

**ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ***František VŠETIČKA*

© 2002

**ČESKÁ PRÓZA ČTYŘICÁTÝCH LET Z HLEDISKA
KOMPOZIČNÍ POETIKY**

Česká próza čtyřicátých let si udržuje podobný vysoký umělecký standard jako próza let třicátých, a to přes několikerou nepřízeň doby, která postihla nejednoho slovesného tvůrce. Mnohý z nich se stává obětí nacistické zvůle, na jiné dopadne zvůle pozdější.

Z hlediska žánrového se k největším metám dopracoval román, méně už drobná próza a umělecká publicistika. Pro posledně jmenovanou sféru nastaly krajně nepříznivé chvíle, svobodněji a bezprostředněji se mohla rozvíjet jen v krátkém období po květnu 1945.

Řada vůdčích zjevů meziválečného období do umělecké situace čtyřicátých let již z nejrůznějších důvodů nezasáhla. V jejich prozaickém pokusnictví pokračují jednak jejich vrstevníci, kteří teprve v této dekádě umělecky vyžívají, jednak příslušníci mladší generace. Námětový rejstřík jejich prací je stejně pestrý jako v třicátých letech, mnohdy se dokonce objevují témata, jež předchozí desetiletí neznala (Schulzův Kámen a bolest, Bassův Cirkus Humberto, Dvořáčkova Mrtvá řeka, ale také např. Jirotkův Saturnin).

Neméně zajímavá je složka morfologická, stavebná. Paleta kompozičních prostředků, jichž autoři používají, je neobyčejně široká. Mnohé z těchto prostředků se vyskytují v několika prozaických textech zároveň, takže je lze označit za prostředky pro toto údobí příznačné. K nejčastějším a nejběžnějším patří architektonická dyáda, anticipační postava, konfigurace (zejména skupinová), paralelní scéna, horální čas (ponejvíce tajemný čas půlnoční), refrén, rekvizita (často ve své romantické podobě), titul díla a synoptický titulek kapitol (především v humoristických románech). Zvláštní pozornosti si zaslouží anticipační postava, jež spolu s nejrůznějšími druhy anticipace tvoří nejsilnější pouto s prozaickým kontextem třicátých let. Předjímající (a napovídající) postava souvisí navíc s dobovou atmosférou, těsně předválečnou a válečnou především.

Kvalitu uměleckého textu neurčují ovšem nejběžněji a nejčastěji užívané prostředky, ale prostředky neběžné, sporadické až výjimečné, jež se v tomto období zkumulovaly v šesti předních románech. V Schulzově Kamenu a bolesti k nim patří exemplový příběh a mysteriózní předmět (oba lze označit za výjimečné); v Křelinově románě Amarú, Syn hadí je to anagorize a iterační scéna; ve Valentových Druhých houslích antinomická postava a zejména oba stěžejní stavebné principy – princip nalezeného rukopisu a princip cesty; v Havlíčkově Helimadoe eliptický princip s dvěma fokálními kapitolami, numerická kombinatorika a postillon d'amour; v Neffově Třinácté komnatě antikizující chór a productum; v Bassově Cirkusu Humberto kontradikční princip spolu s metamorfním motivem. Uvedení autoři šli také ve svých experimentech nejdále, nebyli sice jediní, ale v jejich textech se objevila velká nebo alespoň větší míra hledání nových cest, dalších možností a pokusů o jiný přístup k jevové realitě.

