

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA BOHEMISTIKY

**TEMATICKO-MOTIVICKÁ ANALÝZA A INTERPRETACE
HRY DOOPRAVDY RICHARDA WEINERA**

Literary Analysis and Interpretation of Work Hra doopravdy by Richard Weiner

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Vypracoval: Bc. Radek Cimprich

Obor: Česká filologie

Olomouc 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracoval samostatně pod vedením prof. PhDr. Lubomíra Machaly, CSc., s použitím uvedené literatury.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování

Děkuji mojí drahé Anastázii za vytrvalou podporu, lásku, pochopení a neskonalou trpělivost, bez níž by se tato práce nedočkala závěrečné tečky. Dále děkuji vedoucímu této diplomové práce prof. PhDr. Lubomíru Machalovi, CSc., za odborné vedení, cenné rady, ochotu a obětavost při řešení nelehkých otázek Weinerova mnohoznačného světa.

OBSAH

1. Úvod.....	5
2. Richard Weiner	7
3. Weinerova autorská poetika.....	12
3. 1. Mezi expresionismem a surrealismem	12
3. 2. Le Grand Jeu a nezařaditelný	16
3. 3. Weiner a experiment	19
4. Hra doopravdy a její vykladači	21
5. Analýza a interpretace Hry doopravdy	26
5. 1. Hra na čtvrcení	28
5. 1. 1. Putování mezi realitou a snem	29
5. 1. 2. Fikční svět a principy jeho fungování.....	33
5. 1. 2. 1. Jistota nadvědomí, spřízněnost postav a rozčleněný pohled	34
5. 1. 2. 2. Děs a prolínání dvou cizorodých světů	39
5. 1. 2. 3. Divadelní hra protagonisty v obklopení loutek.....	44
5. 1. 2. 4. Filozofické úvahy o etice, lásce, bohu, trvání a důstojnosti žití	52
5. 1. 3. Teze o fikčním světě	57
5. 2. Hra na čest za oplátku	63
5. 2. 1. Od niterné hanby po fyzické zahanbení.....	65
5. 2. 2. V moci vypravěče a viny	69
5. 2. 3. Dvojnickví bezejmenného	80
5. 2. 4. Spojitost se Zinaidou a téma lásky	86
5. 2. 5. Bulvár Poissonière	96
5. 2. 6. Divadelní hra o dodatečné krádeži.....	99
5. 2. 7. Objasnění viny na komisařství.....	103
5. 2. 8. Nalezení absolutna?!.....	108
5. 2. 9. Metafora cesty.....	112
5. 2. 10. Fikční svět – trvání a neexistence	115
5. 3. Hra na skutečnost	123
6. Závěr	126
7. Anotace	130
8. Resumé.....	131
9. Seznam literatury	133

1. Úvod

„Než však volat o pomoc
raději zrcadlit tmu cesty bez návratu
plout jak černá řeka mezi břehy
dál a dál

a pak v průrvě vytoužené něhy
ztroskotat¹

Těmito verši Hanuše Bonna z existenciálně laděné básnické sbírky *Noční putování* uvádíme práci zaměřující se na básnickou prózu Richarda Weinerja nazvanou *Hra doopravdy*. Naším cílem je poukázat, o jak pozoruhodné a neprávem opomíjené dílo se jedná, ale zároveň také ozřejmit, jak svébytnou, vymykající se, nezaměnitelnou a mezi břehy plující tvůrčí osobností byl sám Richard Weiner. Ačkoliv u výše zmíněných Bonnových veršů nemůžeme s jistotou tvrdit, zda jeho básnická tvorba byla Weinerovým dílem přímo ovlivněna či se mu alespoň částečně stala inspiračním zdrojem, téměř nepopíratelným faktem je, že za pomoci několika veršů byl Bonn schopen prakticky dokonale, a pravděpodobně mimoděk, vystihnout Richarda Weinerja coby spisovatele na rozhraní. Ať už se jednalo o rozhraní čistě tvůrčího rázu nebo týkající se jeho osobního života. Richard Weiner je v rámci literární historie skutečně velmi složitě zařaditelnou personou. Zatímco u většiny prozaiků, básníků či dramatiků jsme schopni s poměrně velkou přesností určit, jakými myšlenkovými proudy byli ovlivněni, do jakých uměleckých směrů jejich tvorba spadá, se kterými současníky se jejich dílo prolíná, ke komu je lze přirovnat, či co je pro jejich tvůrčí práci typické, Weiner se ze souřadnic těchto kontextuálních atributů jednoznačně vymyká.

V této práci se nejprve s důrazem na faktografickou přesnost a úplnost pokusíme shrnout autorův komplikovaný život a následně charakterizovat jeho tvůrčí poetiku ovlivněnou expresionistickými tendencemi a poté surrealistickým přístupem k umění spojeným se skupinou Le Grand Jeu. V hlavní části práce se zaměříme na tematicko-motivickou analýzu Weinerovy poslední publikované knihy *Hra doopravdy*, v níž všechny ovlivňující tendence zřetelně eskalují. Nejprve popíšeme recepční přijetí samotného díla, poté jeho genezi a následně provedeme interpretační

¹ BONN, Hanuš. *Dozpěv: (Verše)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1995. s. 88

analýzu, v níž se budeme soustředit zejména na charakter Weinerova fikčního světa, pojetí „hry“ v literárním díle, prolínání reality a snu, způsob práce s časoprostorem či specifický charakter konkrétních postav. Na takto vzniklém základě komparovaném s dřívějšími pracemi o Richardu Weinerovi (zmiňme především monografii *Weiner* od Marie Langerové a publikaci *Expresionisté* Jindřicha Chalupeckého) se následně pokusíme předložit ucelený náhled na Richarda Weinerja – nezařaditelnou tvůrčí osobnost, která v literatuře kráčela vlastní, jedinečnou a jen těžce opakovatelnou cestou. Cílem práce je také zodpovědět základní otázky, v čem spočívá autorova tvůrčí specifická, jaké jsou důvody jeho tak složité zařaditelnosti a zdali je označení „komplikovaný autor“ adekvátní charakteristikou.

K analýze a interpretaci přistupujeme s vědomím, že pro adekvátní porozumění a uchopení Weinerových textů je téměř nezbytné obeznámení s autorovou autopsií, která se do *Hry doopravdy*, obdobně jako tomu bylo u dřívějších děl, značně promítá. Weiner představuje vzorový příklad spisovatele, jehož literární dílo je až niterně spjato s autorovou osobností, a právě tato provázanost literatury a osobního života je klíčovým bodem, z něhož budeme v rámci celé práce vycházet.

2. Richard Weiner

Básník a spisovatel Richard Weiner, který je do dnešní doby považován za jednoho z nejkomplicovanějších autorů české literatury, se narodil 6. 11. 1884 v Písku do židovské rodiny. Weinerův otec si zde otevřel lihopalnu a výrobu cukrovinek a od svého nejstaršího syna Richarda, který měl ještě čtyři další sourozence (dvě sestry a dva bratry), očekával, že jednou jistě jeho podnikání převezme. A z počátku k tomu měl Richard Weiner skutečně nakročeno. Po dostudování písecké reálky nastoupil na Technickou univerzitu v Praze, kde se věnoval oboru chemie. Studia navštěvoval také v Curychu a v Cáchách a následně získal inženýrský titul. Zaměstnán byl v německém Freisingu, později v bavorském Allachu u Mnichova a své profesi se nějaký čas věnoval i v Pardubicích. Na žádném pracovním místě se však příliš dlouho nezdržel, a záhy navzdory prvotním plánům a zármutku jeho rodičů od svého vzdělání upustil a začal se věnovat výhradně literatuře.

Weinerovy tvůrčí pokusy lze zaznamenat již z dob jeho studia v Písku z roku 1900, kdy se v jeho pozůstalosti dochovaly zápisky čítající více než třicítku básní a krátkých próz. Poté následovala časová odmlka a k alespoň částečnému návratu k literární tvorbě se Weiner dostal v době svého působení v Pardubicích. Mezi léty 1904 až 1906 uveřejnil v časopise *Rozvoj* několik svých básní pod pseudonymem Štěpán Golev.² Pod vlastním jménem pak poprvé publikoval až v roce 1911 v Šaldově *Novině*, a to dvě básně, které se od F. X. Šaldy dočkaly kladné recenze, na jejímž základě Weiner získal dostatek motivace k tomu věnovat se literatuře i nadále. Základním zlomem však byl rok 1912, kdy se Weiner definitivně rozhodl zanechat své dosavadní práce a s vyhlídkou literární kariéry, která ho neměla pouze patřičně proslavit, ale také finančně zajistit, odjel do Paříže. Zde se stal přispěvatelem novin *Samostatnost*, za první rok napsal více než sto básní a také většinu próz, které tvoří v budoucnu vydaný soubor povídek s názvem *Netečný divák a jiné prózy* (1917).

Pro dostatečné pochopení Weinerova počínání, kterým prakticky ze dne na den navzdory nevoli své rodiny změnil svůj život, je třeba mít na paměti, že Weiner od útlého dětství trpěl duševními problémy,³ které byl schopen filtrovat právě a jen skrze literaturu. Není proto divu, že se v něm již od tvůrčích počátků formovala

² CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 10

³ LANGEROVÁ, Marie. *Weiner*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000, s. 42

myšlenka naprostého oddání se literární tvorbě, která mu byla prostředkem k vyjádření nelibých pocitů osobního života. Jak píše Jindřich Chaloupecký: „[Byl to] Život literáta. Život obětovaný psaní. Žil, aby psal; nebo správněji, potřeboval psát, měl-li žít. Žádné jiné možnosti existence pro něho nebylo.“⁴ V návaznosti na to je také třeba dovysvětlit charakter Weinerových mladistvých textů, které v sobě kumulují vedle až dětinské naivity výrazný pesimismus a lze je označit za texty neliterární. Tato neliterárnost má však u Weinerja svou váhu zejména proto, že autora k literatuře jako takové nikdy nepřitahovaly literární ambice, naopak literaturu vnímal jako něco bytostně důležitého, spjatého s vlastním životem.⁵

Ještě v roce 1912 byl Weiner povolán do aktivní vojenské služby do Bijeljiny v Srbsku, odkud se následně opět vrátil do Paříže, stal se pravidelným přispěvatelem *Lidových novin* a v rychlém sledu po sobě vydal své první básnické sbírky nazvané *Pták* a *Usměvavé odříkání*. Zejména druhá zmíněná sbírka se ve Weinerově tvorbě jeví jako neobvyklá, protože oproti většině jeho dalších děl v sobě nese nadmíru pozitivního nadhledu, který vyznívá až idylicky. Nutné je však uznat, že v době práce na této sbírce Weiner záměrně upozadil všechny básně, které se mu svým charakterem nehodily do konceptu idylicky laděné sbírky,⁶ a snažil si tak skrze poezii tzv. „vylhat štěstí“. Toto štěstí však velmi rychle pominulo, neboť vypukla první světová válka a Weiner byl nucen narukovat na srbskou frontu. Zde v lednu roku 1915 došlo k jeho nervovému zhroucení a následnému návratu do Prahy, kde až do léta podstupoval rekonvalescenci.

Poté se „dostatečně zdrav“ odhodlal k další cestě do Paříže, kde se začal věnovat převážně žurnalistické činnosti, psal do *Lidových novin*, *Národních listů* a pracoval také jako redaktor ve *Venkově*. V roce 1917 mu vyšla první prozaická kniha nazvaná *Netečný divák a jiné prózy*, následovala básnická sbírka *Rozcestí* a také povídkové soubory *Litice* a *Škleb*. *Litice* jsou pozoruhodným dílem zejména proto, že z velké části reflektují Weinerovy zážitky z fronty, nejedná se však o typickou knihu o válce, na jakou jsme zvyklí od legionářských spisovatelů. Weiner zde nepopisuje pouze hrůzy války a jejich dopad na lidskou mentalitu, ale naopak válku vnímá jako okolní scenerii, v níž si každý člověk uvědomí svůj osud, a tento osud jej pak vede až na hranici šílenství. Toto dílo navíc můžeme označit jako

⁴ CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013. s. 9

⁵ Tamtéž, s. 11

⁶ Tamtéž, s. 13

expresionistické, ačkoliv Weiner mezi literárními směry a skupinami vždy působil spíše jako nezařaditelný solitér. Zároveň se zde poprvé výrazně setkáváme s tématem pro Weinerja typickým, a tím je rozdvojenost – rozpolcenost člověka, který se skrze svou neucelenost snaží dopídit se smyslu sebe sama a svého života. Tím se u Weinerja rozšiřuje snaha o dosažení podstaty věcí a postupná rezignace na racionálno. Jak píše Weiner v povídce *O jednorukém člověku*: „smysl života nemůže být u vědomí.“⁷ Zmíněné hledání podstaty a smyslu, které dnes může vyznívat až fenomenologicky, se poté stává ústředním tématem většiny následujících Weinerových děl a můžeme jej považovat za charakteristický rys Weinerovy poetiky, který se však utvářel už od básnickových prvních literárních pokusů.

Mezi léty 1919–1928 se Weiner jevil jako básnický a prozaický nečinný, věnoval se především žurnalistické práci, k čemuž ho vedly poměrně prosté důvody. Když se totiž ve *Šklebu* z roku 1919 dopracoval až na hranici iracionality, která v sobě skýtá témata odcizení, nicotnosti a nesmyslnosti, nesmyslnou se pro Weinerja stala i samotná literatura, která mu do té doby naopak jako jediná pomáhala v onom hledání. Weiner se v dopisech přátelům doznal, že přestože čas od času něco napíše, nic nehodlá publikovat a cítí se být spíše fejetonistou než spisovatelem. Nejednalo se u něj však o pocit zmaru a zklamání se v literatuře, ale naopak šlo o upřímné autorské rozhodnutí. Po konci války a proměně státních zřízení se navíc Weiner objevil v pozici tzv. cizince ve vlastní zemi a jeho pravým domovem se tak už trvale stala Paříž. Odtud psal do nejrůznějších periodik recenze na nová díla francouzské literatury, fejetony a vyjma sportu se nevyhýbal žádnému tématu včetně módy.

Toto zdánlivé období spokojenosti bylo však brzy rozprášeno vývojem v českém národě i literatuře, na který Weiner chtěl nechtěl musel reagovat. Jeho kritiku národního idylismu nově vzniklého Československa lze dobře reflektovat na osobnosti Karla Čapka,⁸ jehož *Povídky z jedné kapsy* nemohl Weiner kvůli cílenému přizpůsobování se většinovému čtenáři doslova vystát, a i v dalších svých textech se do Čapka výrazně opíral. Weiner píše paradoxně v *Lidových novinách*: „Kdosi, kdo se českou psýchou zabývá už od let a stal se v té příčině slovuťným, řekl mi nedávno, že Čapkova kniha je národním uměním, a že je jím proto, poněvadž prý jest z ducha přízemního realismu. Přiznávám, že jsem ztrnul. [...] Také proto, že takovou definici

⁷ WEINER, Richard. *Netečný divák a jiné prosy*. Praha: Borový, 1917, s. 90

⁸ CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 30

umění národního či nenárodního, která z umělcevo přizpůsobení dělá ctnost, pokládám za cosi hrůzného. [...] Československo bolestně postrádá zoufalých a bláznů. Kdyby naše vysoké pece vyhasly, cukerný obsah řepy se smrškl na desetinu a zločinnost stoupla na normál pařížské periférie, bylo by to menší neštěstí, než kdyby se pragmatismus stal filozofickým ovčincem, pod jehož střechou by se sběhl celý národ.“⁹

V roce 1924 se Weiner dostal k Bretonovu *Manifestu surrealismu*, který jej i s ohledem na odpor k Čapkovi a literatuře, jež má představovat praktické úkony, doslova okouzлил. Není tedy náhodou, že se v roce 1927 Weiner aktivně připojil ke skupině *Le Grand Jeu*, která byla surrealistickou odnoží mladých básníků z Remeše kotvících v Paříži, jejichž aktivity obnášely tzv. zakoušení boha a snahu o nalezení veškeré podstaty, tedy témata Weinerovi velmi blízká. Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Roger Vailland a Robert Meyrat – tito simplisté, jak se původně označovali, představovali pro pařížský literární prostor i pro svůj gymnaziální věk skutečně svěží vítr, jehož základem byly experimenty, a to nejen literární. Běžné bylo testování nejrůznějších drog, snaha o navození tzv. bdělého spánku či nejrůznější aktivity, při nichž bylo dokonce možné přijít o život. K literatuře se pak přistupovalo až v nejzazších momentech, pro simplisty bylo stěžejní zjistit o životě co možná nejvíc místo strachu o to, že o něj přijdou. Jednalo se tedy o básníky čistě rimboudovského ražení.

Weiner se v rámci celé skupiny nejvíce sblížil s René Daumalem, který Weinerovi v dopise dokonce napsal, že patří mezi jeho domovské přístavy.¹⁰ Weiner tuto skupinu také skutečně vnímal jako svůj domov a téhož roku se opět naplno začal věnovat literatuře. V rozmezí tří let vydal básnické sbírky *Mnoho nocí* (1928), *Zátiší s kulichem, herbářem a kostkami* (1929), povídkový soubor *Lazebník* (1929) a Weinerův básnický vrchol – skladbu *Mezopotamie* (1930). Poté, co se díky němu k uskupení připojil i Josef Šíma (který mimo jiné ilustroval poslední Weinerovu knihu *Hru doopravdy*), však došlo ke konfliktům a Weiner se skupinou přestal udržovat kontakt, což nakonec vedlo až k úplnému odloučení. Lecomte následně zemřel kvůli infekci z injekční stříkačky, kterou si dával morfium, Daumalovi se výrazně zhoršil zdravotní stav, a skupina se tak na následky své hry s vlastními

⁹ WEINER, Richard: *Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy*. In: *Lidové noviny*. 18. 4. 1929. č. 37/198, s. 9

¹⁰ CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 33

životy rozpadla. Pro Weinerja bylo odloučení o to bolestnější, že jej s Daumalem nepojil pouze literární, ale také intimní vztah. Svou lásku k heterosexuálnímu Daumalovi se však snažil skrývat. Když mu například v dopise vyjevil své city, vše podstatné napsal v češtině, aby nikdo ze simplistů, včetně Daumala, nemohl pravdu rozluštit.¹¹

Mezi léty 1929 a 1930 duševně zesláblý Weiner rozepsal svou další knihu, kterou nejprve nazval *Hra tak nevinná* (poté *Hra na čtvrcení*), následně však zvolil titul *Hra doopravdy*. Brzy po jejím dokončení v roce 1931 se však začaly projevovat zdravotní komplikace, kvůli kterým byl Weiner nucen navrátit se do Prahy, kde mu až po operaci byla diagnostikována rakovina žaludku. Ta se však u spisovatele vyskytovala v již neléčitelném stavu, a tak 3. 1. 1937 Richard Weiner v podolském sanatoriu zemřel jako autor ve své době téměř neznámý, nečtený a nepochopený.

¹¹ CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 38

3. Weinerova autorská poetika

3. 1. Mezi expresionismem a surrealismem

Ačkoliv jsme se ve zkratce zmínily o Weinerově životní cestě a postupných proměnách jeho tvůrčí práce, pro lepší pochopení autorovy poetiky je zapotřebí se detailněji zaměřit na dva životní, ale i dobové literární mezníky, které Weinerův tvůrčí vývoj značně ovlivnily. Nutné je však poznamenat, že určité tematické či metodické aspekty, které se s příchodem těchto mezníků na literární scéně objevily, byly ve větší či menší míře přítomny již v autorových prvotních literárních pokusech.

Prvním mezníkem, který lze označit i za určitý zlom Weinerova života, je přímá zkušenost s první světovou válkou, kdy Weiner na srbské frontě prodělá nervový šok. Ten jej nejenom uvede do značně komplikovaného psychického rozpoložení, ale také v následujících letech jednoznačně a viditelně ovlivní literární perspektivu, podle níž se zejména autorova prozaická díla (*Lítice* a *Škleb* – knihy, které lze označit jako přímou reakci na hrůznou válečnou zkušenost) začnou orientovat. V této době se ve Weinerově poetice naplno rozvíjí rysy expresionismu, které s sebou s ohledem na motivaci k tvorbě také nesou silný důraz na existenciální ladění lyrického subjektu.¹² Typickou se pak stává metoda analýzy, kdy se Weinerovy postavy neustále a opakovaně snaží dopídit smyslu a porozumění u jevů, které se svým chováním či působením na subjekt stávají neuchopitelnými, postavenými jakoby mimo reálný svět. Analýza se soustředí na detail, střídání různých perspektiv při zkoumání jevu a až neúnavnou motivaci k dosažení vytouženého cíle, který se však Weinerovi nikdy plně nevyjeví. Celý tento proces lze vlastně přirovnat k hermeneutickému kruhu, kdy se Weiner opětovně navrácí k prvopočátkům problému, který jej niterně nutí k analyzování, vysvětlení a racionalizaci neskutečné skutečnosti. Na jednu stranu se tedy jedná o vědecký postup bádání a odhalování stále nového, na stranu druhou právě toto nekonečné cílení za „pravdou“ mnohdy připomíná až bezvýhodný pohyb v kruhu a přináší pocity zmaru a šílenství.

¹² Záměrně zde používáme termín lyrický subjekt, neboť při detailním zkoumání Weinerova díla můžeme vysledovat přímou souvislost mezi jeho lyrickými a prozaickými pracemi. Jeho prózy jsou navíc ve většině případů postaveny na dominantní úloze subjektu, který analyzuje své vnitřní stavy a pochody. Lze tedy říci, že Weiner pomocí prozaických žánrů (které jsou navíc častokrát složitě definovatelné) „pouze“ do hloubky rozvádí myšlenky, které se coby skici objevily již dříve v jeho básních.

Přestože se v této době u Weinerja poprvé naplno rozvíjejí také motivy dvojnictví, neuceleného subjektu, který je neustále determinován časem i prostorem, nemožnosti adekvátně pojmenovat jevy okolo sebe, prázdnoty jazyka, trvalého nezakotvení lidské existence ve světě, postupné ztráty příznačných smyslových atributů utvářejících přirozenost člověka, nadreálného děsu z nevysvětlitelných skutečností a s tím spojená iracionalita světa, je komplikované Weinerja jednoznačně označit za expresionistu. Weinerova „expresionistická“ tvůrčí práce je spíše typologického rázu. S německým expresionismem, kolébkou tohoto uměleckého směru, sice částečně sdílí tematické i metodické zaměření, zároveň se ale nejedná o intencionálně-programové přihlášení se k expresionismu. Důkazem o tom je fakt, že Weiner v menší míře uplatňoval důraz na výrazovou stránku lidské existence již v době, kdy expresionismus jako takový neexistoval. Veškeré atributy, které do literatury německý expresionismus přinesl, se navíc v českém prostředí projeví až s časovým odstupem. Pozoruhodné však je, že k Weinerově tehdejší tvorbě nalezneme analogii v poezii Geoga Trakla,¹³ který taktéž jako básník ovlivněný tragickými zážitky první světové války implementoval své poznatky do literární tvorby a dodnes jej můžeme považovat za jednoho z čelních představitelů německého expresionismu. Lze konstatovat, že se především vlivem válečné zkušenosti začaly do Weinerovy tvorby projektovat totožná témata i postupy jako v německé literatuře, dochází k tomu však bezděčně, náhodou a bez kontaktu s německou literární produkcí. Ačkoliv se tedy ve Weinerově tvorbě expresionistické rysy hojně vyskytují, je zapotřebí jejich přítomnost chápat v souvislosti s autorovým konstantním hledáním nejideálnější možnosti vyjádření, nikoliv s cílem uplatňovat zásady konkrétního uměleckého směru. Pro Weinerja nicméně obecně platí, že jej nelze zařadit k jednomu uměleckému směru, jehož náležitosti a metodiku by striktně dodržoval. Jednalo se spíše o autonomního spisovatele, který pro dokonalé zachycení svého záměru využíval nejrůznější postupy literárního spektra, nehledě na to, jakému uměleckému směru byly vlastní.

Druhý mezník se váže k Weinerově působení v Paříži, kde jej silně ovlivňuje nástup surrealismu a poté blízký kontakt se skupinou mladých simplistů. Weinerovo

¹³ Pozoruhodnou spojitost lze vysledovat také v titulu monografie o Georgu Traklovi od Radka Malého, která nese název *Spásná trhlina* ve významu metafory pro průchod do jiného světa za naším reálným světem. Právě trhlina nebo škvíra v daném smyslu byla stěžejním tématem zejména pozdní Weinerovy tvorby, ale souvisí také s *Le Grand Jeu* či tvorbou Miloslava Topinky, který je příznačně odborníkem na francouzské simplisty.

„okouzlení“ surrealismem, které je podmíněno také v reakci na literární tvorbu ovlivněnou pragmatismem rozvíjející se tehdy v československém prostředí, je pro autorovo tvůrčí snažení průlomové, přesto však ne slepě důvěřivé. Weiner již dříve reflektoval změny v literárním prostředí a nástup nových avantgardních směrů. Například v roce 1920 publikoval kritickou stat' o dadaismu (označenou jako „*Výstraha*“), ke kterému přistupuje značně skepticky a který je podle něj pouze lstí, legrací a nepřínosnou cestou („Dada to nemyslí vážně, nýbrž žertem.“; „Dada hlásí zánik všeho jen proto, aby tím snáze se mohl zmocnit vlády nade vším. Nechoďte na lep této diktatury negace, která koketuje s proletariátem.“;¹⁴ „Dada, jenž se snaží poplésti hlavu mladým lidem, ne vždy s nezdarem. Předvídám zlo! Půda jest připravena! Učiňte bezodkladně bezpečnostní opatření!“).¹⁵

24. října 1924 poté v *Lidových novinách* vydává jako literát nacházející se u francouzského zdroje nových avantgardních myšlenek článek nazvaný *Nadrealismus*, kde píše o surrealismu jako o směru, který právě z dadaismu přímo vyvěrá. Ve srovnání s ním však vedle osvobozeného slova a snové imaginace přináší také pozitivní aspekt, a to ve zdůvodnění své vlastní existence oproti pouhé „destrukci všech literárních konvencí“.¹⁶ Tato pozitivita je pro Weinerja obzvláště důležitá, protože v jeho očích přináší možnost adekvátního a co možná nejobjektivnějšího zachycení komplikovaných jevů a skutečností, do té doby jen těžce uchopitelných. Ve svém článku se tedy snaží přiblížit nový umělecký směr opřený o teze Andrého Bretona a Sigmunda Freuda, a ačkoliv stejně jako ke všem novým uměleckým směrům zpočátku přistupuje příkře, vidí v surrealismu určitou naději pro zkompletování svých záměrů beze zbytku („Myslím, že se písemnostem otvírá freudismem vskutku daleký obzor, poněvadž lze míti za to, tudy že vede cesta řekl bych k autonomii literatury, totiž k literatuře mimo dobro a zlo, k literatuře opravdu tak svobodné, jakým už téměř je umění výtvarné.“).¹⁷

Od té chvíle se pro Weinerovu tvůrčí práci stává surrealismus stěžejním uměleckým směrem a stále častěji se v jeho dílech začínou objevovat rysy mísení snu a reality. Marie Langerová však ve své weinerovské monografii upozorňuje na to, že prolínání skutečnosti a snu bylo pro Weinerja charakteristické již v povídkovém souboru *Litice*, kde se opakovaně tematizuje dvojité rozpolčení jedince či setrvávání

¹⁴ WEINER, Richard: *Výstraha*. In: *Lidové noviny*. 3. 3. 1920. č. 28/112, s. 5

¹⁵ Tamtéž, s. 6

¹⁶ WEINER, Richard: *Nadrealismus*. In: *Lidové noviny*, 24. 10. 1924. č. 32/536, s. 7

¹⁷ Tamtéž.

na hraně nejednoznačnosti vlivem mezní situace, která se v tomto případě navíc pojí s tématem smrti.¹⁸ Smrt dosud iracionálnímu vidění přináší alespoň pro oko zainteresovaného subjektu určitý smysl, porozumění, finální rozuzlení, nový vidoucí pohled. Je nicméně zřejmé, že u *Litic* se jedná o prolínání iluzivních vizí s hmatatelnou realitou na základě expresionistického pozadí a ve srovnání například s pozdější *Hrou doopravdy* nejsou tyto intence vygradovány do extrému a jejich motivace jsou navíc často odlišné. Podle Langerové se pro Weinerja ale již od expresionistických povídkových souborů poválečného období stávají sen a realita rovnoprávnými celky, jejichž prolínání je souměrné, vyvážené a pro Weinerovo dílo určující.¹⁹

¹⁸ LANGEROVÁ, Marie. *Weiner*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000, s. 49

¹⁹ Tamtéž.

3. 2. Le Grand Jeu a nezařaditelný

Surrealistické opojení přineslo úplný zlom až při tvůrčím kontaktu s mladými simplisty,²⁰ kteří jako gymnaziální spolužáci z Remeše později přesídlili do Paříže, kde se jejich básnický program deklaroval skrze vydávané revue.²¹ Básníci si pro revue i tvůrčí uskupení současně zvolili totožný název *Le Grand Jeu* (Vysoká hra) ve smyslu hry, v níž se hraje o všechno, v níž jsou i nejfantasknější představy součástí hmatatelné reality. Ačkoliv surrealistická východiska byla pro básnickou skupinu zjevná, pro svou autonomii a odlišnost bývají tito básníci často označováni za uskupení parasurrealistické či postsurrealistické.²² René Daumal v úvodním textu prvního čísla revue píše: „Vysoká hra sdružuje lidi, jejichž jediným hledáním je bezprostřední a neúprosná zřejmost, která v nich zabila možnost zabývat se čímkoliv jiným. Vysoká hra sdružuje lidi, kteří chtějí vyslovit jediné Slovo, stále stejné a neúnavně opakované [...] Vysoká hra vyžaduje revoluční návrat skutečnosti k pramenům, smrtelný pro všechna zřízení ochraňující pokleslé formy, jež jsou protikladem bytí“.²³ Poetika skupiny se od surrealismu odlišovala především tím, že zatímco surrealismus se pomocí rezignace na reálný svět soustředil na vnitřní principy a mechanismy nám skrytého světa, které tento reálný svět utvářejí, pro *Le Grand Jeu* nebyl kýžený svět „za“ skutečností nijak vázán na svět reálný,²⁴ ale existoval autonomně a s distancí v neznámých dimenzích, jejichž dosažení nepředstavovalo pouze niternou básnickou touhu, ale také smrtelné nebezpečí blízkého styku s tajuplným a jen těžce uchopitelným prostředím paradoxů a iracionality. Cílem bylo do tohoto světa pomocí živé zkušenosti plně proniknout bez ohledu na následky. Není tedy náhodou, že se právě Weiner nechal těmito básníky nadchnout, neboť již ve svých prvotních vyjádřeních zdůrazňovali poodhalování esencí věcí, jejich bezprostřední vyjádření a také zpřístupnění tohoto světa podstat označovaného jako absolutno, tedy témata a snahy, které se ve Weinerových textech v menší míře objevovaly od jeho tvůrčích počátků.

²⁰ Označení, které si mladí básníci zvolili sami s odůvodněním, že se ve své poezii chtějí soustředit pouze na podstatu jevů a jejich co možná nejobecnější a nejjednodušší zaznamenání.

²¹ Za krátkou tvůrčí existenci skupiny byly vydány celkem čtyři čísla.

²² CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 31

²³ *Le Grand jeu = Vysoká hra*. Vydání první. Praha: Malvern, 2017, s. 11

²⁴ VITOUŠ, Ladislav: *Surrealistická "hra" a její využití v díle Richarda Weinerja Hra doopravdy*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze, 2012, s. 15

Weiner se však po prvotním zaujetí začal od simplistů postupně vzdalovat. Důvodem k tomuto odloučení bylo částečně neopětované citové vzplanutí k René Daumalovi, ale také Weinerův jasný nesouhlas se základní tezí *Le Grand Jeu* – myšlenkou odstřížení absolutna od reálného světa a jeho zákonitostí.²⁵ Weiner, mistr analytické metody a racionálního rozboru téměř nevysvětlitelných jevů, byl naopak přesvědčen, že absolutna je možné plnohodnotně dosáhnout pouze opakovanou snahou o propojení neslučitelného, tedy reálného světa definovaného fyzikálními zákony a absolutna, které funguje na vlastních principech pro lidské vědomí často nepochopitelných ani nezjistitelných. V tomto smyslu vidíme, že se Weiner v podstatě snažil dosáhnout nemožného, tuto snahu v nejryzejší podobě reflektuje právě *Hra doopravdy*. Odloučení od skupiny nevedlo pouze k tomu, že Weiner v revue nakonec nepublikoval žádný ze svých textů, ale přináší také emotivní rozkmitání a sled vzájemné korespondence naplněné nepochopením, proč vlastně Weiner s *Le Grand Jeu* spolupracoval. Maurice Henry kupříkladu v roce 1928 Weinerovi píše: „Zjišťuji, že nám rozumíte stále méně. Co vás tedy poutalo k Františkovi a k simplistům? Nechápete ani náš pesimismus, ani revoltu, ani naše skandály, ani mysticismus bez boha, kterým se inspirujeme. Tak co?“²⁶ Opět tedy nemůžeme dospět k závěru, že by byl Weiner surrealistou v pravém slova smyslu. Jeho koketování s motivy snu a s tím spjatého vytváření iracionálního fikčního světa, které mu nabízí tvůrčí osvobození a přímočařejší cestu k dosažení autorského záměru, je pouze novou součástí poetiky, která se sice surrealismem nechala ovlivnit, ale dále si razila svůj autonomní směr. Reflektuje to například F. X. Šalda v recenzi na Weinerovu *Hru doopravdy*, kde píše: „Je Weiner surrealista? Myslím, že nikoliv. Nepodává přímý bezprostřední popis nevědoma bez kontroly rozumu. Nejde mu o odkrytí automatických a mechanických cest projevu lidské duše. Necítí rozum a logiku jako pouta, z nichž se musí umění stůj, co stůj, vydobýt.“²⁷

Z těchto poznatků a faktů je zjevné, že Richard Weiner byl jednoduše nezařaditelnou literární osobností rozkročenou nejenom mezi dvěma uměleckými směry, ale také mezi dvěma generacemi. Jeho tradiční zakotvení bývá nejčastěji spjato v souvislosti s expresionismem, jehož rysy se v české literatuře projevy bez

²⁵ VITOUŠ, Ladislav: *Surrealistická "hra" a její využití v díle Richarda Weinerja Hra doopravdy*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, 2012, s. 16

²⁶ LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 286

²⁷ ŠALDA, F. X.: *Dvoji cesta do hlubin noci*. In: Šalda, F. X.: *Šaldův zápisník. 6, 1933-1934*. P., Český spisovatel 1994, s. 157

zřejmé souvislosti, návaznosti či inspirace s expresionismem německým, který svého času opanoval německé literární pole. Je však nutné zmínit, že Weinerovo zařazení lze vnímat již v konotacích s *Almanachem na rok 1914*, kde Otakar Fischer, Otakar Theer a bratři Čapkové očekávali jeho tvůrčí příspěvek, obdobně jako tomu bylo například u Františka Langerera. Původní záměr vydávat almanach každoročně však s příchodem války selhal a Weinerovo dílo se tak jeho součástí nikdy nestalo. Již v dřívější době tedy nacházíme vypovídající důkaz o tom, jak Weiner svou tvorbou a působností v rámci prostředí české literatury z části prostupoval nejružnější literární uskupení, sám se ale nikdy nestal právoplatným představitelem žádného z nich. Z toho lze jasně vypožorovat jeho tvůrčí solitérství, které však nebylo zapříčiněno jakoukoliv přehnanou snahou o inovátorství, originalitu a odlišení od minulé generace či jeho současníků, ale spíše určitou vnitřní potřebou k hledání nových tvůrčích postupů, metod a jejich kombinování za cílem dosažení „světa za“, možná právě za hranou světa aktuálního. Hlavním problémem této spletité cesty za vyslovením nevyslovitelného byl samotný jazykový materiál, který pro Weinerův tvůrčí záměr představoval nedostačující nástroj, pomocí něhož nebyl schopen i přes sebevětší úsilí čtenáři dokonale zprostředkovat neviditelné absolutno. Navzdory vědomí této „nedokonalosti“ jazyka však stále v literatuře spatřoval jedinou možnost, jak se k absolutnu alespoň přiblížit.

3. 3. Weiner a experiment

Předchozí nastínění Weinerovy tvůrčí nezařaditelnosti nás vede k potřebě detailněji poukázat na to, jakým způsobem se jeho tvorba prolínala s literaturou moderny a které z expresionistických rysů jsou pro jeho díla příznačná. S tím nepochybně také vyvstává otázka, do jaké míry můžeme Weinerovo dílo považovat za součást experimentální literatury. Na základě zmíněného kontaktu s *Almanachem na rok 1914* je patrné, že se Weiner svým způsobem slučoval se zájmy i postupy předválečné moderny, která se mimo jiné zaměřovala na hledání hranice literárního média, jež později povede k čím dál častější syntéze různých literárních forem a druhů umění jako takových (literatura, hudba, tanec, výtvarná umění aj.). Předválečná moderna navíc v české literatuře poprvé silně přináší rozšíření literárního experimentu mnoha typů. Zatímco ve světové literatuře se objevuje Proustovo *Hledání ztraceného času* operující s až nerozpletitelným množstvím analepsí a prolepsí, které ve svém základě popírají pro nás reálný čas a nahrazují jej tzv. časem fluidním (toto téma bylo ovlivněno především Einsteinovou teorií relativity a stalo se velice oblíbeným typem experimentálního uvažování), v české literatuře se jako experimentátor alespoň v některých ohledech projektuje právě Richard Weiner. Ten expresionistická východiska (analytickou metodu psaní, důraz na výrazovou stránku, propojování racionální s iracionalitou, témata neukotvenosti a odcizení jedince ve světě aj.) postupně kombinuje s metodami kubistickými, jak je zjevné v jeho *Netečném divákovi*, kde je například v povídce *Smrt Jakuba Ondřícha* využívána kubistická multiperspektivita k zachycení analyticky vystavěného děje na hranici mezi racionálním pochopením situace a iracionálního děsu. Jinou ukázkou může být povídka *Uhranuté město* z dřívějšího *Šklebu*, kde Weiner pracuje s geometrickým zjednodušováním a „vystředováním“ prostoru.²⁸ Modernistické pojetí destrukce klasického vnímání časoprostoru mu logicky také není nijak vzdáleno.

Nyní je na místě vysvětlit, v jakém smyslu je zapotřebí Weinerův experiment chápat. Termín experiment jako způsob aplikování nových metod a prostředků k postihnutí problematiky nově přichozí technologické a moderní civilizace, tedy ve významu, jakým byl právě s příchodem předválečné moderny chápán, v sobě chtě nechtě nese blízkou konotaci s určitým bezbřehým zkoušením různých postupů, které

²⁸ PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 57

však v rámci uměleckého díla téměř vždy selhávají. Zde je důležité poznamenat, že Weiner sice experimentu využívá, nikoliv však záměrně jako pouhého tvůrčího pokusu, kterým bude schopen podhalit nedostatky literatury jako média tak, jak to bylo pro literaturu moderny typické. Právě tato nezáměrnost je klíčová pro rozlišení experimentu v obecné rovině a v rovině, na jaké s ním pracuje Weiner. Jeho koketování s novými postupy totiž nelze brát jako cílené využívání jakékoliv metody, která je nová, inovativní, ale spíše jako přirozené docházení k novým postupům, jež jej skrze literární tvorbu dokáží dovést k vytyčenému cíli, tedy dosažení absolutna. Lze tedy říci, že pokud by Weinerovi k dosažení jeho záměrů vystačil klasický prozaický či básnický text bez neustálé potřeby analyzovat, složité syntaktické stavby či mísení různých uměleckých směrů, bezpochyby by jej v této formě využil. Nelze ho tedy považovat za experimentátora v pravém slova smyslu, ale spíše za tvůrce, který je k experimentu až donucen vlivem neschopnosti literárních prostředků a forem jednoduše postihnout jím zamýšlené problematiky.

