

FRANTIŠEK VŠETIČKA

ČESKÁ PRÓZA PRVNÍHO DESETELETÍ 20. STOLETÍ Z HLEDISKA KOMPOZIČNÍ POETIKY (a její srovnání s polským kontextem)

Abstrakt

Autor otvírá studii nástinem trendů v české literatuře na počátku 20. století, aby si hlouběji všiml některých výjimečných kompozičních postupů v české próze ve srovnání s prózou polskou. Na konkrétních příkladech z české a polské prózy z let 1900–1909 je rozebírán různý přístup autorů ke kompozici postav, scén, k finalizaci literárního díla, práci s kategorií času, numerickými principy aj. Na základě této analýzy dochází autor k závěru, že česká próza se v daném období vyznačuje pestřejší škálou kompozičních principů.

Abstract

Czech Prose of the 1900s from the Viewpoint of Poetics of Composition (In Comparison with Polish Context)

Starting from an outline of trends in Czech literature at the beginning of the 20th century some uncommon principles of composition in Czech prose in comparison with Polish prose are explored. The autor analyses various approaches to the problem of composition of characters, scenes, to the work with finalization, temporal categories, numerical composition etc. to come to the conclusion that the Czech prose of the 1900s is characterized by a more diverse spectrum of principles of composition.

Klíčová slova

česká próza 1900–1909 ■ polská próza 1900–1909 ■ kompoziční poetika ■ literární postavy ■ typy scén ■ časové kategorie ■ deníková forma ■ numerický princip kompozice ■ finalizace ■ literární komparatistika

Key Words

The Czech prose of the 1900s ■ The Polish prose of the 1900s ■ poetics of composition ■ characters ■ types of scenes ■ temporal categories ■ diary form ■ numerical composition ■ finalization ■ comparative literature

Česká literatura na začátku 20. století (v letech 1900–1909) má jinou podobu v poezii a jinou zase v próze. V poezii v tomto desetiletí převažují modernistické tendence, jež určují jednak příslušníci generace devadesátých let (Antonín Sova, J. S. Machar), jednak přechodné básnické zjevy vycházející z této generace (Viktor Dyk, S. K. Neumann) a v neposlední řadě ji začínají spoluurčovat příslušníci nastupující generace ze začátku století (Petr Bezruč, Fráňa Šrámek ad.). Situace v próze je v této dekádě podstatně jiná – rozhodující podíl na umělecké tvorbě mají zejména realisté, často realisté z konce 19. století, z nichž však valná část je již poučena a ovlivněna tendencemi moderní literatury (bratří Mrštíkové, Alois

Jirásek ad.). Modernisté se v tomto období rovněž prosazují (Viktor Dyk, Josef Uher), ale realistická tendence a norma zjevně převládají. Na druhé straně nutno zdůraznit, že valného předělu mezi modernistickými a realistickými prozaiky v tomto desetiletí v podstatě není.

Rokem 1900 začíná nové století a nové období a mnozí prozaici převádějí pocit novosti také do svých textů. Nejednen z nich přichází s výjimečnými a do značné míry ojedinělými stavebnými principy a postupy. V prvé řadě jsou to především principy, jež jsou inspirovány jinými uměními – hudbou a malířstvím. Teréza Nováková, patrně jako první v české literatuře vůbec, používá ve svých povídkách hudebního principu (důsledně např. v próze *Čtvero dob*); bratři Mrštíkové využívají v *Roku na vsi* barevného principu. Uplatnění barev v prozaické tkáni je v daném případě nepochybně ovlivněno malířským impresionismem, který už v předcházejícím desetiletí hrál v českém umění významnou roli.

K dalším výjimečným kompozičním principům patří ještě tři – konvergentní, eliptický a princip časové smyčky. Prvního použil Zikmund Winter v novele *Peklo*, dalších dvou Otakar Bystřina v *Hanácké legendě*. Zajímavý je zejména pokus Bystřinův, jenž své neznámější próze dal tvar geometrického obrazce. Uplatnění tohoto neběžného prostředku a prostředků dalších naznačuje, že Bystřina je neprávem a jen stereotypní tradicí řazen mezi okrajové (regionální) spisovatele.

Mezi zcela ojedinělé stavebné postupy (ojedinělé ve své době) patří přinejmenším čtyři – žena-sfinga, hledisko, transpoziční scéna a věta-téma. Žena-sfinga ztrnule dominuje jedinému románu Jaroslava Vrchlického, nazvaného *Loutky*. Trojí a rozporné hledisko uplatňuje K. M. Čapek-Chod v románě *Kašpar Lén mstitel* – už na začátku století použije postupu, který v rozvitější a důslednější podobě realizoval s odstupem času jeho jmenovec Karel Čapek ve své noetické trilogii, zejména v *Hordubalovi*, jenž je románem Čapka-Choda v nejednom směru blízký. Transpoziční scéna a věta-téma jsou záležitostmi V. Dyka. V *Konci Hackenschmidově* transponoval osudy svých hrdinů do osudů mladého Goetha a jeho Frideriky; v *Prosinci* pak lapidární větou zformuloval námět celého románu.