Období čtyřicátých let má ještě jednu zvláštnost, která se v takové míře nevyskytuje v letech dvacátých a třicátých. Jsou to principy a postupy tajemné, tajuplné, jež podtrhávají záhadnost vyprávěného příběhu. Některé z nich byly již jmenovány. Nepochybně sem patří Valentův princip cesty a princip nalezeného rukopisu (cesta vede do nitra Afriky a v jejím čele kráčí Emil Holub, princip nalezeného rukopisu pak sahá až k tajemným historikám tajemného E. A. Poea). K prostředkům tohoto druhu se přiřazují rovněž zvláštní figury – metascenní postava z Weilova Života s hvězdou, osudové postavy z Havlíčkova Helimadoe a z Řezáčova Svědka a posléze mysteriózní postava z téhož románu, k níž se bezprostředně druzí mysteriózní předmět (hadí náhrdelník Mony Chiary) z Kamene a bolesti. Tajuplné stavebné prostředky završuje konečně anagorize z Křelinova románu a exemplotvý příběh z historické prózy Schulzovy. Tajuplnost a záhadnost zmíněných principů a postupů nepochybně souvisí s okupační atmosférou, s úsilím ji nepřímou vystihnout a mnohdy ji ve své zrůdnosti demaskovat (nejotevřeněji se tak děje v Životě s hvězdou, který ovšem vznikl až po válce).

Uvedené tituly nejsou jediné, jež tvoří první, nejvyšší vrstvu prózy čtyřicátých let. Vedle jmenovaných se k nim řadí Karlštejské vigilie Františka Kubky, Evropská kantiléna Zdeňka Němečka, Hostinec U kamenného stolu a Bylo nás pět Karla Poláčka a Odkaz Milady Součkové. Z literatury pro děti a mládež Záhada hlavolamu Jaroslava Foglara a Děti a dýka Františka Langra.

Ostatní prozaická produkce se těmto dílům více nebo méně blíží. Prózy tohoto druhu představují její druhou a třetí vrstvu. Druhá vrstva ztělesňuje jakýsi umělecký střed, tvůrčí kompromis, začatou a nedokončenou cestu, její autoři v ní totiž tvarovali prozaický text pouze částečně. Patří do ní tato díla: Němá barikáda Jana Drdy, Pole kráčí do hor Karla Dvořáčka, Když duben přichází Jaroslava Foglara, Sedmkrát v hlavní úloze, Úkryt a Cizinec hledá byt Egona Hostovského, Romance o Závěšovi a Petr kajcíník Jiřího Mařánka, Valérie a týden divů Vítězslava Nezvala a Obrazy z dějin národa českého Vladislava Vančury (ve čtyřicátých letech vychází jejich druhý a třetí díl). Posledně jmenované dílo má převážně kronikářský ráz, jeho jednotlivé obrazy nepřerůstají v nosné syžetové příběhy, Vančura převážně ilustruje dobu a dobový životní styl; jen ve výjimečných případech dochází k náběhu na morfologické sepětí příběhu, tak je tomu např. v próze Počátek Kutných Hor, v níž Vančura užil principu přesýpacích hodin.

Prozaický kontext čtyřicátých let (jako každý jiný kontext) má i svoji třetí vrstvu, v níž autoři vypověděli svůj příběh bez zjevnějšího morfologického úsilí. Tato vrstva je dosti početná a vedle některých podružnějších jmen se v ní objevují i autoři jmen zvučnějších. Představují ji mimo jiné tato díla: Tvář pod pavučinou a Polní tráva Jana Čepa, Sedláci z Velkého dvora Jana Drozda, Živ buď, neumírej Karla Dvořáčka, Lán kosodřeviny Emila Dvořáka, Listy z vyhnanství a Osamělí buřiči Egona Hostovského, Pampovánek Jaromíra Johna, Velká Morava J. F. Karase, Tvrdá země a Praděd nespí Josefa Koudeláka, Za přelomu Čeňka Kramoliše, Chalupy neuhnou Stanislava Krejčího, fejetony Z okna pokojného domu Jaroslava Marchy, Kamenný řád a Trojí cesta Blažeje Potěšila Vojtěcha Martínka, Světcův démant a Pán Amry Aloise Musila, Plemeno Hamrů Františka Neužila, Můj nepřítel osud a Tvář plná světla A. C. Nora, Šest metrů úsměvu a Vítr se vrací Nikolaje Terleckého, Tři kříže a Orlí hnízdo A. M. Tilschové.