Weinerova výjimečnost a ojedinelost tedy nespočívala pouze v razantní tvůrčí odlišnosti od ostatních spisovatelů a s tím spjatým téměř nemožným kategorickým zařazením, ale také v mísení různého bez ohledu na původ, kontext a logiku. Pokud jsme tedy věnovali zvláštní zřetel na charakteristiku expresionistických a surrealistických prvků ve Weinerově poetice, bylo to z toho důvodu, že mísení rysů obou těchto uměleckých směrů je pro Weinerja nejenom typické, ale také příznačné pro celou *Hru doopravdy*, která je v tom smyslu určitou špičkou ledovce, kterou Weiner coby poslední publikovanou knihou „zakončil“ své neúnavné hledání smyslu a „marné“ dosahování absolutna.

4. Hra doopravdy a její vykladači

Hra doopravdy byla poprvé publikována v Praze roku 1933 v nakladatelství Kvasnička a Hampl²⁹ a tvoří ji dvě samostatně fungující prózy (*Hra na čtvrcení*, *Hra na čest za oplátku*), které jsou však spjaty významovou návazností. Pokud se zaměříme na toto dílo v literárněhistorickém kontextu, brzy zjistíme, že obecná charakteristika i interpretace se u literárních odborníků do určité míry liší. Důvodem je nejenom složité uchopení Weinerových próz z hlediska žánrového, ale taktéž metodického, tematického i formálního. Kniha je specifická mimo jiné tím, že nejeden z vykladačů textu byl při pokusech o interpretaci nucen pohybovat se na hraně mysticismu, metafyzična a jisté nadpřirozené temné sféry, z níž všechny weinerovské iracionální paradoxy vyvěrají.

Kupříkladu Bohumil Novák ve své stati z roku 1935 popisuje *Hru doopravdy* jako „svět, do kterého zasahuje nějaká strašlivá nadrealita; to už není děj, ale výtrysk nitra plného hrůzy a temnostného poznání. Cítíte, jak toto vidění plné fantasmagorie vnitřně vázané je podmíněno démonií situace, která je onou zauzlinou s ložiskem muk i neřestí, zauzlinou vláken, jež vedou z nepovědoma a nicoty zase do nicoty.“³⁰ Weinerovy texty přinesly „nutnost“ dešifrovat reflexivní básnický jazyk taktéž pomocí básnického jazyka, pro *Hru doopravdy* tato teze platí dvojnásob. Jistý přesah a ojedinělost Weinerových próz můžeme spatřovat již u jednotlivých vykladačů, kteří pro interpretování museli užít mnohdy neortodoxních a neotřelých metod k postihnutí alespoň částečné podstaty Weinerovy poetiky. Adekvátní ukázkou je „pokus o studii“ Oldřicha Králíka,³¹ který například (o pojetí abstrakt a čase) píše: „Jestliže konkrétní věci bývají vysušeny, napjaty a přišpendleny jako ve vědcově sbírce, naopak abstrakta ožívají zmocněným životem. Nejsou ovšem obdařena zvuknými kvalitami smyslovými, nýbrž jsou pevně uchopena, jak z křečovitého víření přecházejí do strnulé atitudy, podobně jako zabodnutý šíp po dopadu ještě vibrující.“³² Zároveň však musíme mít na paměti, že zrovna u tohoto literárního odborníka bylo užití neortodoxních postupů na denním pořádku.

²⁹ LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. s. 279

³⁰ NOVÁK, Bohumil: *O Richardu Weinerovi*. In: Kalendář českožidovský. Ročenka 1935-36. P., Akademický spolek Kapper 1935, s. 132

³¹ Sluší se poznamenat, že právě zmínění B. Novák a O. Králík byli první, kteří o Richardu Weinerovi a jeho díle začali psát. Novák poprvé v roce 1934 v *Listech pro umění a kritiku*.

³² KRÁLÍK, Oldřich: *Richard Weiner*. In: KRÁLÍK, Oldřich: *Osvobozená slova*. 1. vyd. v tomto uspoř. P., Torst 1995, s. 405

Ačkoliv Weinerovo básnické i prozaické dílo nabízí svojí komplikovaností a mnohoznačností rozsáhlé možnosti interpretace, dobová kritika se Weinerovým knihám téměř nikdy ve větší míře nevěnovala. Pokud se již některé dílo dočkalo recenzního zhodnocení, povětšinou k tomu docházelo v rámci rubriky *Zapomínané knihy*. Světlou výjimkou byl v tom smyslu František Xaver Šalda, který naopak Weinerova nově vzniklá literární díla neoponechával beze svých kritických vyjádření. Tento obecný princip recipování Weinerových textů spatřujeme i v případě *Hry doopravdy*, ke které byly sepsány pouhé dvě dobové kritiky.

První, nerozsáhlá, byla otištěna v *Rozhledech* roku 1935, opět se objevila v rubrice *Zapomínané knihy* a jejím autorem byl Bohumil Novák. Novákova recenze se k Weinerově knize staví velice pozitivně, a přestože ji v té době téměř nikdo ani neznal, Novák předpokládá, že v budoucnu se *Hra doopravdy* stane knihou uznávanou a slavnou. Současně s tím však implicitně přiznává její nejednoduché čtení a fakt, že k tomu, aby si čtenář ke knize našel vztah, je zapotřebí hlubšího vhledu. Novák píše: „Zdá se, že i *Hra doopravdy* za čas přijde k chuti znalcům poesie a umění, kteří se budou dotazovat, jak se mohlo stát, že se o *Hře doopravdy* takřka mlčelo. Ale my se nebudeme divit. Je to umění velmi vzácné, určené jen znalcům, umění velice rafinované a ryzí, umění pro ty, kdož rozeznávají, co je padělek a co pochází z jadrné kuchyně básnické.“³³ Dále dodává, že je kniha naplněna sugescí, obrazností a pesimismem a že pokud nás má něčím zaujmout, rozhodně se nebude jednat o děj, který pro knihu není vůbec důležitý. Tím je právě v tomto smyslu zmíněna atypičnost textu, díky kterému se Weinerovo pojetí obou próz může jevit jako čistě experimentální.

Druhá recenze, či spíše stať s názvem *Dvoji cesta do hlubin noci* pochází z pera F. X. Šaldy, který se při analyzování knihy nevyhýbá narážkám na nadpřirozeno, mystično či dokonce peklo. Šalda zde o *Hře doopravdy* píše: „Je to umění upíří, ale umění opravdové. Po přečtení knihy Weinerovy nesvíti ti svět důvěřivými barvami naivní předmětnosti, nýbrž sahá po tobě strašidelnou rukou mrtvými popelavými barvami jako jakási ohromná škvára tajemných zločinů a hrůzných vin nebo propadá se v propastný a beztvary vír mlžného pekelného kotle.“³⁴ Weinerovy postavy jsou Šaldou chápány jako součásti metafyzické hry,

³³ NOVÁK, Bohumil: *Weinerova „Hra doopravdy“*. In: *Rozhledy*, 1935, s. 128

³⁴ ŠALDA, F. X.: *Dvoji cesta do hlubin noci*. In: ŠALDA, F. X.: *Šaldův zápisník*. 6, 1933-1934. P., Český spisovatel 1994, s. 155

kteří se rozkládají do nicoty, a přirovnává Weinerja k Dostojevskému či Kafkovi. Srovnání s Kafkou je pro specificky neuchopitelnou a existenciální rovinu textu příznačné a později se na něj ve své studii *Radikální sémantika: Richard Weiner a Franz Kafka* zaměřil i Lubomír Doležel. Podle Šaldy se Weiner snaží proniknout až k samé hranici snu, vyslovit nevyslovitelné a nazývá *Hru na čtvrcení* „infernem lidským“³⁵ a *Hru na čest za oplátku* „horou očištcovou“.³⁶ V samotném závěru poté není vyjádřen údiv nad tím, že Weiner nemá mnoho čtenářů. Na druhou stranu je ale zdůrazněno, že je nevelký zájem o Weinerovy knihy zejména v československém prostředí nezasloužený. Kritika se Weinerovým knihám prý vyhýbá proto, že Weiner na ni samotnou (stejně jako na čtenáře) klade až příliš velké nároky. Šaldova recenze je důležitá mimo jiné proto, že ozřejmuje Weinerův vztah a (ne)přináležitost k surrealismu (viz výše), tedy již zmíněnou tezi, že ačkoliv je Weinerovo literární působení silně spjaté s francouzskými simplisty, za surrealistu v pravém slova smyslu jej označit nemůžeme.

Větší pozornost se (nejenom) *Hře doopravdy* dostala v monografiích Jindřicha Chalupického a Marie Langerové. Chalupický se Weinerem zabýval nejprve ve svých studiích *Richard Weiner a český expresionismus, Richard Weiner a skupina Le Grand Jeu*, první monografie z jeho pera vyšla v roce 1947 v nakladatelství Aventinum pod názvem *Richard Weiner* a v roce 1992 se v přepracované podobě, obsahující všechny Chalupickým získané poznatky, objevuje jako součást monografie *Expresionisté*, kde se Chalupický vedle Richarda Weinerja zabývá také životem a dílem Jakuba Demla, Ladislava Klímy a Jaroslava Haška. Chalupického přínos lze nalézt především v tom, že byl prvním badatelem, který se v detailnější podobě pokusil zachytit nejenom specifika Weinerovy komplikované poetiky, ale také klíčovou provázanost mezi životními zkušenostmi autora a deklarovanými tezemi skrze literární text. *Hra doopravdy* pro Chalupického v tomto směru neznamenal žádný završení Weinerova snažení, jelikož Weinerovo dychtění po dosažení absolutna bylo i přes menší, či větší pokroky od počátku odsouzeno k neúspěchu a věčnému setrvání v bezvýchodnosti („*Hra doopravdy* zůstala Weinerovým textem posledním. Není shrnutím, není závěrem. Weiner byl

³⁵ ŠALDA, F. X.: *Dvoji cesta do hlubin noci*. In: ŠALDA, F. X.: *Šaldův zápisník. 6, 1933-1934*. P., Český spisovatel 1994, s. 160

³⁶ Tamtéž.

básníkem prokletým; prokletým nikoli ze své vůle; a stále hledal východisko, záchranu, vykoupení.“³⁷ Marie Langerová ve své monografii *Weiner* z roku 2000 přiznává Chalupeckého badatelský přínos a rozvíjí jeho myšlenky o básnické poetice, z nichž je stěžejní teze, že „báseň není modus dicendi – zbásňování, ale modus vivendi – poznávání.“³⁸ Jinými slovy, že Weinerja nelze chápat jako básníka vytvářejícího „krásu“ skrze získané vjemy, ale jako dobrodruha – objevitele snažícího se o kontakt s jiným, i pro něj zcela neznámým, světem.

Hra doopravdy se dočkala druhého vydání v roce 1967 v nakladatelství Mladá fronta, které je pro badatelské účely o poznání přínosnější, neboť vedle samotných dvou próz nabízí také textové varianty, výňatky z korespondence a doslov Věry Linhartové, která vůbec poprvé přinesla detailní a komplexní interpretaci tohoto díla. Linhartová se v tomto vydání zabývá také genezí *Hry doopravdy*, kterou si zde i pro ilustraci Weinerovy práce s literárním textem ve fázi produkce dovolíme stručně shrnout. Nejprve je na místě zdůraznit, že obě prózy *Hra na čtvrcení* a *Hra na čest za oplátku* se od sebe diametrálně liší, ať už vzhledem ke způsobu jejich koncipování, nebo s ohledem na textové varianty. U první ze zmiňovaných próz nalezneme do desítky variant konkrétních textových úseků, u druhé prózy pak tři varianty textu. Variantnost se projevuje podstatně nejenom v rovině jazyka, ale častokrát také v rozdílnosti sémantického vyznění.

Hra na čtvrcení nejprve pod názvem *Hra tak nevinná* vznikala jako skica s několika variantami úvodu mezi koncem října a začátkem prosince 1929 a stala se osmdesátistránkovým jádrem budoucího textu.³⁹ Weiner vzápětí čtyřikrát přepracoval závěr prózy, kdy poslední z variant vznikla již jako strojopis (oproti původním rukopisům) mezi listopadem 1929 a březnem 1930.⁴⁰ U prózy poté došlo k trojí redakční korektuře, opětovnému dvojímu přepracování úvodu, kdy byl text zkrácen a název změněn na *Hra na třísku po vodě*, a vytvoření šesté verze závěru.⁴¹ Finální název *Hra na čtvrcení* se ustanovil až jako poslední úprava, a to nespíše v souvislosti s redakcí kompletní knihy před vydáním.⁴²

³⁷ CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 76

³⁸ LANGEROVÁ, Marie. *Weiner*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000, s. 69

³⁹ LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 280

⁴⁰ Tamtéž, s. 282

⁴¹ Tamtéž, s. 283

⁴² LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 284

Hra na čest za oplátku vedle toho nenabízí značné množství změn. Text lze číst ve třech variantách (dvou rukopisech a strojopise totožném s definitivním tištěným vydáním), jejichž rozdíly nacházíme pouze v minimálních přepisech za účelem lepší formulace či prohloubení původního záměru.⁴³

⁴³ LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 284

5. Analýza a interpretace Hry doopravdy

Hra doopravdy je knihou vymykající se do té doby běžným pravidlům tvorby literárních děl, stejně tak jako se sám Weiner vymykal běžnému nazírání literární veřejnosti na spisovatele té doby. Ačkoliv je znatelné, že Weiner využívá postupů, které se zejména s příchodem moderny a avantgardy stávaly oblíbenými, domníváme se, že v případě *Hry doopravdy* jsou tyto inovátorské metody posunuty ještě o stupeň dále za hranu dobových trendů. Kniha permanentním podněcováním k zapojení fantazie, nadstandardního využití intelektu a touhy po pochopení náročností atakuje čtenářovy smysly a mohlo by se zdát, že ji právě pro nesrozumitelnost po pár stránkách odloží. Zároveň se ale jedná o neobvyklý příklad literárního textu, jenž je schopen čtenáře chytit do nejistoty vědomí a nenabídnout mu možnost pustit se spleť „dějové“ linky, která až po svém skončení čtenáři opět dovolí nadechnout se reálného života. Ten se však po tíživé zkušenosti setkání s Weinerovým mnohotvárným světem stává mdlý, nezajímavý, nicotný a nesmyslný. *Hra doopravdy* nám do jisté míry může být dokladem, kam je až spisovatel schopen zajít při snaze o dosažení autorského záměru, neboť atmosféra Weinerem v obou prózách vytvořená v sobě plnohodnotně zachycuje nejenom existenciální nejistotu, ale také pocit nalomení hranice mezi reálným světem a světem nadreálným, ve smyslu cizího, neznámého, jinak fungujícího, až mystického prostoru. Není náhodou, že již výše zmínění vykladači tohoto textu ve svých reakcích často používali narážky na peklo a démonično, neboť temná energie prostupující knihou vytváří až dojem, že se při četbě neocitáme uprostřed literárního textu, ale spíše v samotném procesu odhalování „čehosi“, co má co do činění spíše se životem jako takovým nežli s literaturou. Zejména pro tuto specifickou atmosféru, která zdánlivě prostupuje až za medium literárního textu, jsme se rozhodli oba prozaické texty (*Hra na čtvrcení*, *Hra na čest za oplátku*) podrobit detailní tematicko-motivické analýze a interpretaci, v rámci které se zaměříme na obě prózy samostatně a následně se pokusíme pomocí srovnání poukázat na jejich provázanost, protikladnost a specifika, která se nejvýrazněji podílela na vytvoření jedinečné atmosféry knihy jako celku.

Na úvod je třeba zdůraznit, v jakých souvislostech můžeme na toto literární dílo obecně pohlížet, respektive jak jej jako celek lze adekvátně popsat. Pokud budeme z formálního hlediska k oběma textům *Hry doopravdy* přistupovat odděleně, nabízí se jako ideální označení obecně nic nevypovídající termín „prozaický text.“

Toto označení je pro obě části knihy nejlépe vystihující, protože pokud bychom se snažili o adekvátní genologické zařazení, dospějeme k závěru, že tyto Weinerovy texty nelze vnímat v kontextu žádného literárního žánru, či spíše v souvislostech pouze jednoho z nich. Jedná se o rozsáhlé mísení rysů jednotlivých žánrů a jejich částečné přetváření. V tomto smyslu se pro své složité definování a slučování žánrů nejvíce nabízí kategorizace románová. Vzhledem k tomu, že však u obou her nenacházíme jednotící dějovou linku, rozsah ani formální výstavba textu románu neodpovídá a texty jsou vlivem snové perspektivy fragmentární, vyhodnocujeme tuto klasifikaci jako nepatřičnou. Obě „hry“ navíc nejsou rozděleny do kapitol a všechny scény jsou většinou po kratším či delším trvání utnuty a objevuje se scéna nová. Toto často paradoxní a nečekané zakončení scény nám může připomínat finále typické weinerovské povídky s překvapivou neuchopitelnou pointou. S nadsázkou bychom tedy mohli uvažovat nad tím, že oba texty jsou směsicí několika povídek, které se odehrávají ve shodném fikčním světě a stmeluje je myšlenka hledání hranice reálného a „snového“. Protože však k žádnému z žánrů nenalezneme dostatek pádných argumentů a dle našeho názoru je určení žánru u této knihy až násilným zásahem postrádajícím smysl, spokojme se s označením „prozaický text“, popřípadě „hra“, jak texty uvedl i s ohledem na funkční a tematickou stránku sám autor.

5. 1. Hra na čtvrcení

U první z próz můžeme hovořit o komplikovanosti textu nejenom z hlediska čtenářského pochopení, ale také vzhledem ke zvolení adekvátního přístupu, kde začít s analýzou složitě uchopitelného textu, který není vybaven začátkem ani koncem, ale naopak se jedná o kruhovitě⁴⁴ vyprávění, v němž příčina ovlivňuje následek a současně následek ovlivňuje příčinu událostí. Jelikož se prvotní pokusy o analytický přístup od dílčích elementárních stránek po složité mnohoznačné problematiky prózy jeví jako nezdařilé, přistupujeme k analýze způsobem, kdy se nejprve pokusíme shrnout vývojová stadia děje a na jejich základě poté charakterizovat obecné principy fungování fikčního světa a jeho tematické ukotvení. Je však zapotřebí poznamenat, že uchopení *Hry na čtvrcení* není vzhledem k jejímu kompozičnímu i sémantickému uspořádání jednoduché, neboť samotný děj je plnohodnotně pochopitelný až při znalostech zákonitostí fikčního světa, a zároveň není možné tyto zákonitosti vyložit jiným způsobem nežli seznámením s jednotlivými scénami příběhu. Jinými slovy je tato analýza stejně jako Weinerova próza vedena určitou kruhovou metodou, v níž se každý jednotlivý segment jeví jako smysluplný pouze v kontextu celku a celek nabízí jednoznačné pochopení pouze při znalosti konkrétních segmentů.

⁴⁴ LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 279

5. 1. 1. Putování mezi realitou a snem

Ačkoliv je samostatný děj pro analýzu prózy téměř nic nevypovídající, pro lepší orientaci v níže analyzovaných tématech si jej zde dovolíme stručně shrnout. „Příběh“ začíná situací, v níž se hlavní postava setkává ve vlaku s mužem, na základě podobnosti se španělským tanečníkem označovaným jako Vicente Escudero. Ten na protagonistu od první chvíle působí jako nehezka, nedůvěryhodná bytost, která jej navíc po vystoupení z vlaku začne sledovat až k domu. Zde se objevuje žena, dle vypravěče s Vicentem spřízněná bez jakéhokoliv zdůvodnění. Oba protagonistu beze slova doprovodí až ke dveřím jeho bytu, kde jej při odemykání zámku napadne „groteskní nápad“⁴⁵ podívat se oběma zároveň do očí, ačkoliv každý stojí z jiné strany. Po tomto nezáměrném pokusu muž a žena zmizí a protagonista nemůže otevřít dveře do svého bytu, neboť je něco/někdo blokuje.

Když se mu konečně povede dostat se dovnitř, setkává se s vetřelcem – zlodějem, který se paradoxně chová plaše, vystrašeně a ubrečeně až je hodný smíchu. V bytě se také nachází dvojice muže a ženy (On a Ona), které protagonista vnímá jako nezvané hosty, jejichž tváře či jakoukoliv příslušnost si nedokáže s ničím spojit („Byli to cizinci neznámí, ale byli to neznámí příkázání, příslibení; jenomže jsem nevěděl ‚kam je dát‘.“)⁴⁶ Tato scenerie postav se neproměňuje ani v další části, kde se protagonista mihne ve své ložnici, aby se po návratu do obývacího pokoje smířil s myšlenkou, že dvojice je ve skutečnosti manželský pár, který on sám pozval domů na přespání, neboť společně během včerejšího večera navštívili divadlo. Poprvé se zde začíná výrazněji projevovat střetávání skutečného dění a fantastických představ, kdy postavy udržují konstantní úsměvy, jejich pohyby jsou zautomatizované, a tím se vytváří atypická atmosféra přinášející nejasnost a strach. Protagonista se poté rozpomene na události, které tomuto setkání v bytě předcházely, a dospívá k názoru, že dorazil pozdě domů kvůli příhodě s dalšími postavami – Fuldem, Smíškem a Mutigem.

Další scéna je formou analepse orientována na protagonistovu cestu taxíkem za jeho přítelem Fuldem, za kterým míří s jistotou, ačkoliv nemá zdání, kde se skutečně nachází. Nakonec jej nalezne v teatrálním domě,⁴⁷ v kavárně na Montparnassu ve společnosti Mutiga. Protagonista nejprve přes sklo sleduje stíny

⁴⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 13

⁴⁶ Tamtéž, s. 23

⁴⁷ Tamtéž, s. 39

obou postav, na jejichž základě vykládá konkrétní situaci, ke které v oné chvíli uprostřed kavárny dochází. Poté vstupuje dovnitř, zjišťuje, že u stolu sedí také Smíšek – Mutigova přítelkyně a všichni společně vedou „filozofické“ rozpravy o tématech jako jsou etika, svádění ke hříchu, láska, víra aj. Celé toto rozhraní složené z hlavní postavy, Fulda, Mutiga a Smíška je popsáno jako předem definovaná divadelní hra, ve které každá ze zmíněných postav přesně naplňuje svoji předepsanou roli a ostatní zákazníci kavárny jsou pouze náhodnými hosty, kteří přišli tuto divadelní hru pozorovat. Tato část textu je pak tvořena především vyostřenými dramaticky zaznamenanými dialogy jednotlivých postav, na jejichž základě vyplývá nejvíce indicií, jaké zákonitosti pro daný fikční svět platí a jakým způsobem je na něj zapotřebí nahlížet. Problematika dramatickosti hry dále graduje až do situace, kdy Mutig pro vysvětlení Smíškovy příběhu (bezbréhé závislosti na milovaném člověku) projektuje jeho jednotlivé vzpomínky opět dramatickou formou. Z prozaického textu se tedy nestává pouze text dramatický, ale dokonce drama v dramatu. Konverzace je založena na kontrastním postavení Fulda a Mutiga, která ve chvíli eskalace hádky vede k proměně celé scenerie, z Fulda a Smíška se stanou bezvládné bytosti bez života a protagonista je v milostivé snaze o záchranu vyvádí z kavárny pryč.

V obklopení těl se najednou nalézá na neznámé ulici, kde mu zastaví taxík, jehož řidič cynicky a jakoby nad věcí hodnotí situaci, v níž se hlavní postava ocitla. Společně nasednou do vozu, a ačkoliv se snaží směřovat k Fuldově domu na ulici d' Astorg, prostor jejich cesty se postupně rozostřuje, až je všem jasné, že se skutečně nepřibližují na místo určení. Během cesty protagonista střídavě pozoruje, jak se bezvládná těla jeho spolucestujících na okamžik dostávají k životu a cítí z nich nepříjemný pocit sounáležitosti a spříznění. Vůz dojede k tunelu, kde protagonista již ve snovém vidění zaměňuje tuto skutečnou pařížskou cestu mířící do Le Nôtrova sadu za tunel vedoucí z píseckého parku do Heydukovy ulice.⁴⁸ V tunelu se náhle objeví nádvoří se zbrojnoši, kteří vozu nedovolí dále postupovat. Protagonista tedy společně s Fuldem a Smíškem vystoupí, projdou nádvoří, dostanou se skrze mříže vedoucí tunelem dál a ocitnou se v prostoru dokonale mísícím prvky reálného a nadreálného. Místo je tvořeno šachovnicí z travnatého porostu a vodních louží (vypravěč celý prostor nazývá vodní krajinou), které symbolizují zázemí reálného světa, a křivolakou cestou namířenou vzhůru k nebi, po níž se protagonista se

⁴⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 72

zvláště sílicí touhou a přitažlivostí hodlá vydat. Dojde mu však, že do strmého kopce nebude schopen Smíška s Fuldem táhnout, a proto se rozhodne vrátit pro vůz. Když prostoupí skrze mříže zpět, nádvoří, zbrojnoši ani žádný jiný z motivů se na místě již nenacházejí a protagonista si poprvé plně uvědomuje, že se nalézá ve nové realitě, v níž neskutečné jevy včetně vodní krajiny, Fulda a Smíška neexistují.

Naopak jako existující se mu náhle jeví vstup do metropolitní dráhy, kterým se vydá až k vlaku, do kterého nasedne. Tímto okamžikem se totožně opakuje scenerie z úvodu knihy, kdy protagonista cestuje ve vlaku s Vicentem Escuderem. Jediná odlišnost se projevuje ve zmíněné weinerovské metodě hermeneutického kruhu, kdy je sice situace totožná, subjekt do ní však již vstupuje podruhé s nově nabytými zkušenostmi a tím pádem i odlišnými závěry. Úvodní scény se tedy v rychlém sledu zopakují s tím rozdílem, že protagonista je nyní schopen ztotožnit si Vicenta Escudera s Fuldem a ženu ležící na gauči jeho bytu se Smíškem. Díky tomuto uvědomění je původní tok děje rozrušen a protagonista při přímém pohledu do Fuldova obličej ztrácí svou tvář a vzhledem do vzpomínek ze Smíškovy perspektivy zjišťuje, jak se její příběh ve skutečnosti odehrál. Fuld se Smíškem se postupně ztrácejí, a ačkoliv protagonista ve snaze o plnohodnotné dovršení svého uvědomění vyběhne za Smíškem ven na ulici, veškerá niterná potřeba pochopení se nakonec rozplývá. Fikční svět reálného a snového je v této chvíli rozpůlen vedví a zcela nahodile se prolíná. Protagonista v tomto všemožném prostoru probíhá skrze dříve popisované pařížské cesty, tunel, vodní říši i snovou silnici vedoucí vzhůru, až se nakonec zastaví přímo v ulici d' Astorg, v místě Fuldova bydliště.

Zde vystoupá až k Fuldově bytu, který je plný žen ve smuteční náladě. K protagonistovi jedna z nich přistoupí (jedná s o Fuldovu sestru) a oznámí mu, že už bylo na čase, aby se dostavil, jelikož Fuld nedávno zemřel a odkázal mu svou tvář. Hlavní postava přistoupí k rakvi, polibkem si převezme své dědictví a ihned na to vyběhne ven z bytu. Svět se v té chvíli zdá ještě více paradoxní, protagonista už neběží po ulicích, ale naopak se mu cesty pod nohama míhají samy od sebe, až se zastaví přímo před protagonistovým domem („Konečně náš dům doběhl“).⁴⁹ Při vstupu dovnitř se ho domovnice zeptá, za kým jde, a když jí protagonista ironicky řekne své vlastní jméno, domovnice mu sdělí, že tento pán právě teď není doma. Celá próza tak končí finálním znejistěním, kým protagonista ve skutečnosti byl, zda

⁴⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 90

došlo pouze k lidskému nedorozumění, nebo nadpřirozené ztrátě tváře ve smyslu ztráty vlastní identity ve světě, který se rozplývá mezi těmito dvěma neslučitelnými póly událostí. V samotném závěru je pak zmíněna myšlenka, že „za takovýchto okolností není život hračkou“⁵⁰ a jakoby mimoděk také informace, že Fuld, se kterým se protagonista několik posledních měsíců navzdory dosud sdělenému tvrzení neviděl, zemřel.

⁵⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 90

5. 1. 2. Fikční svět a principy jeho fungování

Hra na čtvrcení představuje mnohvrstevnatý fikční svět paradoxů a permanentní nejistoty z toho, co je skutečné a co je pouhým výplodem snové fantazie. Vypravěč, který je současně i hlavní postavou děje, provází čtenáře skrze situace reálného světa (děj je situován do skutečných ulic Paříže), které v menší či větší míře vykazují pocit iracionality zapříčiněné pronikáním v jiný paralelní svět, v němž jsou vzhledem k jeho fungování tyto anomálie v naprostém pořádku. Text je utvořen z nespočtu různě rozsáhlých scén, které se tematicky i kompozičně odlišují a lze říci, že s průběhem vyprávění také graduují. Weiner vždy zasazuje vypravěče do konkrétní situace, v níž se tematizuje v určitém smyslu abnormální až nepochopitelný jev přinášející ve většině případů děs, který se vypravěč pomocí vnitřního monologu snaží racionálně sám pro sebe ozřejmit („Tak jako kdokoliv mám i já pošetilou onu nectnost chtít se dostat na kloub tomu právě, co ho postrádá.“).⁵¹ Ve chvíli, kdy však jeho uvažování cílí k nalezení adekvátního rozuzlení nevysvětlitelného, scéna je ukončena a objevuje se nová, která obdobným stylem tematizuje více či méně odlišný jev. Tímto opakovaným popisem a postupnými snahami o vysvětlení principů fungování, kterého však vypravěč nikdy plně nedosáhne, Weiner postupně konstituuje fikční svět, jehož zákonitosti lze dokonale pochopit pouze při detailním zaměření se na konkrétní abnormality.

Abychom se na tyto jednotliviny mohli postupně zaměřit, je třeba si určit základní kategorie, skrze které text nabízí příklady o obecných charakteristikách fikčního světa. Při následující analýze se budeme zaměřovat na jednotlivá témata zejména s ohledem na vypravěče, respektive protagonistu, postavy Fulda, Smíška a Mutiga, jejich filozofické rozmlouvání ve formě dramatického textu a konkrétní scény, v nichž se objevují abnormální jevy.

⁵¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 17

5. 1. 2. 1. Jistota nadvědomí, spřízněnost postav a rozčleněný pohled

Hlavní postava již na první pohled plní roli určitého středobodu celé hry. Nejde pouze o to, že se současně ztotožňuje s pozicí vypravěče celého příběhu, který je nám po celou dobu zprostředkováván právě perspektivou protagonisty, ale samotné vnitřní monology vedené jako jistý analytický vhled a zhodnocení konkrétních situací, jež se v příběhu dějí, kladou silný důraz na interpretaci fikčního světa právě „očima“ hlavní postavy. Protagonista se nachází v pozici, z níž se na situace nejlépe nahlíží, nejpodstatnější však je, že nesplňuje pouze roli průvodce, pozorovatele či hlavního aktéra, ale přímo aktivního tvůrce celého fikčního světa.

Již v úvodu prózy je implicitně naznačena přítomnost určité nadosobní entity, která ačkoliv není nikdy zmíněna přímo, funguje jako nadvědomí fikčního světa, k němuž se protagonista hned několikrát obrací. Pozice tohoto nadvědomí je opodstatněná zejména proto, že samotný fikční svět by se bez zdroje všeho vědomí událostí jevil jako smyslově nepochopitelný a nedosažitelný, a právě dosah tohoto absolutního vědomí je základní touhou subjektu a jeho poznávání neznámého. Veškeré zmíněné informace a tvrzení, která vyvstávají ať už z promluv či vnitřního monologu vypravěče, tedy sledujeme v nekonečném kontrastu mezi vědomím a nevědomím. Existence zmíněné entity je zaznamenána vsuvkovými frázemi typu „kdoví, a kdoví..., nevím, jak se to stalo“, které nám dávají znát, že někdo nad světem skutečně ví a celé dění ovládá jako režisér svou napsanou divadelní hru. Protagonista na druhou stranu i přes tuto nevědoucnost opakovaně pracuje s dojmem stoprocentní jistoty umocněné logikou, matematickými postupy a až plnohodnotným pocitem vědění, jaká událost nastane, jak se daná postava v budoucnu zachová atd. („Modlil jsem se věda, že si sedne zrovna tam, kam se bojím: naproti mně. Věděl jsem to tak jistě, že moje prosba bezděky zhoroucněla, zrovna když opravdu zamířil jinam: neboť modlil jsem se přesvědčen, že se modlím marně. A vsutku: po dvou krocích se obrátil a sedl si tady: ke mně čelem. Čelem ke mně.“).⁵²

Tento motiv určitého vnuknutí jistoty do mysli hlavní postavy sledujeme v textu mnohokrát a na jeho základě lze sledovat vývoj jejího myšlení, který právě ozřejmuje, jakým způsobem fikční svět funguje. Obdobný pocit protagonista získává, když náhodně hledá kavárnu, v níž by se mohl nacházet Fuld, a je naplněn přesvědčením, že jej na první pokus nalezne. Totožné schéma je patrné

⁵² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 10

při protagonistově jistotě vědomí, o čem se baví Fuld s Mutigem, aniž by je přes okna kavárny slyšel, či při popisu diváků uprostřed kavárny, kterým protagonista nevidí do tváře („Pleť oněch lidí byla aspoň olivová, namnoze však černá, ale opravdových černošských typů bylo jen málo. Nevím ostatně, jakže jsem se o této okolnosti dobral jistoty, neboť měli přes hlavy vesměs jakási obojetná kápí.“).⁵³ Při setkání protagonisty se zlodějem je z důvodu atypické situace přinášející zmatení jistota charakterizována takto: „Po dlouhých zmatcích první jistota. Ó nikoliv jistota útěšná, ó nikoliv jistota smlouvavá. Nýbrž jistota podezřele nekalá: řekl bys kdosi, kdo laskavě vám domlouvaje, chystá svěřací kazajku. Byla to jistota ošemetná a zrádná, ale jistota.“⁵⁴ Tedy jako tvrzení platné pro celý fikční svět, že jedinou jistotou je smíření se s faktem, že na tom, že se vše jeví iracionálně, nezáleží. S posunem děje, kdy protagonista absolvuje přímé prolnutí reálného a snového světa v tzv. vodní krajině, již téměř není schopen rozluštit, z jakého světa pocházejí jednotlivé jevy, a jakákoliv jistota se tím pádem ztrácí. Při testu této jistoty u metropolitní dráhy, kdy očekává, že po koupi lístku do vlaku jej pokladní vyzve, aby si vzal drobné, mu dochází, že ani takto banální situace se nedá předem předpovědět se stoprocentní jistotou a že „je jistota pouhým slovem, a kdoví.“⁵⁵ Protagonista se tedy zmíněným „kdoví“ opět při nejistém okamžiku upíná k nadvědomí, které snad zná smysl a důvody veškerého dění. Současné prolínání nebetyčné jistoty a naprosté nevědomosti vytváří paradox, v němž je protagonista schopen i z vteřiny na vteřinu proměnit své schopnosti, znalosti a nazírání na věc vlivem okolností („Nevím, co to je modlitba. Ale spatřiv ho, rychle jsem jednu složil.“).⁵⁶ Ve většině případů tedy převažuje protagonistův pocit neporozumění s probíhajícími scénami, ačkoliv jej téměř nikdy plně neopustí snaha tuto nesrozumitelnost ozřejmit. Tato převaha se vysvětluje tvrzením v závěru úvodní scenerie, kdy se protagonista snaží o současný pohled do očí dvou postav stojících naproti sobě („Věděl jsem ovšem, že to je absurdní.“).⁵⁷ Tímto činem v podstatě pokorně přijímá stav věcí, ačkoliv se jeví nepochopitelně, a díky tomu se prakticky nabízí možnost dosahovat až neuvěřitelných schopností pouze ze svých vlastních

⁵³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 41

⁵⁴ Tamtéž, s. 18

⁵⁵ Tamtéž, s. 75

⁵⁶ Tamtéž, s. 9

⁵⁷ Tamtéž, s. 13

snah. Absurdita je tak jediným řešením pnutí mezi totálním vědomím a naprostým nevědomím.

Zmíněná pozice režiséra a rysy divadelní hry jsou patrné již na postavách, které protagonistu strojovým pohybem doprovázejí a jsou až dokonale „synchronicky symetrické“.⁵⁸ V textu jsou dokonce označeny za pohyblivé loutky namontované na společnou hřídel a je tak zřejmé, že loutkářem je někdo z vyšších sfér, právě ten, kdo ví. Všechny postavy včetně protagonisty navíc od počátku hrají určité role v divadelní hře („Hráli jsme to pozorně, svědomitě, jako na divadle, a mně šlehlo hlavou, nejsme-li tu právě proto.“⁵⁹ – zde vidno protagonistovo částečné vědomí existence určitého nadvědomí fikčního světa), předznamenání této teatrálnosti nacházíme již v úvodu, kde si podivný muž Vicente Escudero začne číst program divadla Apollo.⁶⁰ Úvodní dvojice postav (muže a ženy) je vyjma charakteru loutky také spjatá určitým nezaznamenatelným dojmem spřízněnosti („Byli z party. Byli z jakési party. To nejen bylo jisté; to nemohlo být jinaké. Byli z party: jinak než manželé, jinak než milenci, jinak než přátelé, jinak než známí, jinak než trosečníci na voru, ale náleželi k sobě.“),⁶¹ protagonistovi se navíc imaginárním propojením obou jejich obličejů vytváří třetí jemu důvěrně známá tvář. Tento motiv záhadné spřízněnosti se v textu opakuje vícekrát, například při protagonistově cestě taxíkem společně s mrtvolným Fuldem a Smíškem, kde dvojice zdánlivě osnuje plány, či s blížícím se koncem prózy, kde se protagonistův „rozčtverený“ pohled na postavy tematizuje podruhé („Vede tam cesta, ale je zatarasena; v té holé tarasící zdi však škvíra a škvírou tou krápe skoupá nějaká jistota, že mezi těmito dvěma, Fuldem a Smíškem, je záhadný, ale určitý vztah.“).⁶² V souvislosti s tím se v závěrečných pasážích prózy dozvídáme, že muž a žena z úvodu jsou ve skutečnosti tatáž dvojice jako Fuld a Smíšek.

Opakovaná scéna absurdní snahy po rozčleněném pohledu je jednou z klíčových událostí textu. Poprvé k němu dochází v momentu, kdy se protagonista pokouší odemknout dveře svého bytu a zrcadlově stojící postavy jej přivedou k myšlence na různosměrný pohled („Nahmatal jsem klíč, vrážím jej do zámku hledě

⁵⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 12

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Program divadla Apollo je navíc v textu zdůrazněn hned dvakrát.

⁶¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 11

⁶² Tamtéž, s. 77

upřeně před se, když tu mně čelem čtyři oči, z nichž každé vidím zvlášť, a přesto všechny jakoby vespole: z nichž dvě hnědé, dvě modré; jedno zvědavé, jedno bojácné a jedno sladké; čtvrté nehovořilo.“⁶³ Právě v tomto okamžiku současné rozpolcenosti a jednoty, jejíž poslední bod „nehovoří“ (čtvrté oko znázorňující až znak božího prozření a nabytí vševědoucna, kterého nelze dosáhnout), je nám již jasné, že *Hra na čtvrcení* znázorňuje jednak absurdní divadelní hru, v níž se subjekt rozkládá v rovinách vlastní identity, existence, možného i nemožného, jednak hranu čtvrcení – specifický moment tohoto existenciálního rozkladu, v němž se Weiner pokouší stanovovat konkrétní hranici iracionality a absurdna, tedy postup až nápadně připomínající téma zakoušení boha typické pro experimentální literární pokusy skupiny Le Grand Jeu. Zmínka o čtvřem označení je poté jasným signálem, kdy je tato hranice dvojího zakoušena (viz zvolání „Čtverák!“⁶⁴ v momentu, kdy protagonista prohlédl sepětí či domluvu mezi mužem a ženou, či „čtverácký úsměv“⁶⁵ muže, ironicky se šklebícího nad protagonistovým nepochopením).