Na začátku bylo řečeno, že česká próza prvního desetiletí 20. století je ve znamení realismu, předchází letmá charakteristika kompozičních postupů však ukazuje, že podíl modernistických tendencí nepatřil zdaleka k nejmenším.

Realistická próza zejména, ale také realismus ovlivněný moderními tendencemi, klade důraz na postavy svých děl (pochopitelně tak zdaleka nečiní jen realistická próza). Zvláštní pozornost si v této souvislosti zaslouží ta prozaická díla, jež své emotivní působnosti dosahují prostřednictvím postav stavebně závažných, tj. postav přispívajících k tektonické ucelenosti díla. V *Hanácké legendě* je jí postava průvodce (ztělesňuje jej sv. Izidor), v Macharově *Římě* svorníková postava (v podobě Rusky Sofie Petrovny), v *Roku na vsi*, *Loutkách* a *Hanácké legendě* mytizovaná postava (v posledně jmenované próze jde dokonce o trojici takovýchto postav, jimž Bystřina s jistým humorem vtiskl podobu Dlouhého, Širokého a Bystrozrakého). Těmito figurami se výčet stavebně závažných postav zdaleka nevyčerpává – Karel Klostermann v románě *Kam spějí děti* vytváří postavu benefactora (dobroděje) a dvojici konkluzivních postav, K. Klostermann v témže

románě a Josef Holeček v druhém svazku *Našich* postavu metuzalémskou, Al. Jirásek v *Bratrstvu* postavy rámuující, bratří Mrštíkové v *Roku na vsi* dvojici blíženců a J. Holeček v druhém dílu *Našich* figurální dvojici dobrého a špatného kněze (přesněji řečeno proti jednomu dobrému staví Holeček tři nedobré, zmanipulované). K těmto postavám třeba přiřadit ojedinělou ženu-sfingu z Vrchlického *Loutek*, o níž byla řeč již výše.

S postavou velmi úzce souvisí scéna, na níž se postava pohybuje, scéna stavebně nosná, která spoluvytváří prozaický tvar. Na řadě pozoruhodných scén se podíleli zejména Jiří Sumín, Viktor Dyk a Antal Stašek. Sumín použil ve sbírce *V samotách duší* iterační scény, Dyk v *Konci Hackenschmidově* scény variační a transpoziční (v druhém případě jde o goethovský výjev, o němž byla již zmínka). Staškův rozsáhlý román *V temných vírech* pak autorovi umožnil, aby na jeho velké ploše uplatnil čtveřici různorodých scén – scénu paralelní, paradoxní, transcendentní a denudační. Stašek došel v tomto období v schopnosti scénování nepochybně nejdál.

Závažnou skutečností je dále to, že čeští prozaici v této dekádě již pracují s motivem jako kompozičním prostředkem. T. Nováková buduje svou povídku *Čtvero dob* pomocí paradoxního a deziluzivního motivu, J. S. Machar ve svém *Římě* uplatňuje motiv imperfektivní a signální, V. Dyk v *Konci Hackenschmidově* pouze signální. Nejdůslednější je v tomto směru experimentující naturalista Čapek-Chod, jenž svůj román o *Kašparu Lénovi* prostoupil čtveřicí motivů – motivem falešným, paradoxním a dvěma signálními. V této souvislosti třeba zdůraznit, že moderní literatura začíná od toho okamžiku, kdy autor začne svůj text vytvářet pomocí kompozičně vedeného motivu.

Nepochybně nejkonskventněji pracují čeští prozaici na počátku století s kategorií času. Signifikantního času (tj. času nějakým způsobem významného) používá jak J. Sumín (v souboru *V samotách duší*), tak V. Dyk (v *Konci Hackenschmidově*). Posledně jmenovaný uplatňuje rovněž čas limitní (v *Prosinci*). Nejčastěji pracují autoři s časem sakrálním, a to v podobě sakrálního dne (diei sacralis), jenž je v odvislosti od námětu chápán jednou pozitivně (v *Hanácké legendě*), jindy zase negativně (v Staškových *V temných vírech* a v Arbesově *Moderní Magdaléně*). K diei sacrali se v tomto období druží dies faustus (šťastný den) a protikladný dies nefastus (nešťastný den). První z nich sehrává nemalou roli na začátku *Bratrstva*, druhý pak se promítá do děje *Konce Hackenschmidova*. S kategorií času jsou spjaty i další postupy – rytmus, incipit a titul. Temporální rytmus prostupuje soubor *V samotách duší*, temporální incipit zahajuje trilogii *V temných vírech*, temporální titul vtiskl svému *Prosinci* V. Dyk. Svůj význam má i rozsah časového děje, jenž je jednoznačně konstantní v románech *Kam spějí děti* a *Loutky* – v obou případech jde o roční cyklus. Ze všech temporálních projevů patří k nejdůležitějším první tři – čas signifikantní, limitní a sakrální.

