durych, Jaroslav:** *Justamenty. Akord 4*, 1931, č. 6/7, 1. 6., s. 313–314.
- Durych, Jaroslav:** *Arne Novák se dovolává. Akord 5*, 1932, č. 1, leden, s. 45–46.
- Durych, Jaroslav:** *Rytmus české prózy*. Votobia, Olomouc 1992.
- Durych, Jaroslav:** *Eseje o umění*. Host, Brno 2001.
- Durych, Václav et al.:** *Jaroslav Durych. Život, ohlasy, soupis díla a literatury o něm*. Atlantis, Brno 2000.
- Dvořáček, Jaroslav:** *Nejčastější galicismy v novočeské skladbě. Naše řeč 16*, 1932, č. 3, s. 65–71; č. 4, s. 97–103; č. 5, s. 129–137; č. 6, s. 161–168.
- Eisner, Pavel:** *Německý hlas o Jakubu Demlovi. Tvar 2*, 1928, č. 7–8, září–říjen, s. 301–304.
- Eisner, Pavel:** *Ein čechischer Wallensteinroman. Slavische Rundschau 1*, 1929a, č. 1/2, [leden–únor], s. 73.
- Eisner, Pavel:** *Döblin a Durych. Akord 2*, 1928–29, č. 6/7, 1. 6. 1929b, s. 162–166.
- Eisner, Pavel:** *Durych a Döblin. Literární noviny 5*, 1930/1931, č. 5, březen 1931a, s. 4.
- Eisner, Paul:** *Jaroslav Durych. Přednáška v Klubu moderních nakladatelů Kmen dne 25. února 1931. Kuncířovy noviny 2*, 1931b, č. 3, příloha Akordu, 4, březen, s. 1–3.
- Eisner, Pavel:** *K překladu Durychova „Bloudění“*. *Listy pro umění a kritiku 1*, 1933, č. 14, 12. 10., s. 436–439.
- Erban, Karel:** *O dobrý sloh. Naše řeč 16*, 1932, č. 7, s. 199–207.
- Fischer, Otakar:** [ref. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*]. *Prager Presse 7*, 1928, č. 249, 7. 9., s. 7.
- Fischer, Otakar:** *Otokar Březina. Naše doba 36*, 1928/29, č. 7, 15. 4. 1929a, s. 389–394. Přetištěno in *týž: Literární studie a stati I*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014, s. 355–359.
- Fischer, Otakar:** *Duše a slovo*. Melantrich, Praha 1929b.
- Foucault, Michel:** *Sen a obraznost*, přel. Jan Sokol. Dauphin, Liberec 1995.
- Fraenkl, Pavel:** *Jaroslav Durych a český román historický. Rozpravy Aventina 5*, 1929–30, č. 33, 8. 5. 1930, s. 423; č. 34, 22. 5. 1930, s. 435; č. 35, 29. 5. 1930, s. 447.
- Fučík, Bedřich:** *Pohled do díla Jaroslava Durycha. Akord 1*, 1928, č. 8/9, září–říjen, s. 1–4. Přetištěno in *týž: Kritické příležitosti I*. Melantrich, Praha 1998, s. 99–105.
- Fučík, Bedřich:** *Umění funkční. Tvar 3*, 1929, č. 1, s. 29–37. Přetištěno in *týž: Kritické příležitosti I*. Melantrich, Praha 1998, s. 145–153.
- Fučík, Bedřich:** *Čtrnáctero zastavení*. Melantrich — Arkýř, Praha 1992.
- Fulka, Josef:** *Obraz a jeho útroby*. In: Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*, přel. Josef Fulka. Agite/Fra, Praha 2009, s. 157–174.
- Gaži, Martin:** *Kinematograf očima Richarda Weinera. Iuminace 11*, 1999, č. 1, s. 61–73.
- Götz, František:** *Bieblův „Nový Ikaros“*. *Rozpravy Aventina 4*, 1928–1929, č. 15, prosinec 1928, s. 145. Přetištěno in *týž: Literatura mezi dvěma válkami*. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 56–58.

