

Spielmann, Petr

Peter Weiss - obraz a slovo

In: *Orbis artium : k jubileu Lubomíra Slavíčka*. Kroupa, Jiří (editor); Šeferisová Loudová, Michaela (editor); Konečný, Lubomír (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 2009, pp. 381-[393]

ISBN 9788021049727

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/123969>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETER WEISS – OBRAZ A SLOVO*

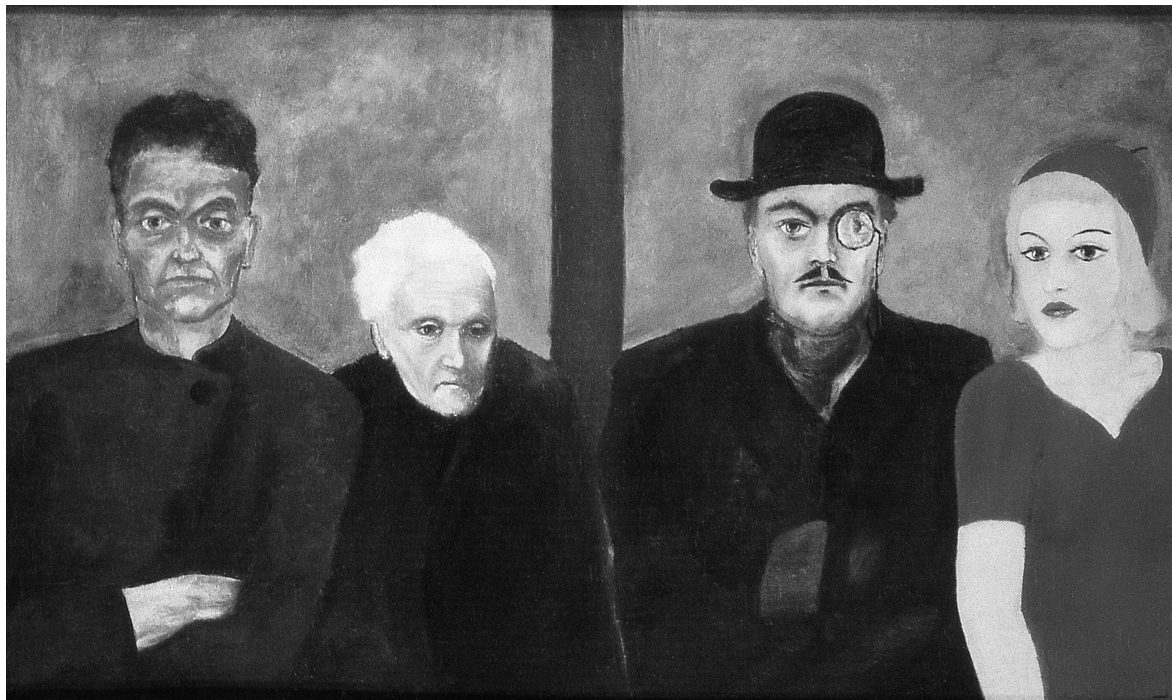
PETR SPIELMANN

V dějinách umění najdeme řadu umělců nadaných vyjadřovat svá poselství adekvátně v různých oborech umění. V Michelangelovi obdivujeme vedle výtvarníka i básníka. V obrazech „hradů spatřených“, které na svých poutích zaznamenal Karel Hynek Mácha, vidíme nejen výraz Máchova romantismu, nacházíme v nich i vytříbený a ucelený výtvarný názor. Litevec Mikalojus Konstantinas Čiurlionis se vyjadřoval zároveň hudbou i malbou, stejně jako jeho ruský současník Michail Matjušin, který to 1926 formuloval teoreticky: „Čisté tóny hudby jsou jistým způsobem barevné, ale jejich barevnost musí být nejprve nalezena uprostřed chaosu ze světla, tónů a hřmotů a nemůže být odvozena z pouhé analogie kmitání.“¹ Skladatel Alexander Skrjabin navrhl pro svou pozdní kompozici *Poème du feu-Prométhée* barevný klavír, který má vedle sólistického tónového klavíru dát hudební skladbě systémem barev přiřazených k jednotlivým tónům výtvarný výraz. O dva roky mladší Arnold Schönberg vytvořil vedle novátorského díla hudebního i osobité dílo malířské.

V této souvislosti lze jmenovat Picassa, jehož výtvary básnické a dramatické jsou v mnohých ohledech podobně novátorské jako jeho vynálezy výtvarné. Federico Garcia Lorca považoval své kresby za rovnocenné své poesii: „Tyto kresby jsou současně čistou poesí nebo čistou plastikou. Když je dělám, cítím

se čistý, posílen, veselý, dětský. A slovo, které bych potřeboval k tomu, abych je pojmenoval, mi nahání hrůzu,“ píše v dopise svému příteli.² Široké rozpětí talentu obojím směrem – literárním i výtvarným – nacházíme u Josefa Čapka: básník, prosaik, dramatik, esejista, historik a teoretik umění je především malířem, kreslířem, karikaturistou, scénickým výtvarníkem a tvůrcem knižních obálek. Zjišťujeme tu vzájemné ovlivňování jednotlivých oblastí.

Peter Weiss, jehož tvůrčím zaměřením a charakteristikou se tu chci zabývat, byl v letech po druhé světové válce veřejnosti znám jako německy píšící spisovatel a dramatik žijící ve Švédsku. Tvůrčí zaměření a dílo doby předválečné a válečné autora narozeného v roce 1916 nikdo neznal ani nikoho nezajímalo. Známý byly pouze ernstovské koláže, jimiž ilustroval některá vlastní prosaická díla (*Stín vozkova těla, Rozloučení s rodiči*), a ilustrace k *Pohádkám z tisíce a jedné noci*, které ovšem vesměs vznikly až po válce. Těžiště významu jeho tvorby bylo spatřováno v díle literárním, byl tedy považován za spisovatele, který občas zabrousí do výtvarnictví v souvislosti se svým spisováním, jako třeba Antoine de Saint Exupéry ve svých ilustracích k *Malému princovi*. Když jsem se od malíře Endre Nemesse, který mě s Peterem Weisssem seznámil, dozvěděl o jeho malování, navrhl jsem Weissovi, že mu v bochumském muzeu uspořádám retrospek-