Jistou výjimku tvoří v tomto výčtu dvě díla. Především historická románová kronika Velká Morava J. F. Karase, jež vyšla až šestnáct let po autorově smrti (Karas zemřel roku 1931). Je to jeho pozdní dílo, v němž se střídají dějová pásma s pásmy výkladovými, historicky informativními. Kompoziční důmysl jaký měl jeho román Na Žižkově válečném voze tato kronika postrádá. Výjimku poněkud jiného druhu představuje Dvořáčkův románový pokus Živ buď, neumírej. Vznikl totiž za zvláštních okolností – na konci války na ošetřovně nacistické věznice. Jako umělecké dílo je to tvar problematický, jako svědectví znamená však jedinečný fenomén. Pro zvláštní podmínky (autor ležel těžce nemocen v německém vězení a krátce po osvobození zemřel) je obtížné toto dílo poměřovat běžnými estetickými měřítky.

V uvedeném výčtu se však objevují i některá významnější jména české literatury – J. Čep, E. Hostovský, J. John a A. C. Nor. Čep ve čtyřicátých letech většinou opakuje svá dřívější témata, u nichž se omezuje toliko na příběh, na událost samu, které většinou lyrizuje daleko víc než dříve. Obě Hostovského knihy drobné prózy jsou zajímavé z hlediska tematického, z hlediska tvárného se však přiřazují spíše k autorovým počátečním prózám; s tím dodatkem ovšem, že např. povídkový triptych *Tři starci* z roku 1938 stojí umělecky nesrovnatelně výš. Johnův *Pampovánek* je do nekonečna nastavovaná historie mentálně zpozdilého jinocha, založená na přiřadovacím principu, který však postrádá kompoziční funkci. Neuměřenost této metody je navíc podtržena rozsahem textu – román má ve své konečné verzi (první verze 1948, druhá 1949) přes sedm set stran. V románech *Můj nepřítel osud* a *Tvář plná světla* A. C. Nor překvapuje tím, jak dovede nahlédnout do psychy venkovského jedince i do psychy celé vesnice. Na druhé straně je však překvapující i to, jak po moderně pojatém *Rozvratu rodiny Kýrů* z roku 1925 se vrátí k tradičnímu realistickému podání; ne k modernímu realismu, ale k vysloveně tradičnímu, bez jakékoli stovebné invence.

V třetí vrstvě má valný podíl především próza s venkovskou tematikou, která téměř bezvýtku postrádá výraznější tvar. V převážně většině její autoři zpracovávají témata známá a vyjádřená už prozaiky kritického realismu. Tradiční tematice v ní odpovídá tradiční způsob vyjádření. Do této skupiny patří podstatná část děl J. Čepa, Em. Dvořáka, J. Koudeláka, St. Krejčího, V. Martínka, Fr. Neuzila a A. C. Nora.

Hierarchie uměleckých hodnot je věc do značné míry problematická a proměnlivá. Tuto velice obecnou tezi potvrdil zejména další vývoj předních prozaiků tohoto období. Na předělu čtyřicátých a padesátých let se totiž mění nejen společenský systém, ale – nepochybně v přímé i nepřímé závislosti – také poetika těch starších autorů, kteří nemíní psát do zásuvky. Ed. Valenta po moderně pojatém románě *Druhé housle* se vrací k tradičněji ustrojené psychologické próze, v daném případě je to rozsáhlý román *Jdi za zeleným světlem*. Na druhé straně třeba dodat, že i román takto pojatý sehrává ve schematickém kontextu padesátých let významnou roli (proto se také o něm tolik diskutovalo). Vl. Neff po imaginativní *Trinácté komnatě* se ve své měšťánské pentalogii, začínající svazkem *Sňatky z rozumu*, obrací k popisnému kronikářskému realismu 19. století. Podobně je tomu s Fr. Kubkou, jenž se po sugestivních *Karlštejnských vigiliích* rozmáchne nejen k sedmidílnému cyklu *Veliké století*, zpodobujícímu ještě širší časový úsek než Neff, ale také k politicky vyhoceným *Malým povídkám pro Mr. Trumana*. Umělecký pokles prodělává i dílo V. Řezáče, který svůj talent dal plně do služeb zjednodušeného a normativního socialistického realismu (*Nástup*, *Bitva*).