- Götz, František:** Proud nového romantismu v české lyrice. *Národní osvobození* 6, 1929a, č. 90, 31. 3., s. 5; šifra G.
- Götz, František:** Bieblův lyrický čin. *Národní osvobození* 6, 1929b, č. 128, 9. 5., s. 3; šifra G.
- Götz, František:** Vančurovo zrání. *Národní osvobození* 6, 1929c, č. 184, 6. 7., s. 6; šifra G.
- Götz, František:** Weinerova poetika a poezie. *Národní osvobození* 6, 1929d, č. 351, 22. 12., s. 4; šifra G. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Wienerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 114–116.
- Götz, František:** Durychova románová epopėja. *Národní osvobození* 6, 1929e, č. 354, 25. 12., s. 7; šifra G.
- Götz, František:** *Básnický dnešek. Vývojové perspektivy nové české poesie*. Václav Petr, Praha 1931.
- Götz, František:** *Literatura mezi dvěma válkami*. Československý spisovatel, Praha 1984.
- Grebeníčková, Růžena:** *O literatuře výpravné*, ed. Michael Špirit. Institut pro studium literatury — Torst, Praha 2015.
- Grund, Antonín:** Státní cenou poctění. *Rozpravy Aventina* 5, 1929/1930, č. 7, 7. 11. 1929, s. 82–83.
- Halas, František:** *Krásné neštěstí. Dílo Františka Halase*, sv. 1. Československý spisovatel, Praha 1968.
- Heidegger, Martin:** *Co je metafyzika?*, přel. Ivan Chvatík. OIKOYMENH, Praha 1993.
- Heidegger, Martin:** *Věk obrazu světa*, přel. Ivan Chvatík. OIKOYMENH, Praha 2013.
- Hodrová, Daniela:** Zátíši zvané „vanitas“. In též: *Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti*. Malvern, Praha 2011, s. 248–291.
- Hora, Josef:** Jarní básnická sezóna. *Literární noviny* 3, č. 11 (51), 30. 5. 1929a, s. 2. Přetištěno in též: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy. Dílo*, sv. 15. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 379.
- Hora, Josef:** Nový Jaroslav Seifert. *Literární noviny* 3, č. 20 (60), 14. 11. 1929b, s. 1. Přetištěno in též: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy. Dílo*, sv. 15. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 394–395.
- Hora, Josef:** Několik poznámek k dílu Jaroslava Durycha. *Listy pro umění a kritiku* 4, 1936, č. 18, 10. 12., s. 413–418.
- Hrdlička, Josef:** Richard Weiner. *Souvislosti* 11, 2000, č. 3–4, s. 121–141.
- Hrdlička, Josef:** *Obrazy světa v české literatuře. Studie o způsobech celku*. Malvern, Praha 2008.
- Husserl, Edmund:** *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie. Úvod do fenomenologické filozofie*, přel. Hana Kubová, Petr Kuba. Academia, Praha 1996.
- Chalupecký, Jindřich:** Richard Weiner. Aventinum, Praha 1947.
- Chalupecký, Jindřich:** *Expresionisté. Richard Weiner. Jakub Deml. Ladislav Klíma. Podivný Hašek*. Torst, Praha 1992.
- Iwashita, Daniela et al. (eds.):** Komu svěříti tento list? Korespondence Jakuba Demla do roku 1918. *Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví*, č. 43. Památník národního písemnictví, Praha 2011.
- Jakobson, Roman:** *Dialogy*, přel. Marcela Pittermannová. Český spisovatel, Praha 1993.
- Jauss, Hans Robert:** Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires ‚Zone‘ und ‚Lundi Rue Christine‘. In též: *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, s. 216–256.
- Jirsa, Tomáš:** *Tváří v tvář beztvarosti. Afektivní a vizuální figury v moderní literatuře*. Host, Brno 2016.
- Kasten, Tilman:** Pavel Eisner a *Bloudění* Jaroslava Durycha. *Literární transfer, tvorba kánonu a identita. Česká literatura* 62, 2014, č. 6, s. 745–783.
- Komárek, Karel:** *Básnický jazyk Jaroslava Durycha*. H & H, Jinočany 2009.
- Kracauer, Siegfried:** Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat. In též: *Schriften I*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, s. 105–204.
- Králík, Oldřich:** F. X. Šalda jako kritik Otokara Březiny. *Tvar* 3, 1929, č. 7/8, s. 257–270; č. 9/10, s. 385–394.
- Králík, Oldřich:** Příspěvek ke studiu Vančurova stylu. *Slovo a slovesnost* 5, 1939, č. 1, s. 65–78.
- Králík, Oldřich:** Slovo na Posledním soudě. *Vyšehrad* 1, 1945–46, č. 6, 31. 10. 1945, s. 6–7. Přetištěno in též: *Platnosti slova (Studie a kritiky)*. Periplum, Olomouc 2001, s. 179–182.