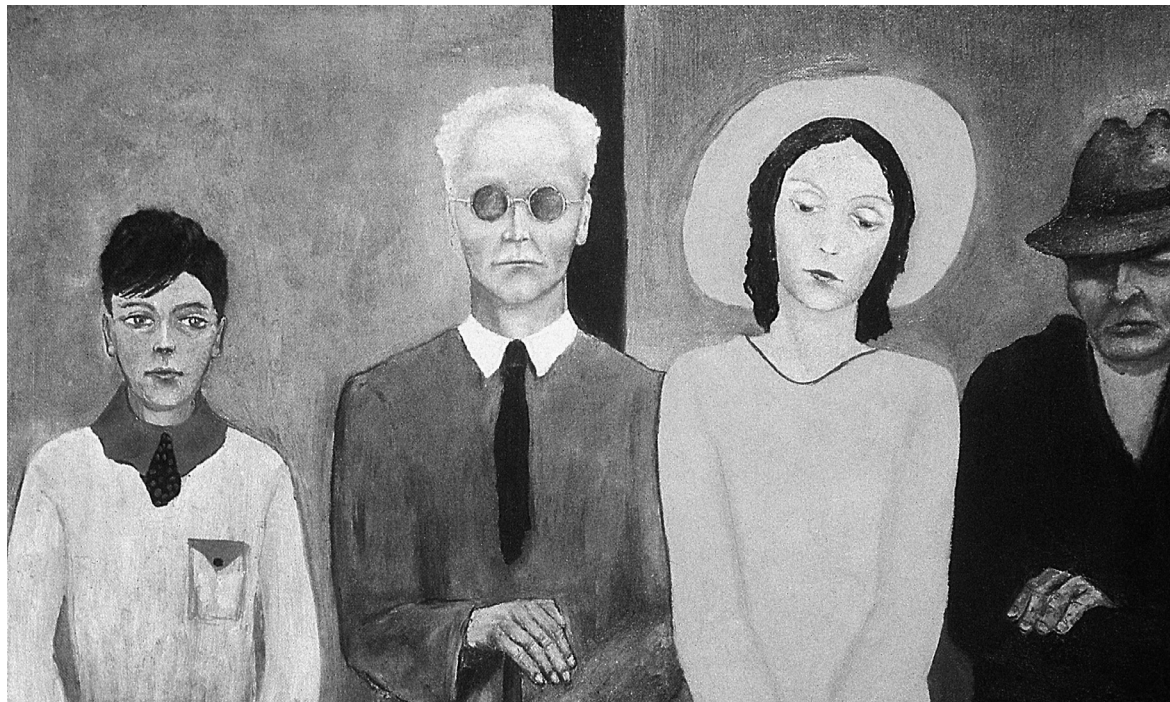
Obr. 1: Peter Weiss, *Lidé v tramvaji I*, 1934.

tivní výstavu jeho obrazů, Weiss byl ochoten souhlasit pod jedinou podmínkou, že to bude výstava malíře Petera Weisse, a nikoliv expozice malujícího spisovatele.

Peter Weiss se narodil roku 1916 v obci Nowawes u Berlína (založené zřejmě česko-bratrskými emigranty za třicetileté války). Otec – židovského původu – působil jako c. k. rakousko-uherský důstojník, matka byla herečka původem z Alsaska. Otec po skončení první světové války v roce 1918 optoval pro Československo, takže jeho syn Peter měl od tohoto data československý pas (do roku 1939, kdy mu byl odebrán). Rodina žila nejprve v Brémách (1918–1929), potom v Berlíně, kde se Peter Weiss začal vzdělávat v malbě u malíře Eugena Spira – proti přání rodičů. Bylo to školení zejména v technice malby, stylistické zaměření i formální charakter obrazů a kreseb introvertního Weisse zůstalo v podstatě nedotčeno jak příkladem učitele, tak prostředím, v němž vyrůstal. Zato se v nich

projevuje už základní postoj i orientace, které budou charakterisovat nejen jeho celou tvorbu výtvarnou, ale které můžeme sledovat i v jeho díle literárním. Tragická smrt milované sestry Margit-Beatrice po automobilové nehodě roku 1934 najde svůj výraz v řadě obrazů. První významnější dílo této doby je diptych *Lidé v tramvaji*. V realisticky pojatých polopostavách sedících na tramvajové lavici usiluje malíř o psychologickou charakterisaci, celá atmosféra obrazů je napjatá i tajemná a připomíná ovzduší některých surrealistických komposic Ernstových nebo Magrittových. Zaujmou dvě postavy v pravém obraze diptycha: dívka v žlutých šatech a klobouku a mladík sedící zcela vlevo. Žlutá dívka má představovat Weissovu sestru, mladík na levé straně je imaginární autoportrét.

S tímto způsobem sebeznázornění se budeme setkávat i na dalších obrazech autorových – jako malíře malujícího v troskách domu, jako mladíka v zahradě nebo na pražské periferii,



Obr. 2: Peter Weiss, *Lidé v tramvaji II*, 1934.