Umělecky problematický se ovšem stal i vývoj některých exilových autorů. Zd. Němeček píše a vydává v zahraničí román *Tvrdá země* a povídkový soubor *Stín*. Obě tato díla, zejména však knížka povídek, jsou pouze ozvukem velkolepě pojaté *Evropské kantilény*.

Každý jev nabývá své výraznější tvárnosti, je-li konfrontován a poměřován jevem jiným. Tato skutečnost dvojnásobně platí v oblasti umělecké. Pokud jde o českou prózu čtyřicátých let, pak se přímo nabízí, aby byla porovnáována s obdobnou produkcí německou, mimo jiné už proto, že česká společnost se tehdy proti své vůli dostala do bezprostředního kontaktu s německou nadvládou. Pro ideové a názorové zaměření české prózy je ovšem třeba ji konfrontovat s německou prozaickou tvorbou, která vznikala na svobodě, v evropském a americkém exilu.

Srovnání obou prozaických kontextů je pozoruhodné zejména ve sféře morfologické, v níž dochází k řadě příbuzenství i rozdílů. Dominantním komponentem obou prozaických produkcí je především postava vypravěče. Ve výraznější podobě vystupuje zejména v Mannově románě *Doktor Faustus*, kde je jím dr. Serenus Zeitblom. Jde o personálního vypravěče, který hned na začátku příběhu sám sebe charakterizuje a vymezuje slovy: „Jsem povaha venkoncem umírněná, a smím snad říci, zdravá, humánně temperovaná, směřující k harmonii a k rozumnosti, učenec a conjuratus 'latinského voje', nikoli beze vztahu ke krásným uměním (hrají na violu d'amour), ale syn Múz v akademickém smyslu toho slova, který se rád pokládá za potomka německých humanistů z dob 'Listů tmářů', mužů jako Reuchlin, Crotus

z Dornheimu, Mutianus a Eoban Hesse.“¹ Funkci vypravěče stanovil Thomas Mann už v podtitulu románu, kde jeho roli náležitě zvýraznil: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, *vyprávěný jeho přítelem*. Postava vypravěče zprostředkovává rovněž biblický příběh z Mannovy tetralogie Josef a bratři jeho, jež byla ve čtyřicátých letech ukončena posledním svazkem nazvaným Josef Živitel. Na rozdíl od Doktora Fausta jde v Josefu Živiteli o fiktivního vypravěče, který stojí hluboko v pozadí příběhu.

Česká próza tohoto období zná rovněž postavu prostředkujícího vypravěče, v podobě personálního vypravěče vystupuje v Havlíčkově Helimadoe a v Poláčkově Bylo nás pět. Na rozdíl od Manna jde v obou případech o dětské vypravěče (i když v Helimadoe pouze o částečného dětského vypravěče). Volba takového narátora a únik do světa dětství vůbec (v Třinácté komnatě, v Záhadě hlavolamu) nejsou přitom náhodné a bezprostředně souvisejí i se společenskou atmosférou. Svět, v němž vše bylo jednoduché, nejenom láká, ale stává se zároveň důležitým společenským korektivem světa dospělých.

Thomas Mann patří dále k autorům, kteří dovedou pracovat s číslem jako stavebnou jednotkou. V Doktoru Faustovi se tak děje v podobě numerické symboliky vycházející z čísla třináct. Docentu Eberhardu Schlepffussovi, který spojoval teologii s démonologií a na Adriana Leverkühna zásadním způsobem zapůsobil, věnoval Mann rozsáhlou 13. kapitolu. Na začátku 14. kapitoly dr. Zeitblom nad touto spojitostí mezi tematem a tektonikou sáhodlouze uvažuje: „Mystiku čísel nemám v lásce a vždy jsem jen s tísnivou obavou pozoroval tento sklon u Adriana, u něhož se odedávna jevil tiše, ale zřejmě. Že však na předchozí kapitolu padlo právě číslo 13, kdekým s ostychem přijímané a za neblahé pokládané, sklízí přec jen mou bezděčnou pochvalu, a skoro jsem v pokušení, abych v něm viděl víc než jen náhodu.“ Vzhledem k tomu, že uvedená souvislost a souvislosti další jsou pro Leverkühnovo dílo závažné, vypravěč Zeitblom se k ním několikrát vrací. Např. v 19. kapitole: „Leverkühn nebyl první skladatel a nebude poslední z těch, kdo rádi zaklínali do svého díla tajnosti znakové a samoznakové, kteří osvědčují vrozený sklon hudby k pověrečným obřadům a obyčejům, k číselné mystice a písemné symbolice.“