- Krejčí, F. V.:** Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy. *Právo lidu* 38, 1929, č. 60, 10. 3., s. 7; šifra K.
- Kristeva, Julia:** Slovo, dialog a román. In táž: *Slovo, dialog a román. Texty o sémiotice*, přel. Josef Fulka. SOFIS, Praha 1999, s. 7–32.
- Kterou nejzajímavější knihu jste letos četl?
Lidové noviny 36, č. 623, 8. 12. 1928, s. 17–18.
- Kterou nejzajímavější knihu jste letos četl?
Lidové noviny 37, č. 563, 9. 11. 1929, příloha Literární svět, s. 17–22.
- Langerová, Marie:** Zavřené oči. Poetika snu. In: Miroslav Červenka a kol.: *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století*. Torst, Praha 2005, s. 575–613.
- Langerová, Marie:** *Hnízda snění. Kniha pasáží*. Malvern, Praha 2011a.
- Langerová, Marie:** Sen, snový záznam. In: Josef Vojvodík — Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908–1958*. FF UK, Praha 2011b, s. 305–317.
- Le Goff, Jacques:** *Středověká imaginace*, přel. Irena Murasová. Argo, Praha 1998.
- Linhartová, Věra:** Předběžné poznámky k dílu Richarda Weinera. *Tvář* 1, 1964, č. 9–10, s. 54–60. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 189–202.
- Linhartová, Věra:** Doslov. In: Richard Weiner: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 275–313. Přetištěno in táž: *Soustředné kruhy. Články a studie z let 1962–2002*. Torst, Praha 2010, s. 69–113.
- Literární rok. *Literární noviny* 3, č. 23 (63), 19. 12. 1929, s. 1.
- Ludvíkovský, Jaroslav:** Aristotelova Poetika. *Listy filologické* 57, 1930, s. 302–306.
- Málek, Petr:** *Melancholie moderny. Alegorie, vypravěč, smrt*. Dauphin, Praha 2008.
- Málek, Petr:** Plavba a ztroskotání. K nautické metaforice literatury středoevropské moderny. *Slovo a smysl* 8, 2011, č. 15, s. 61–92.
- Málek, Petr:** Čapkova „metafyzická“ detektivka. In: Tomáš Kubíček — Jan Wiendl (eds.): *Moderna/moderny*. Univerzita Palackého, Olomouc 2013, s. 36–65.
- Málek, Petr:** Šlápěj/e Karla Čapka — mezi alegorií a ironií. In: Daniel Vojtěch (ed.): *Klubko Ariadnino. Podoby filologického podnětu literární vědě — pocta Jiřímu Opelíkovi*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2014, s. 33–55.
- Málek, Petr (ed.):** *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2017.
- Mukařovský, Jan:** O současné poetice. *Plán* 1, 1929–1930, č. 7, srpen 1929, s. 387–397. Přetištěno in táž: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1982, s. 22–33.
- Mukařovský, Jan:** Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy. *Nové Čechy* 13, 1930–31, č. 3/4, 30. 6. 1930, s. 126–128.
- Mukařovský, Jan:** Karel Čapek: Povídky z druhé kapsy. *Nové Čechy* 14, 1931, č. 4/5, 27. 6., s. 128–130.
- Mukařovský, Jan:** Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. In táž: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1982a, s. 738–762.
- Mukařovský, Jan:** O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku. In táž: *Studie z poetiky*. Odeon, Praha 1982b, s. 780–786.
- Nekula, Karel:** Tvar. *Tvar* 1, 1927, č. 1, s. 1–2.
- Nezval Vítězslav:** Básník. *Tvar* 2, 1928, č. 7–8, září–říjen, s. 288–289.
- Novák, Arne:** Nová česká lyrika. *Lidové noviny* 37, 1929a, č. 263, 25. 5., příloha Literární svět Lidových novin, s. 9; šifra A.N. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 105–106.
- Novák, Arne:** Lyrické vidění posledních deseti let. *Lidové noviny* 37, 1929b, č. 402, 11. 8., s. 9; šifra A.N.
- Novák, Arne:** Bloudění českého románu historického. *Lidové noviny* 38, 1930, č. 20, 12. 1., s. 9; šifra A.N.
- Opelík, Jiří:** *Josef Čapek*. Melantrich, Praha 1980. 2. vydání. Triáda, Praha 2017.
- Opelík, Jiří:** Hrdelní pře anebo Přísloví čili K poetice jednoho titulu. In táž: *Milované řemeslo*. Torst, Praha 2000, s. 123–145.
- Opelík, Jiří:** *Čtrnáctero prací o Karlu Čapkovi a ještě jedna o Josefu Čapkovi jako převažek*. Torst, Praha 2008.