Ve druhém případě rozeklaného protagonistova zření je chvíle popsána odlišně a stroze („Jejich koso namířené úsměvy říkají symetricky: z této strany: – Nerozluční! – Z oné: – Spoutaní! – Úsměvy ty, protože kosé, protínají se těsně mně před obličejem. Rozněcují tam ohnisko: oslňuje mě sice, ale vidím za ně.“)⁶⁶ Stanovená hranice vědomí a nevědomí, reálného a snového, která opětovně znázorňuje sepětí obou postav tentokrát v pozitivních i negativních konotacích, se objevuje s jediným rozdílem, a to, že je protagonista po získané první zkušenosti schopen situaci lépe vyhodnotit a díky tomu také nahlédnout za onu hranici. Na základě toho tedy můžeme dešifrovat název prózy, který v sobě skýtá také celkové téma, jímž je hledání hranice – hrany reálného a snového světa, kdy se jako hlavní motivace k tomuto hledání jeví niterná snaha subjektu po dosažení absolutna, která není nijak racionálně opodstatněna. Protagonista se tak při pozici mezi dvěma postavami a touze po současném pohledu opozitními směry metaforicky staví do role subjektu, jenž se kvůli své snaze po dosažení nedosažitelného cíle ocitl na rozhraní mezi dvěma světy, kdy si na jednu stranu uvědomuje, že je jeho touha

⁶³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 13

⁶⁴ Tamtéž, s. 21

⁶⁵ Tamtéž, s. 34

⁶⁶ Tamtéž, s. 77

neuskutečnitelná, zároveň však cítí podivné vnitřní nutkání zakoušet nemožné s nadějí, že přeci jen existuje možnost jeho realizace.

5. 1. 2. 2. Děs a prolínání dvou cizorodých světů

K prvnímu setkání s tematizováním děsu dochází v průběhu aktu otevírání dveří, jejich otevření a následného vstupu do bytu. Během tohoto krátkého okamžiku se totiž autorovi podařilo zachytit mnohé. Zprvu se jedná spíše o kratší úvahové pojednání o zavřených dveřích, které nejdou otevřít běžným způsobem, a proto se protagonista domnívá, že v jeho bytě se někdo nachází a dveře blokuje. Protagonistovo až vědecky analytické uvažování je posouváno pomocí konstatujícího „tedy“⁶⁷ (psáno v uvozovkách) a dospívá až k bizarním myšlenkám, kdy hlavní postava rozmýšlí o zanedbání domovníkovy práce při vpouštění lidí do domu, protože místo toho, aby dával pozor, kupříkladu zažívá milostné okamžiky se svou ženou. Z toho pro protagonistu vyvstává, že „láska opravdu je branou do pekel“,⁶⁸ tedy idea s danou situací naprosto nesouvisející. V rámci této situace navíc bezděčně zjišťujeme, že se celý příběh odehrává 15. listopadu. Po otevření dveří se protagonista setkává tváří v tvář s neznámou osobou (nejprve nazývanou vetřelcem, poté zlodějem, nakonec stínem). Vyvstane pak klasická weinerovská otázka děsu a předtuchy, kdy si člověk již před postavením k racionálně neřešitelné situaci vytváří domněnky, co a jak by se mohlo stát, a zároveň doufá, že se to a ono nikdy nestane („předvídat strašidelné«: na jedné misce předtucha, na druhé naděje, že předtucha je falešná. Miska s nadějí je vždycky těžší.“).⁶⁹ Objevuje se motiv lidského jednání, kdy na jednu stranu (ve svůj prospěch) nějak činíme, a zároveň vnímáme a cítíme vnitřní potřebu věci nějakým (normálním/správným) způsobem vykonat (oné „měl bych“). Docházíme ke zjištění, že zloděj je spíše plachou bytostí, která je vyděšená z příchodu protagonisty, roní slzy a plíží se za protagonistou jako pes. Objevuje se tedy v atypické pozici oběti dané vyostřené situace. Neadekvátní chování protagonisty, který si jde po svém a zloděje si takřka nevšímá, podporuje gradaci abnormálního počínání zúčastněných. Celá představitelná událost přistižení zloděje při činu se tak symetricky obrací, zděšení paradoxně přichází ze strany zloděje a protagonista se bez jakéhokoliv záchvěvu strachu chová nezaujatě, až má dokonce tendenci zloději pomoci a utěšit jej. Dominantní slovem je zde „domů“ v souvislosti s paradoxem, že zloděj – cizí subjekt v nám blízkém objektu je vlastně

⁶⁷ Myšlenkový proces analýzy stupňovaný výrazem „tedy“ Weiner tematizuje již v próze *Lazebník*.

⁶⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 14

⁶⁹ Tamtéž, s. 15

vítanou a milou součástí domova („On, ten příšerně nevýhruzný.“).⁷⁰ Děs vyvstává až vlivem tohoto paradoxu, kdy je protagonista nedůvěryhodně znepokojen netypickým vyústěním situace a faktem, že sám není zděšen. Jedná se tedy o děs na druhou – namísto zděšení, že se bojíme předtuchy, že ve svém domě nalezneme zloděje, děsí nás, že je zloděj plachý, brečící a nesplňuje námi vytvořenou předtuchu. Děs z nenaplněné předtuchy je tak paradoxně větší než samotná vyhoceně děšivá předtucha. Obdobný strach se projevuje při protagonistově vyjití z ložnice, kdy zjišťuje, že On a Ona jsou jím pozvaní hosté, a zároveň před sebou pocítuje neviditelnou překážku, vědomí změny, která jej tíží. Strach je v tomto případě popisován jako vjem přicházející z přítomnosti neznámých hostů („Nebál jsem se, neboť viděl jsem dobře, že se dusí něhou, kterou všichni odstrkují, byl jsem si jist, že by mi neublížil, ničím neublížil..., nebál jsem se, pravím, a přece mě obešla hrůza, a já věděl přesně, kdeže se vzala: byla to hrůza před nákazou neštěstím.“),⁷¹ kteří se protagonistovi svým strojeným a repetitivním chováním zdají jako bytosti z jiné reality. Právě podvědomý pocit změny je příznačným signálem, že se do reálného prostředí začínají infiltrovat jevy z jiného světa.

Snové vize neznámého světa se s postupem děje projevují stále intenzivněji a protagonista tyto nuance vnímá již po setkání se zlodějem, kdy si začíná plně uvědomovat neadekvátnost věcí okolo sebe („jsem už drahnou chvíli v nemožném postavení [...] Ano, cosi tu vlastně přeci jen není v pořádku. [...] Všechno je jakoby naruby, a to není v pořádku.“).⁷² Snažení o podchycení tohoto nenormálního stavu je zde podepřeno protagonistovým asociativním obracením se k minulosti, kdy se rozpomíná na ševcárnu u Kleinů⁷³ či klauna Grocka a jeho partnera, jejichž cirkusové číslo protagonistovi evokuje hravé souznění muže a ženy uvnitř bytu. Nejenom vizuální svět se tedy formuje vlivem surrealistických představ, ale samotné myšlení protagonisty je téměř náhodně obohacováno o prožité okamžiky, které však s aktuálním děním nemají nic společného. Jedná se o postup naprosto typický pro sen. V souvislosti s tím jsou postavy nahlíženy neobvyklou kubistickou a současně jednotící perspektivou („Spatřil jsem ho z podivně zkreslené perspektivy; jakby

⁷⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 17

⁷¹ Tamtéž, s. 29

⁷² Tamtéž, s. 19

⁷³ Postoj zloděje je zde přirovnán k postoji dělníků, kteří u Kleinů pracovali.

na zborčené hromadě; sledoval mě totiž tak zblízka, že jsme téměř lpěli.“)⁷⁴ a postupně začne docházet ke ztrátě kauzality událostí (např. hlavní postava si na zádech propotí košili a až za nějaký čas pocítí strach; drží a mne v rukou loutku a neví o tom, ke zjištění dojde až ve chvíli, kdy se ho On zeptá, s čím si to hraje). Protagonista paradoxně k tomuto rozvolněnému světu nachází vřelý vztah („Domácněl jsem v něm.“),⁷⁵ začíná si uvědomovat určité rysy, na jejichž základě je existence tohoto světa založena, a následně se pokouší tuto bariéru snu rozbít, příznačně násilným činem, kdy ženu ležící na gauči zatáhne za vlasy. Vypravěč zde často operuje s výrazy typu „jako, naoko, doopravdy“, díky nimž se snaží zviditelnit onu hranu reality a snu. V této scenerii je nejvíce vypovídající protagonistovo pohrávání si s loutkou, která v jeho rukou reaguje odlišně, než je tomu u ostatních postav. Když ji upustí na zem, způsobí i přes svou lehkou váhu velkou ránu („Nuže, ony hračky jsou z tvárlivé, velmi měkké a pružné hmoty. Představte si, že by se míč odskakující od stolní desky ozval jako těžké, nepružné těleso. Právě tak se ozvala odhozená panna. [...] řekl bys upuštěný brovnink.“),⁷⁶ v Jeho dlaních však dopadne s předpokládaným nepatrným zvukem („Nahmatal, nespouštěje mě z očí, pannu sám, vzal ji, upustil, upřeně se na mě dívaje. Nic. Ani zvuku. Dopadla, jak má.“).⁷⁷ Tento odlišný dopad nabízí jasný důkaz o tom, že v rukou protagonisty konkrétní věci metaforicky nabírají na váze – důležitosti a že on sám je tím, který je schopen události a osudy postav libovolně pozměňovat, protože se jedná o snové vize, které by nemohly bez jeho existence nikdy vzniknout. Protagonistovi se však tohoto uvědomění plně nedostává. Tato situace s rozdílnými výsledky u jednotlivých aktérů jen poukazuje na rozličné působení dvou světů, jejichž adekvátní prolínání přinášející strach z neznámého Weiner demonstruje na příkladu otáčejících se žaluzií („jako žaluziové obrázky, jež smáčknutím pera zhasínají překotně a chaoticky příčka po příčce, až tu pak s překlopením poslední z nich zřetelný obrázek nový, obrázek z rubu. A ten obrázek znamená: strach.“).⁷⁸

Během plynutí příběhu postupně zapadá slunce (od lehkého šera po jasný úplněk) a gradace tohoto sledu bizarních situací je zasazena do času po půlnoci,

⁷⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 21

⁷⁵ Tamtéž, s. 22

⁷⁶ Tamtéž, s. 34

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ Tamtéž, s. 20

navíc po půlnoci „pustého všedního dne z počátku týdne“, ⁷⁹ tedy naprosto běžného času, jehož normalita se ale vzápětí rozkládá pomocí absurdních – abnormálních jevů a událostí. Podobný postup nalezneme například v díle Franze Kafky, kde je normální svět typicky nabouráván nevysvětlitelným úkazem – viz *Proměna* (1915). Eskalace prolnutí dvou světů se naplno vyjevuje při protagonistově cestě taxíkem na ulici d’Astorg, kdy se prostředí kolem začne znenadání proměňovat a vzdálenosti mezi místem odjezdu a domnělým cílem začínají splývat v jedno. Toto vizuální rozmělnění prostoru graduje do takové míry, že vypravěč začne upozorňovat na to, co je vlastně skutečné a co nikoliv („Hostinec, kde se konávají svatební hostiny řemeslníků, byl tu ještě, ale pozadí, město, pozbylo perspektivní hloubky, bylo jakoby špatně malovaným divadelním plátnem. [...] Cesta za ním [...] jako by si zakládala na své opravdovosti (ona totiž opravdová byla)“).⁸⁰ Po vjezdu do pařížského tunelu má protagonista pocit, že se nejedná o jemu známý pařížský prostor, ale naopak o místo v Písku.⁸¹ Zde již v naprosto surrealistickém opojení fantazií protagonista potkává zbrojnoše, dostává se na opevněné nádvoří plné plápolajících pochodní, které mohou symbolizovat určitou přípravu na skutečný konflikt světů, a při průchodu přes mříže, které se současně jeví jako závěs či vrata, čímž se aktivizuje Weinerův typický důraz na mnohoznačnost věcí, dochází k prostoupení do místa, kde jsou oba neslučitelné světy znázorněny. Ten reálný je zde představen jako šachovnice s pevnými travnatými čtverci a čtverci tvořenými z mělkých vodních jímek, společně představujících metaforu životních kroků, které se dle lidského rozhodnutí mohou stát správnými či chybnými. Snový svět je pak znázorněn pomocí křivolaké silnice vedoucí vzhůru, jež zmíněnou šachovnici rozrušuje. Na základě toho lze říci, že svět snů má tedy položena východiska v realitě, zároveň ji však svým směřováním přesahuje až do výšin, kam není schopné lidské oko nikdy dohlédnout. Pokud jsme však zmínili, že dosažení absolutna je pro protagonistu nemožným úkolem, právě v tomto prostoru šachovnice a cesty mu bylo dosažení nejbližší. Hlavní postavě však dochází, že nebude schopna po silnici vzhůru vystoupat zatížena loutkami, a celá tato vize se po jejím návratu na nádvoří již nepřekvapivě ztrácí. Zároveň jde o důležitý okamžik, v němž si protagonista

⁷⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 9

⁸⁰ Tamtéž, s. 71

⁸¹ V této situaci se v textu do krajnosti projektuje provázanost díla s autorovým životem, kdy víme že Weinerovo působení bylo vyjma Paříže silně spjata také s rodným Pískem.

uvědomí, že se skutečně nachází ve snu („Obrátil jsem se k návratu do vodní krajiny, maje za zcela přirozené, že není akvatické krajiny, ani Fulda, ani Smíška, ani oděnců, zkrátka, že procházím takzvaným živým snem, skutečností velmi opravdovou, čili, jak se říká, pásmem pravdy“),⁸² ačkoliv kolem sebe cítí permanentní „blízkost člověčiny“⁸³ ve významu důkazu, že prostor stále nese rysy lidskosti. Přítomnost snové reality je v textu také avizována Mozartovým třínotovým motivem z *Eine kleine Nachtmusik*, který se opakovaně objevuje v situacích, kdy dochází k určitému zlomu, překlopení scenerie. Samotnému protagonistovi hlavní motiv Ronda asociuje představu veselého, bezstarostného chlapce v konfrontaci se světem dospělých,⁸⁴ funkce hudby při mezních situacích je tedy uvolňující a má přinášet lepší podmínky k zvládnutí složitých okamžiků. Poprvé se tak děje při analeptickém návratu k setkání s Fuldem a dalšími v kavárně,⁸⁵ poté když si protagonista uvědomuje, že Vicente Escudero je vlastně Fuld,⁸⁶ a nakonec ve chvíli, kdy Smíšek protagonistovi vyjeví pravdu o svém příběhu a poté zmizí v neznámu.⁸⁷

⁸² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 75

⁸³ Tamtéž.

⁸⁴ Tamtéž, s. 35

⁸⁵ Tamtéž, s. 36

⁸⁶ Tamtéž, s. 77

⁸⁷ Tamtéž, s. 86

5. 1. 2. 3. Divadelní hra protagonisty v obklopení loutek

Asociativní proměna scény je nejpatrnější s evokací retrospektivního setkání protagonisty s Fuldem, Smíškem a Mutigem. Zde se plnohodnotně rozvíjí stylizace příběhu do skutečné divadelní hry, v níž každý představitel sehrává předem vytvořenou specifickou roli a pozici v prostoru. („Byli tu jakoby na jevišti, každý se svou úlohou a na vykázaném místě. Hráli. Mým příchodem počínal nový výstup, věděli o něm z předchozích zkoušek, očekávali mě. Pochopil jsem okamžitě, že hraji také já, a rychle jsem v tom zdomácněl. Jakoby na pokyn neviditelného režiséra zamířil jsem neváhaje k delší straně stolu.“).⁸⁸ Klíčové pro celý text je Fuldovo postavení z profilu vůči protagonistovi, čímž je metaforicky vyjádřeno, že není hlavní postavě dopřáno přímo nazírat na podstatu jevů, které se ve hře odehrávají. Mutig oproti tomu sedí Fuldovi konfrontačně čelem. Pokud jsme již dříve zmínili komplikovanou žánrovou zařaditelnost jednotlivých textů, *Hra na čtvrcení* nám v tomto ohledu nabízí dokonalý příklad Weinerovy tvůrčí práce s dílčími rysy literárních žánrů i druhů. V okamžiku protagonistova příchodu do kavárny se totiž i z hlediska formální výstavby z původního epického vyprávění stává dramatický text, kdy se protagonista z homodiegetického vypravěče proměňuje v téměř nepromlouvajícího účastníka dialogů postav, do nichž však přináší scénické poznámky, kterými nabízí své hodnotící stanovisko. Tato náhlá změna formálního způsobu zachycení událostí se s postupným průběhem dialogů rozvolňuje a dramatický zápis promluvy postav se z řádku na řádek střídá s dřívějším prozaickým pojetím vyprávění pomocí přímé řeči („Fuld: Nepřeřekl jste se? Nepopíráte trvání, vylučujete jeho potenciál. Ačli jsem dobře rozuměl. Vylučujete, nepopíráte. [...] „Řekl jsem, že vylučuji?“ prohodil posléze [Mutig].“).⁸⁹ Dramatický zápis se poté s úbytkem postav úplně ztrácí a dominantou závěru textu se opět stává epické vyprávění homodiegetického vypravěče. Je tedy zřejmé, že se Weiner proměnu příběhu v hru snažil postihnout nejenom z obsahového, ale také z formálního hlediska.

Weinerem vytvořená hra představuje mnohoznačný motiv, který lze chápat v následujících významech: Zaprvé hra ve smyslu osudem předepsané životní cesty člověka, určitého příměru k lidskému životu (*theatrum mundi*). Zadruhé hra

⁸⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 40

⁸⁹ Tamtéž, s. 48; Navíc je paradoxní, že se forma proměny zrovna v okamžik, kdy se postavy baví o trvání – eliminaci či popírání času.

ve významu pokusu o dosažení pravdy, jistoty a čiré skutečnosti, tedy kategorií, které v tomto případě zvýznamňuje neznámý snový svět. Zatřetí hra jako určité autorské znehodnocení fikčního světa, v němž se zastírá, že nedosažitelnost absolutna je vlastně v pořádku, protože se přece jedná o pouhou hru – výmysl fantazie. Začtvrté záměrná hra autora se čtenářem naplněná mystifikací a permanentním klamem, která nejsilněji nese atributy literárního experimentu.

Pro pochopení textu jsou zásadní postavy a zejména jejich úloha. Jejich klasifikaci bychom mohli rozdělit podle příslušnosti k reálnému⁹⁰ či snovému světu a odlišného pohybu mezi nimi. Protagonista plní roli přímého svědka událostí, které jsou však bez jeho vědomí jím utvářené. Pro charakteristiku hlavní postavy je klíčový motiv jména, jelikož částečně ozřejmuje problematiku postupné ztráty lidské existence. Jméno hlavní postavy není nikdy skutečně zmíněno a identita subjektu je tak neznámá, či se spíše postupně vytrácí, jak je vidno v závěru textu při ztrátě tváře. Z hlediska reálného světa je jméno důležitým aspektem člověka, díky kterému se může tak říkajíc zpřítomnit v konverzaci s ostatními. V textu k tomuto (ne)zpřítomnění dochází při kontaktu s domovnicí, kdy je nutné po příchodu do domu jméno nahlásit. Zatímco v úvodu prózy k tomuto nahlášení dojde bez sebemenšího problému, na konci, kdy se protagonista vrací s Fuldovou tváří, není po vyslovení jména domovnicí ztotožněn se sebou samým. Přestože je stále stejným jedincem, okolí si jej již nespojuje s jeho jménem, a tudíž ani s jeho existencí. Tím se otevírá téma odcizení vlastní existence, kdy vypravěč konstatuje, že i něco pro člověka tak příznačného, jako je jméno, se může ve chvíli stát odcizeným a nenáležícím objektem („Nebo to zkuste s tvrdošijným opakováním svého vlastního jména; náhle ne že by se vám odcizilo, naopak, vyvstalo jako poslední troska skutečna: je to jméno, jež se stalo věcí, aťsi zůstávalo jménem, jméno kohosi nepovědomého, a přece vaše.“).⁹¹ K podobnému postupu odcizení dochází také u předmětů. Vypravěč tvrdí, že pokud budeme nám známé věci ustavičně a do detailu sledovat, odhalíme na nich cosi dosud neviditelného. Tento nově odhalený rys je v textu nazýván jako kaz. Zde je nutné poznamenat, že právě snový svět představuje kontrastní prostor, v němž jsou základní lidské atributy jako jméno

⁹⁰ Je třeba mít na paměti, že ačkoliv Weiner do kontrastu se snovým světem staví reálný svět, tak i ten je stále součástí fikčního světa a tím pádem je od reality jako takové taktéž značně vychýlen. Použitím adjektiva „reálný“ tedy míníme reálný v rámci Weinerova fikčního světa.

⁹¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 23

či vzhled naprosto nepotřebnými a zbytečnými artefakty. Protagonista tedy vlivem své niterné touhy po poznání pravdy o světě mimo reálný svět postupně ztrácí vlastní identitu, k jeho neštěstí, které si při kontaktu s ostatními loutkami předpověděl, ale nedokázal plně proniknout skrze hranu těchto dvou světů. Přestože se fyzicky nikam nepřesunul, je nucen „bez tváře“ setrávat dál ve světě, ke kterému již bytostně nenáleží. Toto tvrzení tak do krajnosti ozřejmuje dříve avizovanou pozici hlavní postavy mezi dvěma světy – na hraně dvou světů.

Vedle tohoto většinově nezainteresovaného pozorovatele je utvořeno kontrastní duo Fulda a Mutiga, jejichž charakter během prózy dozná extrémní proměny, respektive se v závěru vyjeví jejich skutečná podstata. Fuld představuje racionálně uvažujícího člověka znázorňujícího dvojí tvář reálného světa, proti němuž stojí Mutig, jenž ovlivněn přímou zkušeností s nadreálným světem přináší též nadreálnou perspektivu iracionálních poznatků. Obecně lze prohlásit, že Fuld je schopen jedince pohybujícího se na hraně dvou světů navrátit do reality („Jednou totiž stanul jsem na okraji záhuby. Bylo v jeho moci zachránit mě. A on mě vskutku také zachránil: drsným, stručným, téměř brutálním, nemluvným podchycením. Bez domluvy, také však bez přátelské výstrahy.“),⁹² Mutig naopak funguje jako ďábel, Fuldův svůdce ke hříchu, usilující převést jedince na opačnou stranu hranice světů. Zatímco Fuld se nejprve profiluje jako mírumilovný a dobrý člověk vábený hříchem, postupně se ukazuje, že je bytostně spjatý s pekelnou aurou snového světa a schopností připravit člověka o všechno (viz protagonistova tvář). Tato dvojí role je popsána příznačným označením jako Janusova dvojí tvář. Vedle toho Mutig, oproti prvotní roli sebejistého a nebezpečného vyslance pekel držícího Smíška pevně v moci, je ve skutečnosti láskou utrápený člověk, který není Smíškovým tyranem, ale naopak jedincem naplněným zoufalstvím, jenž nedokáže najít rozřešení patové situace. To je patrné v momentě, kdy dojde ke smrtelnému poranění Smíška a Fulda, o něž se začne starat protagonista. Mutig tento okamžik hodnotí jako osvobození a předání otěži správy bytostí cizího světa protagonistovi („Děkuji Vám přese vše; ale dejte si na ně pozor, pane nástupče.“).⁹³

Smíšek osciluje mezi těmito postavami a funguje jako ideální představitel loutky – nesvéprávné bytosti. První zmínka o typu této postavy se u Weinera

⁹² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 37

⁹³ Tamtéž, s. 67

objevuje již v roce 1913 v článku *Konverse paní Rirette*, kde se zabýval prostředím Montmartru tvořeném zloději, vrahy a lehkými děvčaty. Smíšek, ve skutečnosti paní Maitrejean Rirette, zde zaujímá roli určité modly, je „vzorem vědění a vzorem odvahy“⁹⁴ pro všechny ženy, a zároveň múza všech mužů, kteří se v pařížských salónech pohybovali. Jedná se o inteligentní osobnost, která přes své lehké povolání konkubíny nespĺňuje pouze stereotypně předurčené role ženy jako hospodyně a milenky, ale naopak utváří tamní „kulturní“ společnost a potají tahá za nitky jejího směřování („U ní byly schovávány expropriované věci, u ní spřádány plány. Ona doporučovala svým druhům literaturu, kterou by měli čísti, a došli-li k činu, nezdá se, že by zůstala u mastného hrnce.“)⁹⁵ Lze toto působení šedé eminence ověřit i na příkladu, že při zatýkání jednotlivých kriminálních a lehkých žen je paní Rirette k údivu puštěna na svobodu. Tato role inteligentní a schopné ženy, která i přes prvotní náznaky naprosté závislosti na muži, je ve skutečnosti soběstačnou postavou, jež naopak nepostřehnutelně ovlivňuje chování postav okolo, je příznačná i pro Smíška uvnitř Weinerovy první hry.

Smíšek je prezentován čistě jako loutka, k jejímuž fungování musí dát svolení Mutig, jenž o ní jako o loutce také hovoří („ani na chvíli neustával býti onou loutkou, kterou jsem spatřil, vstupuje, loutkou neschopnou vyjádřit, zdali trpí či se raduje, loutkou hrozně bázlivou, ale spoléhající v moc své královny, Puppenfee.“)⁹⁶ Smíšek během divadelní hry v kavárně pouze nečinně sedí, neregistruje žádnou z promluv dalších postav, ačkoliv se o něm přímo mluví, a do konverzace je schopen se zapojit až po Mutigově vyzvání. Jedná se tedy o loutku, jež je v bezvládném stavu plně oddána Mutigovi a zároveň zbavena všech smyslů. Její oddanost vyplývá z naivního a bezhlavého zamilování se do Mutiga, který ve snaze odčinit svou neopětovanou lásku a pomoci citem sužovanému Smíškovi vytváří proces tzv. rehabilitace, při němž právě k postupné ztrátě smyslů došlo. V podstatě se jedná o drastický pokus vysvobození člověka z lásky, který s sebou nese ztráty a v konečném důsledku také smrt. Po prvotních krocích zbavování jednotlivých smyslů, jichž se ujali Mutigovi bratři Ondřej, Pavel, Petr a Jan (až nápadně odkazující na biblické apoštoly, popřípadě členy skupiny Le Grand Jeu), není Mutig schopen učinit finální krok zabití Smíška, a proto k tomuto činu svádí Fulda. Když k tomuto pokusu o vraždu skutečně

⁹⁴ WEINER, Richard: *Konverse paní Rirette*. In: Lidové noviny. 6. 9. 1913. č. 21/244, s. 1

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 42

dojde, Mutig se vyváže z otěží něčí lásky, které následně případnou netušícímu protagonistovi, jenž se pouze snaží raněným pomoci.

Ačkoliv se zdá, že je Mutig tím, kdo Smíška plně ovládá, je naopak onou přímou závislostí cizí lásky svázán – uhranut a netuší, jak se ze situace vymanit. Smíšek tak paradoxně není otrokem svého domnělého boha, ale naopak jedincem, který přinesl impuls k vytvoření Mutigova božského vzezření (Smíšek popisuje sám sebe při svém rozdělení v divadelní hře na konci příběhu: „Vypadá tak hříšně, že bys odsedl. Vypadá jako vyvržená.« Jakpak také jinak, prosím vás; cožpak jsem nezbožnila člověka – Mutiga?“).⁹⁷ Role agresora a oběti (Mutiga a Smíška) se tedy ve finále naprosto převracejí a je to zapříčiněno možností, kdy jsme na konci textu schopni na danou situaci nahlédnout z obou protichůdných perspektiv. Tato postupná protikladnost jevu, který se zpočátku nějak zdál, ve skutečnosti však představuje pravý opak, platí pro *Hru na čtvrcení* obecně. Opětovně se tak u Weinera tematizuje problematika dvojakosti, kdy není nikdy úplně zjevné, která stránka věci je skutečná, která představuje klam a zda pro veškeré jevy Weinerova fikčního světa není prazákladem právě mnohoznačnost.

Vedle těchto ústředních postav se dále objevují jen epizodní role: bezejmenný zloděj, který se jako stín plíží za protagonistou („Mně v patách on, jenž je nikým. Je to stín; spíš posouvaný než kráčejíci: stín: nic, které si v nicotě libuje; stín: nic umocněné, nedoberné.“);⁹⁸ mouřenín, který jako totální loutka postrádá sebelidšější rys, to je však opodstatněno jeho funkcí v próze; a šofér taxíku symbolizujícího Chárona, který postavy veze vstříc střetu dvou světů. Zmínit musíme také domovnici protagonistova domu, která ačkoliv se objeví pouze v jedné scéně v závěru prózy, lze ji označit za jedinou postavu plně náležící do reálného světa. Toto tvrzení je však rozporné z důvodu, že postava v textu nedostala dostatek prostoru k projevení vlastního charakteru, v opačném případě by se její loutkový charakter nejspíše projevil.

Všechny postavy prózy vyjma protagonisty a domovnice jsou více či méně loutkami. Loutky definuje zautomatizovaný pohyb (viz ležící žena na gauči, která ustavičně rukou tahá za svoje šaty), často minimální slovní kontakt, při němž jsou navíc promluvy vysloveny jako předem naučený text, jenž se několikrát zopakuje

⁹⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 83

⁹⁸ Tamtéž, s. 19

(On tázající se protagonisty na loutku v rukách: „S čímpak si to hrajete?“),⁹⁹ a konstantní výraz ve tváři. Nejčastějším výrazem je smích či úsměv, který nevysvětlitelným událostem přidává na děsivosti, vytváří dojem nesounáležitosti s lidským světem a především vědomí, že za existencí těchto loutek stojí právě určitá nadosobní entita, jež jim dala vzniknout. Tuto entitu bychom nyní mohli nazvat až permanentní silou, která loutkám niterně přikazuje činit nějakým konkrétním způsobem. Vzhledem k dosud prezentovaným atributům protagonisty můžeme prohlásit, že ačkoliv se i tento výklad může zdát paradoxní, nadosobní entitou, jež vytváří celý fikční svět a má tak moc nad aktivitou všech loutek, je sám protagonista.

Vedle již zmíněných argumentů můžeme tento fakt demonstrovat na motivu tváře, respektive její ztráty. Veškeré loutky, jež ve fikčním světě nalezneme, vždy přímým pohledem do očí vzhlíží k protagonistovi (s výjimkou Fulda, viz níže) a jejich existence je přímo vázána na existenci a počínání protagonisty. Loutka – zloděj je kontaktem se svým bohem donucena ke strachu a pláči. Loutka – mouřenín je pouze loutkou k vyvolání vzpomínky, není tedy nijak naplněna emocemi, aby si vztah ke všemocnému uvědomovala. Mutig je plně nasycen vědomím bohorovné entity a principů snového světa, z něhož tento „bůh“ pochází, zároveň v sobě však skrývá cosi lidského, co mu nedovolí domyslet si, kým protagonista ve skutečnosti je. Smíšek je pak dvorní loutkou, která protagonistu, jak sám říká, má ráda.¹⁰⁰ Vyjadřuje tedy ničím neopodstatněnou náklonnost, příznačnou právě pro bezbřehé sympatie k bohu. Největší potíže nastává s Fuldem, který je k protagonistovi vždy postaven z profilu. Postavení se změní až ve chvíli, kdy si protagonista uvědomí, kým Smíšek s Fuldem skutečně jsou, že se jedná o muže a ženu z jeho bytu. Následně dojde k čelnímu pohledu z očí do očí, který má za následek protagonistovu ztrátu tváře, jež se mu částečně navrátí až po Fuldově smrti. Ztráta či krádež tváře zde neznamená pouze finální ztrátu identity ve smyslu odstřižení protagonisty od jeho existence v rámci reálného světa. Tento moment vyjadřuje signál, že protagonista – bůh žádnou tvář nikdy skutečně neměl, nebo odhaluje jeho skutečnou příslušnost k jednomu ze světů. Na jednu stranu totiž můžeme vnímat přidělení právě Fuldovy tváře z celého repertoáru masek jako důkaz náležitosti k reálnému světu, kdy víme, že Fuld byl ve skutečnosti reálným přítelem protagonisty, na druhou

⁹⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 34

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 40

stranu se tato tvář může jevit jako argument spojitosti se světem snů, jelikož Fuld představuje nejdokonalejší loutku pocházející právě z tohoto iracionálního světa. Tato nerozpletná situace má však vysvětlení v tom, že jednak naprosto potvrzuje Fuldův charakter coby muže dvou tváří a jednak jiným způsobem dokazuje protagonistovu trvalou pozici mezi dvěma světy.

Dalším argumentem božské moci hlavní postavy jsou momenty, kdy protagonistovi prolnutí tváře Jeho a Jí (Fulda a Smíška) připomíná jakýsi další třetí obličej, který ale není schopen nikomu přiřadit („Patřil jsem z jednoho na druhého, a náhle mi rozbřeslo, že se komusi podobají společně. Ne snad, jako by se podobali každý komusi třetímu a tedy sobě navzájem. Nýbrž tak jaksi, jako by sloučené jejich podoby dávaly podobu třetí, mně povědomou.“;¹⁰¹ „A zas ono podrážděné znepokojení: Kdo je ten třetí, ten třetí ze společné podoby?“).¹⁰² Tvář, která je mu připomenuta, je jeho vlastní – univerzální všeobsažná tvář boha, která funguje jako prazáklad, předobraz pro všechny stvořené loutky. Na každé loutce zvlášť se tak metaforicky nachází rys boží tváře, tato tvář je však viditelná pouze při spojení s další loutkou. Fuld a Smíšek zde navíc figurují jako loutky dominantní, tudíž poskytují nejvíce atributů „boha“ a tím pádem i protagonistovo uvědomění. Patrné je to i v samotné divadelní hře, kde postavy vedou dialog bez častého zapojení protagonisty, který se příznačně ozve ve chvíli, kdy přijde na řadu téma boha („»Na mne vlastně nic už nezbylo. Byl jsem leda místem, žhnoucím keřem, odkud...« Já: »... rozkazoval bůh...«“),¹⁰³ či při kontaktu se zbrojnoši, kteří jej oddaně poslechnou, aniž by řekl jediné slovo („Dva zbrojnoši postavili se k nim na stráž, jakoby na můj povel (třeba mě velet arcit' ani nenapadlo)“).¹⁰⁴ Hlavním paradoxem celého fikčního světa je tedy fakt, že ačkoliv je hlavní postava současně jediným tvůrcem fikčního světa s neomezenou mocí, tuto moc si neuvědomuje, a proto se sám nevědomky vystavuje nevysvětlitelným situacím, které jej přivádí až na hranici šílenství. Jedincův existenciální zmar je tak zapříčiněn samotnou existencí jedince.

V neposlední řadě je třeba poznamenat, že ačkoliv je příběh z velké části s vážností prezentován jako sled událostí přímo se dotýkajících reálného života,

¹⁰¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 34

¹⁰² Tamtéž, s. 77

¹⁰³ Tamtéž, s. 62

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 74

nikoliv pouze literární fikce, je autorem uvolněně přiznávána určitá míra mystifikace, kdy je znatelný vypravěčův odstup od prózy a s tím související vědomí, že je vše zaznamenáváno v rámci literárního díla. Toto zcizování lze označit až za postmoderní přístup k literárnímu textu, který je navíc doprovázen přímou komunikací a hrou se čtenářem, tedy typickým postmoderním rysem. V rámci této hry je čtenář do textu přímo vtahován a až vyzýván k aktivitě, která je nejčastěji podněcována řečnickými otázkami a častokrát také zvýrazňováním konkrétních slov kurzívou, čímž autor nepochybně daným slovům přikládá sémantický důraz. Ve scéně zablokování dveří někým neznámým dochází k vytváření atmosféry, která vzbuzuje otázku ohledně důvodu nemožnosti jejich otevření, vypravěč pak před samotným otevřením ke čtenáři promlouvá slovy: „Jací vy jste to nedočkaví! Jací vy jste to nedočkaví! Počkejte, až otevru.“¹⁰⁵ I po otevření dveří není komunikace upozaděna a váže se k popisu zloděje a jeho atypickému chování, kterým je čtenáři podsouváno zaujetí určitého postoje („A tak se na něho podívejte, co to dělá! – Kdo? Ten, který se zevnitř o dveře přece jen opíral. Prohlédněme si ho. Prohlédli jste si ho? Vypadá tak a tak, že? Ale na tom nezáleží. To, na čem záleží, že ano, toť vyhlíželi tak, jak jsme se nadáli (neboť jsme se ho přese vše nadáli).“).¹⁰⁶ Podobné situace se v textu opakují, za zmínku stojí především moment, kdy se protagonistův příběh vrací na samotný začátek, který však kvůli čtenářově předchozí znalosti není detailně popisován, ale pouze se odkazuje k úvodu prózy a zbytek je stroze nastíněn („Kdybych se držel přesně událostí, nemohl bych jinak než opsat tuto doslovně počátek této hry. Nač však, mohu-li k němu prostě odkázat? Budiž.“).¹⁰⁷

¹⁰⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 13

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 15

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 76

5. 1. 2. 4. Filozofické úvahy o etice, lásce, bohu, trvání a důstojnosti žití

Zmíněná možnost definování *Hry na čtvrcení* jako kruhu je nejenom obecně funkční pro celý text, ale uplatňuje se i v konkrétních scénách, nejpatrněji v souvislosti s divadelní hrou v kavárně, kde se postavy kontinuálně navracejí ke stále stejným tématům. Filozofické rozpravy, ke kterým v rámci této scény dochází, kladou silný důraz na vysvětlení Smíškova příběhu a odhalení příčin, které stojí za jeho slepou a bezmeznou láskou k Mutigovi. Na základě tohoto dokonalého oddání se někomu druhému se vyjeví základní principy, na nichž stojí fikční svět, a jedná se o témata etiky, lásky, boha, trvání a důstojnosti žití. Tyto principy jsou navíc i metaforicky znázorněny tím, že všechny čtyři postavy (protagonista, Fuld, Smíšek a Mutig) společně na jevišti vytváří určitý mikrokosmos zákonitostmi shodný s fikčním světem jako takovým. Weiner to nazývá „fenomenálním světem odloučené krychle“,¹⁰⁸ v němž se každý pohyb jednotlivce přímo projeví na pohybech ostatních postav hry, které jsou takřikajíc „vmrzlé“¹⁰⁹ uprostřed napsaného scénáře. Základní nezměnitelné schéma tedy znamená, že Fuld je vždy postaven k protagonistovi z profilu, k Mutigovi čelem a Smíšek plní roli nezainteresované loutky. Všechna zmíněná témata se během dialogu mezi Fuldem a Mutigem postupně mísí a jsou vedena v přímé konfrontaci, která na pozadí skrývá tlak na svedení ke hříchu – zabití Smíška. Smíšek funguje jako Mutigův důkazní materiál („zápisník našich pokroků“),¹¹⁰ zda jsou jeho myšlenkové teze skutečně platné.

