

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA BOHEMISTIKY



**Významová výstavba povídky *Prázdná židle*
a její funkční dominanta – fantastika**

**(Semantic structure of the short story *The Empty Chair*
and its functional dominant – the fantastic)**

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

AUTOR:

Adam Kazmír

OBOR: Česká filologie se zaměřením na editorskou práci ve sdělovacích prostředcích

VEDOUCÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE:

Doc. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.

Olomouc 2012

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne: 17. 5. 2012

Podpis:

.....

Poděkování

Děkuji Doc. PhDr. Tomáši Kubíčkoví, Ph.D. za jeho konstruktivní rady, návrhy na vylepšení textu a za trpělivost při vedení mé práce.

OBSAH

Úvod.....	1
1. Richard Weiner.....	3
2. Fantastika.....	5
3. Expresionismus.....	7
4. <i>Škleb</i>	10
5. <i>Prázdná židle</i>	12
6. Naratologická analýza <i>Prázdné židle</i>	14
6. 1. Vypravěč.....	19
6. 2. Postavy.....	24
6. 3. Prostor.....	29
6. 4. Čas.....	32
6. 5. Fantastika jako sjednocující gesto.....	35
Závěr.....	40
Anotace.....	41
Resumé.....	42
Použitá literatura.....	44
Příloha č. 1 – Seznam různočtení.....	46

ÚVOD

Postava Richarda Weinerja je českými literárními historiky a teoretiky vnímána značně rozporně – většina neshod pramení z nesnadnosti Weinerja jednoznačně přiřadit k některému z literárních směrů počátku 20. století. Přesto je však Weiner – který je vnímán jako solitér české literatury – pouze málokdy posuzován jinak než na základě paralel právě k těmto uměleckým směrům, a nejčastěji pak k expresionismu. Weinerovu tvorbu však formovaly i jiné síly, než pouze poetiky těchto směrů. Stěžejním se pro Weinerja stalo setkání s dílem Edgara Allana Poea, u něhož našel inspiraci pro některé ze svých próz, které později zařadil do povídkového souboru *Škleb*, a v nichž po vzoru Poea začal operovat s prvky fantastiky. Fantastický rozměr Weinerových povídek však zůstal literárními vědci všeobecně opominut. Mezi těch několik krátkých konstatování o přítomnosti fantastiky ve Weinerově díle lze zahrnout snad jen Šaldovu recenzi na *Hru doopravdy*, v níž je zmíněno, že Weiner „pracuje (...) logikou tak přestřenu, tak subtilnou a přebroušeno, až působí místy jako spektrální fantastika.“¹ Okrajově by zde šlo poukázat i na názor Marie Langerové, která vnímá povídky sebrané ve *Šklebu* jako „prózy s tajemstvím“² – toto označení však nepovažujeme pro naše účely za příliš vhodné, jelikož tajemství se nepojí výhradně pouze s žánrem fantastiky. Odhlédneme-li od těchto z kontextu vytržených konstatování, musíme nutně poukázat na to, že funkční zapojení fantastiky do Weinerova díla nebyla doposud prozkoumána, a to i přesto, že má v rámci některých jeho povídek zcela nezpochybnitelnou strukturní funkci.

Vytyčujeme si tedy za cíl osvětlit postavení fantastiky ve Weinerově prozaickém díle. Za modelový příklad nám poslouží povídka *Prázdná židle*, kterou podrobíme naratologické analýze. Ta by nám měla pomoci odhalit rozsah a podobu strukturního zapojení fantastiky do jejích jednotlivých aspektů. Blíže přihlédneme k entitám vypravěče a dalších postav, následně také prozkoumáme kategorie času a prostoru, abychom zjistili, do jaké míry byly modifikovány metodikami fantastické literatury. V závěru hodláme poukázat na úlohu fantastiky jako sjednocujícího gesta,

¹ ŠALDA, F. X.: *Dvojitá cesta do hlubin noci*. In: ŠALDA, F. X.: *Šaldův zápisník 6. 1933–1934*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 158

² LANGEROVÁ, M: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 86

která spojuje veškeré aspekty díla, aby vytvořila jeho finální účinek – váhání, jež má ve čtenáři vyvolat úděs.

Cílem této práce však není tvrdit, že Richard Weiner byl autorem fantastické literatury, stejně tak v ní ale nechceme proklamovat, že byl výhradně expresionistou – chceme analyzovat to, jak dokázal využívat prostředky, které mu literatura nabízela a organicky je spojit ve vlastní osobitou poetiku. A právě z toho důvodu tedy považujeme za nutné doplnit do diskurzu zkoumání Weinerova díla poznámku o její doposud přehlížené součásti, o fantastice.

1. RICHARD WEINER

Richard Weiner se narodil 6. listopadu 1884 v Písku. Jako nejstarší ze synů měl převzít rodinnou lihopalnu a výrobu cukrovinek, pročež po vystudování písecké reálky odešel na pražskou techniku studovat chemii. Po získání inženýrského titulu navštěvoval ještě techniku v Curychu a později v Cáchách. Když v roce 1910 nastoupil do továrny na sladové přípravky v Allachu u Mnichova, vše nasvědčovalo tomu, že jednou skutečně převezme po otci rodinný podnik.

V lednu roku 1912 však nastal ve Weinerově profesionálním směřování zlom. Odcestoval do Paříže a začal se naplno věnovat svému koníčku z dob studií,³ literatuře. I bez větších literárních i žurnalistických zkušeností se mu podařilo získat místo dopisovatele deníku *Samostatnost*. Tento úspěch však nezabránil tomu, aby se u Weinerja dostavil pocit vykořenosti. „Paříž (...) paradoxně znásobila vzdálenosti ke všemu, čemu měla Weinerja přiblížit – k české literatuře.“⁴ Tento pocit odcizení však byl zakrátko odsunut do pozadí, když byl Weiner ještě na konci téhož roku povolán do aktivní vojenské služby na srbské hranice. Tam byl poprvé konfrontován s hrůzami války. Stížen pocitem zmaru⁵ se po půl roce vrátil zpět do Paříže. Z té začal spolupracovat s *Lidovými novinami*. Krom rozvíjení své žurnalistické kariéry podnikl v tomto období i první větší kroky na poli literárním⁶ – vydal básnické sbírky *Pták* (1913), *Usměvavé odřikání* (1914) a časopisecky publikoval své rané prózy. V roce 1914 odjel na dovolenou zpět do Čech, odkud byl takřka okamžitě povolán opět na srbskou frontu. V lednu 1915 Richarda Weinerja stihl nervový otřes, který dal plný průchod do té doby latentní schizofrenii. Poznamenaný válečnými hrůzami⁷ začal Weiner pracovat na sbírce povídek *Lítice* (1916). Zhruba ve stejném období se též vrátil k žurnalistické činnosti v *Lidových novinách*, *Venkovu* a na krátko také v *Národních listech*. O rok později sebral povídky napsané ještě před

³ Z dob píseckých studií se ve Weinerově pozůstalosti dochovaly dva sešity sepsané v průběhu roku 1900, které dohromady obsahovaly na 68 básní a krátkých próz. Během svého pobytu v Praze napsal přes sto rukopisů básní.

⁴ LANGEROVÁ, M: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 13

⁵ Ten se u něj dostavil právě v době jeho nasazení v Bijeljtině, o čemž svědčí jeho dopis z 2. února 1913: „Kdykoliv mi bylo trochu dobře, hned jsem platil: (...) za Paříž způsobem, jímž žiji po tři měsíce, jenž potrvá ještě buhvíjak dlouho, v němž je zklamání za zklamáním a jenž pravděpodobně skončí buď tím, že už se nevrátím, nebo tím, že se zblázním.“ (tamtéž, s. 17)

⁶ Do té doby Weiner vydal pod pseudonymem několik básní ve studentských časopisech. Pod vlastním jménem se do tisku dostaly pouze dvě jeho básně, ty vyšly v Šaldově *Novině*.

⁷ MOURKOVÁ, J. *Expresionistické prózy Richarda Weinerja*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 456

válkou do souboru *Netečný divák a jiné prózy* (1917). Následně vydal básnickou sbírku *Rozcestí* (1918). Toto období literární činnosti uzavřel v roce 1919 sbírkou povídek *Škleb*. Ve stejném roce Weiner opustil Československo a zamířil zpět do Paříže, opět jako dopisovatel *Lidových novin*. Načež se na osm let literárně odmlčel.

Během následujících let se Weiner živil výhradně novinářskou činností. Dokladem této skutečnosti je soubor fejetonů *Třásničky dějinných dnů* (1919). Opětovný střet se světem literatury mu zprostředkoval Bretonův *Manifest surrealismu*, v němž našel formulaci estetiky ne nepodobnou té, kterou se snažil vybudovat ve svých válečných prózách. Weiner se přesto se surrealismem nijak neztotožnil. O to blíže se později cítil ke skupině parasurrealistické. A až toto střetnutí ponouklo Weinerja k návratu k psaní poezie. Druhé Weinerovo tvůrčí období začalo básnickou sbírkou *Mnoho nocí* (1928). Během následujících pěti let ještě vydal dvě básnické sbírky *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929) a *Mezopotámie* (1930), sbírku povídek *Lazebník* (1929) a diptych novel *Hra doopravdy* (1933).

V roce 1932 propukly u Richarda Weinerja první příznaky závažné choroby, tu však lékaři nebyli schopni identifikovat, natož pak léčit. V roce 1935 se deprimovaný⁸ Weiner vrátil zpět do Prahy. Dne 3. ledna 1937 skonal v podolském sanatoriu na následky pozdě rozpoznané rakoviny žaludku.

⁸ CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Torst, Praha 1992, s. 67

2. FANTASTIKA

Do osmnáctého století stála fantastika mimo zájem literární vědy, ta ji zavrhovala kvůli jejímu porušování pravidel mimese. Obrat přišel až po uveřejnění Leibnizovy teorie možných světů, na níž vzápětí navázal Johann Jakob Breitenger, když provedl typologii zázračných světů, které rozlišil na alegorické, ezopovské a neviditelné.⁹ Spolu s rozmachem fantastické literatury v století 19. – kdy k ní začalo inklinovat mnoho literárních velikánů té doby, jako byli kupříkladu Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Ivan Sergejevič Turgeněv či Guy de Maupassant (z českých literátů by pak bylo možné zmínit Jakuba Arbesa) – se zvedla vlna zájmu o její teoretické prozkoumání a ukotvení v literární vědě.

Tento zájem se pak ještě vystupňoval ve století 20., kdy byly konečně opuštěny snahy o typologizaci fantastiky na základě tematických kategorií.¹⁰ Jako jeden z prvních na tuto typologii rezignoval Howard Phillips Lovecraft, sám autor fantastických děl, který založil svůj výklad fantastiky na jedinečném čtenářském zážitku:¹¹ „(...) nesmíme posuzovat strašidelný příběh podle autorova záměru ani podle pouhého mechanismu zápletky, ale podle emocionální úrovně, jíž dosahuje ve svém nejbizarnějším okamžiku.“¹² Právě tento požadavek se protíná s estetikou expresionismu, jelikož ten též do popředí staví znepokojivé životní situace provázené silnými emocionálními zážitky. Ve shodě s Lovecraftem později označili strach a úděl za univerzální faktor fantastiky i Louis Vax a Peter Penzoldt.¹³

Zatímco Lovecraft zdůrazňoval působení strachu pouze na čtenáře, tak Tzvetan Todorov se při svém zkoumání fantastiky začal dovolávat nutnosti vyvolání nejistoty a z něho plynoucího strachu i u postav fikčního světa.¹⁴ Za základní pochod fantastické literatury nastolil váhání, zda jsou vylíčené události dílem světa přirozeného či nadpřirozeného. Tuto nejistotu má předně zakoušet sám čtenář, fakultativní podmínkou fantastiky pak pro Todorova bylo přenesení tohoto váhání

⁹ TRAILOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*. Academia, Praha 2011, s. 13

¹⁰ tamtéž, s. 14

¹¹ Proti tomuto přístupu zkoumání fantastiky vybudované výhradně okolo čtenářova úděsu se později ohradil Tzvetan Todorov, který jej vnímal jako příliš subjektivní. (TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 34)

¹² tamtéž, s. 33

¹³ TRAILOVÁ, N. H.: tamtéž, s. 14

¹⁴ TODOROV, T.: tamtéž, s. 31

i na jednotlivé postavy fikčního světa.¹⁵ Překonání tohoto váhání by s sebou podle Todorova přineslo opuštění hranic fantastična.¹⁶ Zvolením jednoho z možných řešení by došlo k přechodu do zázračna¹⁷ nebo v druhém případě do podivuhodna.¹⁸ Třetí podmínkou fantastiky je, aby čtenář zaujal určitý postoj k textu a odmítl jeho povrchní alegorickou či metaforickou interpretaci.¹⁹

Nancy Trailová ve své knize *Možné světy fantastiky* navrhla typologii fantastiky založenou na postavení nadpřirozené oblasti ve fikčním světě. Rozlišila čtyři základní typy a jeden podtyp:²⁰ v DISJUNKTIVNÍM MODU existují oba subsvěty a do vzájemného kontaktu přicházejí pouze entity z těchto světů, podtypem disjunktivního modu je MODUS FANTAZIJNÍ, v němž je fikční svět opanován nadpřirozenou částí a přirozený subsvět má pouze rámcový charakter, v NEJEDNOZNAČNÉM MODU nelze jednoznačně rozlišit, zda mají události přirozený či nadpřirozený charakter, v případě NATURALIZACE NADPŘIROZENÉHO dochází k objasnění fantastických událostí jako šálení smyslů, v PARANORMÁLNÍM MODU dochází k překrytí obou subsvětů, kdy jsou nadpřirozené schopnosti začleněny do oblasti přirozené a přestávají tak být výsadou zázračných bytostí.

V dnešní době je pojetí fantastické literatury značně zkreslené jejím výhradním slučováním s žánrem fantasy či popřípadě vědecko-fantastické literatury. Tyto žánry však stojí mimo naši pozornost. V této práci se budeme přidržívat funkčního pojetí fantastiky představeného Tzvetanem Todorovem, které reflektuje postavení fantastické literatury v první polovině 20. století, tedy doby, v níž tvořil i Richard Weiner.

¹⁵ TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 32

¹⁶ „Fantastično zabírá dobu trvání této nejistoty.“ (tamtéž, s. 26)

¹⁷ Čímž dojde k připuštění, že událost se stala, a je tudíž součástí skutečnosti, což však nutně vede k poznání, že tato skutečnost se řídí zákony, které jsou člověku neznámé. (tamtéž, s. 26)

¹⁸ V takovém případě by došlo k vysvětlení události jako díla představitosti, čímž by zůstaly přirozené zákonitosti světa zachovány. (tamtéž, s. 26)

¹⁹ tamtéž, s. 32

²⁰ TRAILOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*. Academia, Praha 2011, s. 23–34

3. EXPRESIONISMUS

Již v úvodu jsme naznačili, že Richard Weiner – ačkoliv se sám považoval za „zpátečníka, který nepodléhá výstřelkům avantgard.“²¹ – je nejčastěji poměřován ve vztahu k expresionismu.²² Často je však také nalézána spojitost mezi jeho poetikou a existencialismem²³ či surrealismem,²⁴ a to i přesto, že větší část jeho děl vznikla ještě v době, kdy oba tyto umělecké směry jako takové ještě neexistovaly.

Předmětem této práce není potvrzovat příslušnost Richarda Weinerja k expresionismu, nehodláme však ani popírat, že tento literární směr Weinerja významně ovlivnil při jeho tvorbě. Hodláme využít expresionistické estetiky jako komparačního aparátu, abychom byli schopni určit do jaké míry je *Prázdná židle* formována prostředky fantastiky – a do jaké míry se její fantastická poetika protíná s tou expresionistickou.

Expresionismus zaznamenal největší období rozmachu mezi lety 1910–1920, obzvláště pak v oblasti Německa, kde v Mnichově působila umělecká skupina Der blaue Reiter a v Drážďanech pak skupina Die Brücke. V českých zemích se v souvislosti s expresionismem nejčastěji mluví o umělcích z okruhu německých židů žijících v Praze. Během následujícího desetiletí se expresionismus rozšířil do celé Evropy.

Termín expresionismus je odvozen od latinského pojmu *expressio*, ten lze do češtiny volně přeložit jako výraz – expresionismus pak lze vnímat jako umělecký směr, který usiluje o sílu výrazu, o expresi. Výklad tohoto termínu však lze založit i na dalším možném významu slova *expressio*, tedy vytlačit – expresionismus se ostře profiloval vůči pozitivismu, naturalismu a impresionismu, od kterých se chtěl výrazně odlišit, vytlačit je z uměleckého života jako přežitky. Expresionismus tak lze

²¹ LANGEROVÁ, M: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 55

²² Mourková tvrdí, že se Weiner k rodícímu se expresionismu jasně přihlásil už se svou knihou *Lítice*. (MOURKOVÁ, J. *Expresionistické prózy Richarda Weinerja*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 460)

²³ PAPOUŠEK, V.: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004, s. 175

²⁴ Jindřich Chaloupecký upozorňuje na *Prázdnou židli*, a Weinerem zde uplatněné projevy automatismu, spojitost také vidí i mezi povídkovým souborem *Lazebník* a Bretonovými *Spojitymi nádobami*. Přizvukuje mu i Oldřich Králík, který označuje Weinerja do jisté míry za surrealistu před surrealismem. Proti tomu se staví F. X. Šalda: „Je Weiner surrealista? Myslím, že nikoliv. Nepodává přímý bezprostřední nevědoma bez kontroly rozumu. Nejde mu o odkrytí nových automatických a mechanických cest projevu lidské duše.“ (viz ŠALDA, F. X.: *Dvojí cesta do hlubin noci*. In: ŠALDA, F. X.: *Šaldův zápisník 6. 1933–1934*. Český spisovatel, Praha 1994, s. 157–158)

vnímat i jako revoltu proti společenským normám generací otců a jako prostředek hledání nového člověka, cíle obrody starého světa.²⁵

Stejně jako je značně problematický výklad pojmu expresionismus, i popis celého uměleckého hnutí, které je tímto názvem označováno, není jednoznačný – nikdy totiž „nebyl nikterak směrem kompaktním, jednolitým ani v rovině světónázorové, ideové, obsahové, tématické, ani v oblasti formy.“²⁶ Za základní formující prvek expresionismu považujeme svornost v reagování autorů na stejné dobové podmínky, kdy toto uvědomování si palčivých problémů doby bylo pro expresionisty pobídkou k vlastní tvorbě. A ta už pak byla formována zcela individuálně talentem a zaměřením jednotlivých autorů.

Východiska expresionismu byla dána dramatickou proměnou světa, která se odehrála na přelomu 19. a 20. století. Oproti poklidnému 19. století začalo první desetiletí 20. století nabírat závratné tempo. Nové technické vymoženosti napomohly k proměně způsobu života a urychlený přísun informací změnil podobu vnímání světa a uspíšily tak vytvoření městské civilizace.²⁷ A k tomu všemu došlo během života jediné generace. „Logickým důsledkem byla namnoze kapitulace nepřivykklých smyslů před hromaděním mediálních zážitků, jistá otupělost anebo naopak hrůza z anonymních, chaotických sil, ztráta rozlišovací schopnosti, ztráta komunikační schopnosti, typický moderní pocit samoty uprostřed davu.“²⁸ Před touto nesrozumitelností světa tak mohl jedinec utéct pouze do svého vnitřního světa, ze kterého se mohl tento odcizený vnější svět snažit pochopit.²⁹ Svůj pasivní přístup k dění pak mohl vyrovnávat jedinec zvýšenou aktivitou v oblasti analýzy událostí. Základem expresionistického pohledu na svět se tak stala analýza, jejímž cílem však nebyla deskripce reality, ale její opětovné stvoření v takové podobě, aby byla pro jedince srozumitelná. Následné pokusy o vyjádření takového subjektivního pochopení zákonitostí světa však zákonitě narážely na deformovanost lidské řeči, jelikož ta není schopná pojmut a v úplnosti vyjádřit myšlenky jedince.

Období, kdy se expresionismus v umění prosazoval, bylo poznamenáno všeobecnou ztrátou iluzí o objektivní vysvětlitelnosti světa. Tato skepse byla

²⁵ Stejně tak lze i fantastiku vnímat jako odmítnutí racionálního pozitivismu předchozích generací.

²⁶ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I.: *Expresionismus*. Votobia, Olomouc 2000, s. 13

²⁷ „Expresionismus se tedy sám charakterizuje jako hnutí městské, a přímo velkoměstské, upnuté k velkoměstskému člověku s jeho neustále drážděnými nervy.“ (GREBENÍČKOVÁ, R.: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: PALEK, K.: *Kritický sborník*, 14., 1994, č. 3., s. 11)

²⁸ FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I.: tamtéž, s. 21

²⁹ VODIČKA, F.: *O modernosti v literatuře historicky*. In: VODIČKA, F.: *Struktura vývoje*. Dauphin, Podlesí 1998, s. 156

zapříčiněna předně první světovou válkou. Boje v zákopech poznamenaly i Richarda Weinera – daly propuknout prvním známkám jeho doposud latentní schizofrenie, čímž v něm vyvolaly strach z „čehosi nedefinovatelného v sobě samém“³⁰ a připravily ho o jistotu, že je možné se ve světě racionálně vyznat. A právě tematizováním tohoto dilematu nad racionálním a iracionálním prostupujícím svět podnikl Richard Weiner první krok k ukotvení fantastiky do svého díla.