- Opelík, Jiří:** *Uklizený stůl aneb Moje druhá knížka o Karlu Čapkovi (a opět s jedním přívažkem o Josefovi)*. Torst, Praha 2016.
- Papoušek, Vladimír a kol.:** *Dějiny nové moderny. Česká literatura v letech 1905–1923*. Academia, Praha 2010.
- Papoušek, Vladimír a kol.:** *Dějiny nové moderny 2. Česká literatura v letech 1924–1934. Lomy vertikál*. Academia, Praha 2014.
- Peroutka, Ferdinand:** Čapek mezi detektivy. *Přítomnost* 6, 1929, č. 4, 31. 1., s. 52–54.
- Peroutka, Ferdinand:** Styl nade všecko. *Přítomnost* 7, 1930, č. 25, 25. 6., s. 388–389; č. 26, 2. 7., s. 409–411; č. 27, 9. 7., s. 422–424.
- Pešat, Zdeněk:** Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. In *týž: Dialogy s poezií*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 137–154.
- Pešat, Zdeněk:** Nový Ikaros — Konstantin Biebl 1929. In: *Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945*. Československý spisovatel, Praha 1990, s. 180–182.
- Petříček, Miroslav:** *Filosofie en noir*. Nakladatelství Karolinum, Praha 2018.
- Píša, Antonín Matěj:** Verše a próza. *Právo lidu* 38, 1929a, č. 95, 21. 4., s. 9. Přetištěno in *týž: Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 317–319.
- Píša, Antonín Matěj:** Dva pražské romány. *Právo lidu* 38, 1929b, č. 181, 4. 8., s. 9–10. Přetištěno in *týž: Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 324–327.
- Píša, Antonín Matěj:** Smysl Bieblova Nového Ikaru. *Host* 8, 1928–1929, č. 9–10, s. 198–205 [1929c]. Přetištěno in *týž: Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 328–340.
- Píša, Antonín Matěj:** Duše a slovo (Kus životního díla). *Sever a východ* 6, 1930a, č. 4, s. 149–151. Přetištěno in *týž: Třicátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 26–29.
- Píša, Antonín Matěj:** Durychova tvůrčí syntéza. *Sever a východ* 6, 1930b, č. 8/10, s. 297–300. Přetištěno in *týž: Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 346–350.
- Píša, Antonín Matěj:** Jaroslav Seifert. *Čin* 2, 1930–1931, č. 2, 6. 11. 1930c, s. 29–34.
- Píša, Antonín Matěj:** *Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1969.
- Píša, Antonín Matěj:** *Třicátá léta. Kritiky a stati*. Československý spisovatel, Praha 1971.
- Pittich, Karel:** [ref. Richard Weiner: Lazebník]. *Čin* 1, 1929/30, č. 22, 27. 3. 1930, s. 529; šifra –tt–. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 117.
- Poláček, Jiří:** Spory o Vančurův Poslední soud. *Eurolingua & eurolitteraria* 2006. Technická univerzita v Liberci, Liberec 2006, s. 170–178.
- Pravdová, Anna — Schmitt, Bertrand:** Filosofické putování Vysoké hry. In: *Vysoká hra — mýtus nenávratného. Texty, studie, korespondence*. Malvern, Praha 2018, s. 190–233.
- Putna, Martin C.:** Jaroslav Durych. Torst, Praha 2003.
- Ricouer, Paul:** *Čas a vyprávění 2. Konfigurace ve fiktivním vyprávění*, přel. Miroslav Petříček. OIKOYMENH, Praha 2002.
- Richterová, Sylvie:** Karel Čapek — zahrádník boží. In *táž: Eseje o české literatuře*. Pulchra, Praha 2015, s. 177–194.
- Rutte, Miroslav:** Dva proti noci. *Národní listy* 68, 1928, č. 62, 2. 3., s. 9.
- Rutte, Miroslav:** Podvědomo a čas znovu nalezený ve Weinerových Líticích. *Rozpravy Aventina* 4, 1928/29, č. 20, únor 1929a, s. 197–199. Přetištěno in *týž: Doba a hlasy: essaye*. Müller a spol., Turnov 1929, kap. Kniha znovu nalezená (Richard Weiner), s. 159–170. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 86–94.
- Rutte, Miroslav:** Metafyzika v papučích. *Národní listy* 69, 1929b, č. 53, 22. 2., Příloha Národních listů, roč. 2, č. 8, s. 9.
- Rutte, Miroslav:** Weinerův „Lazebník“. *Národní listy* 69, 1929c, č. 343, 15. 12., příloha, s. 9. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 110–113.