Prvotně se řeší, zda vyloučení kategorie trvání z lidského uvažování není nalomením etiky, kdy je pojetí světa bez časové perspektivy určitým alibismem a zřeknutím se odpovědnosti. Na tomto bodu se osazenstvo shodne, Mutig nicméně zmiňuje, že k plnohodnotnému uvolnění a svobodě je nutné se kategorie trvání zbavit („Mutig: Vyloučili jsme trvání: první důsledek: akt nemá genealogie. Akt je na svém předchůdci závislý; svobodný, sám; tedy nevíže; netenčí. Jen ten, kdo trvání nedbá, může se tomu, co se nabízí, vzdát bez výhrady, může tomu bez výhrady sloužit...“).¹¹¹ Správnost této myšlenky je demonstrována slovy Smíška, který z vlastní zkušenosti vzdání se bez výhrady, prohlašuje tuto tezi za platnou. Prvním

¹⁰⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 42

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 53

¹¹¹ Tamtéž, s. 43

pravidlem tedy je, že se nelze vázat k času při snaze o úplné dosažení absolutna. Mutig k tomu následně dodává, že nebrat v potaz čas může pouze ten jedinec, který hyne niternou vášní k dosažení tohoto vzdání se, a zároveň je smířený s možností zemřít („Eliminovat zřetel k trvání mohou jen lidé, kterým hořet a žít jsou synonyma, a takoví lidé nemohou zase jinak než trvání eliminovat.“).¹¹² Poté dojde k rozepři, kdy Mutig z původní „eliminace“ času použije termín „popírání“, který logicky přináší naprosto odlišný význam, jelikož je zjevný rozdíl mezi neexistencí času a pouhou snahou o vštěpení myšlenky a víry, že neexistuje. Hravě z toho však vychází argumentem, že člověk popírá, aby se naučil žít bez opory,¹¹³ a opora, že není nutná pro jedince, kteří jsou ve skutečnosti bohy – určitými nadlidmi („My – já a mně podobní –, my ovšem bez opory žít dovedeme; my však jsme z velitelů.“).¹¹⁴ Mutig se tak pod vlivem Smíškovy závislosti na něm dostává k přesvědčení, že v jeho očích představuje na ničem nezávislého boha, který je schopen pomáhat lidem, již této nezávislosti nejsou schopni. Stále hovoří v množném čísle a začíná nadřazeným až výhrušným tónem hrát se Smíškem ponižující hru o jeho vlastní život („Voulezvous jouer avec moi?“ (= Chceš si se mnou hrát?)).¹¹⁵

Fuld si během opakovaného vyzývání k vraždě Smíška povšimne, že má Smíšek s Mutigem něco společného, a to že je důvodem, proč vraždu nemůže vykonat sám Mutig. Fuld tak přejde do ofenzivy a ptá se Mutiga, proč není vraždy schopen, když Smíška již nyní považuje za mrtvolu, a navíc mu ve spáchání hříchu nebrání křesťanské zásady. O Smíškově zabití se začne mluvit jako o dovršení jeho rehabilitace, uvažuje se také o tom, zda by pro něj nebyla adekvátní nápravou¹¹⁶ sebevražda. Mutig pro pochopení začne osazenstvu vyjevovat, k jakým způsobům rehabilitace již u Smíška došlo. Jedná se až o projevy černé magie, kdy se objevuje postava mouřenína, skrze jehož hrudník se začnou formou divadelní hry promítat vzpomínky na Smíškovu rehabilitaci. Současně s tím Mutig vytáhne gumovou pannu, kterou zakleje heslem „jettatura“ (= uhrnutí) a loutka tak coby Smíškovu alter ego ožívá a ukazuje minulé dění. Mutig při promluvách opakovaně užívá množného čísla, čímž odkazuje na jeho přátele Ondřeje, Pavla, Petra a Jana, z nichž

¹¹² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 46

¹¹³ Tamtéž, s. 48

¹¹⁴ Tamtéž, s. 49

¹¹⁵ Tamtéž, s. 50; Dokonce je tato hra nazvána jako *Hra nevinná*, tedy jako původně plánovaný název prózy.

¹¹⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 52

každý se konkrétním způsobem na rehabilitaci podílel. Těchto pět přátel funguje jako jeden komplexní celek, do kterého jako šestý člen má být přibrán právě Fuld („Nejsme tak neužilí, jak si myslíte. Vláda nad životy není dělitelná, a šestina jako celek.“).¹¹⁷ Smíšek je v retrospektivních scénách vždy při nadmutí a následném pohasnutí mouřenínova hrudníku Mutigovými bratry připravován o rozum a smysly, až je nakonec oslepen. Příčina celé Smíškovy závislosti je popsána jako vyslovené „nemohu bez tebe žít,“¹¹⁸ které se v tomto případě stává doslovnou kletbou. Celý akt probíhající „destrukce“ je vždy orámován smíchem bratrů a Mutigovým zvoláním „Proč se vzdávala? Proč se tak dívala?“¹¹⁹ kdy z části podléhá zoufalství z toho, že netuší, jak Smíškovu závislost neopětované lásky vyléčit. Vražda mu tedy vyvstává jako jediné finální řešení situace. I přes pocit beznaděje ve společenství svých druhů prohlásí nejprve mrzutě: „Je to tak trochu smutné, být komu bohem.“¹²⁰ poté až psychopaticky: „Je to tak svůdné být bohem.“¹²¹ Mutig již razantně vyzývá Fulda k vraždě, který se však této úlohy odmítá zhostit. Smíšek byl od počátku chápán jako prokletý a na povrch vyplouvá, že Mutig o jeho nezainteresovanosti v konverzaci po celou dobu lhal, protože Smíšek veškerá prohlášení v kavárně vnímal (slyšel). Když už Fuld ve zmatení chytne loutku do dlaní, Smíšek mu sám nabídne jehlu, aby jej mohl bodnout pod prs. Uplatní se Fuldova dvojí tvář, kdy i přes prvotní odpírání hříchu, je najednou schopen s krutým až sadistickým výrazem Smíška pořezat. Weinerovo téma dvojnictví je tím dotaženo k dokonalosti, protože se v textu nesetkáváme s dvojakostí pouze na úrovni jedince, kterou zde do krajnosti reprezentuje právě postava Fulda, ale dvojitě kontrastní jsou také Smíšek a Mutig, obdobně se jeví některé z paradoxních scén a samotný fikční svět. V průběhu Smíškova poranění také eskaluje filozofická tematika, respektive vymezení, co v podstatě znamená být člověkem a co bohem. Protagonista Mutigovi vyčítá, jak mohl nechat situaci zajít tak daleko a ztratit při tom lidskost („Myslíte, že je to veselé být bohem, jsme-li jen lidmi?“ „Bohem? Jste jen nelidský.“ „Myslíte, že je to tak snadné, být lidským, jsme-li něčím bohem?“).¹²²

¹¹⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 53

¹¹⁸ Tamtéž, s. 54

¹¹⁹ Tamtéž, s. 61

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ Tamtéž.

¹²² Tamtéž, s. 66

Proces rehabilitace Smíška a jeho skutečná podstata z textu vyvstává až v samotném závěru. Ve chvíli, kdy je již čtenáři zřejmé, že žena v protagonistově bytě je zároveň Smíškem, dochází k opětovnému zjevení mouřenína, skrze kterého se ozřejmují poslední fakta Smíškovy existence a dořešení zmíněných témat. Smíšek zde funguje jako rozdvojená osobnost, která je současně v bytě a v hrudníkové divadelní hře. Tyto dvě totožné postavy spolu vzájemně komunikují s tím, že Smíšek z přítomnosti obeznámuje Smíška z minulosti s ději, které teprve nastanou. Protagonista se v souvislosti s tím asociativně vrací k Smíškovu prohlášení „je n'en puis plus“ (= Už to nevydržím),¹²³ které významově přímo odpovídá Smíškovu zvolání z úvodu prózy („Zbavte mě ho! Nenávidím. Zbavte mě ho.“),¹²⁴ jejíž smysl se čtenáři vyjeví až po přečtení textu. Oba okamžiky znázorňují určitou vyhrocenou mezní situaci, v níž již jedinec není schopen existovat. V tomto momentu se vše dosud sdělené naprosto obrací: Smíšek se z role pouhé loutky, která byla obětí svého boha, staví do pozice mocné bytosti, jejímž přičiněním byl Mutig naopak zbožštěn z člověka („Ať jsem, jaká jsem, dovedla jsem si najít boha. To už je něco. To stojí za smrt, pane! Každý si boha najít nedovede. Můj že byl člověkem? Bůh jako bůh. Bůh je po naší zásluze, ne po své dokonalosti. Ale je to pokaždé bůh. [...] Jsou také jiné cesty k bohu než zmizet v něm.“),¹²⁵ protagonista je slovně napadán za to, že kvůli jeho záchraně a přínosu naděje se celá rehabilitace překazila a tím byla zapříčiněna Smíškova smrt („To se nesmí, šidit se nemá. Ani nadějí ne. Dodávat nám naděje, to je klam, a klamat se nemá.“),¹²⁶ ale zároveň jej z toho přímo neviní, protože je pouze člověkem, který tento proces nedokáže pochopit („To není vaše vina, že také vy jste mrtvý mezi živými; vy také myslíte, že trvat je všechno.“).¹²⁷

Smíšek otevírá téma důstojnosti žití. Tvrdí, že lpění na čase nemá žádný význam a že smysl života spočívá v neutuchající touze člověka po něčem, ať už se jedná o lásku či závislost na někom druhém. Pokud tato touha v člověku existuje, přináší přesnou ukázkou, jak lze fungovat v rámci světa bez trvání, kde i smrt není ničím, čemu by měl člověk vzdorovat („Mutig vzal na sebe mou slávu a Mutig vzal na sebe mou vraždu. S ním bylo snadné být důstojným: žít, když bylo proč, a umřít, když se dožilo. Vy jste mě svedl. K životu? Kdež! K trvání. A proč? Snad abych tím

¹²³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 82

¹²⁴ Tamtéž, s. 32

¹²⁵ Tamtéž, s. 84

¹²⁶ Tamtéž, s. 83

¹²⁷ Tamtéž, s. 85

něco dokázala? A co, prosím vás? Důkaz o čem?“. ¹²⁸ Mutig byl tak ve skutečnosti obětí božího vědomí, ačkoliv se od začátku jevil jako přesný opak. Důvod, proč se Smíšek takto vizuálně zotročil druhému člověku, byl ten, že se zapletl s láskou, která v próze nese samé negativní konotace („Já ho milovala! Což nevíte, že láska je slepá ulička?“). ¹²⁹

K obratu fikčního světa a všech jeho částí tedy dochází až na konci prózy, kdy protagonista poprvé namísto práce s realitou a snem rozvine myšlenku, zda dosud nazývaný sen nemůže být spíše možností většího množství realizací činů („Či je něco ještě skutečnějšího než skutečnost?« A velmi jsem si zakládal na tom, že jsem řekl »než skutečnost«, a nikoliv »než zdánlivá skutečnost.«). ¹³⁰ Rozřešení celé zdánlivě neuchopitelné situace člověka mezi dvěma světy, v nichž je vše nevypočitatelné a mnohoznačné, definoval sám protagonista, kdy i přes neustálé analýzy událostí dospívá k tomu, že snaha o pochopení všeho je ve finále nejspíše velkou chybou a že je možná pravou cestou k poznání pravdy nechat věci tak, jak jsou, bez nekonečného rozplétání komplikovaného („Napadlo mě, nevím už jak a proč, že snad jen z ponoukání démonova zavádíme do svých rovnic tolik neznámých, už vypočtených: naší pýše zdají se však na úlohu tak vznešenou příliš nepatrnými; neboť což: nechceme-li se pak těmi rovnicemi o mnoha neznámých dopočítat tajemství života!?“). ¹³¹ Paradoxně to však přináší možnou interpretaci, že protagonista záměrně nehledá ve věcech jednoduchost, protože se i přes deklarování opačného nechce smyslu života nikdy doopravdy dobrat.

¹²⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 85

¹²⁹ Tamtéž.

¹³⁰ Tamtéž, s. 90

¹³¹ Tamtéž, s. 71

5. 1. 3. Teze o fikčním světě

S ohledem na analyzovaná témata můžeme upřesnit také základní principy fungování Weinerova fikčního světa, s jejichž vědomím je zapotřebí k textu přistupovat. Dle našeho přesvědčení lze na základě těchto principů definovat následující teze:

1. Čas neexistuje. Touto tezí míníme nejenom, že fikční svět nefunguje jako prostor, který je založen na fyzikální veličině času ve smyslu lineárního trvání, ale nejedná se ani o trvání cyklické, tedy jev hojně uplatňovaný již s příchodem literatury moderny. Weinerovo pojetí času je specifické převážně v tom, že ačkoliv jednotlivé události mohou působit vztahem kauzality, nelze hovořit o kauzalitě v klasickém slova smyslu. Trvání je ve *Hře na čtvrcení* veličinou platnou pouze pro reálný svět, a to ještě se zdůvodněním, že je v podstatě umělým výmyslem člověka, který tuto veličinou pro reálný svět stanovil, ale ve skutečnosti mu nikdy nebyl právoplatnou součástí. Naopak snový svět pracuje na logice neexistence času ve významu trvalé danosti všech možných i nemožných událostí v konkrétní moment. Pokud tedy v próze nalézáme jasný rys kauzality, kdy jedna událost přímo ovlivňuje událost následující, je třeba tento fakt chápat v souvislosti s možností, že první událost mohla být také důsledkem události, která z naší perspektivy přijde až po ní. O cykličnost se však taky nejedná, protože pro fikční svět přímo neplatí, že by se každá událost opakovala vždy totožně na základě stejných příčin a důsledků. Neexistence času zde znamená permanentní danost nekonečného množství realizací událostí, situací a jevů, které se mohou objevovat naprosto nelogicky, nezávazně, nepochopitelně, nekonečněkrát, ale zároveň také mohou fungovat v případech přímo vyznívajících v zákonitostech reálného světa opředěného logikou kauzality.

2. Prostor funguje jako kruh. V souvislosti s kategorií trvání přímo souvisí také definice fikčního světa jako kruhu, v němž jsou jednotlivé postavy nuceny absolvovat svou životní cestu, při níž však objevují stále nové poznatky o již známých tématech. V tomto smyslu kruh představuje spíše určité zmatení subjektu ve světě, protože ačkoliv Weiner fikční svět přímo definuje jako kruh, nezmiňuje ani na okamžik povinnost subjektu pohybovat se pouze po jeho obvodu, začínat v určitém bodě či postupovat jedním konkrétním směrem stále dokola. Z toho pramení permanentní proměnlivost přichozích událostí, jelikož postavy nikdy nedokážou uskutečnit tutéž cestu s týmiž situacemi. Pokud by však ke shodě

uskutečněných událostí došlo, stále bude jedna z nich pozměněna nově nabytým dojmem, že se tento okamžik už jednou stal (déjà vu). Není tak možné, aby se jakákoliv událost odehrála vícekrát. I přes zdánlivou totožnost se bude vždy být malým detailem odlišovat. Veškeré dění fikčního světa tedy taktéž není cyklickým pohybem po kruhu, ale neurčitým, nekonečně proměnlivým postupem subjektů uvnitř kruhu, v němž se více nahodile jeví představa dokonale přesného opakování prožité situace než neobvykle pozměněný okamžik, který nese rysy již absolvovaných momentů. Nelze si ale představit pouze jeden ledabyly otevřený kruh všeobecného nekonečna, ale spíše velký kruh utvořených z malých dílčích kruhů, v nichž se v nepatrných proměnách neopakuje celý příběh, ale jeho části, scény, události či pouze konkrétní promluvy. Zároveň je třeba poznamenat, že kruh jako takový může i přes detailní definice stále přinášet interpretační zmatení. To nastává především z důvodu, že ačkoliv se pro Weinera ovlivněného kubistickým nazíráním na umění kruh jevil jako nejideálnější geometrický útvar k postihnutí nekonečnosti a neomezených možností fikčního světa, stále se jedná o vizuálně představitelný útvar, jehož možná vizualizace právě při interpretaci může způsobovat problém, jelikož nekonečno lze jen stěží dokonale vyjádřit, natož pomocí jednoho konkrétního tvaru. Na druhou stranu je nutné uznat, že žádnou ideálnější možnost, jak tuto problematiku nekonečna zachytit, nejspíše nenalezneme.

3. Vše je možné. Z výše zmíněných tezí je pro fikční svět jistě nepřekvapivou a vyplývající informací, že vzhledem k nekonečnému množství možností pohybu jednotlivých subjektů a jejich nesvázanosti fyzikálními veličinami (míníme tím samozřejmě kategorii času, o dalších fyzikálních veličinách nám text nenabízí dostatečné informace pro jejich detailní dešifrování) se otevírá také nekonečná škála možností realizace čehokoliv. To může být zapříčiněno přímo konkrétními subjekty či jakýmkoliv cizorodými vjemy, které pro svou nahodilost a neopodstatněnost mohou přinášet důkazy o vymykání se z logiky reálného světa.

4. Fikční svět je utvářen kombinací reálného a nadreálného světa. Konstituování fikčního světa na základě prolínání dvou nesourodých dimenzí, z nichž každá funguje na odlišných zákonitostech, je základním kamenem, díky němuž mohl Weiner do textu zakomponovat obdivuhodné množství složitě vysvětlitelných úkazů. Veškeré anomálie, paradoxy a nepochopitelné jevy se totiž projektují pouze a právě díky kontaktu dvojího, již v základu diametrálně odlišného. Zároveň je tento kontakt pro pochopení textu důležitý, jelikož na jednu stranu

opodstatňuje platnost všech zde zmíněných tezí, na stranu druhou geniálním způsobem šířuje a nenabízí možnost rozklíčování všech principů, na nichž funguje snový (pro nás abnormální) svět. V situaci, kdy totiž autor definuje imaginární svět autonomních vlastností pomocí reálného světa, je osvobozen od nutnosti neustále definovat a zpřesňovat, o jaký svět se ve skutečnosti jedná, a současně s tím může permanentně rozvíjet atmosféru naplněnou existenciální nejasností, neuceleností a nemožností nalézt jakýkoliv záchytný bod přinášející jistotu.

5. Příznačným atributem fikčního světa je přítomnost děsu. Z pozice hlavní postavy, skrze jejíž perspektivu je celý fikční svět nahlížen, definován a hodnocen, se v případě mezní situace povětšinou objevují projevy strachu, úzkosti či děsu zapříčiněné vznikem paradoxních anomálií, které nelze vyložit pomocí logiky reálného světa. Zjednodušeně řečeno, při prostupování dvou světů, z nichž každý funguje na odlišných principech, vyvěrá děsivost okamžiku proto, že je konkrétní situace nahlížena prizmatem světa, z něhož daná situace přímo nevystala. Protagonista navíc přes sebevětší informovanost o fungování a prostupnosti těchto odlišných dimenzí není nikdy plně schopen vyvázat se z racionálních pravidel, které mu byly prvotně vštěpeny. To je důvodem, proč i po několikerém přímém kontaktu s iracionálními jevy reaguje protichůdně – zděsí se, ačkoliv právě nic hodno děsu není, či se nezděsí, navzdory tomu, že situace čtenáře přímo vybízí k vyvolání strachu.

6. Klíčovým bodem utváření atmosféry je zapojení člověka a jeho niterné stránky. Pokud vezmeme všechny zde dosud definované teze za platné, vyvstane nám otázka, co je skutečným katalyzátorem, díky či kvůli němuž se atmosféra prózy může jevit až jako neuchopitelná. Jisté je, že aby fikční svět adekvátně fungoval, je zapotřebí jej nasytit určitým množstvím postav, které svým chováním a rozhodováním fungují jako příčiny všech objevujících se jevů. Aby ale jednotlivé postavy skutečně daly impuls k pohybu událostí, je u nich vždy aktivována emocionální či duchovní část jejich vědomí. Nejpatrnější je to při setkání protagonisty, Fulda, Mutiga a Smíška v kavárně, kdy se v souvislosti s budoucím jednáním postav tematizuje morálka, etika, lidská zodpovědnost, náchylnost ke svedení ke zlu, láska, víra, naděje či snaha někomu pomoci. Ve finále se tak děj neposouvá vlivem konkrétních činů, ale již v okamžiku jejich motivace, která vždy vyvstane ze silného ataku nevyzpytatelného prostředí na psychickou či emocionální stránku člověka, tedy místo pro vyvolání okamžité reakce nejnáchylnější.

7. Protagonista je bohem fikčního světa. Hledisko, že postava, jež je současně i vypravěčem celé prózy, se ocitá ve středu čtenářova nazírání na text, je již na první pohled nesporné. Ve vztahu k tomu ale musíme opět poznamenat, že protagonista není pouze průvodcem, pozorovatelem nebo pouhým účastníkem dění, ale naopak aktivním tvůrcem celého fikčního světa. Vedle vnitřních monologů a zostřené fokalizace, kdy čtenář jednotlivé scény vnímá prakticky přesně očima protagonisty a následně je mu navíc předložen analytický pokus o vysvětlení události, si musíme povšimnout také toho, že na základě výše zmíněných argumentů (dominantní postavení, metafora pohození loutky, aluze na boha, opakované vědomí jistoty, možnosti vyjavit minulé i předpovědět budoucí, neloutkový charakter, motiv tváře) je hlavní postava skutečně jedinou tvůrčí entitou v rámci fikčního světa, která se však v této roli ocitá nevědomky a k jejímu uvědomění nikdy plně nedojde.

8. Problémy neuchopitelnosti fikčního světa jsou důvodem vzniku paradoxních situací. Na závěr kategorizování principů fikčního světa bereme za nutné zmínit také konkrétní „problémy“ tohoto prostředí, které zapříčiňují vznik všech paradoxních situací, bez jejichž přítomnosti by fikční svět nikdy nemohl adekvátně fungovat. Prvním problémem vyvstávání abnormálních jevů, které není subjekt schopen vnímat jako přirozenou součást prostoru a dění, je fakt, že k této neschopnosti vnímání vždy dochází vlivem toho, že je subjekt příliš determinován fungováním reálného světa, a proto pro něj nikdy není možné plně se od něj odtrhnout a přijímat s reálným světem neslučitelné úkazy jako přirozenost světa ve smyslu komplexního uspořádání nesourodých jevů. Druhý problém vzniku paradoxů je zapříčiněn tím, že i kdyby byl subjekt fikčního světa schopen nahlížet na reálný a snový svět dvěma odlišnými optikami s ohledem na příznačné zákonitosti každého z nich, nedokáže kvůli prolínání těchto dvou dimenzionálních prostorů nikdy dokonale odhadnout, z jakého světa konkrétní jev vyvěrá. Vlivem chybného nazírání proto často dochází ke špatné kategorizaci daného jevu, a tím pádem také vzniku paradoxu, děsu a obecně neadekvátní reakce na podnět.

Weinerův fikční svět pracující na bázi iracionality nelze chápat jako prostor, v němž by byly fyzikální zákonitosti a normativní pravidla běhu věcí pro náš aktuální reálný svět nahrazeny novými principy, které by vlastní logikou zaopatřovaly funkčnost tohoto světa. Svět iracionality spočívá v tom, že v každém okamžiku bytí je možná jakákoliv proměna jakékoliv struktury, která fikční svět utváří. Ať už máme na mysli časové, prostorové, věcné, kauzální či jiné hledisko – vše se může v určitém

okamžiku libovolně proměnit jednoznačně v rozporu s pravidly reálného světa, který ale Weiner v základu také chápe jako iracionální. Nejdůležitějším bodem tohoto světa je fakt, že ačkoliv pro nás iracionální svět představuje novum a prvotní nepochopitelnost, úděs a permanentní strach z neznámého, je zapříčiněn vědomím, že i kdybychom se do nekonečna snažili objasnit, na jakých principech a logice funguje, odpověď se nám nedostane. Iracionální svět tedy není fikčním světem s vlastními pravidly odlišnými od pravidel reálného světa, ale místem, v němž je možné vše představitelné i nepředstavitelné bez základních udávaných důvodů, logiky i smyslu. Vypořádat se s tím lze způsobem, že se zamyslíme nad tím, proč nás děsí něco jen proto, že se to z rozumového hlediska odlišuje od standardních postupů dějů reálného světa. Weiner tedy v základu otevírá dlouhodobě rozebírané téma, zdali je skutečně tak těžké překonat děs z neznáma, či proč je vlastně možnost všeho pro člověka tak děsivou představou. Weiner tento hmatatelný děs do jisté míry násobí svým kubistickým nazíráním na věc. Iracionální svět totiž kromě toho, že nenabízí žádný záchytný bod, díky němuž by byl člověk schopen zorientovat se, a díky tomu tento svět lépe pochopit, výrazně pracuje s grafickými a metrickými údaji. Jedná se o všemožný prostor, kde vládu přebírají geometrické útvary, vzdálenosti, čísla a permanentní pohyb v rámci kruhů. Z toho pramení ještě větší děs, protože jestliže do světa, který ničím nenabízí známou smyslnost prostoru, na něhož je subjekt reálného světa přirozeně zvyklý, navíc zakomponujeme operace s číselnými daty – tedy údaji vědecky a racionálně nejpřesnějšími, vyvstává stav opodstatněného zděšení, který chce autor nepochybně do krajnosti tematizovat. U adekvátně zapříčiněného děsu je ale zároveň poukázáno na jeho častou nezdůvodnitelnost, nesmyslnost a fungování ve významu překážky, jež brání lidskému myšlení ve skutečném poznání neznáma.

Jestliže Chalupecký o Weinerově díle prohlašuje, že se nedočkal zakončení,¹³² lze v souvislosti s *Hrou na čtvrcení* s tímto názorem polemizovat, jelikož pokud bylo Weinerovou tvůrčí snahou v rámci celého díla zachytit svět, který nefunguje na zákonitostech času, ale naopak na principu, že trvání jako takové neexistuje a všechny vývojové události jsou dány paralelně, je jasné, že nazírání z hlediska vývoje díla, které má v ideální podobě krystalizovat jako dokonalý závěr autorského počínání, je v případě Weinerja naprosto nepatřičné. Otázka hledání

¹³² CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013, s. 76

komplexního závěru Weinerovy tvorby je totiž stejně nesmyslná jako snaha nalézt její přímý počátek. Celkové tvůrčí vyústění se tedy u Weinerova díla nikdy neudálo, ale ne proto, že by autor nebyl schopen jej adekvátním způsobem zakončit, ale z důvodu, že pro něj začátek i konec byly obdobně jako kategorie času neexistující, a tudíž i nedosažitelné. Je tím pádem zřejmé, že pokud budeme na Weinerja pohlížet prizmatem zákonitostí, pravidel a norem, se kterými klasicky přistupujeme k literárním dílům, nemůže být náš výklad ani minimálně blízký původnímu autorskému pojetí.

5. 2. Hra na čest za oplátku

Pokud byla *Hra na čtvrcení* určitým kruhovým vyjádřením komplikovaného fikčního světa, v němž neplatí tradiční fyzikální zákony a celý prostor představuje iracionální prolínání reálného a snového, *Hra na čest za oplátku* naopak naznačuje přímku,¹³³ po níž hlavní postava postupně směřuje od emocionálně vypjaté události až po její bizarní rozuzlení. Tuto přímku však nemůžeme chápat jako typickou dějovou linku, na níž by se protagonista jednoduchým způsobem vyvíjel od úvodní do závěrečné scény bez vlivu zákonitostí fikčního světa na své počínání. Veškeré námi zmíněné teze o fikčním světě *Hry na čtvrcení* jsou platné i u druhé z próz, nicméně se detailnímu popisu konkrétních abnormalit nevěnuje tak velká pozornost, která je naopak zaměřena na hlavní postavu. Ta ve srovnání s protagonistou první prózy nepředstavuje „dokonalou“ entitu, skrze níž je čtenáři dopodrobna zprostředkován fikční svět, ale spíše znázorňuje klasický příklad „obyčejné“ lidské existence – subjektu, který je neustále s iracionálními principy tohoto světa konfrontován, a tím je u něj vyvolávána existenciální nestabilita a snaha veškeré na něm provedené nepravosti racionálně ozřejmit. Zmíněná přímková je tedy určitým průmětem výše definovaného kruhu, v rámci něhož je ale namísto komplexní charakteristiky fikčního světa zaznamenán osud jedné postavy, která se setkává s dílčími iracionalitami a jejich vlivem je nucena nalézat odpovědi na niterné otázky o vlastní existenci a jejím smyslu v tomto světě.

Pro analýzu využíváme totožný postup jako u *Hry na čtvrcení*, kdy nejprve nastíníme děj, na jehož základě postupně rozvineme deskripci a reflexi tematicko-motivické výstavby se zvláštním důrazem na hlavní postavu – dominantní aspekt celé prózy. Vzhledem k tomu, že text je vyjma několikerych analeptických sekvencí veden chronologicky¹³⁴ a principy fikčního světa odpovídají těm z první prózy, přístupnost textu k analýze a interpretaci je alespoň pro nastínění děje o poznání jednodušší, zároveň s tím se otevírá větší prostor pro charakterizaci obecného pojetí subjektu v tomto světě, která, jak je pro Weinerja příznačné, opět přináší mnohá úskalí. Zároveň je zapotřebí připomenout zjevný fakt, že k analýze a interpretaci *Hry na čest za oplátku* přistupujeme v kontextu definovaných specifik o *Hře na čtvrcení*,

¹³³ LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 296

¹³⁴ Opět zde platí teze, že čas jako takový neexistuje. Chronologii v tomto případě myslíme fakt, že děj *Hry na čest za oplátku* oproti *Hře na čtvrcení* plyne ve zdánlivě kauzálně navazujících scénách, k čemuž dochází vlivem orientace na protagonistu, z jehož perspektivy není zmíněná relativita času přímo patrná.

které považujeme pro interpretaci za podstatné, neboť na základě srovnání a vědomí souvislosti obou textů můžeme lépe ozřejmit jinak jen těžce vyložitelné atributy druhé z próz.

5. 2. 1. Od niterné hanby po fyzické zahanbení

Příběh se soustředí na „životní“ cestu (či spíše její klíčový úsek) jednoho muže. Text začíná snem, v němž je muž vláčen tunelem plným špinavé vody s vidinou na doplavení se ke světlu na konci tunelu. Když se navzdory nepříznivým podmínkám života setká se září na konci, sen končí a muž se probouzí v pokoji Benediktýnského mlýna, kde jej ze spánku proberou sluneční paprsky. Z tohoto probuzení je muž nadšen, jeho výraz však vypovídá o pravém opaku. Stále se nachází v určitém snovém opojení, kdy je obklopen exotickými výjevy a uvědomuje si, že se ocitl v jakémsi mikrokosmu, na hranici mezi dvěma světy, cítí se zmatený a nedokáže se ani rozpomenout na své jméno. Poté vyrazí ven ze svého pokoje, potlouká se kolem potoka, mlýnice a louky, až se usadí u tůně, kde potká dívku jménem Zinaida, která pracuje v penzionu jako služebná. Scéna se náhle promění, muž sedí na své posteli a rekapituluje právě proběhlou událost setkání u tůně, přičemž mu dochází, že se ve skutečnosti nikdy nestala a že Zinaidino jméno slyšel poprvé až v Benediktýnském mlýně. Jako další hosté se v penzionu vzápětí objevují manželé Steelovi. Tento manželský pár a jejich setkání s protagonistou je pak hlavní zápletkou příběhu, ze kterého se odvíjí všechny úvahy a jednání hlavní postavy.

Protagonista po příjezdu manželů svolí, že si s nimi vymění pokoj, aby mohli sousedit se sestrou paní Steelové, která je nemocná. Tento projev dobré vůle se však paradoxně změní v opak, protože se během stěhování paní Steelové ztratí náramek za 400 000 franků¹³⁵ a z krádeže je obviněn právě protagonista, ačkoliv proti němu neexistuje žádný důkaz. Hlavní postava se zprvu k obvinění staví nezainteresovaně a s klidem odchází do přízemí penzionu, aby se najedl. Celou příhodu o ukradeném náramku protagonista následně vysvětluje jako nedorozumění, nešťastnou souhru okolností, ale postupem času získává pocit, že všichni hosté penzionu ho mají za zloděje. Událost je poté opakována z pohledu pana Steela, který je o protagonistově vině zcela přesvědčen a vyhrožuje mu i příjezdem policie. Tyto rekapitulace dění protagonistu přivedou ke vzpomínce na zloděje Tiemena, která asociativně napoví, že ve skutečnosti má náramek celou dobu v kapse, ačkoliv se u něj při prošacování nenašel. Dochází tedy k paradoxní situaci, kdy si je hlavní postava vědoma své nevin, proti níž není jediný důkaz, ale zároveň u sebe ukradený

¹³⁵ Konkrétní měna není v textu explicitně vyjádřena. Vzhledem k prostorovému zasazení, kdy protagonista opouští Benediktýnský mlýn a po pobytu ve městě se vlakem vydává do Paříže, však usuzujeme, že se jedná o francouzský frank.

náramek objeví – je tedy vinen i nevinen současně. Protagonista po „nalezení“ náramku vyjde přes dvůr z penzionu a za kolnou ho ledabyly pohodí. V pokoji jej následně vyruší Zinaida, která mu přinesla poštu, a při odchodu prohodí otázku, proč nedal panu Steelovi facku za křivé obviňování. Muž na to nereaguje, začte se do dopisů a opětovně se v něm otevírá pře mezi tím, zda je skutečně vinen či nikoliv. Po příjezdu policie se náramek najde venku u kolny, a i přes zdárné vyřešení případu dojde mezi protagonistou a panem Steelem k potyčce, kdy je muž připraven panu Steelovi uštedřit facku, Steel jej nazve „hajzlem“ a celý konflikt ukončí až zásah policisty. Muž v sobě začne řešit krizi, kdy se bojí vyčítavých pohledů dalších hostů, kteří jej vnímají jako zloděje. Když má však dojít ke společnému obědu, „zachrání“ jej Zinaida, která mu nabídne možnost poobědvat v kuchyni, aby byl možných nepříjemných pohledů ušetřen.

Muž se poté domluví s hostinským na opuštění penzionu, nechá si přistavit kočár, kterým procestuje okolní krajinu, a následně zamíří do okrašlovacího spolku ve městě, kde se ubytuje. Ve městě spatří zvláštního jinocha, se kterým si jakožto s dalším hostem spolku začne výborně rozumět, a získává pocit, že oba něco niterně spojuje. Na základě tohoto setkání rozvine rozsáhlé úvahy, až nabyde dojmu, že při všech jeho patáliích byla přítomna Zinaida, ke které navíc nyní přiznává náklonnost. Zamýšlí se nad tím, čím je skutečně láska a probíhá městem, jako by byl na útěku. Tento zmatečný únik před neznámým je najednou ukončen. Muž se objevuje v posteli vedle neznámé osoby, kterou považuje za svou životní lásku, přesto se ale tiše vyplíží z pokoje a nechá se drožkou odvézt na vlak, který jej odveze do Paříže. Cestující ve vlaku v kolektivním souznění začnou zpívat francouzskou píseň o lásce a uklidnění, muž se ke sboru nadšeně přidá, v tom okamžiku však zpěv ustane a protagonista je vyloučen jako ten, který hudbu kazí falešností.

Když dorazí do Paříže, ihned se vydá na bulvár Poissonière – místo mládí, prostitutek a nespoutané lásky. Cítí se neuvěřitelně zchátrale, ale přesto vstoupí do kavárny, v níž se pomocí sedmi spínačů otevíralo sedm nebes. Zde se realita dokonale slévá se snovostí nadreality a vše se náhle stává možným. Muž je po příchodu všemi vřele vítán a okamžitě zasedne k jednomu ze stolů, kde už na něj čeká jeho „banda“. Jedná se o skupinu blízkých přátel, jakmile si k nim však přisedne, dochází mu, že mezi ně úplně nepatří. Mezi ním a bandou se postupně vytváří napětí z odcizení, které vygraduje až do bodu, kdy protagonista vše kolem sebe považuje za klam. Poté začne ze zoufalství pít alkohol, smysly se mu sjednotí

v jeden a obklopí jej pouze iracionální jevy. Když už je situace neúnosná, vyrazí točitými dveřmi z kavárny ven, na chvíli přijde o vědomí a probere se až v jiné ulici.

U jednoho z krámků, které ulici lemovaly, muž potkává Tiemena, který protagonistovi sdělí, že jejich setkání bylo předem sjednané a společně mají plán ukrást platinový náramek ze zlatnictví. Následně se zlatnictví skutečně pokusí vyloupit. Celá událost je situována jako divadelní hra, kde opět jako ve *Hře na čtvrcení* každá postava plní předem určenou roli. Tiemen muži do ruky předá obušek, na scéně se objeví groom (sluha) a všichni vstoupí do zlatnictví. Loupež se nese v duchu bizarních momentů, kdy roli prodavačky ztvárňuje paní Steelová, kterou Tiemen dokonce nařkne, že svoji roli hraje špatně. Protagonista dle Tiemenových předpokladů náramek ukrást nedokáže a následkem toho se scéna výrazně proměňuje. Z postav se stanou četníci v uniformách, k nimž přibude ještě jedna osoba navíc, tou je pan Steel. I ti však vzápětí zmizí. Muž se ocitne ve snové iluzi, kdy drží šest lístků do kina, ale nikdo s ním nechce jít. Dochází mu tak, že je osamocen na úplném dně. Krizový okamžik, kdy si také uvědomuje, že ve skutečnosti není nic existujícím, je též momentem protagonistova dospění k cíli své cesty. Když už však spatřuje světelnou zář na pomyslném konci tunelu, z chvíle spatřování „pravdy“ jej vyruší pohled něčí tváře. Touto tváří je Zinaida.

Protagonista se dozvídá, že Zinaida po dlouhý čas bloudila a snažila se muže najít. Líčí svůj příběh, kdy ji opustil přítel, načež se nechala za peníze svést panem Steelem a kvůli tomu i přišla o práci. Sama prý v sobě nese stejnou vnitřní hanbu jako protagonista. Řešení nešťastné lásky a skepse ze sebe sama spatřuje ve smrti. Bere setkání s mužem jako znamení a po krátké společné procházce protagonistu požádá, aby jí pomohl ke smrti shozením do řeky. Muž to odmítá, ale po vzájemné roztržce Zinaida nakonec s výkřikem o pomoc spadne do vody. Po chvíli ticha se k muži seběhnou lidé, z vody vytáhnou „mrtvolu“, která prstem ukazuje právě na protagonistu. Muž samovolně řekne, že jej Zinaida přemohla a skočila sama, četník jej však odvede na stanici.

Četníci protagonistu vyslychají a myslí si, že Zinaidu do řeky násilně shodil. Ve snaze dostat z něj doznání mu dokonce i vlepi facku. Protože se však protagonista doznat odmítá a objevují se další poznatky komplikující vyšetřování, četníci dospějí k názoru, že o protagonistově propuštění musí rozhodnout komisař. Ten dorazí dalšího dne a zahajuje výslech, při němž podivně levituje nad zemí a chce, aby si muž nechal předvolat někoho, kdo by prokázal jeho bezúhonnost. Muž z neznámých

důvodů žádá předvolat pana Steela, který se nakonec na stanici dostaví, muže pozná a vypoví vše o případu „ukradeného“ náramku. Protagonista se panu Steelovi za vše nečekaně omluví, načež jej komisař chytí do páky a nařídí panu Steelovi, aby mu dal facku. Když se tak stane, oba jsou propuštěni na svobodu.

Venku muže naplní pocit nového já, sebejistoty a svobody. Pokusí se rozloučit s panem Steelem, ten jej však v naštvaní při odjezdu vozem málem srazí. Současně s mužem ze stanice vychází i stařík, kterému protagonista pomáhá s chůzí a společně dojdou až k nábřeží, kde se stříhají psi. Ve chvíli, kdy se stařík k psovi nakloní a zadívá se do jeho očí, pocítí neuvěřitelné štěstí z toho, že je živý. Toto štěstí jako by se najednou stalo všudypřítomným a platným i pro protagonistu. Ačkoliv se nic zásadního neudálo, muž dospěl k jen složitě opodstatněnému uspokojení na konci své spletité cesty. Z prvotního zahanbení, které se objevilo znenadání vlivem křivého obvinění z krádeže, se tak stav protagonisty proměňuje ve skutečné fyzické ponížení – hanbu, kdy byl napaden, aniž by si to zasloužil. Paradoxně je ale toto ponížení výrazem svobody, či spíše osvobození hlavní postavy z pout příčin a následků.

