

JAN TLUSTÝ

MALSTRÖM SMRTI VE VOZE RICHARDA WEINERA

Klíčová slova: Weiner, Škleb, Vůz, expresionismus, smrt, voda.
Key words: Weiner, The Grimace (Škleb), The Wagon (Vůz), Expressionism, Death, Water.

The Maelstrom of Death in The Carriage by Richard Weiner

Abstract

This study is an interpretation of a short story called “The Carriage” (Vůz) written by Richard Weiner which is included in his book of short stories *The Grimace (Škleb)*. The study develops an idea that many motifs in Weiner’s short stories have metaphorical meanings: the prevailing feature of Weiner’s expressionist poetics can be seen in metaphors which are based on “water imagery” and which are also closely associated with death. These connections between water and death allow readers to understand the rain (which frames the text and also permeates the whole short story repeatedly) as an omen of the soldiers’ death.

Povídka *Vůz* je nejkratším textem povídkového souboru *Škleb* (1919) Richarda Weinera. Na malé ploše rozehrává širokou paletu významového dění, jehož síločáry jsou závislé na čtenářově pozornosti, na jeho ochotě opakovaně přemýšlet o detailu, balancovat mezi doslovným a metaforickým významem. Interpretační klíč k Weinerovi se hledá dlouho, nic se zde nedává samo, ale spíše v odporu, za brzdění a tápání. Leccos bylo o tomto textu už řečeno: interpretaci *Vozu* podal již Bohumil Fořt, přičemž si velmi dobře všiml, že ve Weinerově povídce má důležitou roli motiv deště, který v celkovém kontextu nabývá dalších, symbolicko-metaforických významů (FOŘT 1999: 295–297). Motiv deště považují rovněž za stěžejní – objevuje se na počátku i na konci povídky, opakovaně je připomínán během celého textu, zvláště důležitou roli sehraje v klíčovém okamžiku setkání vojáku s vozem. Průběžně tak aktivizuje čtenářovu pozornost a významně se podílí na rozpohybování celkového smyslu povídky – záleží však na konkrétním čtenářském rozhodnutí, do jaký kontextů nechá déšť vstoupit a jak si jeho přítomnost vyloží. Může být vnímán doslovně, metaforicky jako spojnice mezi zemí (či lidskostí) a nebesy (transcendencí),¹ stejně tak ale jako předznamenání smrti, což se pokusíme doložit v následujícím výkladu.

¹ Viz FOŘT 1999: 297.

V mnoha povídkách zobrazuje Weiner postavy, které nemají svůj osud úplně ve svých rukou: zpravidla jsou vnějšími událostmi dotlačeny k určitému jednání či vmanipulovány do role, která je jim cizí. Vzpomeňme zejména povídku Ruce, v níž Vít přichází na návštěvu k přítelkyni Marii a zjišťuje, že se stal příčinou jejího rozchodu s dr. Synkem a posléze i Synkovy sebevraždy.² Často má tato proměna rys náhlého zaskočení, pádu do nesamozřejmé situace nebo, jak povídky *Šklebu* charakterizoval Jindřich Chaloupecký, přihlášení se absolutní iracionality (CHALUPECKÝ 1992: 24) – hlas neznámé dívky v telefonu zcela ovládne a promění život vypravěče v povídce Hlas v telefonu, může to být ale i třeba židle jako připomínka přítele, který nepřišel (Prázdná židle), nebo pohled neznámého muže, který dovádí vypravěče až na pokraj šílenství (Smazaný obličej). Nesamozřejmá situace tak vede postavy k nesamozřejmému prožívání světa – a jednou z těchto situací je i prožitek války.³

V povídce *Vůz se válečná* tematika rozvedená Weinerem již v *Líticích* (1916) propojuje právě s touto vnější determinací jednání – postavy plní pouze funkce pěšáků v šachové hře, v níž je již předem rozhodnuto o vítězi: mat dává smrt. Weinerova povídka míří z mnoha stran na otupělost a rezignaci, vojáci jako by již ztratili schopnost sami se rozhodovat a žili jen pod hledím smrti. Tak jako dešť je i smrt v povídce takřka všudypřítomná.⁴ Je tu sice ještě naděje v možnost sebeobětování či aktivního činu (vojáci prosí, aby jim Bůh dal možnost vykonat skutek milosrdenství), ale i ta je nakonec zmařena – ve chvíli, kdy vojáci mohou pomoci ženám vyprostit zapadlý vůz, zůstávají netečně stát.