- Rutte, Miroslav:** Durychovo „Bloudění“. *Národní listy* 70, 1930, č. 109, 20. 4., příloha Z kulturního života, s. 3.
- Rutte, Miroslav:** Naturalistický poetista. *Cesta* 12, 1929–1930, č. 1, s. 31–32; č. 2, s. 46–47.
- Seifert, Jaroslav:** „Deset let“ Josefa Hory. *Literární noviny* 3, č. 16 (56), 19. 9. 1929a, s. 1.
- Seifert, Jaroslav:** „Maldoror“, Syn zla. *Literární noviny* 3, č. 17 (57), 3. 10. 1929b, s. 4–5.
- Seifert, Jaroslav:** Apollinaire v Čechách. *Rozhledy* 4, 1935, č. 22–23, 12. 9, s. 177.
- Seifert, Jaroslav:** Poštovní holub. *Jablko z klína. Ruce Venušiny. Básně do sbírek nezařazené (1928–1933). Překlady. Dubia. Dílo Jaroslava Seiferta*, sv. 3. Akropolis, Praha 2001.
- Skoumal, Aloys:** V odpovědích na anketu... *Tvar* 3, 1929, č. 1, s. 40.
- Sezima, Karel:** Menší próza V. Lumír 55, 1928–1929, č. 10, 30. 6. 1929, s. 442–446.
- Sezima, Karel:** Z nové tvorby románové III. *Lumír* 56, 1929–1930, č. 4, 23. 1. 1930a, s. 195–199.
- Sezima, Karel:** Próza drobná i větší. *Lumír* 56, 1929–1930, č. 9, 26. 6. 1930b, s. 462–464.
- Schapiro, Meyer:** Jablka Cézannova, esej o významu zátiší. In *týž: Dílo a styl*, přel. Diana Kösslerová a Jan Valeška. Argo, Praha 2006, s. 193–223.
- Slovník spisovného jazyka českého II. H–L.* Academia, Praha 1989.
- Spitzer, Leo:** Ke stylu Marcela Prousta. In *týž: Stylistické studie z románských literatur*, ed. Jiří Pelán a Jiří Stromšík, přel. Jiří Stromšík. Praha, Triáda 2010, s. 416–499.
- Srp, Karel:** Nepovědomé body. Josef Šíma, Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu. *Umění* 52, 2004, č. 1, s. 11–36.
- Steiner, Petr:** *Ruský formalismus. Metaepoetika*, přel. František A. Podhajský. Host, Brno 2011.
- Stierle, Karlheinz:** Dimenze rozumění (Místo literární vědy), přel. Ivana Vízďalová. *Česká literatura* 41, 1993, č. 2, s. 115–137.
- Strakoš, Jan:** Slovo ke struktuře nových románů Vladislava Vančury. *Poesie* 1, 1931–1932, č. 2, s. 71–76.
- Šalda, František Xaver:** Problémy březinovské. *Šaldův zápisník* 1, 1928–1929, č. 8, duben 1929a, s. 233–238. Přetištěno in *týž: Z období zápisníku II.* Odeon, Praha 1987, s. 249–251.