5. 2. 2. V moci vypravěče a viny

Způsob, jakým je čtenáři zprostředkován fikční svět se u obou Weinerových her razantně liší. Ve *Hře na čtvrcení* se hlavní postava ztotožňuje s vypravěčem, čímž je nám do detailu vykreslen celý fikční svět z pohledu takřka vševědoucí bytosti, která je zároveň strůjcem tohoto světa. *Hra na čest na oplátku* naopak nabízí heterodiegetického vypravěče, který na základě svého komplexního obeznání s fikčním světem reflektuje formou rozsáhlých úvahových analýz jednotlivé kroky hlavní postavy. Při tematizování konkrétních myšlenek této postavě v podstatě „vidí do hlavy“ a tím doplňuje charakteristiku fikčního světa o způsob, jakým může být nahlížen osobou, která si není vědoma jeho zákonitostí. Protagonista tedy vůbec nedostává prostor pro vlastní přímé vyjádření a veškeré jeho myšlenkové pochody jsou vylíčeny pouze prostřednictvím vypravěče – moci, která hlavní postavu převyšuje. Tímto zprostředkováním uvažování je vytvářen rozkol, kdy čtenář není schopen přesně určit, co se v hlavní postavě skutečně odehrává, zároveň je však tímto odloučením rolí do krajnosti tematizováno typicky weinerovské téma dvojnictví. Vypravěč zde totiž neplní „klasickou“ funkci popisovatele událostí a případného komentátora vnitřních pochodů všech postav, ale soustředí se pouze na myšlenkové procesy hlavní postavy, kdy se až vytváří mylný dojem, že vypravěč a protagonista jsou shodnou osobou. Zároveň je již touto vypravěčovou orientací na subjekt uvnitř fikčního světa deklarováno, že celkovým tématem prózy je skutečně subjekt (respektive jeho existence ve fikčním světě nekonečného množství možností), který současně funguje pouze jako příklad dopadu zákonitostí tohoto světa na uvažování člověka. Vše je založeno na určité konfrontaci abnormálního fikčního světa a subjektu, který se těmito abnormalitám snaží přijít na kloub.

Vypravěčova „nadvláda“ nad protagonistou a zároveň vševědomí o fikčním světě je také částečně propojeno s komunikací a hrou se čtenářem, která do jisté míry může působit až mystifikačně. Hned v úvodu je protagonistovo nevědomí o principech fikčního světa popsáno jako zřejmá nevýhoda, které se vypravěč snaží u čtenáře vyvarovat podbízivými komentáři či přímými instrukcemi, jak má být daná situace čtena a chápána. Vypravěč zároveň očekává čtenářovu inteligenci, nevybíravě ji staví nad protagonistovu neznalost a také prolepticky seznamuje čtenáře s informacemi, které jsou v té době protagonistovi nepřístupné („Bystrým

pozorovatelům jako vy nebyla by ušla...“;¹³⁶ „Člověk na posteli rozumuje; my však buďme opatrní, my však si dejme lepší pozor.“¹³⁷ „Ach, povíme to za něho, neboť on to jasně vědět nemůže, on to ještě nerozpoznává.“¹³⁸ V některých případech pak vypravěč pomocí utvrzujících prohlášení typu „nikdo to nemůže popřít“; „věřte nevěřte“¹³⁹ paradoxně vytváří dojem nedůvěryhodnosti, kdy se čtenář musí sám sebe tázat, proč je ujišťován právě vypravěčem, který od začátku textu explicitně zdůrazňuje svůj „božský“ charakter, a správnost jeho tvrzení by tedy měla být automatická.

Protagonista je osobou, kterou lze charakterizovat pouze z konstatování vypravěče, který nejenom že je sto odhalovat i jeho nejtajnější myšlenky, ale zároveň sám sebe prezentuje jako pána fikčního světa, který protagonistu doslova vlastní („Já to vím – neboť onen muž je mou věcí. Ale pochopíte-li vy, vy, jimž jména Hanba není?“).¹⁴⁰ Hlavní postavou je pětaticetiletý muž, jenž dbá o svůj zevnějšek, postupem příběhu však svůj glanc ztrácí a jeho podoba se následkem krádeže náramku konstantně zošklivuje. Muž se nachází na hraně mezi dvěma světy – snem a realitou, které po celou dobu děje střídají své dominantní postavení. Sen je zde oproti *Hře na čtvrcení* namísto noci situován do všedního dne, kde se konfrontuje s tzv. „trestající skutečností“.¹⁴¹ Kvůli tomuto meznímu pohybu je protagonista vystaven existenciálnímu tlaku z nevysvětlitelných událostí a nemožnosti nálezu jejich adekvátního řešení. Klíčovým impulsem tohoto tlaku je incident, při němž je protagonista panem Steelem nařčen z krádeže náramku a jenž nastane paradoxně kvůli dobré vůli hlavní postavy vyměnit si svůj pokoj za jiný. Ke ztrátě dojde za nevyjasněných okolností. Hledání náramku se nejprve odehrává v rovině diskuze mezi panem Steelem a jeho manželkou, která je znázorněna jako repetitivní opakování ujišťujících a naopak popírajících fráze („je tam jistě“ / „povídám, že není“),¹⁴² a pokračuje osočováním hlavního hrdiny a výhrůzkami přivolání policie. Pan Steel, popsán jako „ztučnělý atlet“,¹⁴³ vedoucí firmu Steel na ústřední plynová topení Vesta, a jeho žena byli protagonistou od první chvíle vnímání negativně pro svoje

¹³⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 94

¹³⁷ Tamtéž, s. 102

¹³⁸ Tamtéž, s. 119

¹³⁹ Tamtéž, s. 105

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 97

¹⁴¹ Tamtéž, s. 119

¹⁴² Tamtéž, s. 109

¹⁴³ Tamtéž, s. 125

„procovské manýry“.¹⁴⁴ S určitou mírou zprotivení k nim tak apriorně a bezdůvodně přistupuje s předsudky. Postavení mezi panem Steelem a protagonistou je tak po celou dobu příběhu kontrastní, kdy jediným shodným rysem je zaškatulkování toho druhého do určité kategorie pouze na základě prvotního dojmu. Pan Steel protagonistovu hanbu z nařčení permanentně prohlubuje, kdy přes první nával agrese sehrává roli umírněného, který chce problém vyřešit co nejšetrněji v zájmu protagonisty („Udělal byste lépe, kdybyste jej vydal.“;¹⁴⁵ „Opravdu byste udělal lépe; před četníky bychom to potom zamluvili: ztráta, nález, podobně...“).¹⁴⁶ Protagonista tyto slova přirovnává ke kamenům hozeným do vody, které vytvářejí stále větší a větší kruhy hanby a neštěstí. Z obvinění se stává až ortel, který si vezmou za vlastní i další hosté penzionu, čímž se u protagonisty rozvine nový smysl – pocit pachuti.¹⁴⁷ Spor nevyřeší ani prošacování, k němuž se protagonista s ponížujícím despektem nechce podvolit, jelikož je dle jeho názoru i kontrola na základě domněnky urážlivá („Jaképak zneuctění podvolit se banditům, aby raději byl už konec!“),¹⁴⁸ ani příjezd četníků. U protagonisty se náramek nenajde, naopak je nalezen pohozený venku u stupátka auta. Přestože je nedopatření vyřešené, mezi protagonistou a panem Steelem se rozhoří bizarní hádka,¹⁴⁹ kterou uklidní až četník, jenž se však nepřiklání na stranu nevinného, ale pouze konstatuje, že není možné někoho napadat bez důkazů („»Tak se přece na něho podívejte.« / »Ano,« děl četník, »ale konec konců nemáte důkazy.«“).¹⁵⁰ Patrné tak je, že cílem pana Steela nebylo nalézt náramek nebo viníka, ale spíše stůj co stůj dokázat, že je vinen právě protagonista. Do této přehledu o vinu se zapojuje také hospodský představující míněním jednodušší postavu, která se snaží konflikt usměrňovat a protagonistu ukonejšit ke spolupráci slovy: „Kdybyste chtěl být hodný; kdybyste chtěl být moudrý“.¹⁵¹ Tím, že při prošacování nic nenajde, je označován jako napálený hostinský, který nedokázal dostát instrukcím pana Steela a náramek za jakoukoliv cenu nalézt právě u protagonisty. Hostinský tento výsměch v určité míře protagonistovi vrací při odjezdu kočárem, kdy si na něj

¹⁴⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 102

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 130

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 131

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 110

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 132

¹⁴⁹ Klíčové je Steellovo osočení „Hajzle!“, které na protagonistu zapůsobí jako niterná rána.

¹⁵⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 140

¹⁵¹ Tamtéž, s. 112

stěžuje, že nebyl schopen ani zaplatit za telefon či posluhu.¹⁵² Krádež náramku je několikrát rekapitulována multiperspektivním nazíráním na skutečnost, kdy se dozvídáme, že protagonista skutečně v jedné z verzí příběhu náramek zcizil a pohodil u kolny. Tento akt krádeže se odehrává v pozitivním duchu asociativní spojitosti s postavou Tiemena, vyhlášeného kleptomana.

Nařčení z krádeže funguje jako určitá kletba vůči k protagonistovi („A krysa je těžší a těžší, není to krysa, je to podrážděná jeho kletba, je to rostoucí břemeno Kryštofa ztraceného.“),¹⁵³ proti němuž sice neexistují důkazy, jeho pověst je však natolik pošramocena, že se na něj všichni dívají skrz prsty a bez vlastního úsudku akceptují jeho vinu. V protagonistovi se vlivem toho projeví stihomam, kdy i neznámým lidem vkládá do výrazů předsudky o sobě samém a má pocit, že tím, že jej pověst předchází, v podstatě ztratil svou vlastní existenci. Není však jasné, do jaké míry na protagonistu další postavy skutečně nahlížejí předpojatě a kdy se naopak jedná pouze o jeho domněnku. Když se chce například vyplížit ze mlýna po schodech na dvůr, počítá se zástupem číhajících chodidel¹⁵⁴ – obviňovatelů, kterým hodlá vmést nadávku do tváří. Jeho předpoklad je však mylný, nezáměr ostatních hostů je umocněn banálním prohlášením jednoho z lidí na dvoře („... napřesrok zavedeme elektriku.“),¹⁵⁵ kteří si přítomnosti protagonisty vůbec nevšímají. Jedná se tak vlastně o parodii typického lidského chování, kdy člověk sice netuší, co se bude dít, přesto má však předpřipravenou jasnou vizi i reakci na ni. Nejproblematictější bodem obvinění je protagonistovo nezaujetí jasného stanoviska, kdy si je jist svojí nevinou, sám sebe však neobhajuje; kdy cítí niternou potřebu pana Steela za křivá slova uhodit, nikdy tak však neučiní. Touto atypičností chování se vyvazuje z nepsaného řádu lidských motivací k činu a adekvátních reakcí na ně, čímž se celá kauza o domnělé krádeži dostává ještě do bizarnějších rovin, které jsou násobeny také tím, že byť si je protagonista vědom, jak se podle zmíněného řádu zachovat pro dobro všech stran, kvůli své upřímnosti se nechce uchýlit ke lži.

Protože je samotné odcizení náramku protagonistou dvojznačné – současně zjišťujeme, že náramek ukradl i neukradl – začíná sám v sobě pochybovat o tom, kde se nachází pravda, jak se celá situace ve skutečnosti odehrála a jakým způsobem

¹⁵² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 151

¹⁵³ Tamtéž, s. 127

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 144

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 145

k této nerozpletné události vůbec mohlo dojít. Celý příběh je v podstatě rozsáhlou snahou o rozuzlení této paradoxní situace, z níž pramení všechny dílčí události. Pravda a lež spolu právě z důvodu dvojznačnosti splývají a relativizuje se, co v základu představují, či zda je pravda skutečně vrcholem a neexistuje ještě něco „pravdivějšího“ („Kdo by řekl, že lži mají základy tak pevné. Jako by lži už ani nebyly. Snad jsou to jen náhradní pravdy? Pravdy prohospodařené. Někdy ví zároveň, i jak to bylo i jak to být mělo. Ale ví to jen. Nerozpoznává. Což kdyby tak, co být mělo, bylo opravdovější než to, co je?“).¹⁵⁶ Fakt, že lež nehraje pro daný fikční svět téměř žádnou roli, je viditelný na setkání se Zinaidou u tůně, ke kterému sice reálně nedošlo, protagonista jej však bezohledně považuje za pravdivé („věděl, že idyly u tůně nebylo, skočil však přes tu lež jako utíkající zloděj přes plot, ani se neohlédnuv“).¹⁵⁷ Od relativizování se protagonista dostává až k myšlence zpochybnění všeho, kdy je jeho vlastní existence buď stejně pochybná jako celý svět, či naopak jako jediná předkládá objektivní náhled, k němuž by se jeho mínění mělo upínat („Buď je všechno pochybné, a pak je pochybné i to, že je on sám. Anebo je aspoň jedna jsoucnost spolehlivá: on.“).¹⁵⁸ V tomto smyslu se potvrzuje námi zmíněná teze, že základní instancí fikčního světa je právě existence subjektu, bez níž je vše vždy pochybné.

Protagonista své stanovisko k vlastní vině během příběhu několikrát proměňuje, dochází k tomu ale vždy pouze v jeho mysli, navenek téměř nijak neprojevuje své názory. Nejprve si je stoprocentně jist svojí nevinou a tvrdí, že celá příhoda na něj byla nastražena a všichni lidé lžou proti němu („Nalíčili to znamenitě, znamenitě. Sotva dolhala úhona, rozelhal se celý svět!“).¹⁵⁹ Den poté (v neděli) se domnívá, že konflikt vznikl na základě osudu, který jej umně přivedl do pasti („Ó, osud má za lubem.“),¹⁶⁰ a cítí se jakoby v „morovém kruhu opovržení“,¹⁶¹ kdy většinu věcí kolem sebe popisuje jako zvláštní. Zmíněné opovržení se jeví skutečně jako mor, se kterým ostatní nechtějí přijít do styku, a proto se protagonisty straní. Ačkoliv se u něj náramek nenašel a je tedy zproštěn obvinění, stále jej neopouští

¹⁵⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 101

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 107

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 101

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 108

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 110

¹⁶¹ Tamtéž, s. 111

niterný stav nejasnosti a úzkosti, která se stává jeho vyděračem.¹⁶² Vypravěč tento problém dokonce komentuje slovy, že takto prokázaná nevina je v podstatě podvodem, kterým se incident řeší pouze povrchově, jeho následky však zůstávají („[Byl] zchátralý, provinilý, huň než provinilý, protože očištěn skrze podvod.“).¹⁶³ Protagonista tak permanentně zkoumá, zda se mohla krádež skutečně odehrát i přesto, že si není schopen tento moment vybavit, či je tomu naopak – že je nemožnost rozpomenutí si důkazem pro jev, který se neudál („Nezapomínáme na včerejší frašku, kam jsme šli jen strávit večeri [...] nezapomínáme na něco, co trvá jen svou rozlohou v čase; nezapomínáme na to, čeho nebylo.“).¹⁶⁴ Tato myšlenka se však bortí s faktem, že pokud by ke krádeži nedošlo, neptala by se Zinaida protagonisty na důvod neudělení facky, a zároveň by protagonista vědom si své nevinu jistojistě pana Steela udeřil. Vypravěč protagonistovo neustálé snažení o zbavení viny hodnotí jako zbabělost („on zbabělý, on zbabělec, neboť on je zbabělý, a nejlepším důkazem, že zbabělým je, toť, že si sebe nedovede zlodějem ani představit.“).¹⁶⁵ Pokusy o odhalení skutečnosti se uplatňují také pomocí protagonistovy snové komunikace s lucernami a bouří, kdy se přirovnává k zemi, která je obdobně bez možnosti útěku nucena přijímat kapky vody jako on slova nařčení. Na základě výzvy hospodského k prošacování, které protagonista považuje za potupu, prohru a částečné přiznání viny, se protagonistovi zjevuje bůh Joviš¹⁶⁶ a z něj následně bohyně Pallas ztělesňující hrůzu a děs („Jmenuji se hrůza, fouňo, a jdu si pro vás.“),¹⁶⁷ ale také varování před strachem a radu útěku. Poté se Pallas změní v obludného maňáška z Pandořiny krabice. Protagonista je jejími slovy popsán jako náměsíčník,¹⁶⁸ který krádež nevědomky vykonal. Tato fantasmagorická scenerie vyústí až do zoufalé touhy po svobodě („Jak dlouho to potrvá? Jak dlouho vydrží žít hrát úlohu solných sloupů, není-li po ruce kouzla?“; „Svobodo! Každý sníme být zase podlý po svém osobním géniu.“)¹⁶⁹ a víře v zázrak, kdy se protagonista cítí jako zvíře vedené na porážku, jež je stíháno prokletím. Scéna prošacování představuje

¹⁶² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 134

¹⁶³ Tamtéž, s. 111

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 121

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 122

¹⁶⁶ Jupiter – nejvyšší starořímský bůh.

¹⁶⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 123

¹⁶⁸ Typický expresionistický motiv.

¹⁶⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 124

souboj dvou kontrastních názorů, kdy protagonista nebojuje ani tak za spravedlnost, jako spíše za cíl neprohrát. I když si je vědom, že se u něj nic nemůže najít, má strach, že by mu mohl být náramek hospodským podstrčen z naivního důvodu, „aby mě usvědčil přese vše“,¹⁷⁰ čímž by se pomyslné misky vah obrátily na stranu pana Steela. Stihomam zajde tak daleko, že se protagonista „pro jistotu“ sám prohmatá, aby zjistil, jestli se u něj náramek skutečně nenachází. Stává se tak paranoidním, tuto nevíru v sebe sama vypravěč označuje jako nákazu („Ne; nehrají. Je to doopravdy.“; „Pochopil: nakazil se: podezírám sám sebe.“).¹⁷¹ Po příchodu četníků se stanovisko znova obrací, protagonista se cítí jistě a má dojem, že pro nedostatek důkazů se z celého problému vymyšlené viny konečně vymanil, zároveň si ale uvědomuje, že je ve skutečnosti vinen právě proto, že jeho vinu nelze dokázat („Vidí, že náramku neodcizil; vidí, že léčkám ušel; [...] vidí, že se mu nic nemůže stát; vidí zejména, že je vinen. [...] vidí, že je vinen právě pro úlevu z jistoty, že se mu nemůže nic už stát.“).¹⁷² Četníci pro celou prózu představují symbol spravedlnosti a odhalení viny, který je v protagonistově myšlenkových pochodech permanentně přítomný. Ještě předtím, než se četníci na scéně objeví, si protagonista představuje příchod dvou uniformovaných mužů, kteří mu nahánějí strach. Podobná vize se odehraje při divadelní hře dodatečné krádeže, kdy se všechny postavy ve snovém vidění na okamžik promění ve vousaté četníky v uniformách. Tento motiv ochránců zákona jednak vyjadřuje protagonistovo vnitřní nevyřešení incidentu s náramkem a také prolepticky předznamenává finální scénu na komisařství, kde je protagonista vyšetřován pro obvinění ze zabití – toto obvinění je analogické k případu ukradeného náramku a přináší také závěrečné rozuzlení.

Antagonismus mezi vinou a nevinou (postavením protagonisty a pana Steela) je místy rozmělněn chaosem, určitým prázdňem, které přináší novou skutečnost přímo viditelnou pro všechny zúčastněné. Jedná se o krátkodobý impuls nesmyslnosti celého konfliktu, který se ve srovnání s komplexní problematikou fikčního světa jeví jako úsměvně malicherný. I přesto ale protagonista neustává ve svém pátrání po pravdě, kdy se snaží nalézt styčné body pro orientaci ve světě. Oporou se mu stává víra, která jako jediná přináší člověku i v konfrontaci s iracionálním světem možnost důstojně existovat („Svět není dokonalý, naruby však také není. [...] On, jak

¹⁷⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 135

¹⁷¹ Tamtéž, s. 136

¹⁷² Tamtéž, s. 138

tady stojí, [...] věří v imanentní spravedlnost.“).¹⁷³ Vyjádřena je také esenciální rovina fikčního světa, kdy jsou krizové okamžiky lidského bytí (zvané poruchy) určitým způsobem přítomny ještě předtím, než se odehrají. Protagonista si tyto prvopočátky jevů uvědomuje a snaží se na jejich základě charakterizovat celý princip fungování světa (např. Pro incident, označovaný jako nepořádek, je prvopočátkem „hrozba nepořádku“).¹⁷⁴ V tomto uspořádání, kdy každá dosud nerealizovaná skutečnost, která ani realizována být nemusí, je tedy možné, aby protagonista naplňoval obě strany viny. K jeho provinění dochází apriorně, neosobně, skrze něj, ale přesto ne jím („»Jen chtít? Ale vždyť jste nechtěl. Stalo se to. Stalo. Neosobně. Před chvílí jste si ještě liboval, že jste to neudělal vy, že se to toliko stalo.« – »Ale tím lépe, stalo-li se to mimo mě,« oponoval úslužně, »skrze mě stalo se to přece jen.«“).¹⁷⁵ Hledání pravdy je tak odsouzeno k neúspěchu.

Postavení protagonisty vůči ostatním postavám a fikčnímu světu jako celku je atypické především jeho opozitním vymezením, které lze spatřovat v pohledu na svět, v chování, názorech i prostorovém rozprostranění. Protagonista se vždy snaží o vytvoření komfortní zóny, která bude co nejdokonaleji chráněna od vnějších vlivů. Jde mu o konstruování místa, které bude fungovat jako brnění před konfrontací jinak smýšlejících jedinců a netypických situací přicházejících s nimi. Hovoří o něm dokonce jako o prostoru, kterého by se měli lidé děsit, protože z něj vyzařuje až nebezpečný elektrický proud. Ten se však dá obejít pomocí správně zvolených slov. Protagonista se tak automaticky nestaví do kontrastní pozice a nepředstavuje nepřístupnost pro další jedince, uznává však, že pro úspěšnou komunikaci s ním je třeba hovořit v rovině jeho mentality („To je to: slov je nespočetně; jde o to najít mezi nimi ono, které před legální replikou imunizuje.“).¹⁷⁶ Důraz na obrnění před okolím je nejpatrnější ve scéně, kdy se má podávat oběd, čehož se protagonista obává vzhledem k negativním reakcím ostatních hostů po incidentu s náramkem. Protagonista si předem rozmýšlí, k jakému stolu si na venkovní terase sedne, aby měl ideální překážku mezi sebou a ostatními hosty, kteří jej budou přezíravě pozorovat. Jeho plán se však rozpadá, protože začne pršet, a všichni se musejí naobědvat ve stísněném prostoru vnitřní jídelny. Protagonista tento akt přímo nazývá odchodem

¹⁷³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 142

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 143

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 117

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 147

z komfortní zóny, vojenskou povinností opuštění zákopů, či nutností Newtonova jablka padat k zemi.¹⁷⁷ Krize původního plánu je pak znázorněna jako partie, podléhající přesným pravidlům hry. Z rozpačité situace pak protagonistu vysvobodí Zinaida, která mu nabídne možnost poobědvat v kuchyni, aby se nemusel s nelibými pohledy konfrontovat. Protagonistovo obrnění proti světu je podruhé znázorněno při jeho odjezdu z Benediktýnského mlýna, kdy se mu přistavený kočár stane bezpečným zázemím. Aspekt bezpečí je utvářen také tím, že protagonista za služby zaplatil. Motiv peněz představuje důležitý prostředek, díky kterému si protagonista sám pro sebe dokáže obhájit své pobývání v penzionu navzdory neoblíbenosti u ostatních ubytovaných. Přichází s myšlenkou, že ačkoliv by nejspíše bylo adekvátním řešením vyhodit jej, zaplacení nájmu je silnějším poutem k místu než skutečné vlastnictví, jelikož nelze člověka připravit o věc, která je zajištěná skrze prostředníka, a navíc podpořena financemi. Po těchto peripetiích se protagonista s nevyjasněnou myslí vydává na cestu do města.

Přijíždí do osamocené okrašlovacího spolku v ulici „Na zdravém Povětrí“, který explicitně vyjadřuje protagonistův vztah ke kráse vzhledu a také jeho postupné chátrání. Po příjezdu se protagonista stále naplněn pocitem, že je vnímán jako viník, ubytovává a při rozhovoru s bytnou ironicky utrousí poznámku z tohoto pocitu pramenící („Radím vám, abyste měla přede mnou všechno na klíč. [...] Myslím jako, abyste se mi dívala na prsty.“).¹⁷⁸ Protagonista tedy vědomě přiznává, že na něm spočívá vina, ačkoliv ji není schopen vysvětlit. Přestože bytná poznámku považuje za žert, protagonista jí vysvětlí, že „se zdá“, že v Benediktýnském mlýně ukradl náramek za 400 tisíc franků. Opět se tak tematizuje nejistota nad tím, jak se věci doopravdy udály.

Město, představující klíčový prostor pro další část hry, je tvořeno ve středu postaveným náměstím s mad'alovým stromořadím nazývaným alej lásky a sochou maršála Vaubana. Z náměstí vedou tři ulice, na lomu jedné z nich se pak nachází románský kostel. Dalšího dne, kdy se protagonista vydá na procházku, si uprostřed náměstí plnohodnotně uvědomuje, že jeho očerněná pověst skutečně znamená ztrátu existence, kdy již není podstatné, jak se zachová, či co řekne, jelikož je v očích kolemjdoucích již navždy vinným („věděl dřív ještě, než zamkl, že ho už není: byl

¹⁷⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 149

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 152

nahrazen svou pověstí. Pověstí bez začátku ni konce, pověstí, zatím nečitelnou, ale proto právě věrohodnější než on sám“).¹⁷⁹ Jeho pohyb je přirovnáván k chůzi starých babek s určitým rysem čarodějnictví. Zástupy cizích lidí (stařeny, děvčátka aj.) jej poznávají a z jejich výrazů jsou opětovně patrné předsudky. Protagonistovi dochází, že od něj již všichni budu napořád odvracet zrak. Nachází se v nelibém psychickém rozpoložení, které se stupňuje za zvuků varhanového portamenta, osleplého legata¹⁸⁰ a vtíravých slov „marnost nad marnost“,¹⁸¹ která přímo spatřuje před očima.

Jediným řešením je pro něj útěk, při kterém se však v mysli stále tematizuje vina. Protagonista si ji v podstatě přiznává, aby si zdůvodnil, proč se k němu lidé chovají odtažitě, zároveň však tuto myšlenku považuje za hřích, který jej současně udržuje v naději, že tento stav nebude trvalý („»Tato myšlenka je hříšná.« [...] »Ale je to hřích, kterým se kochám, neboť je hříšnou nadějí.«“).¹⁸² Vyvolán je u něj až spirituální hlad a kritika lhářů pro jejich neautenticitu („Lháři jsou hnusní. Ne proto, že klamou, ale proto, že předstírají. Předstírání je synonymem šerednosti.“),¹⁸³ přičemž jsou kladeny protiklady mezi člověka přirozeného (označovaný jako anděl) a člověka falešného (šelma). V tomto vymezení se explicitně objevuje charakteristika zakoušeného absolutna – nicoty, která představuje právě překročení hranice nesourodého v obecném slova smyslu („[Protagonista] boří se do jakési bezobratlové hmoty, za jejíž kličovou nijakostí je už jen – ví to – samolibá bezbrannost rosolu.“).¹⁸⁴ Eskalace nelibého stavu přichází se setměním, kdy se protagonista vydává na vlak do Paříže. Všemi smysly si náhle uvědomuje své nešťastné rozpoložení¹⁸⁵ a fakt, že věčné rozporování dvojího (pravdy a lži, reality a snu, viny a nevinu atd.) nikdy nepovede ke správnému závěru. Navíc se zdůrazňuje častá nemožnost volby subjektu při situacích, jež se vyjeví nahodile, a tím také nemožnost určení, co lze považovat za pozitivní a co za negativní stránku věci. Nejpodstatnější je v tomto případě danost věcí a jevů („Není-li volby co pak je horší a co pak je lepší?“).¹⁸⁶

¹⁷⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 153

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 160

¹⁸¹ Tamtéž, s. 159

¹⁸² Tamtéž, s. 162

¹⁸³ Tamtéž, s. 163

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 174

¹⁸⁵ Nikoliv však neštěstí samotné.

¹⁸⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 179

Neštěstí, které se stalo určitým azylem – útočištěm, z něhož se protagonista obrnil proti světu (viz pozice za stolem při obědě, či bezpečí kočáru) je ve vlaku konfrontováno se skupinou lidí, kteří fungují jako idylicky zpívající mechanický sbor. Vlak obecně představuje snový prostředek, v němž cestují jednotlivé lidské pocity (láska, nenávist aj.), sbor pak vyjadřuje vrcholné znázornění jednoty a celku. Zmíněná mechaničnost se pojí s Weinerovým oblíbeným motivem loutek, které se zde symetricky pohybují na pokyn tanečníka („tanečník rozpřáhl ruce, na jejich prstech – jakoby nitky od loutek – bezmezná ochota cestujících.“).¹⁸⁷ Kolektiv si dokonale rozumí, symbolizuje komplex, v němž je spokojenost jednotlivce deklarována spokojeností všech a naopak. Protagonista zde pocítí úlevu a jednotu vnímá i skrze sebe sama, kdy ačkoliv je ve vagonu plném lidí, cítí se být právě díky kontaktu s ostatními sám, nejspíše sám sebou („Byli sami; tj. byl sám.“).¹⁸⁸ Sborové pění písně o lásce k dívce, kde je svět idylicky dobrým, se zastaví v okamžiku, kdy se ke zpěvu přidá protagonista. Všichni si na něj ukážou jako na jedince, který zpívá falešně a kazí tak atmosféru celému kolektivu. Protagonistova úleva je tak vzápětí opět násilně rozrušena a jeho neštěstí dostává pravé obrysy. Bohužel paradoxně při kontaktu s prostředím, které se zdálo příznivým pro každého.

¹⁸⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 181

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 180

5. 2. 3. Dvojnictví bezejmenného

Vedle Weinerova obvyklého tématu mnohosti (také ve smyslu mnohoznačnosti, kdy se pomocí jednoho vyjadřuje mnohé a mnohé je současně jedním) je pro protagonistu ve hře, ale i pro celý fikční svět, příznačná dvojakost, která se projevuje na celé řadě motivů.

Jedním z nich je motiv jména. Protagonista si od úvodu textu není schopen vybavit své jméno, v pokročilejší fázi prózy je poté označován jako bezejmenný, co může působit jako další důkaz toho, že je jednoduše náhodně zvolenou postavou k deklarování výše zmíněných tezí o fikčním světě. Ačkoliv si protagonista není schopen vlastní jméno vybavit, ve scéně na komisařství jej na vyzvání vysloví, ačkoliv to není přímo zmíněno v textu („»To tedy jste vy. – Vaše jméno?« Řekl je.“).¹⁸⁹ Fakt, že hlavní postava jméno skutečně má, ale zároveň jej není povětšinou příběhu schopna uvést, je důkazem právě dvojakosti, která v tomto případě souvisí s protagonistovým postavením na hraně mezi realitou a snem. Existence reálného jména zde symbolizuje přináležitost k reálnému světu, nemožnost rozpomenutí na něj pak blízkost ke snové realitě, v níž je s ohledem na její všemožnost existence jména zbytečná a absurdní. Prostupnost mezi dvěma světy je signalizována spánkem, respektive probuzením, v němž protagonista upadá do snu či procitá do reality. Uvědomování si zákonitostí jednotlivých realit je pak postupné, nelze tedy říci, že by protagonista svévolně a s plným uvědoměním procházel ze světa do světa. Právě pro toto neúplné uvědomění se v příběhu objevují nenadále iracionální jevy ze snového světa, který v podstatě není spoután protagonistovou myslí, ale nekontrolovaně „útočí“ na protichůdný svět.¹⁹⁰ Postupné nabytí znalostí o reálném světě souvisí právě i se jménem, kdy jej protagonista po probuzení nezná právě proto, že přišel ze světa, kde jej není zapotřebí („On však ještě neví, jak se jmenuje, neboť se sotva probudil.“).¹⁹¹ Protagonista je v podstatě „vytržený“ člověk, který nachází styčné body s oběma autonomními světy, zároveň však plně nepatří ani do jednoho z nich. Konstantně se tedy pohybuje na hraně mezi nimi a v souvislosti

¹⁸⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 225

¹⁹⁰ *Ve Hře na čtvrcení* naopak vidíme, že ačkoliv zde také dochází k mísení reality a snu, čímž se vytváří paradox, vše probíhá nevědomky pod taktovkou hlavní postavy, která zdatně oba světy prokládá. Protagonista *Hry na čest za oplátku* fikční svět pod kontrolou nemá a iracionalita se tedy objevuje nahodile a přináší nepochopení.

¹⁹¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 95

s přicházejícími událostmi se více či méně přiklání na jednu z protilehlých stran – příznačné je ale jeho částečné zakotvení u obou (viz scéna po probuzení, kdy se nachází na přímé hraně: „Je už a ještě neskutečný“).¹⁹² Namísto reálného vlastního jména je pro charakteristiku hlavní postavy důležité jméno, které původem vyvěrá z jejího chování a činů, a tím je mu takřkajíc násilně přiděleno. Naččení z krádeže náramku, které je stěžejní událostí, od níž se odvíjí celá hra, protagonistovi přimkne jméno „Hanba“, tedy označení vzniklé z pocitu, který byl u protagonisty křivým obviněním vyvolán. Dvojí problematika jména přímo souvisí i s existenciálním rozvojením protagonisty, který je sám v sobě přesvědčen o své nevině, zároveň ale ví, že část jeho nitra je za krádež přímo zodpovědná. Duše protagonisty je tak rozřata vedví a její polarita vytváří rozsáhlý paradox, jenž umožňuje, aby dvojí naprosto kontrastní interpretace téže skutečnosti byla možná zároveň. Vypravěč části duše ze snového světa přikládá s vývojem děje označení „bezejmenné“ či „nepojmenovatelné“, čímž se opětovně zdůrazňuje nedůležitost jména pro jiný nežli reálný svět a také jeho neexistence opodstatněná tím, že není možné nalézt jméno, které by existenci z říše snů mohlo adekvátně vystihnout. Navíc je tematizováno, že určitou niternou jednotu rozeklané duše protagonista nachází paradoxně ve chvíli, kdy na něj okolí nahlíží jakoby skrz prsty a s apriorním soudem („Žmoulal čepici s žasnoucím obdivem (nyní už zdůvěřeným), jak že to, že zrovna tehdy, kdy mizí v přehlíženém povržení bezejmenného a neobčanského davu Nijakých, je mu jakoby na špici oné tak výborně zkalené pružiny, odkud se s ním zároveň odhodlává ke skoku ono Bezejmenné, které je Nepojmenovatelným, jeho soused a druh.“).¹⁹³ Jména obecně hrají pro reálný svět významnou roli, protože představují určité zkrácené definice jedinců, jimiž je popsána celá jejich podstata a charakteristika. Tím je vytvářen až jakýsi kult jména, který je reálnému světu pochopitelně příznačný, v rámci hry jej však vypravěč popisuje spíše vysměvačným způsobem jako paradox lidského konání, kdy si lidé myslí, že k popsání lidské existence stačí užití jednoho slova. Patrné je to například ve scéně, kdy se protagonista pohledem do zrcadla sám sebe ptá, kdo jej zradil, a dospívá k názoru, že není odpovědi a v mysli mu rezonuje pouze fráze: „Jména jejich budiž velebena.“¹⁹⁴

¹⁹² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 95

¹⁹³ Tamtéž, s. 225

¹⁹⁴ Tamtéž, s. 104

Pohled protagonisty do zrcadla se v textu objevuje hned několikrát. Vzhledem k tomu, že je linearita děje permanentně rozrušována, či spíše není možné s přesností určit pořadí jednotlivých událostí,¹⁹⁵ text čtenáře uvádí do dvou situací: 1. Opakovaně je tematizován průběh konfrontace protagonisty s panem Steelem kvůli krádeži náramku. 2. Protagonista se nachází ve vlastním pokoji, kde rozjímá a komunikuje se svým odrazem v zrcadlové skříni, který vnímá jako další osobu, s níž se neztotožňuje. Neztotožnění zde vyjadřuje nahlížení na sebe sama zvnějšku s patřičným odstupem, který přináší nové poznatky, a zároveň znázorňuje protagonistův vnitřní rozkol, kdy sám sebe téměř nepoznává a zděšeně se ptá: „Co sis udělal?“.¹⁹⁶ Opětovně tak dochází k Weinerově tematizaci dvojnickví. Komunikace s odrazem se vždy střídavě vyjevuje po uplynutí nové části děje. Odraz ztělesňuje pravý opak „skutečného“ protagonisty uprostřed reálného světa, ke kterému pociťuje nenávist, ale také srdceryvnou blízkost. V první scéně se zrcadlem je znechucen ohyzdností odrazu, kterou však chce pocítit v plné síle a současně nalézt příznak jeho odlišnosti od reality. Proto si před něj stoupne nahý a zkoumá zchátralé tělo. Kýžený příznak představuje také důvod, proč se na protagonistu lidé primárně dívají předpojatě, proto je tak důležité jeho nalezení („Kde však je to, proč všechny ony pohledy jsou jakoby věty přetržené náhlou ošklivostí?“).¹⁹⁷ Protagonista se k zrcadlu obrací opakovaně (např. po větě pana Steela „tak se na něho podívejte“) a kontakt mezi ním a odrazem graduje ve zdánlivé sjednocení, kdy protagonista na zrcadlo dopadne čelem.

Klíčový je okamžik prolnutí pohledů, ve kterém se mísí dvojí perspektiva jednoho symetrického těla, jež je symbolicky znázorněno motivem ruky, té, která hanebně nebyla – nebude schopna udeřit pana Steela. („Viděli sraženou tvář s hlupácky krátkou bradou, věděli, že to je jejich tvář společná, ale očima to svalovali druh na druh: ‚Jak jsi šeredný,‘ říkaly oči očím“; „A ruka! A co ruka!? – utrhlo se oko. – Ano, přiznaly upejpavé oči nenávistných dvojníků, také vaše ruka by dovedla být švihlou, úchvatnou, krásnou snad, kdyby...“).¹⁹⁸ Motiv očí a jejich prolnutí s někým jiným plnohodnotně koreluje se zmíněnou dvojakostí. Protagonista tento

¹⁹⁵ A je tomu tak s ohledem na fungování fikčního světa správně, neboť pokud by bylo možné dokonale rozklíčovat kauzalitu konkrétních událostí, základní teze současnosti všech dějů by nebyla platná. Nemožnost určení návaznosti tak přímo odpovídá principům, na nichž je fikční svět postaven.

¹⁹⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 144

¹⁹⁷ Tamtéž, s. 162

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 104

zrakový střet pocíťuje nikoliv pouze s vlastním odrazem, ale také se Zinaidou, která si jej permanentně měří neuhýbavým pohledem, či s jinochem, se kterým se až nesnesitelně spojují „oko v oko“¹⁹⁹ („přisál se nenávisným [...] pohledem a musí [...] za ním, o němž už ví, kým jest. On sám však? Zná-li pak sám sebe? Zná-li pak aspoň záhadu zraku, jenž nenávidě, se nenáviděného dovolává?“).²⁰⁰ Ke spojení pohledů dochází také při komunikaci s bandou a komisařem, jehož černé oči doslova splývají s modrými hlavní postavy. Zrak sehrává klíčovou roli také v závěru prózy, kdy si stařík (a skrze něj i protagonista) pohledem do psích očí uvědomí kouzlo životního štěstí, jež spočívá v možnosti žít.