Numerická symbolika se v české próze také vyskytuje, autoři, popřípadě jejich vypravěč, však o ní nikdy nemeditují a meditací nezdůrazňují její význam. Přesto i u nich hraje 13. kapitola významnou roli. V 13. kapitole Bassova Cirkusu Humberto dostane ředitel Petr Berwitz mrtvičný záchvat, což v podstatě znamená konec jeho podniku. V téže kapitole Weilova Života s hvězdou začínají transporty židovských obyvatel. Třináctka tak má u všech uvedených autorů tragický dosah, v tragickém marazmu končí posléze i skladatel Leverkühn.

Vedle numerické symboliky uplatňuje Thomas Mann ve svém díle také numerickou korespondenci, již v Josefovi Živiteli rovněž vede mezi jeho tematikou a tektonikou. V tomto románě rozvádí Mann známý starozákonní příběh o sedmi letech úrodných a sedmi hladových – těmto rokům odpovídá románová konstrukce o sedmi částech, do nichž Mann své vyprávění rozvrhl. Navíc vložil na začátek sedmé části kapitolu Sedmdesáte jich (to jest příslušníků Jákobova kmene). Tomuto číslu věnoval v podstatě celou kapitolu. Jeho numerická meditace je neobyčejně rozsáhlá; vzhledem k tomu, že spoluurčuje stavebnou zákonitost románu, uveďme alespoň její zlomek: „Bralo se jich sedmdesát duší, - to jest: pokládali se za sedmdesát počtem; ale to nebylo žádné odpočítané číslo, nýbrž jen jakýsi číselný pocit a hloubavá dohoda: byla v tom ona měsíčná přesnost, o níž zajisté víme, že se nehodí pro naše světové údobí, jež však tehdy byla naprosto oprávněna a znamenala správnost. Sedmdesát byl počet národů na světě, zapsaných na desce Boží, a že to je proto i počet potomků vzešlých z praotcových ledví, to se nepřezkoumávalo při denním světle.“² Číselná logika, kterou Mann do výstavby románu vkládá, byla nesporně inspirována numerickou zákonitostí známou z kabaly a z ostatních judaistických textů (vedle Manna se touto cestou ubíral např. také Jiří Langer v knize Erotika kabaly).

Z českých autorů čtyřicátých let využili numerické korespondence dva prozaici – Ed. Valenta v Druhých houslích a Zd. Jirotko v Saturninovi. V tomto směru byl daleko důslednější Valenta, který do svého prozaického textu několikrát promítl zákonitosti čísla tři.

Th. Mann používá také *producta*. V Doktoru Faustovi napoví nejprve konec Adriana Leverkühna a pak smrt Rudiho Schwerdtfegra. Leverkühnovu katastrofu prozradí už v 18. kapitole a Schwerdtfegrův konec v kapitole 33. a 35. (v obou těchto kapitolách vždycky v jejich koncovce).

V českém kontextu podobným způsobem postupoval Vl. Neff, jenž ve zlomovém místě Třinácté komnaty napoví smrt primáře Kalisty. *Productum* je v románovém textu konstrukčně významné, neboť odděluje idylickou část od části tragické a kriminální.

Th. Mann ve své próze nejen prozrazuje budoucí události, ale také předpovídá, anticipuje. V Josefu Živiteli protagonista vykládá sny, jsou to přímé anticipace snového původu. Josef nejprve vyloží sen vrchního šenka a vzápětí sen župního hraběte. Později provede výklad snů mladého faraona, jsou to známé sny o sedmi kravách tučných a sedmi hubených. Realizace smyslu těchto snů je pak námětem celého románu.