- Šalda, František Xaver:** [ref. Konstantin Biebl: *Nový Ikaros*]. *Šaldův zápisník* 1, 1928–1929, č. 10, červen 1929b, s. 327–328. Přetištěno in *týž: Z období zápisníku II.* Odeon, Praha 1987, s. 380.
- Šalda, František Xaver:** Měšťáctví v moderní literatuře. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, č. 4, listopad 1929c, s. 97–106. Přetištěno in *týž: Z období zápisníku I.* Odeon, Praha 1987, s. 220–224.
- Šalda, František Xaver:** [ref. Jaroslav Seifert: *Poštovní holub*]. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, č. 4, listopad 1929d, s. 122–123. Přetištěno in *týž: Z období zápisníku II.* Odeon, Praha 1987, s. 382.
- Šalda, František Xaver:** O dnešním položení tvorby básnické. *Šaldův zápisník* 5, 1932–1933, č. 11/12, červenec 1933, s. 317–338; č. 13/14, září, s. 421–437. Přetištěno in *týž: Z období zápisníku I.* Odeon, Praha 1987, s. 362–378.
- Šalda, František Xaver:** Dvojitá cesta do hlubin noci. *Šaldův zápisník* 6, 1933–34, č. 1–2, říjen 1933, s. 34–44; č. 5, leden 1934, s. 155–160. Přetištěno in *týž: Z období zápisníku I.* Odeon, Praha 1987, s. 706–713.
- Šalda, František Xaver:** *Studie z české literatury.* Československý spisovatel, Praha 1961.
- Šalda, František Xaver:** *Z období zápisníku I, II.* Odeon, Praha 1987.
- Šámal, Petr — Pavlíček, Tomáš — Barborík, Vladimír — Janáček, Pavel a kol.:** *Literární kronika první republiky. Události, díla, souvislosti.* Academia — Památník národního písemnictví — Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2018.
- Šíp, Jaromír:** Holandské zátiší. *Dějiny a současnost* 5, 1963, č. 10, s. 20–28.
- Šíp, Jaromír:** *Flámská a holandská zátiší 17. století.* Národní galerie, Praha 1967.
- Šklovskij, Viktor:** *Theorie prózy*, přel. Bohumil Mathesius. Melantrich, Praha 1948.
- Štyrský, Jindřich:** Koutek generace I. *Odeon, literární kurýr* 1, 1929/30, č. 1, říjen 1929a, s. 12. Přetištěno in *týž: Texty*, ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp. Argo, Praha 2007, s. 42–43.
- Štyrský, Jindřich:** Koutek generace II. *Odeon, literární kurýr* 1, 1929/30, č. 3, prosinec 1929b, s. 45. Přetištěno in *týž: Texty*, ed. Lenka