jako hrajícího klavíristu, jako Kašpara Hau-
slera, podomního obchodníka aj. Nazvu tento
způsob znázornění „autostylisací“, jak se s ní
setkáváme třeba u Picassa v obrazech násle-
dujících po *Autoportrétu* z roku 1907 z pražské
Národní galerie. Vliv Picassův lze u Weisse
zřetelně sledovat a Weiss sám se k němu v roz-
hovorech přiznává. Do této řady patří i barevná
kresba, znázorňující malíře mezi postavou
zemřelé sestry a postavou smrti. Její atmo-
sféra nevyjadřuje jen smutek z lidské trage-
die, která rodinu postihla, ale i nevyslovenou
atmosféru strachu z budoucnosti po nacistic-
kém uchopení moci v Německu. Rodina bez-
prostředně po smrti sestry emigruje do Ang-
lie. Peter Weiss pracuje v kanceláři svého otce
v Londýně, navštěvuje Polytechnic School of
Photography, po práci a studiu, i po nocích,
maluje. Vzniká řada významných obrazů, kte-
ré vyjadřují očekávání katastrofy i varování
před ní. Roku 1935 maluje Weiss obraz *Stroje
napadají lidstvo*. V pravé horní třetině obrazu

vidíme v prvním patře troskek domu stát malí-
ře u štaflí, který zachycuje katastrofické dění
útoků strojů a prchající lidstvo, jak lze sledovat
na zbývající ploše obrazu. Souvislost obsahu
obrazu s výrazem nebezpečí fašismu, nacismu
a války je očividná. V této souvislosti je možno
připomenout Šímův obraz *Revoluce ve Španěl-
sku* ze stejného roku (1935), v němž Šíma pro-
rocky předpovídá události občanské války ve
Španělsku. Weiss v postavě malíře malujícího
v troskách domu formuluje svůj postoj a úkol
jako dokumentátora i varujícího.

V těchto letech (1934–1935) vznikají také
první Weissovy literární pokusy. Weiss píše
na stroji, rukopisy sám ilustruje a primitiv-
ně je svazuje do útlých svazečků. Jsou psá-
ny ich-formou, autor se stylisuje v první oso-
bě, i když těmto postavám dává jiná jména
(např. v povídce ve formě dopisů *Günter Bea-
trici* se podpisuje Peter Ulrich Féher – Ulrich
je křestní jméno Weissova nejbližšího berlín-
ského přítele).

Na podzim roku 1936 se rodina Weissův stěhuje do Československa, do Varnsdorfu v severních Čechách, kde Weissův otec našel práci v textilním oboru. Tam v letech 1936–1937 vznikají kresby, obrazy i literární pokusy. Píše text *Ostrov* – jakýsi leták („Flugschrift“). Jako autor je uveden SKRUWE, jako vydavatel Peter Ulrich Weiss – „s laskavým svolením svazového archivu“. Tedy něco mezi mystifikací a autostylisací. Výtvarně na něj tehdy působí kresby Alfreda Kubína, dílo Breughelova a Celníka Rousseaua. Počátkem roku píše Hermannu Hessemu, posílá mu své rukopisy. V létě pak podnikne pěší pouť k Hessemu do Švýcarska a zůstává po celé léto u něho v Montagnole. Hesse Weissovi zprostředkuje díky svému příteli Maxi Barthovi kontakt na profesora pražské akademie Williho Nowaka. Ten jej přijme do svého atelieru na akademii. Tam se seznamuje s Endrem Nemesem a Petrem Kienem. Poznává Roberta Jungka. Nejintenzivnější styky pěstuje s Petrem Kienem ze svého ročníku, který kromě malování píše a seznamuje Weisse s dílem Franze Kafky. Weiss maluje obrazy *Velké divadlo světa* (*Das große Welttheater*) a *Zahradní koncert*. V breughelovském obraze divadla světa najdeme mezi množstvím figur v levé části rozměrného obrazu mladého muže u zbytku zdi, který je svědkem vraždy. Je jím jistě opět míněn autor sám. A v pravé půli obrazu jsou ženské postavy, které připomínají autorovy stylisované podobizny milované sestry Beatrice. V obraze *Zahradní koncert* má být hrajícím klavíristou očividně sám malíř. Oba tyto obrazy získají na výstavě tříd akademie v roce 1938 zvláštní cenu.

V pražském autoportrétu z roku 1938 se malíř soustřeďuje nejen na podání vlastní podoby a jisté rekvizity, jako lodní vlničky, letící balon, uvádějící obraz do souvislosti s jinou slavnou vlastní podobiznou, s autoportrétem Henri Rousseaua-Celníka v pražské Národní galerii – Rousseau byl jedním z Weissových obdivovaných Mistrů.

Roku 1938 putuje Weiss znovu k Hessemu, na jeho přání přepisuje a ilustruje Hesseho novely *Zapuzený manžel* a *Kouzelníková dětství*.³ Mezitím jeho rodiče ze strachu před nacistickým vpádem opouštějí Československo a emigrují do Švédska. Peter Weiss je po návratu ze Švýcarska následuje počátkem roku 1939. Weissův otec převzal vedení textilní továrny ve švédském Alingsåsu. Peter Weiss pracuje v otcově továrně mimo jiné jako tiskař textilních vzorů a přitom stále dále maluje. V dubnu 1940 se ve Stockholmu setkává s pražskými přáteli Endrem Nemesem a Maxem Bartlem, kteří také emigrovali do Švédska. Od té doby opouští nenáviděnou práci v otcově továrně a věnuje se výhradně malbě. Roku 1941 má ve Stockholmu první výstavu. Podobně jako i jiní emigranti se nemůže u publika prosadit. Odmítavý postoj švédské veřejnosti a kritiky způsobuje izolaci emigrantských umělců. Až roku 1945 získává Weiss švédské státní občanství. V témže roce pak může uspořádat retrospektivní výstavu. V jeho malbě bylo možno vystopovat vliv surrealismu. Ten byl pak patrný i v jeho experimentálních filmech, které po válce, když se postupně přestal zabývat malováním, byly hlavní formou jeho výtvarné tvorby. Psaní zůstalo stále další oblastí jeho tvůrčí činnosti. V roce 1946 vydává svou první knihu ve švédštině. Roku 1951 píše surrealistickou povídku, kterou vydává v roce 1953 s vlastními perokresbami jako soukromý tisk. Vznikají koláže, kterými ilustroval své texty *Stín vozkova těla* a *Rozloučení s rodiči*. V těchto letech Weiss skončil s malováním a výtvarnou tvorbou. Sám tvrdil, že po kolážích a filmech padesátých let se zabýval pouze literaturou. Dnes ovšem víme od jeho ženy, že to byla fikce (nebo mystifikace?): Peter Weiss lepil koláže až do své smrti – a antedatoval je.