³⁰ MOURKOVÁ, J. *Expresionistické prózy Richarda Weinera*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 468

4. ŠKLEB

Povídkový soubor *Škleb* vyšel roku 1919 v nákladu Aloise Srdce v Praze. Knižní vydání obsahovalo devět povídek. Ty byly rozděleny do dvou oddílů – první, nepojmenovaný sestával ze sedmi textů, druhý, nazvaný *Smířlivý akord*, obsahoval povídky dvě. Větší část krátkých próz sebraných ve *Šklebu* byla již dříve otištěna časopisecky.³¹ Nejvýznamnější postavení mezi nimi měla povídka *Prázdná židle*. Ta vznikla mezi prvními a jako jediná byla takřka okamžitě publikována.³² Nastavila tak kontury dalšímu Weinerovu literárnímu snažení, a tudíž i nadcházejícímu povídkovému souboru, a zároveň se stala jeho neoddiskutovatelnou dominantou.

Celým Weinerovým dílem se line konkrétní tematická nit – obzvláště prominentní jsou u něj motivy rozdvojování osobnosti, dvojznačnosti věcí a metafyzické viny za neznámé provinění –, která funguje jako osa většiny jeho příběhů. *Škleb* tento soubor témat přejal těž, nazírá na něj však pozměněnou optikou. Modifikátorem tematického diskurzu Weinerovy tvorby se v případě tohoto povídkového souboru stala absolutní iracionalita lidského osudu. Kdy „(...) toto iracionálně není ani modifikací, ani dialektickým protikladem racionálna; vztah mezi racionálnem a iracionálnem se tu jeví jako vztah metafyzické cizoty.“³³ Úzká hranice mezi racionálnem a iracionálnem byla pro Weinerja definována výhradně jeho řečí, kdy k iracionálnu dospíval důslednou racionální analýzou. Ukázkovým příkladem této metody je právě povídka *Prázdná židle*: „(...) tady je hranice mezi racionalitou a iracionalitou, mezi známým a neznámým vyjádřena nejpřesněji, když hrdina suchou, nezáživnou analýzou dochází k rozpoznání neznámého prostoru, v němž jeho racionální argumenty přestávají platit, ale bez nichž by nikam nenahlédl.“³⁴ Klíčem k pochopení tohoto přechodu v neznámo je vyhraněnost subjektivity Weinerova světa, v němž je postupně rozměňována druhá i třetí osoba, až nakonec přetrvá pouze trpící *já*. Takové *já*, které může dojít poznání pouze skrze strach.

³¹ Konkrétně to byly povídky: *Prázdná židle*, *Stigma*, *Uhranuté město*, *Ruce*, *Zvěst* a *Hlas v telefonu* (řazeno chronologicky).

³² Její rukopis, obsahující ještě povídku *Stigma*, je datován 14. října 1916. Otištěna byla v *Lumíru* dne 21. prosince 1916. *Stigma* se do tisku dostala až 1. března 1918.

³³ CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Torst, Praha 1992, s. 24

³⁴ PAPOUŠEK, V.: *Richard Weiner*. In: PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Akropolis, Praha 2007, s. 64

A stejně jako se promítá hypertéma celé Weinerovy tvorby do jejích jednotlivých segmentů, v nichž se vytvářejí dílčí deriváty tohoto hypertématu, tak se tyto menší tematické okruhy stejně promítají do jednotlivých próz či básní zahrnutých do daných sbírek. Hypertémata jednotlivých souborů se tak stávají klíčem k porozumění jeho součástí. V případě *Šklebu* je indicií samotný název sbírky: „(...) škleb, to jest náhlé, jaksi nepřírozené zhroucení tváře, jež jinak mohla by býti úměrná a přístupná; je to sešinutí rysů, jež jindy jsou přece blízké a výmluvné, v cizotu a absurdnost. Tu zděsíte se tváře dříve známé; nevíte, je-li to schválnost, nervóza, bolest či něco podvědomého, co křiví tyto důvěrné rysy.“³⁵ A právě toto zhroucení se rysů známého světa, tento škleb, odhaluje hranice prostoru doposud neodhaleného, a přesto všudypřítomného a zcela neodmyslitelného světa neviditelného. V tomto bodě zlomu se odhaluje dvojdomost Weinerových fikčních světů – kdy je jedna z jeho částí konstruována explicitně, zatímco existence druhé je pouze implikována. Tato dualita světa však nemá klasický mytologický charakter, neviditelný svět je zde formován „despotickými silami lidské psyché nebo společenské organizace.“³⁶

Hranice mezi těmito subsvěty je pro Weinera stejně neostrá jako hranice mezi racionálním a iracionálním. Definována je pouze jazykem, jím „ohledává meze nové situace, kterou člověk ve své jedinečnosti zakouší.“³⁷ A přestože mu tedy řeč slouží jako prostředek poznávání, k samotnému poznání se jí nikdy nedobírá. Jazyk totiž není schopen pojmut podstatu neviditelného světa, může na něj pouze poukázat v momentu jeho nejzřetelnější manifestace, ve šklebu.

³⁵ ČAPEK, K.: *Richard Weiner: Škleb* [online]. *O umění a kultuře II*. [citováno 3. 2. 2012]

³⁶ DOLEŽEL, L.: *Radikální sémantika: Richard Weiner a Franz Kafka*. In: DOLEŽEL, L.: *Studie z české literatury a poetiky*. Torst, Praha 2008, s. 71–72

³⁷ MOURKOVÁ, J.: *Expresionistické prózy Richarda Weinera*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 468

5. PRÁZDNÁ ŽIDLE

Rukopis povídky *Prázdná židle* byl dokončen po delším období Weinerovy spisovatelské nečinnosti dne 14. října 1916. O dva měsíce později byla povídka otištěna v *Lumíru*. O necelé dva roky později pak byla zařazena do středu Weinerova nového povídkového souboru *Šklebu*. Od té doby získala *Prázdná židle* v prozaické tvorbě Richarda Weinerja výsadní místo – literární vědou je mnohdy vnímána jako učenlivý příklad, na kterém je možno demonstrovat prvky většiny literárních směrů té doby.³⁸ Ze stejného důvodu se na tuto povídku zaměříme i my, abychom na ní ukázali funkční zapojenost fantastiky ve Weinerových textech.

Při naší analýze povídky se budeme opírat o komparaci všech tištěných verzí *Prázdné židle*. Než tedy přikročíme k analytické části práce, musíme nejdříve tyto textové prameny k povídce se vážící rozřadit.

Do první kategorie řadíme všechny rukopisy a pracovní texty.³⁹

^{I)} rukopis – 14. 10. 1916, Praha: LA PNP, 25 listů (obsahuje ještě rukopis povídky *Stigma*)

Do druhé kategorie pak veškerá tištěná znění vydaná za života autora:

^{II)} časopisecký otisk – *Lumír*, ročník 45, 1916/17, č. 2, 21. 12. 1916, s. 51–67

^{III)} knižní vydání – *Škleb*, Praha: Alois Srdce 1919, s. 53–58

Mezi druhou a třetí verzí došlo k několika významným posunům vzniklých autorovými zásahy do textu díla. Text časopiseckého vydání byl zrevidován a do jisté míry i zkrácen, na několika místech opraven, aby získal větší stylistickou ucelenost. Došlo též k zastření vztahu k původnímu médiu, skrze které byla povídka šířena.⁴⁰

³⁸ Např. PAPOUŠEK, V.: *Richard Weiner*. In: PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Akropolis, Praha 2007, s. 64

³⁹ V naší analýze s textem rukopisu nepracujeme.

⁴⁰ „Kdo tuto povídku v *Lumíru* četl, pamatuje si asi, (...)“ (WEINER, R.: *Prázdná židle*. In: DYK, V.: *Lumír roč. XLV*. Praha: J. Otto 1917, s. 57) Vztah k *Lumíru* však není v knižním vydání zastřen úplně, ačkoliv již v textu nikde nefiguruje jeho jméno: „Jen ještě díky listu, který tentokrát dává spisovateli přednost před čtenáři, (...)“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 373)

Seznam různocnění mezi těmito verzemi uvádíme v příloze č. 1.⁴¹ Třetí verze je poslední textovou verzí, na níž se Richard Weiner osobně podílel. Projevil se v ní tedy autorův poslední tvůrčí záměr,⁴² což jí předurčuje k tomu, aby byla vnímána jako výchozí text pro veškerá další vydání povídky.

Do třetí kategorie řadíme veškerá posmrtná vydání připravená bez autorovy účasti na nich:

^{IV)} knižní vydání – *Prázdná židle a jiné prózy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964. s. 96–118

^{V)} knižní vydání – *Škleb*. Praha: Argo 1993. s. 47–63

^{VI)} knižní vydání – *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Praha: Torst 1996. s. 370–391

Všechna tato vydání vycházejí z textu třetí verze a nikterak nezohledňují časopisecké znění. Vydání z roku 1964 a 1996 prošla výraznějšími ortografickými zásahy ze strany editora. Verze z nakladatelství Argo naopak nabízí text v původním znění z prvního knižního vydání, v němž došlo pouze k několika málo opravám gramatických jevů (např. bylo přizpůsobeno psaní s-/z- současným pravopisným pravidlům).

Za kanonickou verzi textu budeme v této práci označovat verzi z nakladatelství Torst, pročež budeme veškeré citace excerptovat z ní – samozřejmě s výjimkou těch, které se nacházejí pouze v časopiseckém znění z *Lumíru*.

Máme též za nutné zmínit, že při analýze budeme důsledně rozlišovat Prázdnou židli jako konstrukt vypravěčův a *Prázdnou židli* jako slovesné dílo z pera Richarda Weinerja – budeme je tedy odlišovat kurzívou.

⁴¹ Vysvětlující pasáže budeme v tomto seznamu uvádět kurzívou. Tři tečky před nebo za textem varianty či škrty budou značit nutnost číst příslušnou pasáž zapojeně do textu povídky. Pro usnadnění pochopení některých škrťů a variant v nich budeme uvádět slova v lomených závorkách, která budou převzata z hlavního textu.

⁴² kol.: *Editor a text*. Paseka, Praha – Litomyšl 2006, s. 22

6. NARATOLOGICKÁ ANALÝZA PRÁZDNÉ ŽIDLE

Věra Linhartová ve svém doslovu k Weinerově *Hře doopravdy* poukázala na výsadnost postavení pojmů kruhu a přímky ve vnitřní organizaci Weinerových fikčních světů.⁴³ Tyto dva geometrické útvary se staly dominantní obzvláště v prázách jeho druhého tvůrčího období. Směřování ke kruhové organizaci prostoru a událostí je však u Weinerja znatelné už v jeho dřívějších textech. Ačkoliv *Prázdná židle* postrádá jednoznačné uzavření do kruhu, lze v ní pozorovat určitý cyklický charakter – obzvláště pohyb vypravěče v ní je až nápadně podobný sinusoidě. Ve výchozím bodě extradiegetický vypravěč zcela sebejistě představuje zápletku nenapsané povídky, jejíž vypsání a zároveň zanalyzování považuje za nutné. Během spění k vrcholu sinusoidy vypravěč provádí zevrubnou analýzu pole možností vymezeného spolu se zápletkou. Během propadu do sedla sinusoidy však dochází k postupnému rozkladu této analýzy pod tíhou iracionálna – to zároveň odhaluje přímou zapojenost dříve odosobněného vypravěče do celého dění. Ve chvíli, kdy text dosahuje minima sinusoidy, propadá – nyní již intradiegetický – vypravěč beznaději nad rozpadem své pracně vybudované analýzy. Vzápětí však začíná nabývat nové sebejistoty, když odhazuje masku smyšlenosti celého příběhu a staví celou zápletku do nového světla. Spolu s touto stabilizací představuje i novou situaci, kterou je nutno opět zanalyzovat. Veškeré pokusy o její rozbor však nakonec selhávají jako poprvé, vypravěč propadá úděsu, a zároveň si uvědomuje svoji Vinu. Je mu však odepřeno dopátrat se jejího původu. V této chvíli je text sice formálně uzavřen, ale stejně jako sinusoida zůstává i tento cyklus pokusů o analýzu a jejich následných selhání neukončený, jelikož problém, který byl vypravěči popudem k sepsání celého díla, trvá dál.

Tento poznatek nám umožňuje rozčlenit povídku na několik základních fází:

Vstupní fáze povídky má exegetický charakter – představuje čtenáři vypravěče, který se ve své esaji snaží na základě torza příběhu provést rozbor nenapsané povídky, z níž má hotový pouze její název, Prázdná židle. Vstupní odstavec stanovuje půdorys celého textu, když představuje, jaké složky se na jeho výstavbě budou podílet,⁴⁴ a zároveň i předznamenává, jaká úskalí v něm budou na

⁴³ LINHARTOVÁ, V.: *Doslov*. In: WEINER, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 275

⁴⁴ „(...) vsune se v následující řádky něco fantastičnosti, jíž by bylo mnohem lépe užítí při vděčnější příležitosti, a něco podivínství, které by snad slušelo skutečné povídce, kdežto v těchto vývodech bude

čtenáře čekat.⁴⁵ Tyto zmínky však zůstávají v této fázi neprůhledné, jejich funkce zůstane čtenáři utajena až do samotného konce povídky. Následující odstavec vnáší do textu důležitou figuru – pochyby vypravěče o jeho právu na toto vypsání historie nenapsané povídky a k nim se pojící neustálé odrazování čtenáře od dalšího čtení.⁴⁶ Až po těchto úvodních slovech počíná vypravěč, který je zároveň silně stylizovanou podobou Weinerovou, s rekonstrukcí povídky, „které napsati nikdy *nedovede*.“⁴⁷ Stať se tak stává nejosobnější zповědí o vypravěčově spisovatelském selhání. Toto exhibování vlastní nemohoucnosti je však vzápětí usměrněno aplikací šablony jiného literárního díla⁴⁸ – je tak potlačen exhibicionismus vypravěčovy zповědí a je vytvořeno zdání, že prvotním cílem eseje je tedy skutečně dekonstruování tvůrčího procesu ve shodě s *Filozofií uměleckého díla* Edgara Allana Poea. Celé analýze je tak dán obraz strohé a důsledné početní úlohy.⁴⁹ Při rekonstruování nenapsané povídky jedná vypravěč sebejistě jako vševědoucí entita, která má absolutní moc nad výsledkem svého tvůrčího snažení. Postupně však na povrch vyplývají první náznaky pochybností o této vypravěčově nadřazenosti.⁵⁰ Spolu s těmito pochybami jsou do textu vkládány další narážky, jež se na sebe kupí jako průhledné papírky, a které mohou odhalit svůj pravý význam teprve až po zkompletování celého obrazu.⁵¹ Pečlivé analyzování torza Prázdné židle se odráží od pokusu o jeho rekonstrukci – základy příběhu jsou položeny ve vyslechnutém rozhovoru dvou mužů domlouvajících se na návštěvě, ten se stává výchozím bodem pro vypravěčovu fabulaci.

čtenáře uváděti pouze na scesti a do slepých uliček; (...). (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 370)

⁴⁵ „(...) také snad se vyskytne trocha pohnutí a vzrušení (a snad i rozrušení), což pravděpodobně často pohatí můj plán na pragmatické vypsání zániku slovesného díla.“ (tamtéž, s. 370) První časopisecký otisk *Prázdné židle* tato úskalí ještě více podtrhoval: „A připomínám k tomu ještě, že tato rada je, možná, jedinou upřímností či dokonce poctivostí mé stati, (...).“ (WEINER, R.: *Prázdná židle*. In: DYK, V.: *Lumír roč. XLV*. Praha: J. Otto 1917, s. 51)

⁴⁶ „Upřímně mu radím, aby nečetl, poněvadž jsem si jist, že by neukojil žádné z potřeb, pro něž se obyčejně do čtení dává.“ (tamtéž, s. 51)

⁴⁷ WEINER, R.: tamtéž, Praha 1996, s. 371 (ve zvýrazněném slovu byla upravena osoba, AK)

⁴⁸ „V oně době těžké duševní krize dostaly se mi do rukou eseje Edgara Allana Poe. Tam připamatovala se mi znova jeho stať *Filozofie uměleckého díla*. Toto vylíčení umělcovy práce (...) přivedlo mě na myšlenku, abych se podobným způsobem vypořádal se svojí nenapsanou povídkou.“ (tamtéž, s. 372–373)

⁴⁹ Stejně jako Poe se i Weiner snaží „prokázat, že jeho skladba nevděčí na žádném místě náhodě ani intuici – že celé dílo pokračovalo krok za krokem až k závěru s přesností a strohou důsledností početního úkolu.“ (POE, E. A.: *Filozofie básnické skladby* [online]. *Česká literatura na internetu* [citováno 6. 4. 2012])

⁵⁰ „(...) pravděpodobně zůstane i mně samotnému leccos záhadou i nadále, (...).“ (tamtéž, s. 374)

⁵¹ Jasná korelace je kupříkladu mezi počátečním výrokem: „(...) původní myšlenka <se mi> jeví jen velmi mlhavě a (...) zdá se mi dnes jen jako znenáhle vybavování byvších, polozapomenutých událostí, (...).“ (tamtéž, s. 374) a výrokem: „(...) otevřeně vyznávám, že příhoda zde popsána stala se mně samotnému v létě 1914 (...).“ (tamtéž, s. 386). Ke konci povídky je tak naplněna zmínka o tom, že události v povídce popisované se skutečně odehrály.

Z tohoto impulzu je vyprofilováno základní dějové schéma, od kterého se bude celá povídka odvíjet.⁵² Vzápětí jsou do tohoto modelu vsazeny postavy Jana a Václava a pomocný charakter kupcové. Vše je navíc ukotveno v prostoru generické pařížské pasáže a zasazeno do bezčasí. Prostřednictvím racionální analýzy jsou postupně eliminovány veškeré možnosti, které by mohly vést k jinému rozřešení, než jaké je zamýšleno vypravěčem. Celá fáze je pak uzavřena krátkým resumé všech dosavadních vývodů – všechny varianty byly prozkoumány a analýza dospívá svého vrcholu. Pokud použijeme příměru k dříve navrženému popisu povídky pomocí sinusoidy, tak můžeme říct, že se tato fáze kryje s narůstáním grafu do jeho nejvyššího bodu. Poté však následuje zlom a ostrý propad.

Druhá fáze má tedy sestupný charakter – ať už jde o pokles v oblasti analytické preciznosti či sestup vypravěče z původní heterodiegetické roviny přímo do příběhu. Je zároveň zahájeno odhazování zdání fiktivnosti celé zápletky a vše začíná zapadat do dráhy vytyčené předchozí událostí. Přechodem vypravěče do příběhu a smazáním rozdílu mezi ním a Janem⁵³ dochází ke zpochybnění nadřazenosti a vševědoucnosti vyprávěcího subjektu – ten je tímto krokem postaven na úroveň ostatních postav a rozsah jeho pohledu je tím významně omezen. Je tak zbaven možnosti nahlížet do myšlení ostatních postav. Přestává být distributorem skutečností ve své povídce a sám se stává hledačem pravdy v událostech, které jsou mimo jeho kontrolu. Popřením existence garanta jediné pravdy je čtenář postaven před dilema – je donucen váhat nad povahou dějů v povídce popsaných.⁵⁴ Toto váhání je zároveň zrcadleno i v subjektu vypravěče-postavy.⁵⁵ A právě skrze toto váhání je definitivně rozmetána racionální analýza události – odhalují se totiž iracionální síly ji prostupující, které není možné logickými postupy jednoznačně vysvětlit.⁵⁶ Vypravěčovy snahy o domyšlení této iracionální události ústí pouze do absurdity. A vyprávění se dostává do svého nejnižšího bodu.

⁵² „Povídka, kterou jsem hodlal napsati, měla tudíž jednati o úděsu, jenž se zmocnil hostitele, když host, kterého očekával a který jistě slíbil, že přijde, se nedostavil.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 379)

⁵³ „Nuže vyšetřil jsem, že onoho odpoledne, a zvláště po celou dobu, kdy jsem očekával Václava, domovnice nejenže nespátřila nikoho z nájemníků jíti mimo lóži, nýbrž také nikomu neotevřela (...).“ (tamtéž, s. 384)

⁵⁴ tamtéž, s. 382

⁵⁵ „Co tedy zbývá z posledního ‚rozumného vysvětlení‘? Lze-li se uchytili alespoň zde? Toť právě hrozné, že nikoliv.“ (tamtéž, s. 386)

⁵⁶ „A přece jen, stanuv na samém pomezí toho světa, marně v něm pátraje po příčině, nemohu já racionalista smířiti se s myšlenkou, že jí vypátrati nelze.“ (tamtéž, s. 386)

Ačkoliv byla v druhé fázi postupně odhazována maska smyšlenosti celé události, několik falešných stop potvrzujících její platnost zůstalo i nadále na svých místech – na jejich přítomnost je však upozorňováno pomocí nápadných narážek.⁵⁷ Až ve třetí fázi tedy dochází k definitivnímu odhalení všech nuancí – obzvláště pak identity vypravěčova přítele, Emila Dermenghema –, které se podílely na vzniku události, okolo které vypravěč doposud pouze opatrně kroužil a nad kterou se snažil tak logisticky mlžit. Tímto vstřícným gestem vypravěč opět získává alespoň zdánlivý odstup od dění a nabývá sebevědomí. Dokonce si trvá tvrdit, že konečně může „přikročit k objektivnímu vysvětlení záhady.“⁵⁸ Nově započatá analýza události však postrádá původní jistotu, s jakou byly v první fázi rozebírány všechny vyvstálé možnosti implikované v náčrtu nenapsané povídky. Tato rozkolísanost je dána přetrvávající interní fokalizací vypravěčovou. Ten kvůli ní zůstává ve svých úvahách značně omezený. Na své otázky již nenachází racionální odpovědi a většinou se spokojuje se spekulacemi.⁵⁹ Touto cestou nakonec dospívá k názoru, že se na svém příteli provinil, a proto jím nebyl navštíven. Vyvozením si tohoto závěru vypravěč naplňuje skrytou narážku ze své úvodní eseje o úděsu, v níž tvrdil, že zasaženému subjektu stačí i takové vysvětlení, které se nemusí nutně zakládat na pravdě.⁶⁰ Uspokojivost svého řešení je však nucen zpochybnit již záhy,⁶¹ aby nakonec – poté, co zkonfrontuje veškeré vývody svých analýz s poznatky nabytými během druhého setkání s Emilem, během něhož se dozvídá, že Emil si na okolnosti kolem nevykonané návštěvy nikterak nevzpomíná – shledal, že se zmylil, že původ jeho provinění leží jinde.⁶² Tento druhý zlom tak opět posílá vypravěče zpět do hlubin vlastního úděsu nad nepoznatelností iracionality pohrávajících si s lidskými osudy.