- Bydžovská a Karel Srp. Argo, Praha 2007, s. 54–55.
- Štyrský, Jindřich:** Richard Weiner: Lazebník. *Odeon, literární kurýr* 1, 1929/30, č. 7, duben 1930, s. 104. Přetištěno in týž: *Texty*, ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp. Argo, Praha 2007, s. 77–78.
- Štyrský, Jindřich:** *Texty*, ed. Lenka Bydžovská a Karel Srp. Argo, Praha 2007.
- Šváb, Ludvík:** Úvodem. In: Francis Lacassin: *Louis Feuillade*. Orbis, Praha 1969, s. 11–28.
- Teige, Karel:** 1929. *ReD* 3, 1929–1931, č. 2, listopad 1929, s. 41–45; šifra Tge. Přetištěno in: *Avantgarda známá a neznámá 3. Generační diskuse 1929–1931* (ed. Štěpán Vlašín a kol.). Svoboda, Praha 1970, s. 107–118.
- Teige, Karel:** *Svět stavby a básně. Výbor z díla I*, ed. Jiří Brabec — Vratislav Effenberger — Květoslav Chvatík — Robert Kalivoda. Československý spisovatel, Praha 1966.
- Thein, Karel:** Démon interpretace. Melancholik a jeho svět v dějinách západního myšlení. In: Kaliopi Chamonikola — Petr Ingerle (ed.): *Melancholie*. Moravská galerie, Brno 2000, s. 37–51.
- Václavek, Bedřich:** *Především poezie*. In: Jaroslav Seifert: *Básně. Družstevní práce*, Praha 1929a, s. 7–19. Přetištěno in: Jiří Flaišman (ed.): *Čtení o Jaroslavu Seifertovi. Hledání proměn autorovy poetiky*. Institut pro studium literatury, Praha 2014, s. 48–57.
- Václavek, Bedřich:** Nové knihy [ref. Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy]. *Index* 1, 1929b, č. 5, s. 7.
- Václavek, Bedřich:** Nové knihy [ref. Vladislav Vančura: Poslední soud]. *Index* 1, 1929c, č. 10, s. 6.
- Václavek, Bedřich:** Vývoj prozaikův. *ReD* 3, 1929–1931, č. 2, listopad 1929d, s. 57–58.
- Václavek, Bedřich:** Dva básníci. 1. Jaroslav Seifert. 2. Josef Hora [ref. Josef Hora: Deset let]. *ReD* 3, 1929–1931, č. 4, únor 1930a, s. 102–103.
- Václavek, Bedřich:** [ref. Karel Čapek: Povídky z druhé kapsy]. *Index* 2, 1930b, č. 4, 3. 4. 1930, s. 32.
- Vančura, Vladislav:** Poznámka o románu. *Plán* 1, 1929–1930, č. 1, 3. 2. 1929, s. 40–41.
- Přetištěno in týž: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha 1972, s. 61–62.
- Vančura, Vladislav:** Styl nade všecko. *Přítomnost* 7, 1930, č. 31, 6. 8., s. 482–485. Přetištěno in týž: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha 1972, s. 334–338.
- Vančura, Vladislav:** Z přednášky o takzvaném novém umění. *Odeon* 1, 1931a, č. 9, leden, s. 132–134. Přetištěno in týž: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha 1972, s. 81–88.
- Vančura, Vladislav:** O společenské funkci umění. *Tvar* 4, 1931b, č. 1, podzim, s. 22–24. Přetištěno in týž: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha 1972, s. 89–90.
- Vančura, Vladislav:** Poznámka ke sporu o básnický jazyk. *Rozhledy po literatuře a umění* 1, 1932, č. 4, 15. 3., s. 25–26. Přetištěno in týž: *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha 1972, s. 93–97.
- Vančura, Vladislav:** *Řád nové tvorby*. Svoboda, Praha 1972.
- Vančura, Vladislav:** *Hrdelní pře anebo Přísloví*. Odeon, Praha 1979.
- Vančura, Vladislav:** *Amazonský proud. Pekař Jan Marhouľ. Pole orná a válečná. Poslední soud*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000.
- Vodák, Jindřich:** Nové verše. *České slovo* 20, 1928, č. 78, 18. 3., s. 10; šifra jv.
- Vodák, Jindřich:** Básník vyvolených. *České slovo* 21, 1929a, č. 199, 25. 8., s. 7; šifra jv.
- Vodák, Jindřich:** Mimo domov. *České slovo* 21, 1929b, č. 279, 29. 11., s. 6; šifra jv. Přetištěno in: Petr Málek (ed.): *Čtení o Richardu Weinerovi. Dimenze (ne)rozumění 1917–1969*. Institut pro studium literatury, Praha 2018, s. 107–109.
- Vojtěch, Daniel:** Literární historik, jeho otázky a úkoly. In: Jiří Brabec: *Panství ideologie a moc literatury. Studie, kritiky, portréty (1991–2008)*. Akropolis, Praha 2009, s. 291–298.
- Vojvodík, Josef:** „No apocalypse, not now“ (Jacques Derrida). Symbolika a sémantika cyklu Apokalypsa (1929) Jindřicha Štyrského. *Umění* 45, 1997, č. 2, s. 259–278.
- Vojvodík, Josef:** *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*. Argo, Praha 2008.
- Vojvodík, Josef:** Abeceda. In: Josef Vojvodík — Jan Wiendl (eds.): *Heslář české avantgardy. Estetické koncepty a proměny uměleckých*