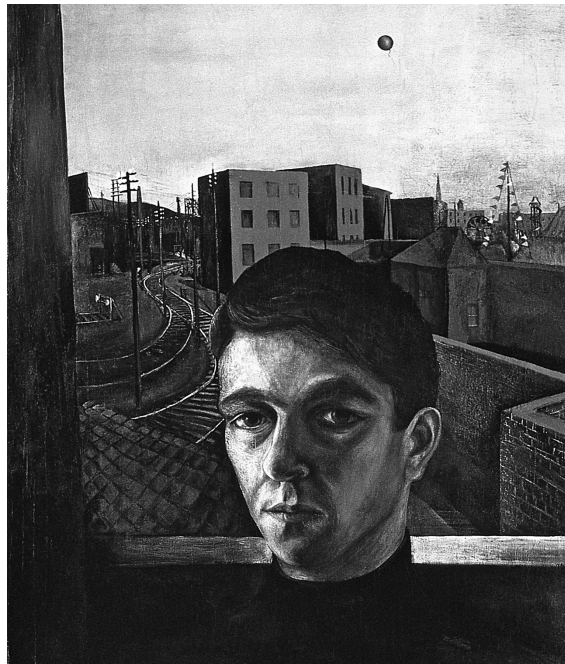
Ve svých úvahách se nyní chci soustředit na dvojí zaměření Weissova talentu – výtvarné a literární – a jejich vzájemné vztahy. Především je možno zjistit, že Weissovo dílo literár-



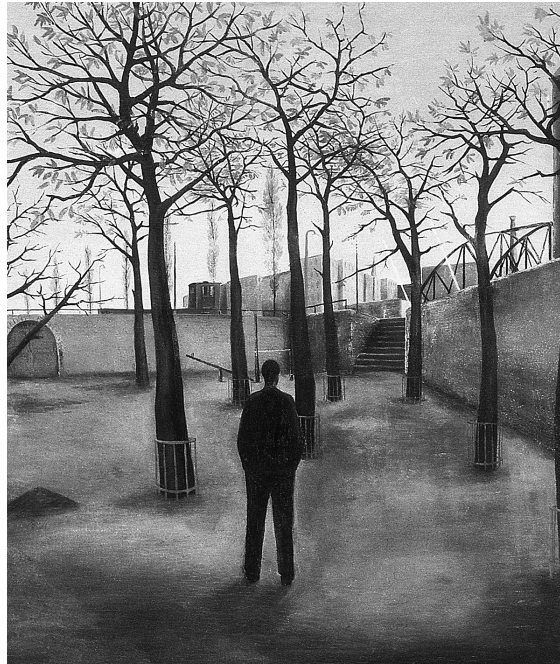
Obr. 3: Peter Weiss, Vlastní podobizna mezi smrtí a sestrou, 1935.



Obr. 4: Peter Weiss, Stroje napadají lidstvo, 1935.



Obr. 5: Peter Weiss, Vlastní podobizna, 1938.



Obr. 6: Peter Weiss, Mladík na kraji města, 1938.

ní a poetické ovlivňovalo jeho dílo malířské a bylo základem jeho tvorby filmové, naopak že vizuální a výtvarný pohled ovlivňoval jeho psaní. Časově mělo malování prioritu a odpovídalo jeho temperamentu, takže malbě dával zprvu přednost pro možnost lépe vyjádřit své umělecké záměry. V rozhovoru, který jsem s ním společně s kolegou Peterem Roosem a Seppem Hiekischem vedl roku 1979 při přípravě výstavy jeho malířského díla v bochumském muzeu, Weiss řekl: „Malování bylo pro mě z hlediska řemeslného i odborného prvořadé. Básnil a psal jsem vždy a po všechny časy, ale psané bylo pro mě jen vedlejším produktem. Nikdy jsem nepocítoval konkurenci mezi psaním a malováním. Jednoduše, chtěl jsem být malířem, ale zároveň psát i básně, vést deník, komponovat prosu a podobně – jenže malování mělo přece jen přednost. [...] Byl jsem stále ještě ‚Einzelgänger‘, malíř, který však už zcela nevoládal své výrazové prostředky. Takže to sklouzlo do psaní – malba jako statické médium už neodpovídala mým představám, obraz jako uzavřená jednotka, a já sám jsem byl touto situací tak rozerván, že mi jeden jediný uzavřený obraz už nestačil. [...] Celá padesátá léta byla procesem odpoutávání se od výtvarné práce. V této fázi převzaly moje filmy mnohé z toho, co mi v obraze bylo příliš statické: film se stal dalším vývojem obrazu. [...] Tím byla uzavřena padesátá léta a jejich poslední fáze, kdy jsem přešel k práci s koláží – vytvořil jsem velkou serii koláží k povídkám ‚Z tisíce a jedné noci‘ – ale najednou to všechno skončilo. Najednou se ukázala možnost psát, a to psát německy. Velkými oklikami a utrpením jsem opět dospěl k mediu, v němž jsem se dokázal vyjadřovat.“ Na jiném místě: „Tak jako se na počátku mé existence uměle malba vyvinula jako samozřejmý vnitřní výrazový nástroj, od roku 1959 k tomu přistoupila literatura, psaní jako nový nástroj, i když ten nebyl tak zcela nový, jako forma výrazu byl vždy přítomen, ale nebyl nikdy dominantní. [...] Domnívám se, že oba jazyky jsou stejně přesné. Podívejte se na preciznost mých figurálních kreseb v mých obrazech a na osoby v mé ‚Estetice odporu‘: pociťuji tu znač-

nou podobnost. Vedle toho existují paralely ve volbě motivů a ve formě. Nehledal jsem při malování ani při psaní jazyk, který by probíhal volně asociativně a čistě poeticky, ale snažil jsem se užít jazyka přesně a vázat jej na obsah – stejně jako ve své malbě. [...] Svě rané malování jsem chápal jako jednodimensionální a plošné: událost je vyobcována do plochy, fixována jako snový obraz ve všech svých jednotlivostech. Čím je skutečnost komplikovanější – a to i pro mě – tím víc je malba rozložena průniky se všech možných stran – řečeno pozitivně: stala se mnohvrstevnatou, vniklo do ní i mnoho znepokojujících prvků. [...] Nakonec se psaní stane jediným výrazovým prostředkem, který je po filmu schopen rozvíjet nepřetržitě řetězce asociací. [...] Rozdíl mezi malováním a psaním je podobný jako v hudbě – hraje se na různé nástroje. Přechází se od nástroje k nástroji, píše se nejprve komorní nebo instrumentální hudba pro určitý nástroj a znenáhla se přejde k jiné formě, například k elektronické hudbě.“⁴