Letargie vojáků získává důležitou paralelu v dešti, který celou povídku rámuje. Ocitujme si obě místa a všimněme si, jak dešť akcentuje časovost, resp. opakování téhož. „Týden již – déle týdne – dešť drápal se po zemi teninkými dlouhými nožičkami, stále na témž místě, stále na témž místě. A oni šli. Chudí, nuzní, smutní – tací byli – šli a hýčkali v hrudích svých horoucí přání, aby jim, smutným, nuzným a chudým dal Bůh příležitost ke skutku milosrdenství.“ Monotónnost deště je umocňována opakováním týchž výrazových prostředků, Weiner volí takřka identické syntaktické konstrukce při popisu deště na začátku i na konci povídky: „A dešť se spustil znova; jako týden již – déle týdne – drápal se teninkými dlouhými nožkami na témž místě. A oni šli. A oni šli. A touhu

² Výstižně tuto rozpolcenost Weinerových postav charakterizoval Jiří Trávníček: „Ti, kteří chtějí pouze pozorovat, jsou vrženi před zraky jiných. A naopak: herci se proměňují v pozorovatele vlastního konání“ (TRÁVNÍČEK 2003: 174).

³ „Ironický modus“ (jak by tuto předurčenost jednání a prožívání postav charakterizoval N. Frye) nabývá v pozdních Weinerových pracích až rysů divadelnosti, kdy se z postav stávají loutky (viz zejm. postavy Fulda a Smíška ze *Hry na čtvrceň*). Tato oscilace mezi reálností a loutkovitostí (či snovostí) a také weinerovsko-kafkovská (či opět snová) logika událostí se stává rovněž důležitým rysem poetiky povídkové knihy *Kern* současného prozaika Martina Fibigera.

⁴ Permanentní přítomnost smrti je charakteristická rovněž pro povídkovou knihu *Škleb* jako celek. Dle M. Langerové „Smrt ve *Šklebu* zasahuje nevybíravě, bez ohledu k zvláštním okolnostem a místu. Zjevuje se v každodenním životě, stává se událostí všedního dne“ (LANGEROVÁ 2000: 50).

po skutku milosrdenství, jež by vykonali, vlekli za sebou jako cár.“ Opakování je patrné již v samotné úvodní ukázce (*epizeuxis stále na témž místě; chudí nuzní, smutní* – v inverzivní podobě pak *smutným, nuzným a chudým*), stejně tak v závěru, kde dochází k jemnému, nicméně důležitému sémantickému posunu: zatímco prvotně byl déšť spojený s nadějí na milosrdenství, nyní je tento výhled definitivně zmařen. Oproti původní statičnosti (*stále na témž místě, stále na témž místě*) je v závěru akcentován pohyb do beznaděje, a to opět prostřednictvím *epizeuxis* (A oni. A oni šli.).⁵ Prostřednictvím mnohočetných opakování tak Weiner navozuje atmosféru přízračného snu, jako bychom se pohybovali v kruhu či stále vraceli na totéž místo.⁶

Už od samotného počátku je déšť spjatý s negativními konotacemi (déšť nepadá, ale *drápe se po zemi tenkými dlouhými nožičkami*) – jak uvidíme dále, Weinerova expresionistická obraznost je ve Voze vždy nějakým způsobem spjatá s vodním živlem. Jako by voda v mnoha podobách (zejména pak déšť) měla v sobě cosi fatálního, před čím nelze uhnout a co rovněž předznamenává další osudy hrdinů. Celou povídkou prostupuje stín smrti – smrt se objevuje přímo v ústřední scéně s vozem, je ale také námětem rozhovoru dvou vojáků, a to jak v čase před setkáním s vozem, tak po něm. Tento rozhovor posouvá vypravěč do symbolické roviny, neboť jej inscenuje jako synekdochu rozhovorů ostatních vojáků: „Čtyřicet tisíc jich tu kráčí v dešti [...] a ubohý rozhovor, jak jste jej právě čtli, rozhovor kletý a nechutný, toť pouze jeden z dvaceti tisíc nechutných a kletých rozhovorů, jimž hovořilo by toto bratrstvo lidí.“ Takto v povídce vzniká dramatické napětí mezi řečí a tichem, které je vypravěčem explicitně pojmenováno „Zástup, ostatní – ti jen mlčky jdou. Dva lidé hovoří za třicet devět tisíc devět set devadesát osm lidí.“⁷