Různé temporální druhy se pochopitelně objevují i v umělecky problematičtější prozaické produkci – tak např. signifikantní čas má nemalý význam v Raisově románě *Stehle* a v Kramolišově historické próze *Strážcové hor*, sakrální čas pak uplatňuje Gabriela Preissová v povídkové sbírce *Setmělé cíle*. Tento temporální

faktor spolu s dalšími stavebními prostředky není ovšem tak výrazný a účinný, aby jmenované prózy povýšil do výsostné sféry prozaických děl tohoto období.

V próze ze začátku století se objevuje i úvahová složka. Je zajímavé, že se vyskytuje pouze u realistických autorů – v Klostermannově románě *Kam spějí děti* a v Županově *Pepánkovi nezdarovi*. Frekvence úvahové složky toliko u těchto prozaiků je o to pozoruhodnější, že v budoucnosti se tento prostředek stane součástí především moderní literatury – součástí děl F. X. Šaldy, Milana Kundery, Hermanna Brocha (u nich ovšem dostává úvahová složka esejistickou podobu).

Deníkový román (román ve formě deníku) v tomto období neexistuje (a nejeptom v něm), přesto vzniklo několik závažných děl, v nichž deníková forma hraje alespoň částečnou roli. Tak je tomu v románech *V temných vírech*, *Loutky* a *Konec Hackenschmidův*. Deníková forma má reflexivní charakter, není proto náhodou, že se vyskytuje převážně u prozaiků, kteří byli zároveň básníky (i Stašek začínal jako básník). Z děl umělecky problematičtějších má deníková forma určitý stavební význam také v Šimáčkově románě *Lačná srdce*; podobně jako A. Stašek vstupoval i M. A. Šimáček do literatury jako básník.

Ke kompoziční zručnosti autorů patří i schopnost uzavřít prozaické dílo; poněkud nevšední způsob finalizace svého díla uplatnili tři z nich – Jiří Sumín, Josef Holeček a Josef Uher. Sumín v povídkové čtveřici zvolil otevřené finále, Holeček v závěru druhého svazku *Našich* použil celé barevné škály a Uher se v *Kapitolách o lidech kočovných* přiklonil ke kantilénovému finále. Volba hýřivých barev u tradicionalisty Holečka překvapuje a má i ona – podobně jako u bratří Mrštíků – svůj původ v soudobém impresionismu. Uhrovo kantilénové finále je neobvykle sugestivní, poněkud je však problematizuje skutečnost, že neuzavírá celý prozaický soubor, ale pouze jeho první část (uspořádání souboru bylo nepochybně ovlivněno a uspišeno narůstající vážnou nemocí autora).

K neméně účinným stavebním prostředkům v této dekádě patří rovněž práce s číslem a číselnou zákonitostí, s nimiž prozaici pracují nejen ve velkém (numerické principy), ale i v malém (numerická korespondence). Pomocí numerických principů vybudovali své texty J. Uher, J. Arbes a Z. Winter. V *Kapitolách o lidech kočovných* uplatnil jejich tvůrce dyadický princip, v *Moderní Magdaléně* triadický a v novele *Peklo* dokonce heptadický. Holeček na rozdíl od nich použil v druhém dílu *Našich* korespondenci spjatých s číslem tři.

Práce s číslem patří k hravým tektonickým prostředkům, stejně tak aliterační propriální řada. Sklon k aliteračnímu označování postav se projevuje u příslušníků nejrůznějších orientací – u lumírovce Vrchlického v jeho *Loutkách* pouze jednou aliterační řadou, u experimentujícího Arbesa v *Moderní Magdaléně* dvěma aliteračními řadami a u modernisty Dyka v *Prosinci* dokonce čtyřmi, z nichž první je dokonce pětičlenná (Hilarius-Hackenschmid-Hammer-Hiller-Hofman).