Toto sounáležitě prolínání pohledů se objevuje v souvislosti s tématem odcizení. Cizotu protagonista zrakem pozoruje již na svém odraze a také při rozmluvě se svojí bandou, kdy si právě na základě jejich očí uvědomí, že s nimi nemá nic společného. Oči jsou označovány jako cizinecké.²⁰¹ Odcizení je podstatným tématem, na jehož základě se v jasných rysech vyjevuje protagonistovo nezakořenění ve fikčním světě. Tematizuje se, že vše, co neodmyslitelně náleží fikčnímu světu nebo jednotlivým subjektům v něm, se může v momentu od základu odcizit. K tomuto odcizení paradoxně dochází vlivem až nesnesitelné jistoty, že konkrétní věci či lidé jsou přesně těmi, za které je máme („byli to tak nápadně oni, že to oni vlastně už ani nebyli; byli to tak nepřiměřeně oni, že se mu tím odcizili.“).²⁰² Vypravěč pak na obecné odcizení upozorňuje na základě čtyř „poplachů“ – znamená: 1. odcizení náramku; 2. zmíněné odcizení lidí; 3. odcizení času (denní světlo přestává odpovídat konkrétní hodině); 4. odcizení skutečnosti, kdy si protagonista skrze vzpomínku na Tiemena uvědomuje, že má náramek skutečně v kapse.²⁰³ Tento proces, kterému fikční svět podléhá, je charakterizován jako uplatnitelný na vše. Na stejném principu fungují příklady ze *Hry na čtvrcení*, kde je zmíněno, že pokud se bude člověk upřeně dívat na jednu věc, po čase si na ní povšimne něčeho dosud nepoznaného, určitého kazu, čímž věc začne vnímat nově – odcizeně. Obdobný postup platí při hlasitém opakování si vlastního jména, které najednou pro smysly začne znít neznámě.²⁰⁴

¹⁹⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 156

²⁰⁰ Tamtéž, s. 155

²⁰¹ Tamtéž, s. 189

²⁰² Tamtéž, s. 116

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 23

Dvojakost je dále patrná na protagonistově současné vině a nevině, kdy se jeho identita pod nátlakem pana Steela prakticky rozdvojí do muže, jenž chce přejít do konfrontace, a osoby, která se pouze snaží ukrýt před světem („Vidí se, jako by se byl zdvojit: vidí se stupidním, a jak se prozrazuje, patře střídavě na manžele Steelovy a na možné skryše“).²⁰⁵ Útěk z reality je vizuálně znázorněn zploštěním prostoru do dvourozměrnosti, po setkání s jinochem se tematizuje dvojí druh nenávisti, jež se jeví znepráteleně i koordinovaně zároveň („nenávist k tomuto lichotnému, lenošnému a lživému smíru, kterým se už dával obloudit [...] a nenávist k sobě, že se obloudit dát nedovede, že se smíru vzpouzet musí.“).²⁰⁶ Nacházíme také rozdělení děje v čase během konverzace protagonisty s jedním ze členů bandy („Časový předěl mezi oběma byl tenčí vlásku a vlasek onen se stručně rozezvučel“).²⁰⁷ Nejryzejší ukázkou rozdělení však přináší samotná osobnost protagonisty, na níž je od první chvíle patrné niterné pnutí dvojí existence, jež v sobě nosí. Tento tlak sice stojí za neštěstím hlavní postavy, kdy se snaží nevysvětlitelné jevy zracionalizovat a podrobit funkčnímu řádu dle typického weinerovského analytického postupu pramenícího „z vroucí lidské potřeby“²⁰⁸ („Rozum do hrsti a nepozbýt kontroly.“),²⁰⁹ na druhou stranu je ale tato vnitřní schizofrenní jinakost s největší pravděpodobností klíčem pro téměř idylický stav protagonisty na konci prózy. Neštěstí stojí jakoby mimo hlavní postavu, která si své rozdělení uvědomuje („Je ta čirá vidina, že je nešťasten, a je on; dva nerozluční.“)²¹⁰ a snahou o smíření dvou nesourodých půlí doufá v dosažení niterného míru. Jednotící element pro dvojakost nitra představuje duše, které je přikládána významná váha při rozřešení spleťtých cest lidského života a jež zároveň metaforicky představuje právě harmonický stav dvou protichůdných částí jedince („Duše! Tam, kam má spadeno, duše, ta jeho duše, jestlipak se tam dostane také on, on, jenž tuto ví, touží a trpí [...] potom uvidíme, co duše svede... co svede proti dvěma.“).²¹¹ Harmonie pro člověka, který „žil mezi dvěma dveřmi“²¹² lze dosáhnout vnitřním smířením se s daností věcí a ignorací analýz událostí, které se již odehrály, a tudíž je již nelze změnit.

²⁰⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 128

²⁰⁶ Tamtéž, s. 159

²⁰⁷ Tamtéž, s. 194

²⁰⁸ Tamtéž, s. 100

²⁰⁹ Tamtéž, s. 118

²¹⁰ Tamtéž, s. 178

²¹¹ Tamtéž, s. 186

²¹² Tamtéž, s. 200

Paradoxně se jedná o jednoduchý krok, pro nějž člověk nemusí nic učinit, mentální nastavení na toto uvědomění je nicméně komplikované, jelikož k němu nevede žádná přímá, natož vyjádřitelná cesta („A protože je to tak, stačí už jen docela nepatrné úsilí: říci „ano“, a z toho, co je tak, stalo se cosi kosmicky ještě kladnějšího, cosi, co nesmělo a nesmí býti jinaké... a vše je řečeno.“).²¹³

²¹³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 179

5. 2. 4. Spojitost se Zinaidou a téma lásky

Postava Zinaidy je do určité míry protinožcem hlavní postavy. Taktéž se nachází na hraně dvou rozličných světů, na rozdíl od protagonisty však razantněji myšlenkově spadá do reálného světa a snové vize si není schopna téměř vůbec vysvětlit, natož aby si uvědomila, že vycházejí přímo z ní. Díky tomuto možná i naivnímu přijímání faktů není ve srovnání s protagonistou náchylná na paradoxní situace, např. hanbu vyvěrající z křivého obvinění („[Byla] člověk z lidí, jichž se hanba nechytá“).²¹⁴ Protagonista, z části znalý obou světů, mezi jednotlivými prostory spíše kličkuje a snaží se je uchopit, o ztracení ve světě se tedy nejedná. Spojitost a provázanost obou postav je důležitá stejně tak jako rozdělení fikčního světa na sen a realitu.

Již ve snovém prostředí z úvodu prózy, které je opředeno exotickými motivy lián, královských rajek s duhovým chvostem a větévkou srdéček,²¹⁵ v protagonistově mysli z neznámé asociace vyvstane jméno Zinaida. Toto jméno je poté totožně přiřazeno k jedné ze dvou pagodových figurek, o nichž vypravěč hovoří jako o rovnomocnině jména Zinaida.²¹⁶ Jméno Zinaida má funkci určitého mnohvrstevnatého média k nahlížení na fikční svět i jeho konkrétní části („Čím vším dovede být jméno Zinaida! Teď, teď zprůsvitnělo tak, že je jakoby ničím. Je jím vidět.“).²¹⁷ Tento způsob nazírání ale neplatí pouze pro snový svět, ale i pro realitu. Ve chvíli, kdy protagonista vyráží na procházku po okolí mlýna, vše je stále nahlíženo skrze jméno Zinaida. Vypravěč v tento moment vše pozoruje a hodnotí jakoby z dálky. Na protagonistově vycházce také dochází k prvnímu setkání se ztělesněnou Zinaidou, dívkou, která pracuje jako uklízečka a hospodyně v Benediktýnském mlýně, kde je protagonista ubytován. Hlavní postava si perspektivu skrze jméno uvědomuje a snaží se tzv. nahlédnout za oponu – zjistit, co se za jménem skrývá doopravdy. Pomocí snahy o porozumění neobvyklému pohledu na skutečnost se jeho mysl stává celistvější („odvážil se myšlenky, že od bylo k jest je blízko doopravdy, a ta myšlenka mu dodala mysl.“).²¹⁸ Zinaida v tomto smyslu nesehrává pouze roli objektu, skrze který se realita multiperspektivně rozkládá do vizualizace nepřeborných částí možných i nemožných jevů, její působení přímo

²¹⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 107

²¹⁵ Tamtéž, s. 94

²¹⁶ Tamtéž, s. 97

²¹⁷ Tamtéž, s. 98

²¹⁸ Tamtéž.

souvisí i s časovým rozhraním fikčního světa, v němž se všechny události odehrávají paralelně a v nekonečném množství variací. Zinaida představuje příklad této nekonečné realizace situací, protagonista předjímá a odhaluje všechny situace, v nichž se se Zinaidou v budoucnu setká, aniž by mohl tušit, jaké události nastanou. („Která Zinaida – neboť je jich tolik, bylo jich tolik...? [...] Která tedy Zinaida? Jiná, docela jiná: Zinaida zlověstná, a kterou mu nikdo neukradne; Zinaida podvečerní; Zinaida šourající se k stolu, za nímž čekal na večeři; Zinaida nesoucí psací podložku a na ní kalamář, pero a přihlašovací lístek; Zinaida, které se ptá: „Copak to tak spěchá? Zrovna před večeří?“ Zinaida, která stojí zády a skuhravě odpovídá „Ano – ano – spěchá – pán řekl hned;“ Zinaida s těma trochu odpaženými rukama, kterými škube“).²¹⁹ Postava Zinaidy je tak opředena záhadnou aurou vytváření podivných událostí, kterou si však sama neuvědomuje. Je v podstatě v otrockém zajetí neznámé iracionální moci, ze které se neustále snaží podvědomě či vědomě vyvázat („jako by se rvala z nějakého zotročujícího řetězu“).²²⁰

Kontakt protagonisty se Zinaidou se kvůli předem známému seznamu událostí nese v duchu neporozumění. Protagonista se v jednotlivých událostech ztrácí a nedokáže si je od sebe odpojit (Například ve chvíli, kdy po něm Zinaida žádá vyplnění přihlašovacího lístku, on očekává donesení polévky.). Vědomí toho, co se v budoucnosti odehraje, jej tak paradoxně spíše znevýhodňuje a protagonista nedokáže příchozí děje adekvátně předvídat. Zinaidina až mystická aura stojí i za celou bizarní kauzou obvinění protagonisty z krádeže, která se odvíjí v určitém nekonečném kruhu nepochopení, ze kterého se protagonista nemůže za žádnou cenu vymanit („zapadl i poslední článek onoho svěrného kruhu a když, vyděsiv se v něm náhle, dopátral se nazpět jaksí, že metodické kutí onoho kruhu počalo právě Zinaidíným příchodem. [...] Snad, že plnil nevěda jakýsi zákaz chápat.“).²²¹ Vliv a podstatná pozice Zinaidy v celé kauze je patrná také na tom, že jako jediná postava stojí na protagonistově straně, respektive nevěří v jeho vinu a domnívá se, že jde o pouhé nedorozumění. Tento její názor je opodstatněn třemi příčinami, které ozřejmují, že na vině je spíše lidská lehkověrnost v křivé obvinění namísto racionálního usuzování na základě důkazů a faktů („[Věřila] Na pováženou ze tří příčin: neboť tré je také příčin proč, byli-li lehkověrnými všichni ostatní, Zinaida

²¹⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 101

²²⁰ Tamtéž, s. 102

²²¹ Tamtéž, s. 105

lehkověrnou být neměla: předně pro idylu u tůně [...]; za druhé, že ona jediná ho viděla podezřelého podezřením ještě nevysloveným; za třetí, že věděla líp než kdokoliv, jak nevybíravá jsou falešná podezření: neboť, nebyla-li před ním podezírána ona – he?“. ²²² Z toho vyplývá, že prvotní setkání Zinaidy a protagonisty u tůně, mimo jiné také proto, že se ve skutečnosti nestalo, je důkazem zvláštního propojení obou postav, díky kterému je Zinaida na straně protagonisty. Protagonista se dokonce několikrát ke smyšlence o tůni navrácí, aby unikl z kruté reality, kde jej stihá hanba za čin, který (ne)spáchal.

Během jejich dalších setkání (donášky pošty, střetnutí před podáváním jídla) se realita rozostřuje, čas se zdánlivě zpomaluje a zrychluje, protagonistu navíc přímý kontakt s neuhýbavým Zinaidíným pohledem doslova pálí. ²²³ Přes zřejmou přitažlivost je tedy protagonista zároveň tížen nesnesitelným niterným pocitem, který je Zinaidou vyvoláván. Tento fakt je patrný také na tom, že ačkoliv si oba podvědomě rozumí, nejsou spolu často schopni vést smysluplnou debatu a jejich komunikace připomíná spíše informační šum („Tak stáli říkajíc si něco, čemu žádný z nich nerozuměl, on přesto věda, že si říkají cosi, co nikdy už neuslyší, co nikdo nikdy ničím nenahradí, co později oba možná zaprou.“). ²²⁴ Problematika vzájemného slovního neporozumění je vylíčena již během setkání u tůně, kdy protagonista Zinaidě nabídne tykání, formulace této nabídky však působí podivně a neupřímně. Není proto divu, že velkou část prózy je protagonista oslovován neosobně jako „pán“, čímž se obdobně tematizuje kontrast mezi současně vzájemnou náklonností a odstupem. Doslova z nemožnosti nalézt společnou řeč vyvstává téma vzdálenosti mezi slovem a jeho významem, která je obrazně znázorněna na opakovaném vyslovení „luzo“, odvozenině od adjektiva luzný záměrně v kontrastních významech okouzující / klamný („Luzo“ je pěkné slovo. Jeho zvuk a vzhled zasloužily by si lepšího obsahu, než jaký jim svěřen. [...] „Luzo“ – takové slovo luzné, a k čemu je odsouzeno!“). ²²⁵ Toto slovo se v textu spojuje se zvonivým efektem gongu, který symbolizuje gradaci událostí. Právě vzdálenost mezi jevem a jeho označením funguje analogicky i pro myšlenky a jejich ne vždy odpovídající realizace („Mezi myšlenkou

²²² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 107

²²³ Proto ji nejprve žádá, aby mu dopisy vsunula pod dveře. Když už dojde k rozhovoru, dveře před ní hbitě zabouchne.

²²⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 149

²²⁵ Tamtéž, s. 147

a jejím korelátém prostírá se širá končina, porostlá svůdnými skutečnostmi.“).²²⁶ Obecně lze říci, že na základě této nesourodosti je zavdávána příčina pro vznik neuchopitelných jevů. Téměř každá konverzace je doprovázena Zinaidinou otázkou, proč protagonista nedal panu Steelovi facku, která v postupných intencích přinese i křesťanský aspekt, který je pro Zinaidu jakožto věřící osobu příznačný („Proč jste mu, pro Krista Pána, nedal facku?“).²²⁷ Tato opakovaná otázka se z původního pohrdavého tónu mění spíše v bezradnost.

Protagonista k Zinaidě postupem děje přiznává náklonnost, ačkoliv si je zároveň vědom, že byla přímo přítomna všem jeho patáliím, což si nevysvětluje jako náhodu. Dokonce přiznává, že nebýt celé události s křivým obviněním nikdy by z Benediktýnského mlýna neodjel. Toto upřímné vyznání je ale vzápětí narušeno – Zinaida se objeví na scéně, protagonistu osloví, ten však reaguje chladně a stroze slovy „Co mi chcete?“.²²⁸ Zinaida při tomto „náhodném“ setkání ve městě opět vyslovuje nepochopení, jak mohl protagonista k obvinění přistoupit s takovou benevolencí a nulovou potřebou obhajovat svou nevinu. Zároveň se dozvídáme, že má Zinaida partnera – šoféra, se kterým má mít zanedlouho schůzku, vlivem čehož se u protagonisty projeví až toxická žárlivost. Z textu však nelze rozklíčovat, zda nějaký šofér vůbec existuje, jelikož protagonista prostřednictvím vypravěče setrvává v domněnce, že nikdo takový není a naopak si myslí, že Zinaidino tvrzení je pouhá provokace. Protagonista ovlivněn všemi okolními událostmi poté ve společnosti Zinaidy dostává náhlý pocit vděčnosti, kdy je ve své spokojenosti prakticky odstřižen od světa. K tomuto stavu ne náhodou dochází v aleji lásky („Prodchla ho nesmírná vděčnost k světu; viděl jej dobrým.“ „vesmír!, kdepak já a vesmír, nemohl si pomoci: viděl jej, ne očima, ale viděl přece, a jakoby v podivuhodné úplné zkratce. Necítil se však jeho částí; byl divákem“).²²⁹

K dalšímu střetu postav dochází po momentu protagonistova vypořádání se se svou bandou a vyřešení celého problému pomocí dodatečné krádeže, kdy protagonista dochází k názoru, že opakem zoufalství, které jej sužuje, je plné poznání podstaty existence, po jehož dosažení nebude jeho bytí již nic tížit („vede jen jediná cesta [...] Kamsi – to je k protinožcům zoufalství: k poznání – Už se přiklánílo;

²²⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 113

²²⁷ Tamtéž, s. 150

²²⁸ Tamtéž, s. 165

²²⁹ Tamtéž, s. 171

už se přetížené „nepostrádám“ rozvíralo úrodě lehoučkého „tedy jsem našel“, když mu ze špinavé oné tmy svitlo zsinale světlo“).²³⁰ Ve chvíli, kdy ale do tohoto mentálního nastavení takřka dojde, je náhle rozrušen a oslněn ozařujícím světlem tváře, která patří Zinaidě. Protagonista toto oslnění nedokáže adekvátně dešifrovat. Nemůže odhalit, zda je Zinaidin náhlý příchod důkazem dosažení zmíněného poznání, nebo naopak určitým zastavením před cílem, který již byl tak blízko („jala ho slibná hrůza z naděje, že ona tvář přece snad jen není tváří zákazu hledat, protože mu najít odepřeno, že snad je naopak tváří zákazu hledat proto, že už našel.“).²³¹ K tomuto zmatení ale dochází pouze v myslí hlavní postavy, která sedí vedle Zinaidy na lavici a povídá si s ní bez známky skepse. Oba tento okamžik vnímají jako významné, i možná osudové shledání. Zinaida přiznává, že po protagonistovi dlouho pátrala, že při svém hledání dokonce nejedla a že spolu mají cosi společného. Protagonistovi se v té chvíli jeví jako šeredná osoba, která od minula výrazně zchradla, ačkoliv není viditelná žádná fyzická změna. Jedná se o totožné niterné chátrání, které protagonista spatřoval sám na sobě při pohledu do zrcadla. V případě Zinaidy je to však zapříčiněno vlivem jejího prohřešku, kdy se po rozchodu se svým milým (který se oženil) nechala svést panem Steelem, přičemž si za tento styk nechala zaplatit pět tisíc. Poté, co se to dozvěděla paní Steelová, byla navíc propuštěna. Tato negativní proměna je označena jako „kurevnické pustnutí“,²³² vlivem kterého Zinaida pociťuje obdobnou hanbu jako protagonista. Nejedná se však o totéž, jelikož protagonista niterně podléhal existenciálním následkům vlastní myslí pramenícím z krizové události, kdežto Zinaida je zahanbena na základě skutečné události, kterou navíc vědomě vykonala, a o její vině tak není pochyb.

Téma viny je zde opětovně analyzováno. Zinaida má za to, že každý člověk v sobě nese jistý atribut, který je v něm apriori vepsán a zvláštní energií z něho vyzařuje. Tento atribut je hlavním příznakem každého jedince, který se jen ve výjimečných případech nenaplní. Právě takovýmto případem je protagonista, o němž Zinaida říká: „Jste nevinný, byl jste nevinný, [...] ale vypadal jste jako někdo, kdo tím zlodějem býti měl. [...] to byla nešťastná náhoda, jestli jste jím nebyl. [...] Možná, že je vidět na každém, čím by byl, nebýt náhody, že se tím

²³⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 207

²³¹ Tamtéž.

²³² Tamtéž, s. 211

nestal“.²³³ Jedná se o tentýž rys, který na sobě protagonista hledá při pohledu do zrcadla a který je taktéž důvodem, proč jej pan Steel očerní – zkrátka je složité nevinit jedince, z něhož vina přímo číší. Vystává tím myšlenka předurčení subjektu k něčemu – jedná se o vrženost člověka nejenom do světa, ale i do vlastní existence, která obnáší určitý předem stanovený aspekt hodný vykonání. Právě vina je v tomto smyslu primárním atributem protagonisty, který se jí navzdory čistému svědomí může zbavit pouze přiznáním si, že se jedná o pocit s jeho existencí neoddělitelně spjatý. Naopak svalování viny na druhé je chápáno jako špatné znamení, z něhož vzniká nenávist k sobě samému – ta je zřetelná právě na niterném chátrání a pocitu neštěstí („Člověk si sebe tak znechutí, a nic než sebe, sebe a jen sebe. Je to něco jako sebevražda. A sebevražda je zakázána.“).²³⁴

Paradoxní je, že Zinaida, která tato slova pronese, není schopna smíření s daností věcí a kvůli nešťastné lásce je ochotná skoncovat se životem. Dostává se tak do konfrontace s protagonistou, který naopak jako věčný trpitel o smrti neuvažuje, ale snaží se spíše najít skutečné řešení problému („Nechte si svoje učená slova. Nerozřeší! Co chcete, abych řešila? Sklaplo to – sklaplo to. Mám toho dost – a basta. Nerozřeší! Řešit – to je dobré pro vás, učené; nebo snad pro lidi, co nemají kuráž. Kdoví, není-li to totéž: učení a lidé bez kuráže. Řešit! – a co, prosím vás? To, co není? Ještě že neříkáte, abych doufala – jo, ztrácet čas. Kdo jakživ nic neměl, může doufat; jako vy. Je to aspoň něco.“).²³⁵ Zinaida tak ztrácí víru v život, zároveň však neopouští křesťanské zásady. Vypravěč křesťanské vyznání již dříve hodnotí dvojím způsobem právě na příkladu Zinaidy. Jednak se jedná o bigotní lpění na morálních zásadách, jednak o proces, který zušlechťuje lidskou duši, jíž je zakázáno opovrhovat. V případě Zinaidy víra vyjadřuje vývoj od animozity člověka až k nadpřirozené moci, který je motivicky obestřen křesťanskými symboly („Začalo to kterak? Idylkou se Zinaidou. Zvíře, které chtělo být mermomocí andělem, upravilo idylku na bukolický zpěv s doprovodem dud – karitas – a šalmají – rovnost, volnost, bratrství.“).²³⁶ Víra v boha je zde vykreslena jako možná nejsilnější moc, kterou v sobě člověk dokáže vyvolat na obranu před nelibým osudem. Kontrast víry a sebevražedných myšlenek eskaluje v momentě, kdy je Zinaida na Královském

²³³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 210

²³⁴ Tamtéž, s. 211

²³⁵ Tamtéž, s. 212

²³⁶ Tamtéž, s. 163

mostě odhodlána zemřít skokem do řeky, sebevraždu však pro své vyznání spáchat nechce, a proto nutí protagonistu, aby jí ke smrti pomohl („Shod' mě; sama nechci; pánbů to zakazuje; shod' mě.“).²³⁷

Dochází k potyčce, kdy je protagonistovi vytýkáno, že Zinaidě nechce s vykonáním sebevraždy pomoci, ačkoliv jí u mlýna sliboval vše.²³⁸ V nepřehledné rozeprě a postrkování nakonec po protagonistově trnutí Zinaida přepadne do řeky. Protagonista se tak stává vinným, ačkoliv prudký pohyb byl jedinou možností, jak se od Zinaidy odpojit („Vyprostil se, jak jediné mohl: surově do ní vrazil.“).²³⁹ Jeho přirozený atribut viny se tak touto nešťastnou událostí či náhodou stává platným a protagonista je vzápětí četníky odveden na stanici. Tělo vytažené z řeky na něj příznačně ukazuje prstem. Tento jev je opět paradoxní, neboť se následně dozvídáme, že Zinaida ve skutečnosti nezemřela. Protagonista již při zatýkání hovoří o tom, že jej Zinaida přemohla a do řeky skočila sama. Ačkoliv nám je tedy protagonista celou prózu popisován jako osoba, která byla křivě obviněna, ve skutečnosti se spíše jedná o oběť dvojznačnosti, čímž se však nepotvrzuje, že by dané činy nespáchala. Jelikož je fikční svět vystavěn jako kontrastní prostor, v němž jsou současně možné dvě naprosto protichůdné teze, interpretace je taktéž variantní. Protagonista je buď po celý příběh nevinným člověkem, který je doslova dohnán k vině, nebo se naopak jedná o chronického lháře, který své činy maskuje za nedorozumění a nešťastné náhody.

Právě náhoda je v celé próze podstatným motivem kooperace protagonisty a Zinaidy. Poprvé se objevuje v úvodním snu, kde je popsána větévka srdéček, „jež tu zbyla po milosti (řekněme po šťastné náhodě)“,²⁴⁰ a čínská pagoda se dvěma figurkami, z nichž jednou je Zinaida („Náhoda. Ale snad není jen pouhou náhodou, že pagoda s figurkami tvoří dohromady jakoby rovnomocninu jména.“).²⁴¹ Figurky jsou v podstatě snovou metaforou protagonisty a Zinaidy, které sdílejí společnou pagodu – dvojí svět představující zázemí pro víru, jež je okolnostmi zakoušeno až na hranici se smrtí. Všechna následná setkání postav se pak dějí jakoby neuvěřitelnou

²³⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 214

²³⁸ V této emocionální konfrontaci se tak odkazuje ke scéně, která se ve skutečnosti neodehrála – tak silný je afekt ve dvojitě světe.

²³⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 214

²⁴⁰ Tamtéž, s. 94

²⁴¹ Tamtéž, s. 97

náhodou, jejíž význam ještě Zinaida znásobuje zvoláním „Jaká to náhoda!“.²⁴² Protagonista si však uvědomuje, že takto častý kontakt se stejnou osobou nemůže být náhodný, ale spíše záměrný. Tato teze, která tak vyvrací myšlenku podvědomé osudovosti a přitažlivosti obou, se navíc v závěrečné konverzaci potvrdí jako správná.

V návaznosti na postavu Zinaidy je ve hře podstatné také již částečně nastíněné téma lásky. Láska je v textu obecně popisována povětšinou s negativní konotací jako klam, který člověka vábí idyličností, přičemž jej ale naopak zaslepuje. Zdůrazňuje se atribut nemožnosti plnohodnotného naplnění lásky mezi dvěma lidmi. Téma se poprvé objevuje v úvodu prózy, kdy protagonista vyjadřuje nedůvěru ke slunci, která vzniká právě na základě tíhnutí člověka k němu („Ty také mě podvádíš, neboť tě mám rád.“).²⁴³ Vše, co člověka takto emocionálně zasahuje je tak dle vypravěče vždy dvojznačné právě jako sluneční svit. Na jednu stranu prvotně příjemný a hřejivý, na stranu druhou nakonec vždy pálivý a nesnesitelný. Nedůvěra v lásku je ale současně podkopávána vnitřní nadějí, že přeci jen by mohla existovat možnost pravé lásky („Nač běhat za vozem vyhlédnutým, jestliže je jeden, jestliže je jistě jeden, který se zastaví právě před ním?“).²⁴⁴ Ve většině případů se téma lásky objevuje, protože se člověk není schopen z jejích spárů vyvázat z důvodu, že je permanentně lákán sexuální přitažlivostí („Neboť společný jmenovatel tu je, a číslí se: *sexus*.“).²⁴⁵ Láska se tak častokrát popisuje jako čistě animální akt, který vyjadřuje pouze nutnost naplnění fyziologické potřeby namísto emocionálního zaujetí. Semeništěm těchto volnomyšlenkářských hrátek je pak bulvár Poissonière, kde příznačně sídlí protagonistova banda snových experimentátorů. Láska představuje cestu bez cíle, kterou však člověk opakovaně absolvuje právě z důvodu své sexuality, již nedokáže potlačit, ač by se o to snažil sebevíc.

Kromě zmíněné náklonnosti protagonisty k Zinaidě a implicitních narážek na sexuální vztahy s náhodnými lidmi je pro motiviku lásky důležitá postava jinocha, s nímž se protagonista potkává uprostřed města. Vzájemně si na první pohled padnou do oka i přesto, že jinoch ví o pověsti protagonisty coby zloděje. Jejich kontakt provází upřímné úsměvy a sympatie, které jsou svým emocionálním nábojem až

²⁴² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 165

²⁴³ Tamtéž, s. 94

²⁴⁴ Tamtéž, s. 175

²⁴⁵ Tamtéž, s. 163

destruktivní („tvář zaplavil úsměv; úsměv – povodeň.“).²⁴⁶ S láskou zde silně rezonuje také motiv vzájemného pohledu očí. Protagonista toto setkání vnímá jako osudové a jinoch je pro něj představou nejčistější podoby pravé lásky, která vzniká také na základě jinakosti obou jedinců vůči světu („jsou sami, sami a sami [...] obrátil po něm tvář; tak dovoleně, jak snad patříme jen na bratra, na vzácného onoho bratra, kterému jsme byli němým pohledem kdysi dovolili, že nám smí veždy povědět, kdože vlastně jsme.“).²⁴⁷ Z jinocha vyzařuje nadpřirozená síla, pomíjivá krása a také zošklivující rys pro okolní pozorovatele, který s protagonistou sdílí („Šel jako ten, kdo ví, nic že se mu nepostaví: [...] koho život poučil, že se mu překážky uklízejí z cesty ne proto, že by se bály jeho síly, ale proto, že si ho oškliví. [...] byl krásný nepravou krásou zrůdného ovoce, po němž se zrak jen plaše smeká, boje se objevit morbidní kaz, zkad prokletá krása je.“).²⁴⁸ Téma lásky na scénu přináší silný atribut emocionálního zaujetí, díky kterému lze odhalit identitu vlastního já, v čemž tkví důležitost tématu v rámci celé hry. Přestože se mezi jedinci ihned vytvořila hmatatelná chemie, protagonista má o svazku pochyby a od prvotního setkání utíká do města, kde nad vším sáhodlouze přemýšlí („Hlupáčku! Proč jsi proti sobě?“).²⁴⁹ Jinoch představuje až postavu pokušitele, který se náhodně objeví, podněcuje v protagonistovi vzplanutí lásky, jež následně umocňuje ubytováním v okrašlovacím spolku, tedy na stejném místě, kde již bydlí protagonista.

Otevírá se zde otázka homosexuality, k níž není vyjádřeno přesné názorové stanovisko. Protagonista se sice ráno vedle „někoho“ probudí očividně po prohýřené milostné noci, identita jinocha však není přímo potvrzena. Protagonista od spícího jedince odchází i navzdory tušení, že na místě nechává svou životní lásku – „toho jediného člověka, jehož pohled by možná snesl vždy a všemu navzdory.“²⁵⁰ Není však zřejmé, zda je protagonistův odchod důsledkem nevíry v lásku, jeho strachu z ní, či vyvstává z mínění, že homosexualita je určitým druhem hříchu a mravního poklesku. Tvrzení jsou rozporná, jelikož protagonista na jednu stranu homosexualitu akceptuje („Láska jako láska... chudák si nevybírám...“),²⁵¹ zároveň se však sám sebe ptá, odkud se tato hříšná přitažlivost vzala („Kudy vchází? To, co przní hmotu, která

²⁴⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 158

²⁴⁷ Tamtéž, s. 158

²⁴⁸ Tamtéž, s. 154

²⁴⁹ Tamtéž, s. 158

²⁵⁰ Tamtéž, s. 175

²⁵¹ Tamtéž, s. 174

hříchu nepoznala?“).²⁵² Tento vnitřní rozpor lze chápat jako protagonistovo nepřipuštění si své přirozenosti a snahu zakrýt, kým skutečně je pro dobro společnosti, která homosexualitu vnímá negativně. Sexuální orientace se však i přes svou touhu nedokáže zřeknout, a tak podniká tato milostná dobrodružství. Důkazem, že styk s jinochem nebyl prvním případem takového záletu, je, že po probuzení pro protagonistu ihned přijede šofér, který bez ptaní ví, kam má jet. Vztahy na jednu noc jsou tak nejspíše denním chlebem hlavní postavy, čímž se v souvislosti s psychickými stavy prohlubuje její zošklivení. Na dotaz Zinaidy na tuto viditelnou sešlost těla protagonista reaguje slovy, v nichž za důvod změny udává právě bohémský život a existenciální nezakotvení („»Nesešel jsem. Jen jsem se zapomněl [s jinochem]. [...] Zapomněl jsem se – zapomněl sebe – někde.«“).²⁵³ U tématu homosexuality nelze nezmínit, že se zde nepochybně jedná o autorské projektování osobního problému se sexuální orientací. Weinerova skepse k lásce totiž nejpravděpodobněji pramení právě z vlastní zkušenosti nenaplněného homosexuálního vztahu, který byl v dané době navíc chápán jako smilstvo. Není tedy překvapením, že se i ve Weinerově díle toto palčivé téma s kritickými a až bezvýhodnými stanovisky objevuje.

²⁵² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 175

²⁵³ Tamtéž, s. 208

5. 2. 5. Bulvár Poissonière

Dalšími postavami, se kterými se protagonista na své cestě fikčním světem setkává, je jeho „banda“ (toto oslovení se v textu objevuje již při konfliktu protagonisty s manželi Steelovými). Jedná se o uskupení mladých jedinců, kteří se tradičně scházejí v kavárně na bulváru Poissonière, v prostoru fešných mladíků a lascivních dívek setkávajících se za účelem sexuálních styků a volné lásky. Bulvár je popsán jako místo, kde je vše možné, a přestože jej protagonista dříve nepochybně několikrát navštívil, je zároveň charakterizováno kriticky vůči mladým lidem, kteří jsou ve vypravěčových očích nevyzrálí a jejichž vztahová dobrodružnost působí nevhodně. Banda představuje čtyři jedince, kteří jsou v této volnomyšlenkářské umělecké atmosféře trvale zakořenění a protagonista, jenž byl do té doby jedním z nich, najednou do kavárny vstupuje s pocitem odcizení od skupiny – prozřením, že již do tohoto světa nepatří, ačkoliv je ostatními nadšeně vítán („S kumpány; s kamarády: ale ty oči! [...] – tyto oči cizinecké! Jak to, že ho dotud nikdy nenapadlo, že je jim cizí? A jak to, že nad tím nenadálým objevem nežasne?“).²⁵⁴ Protagonista i přes tuto cizotu nepřipadá v úžas a jeho banda jej měří přísnými pohledy přirovnávanými k výrazům zkušebních komisařů²⁵⁵ (viz pohled Fulda ve *Hře na čtvrcení*).

Dochází k určitému konfliktu mezi ním a skupinou, kdy protagonista propadá strachu a hanbě, že nově zaznamenané odcizení od ostatních bylo ve skutečnosti od začátku přítomné, vše kolem něj byl pouhý klam a „že se na něho v podstatě nikdy nedívali, ale pouze si ho prohlíželi.“²⁵⁶ Banda je skupinou experimentátorů s vlastními životy, která protagonistu začne postupně do detailu analyzovat, rozebírat historii jeho vlastní existence, až si protagonista uvědomí, že je po přiznání vlastní nenáležitosti do tohoto prostoru plně v jejich moci („Jakou převahu má nad ním tato koalice čtyř nyní, kdy poznává, že v ní nikdy nebyl pátým?“).²⁵⁷ Přesto v něm ale zůstává jistota, že existují věci, kterých se nikdy nemůžou dohledat, které zůstanou navždy viditelné pouze jejich majiteli (vypravěč to nazývá vyprazdňováním obsahu zásuvek vlastního života: „Zboží, zboží se nedohledají. Je jeho, navěky jeho.“).²⁵⁸ Protagonista začne kvůli rozepři zběsile pít a do té doby již znatelně snový svět se

²⁵⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 189

²⁵⁵ Tamtéž, s. 187

²⁵⁶ Tamtéž, s. 189

²⁵⁷ Tamtéž.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 190

násobí ve své absurditě. Objevují se surrealistické vize, v nichž xylofon hraje sám od sebe, protagonistovy smysly se slévají v jeden a sám si připadá jako uprostřed čtverylky – dynamického procesu vně koule, kde jsou mu čtyři z bandy zpovědníky a badateli, kteří zkoumají jeho existenciální „problém“ ze všech stran. Protagonista zde sehrává obdobnou roli jako Smíšek v první hře, kdy není schopen mluvit, nic neslyší a je v jistém smyslu odkloněn od skupiny, nachází se za neprostupnou clonou. Sám si připadá jako kejklíř, který ze svého krku tahá nekonečnou stužku s Morseovými značkami²⁵⁹ – jakýsi řetězec událostí, které se mu doposud staly. Začnou mu vyvstávat neurčité vzpomínky, nepřetržitá řada řečnických otázek, pocit, že je najednou krásný, a také klíčová myšlenka řešení traumatu viny, jež spočívá v dodatečném vykonání činu, z něhož byl člověk obviněn („Vy všichni, kdo trpíte pro zločin nespáchaný, dovršte spravedlnost tím, že jej spásete dodatečně...“).²⁶⁰

Ve vteřině se perspektiva vůči čtveřici proměňuje. Protagonista si uvědomuje, že jeho slova se nalézají mimo paměť a vědomí přisedících, a dospívá tak k tomu, že vše kolem je pouhým snem („Jako by popošli z oblastí fantasmagorií k oblasti skutečna. Blíž ke skutečnu, ne ještě docela vně.“ [...] „tak se dovídal, že sní nebo že je v končinách se snem sousedících.“).²⁶¹ Zároveň v souvislosti s tím alespoň stroze dochází k názoru, že tvůrcem své cesty (v tomto případě i jejich převahy) je vlastně vždy on sám – přijímá tak zodpovědnost i za nevysvětlitelné události vlastního já („věda se bezděčným tvůrcem oné libosti, pojal k ní poděšenou jakousi něhu“).²⁶² Po absolvování této mystické konfrontace s bývalými souputníky protagonista odejde z kavárny točitými dveřmi ven a na okamžik přichází o vědomí a víru. Chvilí probrání z tohoto snu prostupuje jakoby do další ulice a vnitřně dospívá k závěru, že právě díky rozkmotření s bandou, která pro něj do té doby představovala jeho nejbližší, se vše mění a zdánlivě se naskýtá nová naděje na lepší zítřky („A zatímco se vynořoval, omráčen, ale soudný, roztočil se okolní svět [...] a všechen smysl světa, zdálo se, hrnul se od věci „zháším“ k věci „zažívám“.“).²⁶³

Proces protagonistova uvědomění si, že styk s experimentátorskou skupinou byl v podstatě slepou uličkou jeho snahy o porozumění světu a nalezení odpovědi na otázky lidské existence, vyznívá jasně analogicky jako obraz Weinerova

²⁵⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 192

²⁶⁰ Tamtéž, s. 193

²⁶¹ Tamtéž, s. 194

²⁶² Tamtéž.

²⁶³ Tamtéž, s. 195

odloučení od *Le Grand Jeu*, s nimiž se Weiner prakticky stejným způsobem „znenárodněl“ na základě pochopení, že jejich styl sebedestruktivního zakoušení absolutně není tím směrem, jenž by ve svém životě i tvorbě chtěl dále a plnohodnotně vyznávat. Nelze však toto odloučení chápat ve smyslu jednoznačně negativního odcizení, jelikož Weiner stav odpojení od skupiny nechápal jako vyprcháání vřelého svazku, ale spíše jako chybný krok spolčení se s někým, s nímž nic společného v podstatě nikdy neexistovalo. Jedná se tak o obyčejné vyjasnění, jak se věci ve skutečnosti mají. („[Byli to] druzi, v nichž teprve nyní poznával cizince a nikoliv odcizené.“; „Poznával, že se od svých druhů dostává ne-li dál a dál, tedy stále víc kamsi, co bylo víc a více „jinde“, než kde dleli oni, ať si se mu z očí neztráceli“).²⁶⁴

²⁶⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 195

5. 2. 6. Divadelní hra o dodatečné krádeži

Scéna loupeže ve zlatnictví, která v próze následuje po rozkmotření s bandou, se vyjevila asociativně na základě myšlenky o dodatečném provedení činu, ze kterého byl protagonista křivě osočen. Na ulici přeplněné různými krámkami, z nichž protagonista s bohorovnou jistotou zamířil právě k jednomu, dochází k setkání s Tiemenem, mistrným kapsářem, který v pozici figuríny, či spíše figurky, protagonistovi oznamuje, že právě dorazil na předem sjednanou schůzku, kde se má jeho dodatečná krádež uskutečnit. Cílem je platinový náramek ve zlatnictví.