Pro Weisse ovšem opuštění malby a přechod k psaní neznamenal, že by opustil i výtvarné vidění: vizualita zůstala nadále hlavním způsobem jeho vidění. Ve zmíněném rozhovoru říká: „Pro mě je psaní těsně spjata s obrazy, vizualita je hlavní téma, pod tím vším je hudba jako životní forma, životní pocit, přechází se od nástroje k nástroji. Mezitím mohou přirozeně ležet strastiplné procesy, než se člověk rozhodne sáhnout po jiném nástroji, ale psaní vychází v podstatě ze stejného principu a výrazu, jen v jiné tónové stupnici než malba. Řemeslo je při psaní přítomno stejně jako při malování, jsou to jen rozdílné nástroje.“

Vizuální aspekt se ve Weissových literárních pracích projevoval dvojím způsobem. Ve svých prosách popisuje předměty, osoby, krajiny a prostředí způsobem, jako by maloval obrazy. Ve své poslední práci, románové trilogii *Estetika odboje* analyzuje výtvarná díla, jako *Pergamský oltář*, *Dürerovu Melancholiu*, *Géricaultův Vor Medusy*, *Picassovu Guernicu* aj. Tyto analýzy jsou podstatnou součástí románu. Na druhé straně má i forma Weis-



Obr. 7: Peter Weiss, Mladík v zahradě, 1938.



Obr. 9: Peter Weiss, Velké divadlo světa, detail, 1937.

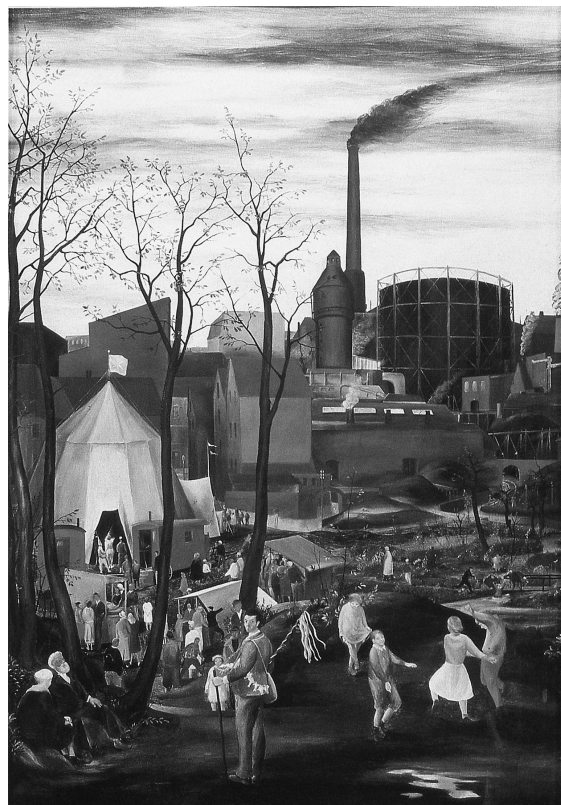


*Obr. 8:
Peter Weiss,
Velké divadlo
světa, 1937.*

sových rukopisů svou estetikou, podřízenou přísným pravidlům. Viděl jsem rukopis *Estetiky odboje*: formát papíru vybočuje z normy, je delší než DIN A 4. Na všech čtyřech stranách je vynechán centimetrový okraj. Strojopis je psán blokovou sazbou. Všechny korektury nebo změny jsou psány na stroji a do rukopisu vlepovány tak, aby výsledný obraz stránky nebyl narušen. Weiss si zapsal do *Deníku*: „Všude řádky přelepené korekturami: nutnost zachovat estetický vzhled rukopisu. Čistý, uzavřený list rukopisu, nerušený blok. [...] Po šest let houževnatý dobovačský boj o každou řádku. Každá řádka je vrstva, stále překrývána opravami, až je dosaženo konečného obrazu.“⁵

Weiss se vztahem obrazu a slova zabýval i v obecné, teoretické rovině. V textu *Přípravné cvičení k třídnímu „Drama divina commedia“* zkoumal principy tvorby malíře Giotta a básníka Danta. Nejdůležitější to však učinil roku 1965 ve své řeči k udělení Lessingovy ceny města Hamburku, kterou vydal později pod názvem *Laokoon čili o hranicích jazyka*. Tam čteme: „Mluvení, psaní, čtení se pohybuje v čase, věta naráží na protivětu, otázka na odpověď, odpověď na novou otázku, tvrzení je odvoláváno, odvolané je podrobováno novému hodnocení. Pišící i čtoucí jsou v pohybu a jsou stále otevřeni změnám. Také plocha obrazu může vykazovat perspektivy z nejrůznějších směrů. Malované formy mohou sestávat z protikladů. Ale vidět je vždy jen konečný účín dramatu. Někdy se mu to zdálo jako přednost. Vytržen ze starého jazyka a ještě nezdomácnělý v novém, mohl všechno, co nedokázal vyslovit, soustředit v obraze do srozumitelného výsledku. [...] Obraz leží hlouběji než slova. Přemýšlí-li o jednotlivostech obrazu, v témže okamžiku se už ztrácí. Musí bezpodmínečně věřit v hodnotu obrazu, čím je obrazem posedlejší a čím méně se zajímá o jeho podněty, tím přesvědčivějšího účinku dosáhne. Slova obsahují vždycky otázky. Slova zpochybňují obrazy.“⁶

Co ještě spojuje Weissovo malování s jeho psaním, je to, co jsem u obrazů nazval „autostylisací“. I v jeho prosách bývá autor převáž-



Obr. 10: Peter Weiss, *Podomní obchodník*, 1940.