Příbuzných přímých anticipací je u českých autorů celá řada, anticipace – a nejen přímá – je pro převážnou část jejich děl více než příznačná.

Franz Werfel na rozdíl od Thomase Manna klade ve své próze důraz na kategorii času a na scénu. V novele Bledě modré ženské písmo uplatnil signifikantní čas – děj novely probíhá v okamžicích, kdy jeho hlavní postava Leonidas dovršil padesátý rok svého života. V tento čas navíc z jistých náznaků nabude přesvědčení, že má sedmnáctiletého syna. Tato událost do jisté míry naruší jeho životní standard. Signifikace protagonistovy padesátky není ovšem u Werfla tak jednoznačná, dovršený věk by měl naznačovat Leonidovu lidskou a morální zralost, hlavní hrdina se však proti ní prohřešuje. Autor pojal celý příběh ironicky, prostoupil jej jemnou a tklivou ironií. Zironizován, zároveň však podtrhnut je i jeho signifikantní čas.

Obdobné časové kategorie použil Křelina v románě Amarú, Syn hadí. Jeho protagonista páter Jindřich dorazí do jižní Ameriky, v níž se má podílet na misijní práci, ve věku třiatřiceti let, to jest ve věku, v němž zemřel Ježíš Kristus. Sakrální situaci tak odpovídá sakrální věk.

Franz Werfel je dále autor, který dovede (i když ne vždy) budovat sugestivní scénu. V novele Bledě modré ženské písmo je to variační scéna s růžemi, jimiž chce sekční šéf Leonidas podarovat Veru Wormserovou – poprvé tak ze studu neučiní, podruhé po letech je Vera vědomě nebo bezděčně odmítne. Werfel k druhému výjevu připojí až sarkastickou numerickou korespondenci s osmnácti růžemi, jež odpovídají osmnácti letům, kdy Leonidas Veru naposledy viděl.

Z českých autorů použili variační scény Fr. Křelina a K. Dvořáček. Křelina má v románě Amarú, Syn hadí dokonce dvě variační scény, jež podobně jako u Werfla mají milostný podtext. První z nich se týká vztahu Salvadora a Akiji; druhá pak je složitější, neboť o milostnou náklonnost mužů v ní usilují Akija a kouzelnice Huaja, obojí usilování končí násilnou smrtí mužů. Tragické završení má rovněž variační scéna v Dvořáčkově Mrtvé řece. Rybáři Petr a František v ní dvakrát trestají Mrože za jeho pytláctví, při druhém pokusu Mrož nakonec utone. Trojice tragicky laděných scén odpovídá nejen námětu svých románů, ale koresponduje také s tragikou okupační doby. Mrtvá řeka je ostatně rozvedenou metaforou mrtvolného okupačního stavu.

Zjevné tvárné úsilí vyvíjel v tomto období rovněž Lion Feuchtwanger, znatelněji zejména v románě Vyhnanství, jenž představuje závěrečný díl trilogie Čekárna. Feuchtwanger v něm jeví smysl pro načasování událostí, to jest pro synchronní moment. Hlavními postavami románu jsou němečtí protinacističtí utečenci žijící ve Francii. Na všechny z nich dopadá sociální tíseň, proto intenzívně a nesmyslně zároveň vyznívá souběžná situace, v níž Anna Trautweinová neprozřetelně odmítne nabídku lékaře Wohlgemutha k cestě za lepší prací do Londýna a její muž Sepp v týž den dá v redakci exilového časopisu neuváženě výpověď. Feuchtwanger umocní tuto situaci také taktonicky – vloží ji do závěru druhé části románu. Navíc ji zdůrazní i temporálně – k oběma nepředloženostem dojde na konci týdne, v sobotu.