Čtvrtá, závěrečná fáze se nese v duchu rozpoznávání doposud utajeného hybatele, který stojí za nevysvětlitelnou událostí. Ten je však natolik neuchopitelný, že ani jeho explicitní pojmenování není vypravěči dostatečnou oporou k vymanění se

⁵⁷ „Což nemluví o Václavu, člověku nejlepšímu, nejlepšímu příteli?!“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 386)

⁵⁸ tamtéž, s. 386

⁵⁹ „Emil se nedostavil, protože jeho úmysl byl opustit mne. Leč znaje dobře svého přítele, věděl jsem, že musím zavrhnutí i frivolní nedbalost, i malicherné rozladění, i neřízenou samolibost jako motivy jeho rozhodnutí. Nikoliv! Bez přičinění vnějšku, či lépe bez přičinění někoho druhého nemohl dospět ke svému krutému odhodlání.“ (tamtéž, s. 388)

⁶⁰ „Je lhostejno, odpovídá-li ona příčina skutečnosti zcela či jen potud, že stačí za vysvětlení jedině postiženému.“ (tamtéž, s. 375)

⁶¹ „Ve skutečnosti zůstala záhada záhadou, a domníval-li jsem se chvíli, že jsem k ní našel klíč, musil jsem záhy přiznat, že i onen klíč je pro mě tajemným, (...).“ (tamtéž, s. 388)

⁶² „(...) zhroutil se (...) domněnka, že pykám za vinu neznámou, leč konkrétní, totiž za vinu spáchanou na Emilovi.“ (tamtéž, s. 389)

z úděsu, jež jej zachvátil. Dochází tedy pouze k pojmenování činitele – za toho je označena pro Weinerja typická metafyzická Vina. Její podloží a možnosti z ní vyvstávající však zůstávají nezmapovány. Jak poznamenává Weinerův vypravěč: „neznámá <je> vyměněna za neznámou.“⁶³ A tato neuchopitelnost pohnutek, které stály za jeho vyvoláním k potrestání za ono velké Provinění, mu zabráňuje v dosažení katarze.⁶⁴ Všechno pátrání a analyzování se hroučí do sebe, jedinou možností vypravěče je tak přijmout zodpovědnost za Vinu páchanou „všemi životy proti životům všem.“⁶⁵ A zůstat „uděšen věčně.“⁶⁶

Vzhledem k cykličnosti celé struktury povídky můžeme ještě poukázat na silnou dualitu v její výstavbě. Jak jsme již konstatovali, v textu lze rozlišit čtyři fáze, kdy ty obkročné mají vždy obdobný charakter. V *Prázdné židli* se tedy objevují dva srovnatelné cykly. Pokud tento poznatek postavíme do vztahu k rovinám, v nichž se vypravěč v povídce pohybuje, zjistíme, že dochází k jejich značnému překrytí. Zatímco v prvním cyklu se vyprávěcí subjekt vyskytuje primárně na rovině exegeze, v druhém cyklu je jeho pohyb již výhradně omezen na rovinu diegeze.

Při bližším prozkoumání obou cyklů, odhalíme, že jsou spojeny ještě tendencí k selhávání. Na rovině exegeze troskotají vypravěčovy snahy o napsání povídky *Prázdná židle*, na úrovni diegeze zase dochází k selhání všech pokusů o vysvětlení, proč se jeho přítel nikdy nedostavil na smlouvanou návštěvu. Mezi těmito dvěma selháními je natažen vztah aktem pojmenovávacím. Ten má ve Weinerově fikčním světě zásadní úlohu – až skrze určení jména se otevírá pole možností, které je nutno zanalyzovat. Tuto skutečnost reflektuje i Weinerův vypravěč, když poukazuje na to, že nedovede napsat nic, čemu by už předem nedal jména.⁶⁷ V obou případech je tedy vztah mezi skutečností, která znepokojuje vypravěče, a jejím pojmenováním jasně exponován. Heterodiegetický vypravěč se hned na úvod povídky vyznává ze svého selhání napsat zamýšlenou povídku, z níž má definitivně hotový jedině název. Aby překlenul toto selhání, chce přikročit alespoň k vypsání jejích možností. Stejný půdorys má i selhání homodiegetického vypravěče. Ačkoliv pojmenovává příčinu, která zhatila jeho setkání s přítelem na smlouvané návštěvě, nakonec stejně nedokáže postoupit nikam dále, než k utěšování se vypsáním spekulací po jejím původu.

⁶³ WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 388

⁶⁴ „(...) jak nepatrné je to vše proti děsivému příkazu, jenž zapovídá zbaviti se kletby tím, že bychom vyslovili její formuli.“ (tamtéž, s. 390–391)

⁶⁵ tamtéž, s. 390

⁶⁶ tamtéž, s. 376

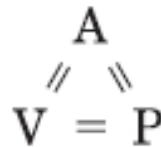
⁶⁷ tamtéž, s. 371

Ačkoliv tedy důvody selhání získávají svá jména a zároveň se jim dostává alespoň zdánlivého ohledání, jejich podloží zůstává i nadále skryto. Skrze akt pojmenování je odhalena síť možností, kterou se musí vypravěč i čtenář pokusit rozplést. Jména Vina a Prázdná židle se tak stávají alfou i omegou celého textu.

6.1. VYPRAVĚČ

Vypravěč má v *Prázdné židli* dominantní úlohu. Při zpovídání se o své neschopnosti napsat povídku rekonstruuje zamýšlený fikční svět, zalidňuje jej – pro usměrňování toku vlastních myšlenek – podstatnými postavami, a zároveň tento svět svými proměnami a posuny neustále modifikuje. Jednou z jeho základních proměn je postupné natahování explicitních vztahů mezi ním, autorem a postavou. Popisem narativů na základě těchto vztahů se zabýval francouzský literární teoretik a historik Gérard Genette.⁶⁸ A právě jeho modelů využijeme k poukázání na funkčnost vztahů mezi těmito třemi entitami.

Jarmila Mourková v doslovu k prvnímu dílu Spisů Richarda Weinerja upozorňuje na nedvojsmyslně autobiografický ráz *Prázdné židle*.⁶⁹ Pokud bychom začali povídku vnímat tímto způsobem a pokusili se ji popsat příslušným Genettovým modelem, tak by se nám naskytl obrazec v této podobě:



Tento model by však nebyl aplikovatelný na celou povídku, jelikož během první fáze, kdy je sice jasně naznačována totožnost mezi autorem a vypravěčem – ať už pomocí jasných odkazů na Weinerja předchozí díla⁷⁰ či zdůrazňováním jeho nemožnosti daný příběh napsat⁷¹ – je od nich hlavní postava Jana oddělována.

⁶⁸ GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Brno – Praha 2007, s. 50–62

⁶⁹ MOURKOVÁ, J. *Expresionistické prózy Richarda Weinerja*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 465

⁷⁰ „(...) moje povídky obsahují v jádře vnější skutečnost, třeba byla povídka k oné skutečnosti v poměru příbuzenství pouze velmi vzdáleného. Pamatuji si například, že próza *Loučení s včerejškem* byla vyvolána obrazem Františka Kupky, (...)“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 377) Připomeňme, že *Loučení s včerejškem* vyšlo ve Weinerově souboru povídek *Netečný divák a jiné prózy*.

⁷¹ „(...) všechny ostatní moje síly pohlceny byly marným, vysilujícím hledáním formy a výrazu, neméně pak také úzkostí, do níž mě pohroužila utkvělá myšlenka, že na uskutečnění početilých povídkářských ideje závisí všechna moje existence.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 372) Ve stejném smyslu se Weiner vyznal ze své delší literární nečinnosti

A takové uspořádání koresponduje s Genettovým modelem historické fikce:

$$\begin{array}{c} A \\ // \quad \neq \\ V \neq P \end{array}$$

Až během následující fáze, kdy je toto uspořádání rozmetáno setřením většiny rozdílů mezi postavou Jana a vyprávějším subjektem, dochází z formálního hlediska k naplnění autobiografického modelu.

V obou případech zůstává zachován vztah $A = V$ nezměněn, což znamená, že podle Genetta *Prázdná židle* splňuje základní formální podmínku faktálního vyprávění.⁷² Z povahy událostí povídkou popisovaných však lze vytušit, že se o faktální vyprávění v pravém slova smyslu jednat nemůže – jedná se tak o situaci, kdy „já, autor, vám budu vyprávět příběh, jehož hrdinou jsem, a přesto se mi nikdy nepříhodil.“⁷³ Z čehož nutně vyplývá, že by muselo dojít k následující úpravě modelu:

$$\begin{array}{c} A \\ // \quad // \\ V = P + \text{fikcionální osud} \end{array}$$

Takovéto úpravy však Genette nepřipouští.⁷⁴

Touto cestou jsme nechtěli zpochybňovat Genettova modely popisu vztahů mezi autorem, vypravěčem a postavou, ale předně poukázat na zbytečnost tázání se po historickém autobiografickém rázu povídky, obzvláště když nemůžeme jednoznačně potvrdit, že se popisované události staly. Zajímat by nás naopak měla funkce této autobiografičnosti, nehledě na to, že je fingovaná.⁷⁵ Ve fiktivním

své sestře Zdeňce v dopise z 10. října 1916: „Od té doby, co jsem napsal poslední povídku z Lític, je ve mně duto a poslední báseň (báseň!) napsal jsem ani nepamatuji. Lumír upomíná, v divadle právě říkal mi Topičova Sborníku o příspěvek, a já mám prázdné ruce. Bystrost mých vjemů je tupá jako motyka, i ony duchaplné překlady, kterými finguji „činnost“ je mi zatěžko psát, a ony jsou čím dále tím více strohé. – A přece jen vidíš, ve mně cosi vře, ale dítě nepřichází, a já jsem vlastně rád, že nepřichází, poněvadž by to byl mrzáček.“ (MOURKOVÁ, J.: *Buřiči a občané*. Československý spisovatel, Praha 1988, s. 173) Nutno na závěr podotknouti, že sepsání tohoto dopisu a dokončení rukopisu povídky *Prázdná židle* dělí čtyři dny.

⁷² GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*. Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, Brno – Praha 2007, s. 55

⁷³ tamtéž, s. 59

⁷⁴ tamtéž, s. 59

⁷⁵ Nelze zde totiž opomenout myšlenku Edgara Allana Poea z jeho eseje *Filozofie básnické skladby*, ve které se Weiner dle svých slov při psaní *Prázdné židle* inspiroval: „Myslím, že tkví hluboký omyl

vyprávění chybí jakákoliv záruka o realizovatelnosti popisovaných událostí, a bez takového potvrzení by později nebylo možné v *Prázdné židli* pracovat s případným nadpřirozeným vysvětlením události, ta by totiž bez zaručení se za ni mohla být okamžitě zpochybněna. U faktálního vyprávění za pravdivost výroků vždy ručí sám autor. Vypravěč *Prázdné židle* na sebe právě proto bere masku stylizovaného autora, aby podpořil pravdivost svých propozic.⁷⁶ Garantováním fiktivních událostí osobou autora, a s ním spojeného vytvoření zdání o předchozím uskutečnění tohoto dění, tak do díla vstupuje první autentifikační pojistka, která později čtenáře nutí věřit tomu, že se daná událost skutečně stala.⁷⁷

Zároveň jsme chtěli poukázat na nemožnost popisu *Prázdné židle* pomocí fixně vnímaných kategorií autora, vypravěče a postavy, tak jak žádá Genett. Weiner s nimi pracuje značně dynamicky, když jejich kategorie neustále prolíná a modifikuje. „Vnější autor není sice identický s vnitřním, textovým autorem, ten s vypravěčem atd., jejich různost ale není absolutní. Jsou spojeni tím, že jeden je vždy výrazem druhého.“⁷⁸ Tyto entity je tak nutné vnímat jako v čase ukotvené útvary, kterými subjekt při vyprávění prochází. Tyto posuny na ose autor – vypravěč – autor jsou zaštitěny jediným gramatickým já, právě kvůli tomuto pohledu z první osoby jsou proměny souvislé, a nikterak na sebe nepřitahují nechtěnou pozornost.

Pokud jsme tedy řekli, že pohyb mezi autorem a postavou zajišťuje verifikaci událostí, které se odehrály, a že vztah mezi autorem a vypravěčem funguje jako autentifikační pojistka, tak zahájení pohybu mezi vypravěčem a postavou má za následek proměnění vypravěče z heterodiegetického v homodiegetického, což s sebou přináší značné důsledky pro celou povídku. Krom toho, že je tak odhalena přímá zapojenost vypravěče do dění, je zároveň omezen rozsah jeho vědění. Jako vševědoucí vypravěč by mohl snadno rozklíčovat popudy, které zabránily jeho příteli

v tom, jak se obvykle skládá příběh. Buďto poskytne úkol historie – nebo ho vnukne všední událost – anebo spisovatel sestaví z význačných událostí nejvýš pouhý podklad svého vyprávění – a mezery ve skutečnostech nebo jednání, které se snad stránka za stránkou objeví, umíní si vyplnit líčením, rozhovorem nebo autorskými poznámkami.“ (POE, E. A.: *Filozofie básnické skladby* [online]. *Česká literatura na internetu* [citováno 4. 5. 2012])

⁷⁶ KUBÍČEK, T.: *Ustanovení literárnosti v pojetí Gérarda Genetta*. In: GENETTE, G.: *Fikce a vyprávěn*.  stav pro  eskou literaturu Akademie věd  esk  republiky, Brno – Praha 2007, s. 82

⁷⁷ V prvním  asopiseck m otisku je toto ještě podtrhov no jako stanoven : „Nakonec nezbylo, jak jsem už pravil, než přijmouti za stanoven , že Emil se nedostavil, protože jeho úmysl byl opustiti mne.“ (WEINER, R.: *Pr zdn   idle*. In: DYK, V.: *Lumír roč XLV*. Praha: J. Otto 1917, s. 64)

V knižním vyd n i formulace lépe reflektuje vytv ren i zd n i konstruov n i povídky: „Nakonec nezbylo, jak jsem už pravil, než považovat za prok zan , že Emil se nedostavil, protože jeho úmysl byl opustiti mne.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jin  prózy; Lítice;  kleb*. Torst, Praha 1996, s. 388)

⁷⁸ HRDLIČKA, J.: *Richard Weiner* [online]. *Souvislosti* [citováno 21. 4. 2012]

dostavit se na smlouvenou návštěvu, jako homodiegetický vypravěč vybavený interní fokalizací však k těmto pohnutkám přístup nemá.⁷⁹ Vypravěč tak tedy přichází o svou konstrukční a kontrolní roli a přebírá úlohu akční a interpretační – k veškerým poznatkům se tak musí nejdříve dopracovat a následně si je pokusit vyložit, a prostředkem k tomu mu má být právě analýza. Ta v tomto místě obdobně ztrácí konstrukční úlohu a začíná fungovat jako interpretační pomůcka. Zatímco tedy analýza v první fázi sloužila k rekonstruování maximálně přehledného světa, ve kterém by se měla událost odehrát, v dalších fázích se už vypravěč pomocí ní snaží v tomto světě vyznat, a svými spekulacemi jej pouze zneřehledňuje. Proto je první fáze ukončena rekapitulací dosavadních poznatků, protože musí následujícím fázím poskytnout veškerý materiál potřebný pro vypravěčovo interpretování a spekulování. Stejně tak je i proto do ukončení přelomu mezi první a druhou fází povídky zkonstituován veškerý prostor a do děje zasazeny všechny postavy – tehdy je ještě vše podřízeno požadavku maximální jasnosti a srozumitelnosti a vypravěč operuje pouze s entitami a objekty, jež se přímo týkají analyzované situace a ostatní z ní vylučuje –, v pozdějších interpretačních fázích by totiž takové konstruování světa již nebylo možné.

Kromě omezení v rozsahu pohledu dochází přetvořením vypravěče v homodiegetickou entitu i k podřízení jeho výpovědi zkoušce pravdivosti. Zatímco vševědoucímu vypravěči bychom museli věřit jím konstruovaný fikční svět, tak výroky vypravěče-postavy, který je ve svých rozhledech značně omezený, je nutné brát s rezervou.⁸⁰ Zpochybněním existence entity schopné jednoznačně určovat pravdu je připraven prostor pro vstup fantastična do děje. Pokud by totiž vševědoucí vypravěč zanesl do textu nadpřirozené prvky, povídku by bylo nutné okamžitě vnímat jako zázračnou, jelikož by nebylo možné zpochybnit její nadpřirozený charakter.⁸¹ Pokud by do textu naopak vložil takové události, které by se i přes svou zdánlivou neuvěřitelnost daly snadno vysvětlit rozumovými zákony, povídka by se tak stala nezpochybnitelně podivuhodnou.⁸² Homodiegetický vypravěč, který nemůže zaručit správnost ani jednoho vysvětlení, je však nucen nad těmito řešeními

⁷⁹ „A přece jen je to případ záhadný a pro mne stále úděsný. Záhadný, že nelze vysvětliti myšlenkový či citový zvrát, jenž jej přiměl, aby se vzdálil, a úděsný proto, že bezpochyby ona vnitřní příčina, byla-li jaká, nemůže býti hledána jinde než u vědomí toho, jenž se nedostavil (...).“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 385)

⁸⁰ TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 73

⁸¹ tamtéž, s. 73

⁸² tamtéž, s. 43

váhat – a ke stejnému váhání je přinucen i čtenář, když se již nadále nemůže spoléhat na přínosnost vypravěčových výpovědí.

Nyní se ještě vraťme k tvrzení, že *Prázdná židle* je osobní zpovědi autorovou – rozpaky nad zveřejňováním nejnítěrnějších pocitů jsou, jak jsme již řekli, zmírňovány aplikací modelu jiného literárního díla, zároveň jsou však umenšovány i pro expresionismus typickou technikou koncipování díla jako nalezených zápisků zemřelého obsahujících natolik závažnou zprávu, že je autor považuje za nutné zveřejnit.⁸³ Weiner tuto metodu varioval jako popis nenapsaného díla. Touto cestou tak byl schopen udržet vypravěčský pohled z první osoby, který s sebou nese zdání bezprostřednosti a autenticity, a také oslabit exhibicionismus vypravěče,⁸⁴ když ho postavil do situace, v níž vyniká na povrch jeho neschopnost.⁸⁵ Ta je navíc umocňována jeho neustálými pochybami, kterými se snaží čtenáře od čtení odradit.⁸⁶ Tyto pochyby o oprávněnosti předložit čtenáři rozbor nenapsané povídky však působí strojeně, jelikož ostatní vypravěčovo vyjadřování působí velmi sebejistě – nepostrádá důvěru v účinek vlastní řeči, ani v to, že text najde svého adresáta.⁸⁷ Odhaluje se tak funkce tohoto odrazování – má ve čtenáři vzbudit zvědavost a zájem, zároveň jsou tak v něm budována falešná očekávání,⁸⁸ která jej mají nakonec ještě více znejistit při váhání.

Pro Weinerja je typické krom prezentování vlastního já i poukazování na poruchy řeči, které znemožňuje řádné předvedení vnitřního prožívání subjektu čtenáři.⁸⁹ Právě proto, aby překonal tento nedostatek řeči, Weiner tolik angažuje čtenáře do textu – ať už pomocí pouhých oslovování a varování, až po jeho uvržení ve váhání. Rozkolísanost jazyka tak na sebe má strhávat čtenářovu pozornost a upozorňovat jej na to, jak se musí vyprávějící subjekt probíjet světem, a zároveň

⁸³ PAPOUŠEK, V.: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004, s. 65

⁸⁴ tamtéž, s. 65

⁸⁵ „(...) plánuji povídky Prázdná židle byl jsem totiž tak posedlý, že všechny ostatní moje literární úmysly propadaly se v nic.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 372)

⁸⁶ „Nemohu než znovu jej varovati před klamnými nadějemi.“ (WEINER, R.: *Prázdná židle*. In: DYK, V.: *Lumír roč. XLV*. Praha: J. Otto 1917, s. 54)

⁸⁷ „(...) spoléhám, že aspoň jediný divák přijde na moje představení, nedoveda přemoci zvědavost.“ (WEINER, R.: tamtéž, Praha 1996, s. 373)

⁸⁸ Po dočtení povídky čtenář zjistí, že vypravěčův úvodní výrok „(...) necht' zví, že se nedoče napínavé zápletky, že nenalezne zajímavých psychologických rozborů (...)“ (tamtéž, s. 370) byl značně zavádějící, jelikož *Prázdná židle* zápletku měla, stejně tak obsahovala i psychologické rozborů člověka stíženého úděsem.