ně vypravěčem, píše v tzv. *ich*-formě. Tak je to v jeho prvních prosách, ve *Stínu vozkova těla*, v *Rozloučení s rodiči* nebo *Úběžníku*. V *Rozhovoru tří chodců* je sice autorův monolog rozložen mezi tři osoby, ale z obsahu vyplývá, že tu přece jen jde o jedinou pozici. Ve vyprávění lze najít mnoho autobiografických prvků, přesto nelze vypravěče ztotožnit s autorem, i když někdy tlumočí jeho zkušenosti a názory. Nežřetelněji se s autostylisací setkáme v posledním Weissově literárním díle, v jeho *Estetice odboje*. Ve svém *Deníku* si sám Weiss k tomu na několika místech zapisuje své myšlenky. K roku 1960 čteme: „Všechno, co jsem dosud napsal, je *falsum*, je přizpůsobeno a sepsáno tak, abych zachránil vlastní obličej. Tím, co jsem napsal, jsem si chtěl dát identitu, chtěl jsem si vytvořit pozadí, dějinný vývoj. Chtěl jsem si namluvit, že jsem schopen žít a mít účast na skutečnosti, před-

stíral jsem vytrvalost, připisoval jsem svému konání důslednost, zařídil jsem si existenci, kterou jsem považoval za zajištěnou [...].“⁷ Na přelomu let 1979–1980 si v souvislosti s *Estetikou* zapisuje: „Jsem schizofrenik, víc než osm let se udržuji tímto románovým životem. Je to, jako by to uměle vytvořené se stalo mým jediným životem, všechno, co se tu odehrává, je pro mě pravdivé. Skutečně to obsahuje všechno, stejnou pravdu jako zážitky, tzv. skutečnosti. – A jaký je rozdíl při pohledu zpět mezi vymyšleným a tím opravdu zažitým? – V obou případech to už nelze uchopit, nelze to kontrolovat – reálné i vybásněné má stejnou kvalitu jako minulost – byl jsem všude tam, kam jsem v knize umístil své JÁ, mluvil jsem se všemi, které jmenuji, znám všechny ulice a prostory – líčím svůj vlastní život, neumím už oddělit vymyšlené od autentického – všechno je autentické (stejně jako ve snu je vše autentické).“⁸

V úvahách o vztahu Weissova malování a psaní musíme vzít v úvahu ještě jednu důležitou skutečnost. Je to jeho emigrace, jejímž důsledkem je ztráta rodného jazyka: proto volí obraz pro transport svého poselství. Situaci komplikuje i to, že Weiss emigruje dvakrát: v polovině třicátých let do Anglie, kde musí komunikovat anglicky, ve čtyřicátých letech odchází do Švédska, kde musí obcovat švédsky (v krátkém intermezzu v Československu může používat svou rodnou němčinu, která tu v těch letech je běžným dorozumívacím prostředkem). Situace je o to složitější, že rodný jazyk je zároveň jazykem nacistického usurpátora. Tímto jazykem byl „urážen a ponižován“ (jak si poznamenává v *Deníku*). Stálo jej to nezměrné úsilí učinit tento jazyk opět nástrojem výpovědi a poselství. V *Deníku* lze proto najít dosti obšírné vylíčení této situace a okolností: „1934, kdy jsme opustili Německo a přesídlili do Anglie, mně bylo sedmnáct let. Napsal jsem své první básně a našel svého prvního Mistra. Začal jsem malovat, vedle toho mi zůstala němčina jako přirozený nástroj poesie. Doma jsme mluvili německy, četl jsem německé knihy, měl jsem německy mluvící přátele. Přesto se už začína-



Obr. 11: Peter Weiss, *Muzikanti*, 1944.

la utírat angličtina. Byl to silný, na tradici bohatý jazyk, moje myšlenky, mé sny jím byly prostoupeny. Po dvou letech v Anglii jsem mluvil anglicky jako rozený Angličan. Kdybych byl zůstal v Anglii, možná by angličtina byla vytlačila němčinu a já bych byl začal psát anglicky.

Vypuzení z Německa znamenalo i vyhnání z jazyka. Nepráteleství, jímž nás tato země zahrnula, se muselo projevit i v jazyku. Slovy tohoto jazyka jsem byl vysmíván a ponižován. Přesto bylo mnoho těch, kteří si odnášeli tento jazyk s sebou ze země, kteří venku pokračovali německy, naplněni duchem, který se v samotném Německu vytratil. Němečtí spisovatelé pokračovali v exilu v jazyku země, která se jim mohla stát opět budoucností. Mnohé však opustily síly, vytrvalost, oněměli, poddali se.

Když jsem 1936 přišel do Československa, země mé státní příslušnosti, můj jazyk znovu ožil. V Praze jsem se vrátil do německého jazykového prostředí.