Postavení Tiemena jako figuríny není náhodné, jelikož celá scéna krádeže je zinscenována podle předem napsaného scénáře jako divadelní hra, v níž každá z postav splňuje svoji určenou roli. Formální stránka této hry ve hře nese obdobné parametry jako kavárenská scéna z *Hry na čtvrcení*. Všechny postavy kromě protagonisty jsou dokonale obeznámeny s celkovým průběhem loupeže – s tím, že dojde ke krádeži náramku a zahájena bude po přestřelce na ulici, která má odlákat pozornost prodavačky, paní Steelové. Identita prodavačky není v textu přímo odhalena: argumentem pro to, že se nejedná o paní Steelovou, je chlupatá bradavka, která je vypravěčem ironicky hodnocena jako něco, co protagonista na paní Steelové dříve neviděl. Zároveň však nemůže potvrdit, že by takovouto bradavku skutečně neměla („Bylo to vinou chlupaté bradavky, o níž náš hrdina (a mrze se pro to) naprosto nedovedl říci, jestli se snad náhle udělala či jestli ji zprvu prostě přehlédl.“).²⁶⁵ Přestože se celá scéna odehrává na základě známého scénáře – to je patrné například při příchodu grooma na scénu, který se zjeví ihned po vyslovení slova „gilotina“ („slovo „gilotina“ bylo smluveným znamením, na které měl na ono jeviště vystoupit.“),²⁶⁶ či na vědomí postav o budoucím vývoji situace, předepsané dění se vlivem různých okolností přesně nenaplnuje. Domluvená přestřelka se neodehraje v plánovaný čas a Tiemen to společně s vypravěčem hodnotí jako neprofesionalitu herců („a co jsme se toho nazkoušeli! Zatracení figuranti!...“; „Toto selhání režie bylo nakažlivě trapné, že přivedlo do rozpaků i toho, který sem přišel krást doopravdy.“).²⁶⁷ Když opožděně k přestřelce dojde a protagonista je vyzván k nahrazení kradeného náramku padělkem, dostává se do překerní situace, jelikož jako jediný není seznámen se svou rolí ve hře a žádný padělek tak nemá připravený.

²⁶⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 198

²⁶⁶ Tamtéž, s. 197

²⁶⁷ Tamtéž, s. 200

Tiemen od začátku fungující v roli pokušítele, který protagonistu ke krádeži navádí, poté mu do rukou podsouvá obušek a motivuje jej do vraždy prodavačky v případě neúspěchu, se na protagonistu kriticky oboří. Od prvotního momentu jejich setkání byl toho názoru, že protagonista loupež nezvládne uskutečnit („nač si dávat tolik záležet, vidím-li, že toto nemehlo prohraje stejně, tak či onak!“).²⁶⁸ Při této „prohře“ jej začne považovat za idealistu a hlupáka („Co tedy chce mezi zloději, neumí-li podvádět, co chce mezi lidmi, idiot? Proč si všechno tak ztěžujete?“),²⁶⁹ a nakonec mu i odmítne pomoci situaci vyřešit. Z naivního protagonistova přesvědčení, že lze krást poctivě a upřímně („Nepřetvařuji se. Neumím. Chci krást poctivě.“),²⁷⁰ tedy vkládání morálních hodnot do kriminální činnosti, čímž sám vytváří paradox uprostřed světa, který se řídí řádem spravedlnosti a viny, se dostává do nevýhody a kvůli tomu je prodavačkou odzbrojen, a celý scénář se tak rozpadá. Groom i přes svou stálou přítomnost „nabyl přesvědčivého rázu věcné rekvizity“,²⁷¹ dramatická scéna postupně zatemňuje („tma, v níž se utopila ulice, byla jen jevištním setměním, aby se mohla vyměnit dekorace, aniž se spouštěla opona“)²⁷² a postavy se náhle transformují ve stíny a poté v kníraté četníky v uniformách, kterých je však namísto čtyř pět. Nově příchozí postavou je pan Steel.

Již samotné rozložení hry na čtveřici opozitních postav k protagonistovi je shodné ke scéně konfrontace protagonisty s bandou. Vizáž četníků pak funguje v rovině proleptické vize, která předznamenává protagonistův pobyt na četnické stanici. Scenerie se následně roztočí, rozmělní na nekonečné množství perspektiv, kdy jediným statickým středobodem se stává právě výchozí postavení protagonisty. Po „narovnání“ prostoru se protagonista ocitá v kavárně, kde se dovršuje jeho odtržení od bandy obrazem, v němž drží šest lístků do kina, zároveň však vedle sebe nemá nikoho, s kým by na film mohl jít. Dotváří to jeho odhodlání skončit s kavárnami, bohémským životem náhodného sexu a radovánek a připadá si na rozhraní, jelikož si uvědomuje, že neexistuje nic, po čem by ještě mohl toužit, a zároveň že touží mít právě to, co dosud nenalezl („On však, máje volbu mezi dvěma věcmi stejně nedosažitelnými [...] ne snad, že není pevného bodu vůbec, nýbrž že není pevného bodu, o nějž by stál. [...] koketoval silácky s faktem, že nic

²⁶⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 199

²⁶⁹ Tamtéž, s. 201

²⁷⁰ Tamtéž.

²⁷¹ Tamtéž, s. 202

²⁷² Tamtéž.

nemá, trávil dni zalhávaje sobě s násilím, které hraničilo na rozkoš, že to, co nemá, je právě to, oč velmi a nešťastně stojí.“)²⁷³ Na jednu stranu se tedy dostává k tomu, že o nic na tomto světě nestojí, zároveň to, co nemá, je pro něj bytostní touhou, po které ale nesáhne. Jedná se o patovou situaci, kdy je chycen „mezi“, protože se neumí rozhodnout, možná také z důvodu vědomí fatálních následků konkrétního rozhodnutí. Protagonistovo rozpoložení poté ještě více nabourají Tiemena kritická slova o jeho neschopnosti („Vy tedy opravdu berete „krást“ doslova!“ Krást! Houby krást. Brát věci zlehka, jako otužilý dlouhoprsták v mezipalubí – sportsman idealista. Umíte to? Neumíte. Dejte se tedy vycpat.“),²⁷⁴ které následují po protagonistově žádosti, aby ho Tiemen naučil krást a on tím tak mohl vyřešit svůj problém viny – najít sám sebe ve vlastním životě.

Tiemen na motivu loupeže v podstatě metaforicky znázorňuje, jak dospět ke smyslu života. Krást zde funguje ve významu přirozeného žití a nekonečného neanalyzování a neřešení věcí do detailu – jedná se o umění jednoduše a krásně žít. Zmíněné „vycpání“ pak znamená, že člověk, který není schopen přirozenosti, je v podstatě loutkou vedenou konstantními principy hledání čehosi, co ale nalézt nejde, protože není co hledat – je to chorobná obsese, která paradoxně místo toho, aby člověka přivedla k pravdě a smyslu, vzdaluje jej do klamu a nonsensu. Protagonista ve svém rozjímání opět spatřuje svou bandu a domnívá se, že se nyní nalézá na úplném dně, jelikož jej naplňuje stesk po minulosti, kdy byl nešťastný, zároveň však díky tomuto neštěstí měl stále něco, co mu v životě chybělo. Příčinou tohoto dna je podle něj zapomenutí trpět („Je na dně, a právě proto nedovede už trpět. [...] A zároveň spatřil, jak drtivě krásný byl život tehdy, v oněch dobách, kdy také jemu se svět zdál odlidněným nic než proto, že jedna jediná bytost v něm chyběla... Hledal a našel, že se mu už nestýská po nikom a po ničem“).²⁷⁵ V této fázi hry se protagonista vychýlil do bodu zmaru nad vědomím, že ve chvíli, kdy se dotknete vysněného cíle, vás vedle radosti z dosažení může také zničit jistota, že již neexistuje nic dalšího, za čím by se mohl člověk hnát. Setrvání v dřívějším neštěstí pak pro protagonistu představuje libější stav nežli ten, v němž již neštěstí neexistuje. Protagonista se potuluje ulicemi, až se zastaví na nádraží d'Orsay, kde mu při

²⁷³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 205

²⁷⁴ Tamtéž, s. 204

²⁷⁵ Tamtéž, s. 206

pohledu na hodiny dojde, že vlastně neexistuje nic, protože si ani nic existenci nezasluhuje.

5. 2. 7. Objasnění viny na komisařství

Scéna z komisařství představuje určitý prostor očištění, v němž se pro protagonistu vyřeší problém s křivým obviněním a vinou, který jej provází po celou dobu příběhu. Četnická stanice, na kterou je po „sebevražedném“ aktu Zinaidy odveden jako možný pachatel, je pro něj plechovou celou způsobující úzkost. Únikem z tohoto nelibého prostředí, oplývajícího také rysem oslňujícího světla, je protagonistova čapka, kterou nejprve pohodí na zem, poté ji opakovaně mne v rukou či mezi kolena a při pohledu dovnitř nahlíží jakoby do jiné reality, jež mu nabízí vykoupení („Našel tam asi něco neuvěřitelně vzácného, neboť trhl sebou. Ale neodolal. Popatřil znovu. Abychom přece jen řekli, cože tak obludného – co tak vzácného, že obludného – se mu tam zdálo vidět: bylo to něco, co vypadalo – ale kdyby jen věděl proč! – co vypadalo jako Milosrdenství.“).²⁷⁶ Niterné stavy úzkosti se však zároveň prolínají s pocity bohorovné sebejistoty, kdy si je protagonista vědom své nevinou a až nedotknutelnosti proti otázkám a výzvám četníků, kteří se v jeho očích jeví jako směšní hlupáci. Tato bohorovnost má spojitost s uvědoměním si pomíjivosti života a faktem, že vlastní existence člověka nemá v podstatě žádnou váhu. Protagonistovi dochází, že reálná plechová cela je vlastně metaforou celého vesmíru, ze kterého nemůže uniknout, přestože je ve srovnání s ním pouze nepatrným smítkem, na němž nezáleží. Zároveň v sobě nachází odvahu tuto svou nicotu konfrontovat s entitou, jež tomuto světu vládne, ať už se jedná o boha nebo jakoukoliv jinou bytost („Zvěděl, že není ničím, ale jeho celou byl vesmír. Zatoužil, aby se mu postavila nejdokonalejší, nejvznešenější, nej přísnější, poklesku nejneschopnější bytost - bůh? -, neboť chtělo se mu patřit do zřetel kohosi, kdo vidí ze všech a ze všeho nejnedůtklivěji: věděl, že by odolal i takovému.“).²⁷⁷

Četník přistupuje k výsledku s tezí, že je Zinaida prostitutka a protagonista její pasák, načež usuzuje, že ji kvůli „pracovním“ neshodám do řeky shodil. Výslech se nese v rytmickém duchu repetitivního kladení totožných otázek v přesném pořadí, kdy se četník snaží dopídit pravdy. Z otázek se postupně za cílem doznání vyvine i fyzické napadání – facka, kterou protagonista během prvního doteku paradoxně vnímá spíše jako pohlazení. Protagonista se ocitá v bizarní situaci, kdy je obviněn bez důkazů pouze na základě svého působení na místě činu a svého atypického

²⁷⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 220

²⁷⁷ Tamtéž, s. 217

chování. Vina je mu tedy přikládána analogicky jako v případě odcizení náramku, kde se taktéž pouze objevil v nesprávný čas na nesprávném místě. Četník Durrand, jakožto svědek celé události, o protagonistovi hovoří jako o muži, který na místě činu strnul jako solný sloup a z místa neutíkal. Podivné je však chování Zinaidy, která po vytažení z řeky z neznámého důvodu na protagonistu ukázala (možná kvůli svalení viny, aby nebyla považována za osobu, jež se pokusila o sebevraždu). Pro vyšetřovatele se naskýtá trojí řešení: počkat na komisaře, poslat protagonistu k soudu nebo jej propustit. Za účelem osvětlení události volají do nemocnice sv. Ludvíka a poté Cochinu, kde se dožadují výpovědi Zinaidy, která sdělí, že do řeky skočila sama a protagonista je tedy nevinen.

Četníci jsou připraveni protagonistu pustit na svobodu, protože jim ale přizná, že se se Zinaidou znal, nemohou tak učinit. Protagonista se tedy dostává do další paradoxní situace, kdy si své postavení znevýhodní upřímnou odpovědí na otázku a nepopíráním informací vedoucích v jeho neprospěch. Četníci jej kvůli tomuto prohlášení odmítají propustit a mají ho za blba („»Blbe! Pročs to říkal? Moh's už být venku.« [...] »Jestli jste jí tam neshodil... jestli ona sama říká, že jste jí tam neshodil... nač ji znát? Pitomče; proč znát někoho, kdo nám vadí?«“).²⁷⁸ Čtenáři je tedy popsána bizarní situace, kdy protagonista doplácí na svoji svědomitost a nezatajování faktů. Vyvstává otázka, co je to za svět, v němž člověku škodí pravda, která navíc škodlivou není. Tento moment připomíná chování Marcela z Camusova *Cizince* (1942), kde je hlavní postava taktéž kvůli upřímnému vyjadřování i k citlivým tématům terčem obvinění, předsudků a moralizování. Četníci vzápětí rozhodnou, že protagonista musí počkat na příchod komisaře, zároveň by ale měl doložit svou bezúhonnost předvoláním svědka. Protagonista se i přes snahu předvolat domovníka nakonec paradoxně rozhodne pro pana Steela, který se mu jako by ledabydle dostal do slov.

K příchodu komisaře na stanici dochází po probdělé noci v osm hodin ráno, jeho zjevení na scéně se nese v duchu východu slunce. Protagonista v tento moment stále v rukou drží čepici a dívá se do jejího dna s opětovnou vizí blížícího se konce – rozřešení („Žmoulal promaštěnou čepici patře do jejího dýnka, kde se stal zázrak: vše to, co být mělo, bylo tam tak, jako by se naplnilo vskutku.“).²⁷⁹ Komisař s ruděrusou

²⁷⁸ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 221

²⁷⁹ Tamtéž, s. 224

kšticí představuje osobu, pro kterou je stěžejní vysvětlování věci na základě řádu – zákona, jehož se drží za použití jakýchkoliv metod, ačkoliv u obviněného jasně spatřuje nevinu („Jsi v tom nevinně, já vím [...], ale být v tom nevinně, to už také je proviněním. A vůbec: já znám jen předpisy.“).²⁸⁰ Protagonista je pro něj hlupákem, který si pravdivým přiznáním faktů zkomplikoval cestu na svobodu. Situace je o to bizarnější, že se vyšetřuje nedokonaná sebevražda Zinaidy, která ačkoliv je označována jako utopená, v telefonním hovoru s četníky ustavičně a nekonečně promlouvá. Řeší se tedy již věc dávno vyřešená, respektive věc, u níž již není co řešit. Komisař však i přesto pokračuje ve výslechu, protagonistu udeří pěstí do ramene se slovy, že ani čisté svědomí není pro obviněného záchranou. Během kladení otázek se začíná lehce vznášet nad zemí – jedná se o cizorodou až pekelnou bytost s černýma očima, která je poslední instancí protagonistova pochopení vlastní viny a možností, jak se zní vyvázat. Protagonista se po necelé hodině výslechu i navzdory komisařovým upozorněním dovolává příchodu pana Steela, který v telefonu nerozumí tomu, proč by se měl dostavit na stanici, když není pochyb o protagonistově nevině („Proč pochyby, tvrdí-li oba totéž?... ach, drahý, pane Steele, to je vidět, že nevíte, jak to na světě...“).²⁸¹ Policejní orgán je však zaměřen pouze na důkazy, fakta, předpisy a zákony a jakékoliv logické vysvětlení lidského chování pro něj není podstatné. Opětovně se tematizuje paradox světa, který je založen na pravidlech vymyšlených lidmi, které v mnohých situacích nedávají smysl, nachází se jakoby mimo reálný svět, jsou směšné a mnohokrát zbytečně komplikují komunikaci mezi lidmi a jednoduché řešení problémů.

Pan Steel nejprve netuší, kdo je obviněným, po příchodu na stanici však protagonistu pozná a sdělí komisaři, že se jedná o muže obviněného z krádeže náramku, načež málem uchýlí k napadení protagonisty. Komisař je i přes svůj ďábelský původ z této informace v šoku a nechápe, proč si protagonista pro potvrzení své bezúhonnosti nechal předvolat právě pana Steela. Myslí si, že je protagonista zvláštní bytostí, která má blíže k mrtvým nežli k živým, protože nemá tendence sám sebe hájit a zdánlivě, pro oko nezainteresovaného pozorovatele, přijímá veškerou vinu („živý se nemůže nehájit, nemůže se neomlouvat. Jen mrtví

²⁸⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 225

²⁸¹ Tamtéž, s. 228

snášejí křivdu, jen mrtví si v ní libují. Mají na to právo... mrtví jsou provinilí.“²⁸² Jako důkaz pravého života je zde tedy znázorněno přirozené lidské chování, a ne neadekvátní přijímání něčeho normálního podle předepsaných pravidel. U protagonisty v této fázi dochází k vrcholnému uvědomění, že ke štěstí vede cesta být hlavně člověkem ve své přirozenosti, ať už to znamená méně či více neadekvátnost konkrétního počinání. Přirovnání protagonistova chování k mrtvému je pak příznačným označením pro pochopení, že přirozeností člověka je jeho neexistence – smíření se s faktem, že jeho existence nemá žádnou váhu ani význam. V tomto rozpoložení poté protagonista dojde k finálnímu vyřešení sporu s panem Steelem o „ukradeném“ náramku cestou nečekané omluvy („Já se vám za to omlouvám [...] Já se vám za to omlouvám upřímně [...] upřímně opravdu. [...] Omlouvám se vám také pro Zinaidu. [...] Dovolával jsem se vás, protože jsem vás chtěl odprosit. Já vím, že to nepochopíte, ale já vás odprošuji opravdu ne kvůli vám; kvůli sobě. [...] Odprošuji vás za nepravost, že jsem vám nedovedl dát políček. Zinaida tu nepravost dnes v noci div neodpykala – ano – divíte se – ale je to tak.«“).²⁸³ Omluva v tomto smyslu znamená protagonistovo přistoupení na pravidla hry reálného světa, v němž je adekvátní přisuzovat vinu, cítit zodpovědnost za druhé a také agresivně reagovat na pouhý emocionální popud. Protagonista se v podstatě omlouvá za to, že se v daných situacích nechoval podle očekávání okolí – že nebyl vinen, že nedokázal pana Steela udeřit, ačkoliv si to situace žádala. Protagonistou pocíťovaná hanba, zoufalství a neštěstí vyvěraly z jeho přirozené vlastnosti neudeřit, která je však pro obecnou platnost chování člověka něčím atypickým. Důležité je poznamenat, že oné přistoupení na pravidla většinové společnosti u protagonisty neznamena ústup od svých stanovisek, ale spíše důkaz dobré vůle pro vyřešení problému, tedy atribut, který mu byl vlastní již ve chvíli, kdy problém vznikl.

Ačkoliv protagonista sám v sobě tento konflikt vyřešil, paradoxně se i v tento moment zachoval pro ostatní neobvykle a facka, jež měla být dána, stále nepadla. Uskutečnit tento akt je však po něm přímo vyžadováno („Ten políček, jehož jste v Benediktýnském mlýně neudal... dodělejte jej, lumpel!“²⁸⁴ Protože tak ale protagonista neučiní, komisař v roli ďábelského soudce jej chytí do kravaty a ještě před odchodem panu Steelovi přikáže, aby protagonistu udeřil. Ten tak udělá a oba

²⁸² WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 230

²⁸³ Tamtéž, s. 231

²⁸⁴ Tamtéž, s. 232

jsou propuštěni – nejen z policejní stanice, ale také ze společného nerozpletitelného sporu, po němž u protagonisty zavládla svoboda a usmíření. Pan Steel, který je však oddaně spjat se ctěním předepsaného chování, scénu opouští rozezlen a při protagonistově smírném gestu na rozloučenou, které ale také může působit výsměšně, jej při odjezdu automobilem málem porazí na zem. Střet je tak zdárně vyřešen i přes opačná stanoviska obou stran.

5. 2. 8. Nalezení absolutna?!

Stejně jako ve *Hře na čtvrcení* se v textu několikrát objevuje motiv jistoty ve významu náhlého pocitu, který protagonistu z neznámé příčiny naplní. Jistota je zde spojována nejčastěji s uvědoměním si kategorie času, respektive atributu současného plynutí minulosti, přítomnosti a budoucnosti („Ten ostrý výkřik ze dvora, jež zaslechl věda s oslnivou jistotou, že to výkřik, který byl už dozněl“).²⁸⁵ Ideální ukázkou je scéna, v níž chce hospodský protagonistu prošacovat kvůli ukradenému náramku. Protagonista zde číší jízlivou radostí nad jistotou, že se u něj náramek nenajde („Neboť znal, neboť znal, odkud onen vděk a záliba: to, že nabyl jistoty, že hlupácky bezradný hospodský nenašel, že mu nevsunul do kapsy náramek dávno už nalezený.“).²⁸⁶ Jistota vědomí, která se u hlavní postavy s postupem děje stále více utvrzuje, je patrná také při protagonistově nevědomém příchodu k předem určenému krámu, v němž má dojít k dodatečné krádeži. Jistota zde funguje také v souvislosti s předurčeností situace („všechny ony krámy že jsou jen záminkou krámu jistému, který se od nich ostatně neliší“; „stačilo pohledět naň (a nepohledět naň lze nebylo); aby se myšlenka, že by se mohlo nezaměřit k němu, stala absurdní.“).²⁸⁷

Motiv jistoty dospívá ke svému vrcholu v závěru prózy – v moment, kdy je protagonista společně s panem Steelem propuštěn z komisařství. Jistota v tomto případě neznamená pouze ubezpečení sebe sama o správnosti či pochopení zákonitostí světa, ale představuje také odstranění představy důležitosti vlastního já a vnímání své existence jako něčeho pomíjivého, o co není třeba se bát („kochal se podivuhodně světelnou jistotou, že si na sobě nezakládá; a nevěděl ani, jakže svedl onen krůček další, onen krůček odtud do jistoty ještě novější, ale rozzářené tentokrát už jen temně, do jistoty totiž, že je nezranitelný.“).²⁸⁸ Jistota je ve scéně příznačně provázána s motivem světla v pozitivním významu světla na konci tunelu (viz snová scéna, kde je protagonista vláčen nekonečným proudem v temné šachtě), ale zároveň světla jako pálivé ničící zbraně, jejíž kontakt je pro protagonistu bytostně nepříjemný (viz probuzení v úvodu prózy a oslnění slunečními paprsky). Tyto podoby světla, které se v próze tematizovaly již dříve, se nyní prolínají

²⁸⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 133

²⁸⁶ Tamtéž, s. 135

²⁸⁷ Tamtéž, s. 196

²⁸⁸ Tamtéž, s. 233

a nepředstavují ani zázračný okamžik spásy na spleť cestě, ani destruktivní působení sluneční síly. Jedná se spíše o moment protagonistova myšlenkového protnutí všech kontrastně postavených motivů, které se jeví jako smíření – se životem a jeho smyslem, s osudem a vlastní (ne)existencí. V této téměř neopodstatněně nabyté jistotě se protagonista projektuje jako objevitel svého nového uvědomělého já a při vycházení z četnické stanice sdílí cestu se staříkem, kterému vlídně pomůže při cestě k nábřeží.

Postavy se setkají se střihačem psů, přičemž se zároveň explicitně vyjeví smysl celé hry. Stařík při vroucím pohledu do psích očí, který je až nápadně podoben pohledu protagonisty na svůj odraz v zrcadle, popřípadě do zraků jinocha ve městě, pochopí význam existence, jenž je reflektován až mantricky opakovaným slovem „žijem“.²⁸⁹ Dochází k uvědomění, že ačkoliv se člověk nachází na vrcholu evolučního vývoje a po celý život usiluje o poznání a smysl (ať už života či jevů jej přesahujících), právě jeho inteligence a do jisté míry odpojení od bytostné přirozenosti, která je naopak u zvířete uchována, si svou cestu za pochopením komplikuje sám, protože není schopen na věci nahlížet z hlediska jejich podstaty, ale naopak se je snaží spoutat pomocí racionality a předepsaného řádu principů, jak má svět fungovat. Jedná se o smíření, kdy protagonistovi dochází, že ačkoliv se pozičně nachází na hraně reálného a snového světa, je nepatřičné s protichůdnými principy jednotlivých světů bojovat – snažit se sen uchopit pomocí racionality, či vykládat realitu pomocí všemožnosti. Smíření je určitým vědomím, že nehledě na prostor a jeho zákonitosti zůstává podstatné brát věci takové, jaké v daný moment jsou, přestože se nám mnohé z nich mohou jevit paradoxně a neadekvátně. Hra tedy v závěru přináší největší a také úsměvný paradox, že pro pochopení i těch nejkomplicovanějších jevů s cílem nalezení pravdy a štěstí není nutné donekonečna analyzovat, hledat odpovědi na problematické otázky a snažit se uchopit neuchopitelné, ale spíše se navrátit ke své přirozenosti a přistoupit ke světu takovému, jaký je, bez ohledu na zákonitosti, kterými by měl být podle klasického lidského mínění nahlížen. Méně je v tomto případě více (to je patrné již ve scéně, kdy se protagonista snaží zjistit, proč jej cizí lidé mají za viníka, ačkoliv o něm ani nic nevědí: „A proč by byl neomylný zrovna soudce? Proto, že ví míň než

²⁸⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 234

obžalovaný? Proč by ‚více‘ bylo míň než ‚méně‘?)²⁹⁰ a pochopení se nejlépe naskytne jedinci, který chápe ze své podstaty, nikoliv tomu, jenž se za každou cenu snaží pochopit (viz opětovný pohled staříka do psích očí: „Nedožadovaly se žádné odpovědi; nic, co by chtěly zvědět. A jejich nezvídavost byla tak mohutná, že nebylo pochyby: takto nezvídavé mohou být jen oči, které všechno už pochopily.“)²⁹¹

Lidství a jeho základní atributy jsou tak podle závěru příběhu hlavní příčinou, proč člověk jako jedinec není schopen ve svém životě najít štěstí, smíření, klid a proč má neustálý pocit, že se nachází na existenciální hraně, ze které nemůže najít cestu ven. Člověk je definován jako přírodní entita, která je pod nánosem vymyšlených pravidel a formulí, jaký by měl správný člověk být, stále více determinována a vzdaluje se tak od své podstaty, ke které však podvědomě a niterně tíhne. Čím je však více člověkem, tím složitější pouť k nalezení sebe sama musí absolvovat. Stejně tak jako byla nad protagonistou při nařčení z krádeže vyřčena určitá „kletba“, která jej učinila vinným a změnila jeho jméno na hanbu vlivem nazírání okolí na něj, je prokletím (či spíše uhranutím v kontextu se *Hrou na čtvrcení*) i samotné „být člověkem“, z něhož se však i přes náročnost a kontakt s nevysvětlitelnými úkazy lze vymanit. Nejedná se tedy o rigidně kritický ortel, kdy by lidská existence automaticky znamenala odsouzení k nepochopení a šílenství. Jevy fikčního světa, které se v té či oné souvislosti zdají jako iracionální, neuchopitelné a děsivé, se takovými zdají právě proto, že si člověk ve své naivní a domnělé bohorovnosti usmyslel, že lze vše hodnotit na základě shodných kritérií, předdefinovaných kategorií, či přesného tabulkového určení, co je možné a co nikoliv. Weiner tomuto konformnímu zaslepenému pohledu lidstva na skutečnost nastavuje zrcadlo pomocí znázornění osudu protagonisty („Byl raněn slepotou; právě; jako každý, kdo má být zničen!“)²⁹² „Nejhorší slepci jsou ti, co nechtí vidět.“²⁹³ a skrze komplikované cesty svých postav ukazuje, že i s cejchem lidství lze dojít k idylickému absolutnu vlastní mysli, které se současně nemusí odpojit od reálného světa, jemuž stále vládou fyzikální zákony.

Pokud se tedy Weiner ve *Hře doopravdy* snažil pomocí existenciální cesty subjektů popsat, jaká je, či kde se nachází ona hranice „doopravdy“, tedy, jaká je

²⁹⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 162

²⁹¹ Tamtéž, s. 234

²⁹² Tamtéž, s. 110

²⁹³ Tamtéž, s. 161

mez skutečnosti – opravdovosti a co za ni můžeme považovat, závěr *Hry na čest za oplátku* nabízí alespoň částečnou odpověď, kdy stařík a protagonista při kontaktu se psem vnitřně dospívají k názoru, že k nalezení absolutna není třeba sestupovat do největších hloubek universa jen skrze negaci a šílenství, ale že všeho lze dosáhnout i paradoxně „jednoduchými“²⁹⁴ cestami, které nám nakonec ukáží, co je skutečné a co je pouhý klam. Jen v tomto okamžiku slítí nesourodého v jedno se vyjeví pravá podstata, která již nepotřebuje dalších komentářů. Vypravěč tento moment objevení skutečnosti popisuje finální větou „Den oslňoval kamennou opravdovostí.“²⁹⁵

²⁹⁴ Zde se nepochybně otevírá dvojitá interpretace, do jaké míry můžeme nazývat uvědomění si podstaty sebe sama pomocí odtržení od rysů lidství jako jednoduchou cestu. Myslíme tím proces sestoupení k bytostným základům, ze kterých jsme vzešli, v kontrastu právě k dosahování absolutna snahou bádát ve sférách, které nás přesahují.

²⁹⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 235

5. 2. 9. Metafora cesty

Počínání protagonisty uprostřed fikčního světa je metaforicky znázorněno jako nekonečná cesta, která je vyobrazena již v úvodu prózy, v krátké snové scéně, kdy je protagonista v temném tunelu po přímce vláčen znečištěným proudem vody neznámo kam. Klenba tunelu se navíc stále snižuje, a muž je proto nucen opakovaně potápět hlavu pod vodu, aby se dostal dál. Současně si ale uvědomuje, že by tomuto nekontrolovatelnému postupu byl schopen zabránit, kdyby hlavu neustále neskláněl. Jedná se tedy o znázornění toho, že aby byl člověk schopen dosáhnout vytyčených cílů, musí na své cestě vytrpět ne jeden nelibý pocit, mnohé obětovat a činit tak, jak sám nechce – dostat se na hranici nežití. Touha dokončit tuto cestu je natolik vábivá a podmanivá, že se jí však subjekt nakonec vždy poddá i navzdory sebedestrukci a jejím následkům. Toto vábení má co do činění také se zvědavostí, která protagonistu táhne dál za světlým bodem na konci tunelu. V textu je tento bod označen jako špendlíková hlavička, která postupem cesty pohasíná, když však protagonista ztrácí naději, že by se skutečně mohl dostat na konec, opět výrazně zazáří („proč se mu i v tomto hnusu, jehož konce nedohlížel, chce zůstat naživu tak dlouho, kolik je v jeho moci. To ze zvědavosti, kterou pohrdal. A pohrdal tím více, čím marněji ji tlumil“;²⁹⁶ „zvědavost byla silnější než víra, silnější než ošklivost, a když si to rozvážil, byl nucen k zlostnému přiznání, že ať si pohrdal, nemůže jinak než plouti proti pohrdání.“)²⁹⁷

V tomto plynutí muž pociťuje strach, ale zároveň vědomí, že vše, co kolem sebe vidí, je jen výplodem jeho fantazie, čímž zároveň vyjadřuje nedůvěru ve vlastní uvažování („Neboť nenáviděl svou hlavu; věděl, že to je dílna na jedy proti protijedům.“)²⁹⁸ Hlavní postava o své cestě přemýšlí jako o předurčení osudu, který mu někdo předepsal a přikázal. Může jít o neurčité vládnoucí entity nad světem („Uložili mu jen plout proti tomu páchnoucímu toku; nic jiného.“)²⁹⁹ Cesta se pak pro protagonistu jeví jako nekonečný proud, v němž postupně ztrácí strach z čehokoliv („Urazil už nekonečnost takovou, že se té, která byla před ním, nelekal.“)³⁰⁰ a uvědomuje si, že žádné světlo na konci tunelu ve skutečnosti neexistuje. Přestože však bytostně cítí, že jeho nekoordinované putování nemá žádný

²⁹⁶ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 93

²⁹⁷ Tamtéž, s. 94

²⁹⁸ Tamtéž, s. 93

²⁹⁹ Tamtéž.

³⁰⁰ Tamtéž.

smysl, vždy se ještě odhodlá k „poslednímu“ ponoru před klenbou, aby se dostal o krok dál, možná ponoukán stejně vábivou myšlenkou „co kdyby“, která se na konci první scény ukáže jako pravdivá. Ihned potom, co však protagonista téměř beze zbytku spatří zjevení světla, je celá scéna utnuta procitnutím ze snu. Vize ze stoky se v širších souvislostech objevuje také v závěru hry, kdy protagonistu na komisařství naplní pocit jistoty z blízkosti svobody a šťastného rozuzlení příběhu („ačli jen postoupí po dobrém ďáblu co ďáblovo, ačli jen ještě jednou zatají dech proplouvaje pod poslední nízkou klenbou nad smrdutou kloakou – a pak se dostane už co nevidět do širých vod, volných, slaných a páchnoucích prvotními životy“).³⁰¹ Prvotními životy je zde myšlena právě podstata, prazáklad či možná esence lidské existence, jejíž dosažení, ve významu dosažení absolutna, je stěžejním a nejspíše také jediným smyslem protagonistovy cesty, která je pro svou spleť a náročnost až pekelným putováním.

Celý protagonistův příběh je popsán jako nikdy nekončící přímka – cesta, jež není ohraničena začátkem ani koncem, ale naopak představuje nekonečné plynutí, na němž se protagonista neustále přibližuje k pochopení smyslu vlastního života, který se skrývá za komplikovanou rozpolceností fikčního světa a existencí hlavní postavy i konkrétních jevů, které fungují jako minimalistická vodítka ke znázornění problematické protichůdnosti stavu světa a jeho komponentů. Protagonista se na této cestě postupně proměňuje z muže dbajícího o svůj zevnějšek ve zchátralého jedince, který si sám sobě připadá odpudivý. Vyjma prvotní scény v tunelu se Weiner na přímočarost cesty zaměřil při protagonistově odjezdu z Benediktýnského mlýna, kdy jej při vědomí této přímočarosti rozbolely zuby a úděsem se smotal do kouta kočáru („dostal se na jakousi jakoby podle pravítka vedenou cestu, která šla přímo [...] došel do nestravitelného zošklivení“).³⁰² K této tematizaci dále dochází při cestě vlakem do Paříže, kdy je jako klíčový motivátor k dalšímu kroku kupředu pomocí metafory přestupní stanice uvedena naděje,³⁰³ či během výslechu na komisařství, kde protagonista při pohledu na podlahu spatří rumělkovou čáru, jež mu evokuje tezi platnou pro celou prózu, tedy, že cestou je přímka, pro niž není důležitý cíl, ale směr („Do něho však vešla tou chvílí slastná lhostejnost i k „odtud“ i k „sem“. Čára – ano;

³⁰¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 224

³⁰² Tamtéž, s. 151

³⁰³ Tamtéž, s. 175

ne úsečka; ne odtud až sem; jen směr; leda směr.“).³⁰⁴ V užším slova smyslu je cesta příznačná i pro charakter hlavní postavy, jelikož se opakovaně vydává na procházky v přírodním i městském prostředí a jeho nahodilé výlety připomínají tulácké výpravy, o nichž také často přemýšlí.

³⁰⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 218

5. 2. 10. Fikční svět – trvání a neexistence

Stejně jako u *Hry na čtvrcení* je v textu tematizován rozpor mezi reálným světem a světem snů, na jehož hranici se bezejmenný pohybuje. Tento kontrast mezi snem a realitou, častokrát také mezi nocí a dnem, je popsán jako neustálý boj dvou říší, které se nestřídají, ale každá se s příchodem světla nebo tmy vždy od základů konstruuje. Aby k tomu však mohlo dojít, je zapotřebí existence subjektu ve světě, díky němuž je toto konstruování možné – v úvodu prózy je tato zásluha jedince vyjádřena motivem světla, slunečních paprsků, které protagonistu probudily („Je to světlo stručné, nepochybovačné a spřízněné, tak jak dovede být jen to, co je z nás.“³⁰⁵ „On sám je vítězícím světlem, [...] Je světlem, v němž tone absurdní jakási země, ale je to země absurdní přirozeně a nezranitelně.“³⁰⁶ Realita je specifikována jako skutečný lidský prostor pro hmatatelný život, tedy jako reálný svět založený na fyzikálních zákonech, a sen jako jednotná všeobjímající říše, v níž není hmatatelného zapotřebí a vše je dokonalé, zároveň je však zdůrazněno, že nebýt reálného světa, není člověku umožněno do ideálního světa snu proniknout („zemí, odkud se vracel a kde lidem hanby není, protože jediné tam je jim dostupná velkomyslná moudrost zvířat a věcí [...]; je to nejkrásnější chvíle, již kdy na bdění vyžebrá“).³⁰⁷ V konfrontaci těchto světů je jednoznačně pozitivně hodnocena právě snová realita nabízející totální štěstí, kterého však lze dosáhnout pouze vyvázáním sebe sama z pout vědomí („Je šťasten, ale protože to zvěděl, je jím už míň.“).³⁰⁸ Sen v textu funguje ve významu repetitivního sledu protagonistou prožitých událostí, které však až při své rekapitulaci nabývají pravého smyslu a ozřejmují, co se skutečně odehrálo. Pokaždé, když tedy hlavní postava pronikne do snového světa, setkává se se „snem, jenž byl jako vždy jen zřetelnějším smyslem dne předchozího“.³⁰⁹ Provázanost protagonisty a fikčního světa je znatelná také na jeho zklamání z toho, že se již nemůže vrátit do snového prostoru, ze kterého právě přišel a který mu přináší absolutní štěstí, ačkoliv jej není schopen plně poznat a pochopit („to, co nepoznal a kam se mu chce přesto nazpět, to' ono dokonalé štěstí, o kterém se neví.“).³¹⁰ Tímto tíhnutím po světě, který jsme vlivem okolností museli opustit, je

³⁰⁵ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 95

³⁰⁶ Tamtéž, s. 96

³⁰⁷ Tamtéž, s. 95

³⁰⁸ Tamtéž, s. 96

³⁰⁹ Tamtéž, s. 95

³¹⁰ Tamtéž, s. 96

tematizována permanentní lidská snaha po dokonalém poznání, které v očích člověka přináší pocit bezpečí – určitý záchytný bod, díky němuž dokáže subjekt pocítit štěstí. Protagonista si ale také prostřednictvím vypravěče uvědomuje, že ve chvíli, kdy dojde k naprostému poznání, svět se pro subjekt stává nebezpečným, neboť je v něm najednou možné přijít o všechno, a zároveň nemožné získat cokoliv navíc („Začne-li je měřit, dojde k jeho hranicím.“).³¹¹ Dosahování tohoto absolutna se tak vždy jeví jako mnohoznačné a zakoušení jeho hranic je riskem, v němž může člověk získat i ztratit smysl života.

Prostoupení mezi reálným a snovým světem je nalomeno motivem probuzení – okamžikem, v němž protagonista postupně prochází z jednoho prostoru do druhého a začíná spatřovat, v čemž můžeme nalézt metaforu umělce, jenž se stává vidoucím. Ona postupnost je klíčová, jelikož když se hlavní postava na začátku prózy probudí, je na jednu stranu potěšena hřejivými slunečními paprsky, na stranu druhou ale působí jako cizorodý tvor, kterého slunce bolestivě pálí a ničí. Toto kritické pobývání na hraně dvou kontrastních světů je vypravěčem popsáno jako neviditelný, byť přítomný kaz na jinak obyčejném probuzení člověka. Vedle postupnosti je tento přechod zapříčiněn právě tím, že protagonista se skutečně adekvátně pohybuje na hraně dvou světů a primárně nenáleží ani k jednomu z nich, respektive se soustavně snaží najít štěstí bez ohledu na to, v jaké realitě to bude. Probuzení je také důležité, neboť ozřejmuje fungující kategorii času, „byl to objev trvání a řetězu, byl to objev minula a budoucna.“³¹² Čas je zde opětovně charakterizován jako kruh, který však nefunguje jako cyklické opakování té samé skutečnosti, již se člověk nemůže vyvarovat, ale jako nekonečné množství realizací jednotlivých momentů. To, co se dosud neudálo, čeká na chvíli své realizace („Vše, co mimo, je ještě v nejsoucnu.“),³¹³ kdy neexistuje kauzalita událostí a minulost, přítomnost a budoucnost jsou jen orientačními označeními z perspektivy subjektu. Všechny události se tedy dějí současně, vše je možné a k jevům dochází v nekonečném plynutí šroubovice, kde začátek splývá s koncem a naopak. Protagonistovi se do vnímání tato zjištění až násilně vtírají a z prvotních podvědomých náznaků se mu postupně doslova začnou objevovat před očima („ne pohružka, ne kazatel, ne davič radostí,

³¹¹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 96

³¹² Tamtéž.