⁵ Permanentní opakování, které vytváří až dojem litaničnosti, se objevuje i na jiných místech povídky: po skončení prvního rozhovoru vojáků použije vypravěč tutéž charakteristiku jako v úvodu, zároveň ji ale obohatí o vodní metaforu: „Teď však jsou chudí, nuzní a smutní – tak neskonale ubozí a opuštění, co crčí déšť“, stejně tak je znovu připomínána touha vojáků vykonat skutek milosrdenství. V expresivně laděném líčení vozu zase vypravěč opakuje totéž pojmenování, čímž celou promluvu výrazně rytmizuje a ozvláštňuje: „*A byly tam děti s pěstkami, přitisknutými k očkám, a byly tam děti*, uprošující očima kruté lhostejnou clonu deště, *a děti* obzírající kraj, který znaly za dob slunečných; *a byly tam děti* divně zachumlané i polonahé [...] *A byly tam děti mrtvé*.“ (Kurzíva J. T.) Anaforické opakování spojky „a“ je nadto přítomné i ve čtyřech větách, které ukázkou obklopují, a rovněž v závěrečné scéně, v níž se znovu objevuje déšť (zde se objevuje 5x).

⁶ Zacyklení povídky Vůz prostřednictvím takřka identického popisu deště a „touhy“ vojáků předjímá kruhovou stavbu Weinerovy *Hry na čtvrcení*, v níž se kruhový pohyb zmocňuje dílčích motivů (např. Ronda Mozartovy *Noční hudby*), prostoru i času (nelze přesně určit, v jakém místě *Hra na čtvrcení* začíná a v jakém končí). Dle V. Linhartové, která zevrubně problematiku vztahu kruhu a přímky ve Weinerově díle analyzovala, se „rozražení (nemožné) kruhu přímkou vrací ve Weinerově díle mnohokrát a s utkvělou naléhavostí, která nás upozorňuje, že jde o problém pro autora osudový“ (LINHARTOVÁ 1967: 275). Dodejme, že hra s polaritou kruhu (cykličnosti) a přímkou se projevuje i v povídce Vůz, a to skrze napětí opakovaného návratu deště a jeho svislého pádu (ve chvíli setkání s vozem je však pád deště vychýlen!) či „lineárního“ pohybu vojáků.

⁷ Podrobněji k napětí řeči a ticha viz FORT 1999: 297–298.

Smrt je ve Voze tedy přítomná přímo v zobrazovaných událostech (smrt dětí ve voze), v symbolickém (synekdochickém) rozhovoru, ale lze ji tušit i jako blízký osud vojáků. Všimněme si, že první pojmenování smrti se odehrává v metaforickém kontextu, který má co dočinění s vodou: „Jen jí mokrá pavučinná vlákna neomotala údů.“ V následné připomínce dělostřeleckého útoku na sebe bere smrt podobu *velikého žlutého kraba*. Zatím jen tušená souvislost vody a smrti je umocněna připomínkou smrti vojáka na strážci, jenž se jmenoval *Rybák* (jediné vlastní jméno, které Weiner v povídce použil). Toto trojí pojmenování smrti v souvislosti s vodním světem nás vede k formulování hypotézy, že **ve Weinerově povídce se voda stává nepřímým pojmenováním smrti**.⁸ V této perspektivě pak získávají konkrétní události fikčního světa metaforický význam, zejména pak motiv deště.

Doposud byla smrt připomínána v rozhovoru a mohlo by se tedy zdát, že se jí vojáci snad vyhnou. Ve Weinerově světě se však vše odehrává s železnou zákonitostí, není zde prostor pro náhodu a naději uniknout. Fatalita smrti se přihlašuje nejprve v pojmenování vojáků vypravěčem, který v intenzivní podobě využívá „vodních metafor“. „Teď však jsou chudi, nuzní a smutni – tak neskonale ubozí a opuštění, **co crčí dešť**“ a jejich řeči jsou na poslech, **jako vlákna žabích jiker** jsou na pohled – a pustě zvlněné **jako špinavá dešťová kaluž zčepýřená větrem**“ (zvýraznil zde i dále J. T.). A vzápětí je opět připomenut dešť, který celou scénu umocňuje.