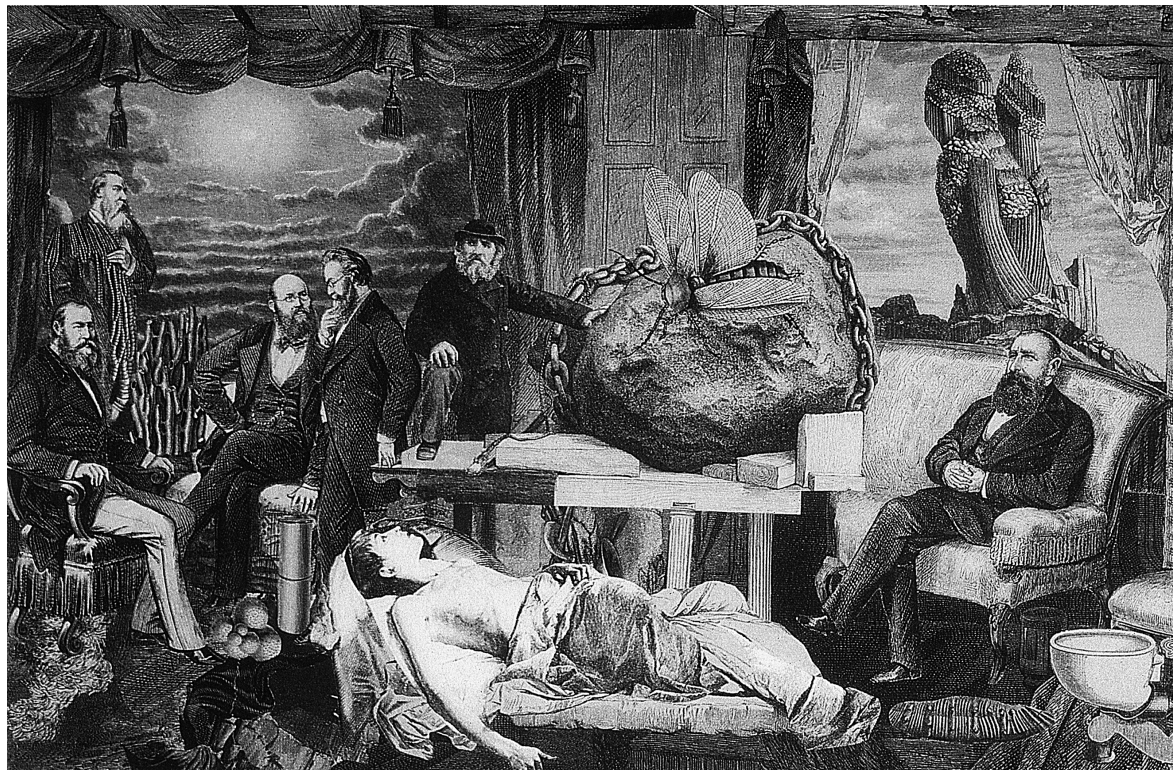


Obr. 12: Peter Weiss, *Pisatel*, 1946.

Proto mi nutnost zachovat si jazyk nebylo otázkou života a smrti. Byl jsem především malíř. Německý jazyk, který byl obcovací řečí, byl mým nástrojem myšlení, snění, fantazírování. Moje tehdejší izolace od velkých životních oblastí tedy neznamenala izolaci jazykovou, ale byla důsledkem mých vlastních psychologických těžkostí. [...]

Až když mě emigrace na jaře 1939 zavála do Švédska, stala se volba jazyka problémem, stala se konfliktem. Pokusil jsem se ve Švédsku asimilovat, odmítal jsem každou myšlenku na návrat do Německa, stýkal jsem se se švédskými spisovateli jako Dagerman, Liffner, Anderberg, Eva Neander, Aspenström, Rådström, Lindegren, později jsem se stýkal s Edfeltem, Eckelöfem, Lundkvistem. Svě první básně v prose jsem psal švédsky, 1947 a 1948 jsem uveřejnil i dva malé svazečky, 1949 jsem napsal své první drama, „Věž“, vše švédsky, dále řadu dramatických scén i několik prosaic- kých prací, pro něž jsem však nenašel nakladatele,

a tak jsem je vydal jako soukromý tisk. [...] V exilu jsem se pokusil změnit jazyk, vyjadřovat se jazykem, který mě obklopoval. Později jsem pochopil, co to znamená: změnit identitu. Pokus používat švédštinu jako výrazový prostředek se nepodařil. Co se mi podařilo, bylo jen druhotné, pouhé překlady z originálů uložených v hlubších vrstvách. Musel jsem se vrátit k základům své osoby – a ty byly definovány jazykem, jemuž jsem se naučil v dětství a mládí. [...] Teď ale, v prvních letech po válce a především po mé první návštěvě Německa v létě 1947 překryla otázka jazyka psaní mou veškerou činnost. Narazil jsem na pro mě platné meze obrazového umění. Hledání slovního výrazu přehlušilo myšlení v obrazech. Tvoření experimentálních a dokumentárních filmů a koláží mi po jistou dobu pomohlo vybědnout z dilematu, ale přesto jsem stále znovu kolísal v úsilí zvládnout látku, kterou jsem dlouho nosil v sobě, k napsání knihy, mezi švédštinou a němčinou.“⁹



Obr. 13: Peter Weiss, *Rozloučení s rodiči*, 1962.

Problém dvojjazyčnosti je pro emigranty problémem vlastní identity, to nebyl pouze osobní problém Petera Weisse. V eseji Miloslava Topinky *Hluboká rýha nepřítomnosti* je citován dopis Věry Linhartové autorovi: „Hledám svoji Achillovu patu – a tou je myslím momentálně to, že se mi myšlení zaráží na d v o j jazyčnosti. A to je tedy má propast, do které musím skočit – udělat si věč z tolika jazyků, aby to zase byla řeč, jenom jediná. [...] Překládám si sama pro sebe některé věci, abych se uvědomila o rozsahu některých slov, která sice dovedu v běžné řeči použít, ale jejichž plnou váhu neznám“ (dopis Miloslavu Topinkovi z ledna 1971). A v rozhovoru pro Radio France říká Linhartová: „Mezi mnou a francouzštinou je jakoby stěna. Ale ani čeština není tímto přirozeným jazykem, je tu stále tatáž stěna.“¹⁰ Peter Weiss se nakonec rozhodl své jazykové dilema vyřešit příklonem k němčině – svému rodnému

jazyku. To jeho existenci ve Švédsku, jehož občanem se stal, ovšem nijak neusnadnilo. Ještě roku 1978 si zapisuje do *Deníku*: „Chauvinismus – Já jsem ve Švédsku, přestože tu jsem 40 let usazen, stále ještě ‚cizokrajný pták‘, nebo v nejlepším případě ‚ve Švédsku bydlící německý spisovatel PW‘.“¹¹ Ale ani v Německu nebyla jeho literární a dramatická díla přijímána bez výhrad. Situaci komplikovala i existence dvou německých států, Spolkové republiky Německo a Německé demokratické republiky. Peter Weiss se pokoušel toto rozdělení nerespektovat a publikovat a uvádět své hry v obou německých státech. To mu vynášelo nedůvěru vždy toho druhého státu a jeho kulturní veřejnosti. Tuto nedůvěru zvyšovalo i autorovo politické angažmá, jež vtěloval i do svých literárních děl: hra o zavraždění Trockého nebo o osvětivském procesu tu mohou být příkladem. Samozřejmě téměř

ve všech Weissových dílech lze identifikovat jeho občanský a politický postoj.