⁸⁹ PAPOUŠEK, V.: tamtéž, s. 63

i na jeho neschopnost vypovědět se ze svých útrap kvůli propasti mezi vnitřním myšlením a jeho vnějším vyjádřením.⁹⁰ Weiner tak v *Prázdné židli* konstruuje zvláštní komunikační situaci, která je sice jazykově vyrovnaná, ale zároveň i sdělně nemohoucí – toto rozložení reflektuje, a zároveň i posiluje, rozkolísanost na úrovni tematické, kde zcela jasná a pochopitelná analýza není schopna vyjádřit podstatu události, která vypravěče natolik děsí.

Weiner tak vytvořil v *Prázdné židli* fikční svět plný zdánlivých diskrepancí. Vyprávějící subjekt je ve svých proměnách schopen tyto nekompatibilní prvky postupně aktivovat a sdružovat. Tedy až vypravěčovým zásahem nabývají všechny aspekty fikčního světa na významu a začínají spolupracovat na vytváření finálního gesta, jež postuluje konečný účinek textu.

6.2. POSTAVY

Pokud opomeneme subjekt vypravěče a jeho zástupnou postavu Jana, můžeme v povídce *Prázdná židle* identifikovat pět dalších postav, z čehož čtyři mají zcela pomocné role. Všem těmto postavám je společná nevykreslenost jejich charakterů. Tuto nepropracovanost postav lze vysvětlit jako důsledek modelovitosti celé povídky – ta jako hra na příběh rezignuje na klasické herce, místo nich využívá loutek a snaží se pomocí nich potvrdit svou realizovatelnost. Postavy tak jako loutky nutně postrádají jakýkoliv vlastní propracovaný charakter – smrkávají se na pouhé nositele určitého poselství. „Modelové postavy vždy upozorňovaly, že jejich hybatelem, je nějaký univerzální koncept v pozadí, že nekomunikují se skutečností přímo, ale prostřednictvím předem připravené pasti, která už skutečnost nějak pojala a určitým způsobem se jí zmocnila.“⁹¹ Tvar těchto postav zůstává ostrý pouze v pohybu, během přenosu na ně uložené zprávy. Poté, co naplní svůj účel, mizí ze scény. Weinerova práce s postavou tak nese určitou podobnost se solipsistickým pohledem na svět.

Nejvýsadnější roli z vedlejších postav sehraává Émile Dermenghem,⁹² který představuje vypravěčova přítele a očekávaného návštěvníka. Emil se napříč takřka celou povídkou ukrývá za zástupným charakterem, kterého vypravěč nazývá Václavem (skrže nahodilost pojmenování je tak posilován dojem, že dochází

⁹⁰ PAPOUŠEK, V.: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004, s. 181

⁹¹ tamtéž, s. 85

⁹² Émile Dermenghem žil mezi lety 1892–1971, byl arabistou a přítelem Richarda Weinerja. (LANGEROVÁ, M: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 85)

k aktuálnímu a nepředzjednanému konstruování děje). Ten vstupuje do první, rekonstrukční fáze povídky jako postava Janova „drahého, dlouho nezřeného přítele.“⁹³ Poté, co se oba přátelé nakrátko rozcházejí, aby vše připravili k před chvílí smluvené návštěvě, však Václav definitivně mizí ze scény – došlo k předání zprávy a jeho zhmotnělá podoba se tak stává zbytečnou. Václavův obraz od této chvíle začíná existovat výhradně v mysli vyprávěcího subjektu. Ostatní vedlejší postavy tento obraz postupně modifikují, když podávají důkazy o Václavových dalších krocích, opět jej však nezhmotňují. Václav tak začíná v příběhu fungovat pouze jako hypotéza – záhada, jíž je nutno se dopátrat.

Zdání o existenci Václava je udržováno i ve chvíli, kdy začíná docházet k přechodu vypravěče do roviny postav. V tomto místě se však již objevují první narážky, které indikují, že za postavou Václava se ukrývá někdo jiný, stejně jako se za postavou Jana ukrýval vypravěč. Odhalení identity Václava je vypravěčem vnímáno jako poslední bariéra, která udržuje zdání smyšlenosti příběhu.

V konečné fázi textu, kdy Emil definitivně vstupuje na scénu, dochází k výrazné proměně jeho role. Doposud byla postava Emila / Václava do textu zapojována jako nutná součást rovnice příběhu, jako druhá veličina, která se střetává s vypravěčem za účelem sjednání a naplnění návštěvy. V této chvíli se však ukazuje, že rolí Václavovou / Emilovou je taktéž předání poselství vyprávěcímu subjektu – poselství o jeho provinění se.

Václavův / Emilův vstup i odchod ze scény – který se odehrává ve shodě s tím, co jsme poznamenávali na začátku, tedy že po předání zprávy, dochází k rozplynutí jejího nositele – ve vypravěči, a nyní i ve čtenáři vyvolává pochyby nad povahou dějů, které se před nimi odehrály. Je jim nabídnuto jak přirozené, tak nadpřirozené vysvětlení⁹⁴ – ani jedno však není podloženo dostatečnými důkazy, aby bylo možné se na jeho stranu zcela bez pochyb přiklonit. Skrze Emila tak do děje definitivně proniká fantastično, pro jehož vstup již byly nějakou dobu připravovány vhodné podmínky. Využito je k tomu pro Weinera typického tématu dvojníka – v *Prázdné židli* je tohoto zdvojení fyzické schránky člověka, jako narušení jasného pouta mezi hmotou a duchem,⁹⁵ užito k definitivnímu znejistění otázky skutečnosti.

⁹³ WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 378

⁹⁴ „(...) při veškeré tajemnosti tolik alespoň nemohlo zůstatí utajeno, že děs a ono neznámé, jež ho přivodilo, jsou z různých oblastí, že se sbíhají až kdesi v nekonečnu, (...).“ (tamtéž, s. 388)

⁹⁵ „Zmnožen osobnosti, vzato doslova, je okamžitým důsledkem možného přechodu mezi hmotou a duchem, (...).“ (TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 98–100)

V ději se tedy objevují dva Emilové. Emil, se kterým se vypravěč ke konci povídky setkává na Butte Chaumont si není schopen vybavit události kolem nenaplněné návštěvy,⁹⁶ čímž donucuje vypravěče přehodnotit své předchozí závěry a (znovu) si uvědomit své Provinění.⁹⁷ Zároveň zde poprvé zcela explicitně vyvstává na povrch možnost existence Emilova dvojníka, fantómu, se kterým se musel vypravěč setkat tehdy na Passage Stanislas. Takového, jenž byl vyvolen „za hmotný nástroj“,“⁹⁸ který měl vypravěči již tehdy připamatovat jeho velké Provinění. Z toho jasně vyplývá, že obě Emilovy inkarnace jsou nositeli stejného poselství – že jsou zvěstovateli vypravěčovy Viny. Užití obou Emilových entit jako připomínatelů totožného Provinění tak má reflektovat fantastický diskurz povídky. Shodností výpovědí obou stran je posilováno váhání, nad tím, která z nich je skutečnější. Jestli ta Emila, fantómu, – jenž je vyvázán z povinnosti zakládat své jednání na racionálních motivech,⁹⁹ a tedy vystupujícího jako emisar neviditelného světa – či Emila, předobrazu, který je zcela nezpochybnitelně zástupcem světa racionálního. Pomocí Emila je tak rozkolísán poznávací řád vyprávěcího subjektu, zároveň je skrze něj vypravěči předána zpráva o jeho Vině, a taktéž jsou pomocí něj vytyčeny dvě možná, a přitom nikterak nepodložená vysvětlení o původu tohoto Provinění, skrze Emila je tak vygradováno celé spění textu ke svému selhání. Emil se tak stává ztělesněnou spojnicí mezi alfou a omegou celé povídky, když zároveň brání heterodiegetickému vypravěči v jejím započetí a zároveň i homodiegetickému v jejím zakončení.

Jak jsme již zmínili, v textu se objevují ještě čtyři pomocné postavy. Jejich primárním úkolem je usměrňovat plynutí konstruované zápletky, analýzy a posléze i samotného dění. Jejich zasazení do povídky není nikterak nahodilé, jejich vystoupení vždy úzce souvisí s pohybem vyprávěcího subjektu – napomáhají k zrcadlení jeho nitra kontemplujícího nad okolnostmi obestírajícími události v povídce popisované. Můžeme tedy říct, že pochyby rozjímajícího subjektu, se personifikují za tím účelem, aby korigovaly jeho úvahy, čímž zároveň zajišťují zdání dialogičnosti v jinak přísně monologickém rozboru.

⁹⁶ „Musím tě přece také jednou navštívit.‘ Nebyl jsem mocen slova. Bylo vyloučeno, že by si ze mne tropil šašky.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lístice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 389)

⁹⁷ „I pochopil jsem, že nikoliv na něm jsem se provinil, nýbrž že trest, jenž mě stihnul, byl za ono velké mé Provinění, které nemá vztahu k věcem a lidem, které plodí zlo ne skrze předměty, nýbrž bezprostředně skrze sebe sama, zlo utajené a neplodné, kletba mého života.“ (tamtéž, s. 390)

⁹⁸ Je tedy implikována jistá odstříženost od těla od ducha. (tamtéž, s. 390)

⁹⁹ PAPOUŠEK, V.: *Existencialisté*. Torst, Praha 2004, s. 84

První dvě z těchto postav jsou okrajově načrtnuty v druhé části rekonstrukční fáze zamýšlené povídky: „Bezprostředním popudem k nenapsané povídce Prázdná židle byl pak rozhovor dvou mně zcela neznámých lidí, zachycený na procházce v městském sadě pražském.“¹⁰⁰ V této chvíli se tak zdá, že hlavní rolí těchto postav je poskytnout událostem zdání, že se skutečně odehrály – vyvést tak povídku z roviny spekulací. Jejich charaktery zůstávají zcela neprozkoumány, aktuálním chováním jsou jim vytyčeny pouze kontury: „Zvoucí byl, zdálo se mi, poněkud nesmělý a jakoby podřízený; pozvaný pak ujišťoval několikrát, stále přesvědčivěji, (...).“¹⁰¹ Tyto obrysy později poslouží vypravěči k vytvoření již zmiňovaných zástupných postav Václava a Jana.

Při zpětném pohledu na vylíčení prvních dvou fází – když zjišťujeme, že popudem k sepsání povídky nebyl vyslechnutý hovor dvou mužů domlouvajících se na návštěvu, ale událost kolem smluvené a přitom nikdy neuskutečněné návštěvy, jejímž hostitelem měl být sám vypravěč – se nám odhaluje, že účel zanesení postav mužů z parku do rekonstrukční fáze textu byl primárně jiný. Krom toho, že měly skutečně dát budovaným událostem punc reálnosti, měly předně v čtenáři posílit zdání, že zbytek zápletky vystavený na základě jejich rozhovoru je již čistě fabulací vypravěčovou,¹⁰² díky čemuž mohl vypravěč nabýt „žádoucího odstupu od vlastního příběhu, a tak sobě *umožnit* pokud možná věcné vypsání události (...).“¹⁰³

Jako další vstupuje do první fáze povídky postava kupcové, ke které se Václav vypravuje pro zákusky. Základní úlohou kupcové je potvrzení skutečnosti, že Václav do krámu vůbec dorazil. Kromě toho kupcová nabízí svědectví i o jeho dalších krocích: „(...) viděla jej kráčet až k domu Janovu. Viděla jej bezpečně, jak hleděl po způsobu cizinců na číslo domu, který znal jako dům, kde bydlil Jan.“¹⁰⁴ Takto došlo k výraznému omezení výčtu možných scénářů, jež mohly nastat poté, co se Jan s Václavem rozešli. Postav kupcové tak usměrňuje vypravěčovou analýzu události, a tudíž i rekonstrukci zamýšlené povídky.

Zasazení postavy kupcové do povídky je však přes všechnu svou konstruktivnost zároveň i destruktivní. Předznamenává pozvolný rozpad dosavadní vypravěčovy věcné analýzy, jejíž vývody byly čtenáři až doposud předkládány

¹⁰⁰ WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 378

¹⁰¹ tamtéž, s. 378

¹⁰² „(...) cože by nastalo, kdyby slibující muž nikdy svého druha nenavštívil (...).“ (tamtéž, s. 378)

¹⁰³ tamtéž, s. 386–387 (zvýrazněné slovo bylo upraveno do pasiva, AK)

¹⁰⁴ tamtéž, s. 382

okamžitě, když vyvstaly na povrch. Během druhé fáze totiž dochází k narušení tohoto pořádku – čtenáři je zpětně zprostředkován fakt, který byl dříve opomenut: „(...) jelikož jak se kupcová bezpečně pamatovala, byla tichá ulička tehdy liduprázdná.“¹⁰⁵ Ten se navíc staví do rozporu s dříve vyřčeným: „Tento detail však pamatovala jen letmo, poněvadž právě v okamžiku, kdy se Václav před domem zastavil, musila za novým kupcem do krámu.“¹⁰⁶ Odkud by se tedy vzal nový kupec, když byla ulice liduprázdná? V tomto okamžiku tak na vyvstává otázka, zda je vypravěč skutečně tak vševědoucí, jak se čtenáři od počátku snažil vsugerovat a zda se v jeho analýze neobjevují i další výraznější trhliny. Dochází tak k započetí postupného zpochybňování autority vypravěče.

Jako poslední je do rámce povídky zasazena postava majitelky domu, v němž bydlí Jan / vypravěč. Ačkoliv je její role totožná s funkcí kupcové, přístup k jejich konstruování je značně rozdílný. Zatímco kupcová byla načrtnuta velmi skromně,¹⁰⁷ postava majitelky penzionu – která se objevuje až ve fázi, kdy vypravěč vstupuje do roviny postav – je naopak vylíčena značně dynamicky. Navíc většina z popisem o ní zprostředkovaných informací není pro započatou analýzu podstatná, natož přínosná.¹⁰⁸ A právě i toto informační přetěžování je další známkou pozvolného rozpadání deduktivního procesu – ten až doposud dokázal postupovat vpřed bez zabíhání do nepodstatných detailů, v průběhu druhé fáze však již začíná pod návaem zbytečných informací ztrácet na své vybroušenosti.

Přese všechny rozdíly v přístupu ke zkonstruování těchto dvou postav je však úloha majitelky penzionu stejná jako u kupcové – je pomocí ní blíže dokumentována Václavova / Emilova cesta a omezováno pole možností, které mohly nastat.

Tyto čtyři pomocné charaktery tedy mají naprosto zásadní konstrukční úlohu. Mapují veškerý pohyb Václavův / Emilův. Skrze muže v parku je nám nastíněno jeho setkání s Janem / vypravěčem, kupcová a majitelka penzionu pak mapují jeho pohyb poté, co došlo ke smlouzení návštěvy. Zároveň s každým zanesením nové pomocné postavy dochází k postupnému rozrušování vypravěčových analýz – tyto postavy, s tím že mají pomoci vypravěči reflektovat jeho myšlenky, předně odrážejí a zveličují jeho pochybnosti a odhalují tak iracionálno opřádající celou záhadu.

¹⁰⁵ WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 384

¹⁰⁶ tamtéž, s. 382

¹⁰⁷ Popis se omezil pouze na informování o tom, že byla v ulici jediná a že Jana dobře znala.

¹⁰⁸ „Dům připadl dědictvím zřízenci obchodního domu Bon-Marché, jehož žena sama penzi spravovala. Tito lidé byli navýsost počestní a skromní.“ (tamtéž, s. 383)

A ve chvíli, kdy vypravěč pozbývá své vševědoucnosti a začíná pochybovat o tom, že se dané události vůbec odehrály, začínají tyto postavy vystupovat jako verifikační pojistky, které jasně dokládají opravdovost setkání mezi Janem / vypravěčem a Václavem / Emilem i poté, co se za tuto skutečnost nemůže zaručit sám vypravěč. Díky nim se tak celá situace nerelativizuje – zůstává i nadále dostatečně reálnou, aby nad ní mohl čtenář i vypravěč dále váhat. Zabraňují naturalizaci celého úkazu jako šálení smyslu,¹⁰⁹ zároveň však nikterak nepotvrzují vypravěčovy dohady nad jeho nadpřirozeností. Zatímco tedy Emil definitivně zanáší do povídky fantastično, ostatní vedlejší postavy se stávají jeho garanty.

6.3. PROSTOR

Pokud se budeme dívat na proces konstruování *Prázdné židle* jako na vystavování složité rovnice, musíme vždy krom veličin počítat i s prostředím, v němž bude docházet k interakci zanesených složek. Opomeneme-li zohlednit tento prostor, musí nutně dojít k selhání celého našeho snažení. Z toho pochopitelně vyplývá, že reakci je potřeba realizovat ve vhodném prostředí. Důkazem toho je už sám Weinerův přístup k celému obrazu – jeho cílem není jeho přesné zachycení, ale naopak zkonstruování, utřídění podle vlastního vnitřního řádu, aby tak byl schopen pojmut zamýšlené dění. Právě tímto způsobem se Weiner snaží poukázat na „skutečnost, o které člověk nevěděl, nebo o níž si alespoň netroufal mluvit.“¹¹⁰

Stejně jako i u ostatních aspektů rekonstruování nenapsané povídky předkládá vypravěč čtenáři i svá rozhodnutí týkající se hledání prostoru, na kterých se bude celé dění odehrávat, jako zcela nahodilá, když tvrdí, že jediným požadavkem, podle kterého scénu volil, byl ten, aby se jednalo o obrovské město, a pročez vybral Paříž.¹¹¹ Nelze však opomenout autobiografický ráz tohoto rozhodnutí, protože jím jsou nově vymezené scéně přiřknuty první charakteristiky.¹¹² Tento prostor však i nadále zůstává příliš otevřený na to, aby jej mohlo být náležitě využito. Jak říká

¹⁰⁹ „Pomyslnou tehdejší jeho návštěva nebyla; vždyť ji dosvědčily osoby nezúčastněné.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 389)

¹¹⁰ MOURKOVÁ, J. *Expresionistické prózy Richarda Weinerja*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 463

¹¹¹ WEINER, R.: tamtéž, s. 381

¹¹² Weiner Paříž vnímal jako prostor k novému začátku, zároveň však i jako místo osamění a nejistoty, jak nasvědčuje jeho dopis z 13. dubna 1914: „Není dobře žít v cizině. Člověk má zůstat ve svojí zemi. Jinde zdegeneruje dříve či později. Přeji si, abych mohl se vrátit do Čech nebo na Moravu, ale lépe do Čech, a myslím, že to někdy převíjen bude možno.“ (LANGEROVÁ, M: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 19)

Poe: „má-li izolovaný příběh vyniknout, nutně potřebuje úzce vymezeného prostoru.“¹¹³ Tím se v rekonstruované povídce stává až blíže nespecifikovaná pařížská pasáž.¹¹⁴ Její popis je na detaily značně skoupý. Krom toho, že v pasáži takřka není mechanizovaného provozu a že v ní sídlí pouze jedna kupcová, se o ní nedozvídáme nic konkrétnějšího. Tato zdánlivá nepropracovanost prostoru předně eliminuje počet zbytečných detailů, které by mohly svádět vypravěče i čtenáře v jejich analýze do slepých uliček. Neochota napodobovat skutečný svět ve všech jeho detailech je tak v *Prázdné židli*, krom toho, že jde ruku v ruce s metodikou expresionistického místopisu,¹¹⁵ funkční – odpovídá dříve vytyčenému záměru představit proces vypsání veškerých hypotetických možností nenapsaného slovesného díla, při němž by přehnané lpění na detailech a jednotlivinách mohlo rozbít celkový obraz a znemožnit tak jeho analytický rozbor, a zároveň zvýrazňuje domnělý odstup vypravěče od událostí, když zveličuje jejich hypotetičnost.

Prostor pasáže, ač způsobilý ke splnění své role, však ve své vágnosti stále postrádá potřebný prvek, který by dokázal definitivně usměrnit plánovanou reakci. Tím se stává až Janův / vypravěčův dům, který – vzhledem k neurčitosti scény, na níž se nachází – na sebe strhává pozornost detailností, s jakou je popsán: „Dům připadl dědictvím zřízení obchodního domu Bon-Marché, jehož žena sama penzi spravovala. (...) Penze byla malá, pronajímala všehovšudy šest pokojů a to vesměs lidem, kteří dleli po celý den mimo dům a přicházeli jen přespat. Pouze Jan a kterási slečna byli výjimkou. Dům byl po celý den uzavřen. Domácí lidé měli klíč, cizí zvonili a majitelka domu jim otvírala způsobem v Paříži obvyklým, zatáhnouc totiž za šňůru, aniž opustila byt. Ten pak skládal se z kuchyně a ze dvou pokojů (obytného a ložnice). Kuchyně, kde domácí paní celý den dlela, sloužila zároveň za portýrskou lóži, měla totiž okénko do malého průjezdu. Okénkem bylo viděti každého, kdo do domu vcházel.“¹¹⁶ Dynamičnost tohoto líčení a množství do něj vložených bezúčelných detailů jasně indikují, že popisovaná budova již není generickou penzí ve vypravěčem konstruovaném světě, ale že má v realitě svůj předobraz, se kterým je vypravěč-autor dobře obeznámený a k němuž má vztah – do povídky je tak zaneseno

¹¹³ POE, E. A.: *Filozofie básnické skladby* [online]. *Česká literatura na internetu* [citováno 9. 4. 2012]

¹¹⁴ „V ulici, kde Jan bydlil, bylo velmi ticho, veřejné dopravní prostředky jezdily daleko odtud a soukromý povoz byl zde velikou vzácností. Bylat' ulice Janova takzvanou pasáží.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 381)

¹¹⁵ GREBENÍČKOVÁ, R.: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: PALEK, K.: *Kritický sborník*, 14., 1994, č. 3., s. 15

¹¹⁶ WEINER, R.: tamtéž, s. 383–384

konkrétní autentické místo, čímž je částečně narušeno zdání nahodilosti v ní konstruované.