³¹³ Tamtéž, s. 95

nýbrž rovnítko mezi zánikem a vznikem, životem a smrtí, počátky a konci. Jednotitel říše. – Toto nemyslí, toto viděl: jako bělostný a nepalčivý žár.“³¹⁴

Oproti *Hře na čtvrcení* navíc přichází nová informace, odhalená právě orientací na protagonistu, a to, že tento svět všemožnosti a bezčasí je ještě dále tříštěn v závislosti na konkrétním subjektu, který na něj pohlíží („jsou jich takové zástupy a jejich vztahům vládne rytmus tak neúprosně zákonitý, že vzniká vesmír ve vesmíru.“)³¹⁵ Perspektiva jedince je vyjádřena právě přítomností rytmu, který v případě protagonisty odpovídá tepu jeho srdce a události jsou jím tak přímo ovlivňovány a utvářeny („bylo přesně a rádo podle rytmu, jehož on byl pánem; a byl to rytmus koloběhu jeho krve.“)³¹⁶ Pokud se fikční svět *Hry na čest za oplátku* z části vymyká námi výše zmíněným tezí, dochází k tomu z důvodu, že je svět hodnocen a nahlížen právě z perspektivy protagonisty, který o přesných zákonitostech fikčního světa nemá tušení a ani není sto všechny jevy uchopit adekvátně. V rámci komplikovaného fikčního světa tedy existují i jednotlivé mikrokosmy náležící jednotlivým subjektům v něm, respektive tentýž jen složitě vysvětlitelný svět je jednotlivými subjekty rozdílně uchopován. Toto „roztržštění“ je nejpatrnější ve scéně po příchodu protagonisty do kavárny za svou „bandou“, kdy se do té doby téměř čirá realita proměňuje v nadrealitu, během níž se ze stropu stanou nebesa, která jako zrcadlo ukazují skutečné charaktery přisedících postav a jejich subjektivní uchopení snového světa („Svět, jež patologická ta euforie znetvořila do neposkvrněné krásy, účelnosti a řádu, zdál se těm, kdo ji tu vdechovali, světem neposkvrněné krásy, účelnosti a řádu prvotních.“; „Ubožácké mikrokosmy zhlížely se v úskočném zrcadle hromadné horečky“)³¹⁷ Lze říci, že subjektivní perspektivy postav poté komplexně utvářejí celý svět snu, který jednotlivé autonomní vize přesahuje. Přestože se tedy může nazírání postav značně odlišovat, snový svět je nezáměrně utvářen jako síť na základě souhrnu představ všech subjektů, které se v ní zároveň udomácňují a vážnou („Létavá slova, věty, průpovědi, duchaplnosti, klevety, předly síť; houstla do přesvědčivější skutečnosti, než jaká byla realita těch, kdo, mluvíce, bezděčně ji tkali. Vázli v ní a rostli do rodinné podoby.“)³¹⁸ Scéna

³¹⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 159

³¹⁵ Tamtéž, s. 95

³¹⁶ Tamtéž, s. 99

³¹⁷ Tamtéž, s. 187

³¹⁸ Tamtéž.

v kavárně představuje nejryzejší zobrazení přímého průniku snového světa do reality, jaký v celé hře můžeme naléznout.

Ačkoliv čas nefunguje kauzálně, největší váha vzhledem k tomu, že bezčasi reflektuje postava, jež čas vnímá lineárně, je logicky přikládána přítomnosti. To je patrné například ve scéně, kdy protagonista hovoří se Zinaidou u tůně, vyvstane mu vzpomínka, která ale vzápětí pomine, jelikož „přítomnost zatopila všechny pomyslné hranice“.³¹⁹ V definici času, který postrádá návaznost, si přítomný okamžik s ohledem na nazírání konkrétní postavy lze představit. Pojetí minulosti a budoucnosti je v tomto bezčasi o poznání komplikovanější. Opakovaně se v textu objevují prognózy toho, jak se jednotlivé události, které nepochybně budou následovat, odehrát a zda je možné jejich vývoj přesně předvídat. Fakt, že si člověk s ohledem na očekávané jevy předem představuje různé alternativy budoucnosti, je pro naše pojmání času představitelné. Vypravěč však tuto myšlenku převrací a hovoří o paradoxu, proč nás ve světě, v němž čas jako takový neexistuje, podivuje představa, že bychom se obdobným způsobem prognostiky mohli zamýšlet nad minulostí. Z jeho pohledu je takovéto počínání možné, ale zároveň zbabělé („Upravovat budoucnost – budiž: upravujeme budoucnost legální sebeobrana.“ „Bájit o budoucnosti – budiž: sebeobrana; ale bájit minulost – zbabělost!“).³²⁰ V takto nastaveném fikčním světě totiž tento styl uvažování neznámá pouze iracionální jednání, ale přímou a znatelnou proměnu toho, „co se již odehrálo“. Pokud tento atribut fikčního světa akceptujeme, ozřejmí se nám paradoxy, jak je možné, že se protagonista setkal se Zinaidou u tůně, ačkoliv se to nikdy nestalo; jak může prožívat nařčení z krádeže náramku, zatímco sedí na posteli ve svém pokoji; či jak náramek současně ukradl i neukradl. Různé, třeba i kontrastní, realizace dějů se zde kvůli neexistenci času mohou objevit, a celý text je tak v podstatě soubojem protagonisty s těmito paradoxy, nebo spíše snahou o jejich správné uchopení a porozumění, jak se příběh ve skutečnosti odehrál – jaká je jeho pravá realizace („Je ji ostatně vidět tak zřetelně, tu možnost, že nejen je jistě pravá, ale i jediná.“).³²¹ Kvůli této snaze po nalezení také dochází k opakovanému tematizování stejné události („Ale ne... není to pravda. Proč říkat něco, co není pravda? – Znovu – ještě jednou!“),³²² kdy už se

³¹⁹ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 99

³²⁰ Tamtéž, s. 101

³²¹ Tamtéž, s. 113

³²² Tamtéž, s. 100

může zdát, že se pravda plně vyjevila („Konečně tedy nahmatat konec té pravé nitky!“).³²³ Jednotlivé události navíc nejsou a ani nemohou být vysvětleny chronologicky, ale permanentně jsou různými novými informacemi doplňovány, čímž se mění jejich význam. Neexistence trvání je tedy podepřena i z formálního hlediska, kdy pro komplikované zaznamenávání událostí nemůžeme s přesností určit, která se odehrála dříve a která později (např. jestli byl protagonista nejprve prošacován, a ačkoliv se u něj nic nenašlo, až poté pohodil náramek za kolnou; nebo zda nejprve pohodil náramek a k prošacování došlo až záhy). Na první pohled iracionální a nerozpletné jevy se tedy vyjasňují se zmíněnou tezí, že vše se odehrává současně. Přestože však trvání jako takové neexistuje, scény v próze častokrát působí kauzálně v pořádku, načež dojde k jejich „nalomení“ – příchodu nevysvětlitelných situací, které se pak stejně nečekaně ztratí v neznámu a dění začne opět dávat smysl („Nyní konečně točí se kotouč zase v správném smyslu.“).³²⁴ Protagonista si neexistenci trvání uvědomuje pouze zčásti a jen v určitých intervalech příběhu (viz pohled na hodiny na nádraží d’Orsay), několikrát však, možná právě kvůli opakovanému ztracení orientace, jak čas funguje či jak jej uchopit, je kladen důraz na konkrétní hodinu, která příkládá důležitost lineárnímu plynutí času. Na komisařství je klíčová osmá hodina ranní, kdy na scénu vstupuje komisař. Je opakovaně zdůrazněna a nazvána jako hodina „Dobré Rady, které je usouzeno, že jí nikdo nikdy neuposlechne.“³²⁵ Tento kontrast uvědomění si neexistence času a zároveň přímá snaha o jeho zachycení pomocí hodin funguje analogicky k postavení protichůdných světů reality a snu – objevují se střídavě a naprosto kontrastně.

Neexistence trvání a její alespoň částečné uvědomění protagonistu příznačně vedou k myšlenkám, že stejně jako čas jsou neexistující i konkrétní jevy světa či on sám. Jeho uvažování je však vzhledem k nemožnosti plného pochopení často mnohoznačné. Čas obecně je z pozice protagonisty popsán jako něco pomíjivého, co pokud existuje, tak se již blíží k zániku, ačkoliv je toto blížení vleklé („Čas už čtrnáct dní mokvá a ještě nedomokval.“).³²⁶ Protagonista vnímá trvání jako stále větší odcizení a všimá si, že dny se krátí a čas na hodinách neodpovídá skutečnému

³²³ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 123

³²⁴ Tamtéž, s. 114

³²⁵ Tamtéž, s. 224

³²⁶ Tamtéž, s. 205

postavení slunce („A alarm ohlásil se ještě do třetice: náhlým zmocněním denního světla: nesouhlasilo s pokročilou hodinou.“).³²⁷ První krok myšlenky neexistence se však poprvé objeví už v situaci, kdy si protagonista není schopen racionálně vysvětlit, jak mohl náramek současně ukrást i neukrást. S ohledem na to, že jde ale o skutečnost, která se v jeho očích již odehrála v minulosti a nemůže ji nyní rozluštit, dospívá k tomu, že v kategorii času je podstatná a jediná existující právě přítomnost ve smyslu „aktuálního dění“, která navíc nepočítá s existencí subjektu. Existuje tedy pouze konání („to, co jen je – i on tedy – není ničím; být je jen to, co se děje.“).³²⁸ Toto konání může být jakékoliv: Například když protagonista rozmýšlí nad tím, jak může člověk předpovědět otázku, kterou si někdo jiný pouze přehrává v mysli, uvědomí si, že ačkoliv se jedná o banální situaci, už jen tím, že si toto rozmýšlení zabavil (přivlastnil), „snad získá čas.“³²⁹ Klíčové je zde ale slovo „snad“, kterým je implicitně naznačena nejistota tvrzení, a zároveň doufání v to, že protagonista dostane více času, aby mohl svou příhodu s ukradeným náramkem vyřešit. Přestože je ale minulost chápána jako něco neexistujícího, je jí přiznán určitý atribut základního kamene, z něhož aktuální dění vyvěrá („spatřil doopravdy cosi, co za sebou zapomněl, zapomněl v čase a že si pro to došel, že si pro to směl dojít – [...] že si to mohl donést nazpět: minulost do přítomnosti.“;³³⁰ „vše, co vidí a slyší, čouhá do přítomna z minulosti, kde zčásti ještě vězí.“).³³¹ Jde o domnělou představu kauzality, která ale ve skutečnosti představuje obyčejnou souvislost dvou událostí, nikoliv návaznost. K dalšímu kroku uvědomění si, jak čas funguje, protagonista dochází v momentu, kdy jej prvotně negativní pocit z nařčení z krádeže přivede až k euforii ze svobody a naprosté nezávislosti na čase („nahospodařit chvíli svobody, jaké ještě nikdy nezažil“;³³² „všechno, čemu v tu chvíli mohl svými smysly, bylo právě jen podřadné – to je sám jediný s trváním. Nebo snad v trvání? Či snad krom něho?“; „Zvláštní, zvláštní to byla chvíle, kdy ho čas propustil.“).³³³ Pocit svobody a štěstí se pak o další stupeň rozvine s poznáním, že nejenom, že neexistuje trvání, ale že neexistuje vůbec nic.

³²⁷ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 116

³²⁸ Tamtéž, s. 118

³²⁹ Tamtéž, s. 128

³³⁰ Tamtéž, s. 133

³³¹ Tamtéž, s. 134

³³² Tamtéž, s. 132

³³³ Tamtéž, s. 133

Neexistence je zde definována jako základní esence lidské existence, která představuje vrcholné osvobození, naprostou nezávislost subjektu na prostoru, čase, sobě samém a jiných okolnostech – vymanění se z pout racionality a zažitého fungování věcí („Ale vzešlo mu pozdě, to je o vteřinu později, než když byl shledal, že není lidí, že není myšlenek, že není věcí, že není touhy, že není nic – jeho sama nevyjímaje –, kdo by stál za smrt, natož za život, a jak teprve za nenapravitelný slyšte: za posvěcující zármutek.“).³³⁴ Toto pojetí absolutní neexistence však nelze chápat nihilisticky ve smyslu tíhnutí k pesimistickému negování všeho, jelikož je svět pouze odporným a negativním místem a dosažením zmíněného uvědomění je smrt. Naopak, dosažení bytostního pochopení stavu věcí, že nic ve své podstatě neexistuje, je popsáno jako pomyslný piedestal existence člověka, který je naplněn štěstím, pozitivní energií a nadějí, protože dokonale pochopil podstatu sebe sama („na ostře skrojeném a jasném obzoru nikde nikdo, nic. A jak také, když jeho jako by nebylo? Ó té radosti, ó té radosti nebýt!“).³³⁵ Nebýt je tedy člověku přirozeností, po níž by měl toužit a snažit se jí dosáhnout pro své vlastní blaho („lidé, myšlenky, věci, touhy, on sám – a on sám především – „nebylí“ jen proto, že „nebýt“ bylo tou nejbytostnější z jejich vlastností.“).³³⁶ Až v okamžiku, kdy je subjekt schopen tohoto stavu skutečně dostát, vyjeví se mu, že je na světě schopen žít šťastně a smířeně, ačkoliv se mnohdy paradoxní děje kolem něj neztratily a budou se dít ve stejných intencích dál. Je to okamžik, v němž si jedinec uvědomí, jak celý fikční svět funguje, a přitom nebude více tíhnout po analyzování co, proč a jak („život počíná tehdy právě, kdy jsme počuli (ale počuli, jako čijeme vůně, chuti nebo světla), že je závitnicí, která v mžikovém bodu Já jen začíná, a pak – stále závratněji a odstředivěji – se roztáčí do bytí bez konce a bez začátku, a se svobodou že se ženíme v oné chvíli právě, kdy nemůžeme jinak než neklást pomlku mezi dnes a zítra, já a ty, tuto a kdekoliv.“).³³⁷ Zároveň jde o chvíli, která pro protagonistu nastane v samotném konci prózy. V tomto bodě počíná pravý život a je jen otázkou, kterou si zde nedovolíme s jistotou zodpovědět, zda právě dospění k vědomí neexistence a s tím spojené štěstí, není právoplatné dosažení absolutna, o nějž Richard Weiner tak

³³⁴ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 206

³³⁵ Tamtéž, s. 171

³³⁶ Tamtéž, s. 207

³³⁷ Tamtéž, s. 224

soustavně usiloval. Již fakt, že je *Hra doopravdy* Weinerovou poslední knihou, tomuto tvrzení může napovídat.

5. 3. Hra na skutečnost

Zatímco *Hra na čtvrcení* nabízí poměrně detailní zobrazení charakteru a jednotlivých zákonitostí fikčního světa, jež jsou demonstrovány prostřednictvím hlavní postavy a paradoxních jevů, se kterými se setkává, *Hra na čest za oplátku* na pozadí tohoto iracionálního světa klade silný důraz na existenciální rovinu protagonistova počínání. Oba texty tak společně vytvářejí komplexní znázornění komplikovaného fikčního světa, v němž jsou veškeré fyzikální kategorie, racionální principy a zažitá postupy fungování lidského světa permanentně pokoušeny a popírány. Fikční svět včetně konkrétních jednotlivin je v obou prózách rozeklán do dvou protichůdných stran, které se nahodile prolínají a vytvářejí tak nekonečný dojem mnohoznačnosti jevů. Tuto protichůdnost spatřujeme nejenom na základním prostorovém vymezení mezi světem reality a snu, ale také na samotné hlavní postavě, která si není schopna ujasnit své místo mezi dvěma světy a uvědomit vlastní identitu a podstatu své schizofrenní existence. K obdobnému rozdvojení dochází také u jednotlivých postav loutkového a pekelného charakteru.

Hry se v odlišných souvislostech zaměřují také na tatáž témata. Vedle tématu dvojnictví je protagonista v obou případech postižen „nákazou neštěstím“, která je mu určitou neodstranitelnou kletbou. I přes kruhovitě uspořádaní *Hry na čtvrcení* se v obou textech objevuje motiv cesty vedoucí za hranu, za odhalením podstaty světa a lidské existence.³³⁸ Nastíněn je motiv sebevraždy, ke které ale nikdy v pravém slova smyslu nedojde, především díky konfrontaci s křesťanskými zásadami. Opakuje se téma lásky spjaté s nemožností jejího plnohodnotného dosažení a negativním pohledem na ni jako na matoucí klam. Klíčové je pak téma pohledu, skrze který se vyjevuje charakter a příslušnost postav k jednomu ze světů, či vzájemná náklonnost. Oči zde obecně znázorňují určitý nezakalený vstup k pravé stránce člověka, ať už se jedná o protagonistu či jednu z automatizovaných loutek. Tematika pohledu je důležitá také proto, že obě prózy jsou konstruovány jako mnohvrstevnaté celky, na něž se nahlíží z odlišných a často naprosto kontrastních perspektiv. K multiperspektivitě dochází také při pohledu protagonisty na sebe sama. Komplikovanost knihy tak vychází především z Weinerova kubistického postupu

³³⁸ U *Hry na čtvrcení* tuto cestu představuje silnice vedoucí ze šachovnice uprostřed snového prostoru. *Hra na čest za oplátku* je celá definována jako přímá cesta za vytyčeným cílem – odhalením absolutna.

zachycení mnohoznačnosti jevů,³³⁹ který je ale právě pro popsání této problematiky zřejmě nejadekvátnějším metodou. Složitost uchopení textů se však samozřejmě násobí také kvůli tomu, že neobvyklá kubistická metoda je prostoupena do krajnosti vygradovanými expresionistickými, surrealistickými a existenciálními znaky.

Celkové téma spojující obě hry je nastíněno již v názvu knihy, kdy *Hra doopravdy* znamená cestu, postup, pokus či snahu o zjištění, co lze ve světě, který je permanentně zmítán paradoxními událostmi, jež člověk nedokáže předvídat ani definovat, považovat za skutečné – kde se nalézá hranice reálného, zda je možné ji vůbec nalézt a co vlastně znamená „doopravdy“. *Hra doopravdy* v jistém slova smyslu představuje kritiku světa lidí, kteří jsou s bohorovnou jistotou schopni deklarovat, co skutečným je a co nikoliv, a ani na moment nepřipustí možnost existence věcí, které mohou zákonitosti lidského světa přesahovat. *Hra na čtvrcení* v tomto kontextu symbolizuje právě mnohost nazírání na realitu, *Hra na čest na oplátku* pak paradox danosti stavu věcí, v němž si člověk musí nárok na vlastní existenci vysloužit určitým předepsaným chováním. Protagonista je při svém ustavičném analytickém hledání cíleně vystavován nevysvětlitelným situacím, které svojí iracionalitou podněcují touhu po odhalení pravého smyslu existence všeho bytí. Na konci však dospívá k závěru, že se smysl nejspíše nalézá jinde, že zmíněnou cestu představuje smíření se s faktem, že svět kolem nás nelze svázat racionálitou, a naopak je zapotřebí pustit otěže svobodě – přípuštění všemožnosti. Ta přináší zjištění, že všechny záchytné body (např. čas, pravidla slušného chování apod.), které si člověk uměle vytvořil pro lepší život a orientaci ve světě, mohou být ve finále neprostupnou bariérou, jež člověka oddělila od podstaty bytí a tím mu znemožnila pociťovat štěstí ze své přirozenosti. Cílem, ke kterému protagonista v závěru knihy dochází, je tak vědomí neexistence všeho, jež opět paradoxně přináší úlevu a nadšení z možnosti žít. Konec knihy tak nepředstavuje protagonistovo ukotvení v jednom ze vzájemně kontrastních světů, ale naopak pozitivní přijetí své pozice člověka „mezi“. Touto smířlivou akceptací je vyjádřena Weinerova dlouhodobá snaha zrovnoprávnit nesourodé světy, namísto úplného ztracení se v dokonalém absolutnu, které hlásali básníci Le Grand Jeu.

Hra doopravdy přináší dvojí tvář Richarda Weinerja, literárního génia, který je schopen neortodoxními postupy definovat neuchopitelné jevy za hranicí lidského

³³⁹ Kubistická metoda vedle vícera perspektiv využívá také geometrické uspořádání prostoru a relativizaci vjemů, která se nevztahuje pouze k vizuální stránce.

chápaní, a křehkého člověka, který je pro sebe neuchopitelným světem konstantně determinován, přičemž jeho jedinou snahou je nalézt životní štěstí. Pochopitelně, či bohužel, nejsou tyto autorské tváře nejspíše uzpůsobeny k idylické koexistenci, čímž se u Weinera prakticky po celou dobu jeho tvůrčího života tematizovalo dvojnictví, odcizení, mnohost a paradox konfrontace nesourodého. Na druhou stranu právě toto bytostné rozdvojení vytváří typický aspekt svébytné poetiky, která právě ve *Hře doopravdy* našla svůj literární vrchol, či alespoň nejryzejší podobu vyjádření komplikované problematiky, o jejíž komplexní definování se Weiner snažil po celý svůj život.

6. Závěr

„Co ses to pouštěl do labyrintu, chudáčku, nemáš-li už ani špulku od nit'ařky?“³⁴⁰

Touto otázkou z Weinerovy *Hry doopravdy* lze nepochybně označit prvotní pocit, jenž u čtenáře této komplikované prózy vyvstane po přečtení, byť pouhé části, tohoto specifického textu. *Hra doopravdy* skutečně představuje ojedinělé literární dílo, které se prakticky ve všech hlediscích alespoň minimálně vymyká klasickému pojetí uměleckého textu. S vědomím problematičnosti a určité míry neuchopitelnosti této knihy, které se do dnešní doby nevěnovala skutečně detailní pozornost, pro nás bylo až výzvou vytvořit komplexní analýzu a interpretaci, díky níž by bylo možné lépe ozřejmit základní rysy svébytné poetiky jednoho z nejsložitěji uchopitelných a pochopitelných spisovatelů české literatury.

V práci jsme se nejprve věnovali shrnutí Weinerova života a vyzdvižení nejpodstatnějších událostí, které měly značný vliv na formování a vývoj specifického autorského stylu. Dominantní mezníky v tomto smyslu představují především Weinerova osobní zkušenost z první světové války, kde navíc utrpěl nervový šok, a následné odcestování do Paříže, v níž jeho literární činnost ovlivnil především kontakt s parasurrealistickou skupinou mladých básníků nazývanou *Le Grand Jeu*. Proměnu autorovy poetiky jsme se v kontextu těchto dobových událostí pokusili naznačit na jeho komplikovaném přiřazení k uměleckým směrům a tvůrčí oscilaci (zejména mezi expresionismem a surrealismem), na jejímž základě jsme taktéž otevřeli otázku, do jaké míry lze Weinerovo dílo považovat za experimentální.

Na základě těchto biografických východisek jsme se blíže zaměřili na literární odborníky, jež se Weinerovu dílu (především tedy *Hře doopravdy*) věnovali. S jejich pomocí jsme se pokusili vyložit, jak neobvyklý úkaz v rámci české literatury Richard Weiner představuje a v jak velké míře se vymyká běžným literárně-teoretickým kategoriím a principům. Stěžejními pro nás byly interpretační práce Věry Linhartové, s jejímž výrazným přispěním jsme shrnuli genezi *Hry doopravdy*, a jediné dvě dobové recenze z pera F. X. Šaldy a Bohumila Nováka, kteří Weinerovo poslední publikované dílo shodně komentují jako text na hranici pekla a démonična.

³⁴⁰ WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967, s. 188

K samotné analýze a interpretaci jsme přistupovali s velkým zřetelem k autorově autopsii, která je pro dešifrování jeho díla klíčová, neboť u Weinera osobní a literární život v podstatě splýval v jeden bytostně spjatý celek. Postupně jsme se zaměřili na oba texty knihy (*Hra na čtvrcení*, *Hra na čest za oplátku*), které jsme podrobili komplexnímu a detailnímu rozboru, na jehož základě jsme poté definovali teze platné pro celek díla.

Hru na čtvrcení jsme interpretovali jako text, v němž se do krajnosti tematizují specifika fikčního světa, která bez detailnějšího vysvětlování přesně fungují i u druhé z próz. Základem fikčního světa je permanentní rozdvojení na reálný svět a svět snový, jež jsou založeny na naprosto odlišných principech, současně se prolínají a tím vytvářejí iracionální prostor konstantně naplněný paradoxními situacemi a jevy, které se nedají logicky vysvětlit ani rozumově uchopit. Tyto paradoxy jsou násobeny prostorovým uspořádáním fikčního světa jako kruhu, v němž se ztrácí i kauzalita událostí, a projevují se také na charakteru postav, které jsou vyjma protagonisty konstruovány jako mechanicky se pohybující oživé loutky, jež jsou navíc doprovázeny všudypřítomným děsem. Protagonista, ztotožněný s vypravěčem, se nachází v neustálém kontrastu k těmto loutkám, a přestože podléhá nátlaku nevysvětlitelných situací, ve skutečnosti je nevědomky strůjcem celého fikčního světa, který veškeré iracionality produkuje. Atypické pojetí obsahu textu koreluje také s formální stránkou, v níž se mísí jednotlivé literární metody, žánry a druhy a próza tak zprostředkuje epický příběh, který se však částečně proměňuje v drama, v němž jsou dané postavy dokonale obeznámeny se svými rolmi a závěrem, jak děj dopadne.

Hra na čest za oplátku tyto kulisy bizarního fikčního světa přejímá, klade však výraznější důraz na protagonistu, který je nyní odpoután od vypravěče, a samotné téma existence subjektu v rozeklaném světě. Druhá z her popisuje příběh muže, který je kvůli křivému obvinění z krádeže determinován do té míry, že již není schopen svobodně existovat a snaží se tak odhalit zákonitosti, na nichž existence člověka stojí. Postavy kolem něj v tomto případě nepředstavují zautomatizované loutky, ale pekelné pokušitele, kteří protagonistu permanentně stahují na jednu ze stran rozdvojeného fikčního světa. Ve srovnání s kruhem *Hry na čtvrcení* je *Hra na čest za oplátku* znázorněna jako přímka symbolizující cestu k odhalování skutečnosti – pravdy – podstaty všeho bytí – absolutna. Na této cestě je protagonista opět konfrontován s nevysvětlitelnými paradoxy, které však pomocí detailního

analyzování přispívají k nalezení opravdového cíle – smyslu života a z něho pramenícího štěstí. Završení protagonistova putování spočívá v myšlence uvědomění si pomíjivosti života a s tím spjatého nálezu esence lidské existence, kterým je (nikoliv v konotaci s nihilismem) neexistence.

V rámci obou her jsme se zaměřili na dominantní témata, jejichž analýzou a interpretací jsme vytvořili definici základních atributů, kterými se *Hra doopravdy* vyznačuje. Vedle informace, že je fikční svět včetně svých částí polarizován do dvou protichůdných rovin, jsme objasnili, že pro něj neexistuje kategorie trvání, dominantním prostorovým útvarem je již zmíněný kruh a klíč ke konstruování fikčního světa leží v existenci subjektu. Čas je v knize popsán jako nekonečné plynutí, v němž není místo pro kauzalitu, termíny přítomnosti, minulosti a budoucnosti slouží pouze jako záchytné body pro člověka nepřipouštějícího možnost iracionality a všechny děje se tak odehrávají paralelně v nekonečném množství shodných i netotožných realizací. Prostorově je fikční svět konstruován jako kruh, v němž se libovolnými směry, a nejen po obvodu, pohybují jednotlivé postavy. Právě cesta protagonisty znázorňuje přímý průmět tohoto kruhu, kterým je v podstatě vyjádřena neohrazenost místa pro lidskou existenci. Tento nekonečný prostor osvobozený od pout času tak přináší dominantní aspekt všemožnosti, z něhož vyvstává iracionalita a paradox. Dospěli jsme k názoru, že protagonista se na své cestě pokouší odhalit tyto komplikované atributy fikčního světa a jejich alespoň domnělé nalezení je utvrzeno myšlenkou neexistence ničeho. Vědomí neexistence totiž ve finálním důsledku přináší skutečnou svobodu a upřímnou radost z pouhé možnosti žít, ať už se jedná o iluzi či nikoliv. K identifikaci těchto atributů jsme dospěli také díky soustředění na dílčí témata, přičemž jsme detailně analyzovali témata viny, lásky, dvojnicí, mnohoznačnosti, odcizení, či motivy jména, jistoty, náhody, očí apod. a v případě potřeby poukázali na jejich souvislost s reálnými fakty Weinerova života.

Komplikovanost *Hry doopravdy* jsme následně zdůvodnili Weinerovou neobvyklou kubistickou tvůrčí metodou, která vystavěná na multiperspektivitě a geometricky přesném konstituování fikčního světa funguje na všech úrovních textu. Mnohoznačně tak nevyznívá pouze charakter postav, fikční svět, konkrétní témata či smysl děje, ale také práce s prvky různých uměleckých směrů a literárních žánrů. Weiner v rámci *Hry doopravdy* v podstatě vytvořil literární dimenzi, v níž lze jakýkoliv aspekt uměleckého díla použít libovolným, i nepatřičným, způsobem

a zkombinovat je s jiným taktéž naprosto nahodile použitým aspektem. Jedná se o hru, v níž je zakoušena hranice skutečnosti, kde se i nemožné stává naprosto běžným a která čtenáře drží v permanentním napětí, zda je vytvořený pekelný labyrint všemožnosti Weinerovo opus magnum, v němž dokázal uskutečnit neuskutečnitelné, či představuje pouhou mystifikační hru se čtenářem, který nemá k dispozici ani výše zmíněnou špulku od nit'ařky.

7. Anotace

Jméno a příjmení autora: Bc. Radek Cimprich

Název katedry a fakulty: Katedra bohemistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Tematicko-motivická analýza a interpretace Hry doopravdy Richarda Weinerja

Jméno vedoucího práce: prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.

Počet znaků: 274 523

Počet titulů použité literatury: 36

Klíčová slova: Richard Weiner, Hra doopravdy, expresionismus, existencialismus, surrealismus, kubismus, Le Grand Jeu, experiment, absolutno

Anotace diplomové práce:

Magisterská diplomová práce se zabývá tematicko-motivickou analýzou a interpretací *Hry doopravdy* Richarda Weinerja. Na základě seznámení s autorovým životem a klíčovými událostmi, které jeho tvorbu nejvýrazněji ovlivnily, se postupně soustředíme na dobovou recepci, kontext literárního prostředí a východiska, na nichž byla Weinerova poslední publikovaná kniha vystavěna. V samotné analýze a interpretaci se za účelem definování základních specifik Weinerovy komplikované poetiky soustředíme na detailní charakterizování fikčního světa, pro Weinerja typická témata dvojnictví, mnohoznačnosti, oscilace mezi realitou a snem aj., specifika a funkce postav, pozici vypravěče, formální výstavbu textu, využití prvků různých uměleckých směrů (expresionismus, surrealismus, existencialismus, kubismus), či mísení literárních žánrů a postupů. Práce si klade za cíl v rámci analýzy a interpretace poukázat na dominantní znaky autorovy poetiky a zdůvodnit, jaký význam *Hra doopravdy* představuje pro Weinerovo dílo jako celek.

8. Resumé

This master's thesis deals with the thematic-motivic analysis and interpretation of Richard Weiner's *Hra doopravdy*. On the basis of familiarization with the author's life and the key events, which influenced his work the most (primarily first-hand experience of the first world war and the influence of the parasurrealistic group Le Grand Jeu), we gradually focus on the genesis and the period reception of the work, the context of the literary setting and the starting point upon which Weiner's last published book was based.

The analysis and interpretation are conducted gradually on both proses of the book (*Hra na čtvrcení*, *Hra na čest za oplátku*) and on the basis of the final comparison of both, the primary theses of the overall work are set. During the analysis and interpretation in order to define the fundamental specifics of Weiner's complicated poetics we focus on detailed characterization of the fictional world, typical themes for Weiner such as duality, ambiguity, oscillation between reality and dream, love, irrationality etc., specification and function of characters, position of the narrator, formal structure of the text, the usage of elements of various art movements (expressionism, surrealism, existentialism, cubism) and the merging of literary genres and procedures.

As the most important themes we deem time, space in the form of a loop, the subject's existence and the polarity of the fiction world. In *Hra doopravdy* time is expressed as a never-ending flow in which causality does not exist and all actions are in progress simultaneously in an infinite number of realizations. The space is constructed as a circle which interprets the omnipotence of the fictional world and the inability of determining the end or the beginning. For the suitable function of the fictional world is necessary the existence of the subject through whom searching for one's identity is themed, the feeling of alienation from the irrational world and search for the purpose of life - the absolute. The fictional world is then for the entirety of the work split between the real world and the dream world that collide through the prose which creates a space for paradoxical and irrational situations.

Within the analysis and interpretation, the thesis aims to point out the dominant elements of the author's poetics, define Weiner's autonomous method of

creating literary text and to substantiate what meaning *Hra doopravdy* holds for Weiner's overall work.

9. Seznam literatury

Primární

- WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. 314, [2] s. Kapka. II. řada; Sv. 36.

Sekundární

Monografie, studie, práce a články:

- CHALUPECKÝ, Jindřich et al. *Expresionisté: Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek*. Vyd. 2. Praha: Torst, 2013. 233 s. ISBN 978-80-7215-453-1.
- CHALUPECKÝ, Jindřich. *Richard Weiner*. V Praze: Aventinum, nakladatelství Dr. Ot. Štorcha-Mariena, 1947. 97-[III] s.
- LANGEROVÁ, Marie. *Weiner*. Vyd. 1. Brno: Host, 2000. 134 s. Studium; sv. 4. ISBN 80-86055-97-3.
- MOURKOVÁ, Jarmila. *Richard Weiner (1884-1937)*. Praha, 1964.
- MOURKOVÁ, Jarmila: *Doslov*. In: WEINER, Richard. *Lítice; Netečný divák a jiné prózy; Škleb*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996. 471 s. Spisy; 1. ISBN 80-85639-85-8.
- WEINER, Richard. *Weiner Richard: Čes. básník a publicista*. České Budějovice, 1969.
- LINHARTOVÁ, Věra: *Doslov*. In: WEINER, Richard a LINHARTOVÁ, Věra, ed. *Hra doopravdy*. 2. vyd., v MF 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1967. 314, [2] s. Kapka. II. řada; Sv. 36.
- VLAŠÍN, Štěpán: *“Lichý člověk“ naší meziválečné literatury, doslov*. In: WEINER, Richard. *Lazebník; Hra doopravdy*. 1. vyd. v tomto souboru. Praha: Odeon, 1974. 441, [2] s.
- MÁLEK, Petr, ed. *Čtení o Richardu Weinerovi: dimenze (ne)rozumění 1917-1969*. Vydání první. Praha: Institut pro studium literatury, 2017. 243 stran. Antologie; svazek 9. ISBN 978-80-87899-70-0.
- KRÁLÍK, Oldřich: *Richard Weiner*. In: KRÁLÍK, Oldřich: *Osvobozená slova*. 1. vyd. v tomto uspoř. P., Torst 1995. 575 s. ISBN 80-85639-59-9., s. 403–407.

- NOVÁK, Bohumil: *O Richardu Weinerovi*. In: Kalendář českožidovský. Ročenka 1935-36. P., Akademický spolek Kapper 1935, s. 131–134.
- DOLEŽEL, Lubomír: *Radikální sémantika: Richard Weiner a Franz Kafka*. In: DOLEŽEL, Lubomír. *Studie z české literatury a poetiky*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2008. 355 s. ISBN 978-80-7215-337-4, s. 70–76.
- VITOUŠ, Ladislav: *Surrealistická "hra" a její využití v díle Richarda Weinera Hra doopravdy*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova v Praze. 2012.

Recenze Hry doopravdy:

- ŠALDA, F. X.: *Dvoji cesta do hlubin noci*. In: ŠALDA, F. X.: *Šaldův zápisník. 6, 1933-1934*. P., Český spisovatel 1994, s. 155–160.
- NOVÁK, Bohumil: *Weinerova „Hra doopravdy“*. In: *Rozhledy*. 1935, s. 128.

Literárně-historická opora a teoretické ukotvení:

- OPELÍK, Jiří, ed. et al. *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 1. vyd. Praha: Academia, 1985-2008. 7 sv. ISBN 80-200-0797-0.
- MACHALA, Lubomír et al. *Panorama české literatury*. Vydání první. Praha: Knižní klub, 2015. 2 svazky (607; 303 stran). Universum. ISBN 978-80-242-4818-9.
- LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 3. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. 1082 s. Česká historie; sv. 4. ISBN 978-80-7106-963-8.
- SVOZIL, Bohumil. *Česká literatura ve zkratce: období od 9. století po konec 20. století*. 2., dopracované vyd., Jako celek vyd. 1. Praha: Brána, 2013. 709 s. ISBN 978-80-7243-650-7.
- NÜNNING, Ansgar, ed., TRÁVNÍČEK, Jiří, ed. a HOLÝ, Jiří, ed. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. 912 s. ISBN 80-7294-170-4.
- PAPOUŠEK, Vladimír. *Gravitace avantgard: imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. 144 s. ISBN 978-80-86903-52-1.

- FIALOVÁ-FÜRSTOVÁ, Ingeborg, ed. *Expresionismus: několik kapitol o německém, rakouském a pražském německém literárním expresionismu*. Olomouc: Votobia, 2000. 366 s. ISBN 80-7198-456-6.
- KUNDERA, Ludvík. *Haló, je tady víchřice - víchřice: Expresionismus*. 1. vyd. Praha, 1969.
- BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. 1. souborné vyd. Praha: Herrmann & synové, 2005. 174 s. ISBN 80-239-5789-9.
- *Le Grand jeu = Vysoká hra*. Vydání první. Praha: Malvern, 2017. 447 stran. ISBN 978-80-7530-091-1.

Související umělecká literatura:

- WEINER, Richard. *Básně*. 1. vyd. v tomto souboru. Praha: Torst, 1997. 446 s. Spisy; 2. ISBN 80-7215-009-X.
- WEINER, Richard. *Přetržená nit a jiné rané prózy*. Vydání první. Praha: Dybbuk, 2020. 277 stran. ISBN 978-80-7438-235-2.
- WEINER, Richard. *Netečný divák a jiné prosy*. Praha: Borový, 1917.
- WEINER, Richard. *Lítice; Netečný divák a jiné prózy; Škleb*. 1. vyd. Praha: Torst, 1996. 471 s. Spisy; 1. ISBN 80-85639-85-8.
- WEINER, Richard. *Lazebník; Hra doopravdy*. 1. vyd. v tomto souboru. Praha: Odeon, 1974. 441, [2] s.

Z Weinerovy publicistické činnosti:

- WEINER, Richard: *Konverse paní Rirette*. In: Lidové noviny. 6. 9. 1913. č. 21/244, s. 1.
- WEINER, Richard: *Výstraha*. In: Lidové noviny. 3. 3. 1920. č. 28/112, s. 5–6.
- WEINER, Richard: *Nadrealismus*. In: Lidové noviny, 24. 10. 1924. č. 32/536, s. 7.
- WEINER, Richard: *Karel Čapek: Povídky z jedné kapsy*. In: Lidové noviny. 18. 4. 1929. č. 37/198, s. 9.

Jiné:

- BONN, Hanuš. *Dozpěv: (Verše)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1995. 135 s. ISBN 80-200-0527-7.