Z českých autorů se k synchronnímu momentu často uchyluje Zd. Němeček. Jeho Evropská kantiléna obsahuje tři takovéto momenty, z nichž dva mají podobně jako u Feuchtwangra tragický podtext. Feuchtwangerova Anna spáchá ze zoufalství sebevraždu – Němečkova

Terezie Soldánová umírá přirozenou smrtí a Julius Adamíra se stane obětí autohavárie. K smrti Terezie Soldánové dochází přitom v den, kdy v ulicích vylepují mobilizační rozkazy k první světové válce, k Adamírově skonu pak dojde v okamžiku, kdy se Lída Haradejsová od lékaře dovídá, že v ní započal nový život. Feuchtwanger a Němeček tak patří k autorům, kteří mají vytříbený smysl pro časovou a dějovou synchronii.

L. Feuchtwanger buduje dále některé své kapitoly pomocí refrénu. Tak např. jednu z kapitol Vyhnanství (11. kapitolu třetí části) prostoupil veršem z minnesängra Walthra von der Vogelweida, verš se navíc dostává i do názvu kapitoly.

Refrénu jako tektonického činitele používají čeští prozaici poměrně často, uplatnili jej K. Schulz v Kamenu a bolesti, Ed. Bass v Cirkusu Humberto a K. Poláček v Bylo nás pět. Ti všichni jím prostoupili buď celé své prozaické dílo nebo alespoň jeho podstatnou část. Obdobný postup jako Feuchtwanger volila pouze M. Součková, která několik kapitol svého Odkazu vybudovala pomocí refrénu. A stejně jako u Feuchtwangra se některé z nich dostaly do titulů kapitol.

L. Feuchtwanger je posléze autor, který rád a důsledně rámuje své prózy. Ve Vyhnanství tak učinil dvakrát. První rámuující scénou jsou společné obědy Seppa Trautweina s Friedrichem Benjaminem v pařížské Coq d'Argent. Každý z těchto obědů probíhá za poněkud jiných okolností, mimo jiné proto, že novinář Benjamin prodělal mezi nimi tvrdou školu nacistického koncentráku. Druhé zarámování tvoří Spitziho návštěvy u zubního lékaře Wohlgemutha. Navzájem se liší nejen místem návštěvy (Paříž – Londýn), ale především svým výsledkem (poprvé Spitzí uspěje, podruhé je zamítnut).

Nacházet obdobný postup v českém prozaickém kontextu je do značné míry zbytečné, neboť k zarámování svých děl přistupuje téměř každý z uvedených prozaiků. Je to obdobná situace jako u přímé anticipace.

Každá národní literatura je kvalitativně rozrůzněna, roztríděna. Své rozdílné vrstvy má pochopitelně i próza německá, do jejíž třetí vrstvy patří např. Werflův nepodařený vědeckofantastický román Hvězda nenarozených, Feuchtwangrova Zaslíbená země a Kischovy reportáže Tržiště senzací a Objevy v Mexiku. Každé z těchto děl postrádá výraznější umělecký tvar.

Z německých autorů ve výše uvedené konfrontaci výrazně obstál především Thomas Mann. Jeho próza zahrnuje kvality, na něž zcela jednoznačně upozorňoval už v roce 1933 Vojtěch Jirát: „Mann důkladně promyšlí jak své syžety, tak svůj výraz, kompozici, detaily dějové i popisné. Nenajdeme proto u něho míst prázdných, ledabyly načrtnutých, nepromyšlených.“³ Toto ocenění je nejen výstižné, ale platí zároveň pro nejednoho představitele české prózy čtyřicátých let. Charakteristiku tohoto druhu lze zcela nepochybně vztáhnout i na prozaickou tvorbu Karla Schulze, Edvarda Valenty, Jaroslava Havlíčka, Vladimíra Neffa, Eduarda Basse, Karla Poláčka, Jiřího Weila a dalších. I oni, podobně jako Thomas Mann, dosáhli met nejvyšších.

POZNÁMKY

¹ Cituji z překladu Pavla a Dagmar Eisnerových – Th. Mann, Doktor Faustus, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury 1961.

² Cituji z překladu Pavla Eisnera – Th. Mann, Josef Živitel, Praha, Melantrich 1951.

³ V. Jirát, Portréty a studie, Praha, Odeon 1978, s. 397.