Tento osobní vztah mezi vypravěčem-autorem a penzí z ní tak činí ústřední bod fikčního světa *Prázdné židle*.¹¹⁷ Zatímco venkovní prostor je místem poznání a komunikace, ale zároveň i místem zmatečným, obývaným dvojníky a fantomy, místem, které je ve své neohraničenosti a mnohosti nepoznatelné, a kdy každé vystavení se tomuto prostoru je pro subjekt trýzní, penze je pro vypravěče jako uzavřený prostor oázou klidu a bezpečí, který mu poskytuje prostor, aby v něm mohl reflektovat nepochopitelnost vnějšího světa. Dochází tak k tematizaci expresionistického vnímání světa, které tvrdí, že vnější svět je jinak než skrze niterný pohled nesrozumitelný.¹¹⁸ Tedy, že vyprávějící subjekt má šanci vypořádat se s iracionalitou vnějšího světa jen ze své vnitřní svatyně analýzou všech podmětů, jež mu způsobovaly trýzeň.

V této chvíli je tedy příběh ukotven v prostoru. A zatímco pasáž začíná fungovat jako přehledný, uzavřený reakční prostor pro děj, tak zmíněná penze vstupuje do reakce mezi setkavšími se přáteli jako katalyzátor. Teprve jejím vstupem na scénu je představen požadovaný výsledek reakce – tedy, že má Václav / Emil v domě usednout na Janem / vypravěčem uchystanou židli a započít tak smlouvenou návštěvu. Kroky obou se od penze odvíjejí, nikdy se v ní však neprotínají. Dochází tak zcela nelogicky k selhání reakce, a to přímo v nejpřehlednějším místě celého fikčního světa – iracionálně se tak manifestuje zešklebením tohoto pro vypravěče nejdůvěrněji známého prostoru, nutí jej zpochybnit své veškeré soudy o poznatelnosti světa, nutí jej nad ním váhat.

V okamžiku, kdy dojde ke vstupu vypravěče – jako nositele biografického odrazu Weinerova – do roviny postav, je spuštěn částečný přerod doposud přísně generické Paříže v Paříž „skutečnou,“ autorovu. Jak se později dozvídáme ta tichá pasáž, na které se Jan / vypravěč s Václavem / Emilem setkali, se jmenuje Passage Stanislas,¹¹⁹ tedy stejně jako pasáž, na níž se Weiner v druhé polovině roku 1913

¹¹⁷ „Expresionista vytrhuje objekt z přirozených nahodilostí, jež patří k tomu, že je prvkem vnějšího světa, aby jej znovu a lépe stvořil a přeskupil podle požadavků vnitřního vidění.“ (GREBENÍČKOVÁ, R.: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: PALEK, K.: *Kritický sborník*, 14., 1994, č. 3., s. 15)

¹¹⁸ tamtéž, s. 15

¹¹⁹ WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 386

přestěhoval.¹²⁰ Ukazuje se tedy, že sepnutí s konkrétním prostorem je pro tuto povídku stejně důležité jako vztah k ostatním autobiografickým prvkům o Weinerově životě do textu vložených. Jejich distribuce v povídce není bezúčelná. Propojenost se skutečnými místy, osobami a událostmi jí má zajistit dostatečnou autentifikaci fantastické události, která se nachází v jejím středu, a okolo které vypravěč krouží budováním zdání její abstraktnosti.

6.4. ČAS

Pokud jsme dříve poukazovali na cykličnost organizace *Prázdné židle* přidržující se Weinerovy vnitřní geometrie stavící do popředí kruh, tak jsme zároveň záměrně opomíjeli zahrnout do tohoto popisu druhý útvar, který byl pro Weinerja stěžejní – přímkou, jež má zmiňovaný kruh rozrazit.¹²¹ Poznamenali jsme, že Weiner na toto geometrické organizování svých textů definitivně přistoupil až ve svém druhém tvůrčím období, ale také že první známky aplikování těchto obrazců na půdorysy jeho textů u něj lze vysledovat již před rokem 1919 – nejinak je tomu i v případě *Prázdné židle*, v níž se oba tyto útvary, byť v náznaku, objevují.

Pro popis jednotlivých fází *Prázdné židle* jsme zvolili sinusoidu, její výběr nebyl z naší strany nikterak náhodný. Sinusoida jako referenční model není vhodná jen kvůli cykličnosti svého průběhu, ale také kvůli tomu, že se vždy odvíjí okolo své osy, a tou není nic jiného než přímkou.

Pokud budeme vnímat pohyb vypravěče po sinusoidě jako pořádek vyprávění, tak musíme začít vnímat jeho osu jako pořádek příběhu. Oddělení obou těchto časů je umožněno tematizací psaní *Prázdné židle* – zatímco toto vyprávění zastírá skutečný příběh vytvářením pseudopříběhu psaní nenapsané povídky, ukrytý příběh o neuskutečněné návštěvě se stává dešifračním klíčem celé povídky, když postupně odhaluje korelaci mezi oběma dějovými pořádky, až nakonec vede k jejich definitivnímu splnutí.¹²²

Zatímco pořádek vyprávění je vesměs chronologický, tak pořádek příběhu je v konečném výsledku výhradně retrospektivní – skrze jejich protilehlost je zajištěna kompatibilita při splývání. Tato polarita mezi oběma pořádky zároveň postuluje i určitá narušení v plynutí času – obzvláště předznamenání vyprávění příběhem se

¹²⁰ LANGEROVÁ, M.: *Weiner*. Host, Brno 2000, s. 18

¹²¹ LINHARTOVÁ, V.: *Doslov*. In: WEINER, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 275

¹²² Tato propojenost mezi oběma časy odpovídá tomu, co jsme již dříve zmínili, že *Prázdná židle* je zároveň osobní zpověď i literárním aranžmá.

na mnoha místech projevuje pronikáním různých anachronických prvků do exegetické linie. Do vyprávění jsou již od začátku povídky vkládány nejrůznější prolepsy, které jasně odkazují k doposud neodhalenému příběhu, ale v rámci samotného vyprávění se jeví takřka jako nonsensy.¹²³ Tato různá porušení chronologie vyprávění tak jasně předznamenávají postupné pronikání obou pořádků.

Základní průměty obou časových rovin jsou ve shodě s geometrickým uspořádáním *Prázdné židle* – kopírující průniky sinusoidy osou – čtyři. První z těchto uzlových bodů se pochopitelně nachází na samém začátku textu, ze kterého vypravěč vyráží ve snaze vypsát možnosti nenapsané povídky – vztah vyprávění k příběhu je v tomto bodě natolik neostrý, že je možné jej odhalit až při opětovném čtení. K dalšímu průniku dochází během druhé fáze, kdy se odhaluje vypravěčova zapojenost do dění, čímž je čtenáři zároveň naznačena existence příběhu, který předznamenává celé vyprávění. Přítomnost tohoto příběhu je potvrzena až ve třetím uzlovém bodě, kdy dochází k prvnímu částečnému sjednocení dosavadního vyprávění a příběhu.¹²⁴ Toto splynutí obou linií však není definitivní – v povídce je i nadále retrospektivně reflektován další děj,¹²⁵ a od něj se zároveň odvíjí i další vyprávění, které se opět, tentokrát však již marně, pokouší o oddělení se od pořádku tohoto příběhu a znovuvyvoření iluze pseudopříběhu psaní. Obě linie jsou však v tomto bodě natolik provázané, že vypravěčovy snahy selhávají. Tento pokus tak nikterak neoddaluje definitivní splynutí obou časových rovin ve finálním uzlovém bodě stojícím na formálním konci povídky.¹²⁶

Spolu s prolínáním obou dějových pořádků postupně začíná také vyvstávat otázka, ze kterého bodu vypravěč povídku vypráví. Když čtenář začíná *Prázdnou židli* číst, nikterak nepochybuje, že vypravěč stojí právě v prvním uzlovém bodě. Ve chvíli, kdy však dospívá do druhého bodu, zjišťuje, že dosavadní pohyb nebyl tak chronologický, jak se původně zdálo – začíná totiž v rekonstrukčním procesu

¹²³ „(...) a možná že jsem zezvědavěl právě, sebrav své duševní síly po úděsném otřesu, jemuž jsem tehdy sám podlehl. Nevím sice, bylo-li tomu skutečně tak, ale domnívám se, že třeba počítati i s touto možností, (...)“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 374)

¹²⁴ „Nyní však, když jsem byl odbavil zdání, jako by šlo o příběh smyšlený, a kdy naopak otevřeně vyznávám, že příhoda zde popsaná stala se mně samotnému v létě 1914 v pařížské Passage Stanislas (nyní rue Jules Chaplin), kde jsem bydlil, mohu již přikročiti k objektivnímu vysvětlení záhady, (...)“ (tamtéž, s. 386)

¹²⁵ „Několik neděl po zmíněné události, prožitých v osamocení možno-li ještě úplnějším, než tomu bylo dosud, stalo se, že jsem se setkal s Emilem na večerní procházce na Butte Chaumont.“ (tamtéž, s. 389)

¹²⁶ „Ne nadarmo vyvstala historie onoho odpoledne v tomto hořkém osvětlení právě v době, která představuje zmrazující bakchanále milionů rozpoutaných Vin, (...). Ne nadarmo plížím se už po kolik měsíců, štítím se světla, s kletou osnovou této povídky, již nikdy mi nebude lze napsati.“ (tamtéž, s. 390)

odhalovat první retrospektivní prvky,¹²⁷ které jasně indikují předzjednanost příběhem, o který se vyprávění opírá. Čtenář je pak v průběhu třetí fáze doveden k názoru, že vypravěč vypráví příběh z tohoto bodu, že právě v něm končí na povrch vylpynuvší předzjednanost. Následující text však tuto domněnku vzápětí vyvrací, když jasně ukazuje, že stále dochází k popisu událostí již minulých. Odhaluje se tak, že vypravěč opravdu reflektuje dění až z jeho definitivního konce – že pseudopříběh psaní povídky je jen jeho pokusem o porozumění celé události, a který je s nimi touto cestou neoddělitelně spjat. K tomuto poznání se však musí čtenář dopracovat postupně – právě proto je v *Prázdné židli* konstruováno zdání přehledného chronologického řazení událostí. V závěru povídky dostavivší se uvědomění si vložené retrospektivy, která sice celou událost autentifikuje, ale zároveň i znejišťuje, totiž uvrhuje čtenáře do protipohybu vůči přehledně budovanému příběhu a nutí jej přehodnotit veškeré doposud vyřčené informace – vyvolává v něm definitivně pochyby a přinucuje jej vnímat svět *Prázdné židle* jako nepřehledný.

Na toto prolínáním pořádků vyprávění a příběhu je navíc úzce navázán i čas četby. Fantastická díla, jež kladou značný důraz na proces vypovídání, se opírají o ireverzibilitu jejich čtení – tedy na nenarušitelnost ve spění od začátku ke konci textu.¹²⁸ Porušením této konvence čtení by totiž došlo k oslabení fantastiky jako sjednocujícího gesta textu, protože ten „účinkuje na posluchače jen tehdy, je-li pro něho nový, představuje-li pro něho překvapení.“¹²⁹ Právě tím je postulován odlišný účinek fantastického textu při jeho opakovaném čtení – již druhá četba se stává metačetbou, při které čtenář začíná rozklíčovávat postupy fantastična a přestává podléhat jejich svodům.¹³⁰ Proto Weinerův vypravěč tak dlouho krouží svým vyprávěním okolo příběhu, jeho předčasné odhalení by totiž narušilo strukturu celé povídky. Proto buduje své vyprávění chronologicky – aby mohl odhalovat indicie postupně a gradovat tak účinek znejišťování čtenáře, zrcadlený i na postavě vyprávějícího subjektu, až v konečné váhání. Z toho vyplývá, že *Prázdna židle* může být čtena jako fantastická pouze poprvé. Při opětovném čtení je již čtenářovo vnímání povídky natolik ovlivněno znalostí příběhu, že přestává vnímat většinu

¹²⁷ „Nuže vyšetřil jsem, že onoho odpoledne, a zvláště po celou dobu, kdy jsem očekával Václava, (...)“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 384)

¹²⁸ TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 78

¹²⁹ tamtéž, s. 79

¹³⁰ tamtéž, s. 78

prvků zakotvujících fantastiku do děje jako fantastické. Z fantastiky tak zůstává při o opětovném čtení pouze rozměr váhání.

Zatímco Věra Linhartová poukazovala v doslovu ke *Hře doopravdy* na nemožnost rozražení weinerovského kruhu přímkou, my musíme naopak zdůraznit, že *Prázdná židle* utvořená na půdorysu sinusoidy nemůže existovat bez své osy, která ji protíná. Z čehož vyplývá, že geometrické uspořádání *Prázdné židle*, ačkoliv využívá obdobných útvarů jako ve *Hře doopravdy*, sleduje jiné cíle než ve Weinerových pozdních textech, kdy se Weiner snažil o vzájemnou destrukci těchto obrazců, čímž se dostával do slepé uličky podvojnosti, ze které nebylo jiné cesty než skrze „přeskok do nějaké naprosto nové dimenze“¹³¹ – v *Prázdné židli* tyto útvary naopak vzájemně kooperují, aby odhalily rozkolísanost poznávacího řádu člověka a pouze naznačily přítomnost této *nové dimenze*. Té však čtenář nedokáže jednoznačně přiřknout ontologický statut, čímž je odsouzen k váhání nad její povahou.

6.5. FANTASTIKA JAKO SJEDNOCUJÍCÍ GESTO

Jak vyplývá z našich předchozích rozborů jednotlivých narativních kategorií, v *Prázdné židli* lze vysledovat dva základní pohyby, kterým je podřízena konstrukce celé povídky. Prvním je snaha o vykreslení zcela jasného a logického světa, schopného reflektovat a potvrdit vypravěčovy úvahy nad iracionální událostí, která jej postihla. Druhým významným procesem je akt autentifikace, který má stvrdit uskutečnitelnost celé události v tomto přísně racionálním světě.

Snaze o co nejvyšší přehlednost je podřízena vypravěčova analýza událostí, v níž jsou jednotlivé indicie uměle stavěny do vzájemných vztahů tak, aby co nejvíce vynikla jejich souvislost. Druhý ze zmíněných procesů je na rovině vypravěče realizován vytvořením explicitního spojení mezi ním a osobou Richarda Weinerja, což později napomáhá tomu, že čtenář předloženou osobní výpověď garantovanou autorem nikterak nezpochybňuje. Ostatní postavy jsou podřízeny požadavkům těchto procesů svým funkčním zapojením – pomocné charaktery kupcové, majitelky domu a dvou mužů z parku usměřňují vypravěče při jeho kontemplacích nad událostí a napomáhají mu tak s její rekonstrukcí, zatímco zapojení Emila Dermenghema jako

¹³¹ LINHARTOVÁ, V.: *Doslov*. In: WEINER, R.: *Hra doopravdy*. Mladá fronta, Praha 1967, s. 313

skutečně žijící postavy jí dává punc autenticity. Pokud jsme řekli, že tyto procesy měly značné konstrukční dopady, tak je jasné, že se musely velmi silně promítnout i do kategorie prostoru – ten je vybudován, má požadavek přehlednosti na paměti, tak, že veškeré potřebné stavební prvky byly vytrženy z přirozené nahodilosti a následně nakonfigurovány tak, aby co nejlépe usměřňovaly vypravěčovu analýzu, akt autentifikace pak byl zajištěn sepletím události s konkrétními místy Paříže, obzvláště pak s Passage Stanislas, na které bydlil i sám Weiner. V oblasti času je první proces úzce spojen s pořádkem vyprávění, kdy se oba snaží o vytvoření přehledné chronologické osy, která by měla napomoci vypravěči v porozumění příběhu¹³² – a ten je plně autentifikovaný svou svázaností s osobou vypravěče, a tudíž i osobou Weinerovu.

Na všech rovinách textu je tedy posilována přehlednost, aby bylo možné řádně logicky ohledat událost, která se nachází ve středu povídky, a nalézt její racionální vysvětlení. Jenže k tomu nedochází. Je pouze odhaleno její logice se vzpírající podloží, a tudíž je nutně zpochybněna i její uskutečnitelnost. Proti této námitce se však staví soubor autentifikačních pojistek, které byly do textu postupně vsazovány během procesu analýzy – a tyto pojistky jasně potvrzují, že zmíněná událost se odehrála. Dochází tak ke konvergenci dvou logicky se zcela vylučujících linií. Šev, který je schopen pojmout tento stav v celé jeho rozpornosti, je právě fantastika. Vytvořením dvou vzájemně se vylučujících vysvětlení – obou stejně pravdivých a zároveň i zpochybnitelných – je vystaven prostor pro čtenářovo váhání. A právě toto váhání je základním konstitutivním prvkem fantastické literatury.¹³³ Fantastično se tak stává smyčkou, která svazuje veškeré nitky táhnoucí se napříč povídkou, čímž zabraňuje jejímu rozpadnutí, a definuje její konečný účinek.

Zároveň můžeme říct, že povinností všech prvků povídky je k dosažení tohoto účinku přispívat, protože „není možné, aby se určil jeden z rysů díla a nebyly tím ovlivněny všechny ostatní.“¹³⁴ Fantastiku tak lze vnímat jako základní determinační prvek *Prázdné židle*, který předznamenává, jakým způsobem bude nakládáno s jejími jednotlivými aspekty. Na vyprávějším subjektu je její vliv nejvýraznější při přechodu heterodiegetického vševědoucího vypravěče

¹³² „Postupuji při dnešní rekonstrukci těchto zmatených vnitřních stavů a dějů velmi opatrně, snažím se analyzovat je krok za krokem, veden snahou, abych vydobyl vlákno tehdejší inspirace v celistvosti.“ (WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lúte; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 374)

¹³³ TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 31

¹³⁴ tamtéž, s. 68

v homodiegetického, který je ve svých možnostech poznávání značně omezený, a tudíž i náchylný k váhání. Fantastika se v rovině postav projevila nejsilněji na charakteru Emila – jeho fantóm rozkolísává přesvědčení vyprávěcího subjektu o racionální vysvětlitelnosti světa, když v něm může tak snadno dojít k rozrušení vazby mezi hmotou a duchem, k vytvoření dvojníka. Fantastika vstupuje do *Prázdné židle* i skrze její prostorové uspořádání – zmizení vypravěčova přítele přímo před místem smluvené návštěvy – tedy v svědky nejlépe pokrytém místě na celé pasáži, vypravěči takřka přímo před očima – připravuje vypravěče o poslední možná logická vysvětlení a podněcuje jej k zvažování těch nadpřirozených.¹³⁵ V rovině času je sepejetí s fantastičnem nejsilnější v časovosti čtení povídky a jeho ireverzibilitě.

Tato důmyslnost struktury *Prázdné židle*, kde potvrzovaný prvek zároveň modifikuje své stavební složky, čímž se předznamenává, tak plní stejnou funkci, jakou přičkl Tzvetan Todorov fantastické literatuře obecně, když tvrdil, že fantastika výrazně napomáhá naraci tím, že „dovoluje obzvlášť sevřeně uspořádat zápletku,“¹³⁶ a této zápletky musí být úměrné i uspořádání celé povídky. Zároveň je toto uspořádání dokazování kruhem naplněním Todorovova tautologického rozměru fantastična.¹³⁷

Todorovovo pojetí obecných funkcí fantastické literatury se shoduje s funkcemi *Prázdné židle* i v dalších bodech – podle Todorova má fantastično předně působit na čtenáře jedinečným účinkem, a to nejčastěji tak, že v něm má vzbuzovat úděs.¹³⁸ Úděs je ve Weinerově povídce základní konstantou. Jako zamýšlený účinek nenapsané povídky na čtenáře je v *Prázdné židli* zmiňován již na jejím začátku,¹³⁹ následně mu propadá sám vyprávěcí subjekt, až nakonec dochází k jeho vyvolání i v (implikovaném) čtenáři jeho neschopností rozhodnout se nad fantastickým dilematem, na kterém je vystaven účinek povídky. S úděsem se zároveň pojí i první prolepsy textu, které naznačují předzjednanost vyprávění příběhem. Do povídky vložený esej o úděsu fyzickém a psychickém¹⁴⁰ je vypravěčem navíc využit k posílení iluze aktuálního psaní povídky a rozbití dojmu existence děje v prvních

¹³⁵ WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Torst, Praha 1996, s. 383–384

¹³⁶ TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Karolinum, Praha 2010, s. 82

¹³⁷ tamtéž, s. 82

¹³⁸ tamtéž, s. 82

¹³⁹ „Spíše mne nyní zajímají prostředky, kterými jsem chtěl způsobiti Janův úděs a vsugerovati jej také čtenáři.“ (WEINER, R.: tamtéž, s. 380)

¹⁴⁰ tamtéž, s. 380

fázích povídky. Toto protěžování úděsu jako jednoho z klíčových aspektů povídky se tak stává jedním z nejzřetelnějších ukazatelů přítomnosti fantastiky v textu.