V obou pólech Weissovy tvorby zjišťujeme podobnou snahu: postihnout souvislosti mezi osobním osudem a obecnou dějinnou situací, překonat subjektivismus a dát svému JÁ úlohu svědka. Přitom používá v dané oblasti jí adekvátní výrazové prostředky – což pochopitelně nevyklučuje jejich vzájemné ovlivňování. Tak Weiss říká o svém malování: „Vždy v první řadě malířem, i když obrazy obsahují přemíru myšlenkových asociací, psychologických, filosofických, politických antagonismů. Mohou být vyjádřeny vždy právě jen těmito barvami, touto souhrou tvarů – to nelze vyjádřit těžce se valící básní, učeným esejem, slovními potyčkami dramatu. Jsou tu násilné pohyby, výrazná gesta, problematicky spředené úvahy, jenže tu přece panuje ticho, ticho malby. Nejsou tu znázorňovány průběhy nadmíru podivných událostí, ale stavy, stavy, v nichž je zaklet celý epos, který mlčí, aby v souhrnu divákova myšlení se změnil v pohyb a vvedl jej do vlastního zažití krize epochy.“ A na jiném místě se ve svých zápiscích zamýšlí na způsobem svého psaní: „Dva póly mého psaní. Směřování volného, nespoutaného proudu, subjektivního vybití na jedné straně, a na druhé straně

směr objektivního pořádku materiálu, analysování. Někdy mi připadá jedno silnější, jindy zase to druhé. Tím, že se mi obojí jeví jako stejně důležité, musím ustoupit oběma. Pokus vyličit JÁ objektivně, nicméně však při tom dopustit, aby svůj výraz našly vnitřní pohnutky, aniž by to působilo emocionálně.“¹² A na jiném místě: „Psané slovo je nejnebezpečnější ze všech druhů umění. Je jako první a nejtvrdošíjněji pronásledováno, censurováno, zakazováno. Spisovatelé jsou jako první vystaveni trestům, jsou odsuzováni a žalářováni. Slovo je nejkonkrétnější druh umění. Slovo je nejjobnaženější, nejúdernější, útlak a násilí je zaměřeno především proti slovu.“¹³

Obrazem i slovem se Peter Weiss vřdycy snažil dát své JÁ do služeb nadosobním cílům. V *Rozhovoru o Dantovi* napsal 1965: „Od interpretace světa k jeho změně je velký krok. Kolik je takových děl umění, která zasáhnou podstatně do našeho myšlení a vyvolají v nás převratné činy?“ A později si zapsal do *Deníku*: „Záleží na nás změnit svět. Že dnes vypadá tak, jak vypadá, vyplývá z našeho selhání. Kdo nechce změnu, je pro zánik.“

Toto poselství můžeme vyčíst z Weissových obrazů i literárních děl.

PETER WEISS – IMAGE AND WORD (PETR SPIELMANN) – SUMMARY

Peter Weiss is one of numerous artists, who are talented and able to express their message in more than one fields of art, be it fine arts, literature or music, from Michelangelo to Josef Čapek.

After World War II Peter Weiss has become famous as a writer and dramatist of German who lives in Sweden. His pre-war and wartime works remained unknown at that time excluding his Ernst-like collages, created to illustrate Weiss's writings, but these were considered marginal writer's experiments. Peter Weiss, who was born near Berlin in 1916 and owned a Czechoslovak passport since 1918, started his education in fine arts at Berlin artist Eugen Spiro's workshop. After he and his family moved to Czechoslovakia in 1936, Weiss became a student of Willi Nowak at Prague's Academy. He worked as a painter and considered painting his profession. After he and his family emigrated to Sweden he participated in exhibitions of emigrant artists. In his early period some pieces of writing appeared with his illustrations and later he illustrated two short novels by Hermann Hesse before he abandoned painting and drawing once for all. Then he made surrealistic films and film coverage. Literary form has become his means of expression. Furthermore, his relation to fine arts did not disappear completely, it only took

another form: analysis of fine artworks has become the part of Weiss's literary works, aesthetics of fine arts reflect in his manuscripts. He examines theoretical levels of the relation between image and word, fine arts and literature in his essays. As an immigrant, Weiss was trying to express himself by means of the language that surrounded him – Swedish but this made him change his identity. That is why he resumed writing in German again. He says he has always felt being a painter first of all, but that the written word allows him to express his mission more directly: “*It is our task to change the world, and the way things are is a result of our failure. Those, who do not want change, vote for decay.*”

* Přepracovaný text habilitační přednášky přednesené před vědeckou radou Filosofické fakulty Masarykovy university.

- 1 Michail Matjušin, *Über Ton und Farbe*, s. 1. 1926. (Všechny německé texty přeložil Petr Spielmann.)
- 2 Federico Garcia Lorca, *Dopis Sebastianu Gaschovi*.
- 3 Hermann Hesse, *Kouzelníkovovo dětství*, Praha 1999.
- 4 Der Kampf um meine Existenz als Maler (rozhovor), in: Petr Spielmann (ed.), *Der Maler Peter Weiss*, kat. výst., Bochum 1980.
- 5 Peter Weiss, *Notizbücher 1971–1980*, II, Frankfurt am Main 1981, s. 701.
- 6 Peter Weiss, Laokoon oder über die Grenze der Sprache, in: Petra Kiedaisch (ed.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, s. 92–98.
- 7 Peter Weiss, *Notizbücher 1960–1971*, I–II, Frankfurt am Main 1982.
- 8 Weiss, *Notizbücher 1971* (pozn. 5), s. 872.
- 9 Ibidem, s. 725.
- 10 Miloslav Topinka, *Hadí kámen. Eseje, články, skici (1966–2006)*, Brno 2007, s. 261–262.
- 11 Weiss, *Notizbücher 1971* (pozn. 5), s. 643.
- 12 Ibidem, s. 119–120.
- 13 Ibidem, s. 58.