postupů v letech 1908–1958. FF UK, Praha 2011, s. 63–73.

Vojvodík, Josef: Ve stínu „krize evropského lidstva“. In: Vladimír Papoušek a kol.: *Dějiny nové moderny 2. Česká literatura v letech 1924–1934. Lomy vertikál.* Academia, Praha 2014, s. 41–78.

Výklady ke Starému zákonu. Díl I. Zákon (Genesis — Deuteronomium). Připravila Starozákonní překladatelská komise. Česká biblická společnost, Praha 1991.

Vysoká hra, ed. Miloslav Topinka a Ladislav Šerý. Torst, Praha 1993.

Weiner, Richard: Vehikl. *Přítomnost* 1, 1924a, č. 31, 14. 8., s. 488–490. Přetištěno in týž: *O umění a lidech. Z novinářské činnosti.* Torst, Praha 2002, s. 401–407.

Weiner, Richard: Nadrealismus. *Lidové noviny* 32, 1924b, č. 536, 24. 10., s. 7; šifra R.W.

Weiner, Richard: Peroutka. *Lidové noviny* 33, 1925, č. 38, 22. 1., s. 2. Přetištěno in týž: *O umění a lidech. Z novinářské činnosti.* Torst, Praha 2002, s. 640–643.

Weiner, Richard: Z francouzského knižního trhu. André Gide: Penězokazové (Les

Faux-Monnayeurs). *Lidové noviny* 34, 1926, č. 165, 31. 3., s. 7; šifra R.W.

Weiner, Richard: K českému překladu díla Proustova. *Přítomnost* 4, 1927, č. 3, s. 38–41; č. 4, s. 54–57; č. 6, s. 88–90. Přetištěno in týž: *O umění a lidech. Z novinářské činnosti.* Torst, Praha 2002, s. 427–453.

Weiner, Richard: Trampoty akademické mluvnice. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 303, 16. 6., s. 1–2.

Weiner, Richard: *Netečný divák a jiné prózy. Lítice. Škleb.* Torst, Praha 1996.

Weiner, Richard: *Básně.* Torst, Praha 1997.

Weiner, Richard: *Lazebník. Hra doopravdy.* Torst, Praha 1998.

Weiner, Richard: *O umění a lidech. Z novinářské činnosti.* Torst, Praha 2002.

Wöll, Alexander: *Jakub Deml. Leben und Werk (1878–1961). Eine Studie zur mitteleuropäischen Literatur.* Böhlau Verlag, Köln — Weimar — Wien 2006.

Zahradníček, Jan: [ref. Josef Hora: Deset let]. *Tvar* 3, 1929, č. 9–10, s. 396.