Fantastická povaha *Prázdné židle* je potvrzována i volbou otázky, která stojí v jejím centru – na místo toho, aby vypravěč pátral po tom, co se stalo, se zaměřuje předně na otázku, jak nebo proč se tyto události odehrály. Povídka se tak odvrací od akce samé a začíná se zaměřovat výhradně na otázky poznání, což nutně znamená, že se bude soustřeďovat na myšlenkový proces shromažďování, hodnocení a interpretace faktů¹⁴¹ – tedy na analýzu. V tomto místě dochází k protnutí fantastického diskurzu s tím expresionistickým, oba totiž pracují s myšlenkou, že vnější svět je smysly nepoznatelný, a že jeho srozumitelný obraz lze zkonstruovat pouze v myšlenkách subjektu – autoři fantastické literatury však zpochybňovali i takovouto pravdu jako relativní a začali poukazovat na tuto iluzivnost subjektivní reality.¹⁴² Podlehnutí této iluzi začali využívat jako past – fantastické texty vždy konstruují své implikované čtenáře, kteří jsou postupně dovedeni do bodu, kdy začínají váhat, a skutečný čtenář, který přijme textem konstruovanou iluzi reality jako prizma pro vlastní chápání událostí, tak přijímá roli implikovaného čtenáře a zcela tak podléhá účinku fantastiky. I *Prázdná židle* líčí na svého čtenáře tuto past – pomocí logické analýzy vypravěč eliminuje nežádoucí závěry a postupně tak sobě i čtenáři omezuje pole možných vysvětlení, až jej nakonec omezuje na dvě podobné, nikoliv však rovnocenné vysvětlení, nad kterými se vypravěč a čtenář ztotožňují ve chvíli jejich váhání.

Důsledná vypravěčova analýza, poukazující na skutečnost, že mezi všemi fakty vždy existují přímé vztahy, a to i když nejsou na první pohled zcela zřejmé, tedy není konstruktivní proces, jak by se mohlo zdát – její destruktivní síla však přispívá k vytváření fantastického účinku povídky. Neklade nové překážky, pouze odebírá možná logická vysvětlení, čímž znejasňuje povahu celé události. Konstrukce fantastiky tedy v *Prázdné židli* probíhá cestou subtraktivní – veškerá logická vysvětlení jsou vyvrácena natolik, že čtenář je spíše ochoten inklinovat k vysvětlení nadpřirozenému. Touto cestou je zabráněno relativizování celé události jako nesmyslné a podpořeno její fantastické vyznění. Skrze sledování analýzy, která se snaží o co největší srozumitelnost a o potvrzení toho, že se událost stala, a která

¹⁴¹ TRAILOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*. Academia, Praha 2011, s. 67

¹⁴² tamtéž, s. 64

zároveň protíná veškeré aspekty narativu a odhaluje v nich jejich nelogičnosti, tak dochází k vygradování poznávacího procesu až do bodu, kdy se pod svou tíhou sám hroutí. A toto kataklyzma přežívá jenom váhání.

ZÁVĚR

Cílem naší práce bylo naratologicky ohledat významovou výstavbu povídky Richarda Weinerja *Prázdna židle* a poukázat na strukturní úlohu fantastiky v tomto díle. V textu, napříč kategoriemi vypravěče, postav, prostoru a času, jsme vysledovali dva základní procesy, kterým je podřízena konstrukce povídky – jedná se o akt maximalizování přehlednosti a pochopitelnosti analýzy a akt autentifikování událostí povídkou popisovaných. S ohledem na tyto dva aspekty jsme pak sledovaly postupné zapojování fantastiky do díla.

Shledali jsme, že vypravěčův analytický rozbor události se nesnaží toliko o důsledné prozkoumání jednotlivých možných řešení, jako o jejich postupnou eliminaci a vyvrácení veškerých logických vysvětlení. A to až do stavu kdy zbývají řešení pouze dvě – jedno racionální a druhé iracionální –, obě však stejně nepravděpodobná, což vede k tomu, že čtenář i vyprávěcí subjekt nejsou schopni rozhodnout se ani pro jedno z těchto vysvětlení. V textu se tak otevírá rozměr váhání, ten funguje jako konstitutivní prvek fantastické literatury. Fantastika vystupuje v *Prázdne židli* jako její funkční dominanta – všechny aspekty díla přispívají k posilování jejího účinku, a zároveň jsou fantastikou formovány již při svém konstruování. Spojením váhání postulujícím úděs s typickým weinerovským motivem nepoznatelné metafyzické viny je tak vytvořen sugestivní vrchol jedné z Weinerových literárních teoretiky a historiky nejoceňovanějších povídek.

ANOTACE

- AUTOR: Adam Kazmír
- INSTITUTE: Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra bohemistiky
- NÁZEV PRÁCE: Významová výstavba povídky *Prázdňá židle* a její funkční dominanta – fantastika
- VEDOUcí PRÁCE: Doc. PhDr. Tomáš Kubíček, Ph.D.
- POČET ZNAKŮ: 95 541
- POČET PŘÍLOH: 1
- POČET TITULŮ: 34
- ANOTACE: Tato práce si klade za cíl osvětit funkční postavení fantastiky v díle Richarda Weinerja, konkrétně v jeho povídce *Prázdňá židle*. V jednotlivých kapitolách jsou postupně analyzovány kategorie vypravěče, postav, prostoru a času – důraz je přitom kladen na vysledování rozsahu, v jakém fantastika tyto kategorie modifikuje. Fantastika v *Prázdňé židli* zároveň funguje jako sjednocující gesto, které spojuje veškeré aspekty díla a vytváří jeho finální účinek – váhání, jež má ve čtenáři vyvolat úděs.
- KLÍČOVÁ SLOVA: próza; česká literatura; Richard Weiner; *Prázdňá židle*; naratologická analýza; fantastika
- ABSTRACT: The goal of this thesis is explaining functional status of fantastic in the work of Richard Weiner, in particular in his short story *The Empty Chair*. In each chapter categories of narrator, characters, space and time are analyzed – the focus is on spotting the extent in which fantastic modifies these categories. Fantastic in *The Empty Chair* also works as unifying gesture that associates all the aspects of the piece whilst creating its final impact – hesitation that is supposed to induce terror in the reader.
- KEYWORDS: prose; Czech literature of 20th century; Richard Weiner; *The Empty Chair*; narratological analysis; the fantastic

RESUMÉ

The thesis focuses on the role of the fantastic in short story *The Empty Chair*, by Richard Weiner. First chapter provides basic information about author's life and his literary work. Next two chapters deal with the fantastic and expressionism and point out the possibility of intertwining of their esthetics. In the next part *The Grimace*, the collection of short stories in which was *The Empty Chair* published, is examined. Fifth chapter represents brief excursion on various text versions of *The Empty Chair*. Next part of thesis is composed of narratological analysis of the narrator, other characters, space and time and the fantastic as semantic gesture of story.

The Empty Chair is presented by its narrator – who bears striking resemblance of Richard Weiner – as analysis of unwritten short story. He claims that it was meant to be about two friends visiting each other but the visit never happens, because one of the friends disappears right before he can enter the house is supposed to visit. Later in the story it becomes obvious that host of the unrealized visit is in fact narrator of the story and that this analysis of the situation is his attempt to rationally explain this irrational event.

Main goal of the thesis is to illustrate how the fantastic shaped individual components of the story. Narrator of *The Empty Chair* is constructing unambiguous and logical world and is trying to prove that this series of events couldn't have happened. But he is unable to do so. His analysis of the situation reasserts every time that he really met his friend, invited him for a visit and then never saw him again because he vanished. Doing that he authenticates this irrational event. And as he makes it indisputable true, he starts to wonder if he should interpret it as miraculous or not.

Analysis is partially relying on comparison of various text versions of *The Empty Chair* (excluding the manuscript as it was unavailable to the author of this thesis). Many textual changes were made by Richard Weiner during period between story's first publication in magazine *Lumír* and its first publication in book format. A few sentences were leaved out. On the other hand a dedication was included for the first time. Most of the changes were stylistic by nature. But part of the alterations was meant to enhance the impact of the fantastic – most of the obvious hints about

narrator's attempts to mislead reader by creating the illusion of depersonalized fictional story were deleted. By maintaining this illusion for longer period of time the effect of the fantastic is multiplied – when it is finally revealed that narrator was part of this improbable event, reader is caught by surprise and he starts to hesitate how to interpret the story as well. Hesitation is fundamental element of the fantastic.

The short story *The Empty Chair* is working as well oiled machine. Every aspect of the story is meant to strengthen its final effect – frightening its reader. One of the basic mean of that is the reader's inability to interpret the story.

POUŽITÁ LITERATURA

PRIMÁRNÍ LITERATURA:

WEINER, R.: *Prázdná židle*. In: DYK, V.: *Lumír: měsíční revue pro literaturu, umění a společnost roč. XLV*. Praha: J. Otto 1917, s. 51–67

WEINER, R.: *Škleb*. Praha: Alois Srdce 1919. 120 s.

WEINER, R.: *Prázdná židle a jiné prózy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění 1964. 198 s.

WEINER, R.: *Škleb*. Praha: Argo 1993. 110 s.

WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Praha: Torst 1996. 471 s.

SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

ČAPEK, K.: *Richard Weiner: Škleb* [online]. *O umění a kultuře II*. [citováno 3. 2. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://ld.johannesville.net/capek-79-o-umeni-a-kulture-ii?page=22>>

ČERNÝ, V.: *Za Richardem Weinerem*. In: ČERNÝ, V.: *Tvorba a osobnost I*. Praha: Odeon 1992, s. 591–592

DOLEŽEL, L.: *Heterocosmica: Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum 2003. 311 s.

DOLEŽEL, L.: *Radikální sémantika: Richard Weiner a Franz Kafka*. In: DOLEŽEL, L.: *Studie z české literatury a poetiky*. Praha: Torst 2008, s. 70–76

FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, I.: *Expresionismus*. Olomouc: Votobia 2000. 366 s.

GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky 2007. 98 s.

GREBENÍČKOVÁ, R.: *Expresionismus jako hnutí a směr*. In: PALEK, K.: *Kritický sborník*, 14., 1994, č. 3., s. 9–18

HEJDA, Z.: *Poznámka o Richardu Weinerovi*. In: ŠPIRIT, M.: *Tvář: výběr z časopisu*. Praha: Torst 1995, s. 129–132

HRDLIČKA, J.: *Richard Weiner* [online]. *Souvislosti* [citováno 19. 12. 2011]. Dostupné z WWW: <<http://www.souvislosti.cz/3400/hrdlicka.html>>

CHALUPECKÝ, J.: *Richard Weiner*. Praha: Aventinum 1947. 97 s.

CHALUPECKÝ, J.: *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek*. Praha: Torst 1992. 200 s.

kol.: *Editor a text*. Praha – Litomyšl: Paseka 2006. 184 s.

KRÁLÍK, O.: *Richard Weiner*. In: KRÁLÍK, O.: *Osvobozená slova*. Praha: Torst 1995, s. 403–413

- KUBÍČEK, T.: *Ustanovení literárnosti v pojetí Gérarda Genetta*. In: GENETTE, G.: *Fikce a vyprávěn*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky 2007. s. 69–85
- KUBÍČEK, T.: *Vypravěč*. Brno: Host 2007. 240 s.
- LANGEROVÁ, M: *Weiner*. Brno: Host 2000. 134 s.
- LINHARTOVÁ, V.: *Doslov*. In: WEINER, R.: *Hra doopravdy*. Praha: Mladá fronta 1967, s. 273–313
- MÁLEK, P.: *Alegorie a melancholie: k Weinerově poetice marnosti*. In: MÁLEK, P.: *Melancholie moderny*. Podlesí: Dauphin 2008, s. 31–91
- MÁLEK, P.: *Weinerova romantika: dva fragmenty aneb paralelní kontemplace místo závěru*. In: MÁLEK, P.: *Melancholie moderny*. Podlesí: Dauphin 2008, s. 338–378
- MOURKOVÁ, J.: *Expresionismus v díle Richarda Weinera*. In: *Buřiči a občané*. Praha: Československý spisovatel 1988, s. 148–174
- MOURKOVÁ, J.: *Expresionistické prózy Richarda Weinera*. In: WEINER, R.: *Netečný divák a jiné prózy; Lítice; Škleb*. Praha: Torst 1996, s. 453–471
- PAPOUŠEK, V.: *Existencialisté*. Praha: Torst 2004. 468 s.
- PAPOUŠEK, V.: *Richard Weiner*. In: PAPOUŠEK, V.: *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. Praha: Akropolis 2007, s. 57–64
- POE, E. A.: *Filozofie básnické skladby* [online]. *Česká literatura na internetu* [citováno 29. 3. 2012]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskaliteratura.cz/translat/poe.htm>>
- STOLZ-HLADKÁ, Z.: *Médium řeči – reflexe a realizace u Richarda Weinera*. In: *Česká literatura*, 50., 2002, č. 1., s. 64–78
- ŠALDA, F. X.: *Dvojí cesta do hlubin noci*. In: ŠALDA, F. X.: *Šaldův zápisník 6. 1933–1934*. Praha: Český spisovatel 1994, s. 155–160
- TODOROV, T.: *Úvod do fantastické literatury*. Praha: Karolinum 2010. s. 168
- TRAILOVÁ, N. H.: *Možné světy fantastiky*. Praha: Academia 2011. s. 232
- VODIČKA, F.: *O modernosti v literatuře historicky*. In: VODIČKA, F.: *Struktura vývoje*. Podlesí: Dauphin 1998, s. 143–160

PŘÍLOHA Č. 1 – SEZNAM RŮZNOČTENÍ

PRÁZDNÁ ŽIDLE Rozbor nenapsané povídky

Fíně Tausikové¹

¹ Verze II věnování neobsahuje.

Cíl, který sobě kladu, rozmlouvaje o okolnostech, proč tato povídka vlastně ani napsána nebyla, je nesmyslný a nebude mu omluvy ani tehdy, jestliže, jak se domnívám, vsune se v následující řádky něco fantastičnosti, jíž by bylo mnohem lépe užítí při vděčnější příležitosti, a něco podivínství, které by snad slušelo skutečné povídce, kdežto v těchto vývodech² bude čtenáře uváděti pouze na scestí a do slepých uliček; také snad se vyskytne trocha pohnutí a vzrušení (a snad i rozrušení), což pravděpodobně často pohatí³ můj plán na pragmatické vypsání zániku slovesného díla.

² ..., snažících se především o upřímnost a přesnost,...

³ *Původně:* zhatí.

Mám za svou povinnost upozorniti čtenáře na tuto okolnost hned úvodem. Neukojí žádné z potřeb,⁴ pro něž se obyčejně do čtení dává.⁵ Četl-li by přece, necht' zví, že se nedočte napínavé zápletky,⁶ že nenalezne zajímavých psychologických rozborů ani pestrých či výstižných líčení, žádné zvláštnosti slohové ni lyrických partií, které by v něm rozezvučely strunu spřízněnou. Pouze na jediné může toto vypsání činiti sobě nárok: na jedinečnost. Neboť není příkladu, aby spisovatel veřejně se rozhovořil o díle, kterého nenapsal, a aby takto dobrovolně vydal svou nemohoucnost a svou neschopnost. Ale to je jedinečnost tak truchlivá, že bych jí zde nepřipomínal, nebýtí⁷ nejopravdivější snahy, abych čtenáře ušetřil, seč jsem.

⁴ *Původně:* Upřímně mu radím, aby nečetl, poněvadž jsem si jist, že by neukojil žádné z potřeb,...

⁵ ... A připomínám k tomu ještě, že tato rada je, možná, jedinou upřímností či dokonce poctivostí mé stati, třeba že se vynasnažím býti veskrze upřímným a hlavně poctivým....

⁶ *Původně:* ani o napínavé zápletkce.

⁷ ..., což znovu zdůrazňuji,...

Po těchto úvodních slovech chci říci, co mě přimělo k neobyčejnému a marnému počínu: Po dobu velmi dlouhou zabývám se plánem k určité povídce. Měla se nazývati Prázdna židle a tento název, toť jediné, co z povídky trvá; z povídky, které napsati nikdy nedovedu. Ale zato je titul definitivně hotov. Pro čtenáře, kterému snad je s podivem, že jsem ustanovil titul pro věc, jež ani v nejmenším náčrtku není zachycena na papíře, a pro čtenáře, kterého možná zaráží, proč že kladu důraz na okolnost, že titul je definitivní, pro oba dva tedy připomínám, že nedovedu napsati nic, čemu jsem už předem nedal jména,⁸ a že název povídky či básně bývá mi zpravidla nejbezpečnějším odrazištěm k další práci. Ba, jsou případy, že původně byl název⁹ jen skupinou náhodně přivátých slov, jejichž úhrnná melodie nebo smysl, později v ně vložený, inspirovaly mě k práci.¹⁰ To však pouze mimochodem.

⁸ *Původně:* ..., že jsem neschopen psáti cokoliv, co by už předem nemělo jména,...

⁹ *Původně:* původem název byl.

¹⁰ *Původně:* tvorbě.

Název Prázdna židle byl tedy hotov a já věděl, že na něm nelze nic měniti. Leč kupodivu! Přestože tento titul byl mi

vnitřně osudnější skutečností než titul kterékoliv 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.

(Když totiž moje muka – a byla to opravdová muka – trvala příliš dlouho, byl jsem ochoten upustiti od zamilované myšlenky o povídce a přijmouti kteroukoliv formu, jež by se prokázala tvárnou pro moji látku.) Neboť myšlenka skutečně existovala,¹¹ byla v úzkém vztahu k názvu, ba byla dokonce jistá rudimentární fabule. Leč vše tak plytké, že jsem se vůbec ani nepokusil i o jediné jen slovo krom titulu, který po dlouhé měsíce byl napsán nahoře na čtvrtce papíru, již jsem dnes konečně spálil, cele zežloutlou: leželať na slunci.

O základní a vůdčí myšlenku, tanoucí mi na mysli dosti jasně, jakož i o formě, způsobu provedení, vůbec o slovesné a tvárné stránce, které bohužel nikdy nepřekonal stadium jakési představové mlžiny, pohovořím později a doufám, že čtenář pochopí ledaco z mých útrap (útrap spisovatelových), že posléze porozumí i tomu, proč jsem se odhodlal k útěku na veřejnost, ač podle pravdy nesmlčuji, že vysvětlení různých těchto proč není nikterak mým cílem.

Zatím zbývá mi pouze, abych řekl, proč předkládám toto smutně jedinečné dílo čtenářstvu, jehož trpělivost, jak se obávám, pokouším přespříliš krutě: plánu povídky Prázdňák byl jsem totiž tak posedlý, že všechny ostatní moje literární úmysly propadaly se v nic. Po celou dlouhou dobu omezil jsem se jediné na práci žurnalistickou – a to jen, že nebylo zbylí – kdežto všechny ostatní moje síly pohlceny byly marným, vysilujícím hledáním formy a výrazu, neméně pak také úzkostí, do níž mě pohroužila utkvělá myšlenka, že na uskutečnění pošetilé povídkářské ideje závisí všechna moje existence.¹²

Posléze, když selhaly všechny pokusy dáti myšlenku tvar sebeabstruznější, když jsem nabyli jistoty, že na plánu nikdy nic nevybuduji, nastala doba, kdy se mi zdálo přetěžkou prací i sepsání sebebožejší lokálky. Leč byť bych sebestřízlivěji a sebebezohledněji soudil veškerou svou spisovatelskou činnost, nedovedu potlačit svého egoismu, jenž ví, že by byla po mně veta také jako po člověku, kdybych já spisovatel byl náhle zbaven možnosti psáti a publikovati. Jediné tedy pudem sebeobrany pátral jsem horečně po způsobu, jak se zbýti útlaku, kterým mě ochromoval plán, jehož provedení mi unikalo.

V oné době těžké duševní krize dostaly se mi do rukou eseje Edgara Allana Poe. Tam připamatovala se mi znova jeho stať Filozofie uměleckého díla. Toto vylíčení umělcovy práce při skladbě básně Havran, vylíčení neméně slavné než báseň sama, přivedlo mě na myšlenku, abych se podobným způsobem vypořádával se svojí nenapsanou povídkou. Pravda, už v pohnutkách je nebetyčný rozdíl: tam básník, jenž z podivného

¹¹ ... – zdaž toho třeba připomenouti? –...

¹² *Původně:*
... kam jsem byl pohroužen představou, jako by na zformování pošetilé povídkářské ideje závisela veškerá moje existence.

rozmaru snaží se metodickým výkladem oslabiti účin své básně, která sama mu zajišťuje nehynoucí slávu (a jenž naopak svým komentářem dojem náš ještě zesiluje), zde ztroskotavší autor, který se pokouší zachrániti svoje umělecké živoření výkladem o troskách povídky, na niž nestačil.

Než v úzkostech, v jakých jsem tehdy žil, byla tu pojednou objevena stezička, velmi zarostlá, velmi srázná a která mě zavede bůhví kam, než přece jen cosi, co alespoň na počátku se zdá býti poněkud schůdným – i není již zbytlí!