Tuto Weinerovu oblibu „vodních“ expresionistických metafor lze vysledovat i v dalších povídkách: v úvodu Hlasu v telefonu připodobobňuje vypravěč hlas prázdná k chapadlům medúzy, který se „**rozmočí** [...] v celý les splývajících a obtáčejících **chalu**“, dále užívá Weiner obrazů jako „jikrovitá hmota“, „slizské jsoucno“, hovoří o měkkýšovitých metamorfózách apod. (WEINER 1996: 392–393). Detailem na prázdnou židli, která přerůstá v hrůzný obraz žvýkajících rybích čelistí, končí povídka Prázdná židle – „A prázdná židle, která tu přede mnou stojí [...], běže na se, nevím proč, podobu **rozevřených okrouhlých úst rybí němoty**. A jest mi, jako bych viděl, kterak na otázky, jež bych jim kladl, tato **ošklivá ústa** odpovídají příšerným, neslyšitelným omíláním **bezzubých čelistí**“ (WEINER 1996: 391).

Také stěžejní scéna zastavení vojáků u uvízlého vozu z této poetiky zobrazení nevybočuje: „[...] a potom zastavila se částice po částici, až vzad, jako by se pozabíjely, článek za článkem, jednotlivé články dešťovky.“ Stín smrti, který invenzivně dopadá na všechny události prostřednictvím vodních metafor, se nevyhne ani ženám, které se snaží uvízlý vůz vyprostit. Jejich zoufalství a vytí připodobňuje vypravěč ke *vzdouvajícím se mořským vlnám* – jejich nárek tak předznamenává smrt dětí, které se s vozem zřítí. Všimněme si, že vypravěč smrt

⁸ Ve Weinerově světě má voda-smrt převážně dynamický charakter (dešť padá, voda se řítí). Tato imaginace se velmi přibližuje Cháronovu komplexu, o němž hovořil Gaston Bachelard v práci *Voda a sny*, v nejintenzivnější podobě pak v závěrečném obraze pádící vody, v níž je slastno a člověk se zde ocitá „v tupé radosti z nemožnosti návratu“ (viz dále). K Cháronovu komplexu viz BACHELARD 1997: 87–97.

přímo personifikuje (smrt již „sídlí“ ve voze) a dokonce že před samotným zřícením ve voze již vidí mrtvé děti (*A byly tam děti mrtvé.*).

V koncentrované podobě se smrt objevuje v závěru povídky. Je jí věnován nejprve druhý dialog vojáků, kteří popisují její různé podoby (lidské a zvířecí), hned vzápětí ji ale přímo přirovnávají k prudké uhánějící vodě: „smrt jest jako voda pádící strží, malström, v němž jest však slastno se nebrániti vlnám, nýbrž řítiti se s nimi a v nich v tupé radosti z nemožnosti návratu“. Hypotéza, kterou jsme formulovali výše, tak nyní získává další oporu. Během celé povídky nás modelový autor vede k tomu, abychom uvažovali o souvislosti vody a smrti. Nabízí se otázka, zda by i samotný déšť nemohl být předznamenáním (či metaforou) smrti, která vojáky čeká a již nelze uniknout. Jako definitivní zpečetění této fatality smrti se pak jeví i poslední věta povídky, v níž se prostřednictvím metaforického pojmenování mraků smrt a voda propojí: „*Barva olova byla nad zástupem a tíže jeho na něm.*“

Prameny

WEINER, Richard

1967 *Hra doopravdy* (Praha: Mladá fronta)

1996 *Spisy I, Netečný divák a jiné prózy, Lístice, Škleb* (Praha: Torst)

Literatura

BACHELARD, Gaston

1997 *Voda a sny* (Praha: Mladá fronta)

FIBIGER, Martin

2003 *Kern* (Olomouc: Votobia)

FOŘT, Bohumil

1999 „Některé poznámky k Weinerově povídce *Vůz*“, *Česká literatura* 49, č. 2, s. 295–298

CHALUPECKÝ, Jindřich

1992 *Expresionisté* (Praha: Torst)

LANGEROVÁ, Marie

2000 *Weiner* (Brno: Host)

LINHARTOVÁ, Věra

1967 „Doslov“, in Richard Weiner, *Hra doopravdy* (Praha: Mladá fronta), s. 275–313

TRÁVNÍČEK, Jiří

2003 *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy* (Brno: Host), s. 172–176