Stať tuto píše tedy jen v té sobecké naději, že se zbavím můry, která saje mou krev již příliš dlouho. Jsem však žel spisovatelem už tolik, že mi nestačí pouhé vypsání historie nenapsané povídky. Nemělo by pro mě ceny, nevykonalo by služby, již očekávám, kdybych pro ně nenalezl veřejného fóra. Neboť jsem spisovatelem, to znamená, že jsem tak jako herec, jenž nejvíce se raduje a nejvíce truchlí na jevišti a jenž nedovede pohřbíti beze svědků ani svou radost, ani svou bolest.

Nehledejž nikdo rozporu mezi počátečním varováním a tímto apelem na čtenáře. Upřímně jsem varoval, ale jen proto jsem vůbec dovedl varovati, poněvadž spoléhám, že aspoň jediný divák přijde na moje představení, nedoveda přemoci zvědavost. (A jistěže později bude litovati.) A pravý herec, žívím naději, že divák se dostaví, neboť dovedu hráti, jen že v to doufám, musím hráti, neboť jen tak dovedu mluvíti pravdu, a musím ji slyšeti (slyšeti ušima, ana ze mne vyvěrá), poněvadž mi jinak nelze žíti. Teď však jsem se ponížil již dosti i smím říci: Za přání, abych žil, omluvy mi netřeba.

Jen ještě díky listu, který tentokráte dává spisovateli přednost před čtenáři, bez nichž by stejně nemohl býti, jako by zanikl bez spisovatelů. Ač by čtenáři zajisté mohli dáti ze svého středu spisovatele, kdežto sotva lze tvrditi, že by spisovatelé dovedli býti čtenáři. Tolik jen – mimochodem – ku chvále čtenářů.

*

Uplynula zatím doba příliš dlouhá, než abych si ještě bezpečně dovedl vzpomenouti na původní popud k povídce. Změny a otřesy, jimž byla vystavena počáteční koncepce, byly krom toho tak časté a prudké, že se mi původní myšlenka jeví jen velmi mlhavě a náraz k ní – a vím, že to byl náraz – zdá se mi dnes jen jako znenáhle vybavování byvších, polozapomenutých událostí, vyvolaných v paměti působením obdobných situací, které se patrně nově dostavily, třebaš jich smysly ani nezachytily, ani v nich rozeznávají nedovedly. Víím jen tolik, že mě kdysi na procházce náhle zazajímala jakás spletitá psychologie úděsu. Postupuji při dnešní rekonstrukci těchto zmatených vnitřních stavů a dějů velmi opatrně, snažím se analyzovati je krok za krokem, veden snahou, abych vydobyl vlákno tehdejší inspirace v celistvosti. Snad, ba pravděpodobně zůstane i mně samotnému leccos záhadou i nadále, tím spíše je tedy čtenáři třeba trpělivosti a dobré vůle.¹³

¹³ ... Nemohu než znovu jej varovati před klamnými nadějemi.

Řekl jsem tedy, že mým východiskem byla zvědavost po psychologii úděsu, a možná že jsem zezvědavěl právě, sebrav své duševní síly po úděsném otřesu, jemuž jsem tehdy sám podlehl. Nevím sice, bylo-li tomu skutečně tak, ale domnívám se, že třeba počítati i s touto možností, má-li býti vyvarováno poruchám, které by snadno nastati mohly zanedbáním okolnosti tak důležité.

Především zdá se mi, že mne tehdy nezajímalo pouze prostý úkaz úděsu, neboť mám za to, že tento duševní stav je sám o sobě snadno vysvětlitelný, a tedy nevalně lákavý pro rozbor. Přesto však se o něm hodlám zmíniti několika slovy, jakoby průpravou.

Rozeznávám úděs smyslový a psychický, které se sice shodují v tom, že mají stejné sídlo – totiž lidskou psýchu, leč různí se příčinou. Úděs smyslový nastává prostě náhlým otřesem čivů, jež se byly přizpůsobily jistému stavu fyzického okolí. Větší či menší pružnost nervové soustavy způsobuje u různých individuí, že ke vzbuzení úděsu je třeba prudšího či méně prudkého otřesu, ale platí tu, že smyslový úděs přestává, jakmile se nervová soustava znovu přizpůsobila. Prvním krokem k novému přizpůsobení jest pak poznání příčiny onoho otřesu. Je lhostejno, odpovídá-li ona příčina skutečnosti zcela či jen potud, že stačí za vysvětlení jedině postiženému. Buďtež zde uvedeny alespoň dva případy. Představme si člověka v úplně tmavé světnici, kam bychom náhle vpustili odkrytou štěrbinou sluneční paprsek. Jeho objevení způsobí úděs v osobě, jejíž nervový systém se byl přizpůsobil temnotě, ale potrvá jen tak dlouho, pokud je třeba, aby si zkoušený objekt dovedl vysvětliti příčinu zjevení se paprsku. Je naprosto lhostejno, rozřeší-li si tuto otázku objektivně správně, totiž tak, že si vysvětlí úkaz odkrytím štěrbiny zvenčí, nebo přizpůsobí-li svůj nervový systém výkladem objektivně nesprávným, budiž tak, že paprsek vnikl z té příčiny, poněvadž se sám provrtal neporušenou stěnou. Jiný příklad, ještě prostší, jest uleknutí z náhlého výstřelu. V tomto případě netřeba vlastně nového přizpůsobení, poněvadž otřesný moment pomíjí okamžitě a původní rovnováha se dostaví znovu. Ale následují-li výstřely jeden po druhém, pak – a to mi dosvědčí všichni, kdož cosi podobného zakusili – pak tedy je již třeba nové orientace. Nastane, jakmile jsme uspokojivě (pro sebe) zodpověděli otázku po původu a směru výstřelů. Tehdy úděs mine, ustoupiv jinému stavu duševnímu, to jest strachu, o němž však nehodláme zde hovořiti.¹⁴

Nesmíme se však domnívati, že úděs vzniká vždy jen onou smyslovou hodnotou, která znamená jakési zvýšení intenzity předcházejícího stavu. Stejně jako se lze poděsiti, přervec-li světlo tmu nebo rána ticho, stejně tak se ulekne náhlým setměním nebo náhlým ztišením. Zvláště pro tento úděs z ticha dovedli by uvéstí vojáci, navracející se z války, mnohý příklad. Spletitější – a řeknu také hned, že i osudnější – je úděs, jež nazývám psychickým. Někdy vyskytuje se v kombinaci

¹⁴ Původně:
..., který nás tu
však již nezajímá.

s úděsem smyslovým, někdy sám o sobě. Podstatou je však vždy týž: nastane, je-li tok událostí, pro něž máme subjektivně uspokojivé vysvětlení, proložen náhle řekněme vírem, to jest novou událostí, pro kterou uspokojivého vysvětlení dopátrati se nelze, a vyznačuje se tím, že přetrvá úkaz, který jej vyvolal. Za příklad vezměme úkaz paprsku v temné světnici. Dejme tomu, že by pokusný objekt skutečně správně byl usoudil, že paprsek vnikl do temnice, protože byla zvenčí odkryta štěrbina. Tím pomine jeho úděs smyslový. Pripusťme však nyní, že by sobě nedovedl vysvětliti, jakže byla štěrbina odkryta, tak třebaž že by mu okolnosti bránily přijmouti jako vysvětlení lidskou nebo strojovou sílu. Nemožností dopátrati se, kým či čím že skulina byla odkryta, uvržen byl v úděs psychický, jenž přetrvá dobu trvání onoho úkazu, zjevuje se příležitostně v intenzitě menší či větší. Zůstane-li vniknutí paprsku onomu člověku záhadou navždy, lze říci, že úděs z toho se stal součástí jeho bytosti: člověk onen bude uděšen věčně, a poněvadž úděs nutno míti za poruchu psýchy, lze říci, že propadl duševní chorobě, která potrvá, pokud nenalezne uspokojivého vysvětlení,¹⁵ tedy popřípadě do smrti. Odtud lze odvoditi, proč mezi šílenci je větší procento lidí řádných, to jest neschopných klamati ani sama sebe, a moudrých, to jest těch, jimž nestačí zdání, než mezi lidmi, jimž se říká normální. Odtud také veliké množství zešílevších mudrců a umělců.

Nyní vzpomínám si již jasněji, že otázka, která mne obzvláště zajímala, měla za předmět cosi jakoby psychický úděs a to, co jej vyvolalo, nemusilo býti vždy nutně v příčinné souvislosti, a zadruhé jako by intenzita úděsu a neobyčejnost jeho příčiny nebyly vždy v přímém poměru. Abychom vše uvedli na pravou míru a pokud možná přesně mohli se dopátrati skutečného stavu celé záležitosti, bude nejlépe, pokusíme-li se o nástin počátku historie, kterou jsem hodlal napsati.

*

Přísně vzato, žádná z mých povídek či básní nevznikla cestou čistě spekulativní.

Pokud o báseň jde, rozumí se tato okolnost sama sebou, neboť tu nutno vždy předpokládati citový otřes nebo náhlý vzrůst zájmu o jistý předmět. Obojí samozřejmě nastane jedině nárazem zevně. Ale také moje povídky obsahují v jádře vnější skutečnost, třebaž byla povídka k oné skutečnosti v poměru příbuzenství pouze velmi vzdáleného. Pamatuji si například, že próza Loučení s včerejškem byla vyvolána obrazem Františka Kupky, na němž snažil se zvláštní metodou malířskou sugerovati poklus jezdců v Bouloňském lesíku. Kdo tuto povídku¹⁶ četl, pamatuje si asi, že její počátek představuje literární parafrázi tohoto tématu – mluví se tam úvodem skutečně o parforsním honu –, ostatek povídky nemá ovšem již nic společného s tímto předmětem, a přece mohu ubezpečiti, že

¹⁵ ... jež by mu skutečně stačilo,...

¹⁶ ... v Lumíru...

vznikla celá touto iniciativou. Ale jak a proč a čím – toho vysvětliti nedovedu.

Podobně vznikla próza Rovnováha z popudu, jenž je látce oné povídky na hony vzdálen. Zaujal mne zjev akrobatův, kterého jsem viděl sklízeti obrovský úspěch v pařížském Zimním cirku a jenž nedlouho poté namanul se mi znovu jako humorný a skutečně veselý vyvolavač před ubohou jarmareční boudou při jakési lidové slavnosti na Montmartru. Kontrast mezi oběma stavy, v nichž jsem ho zastihl, a skutečná veselost, již dával najevo v době svého úpadku, to vše chtělo býti nějak vyjádřeno, i vyhranilo se posléze v uvedenou prózu.

Bezprostředním¹⁷ popudem k nenapsané povídce Prázdná židle byl pak rozhovor dvou mně zcela neznámých lidí, zachycený na procházce v městském sadě pražském. Jeden z obou mužů zval druhého na návštěvu a druhý ho ujišťoval, že přijde. Zvoucí byl, zdálo se mi, poněkud nesmělý a jakoby podřízený; pozvaný pak ujišťoval několikrát, stále přesvědčivěji, a nakonec ubezpečil¹⁸ větou: „Můžete na to vzít jed, že přijdu.“

Nevím, proč se mi při vyslechnutí hovoru toho vynořila Vildracova báseň Návštěva, kde se líčí odhodlání kohosi, jenž jde na nepředvídanou návštěvu k člověku málem povrženému, jak tam dojde, jak vidí, kterak hostitel nedůvěřuje ryzosti pohnutky svého návštěvníka,¹⁹ jak poté host se rozloučí se slibem, že opět přijde, ač dobře ví, že zde byl dnes naposledy. – Přestože situace, jíž jsem byl v sadě svědkem, byla vlastně rubem oné básně, nebylo mi vlastně s podivem, že se mi připamatovala právě Vildracova báseň. Třebas líc a rub, jsou k sobě v jakémsi poměru. Zarazilo mne však, že se v mé mysli²⁰ vynořila báseň nikoliv²¹ teprve po úvaze o tom, cože by nastalo, kdyby slibující muž nikdy svého druha nenavštívil, nýbrž před ní.^{22, 23} Ale²⁴ odbyl jsem vše bagatelizujícím úsměvem. Potom však mě zaujal nový němý výrok mojí obrazotvornosti, jenž děl: „Mělo by to strašné následky.“ A já nemohl nyní jinak než zkoumat, v čem a jak mohlo by býti strašlivým, kdyby někdo nepřišel na návštěvu, ač tak slíbil.

Povídka, kterou jsem hodlal napsati, měla tudíž jednati o úděsu, jenž se zmocnil hostitele, když host, kterého očekával a který jistě slíbil, že přijde, se nedostavil.

Moje spisovatelská ctižádost nechtěla se ovšem spokojiti pouhým vypsáním. Chtěl jsem býti přesvědčivým, chtěl jsem hrůzu čtenáři vsugerovati a zdar této sugesce byl vlastním problémem chystané prózy. Neboť zajisté byla správnou úvaha, že čtenář pozbude veškeré kritické schopnosti, poděsím-li ho.²⁵ A o toto zmatení čtenáře šlo, neboť hned úvodem byl jsem si vědom disproporce mezi látkou a cílem, k němuž mířím. – Velice podivuhodným zdá se mi, že hned, jakmile jsem počal přemýšlet o svém problému, vnutil se mi titul Prázdná židle. Především se mi zamlouval samozvaný nadpis jako zhuštěný

¹⁷ *Původně:*
Nejbezprostřednějším.

¹⁸ *Původně:*
<a> vyvrcholil.

¹⁹ *Původně:* ...
nevěří vnitř, že je
navštíven pouze
pro návštěvu,...

²⁰ *Zahrnuto až od
verze III:* ... v mé
mysli...

²¹ ... sama a ne...

²² *Zahrnuto až od
verze III:* ..., nýbrž
před ní.

²³ ... Ve
skutečnosti přišla
ona úvaha později,
což se mi zdálo
hned naponejprv
podivným....

²⁴ ... zatím...

²⁵ *Původně:* jej.

a sugestivní výraz látky (prázdná židle znamenala mi židli, kterou měl zaujmouti někdo, kdo se nedostavil, a která tudíž je a zůstane prázdnou navždy, prázdnou a čekající), zadruhé se mi tímto názvem jakousi divinací zjevila cesta, kterou nutno jíti, aby povídka byla vyhnána na ostří nože: neboť nadpis znamenal pro mne krom toho ještě, že se jedná o židli zvlášť vybranou k tomu, aby na ni host usedl. „La chaise vide“, a nikoliv „une chaise vide“; škoda že v češtině nelze dosti přesně vyjádřiti rozdíl mezi členem určitým a neurčitým. Okolnost, že byla pro hosta dokonce už vybrána zcela určitá židle, nasvědčuje, že návštěva byla očekávána zcela určitě,²⁶ že snad byla dokonce stanovena na přesnou dobu. Neboť pro někoho, kdo slíbí pouze všeobecnými slovy, že nás navštíví, nekonáme příprav. Tento moment zdál se mi vhodným pro záměr, aby povídku učinil hodně děsivou. Uvažoval jsem takto: Okolnost, že někdo, kdo slíbil návštěvu, nakonec se nedostaví, bude tím děsivější, čím pravděpodobnější tato návštěva se zdála. Nejpravděpodobnější bude tehdy, nebude-li lze²⁷ o ní pochybovati, to jest byla-li v zásadě už vykonána.²⁸ V povídce bylo tedy třeba především zdůrazniti,²⁹ že kdosi na návštěvu šel, ale nedošel.

V kostře povídky byla zamýšlena konstrukce této situace zásadně asi takto: Muž, nazveme jej Janem, vycházeje právě z domu, potkává drahého, dlouho nezřeného přítele, jenž se mu vrhá v náručí ve veliké radosti, že jej opět po dlouhé době spatřil. Přítele toho nazveme Václavem. Také Jan tone v radosti a odkládá svou vycházku, ostatně nedůležitou. Toto setkání obou přátel mělo býti vylíčeno tak, aby nebylo možno pochybovati jednak o skutečné vnitřní potřebě Václavově vykonati tuto návštěvu, jednak o potřebě Janově zcela se věnovati dlouho nezřenému příteli a pohostiti ho. – Tak tedy byl vyplněn požadavek, aby návštěva byla zásadně, to jest oboustrannou vůlí vykonána.³⁰ Šlo nyní o to, aby k ní ve skutečnosti nedošlo. K tomu cíli bylo třeba, aby se Václav a Jan na okamžik opět rozešli. Motiv rozchodu musil býti volen ovšem tak, aby v ničem neporušil vnitřní situaci obou přátel. Jinak bylo možno vymysleti cokoliv a já se po krátkém přemýšlení rozhodl pro rozchod v zájmu návštěvy samotné. Přiznávám rád, že po stránce vypravovatelské jest moje zápletko osnována velice slabě, ne-li nejapně, ale lze o ní říci aspoň tolik, že ve vnitřní osnovu nesahá³¹ rušivě: Jan totiž ve snaze, aby besedu, na niž se oba tolik těšili, učinil co nejintimnější, chce upravit svačinu a požádá Václava, aby došel do nedalekého krámu pro zákusky, zatímco Jan sám se vrací do bytu, aby připravil vše nutné. Touto dělbou práce má býti uspořeno na čase, určeném pro želanou besedu (a jenž oběma přátelům je právě dnes drahocenným). Václav radostně přisvědčí a zajde ke kupci. Jan zatím přistaví židli a stůl ke krbu, připraví k čaji a čeká. Čeká a čeká. Chvilí za chvílí, hodina za hodinou plyne, a připravená židle je stále prázdná a čekající.

26 *Původně:*
<očekávána>
bezpodmínečně.

27 *Původně:*
nelze-li.

28 *Původně:*
zásadně vykonána.

29 *Původně:*
vyzvednouti.

30 *Původně:*
... zásadně
vykonána, to jest,
oboustrannou vůlí.

31 *Původně:*
nezasahá.

Pominu nyní podrobné líčení Janova nitra za tohoto čekání. Jak netrpělivost přešla v zlost, pak ve výbuchy vzteku, pak v bezradnost, zoufalství, a jak konečně stanul v úděsu, tehdy totiž, když začal chladně uvažovati. (Chladně ovšem podle jeho zdání.) – Spíše mne nyní zajímají prostředky, kterými jsem chtěl způsobiti Janův úděs a vsugerovati jej také čtenáři. (Jakým zadostiučiněním mohlo mi to býti, kdežto nyní jest spokojiti se pouhým odhalením chladného a střízlivého zákulisí!) Šlo tedy především a vlastně jediné o to, aby byly zavřeny všechny zdroje, z nichž Jan byl by³² mohl čerpati vysvětlení, proč se Václav nevrátil. Zkrátka, případu bylo třeba udělití nejpravděpodobnější zdání záhady.³³ Zde nastaly veliké potíže, o které vlastně ztroskotal celý plán, ale neříkám, že by byl jinak stál docela pevně. – Příčina, proč Václav již nepřišel, mohla, objektivně mluveno, tkvítí buď v jeho odhodlání, nebo ve vnější nějaké překážce. Šlo o to, vyvrátiti možnost obojího, neboť jen tehdy mohl jsem počítati s úspěchem, jestliže se mi podaří³⁴ přesvědčiti, že v mém případě zavládá úplná jakási vzduchoprázdnota, jejíž vznik nelze vysvětliti žádným prostředkem přirozeným ni nepřirozeným.

Fyzické překážky snažil jsem se zredukovati na počet co nejmenší již volbou scény. A sice takto: Mínil jsem učiniti předpokladem, že Jan a Václav bývali donedávna důvěrnými přáteli a že měli vesměs společné známé. Jan však, jenž jevil náchylnost k podivinství, usmyslil si z nějaké příčiny před několika měsíci, že se vytrhne ze svého prostředí, odhodlal se k životu samotářskému a uskutečnil svůj úmysl, odstěhovav se ze čtvrti, kam náležel svým povoláním a svými sklony, a přijav byt ve čtvrti jiné, kde nikdy nebyl, kde známých neměl a kde byl před nimi bezpečen. Aby tento předpoklad byl pravděpodobný, musil jsem voliti za dějiště nějaké obrovské město. I zvolil jsem Paříž. – Do takovéto čtvrti pařížské přišel za Janem Václav, neboť stýskalo se mu a chtěl s Janem několik hodin pobýti v družném rozhovoru. Jaká mohla býti příčina, tázal jsem se, že se od kupce nevrátil? Přihlédněme blíže: je nepravděpodobno, ne-li nemožno, že by byl potkal známého, jemuž by se bylo podařilo odvésti jej. Ale i kdyby tomu tak bylo: cožpak nebyl Jan jeho nejlepším přítelem, k němuž schválně dnes došel, a cožpak neviděl, jakou velikou událostí byl pro Jana jeho příchod? Byl by tedy alespoň přišel omluviti se, tím spíše, že krám, kde nakupoval, byl zcela blízko Janova obydlí. – Úraz rovněž je pravděpodobný. V ulici, kde Jan bydlil, bylo velmi ticho, veřejné dopravní prostředky jezdily daleko odtud a soukromý povoz byl zde velikou vzácností. Bylat' ulice Janova takzvanou pasáží. Ostatně kdyby se byl Václavovi přihodil úraz, byl by Janovi najisto nešel rozruch povstalý tím v tiché a klidné uličce. Domníval jsem se, že z téže příčiny mohu z oblasti možných překážek vyloučiti také zločin. Abych pak tyto námitky odstranil nadobro, dal jsem Václava stopovati. Hle, co

³² *Původně:*
... by byl Jan...

³³ *Původně:*
..., případ musil získati co největší pravděpodobnost záhady.

³⁴ *Původně:*
..., podaří-li se mi...

jsem vymyslel: Jan, když byl několik hodin v zoufalství marně čekal, sešel dolů a přeptal se u kupcové (byla v ulici jediná), nebyl-li před několika hodinami v jejím krámě člověk takový a takový. Kupcová, která Jana dobře znala, nejen přisvědčila, nýbrž dodala k tomu ještě, že jí napadlo veselé vzezření onoho pána, takže se ho v sousedské bodrosti tázala, cože pěkného se mu přihodilo? Odpověděl prý, že se po dlouhé době setkal opět s přítelem, jakou prý čistou radost pocítil při setkání, vida z přítelova chování, že také on je potěšen. Ve své sdílnosti – neboť býváme sdílní v okamžicích štěstí – vyřknul dokonce i Janovo jméno podotýkaje, že beztoho asi je známo kupcové, v čemž se nemýlil. Prodávši Václavu, kupcová vyšla před krám a viděla jej kráčet až k domu Janovu. Viděla jej bezpečně, jak hleděl po způsobu cizinců na číslo domu, který znala jako dům, kde bydlil Jan. Tento detail však pamatovala jen letmo, poněvadž právě v okamžiku, kdy se Václav před domem zastavil, musila za novým kupcem do krámu. – Takovýmto opatřením odpravil jsem docela možnost nehody, alespoň do té doby, kdy Václav dospěl před Janův dům. Nyní ovšem zbývá ještě jedna možnost: že se totiž Václav zmýlil v čísle domu, že šel dále (což kupcová sledovati už nemohla), že zbloudil a že se mu pak už nechtělo jíti nazpět. Tato možnost však jest tak málo pravděpodobná, že předpoklad, jako by nebyla vnikla v okruh Janových úvah (když se bránil úděsu), zdá se mi zcela přípustným. Objektivně ovšem možnou je; leč rozhoduje, pokud a zdali vůbec jí mohlo býti Janem použito jako cenné stopy, jež by vedla k cíli ještě ve světě reálném. Odpověď musí býti záporná i v tom případě, kdyby Václav nebyl hleděl na domovní číslo, neboť ze skutečnosti, že se oba předtím srazili v domovní chodbě, vyplývá, že Václav znal dokonale Janovu adresu.

Kratičké resumé všech posavadních vývodů jest tedy: Přátelé srazili se před domem, oba velmi radostně překvapeni setkáním. Promluvivše³⁵ několik srdečných slov, rozešli se na návrh Janův opět, a to aby společně uchystali vše, čeho třeba k čajové besedě. Tento rozchod dál se v nejlepší shodě. Ale Václav (který znal dobře číslo a adresu Janova domu) se již nevrátil. Byl sice u kupcové v téže ulici – která, jak to v Paříži bývá, znala jméno i byt svého souseda Jana – nakoupil tam zákusků a vracel se k Janovu domu. Byl spatřen naposledy, an četl číslo na domě, kam chtěl vejíti. Do této chvíle, jak prokázáno, nepříhodila se mu žádná nehoda a nebyl sveden z cesty.

Nyní tedy zbývají pro diskusi poslední tři možnosti. Zaprvé: Václav do domu vkročil a v domě se s ním stalo cosi nevysvětlitelného. Proti této domněnce mluví tyto okolnosti: Janův dům byl takzvaný maison meublée, totiž penze, kde se pronajímaly pokoje nájemníkům. Dům připadl dědictvím zřízení obchodního domu Bon-Marché, jehož žena sama penzi spravovala. Tito lidé byli navýsost počestní a skromní. Penze byla malá, pronajímala všehovšudy šest pokojů a to vesměs

³⁵ *Původně:*
Promluvíce.

lidem, kteří dleli po celý den mimo dům a přicházeli jen přespatí. Pouze Jan a kterási slečna byli výjimkou. Dům byl po celý den uzavřen. Domácí lidé měli klíč, cizí zvonili a majitelka domu jim otvírala způsobem v Paříži obvyklým, zatáhnouc totiž za šňůru, aniž opustila byt. Ten pak skládal se z kuchyně a ze dvou pokojů (obytného a ložnice). Kuchyně, kde domácí paní celý den dlela, sloužila zároveň za portýrskou lóži, měla totiž okénko do malého průjezdu. Okénkem bylo viděti každého, kdo do domu vcházel. A je-li přípustnou domněnka, že domácí přehlédla tu a tam nájemníky, kteří si sami otevřeli, je zato skoro vyloučeno, že by jí byl ušel někdo, komu otevřela sama, totiž kdo na sebe upozornil zazvoněním. Nuže vyšetřil jsem, že onoho odpoledne, a zvláště po celou dobu, kdy jsem očekával Václava, domovnice nejenže nespátřila nikoho z nájemníků jíti mimo lóži, nýbrž také nikomu neotevřela z té prosté příčiny, že nikdo o to nepožádal. Václav tedy do domu nevešel.

Druhá eventualita:³⁶ Václav sice k domu došel, chystal se zazvoniti, ale vtom se stalo cosi nepřírozeného, jež znemožnilo, aby svůj záměr uskutečnil. Myšlenka tato je ovšem absurdní, poněvadž operuje s nadpomyslným. – Mimochodem řečeno vylučuje se také domněnka, že byl Václav odveden někým v tom okamžiku, kdy patřil na domovní číslo. Neboť v mezích rozumnosti třeba míti za to, že tato zastávka trvala asi jen velmi krátce (k čemu by mu bylo, aby hleděl na číslo dlouho?), kdy se k němu nikdo přiblížiti nemohl, jelikož jak se kupcová bezpečně pamatovala, byla tichá ulička tehdy liduprázdná.

Třetí eventualita:³⁷ Václav došel k mému domu, zde však si vše rozmyslil a odešel, ani mne neuvědomiv. Toť zajisté³⁸ rozumné vysvětlení a rozhodně je třeba o něm uvažovati. Pravím rozumné vysvětlení, a vizme: Jestliže jsem se před jistou dobou odstěhoval do těchto končin tak smutných, kde jsem žil jako poustevník, nevycházeje z prostředí, které mi nikterak nehovělo, stalo se tak možná z podivínství, ale předpokládati, že ono podivínství nemělo hlubších základů, to, čtenáři, bylo by nelidským předpokladem.

Měl jsem vážné příčiny, odhodlávaje se k poustevnictví, a sama okolnost, že mne Václav po jistém váhání šel vyhledati (což, čtenáři, znamená potěšiti), to potvrzuje. Neboť je svědectvím, že na mne nezanevřel pro moje podivínství, on, povaha tak přímá, nesentimentální, které se přičila z duše veškerá póza a komedie. (Jedině pokud se týká Václavovy povahy, dovolávám se tvé víry;³⁹ vidíš, že v ničem jiném.) Nebyl by – věř – ke mně šel (a dokonce ne ze svobodné vůle), kdyby bylo přátelství naše porušeno mojí vinou, a třeba jen tím, že jsem se opovážil hráti komedii či zaujati jakýs falešný postoj. Šel-li, tedy proto, že cítil se mnou, že hodlal mě posilniti a utěšiti v neštěstí, že mu bylo potřebou navštívit mne a že usoudil, že i mně je třeba jeho přítomnosti.

³⁶ *Původně:*
Za druhé:...

³⁷ *Původně:*
Za třetí:...

³⁸ ... jedině...

³⁹ *Původně:*
... odvolávám se ke tvé víře.

V tomto očekávání nebyl a nemohl být zklamán.⁴⁰ Setkav se se mnou před domem, viděl, že se raduji, viděl, že jej přijímám s otevřenou náručí, ba více, že jej vítám jako těšitele, ne-li jako spasitele. A já rovněž se neklamu, pravím-li, že i on byl zachvácen radostí, ne snad proto, že mne opět spatřil, nýbrž proto, že nemohl nepozorovati mého štěstí. Náš krátký hovor, který jsme zapředli před domem, nikterak nemohl otřásti⁴¹ jeho předsevzetím. Za onu malou chvíli rozmluva naše nebyla ničím jiným než nejsrdečnějšími přátelskými projevy, a když jsme se po úmluvě rozcházel, já opět nahoru, on ke kupci, byli jsme přesvědčeni, on i já, že se za krátkou chvíli opět shledáme ve shodě nejdokonalejší. Vždyť skutečně zašel ke kupci a nakoupil, čeho jsem žádal.⁴²

A přece se nevrátil – – – Kdy se přihodilo a co to bylo, co zvrto jeho záměr? Hle, vyložil jsem, že nelze předpokládati fyzickou překážku, a mezi námi, lidmi rozumnými, nemůže přece býti řeči o překážce nepřirozené. A přece jen je to případ záhadný a pro mne stále úděsný. Záhadný, že nelze vysvětliti myšlenkový či citový zvrát, jenž jej přiměl, aby se vzdálil, a úděsný proto, že bezpochyby ona vnitřní příčina, byla-li jaká, nemůže býti hledána jinde než u vědomí toho, jenž se nedostavil a jenž přesto,⁴³ že nepřišel vědomě, nedovedl ani přibližně oceniti následky své umíněnosti: neboť byl by přese vše přišel, kdyby toho oceniti dovedl. Což nemluvím o Václavu, člověku nejlepšímu, nejlepšímu příteli?!

Kdybych mohl uvěřiti, že se mu postavilo v cestu cos ohromného či strašidelně záhadného, kdybych mohl připustiti, že příčina, proč mne opustil, je svou podstatou lidské bytosti nezbadatelná, méně bych se děsil tohoto vakua, jež zbylo, než musím-li předpokládati pouhý myšlenkový či citový přesun, který byl příčinou všeho toho. A nelze se ho dopátrati, ježto leží mimo oblast logiky a mimo okruh prostých lidských citů.

Co tedy zbývá z posledního „rozumného vysvětlení“? Lze-li se uchytili alespoň zde? Tot' právě hrozné, že nikoliv. A přece jen, stanuv na samém pomezí toho světa, marně v něm pátraje po příčině, nemohu já racionalista smířiti se s myšlenkou, že jí vypátrati nelze. Musí patřiti k druhu Přirozeného, nevchází v transcendentno a je tím děsivější ve své nevypátratelnosti, běda!

Hleď, jest to totéž, jako bys při smrti drahé bytosti zahynuvší při neštěstí na moři⁴⁴ nabyt jistoty, že příčinou její smrti není bezprostředně ona katastrofa, nýbrž jakási okolnost směšně mimotná, dejme tomu že bolest zubů nebo bleší bodnutí.

*

Nyní však, když jsem byl odbavil zdání, jako by šlo o příběh smyšlený, a kdy⁴⁵ naopak otevřeně vyznávám, že příhoda zde popsaná stala se mně samotnému v létě 1914 v pařížské Passage Stanislas (nyní rue Jules Chaplin), kde jsem bydlil, mohu již přikročiti k objektivnímu vysvětlení záhady, v níž mým

⁴⁰ ..., což měla povídka především učiniti pravdou.

⁴¹ *Původně:*
neotřásl.

⁴² *Původně:*
..., oč jsem žádal,
totiž zákusky k čaji.

⁴³ *Původně:*
a přes to.

⁴⁴ *Původně:*
lodním neštěstí.

⁴⁵ *Zahrnuto až od
verze III. ... kdy...*

partnerem byl Belgičan Émile Dermenghem. (Smím nyní také již prozraditi, že jsem posud udržoval zdání smyšlenky jen jako ochranný prostředek pro sebe sama, abych totiž nabyl žádoucího odstupu od vlastního příběhu, a tak sobě umožnil pokud možná věcné vypsání⁴⁶ události, jejíž připomínka i dnes ještě mi způsobuje mražení.)

⁴⁶ *Původně:*
věcně vypsati.

Tenkrátě odpoledne tedy, navrátiv se domů v nejjařejší náladě člověka, kterého potkalo štěstí, připraviv čaj a potom čekaje po několik hodin marně, utěšuje se chudácky nejžalostnějšími výmysly, prošel jsem pocity takového smutku, hněvu a hnusu, že zatemnily moji dráhu životní nadlouho, snad až do smrti. Do té doby však nebylo mi ještě možno objeviti pravou příčinu, ježto případ posud nebyl dostatečně vyšetřen. Proto také nemohlo posud přijíti zděšení, jelikož moje fantazie do té chvíle nebyla brzděna údaji svědků. Nejhorší mne teprve očekávalo.

Stráviv několik hodin v přišerném zmatku, já, stále nehybnější a zkrušenější v lenošce naproti prázdné židli, uchystané pro Emila, odhodlal jsem se konečně k pátrání. Pro případ, že by se snad můj přítel dostavil za mé chvilkové nepřítomnosti, napsal jsem na arch papíru velikým písmem, že se vrátím co nevidět, a požádal krom toho domácí, aby poprosila⁴⁷ pána, který by ke mně přišel, o chvíli poshovění. Opatření bylo bezúčelné a zbytečné, poněvadž krám byl pouze několik kroků vzdálen a já bych Emila nebyl mohl nikterak minouti.

⁴⁷ *Původně:*
požádala.

Alespoň vidíte z tohoto opatření, že jsem nebyl nepřičetný a že jsem jednal rozmyslně a plánovitě. Učiniv tak, vyšel jsem z domu, zamířil do krámu, kde se mi dostalo zpráv. – Lze si snadno představit, v jakém rozpoložení mysli jsem se navrátil domů (domácí odpověděla na mou otázku, že za mé nepřítomnosti se po mně netázal nikdo), jak jsem strávil večer a noc. Teď, kdy všechna vysvětlení, kterými jsem se až potud utěšoval, rázem se ztratila jako pramen v písečné půdě, uvědomil jsem si všechnu hrůzu nevysvětlitelného případu.

Ovšem, nepochyboval jsem ani dost málo, že nějaké vysvětlení tu nutně musí býti a že je zajisté možno dopátrati se ho rozumově. Ale byť jsem byl sebevíce přesvědčen o normálnosti příhody, neubráníl jsem se hroznému, katastrofálnímu rozčilení, jež vzrůstalo neustále, čím častěji byl jsem nucen zanechat té a oné stopy poznav, že nikam nevede. Způsob onoho vnitřního pátrání jsem již popsal. Snažil jsem se o líčení co možná věcné a odtažitě, vystříhaje se úzkostlivě, aby v něm neproskočila ani stopa oněch duševních křečí, jichž jsem byl tehdy obětí. Nakonec nezbylo, jak jsem už pravil, než považovati za prokázané,⁴⁸ že Emil se nedostavil, protože jeho úmysl byl opustiti mne. Leč znaje dobře svého přítele, věděl jsem, že musím zahrnouti i frivolní nedbalost, i malicherné rozladění, i nezřízenou samolibost jako motivy jeho rozhodnutí.⁴⁹

⁴⁸ *Původně:*
přijmouti za
stanovené.

⁴⁹ *Zahrnuto až od
verze III: Jako
motiv jeho
rozhodnutí...*

Nikoliv! Bez přičinění vnějšku, či lépe bez přičinění někoho druhého nemohl dospět ke svému krutému odhodlání. Leč kdo jiný mohl být fyzicky vinen, ne-li já? A cože mohlo člověka, jakým byl Emil, přimět, aby mne zanechal v bolestech (o kterých nemohl pochybovat), ne-li skutečnost, že jsem se na něm těžce a nenapravitelně provinil? Moje vina tedy! Leč táži se dále: Kdy nastala? A podle všech svědectví docházím k přesvědčení,⁵⁰ že nemohla nastati před naším rozchodem u domovních vrat. A tedy hle! Provinil jsem se na příteli, těžce se provinil, jsa nepřítomen a nevěda. Nevěda hluboce. A vidím: Nelze žít v hrůze hrůznější, než jaká jest hrůza tato.

⁵⁰ *Původně:*
vědomí.

Leč tímto řešením byl tento předmět odbyt toliko po vnější stránce.⁵¹ Ve skutečnosti zůstala záhada záhadou, a domníval-li jsem se chvíli, že jsem k ní našel klíč, musil jsem záhy přiznati, že i onen klíč je pro mě tajemným, neznámá vyměněna za neznámou. A příhoda, jež zůstala tajemnou i nadále a děsila jako dříve, stala se obratem záležitostí mravní, zdrojem pochybností a výčitek svědomí.

⁵¹ *Původně:*
... stále jen vnějšně
byl tento předmět
odbyt!

Ano, dnes ovšem vše je zmoženo aspoň natolik, že mi lze analyzovati a referovati málem procesuálně. Nechť jen číší chlad a cosi jako únava z tohoto líčení! Dávno již, dávno vzdal jsem se myšlenky, že vzbudím úděs ve čtenáři, který by četl příhodu onoho osudného večera. Jiný byl dnes můj cíl! řekl jsem již jaký. – Přesto však se domnívám, že nebude nikoho, kdož kdy zažil i matnou pouze obdobu mého úděsu, aby neporozuměl drtivé tíži, jež na mě dolehla, a aby neporozuměl, povím-li, že vedle hrůzy pocítil jsem také ještě trapnost. Neboť nebylo lze neznamenati, že při veškeré tajemnosti tolik alespoň nemohlo zůstat utajeno, že děs a ono neznámé, jež ho přivedilo, jsou z různých oblastí, že se sbíhají až kdesi v nekonečnu, že nejsou navzájem úměrné, nýbrž že jsou – jakož jsem již zpočátku řekl – v poměru obráceném, tedy nikoliv jako vyřčený a spravedlivý trest k povědomé vině, nýbrž jako trest spravedlivý sice, ale neodůvodněný, k vině nepovědomé.

*

Ale zhroutil se záhy i domněnka, že pykám za vinu neznámou, leč konkrétní, totiž za vinu spáchanou na Emilovi.

Několik neděl po zmíněné události, prožitých v osamocení možno-li ještě úplnějším, než tomu bylo dosud, stalo se, že jsem se setkal s Emilem na večerní procházce na Butte Chaumont. Kráčeli jsme proti sobě, on i já samotni. Spatřiv mě, vyjasnil zachmuřenou tvář, zrychlil krok a okamžik poté stiskl vřele moji ruku. S účastí vyptával se po mnohých⁵² poměrech, překypoval srdečností a nakonec řekl: „Musím tě přece také jednou navštívit.“ Nebyl jsem mocen slova. Bylo vyloučeno, že by si ze mne tropil šašky. Zbyl tedy dvojí výklad: buď docela zapomněl, že jednou návštěvu onu skoro již vykonal, buď stalo se tak jen v mojí chorobné představivosti.

⁵² *Původně:* mých.

Leč ne! Pomyslnou tehdejší jeho návštěva nebyla; vždyť ji dosvědčily osoby nezúčastněné. A připustiti, že by byl nejen prominul, nýbrž i zapomněl křivdu na něm spáchanou? Chtěl jsem jej vyzkoušeti a dím:

„Nemluvme o tehdejší příhodě, ale toliko aspoň pověz: Odpustil jsi mi, jestliže jsem ti tenkrát ublížil?“

Tu však na jeho tváři zračil se podiv, snad i neklid, snad i děs; neboť tázaje se pozbyl jsem klidu a hlas se mi třásl.

„O jaké příhodě to mluvíš?“ pravil. „Nepamatuji se, že bys mi byl kdy ublížil.“

I pochopil jsem, že nikoliv na něm jsem se provinil, nýbrž že trest, jenž mě stihnul, byl za ono velké mé Provinění, které nemá vztahu k věcem a lidem, které plodí zlo ne skrze předměty, nýbrž bezprostředně skrze sebe sama, zlo utajené a neplodné, kletba mého života.

Jen jednou jedinkrát projevilo se skutečností, ježto jeho jsoucnost musila býti připamatována. Za hmotný nástroj, kterým to mělo býti prokázáno, byl vyvolen Emil. Jakž jinak mohl než zapomenouti, vykonav své poslání pouhého nástroje?

A otázka rázem se rozšířila:⁵³ můj úděs, nezhojitelný, doživotný můj úděs, hle toť hrůza z viny mého života. A neznám její proč a neznám její velikosti. Vím pouze, že je a že se jí nelze zbýti.

Ne nadarmo vyvstala historie onoho odpoledne v tomto hořkém osvětlení právě v době, která představuje zmrazující bakchanále milionů rozpoutaných Vin, páchaných po léta všemi životy proti životům všem. Ne nadarmo plížím se už po kolik měsíců, štítě se světla, s kletou osnovou této povídky, již nikdy mi nebude lze napsati.

Jak nepatrné jsou technické obtíže, stavící se v cestu – a jsou značné samy o sobě, neboť kterak zmocí a zformovati toto ustavičné a těsné prolínání nejhrubší⁵⁴ skutečnosti a nejodtažitějšího neskutečna, jež by při takové povídce bylo stěžejným problémem!, jak nepatrné je to vše proti děsivému příkazu, jenž zapovídá zbaviti se kletby tím, že bychom vyslovili její formuli. Je nepostižitelnou, uniká všem prosbám, zapřísaháním, všem skřekům zoufalosti.

A vše, co jsem zde stroze, barbarsky sepsal, k čemu může sloužiti, nežli abych byl přiměn k zdrcujícímu přiznání: tonu ve Vině, zalykám se jí, hříchem se brodím – a neznám ho a nikdy nepoznám. A prázdná židle, která tu přede mnou stojí, an dopisuji toto prohlášení svého nezadržitelného úpadku, běře 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.

⁵³ *Původně:*
rozřešila.

⁵⁴ *Původně:*
nejhrubější.