Hravý ráz má posléze i nonsens, v daném případě nonsens lidového původu, jehož použili Holeček v *Našich* a Župan v *Pepánkovi nezdarovi*. Teprve daleko později se tento postup objevuje v tvorbě Josefa a Karla Čapka. Příznačný je v tomto směru především pro Frantu Župana a bratry Čapky, neboť všichni tři

použili nonsensu v próze pro děti, kde je jeho výskyt pro svoji hravost přirozený a organický.

Všechna výše jmenovaná díla představují vrchol české prózy prvního desetiletí 20. století. Ve všech ostatních dílech se tendence k morfológické celosti projevuje buďto částečně, nebo se neprojevuje vůbec. Próza, v níž je tvaroslovné úsilí uplatněno pouze částečně a s výhradami, tvoří druhou vrstvu prozaické produkce. Ta díla, jež postrádají tektonické tendence, představují vrstvu třetí, poslední. Důsledná interpretace textu se v nejednom případě dostala do rozporu s dosavadním tradičním a ustáleným pojetím.

Do druhé vrstvy české prózy tohoto období lze zařadit tato díla: *Poslední z rodu Sedmerova* J. Š. Baara, *Ztřeštěné historky* Ignáta Herrmanna (vyšly pod pseudonymem Ypsilon), *Gotická duše* a *Román Manfreda Macmillena* Jiřího Karáska ze Lvovic, *Strážcové hor* Čeňka Kramoliše, *Panenství* Marie Majerové, *Andělská sonáta* Josefa Merhauta, *Děti čistého živého* Terezy Novákové, *Talmové zlato*, *Zmítané haluze* a *Setmělé cíle* Gabriely Preissové, *Paničkou* a *Stehle* K. V. Raise, *Povídka o svatbě krále Jana* Václava Říhy, *Výpravy chudých* Antonína Sovy, *Potomstvo* Jiřího Sumína, *Černí myslivci* Růženy Svobodové, *Lačná srdce* M. A. Šimáčka, *Předtuchy* J. K. Šlejhara, *Mistr Campanus* Zikmunda Wintra, *Kristina zázračná* a *Zahrada mariánská* Julia Zeyera.

Třetí vrstvu představují posléze díla beztvará: *Jan Cimbura* J. Š. Baara, *Stud*, *Hučí jez* a *Píseň o vrbě* Viktora Dyka, *Bratr Jan Paleček*, *šašek krále Jiřího* a první díl *Hostišova* Jana Herbena, *Orfanův románek* Jana Janči, *Ze šumavského Podlesí* Karla Klostermanna, *Povídky z pekla* Marie Majerové, *Vranov* Josefa Merhauta, *Babetta*, *Verunka* a drobné povídky Viléma Mrštíka, *Na lepším* a *Sirotek* K. V. Raise, *Ivův román* Antonína Sovy, *Podle cest* Jiřího Sumína, *Milenky*, *Marné lásky* a *Pokání Blaženčino* Růženy Svobodové, *Chci žít* M. A. Šimáčka, *Od nás* J. K. Šlejhara, *Ejhle člověk...!* a *Sedmibolestní* Fráni Šrámka.

Nad některými tradičně uznávanými jmény je třeba se pozastavit. K. V. Rais prodělává v tomto období velkou krizi, jeho umělecký vývoj zcela ustrnul. Tereza Nováková ve svých románech ztroskotává, její umělecký význam tkví především v povídkách a novelách. Románová díla Jiřího Karáska ze Lvovic jsou prosta výraznějšího a působivějšího tvaru. To se týká i prozaických děl Růženy Svobodové, ve své době zejména Šaldou přečeňovaných. Rovněž prozaický nástup Viktora Dyka je problematický; jeho vývoj (alespoň v próze) se začíná podstatně měnit pokusem o románový cyklus ze života příslušníků Čertova kopyta.

Dva z výše jmenovaných prozaiků měli užší vztah k polské literatuře. Vrchlický a Stašek z ní překládali, Vrchlický Mickiewiczze, Stašek Słowackého, Stašek navíc v Krakově vystudoval gymnázium. Pokusme se přejít tento úzký můstek mezi oběma literaturami a porovnat jejich prozaickou produkci zmíněného období. Srovnání to bude poněkud nevyvážené, poněvadž právě v této dekádě vznikli Reymontovi *Sedláci*, za něž byl autor poctěn Nobelovou cenou.

Polská próza ze začátku století má s českou především řadu shodných rysů, což je nepochybně dáno i tím, že v tomto období převažují v obou literaturách realistické tendence. Realistou nejdůslednějším je nepochybně Władysław Stanisław

Reymont, jenž ve své tetralogii *Sedláci* vytvořil řadu výrazných typů, mimo jiné typ metuzalémské postavy a anticipanta. Metuzalémskou postavu u něho představuje žebračka Agáta, která jako první vstupuje na románovou scénu a jako jedna z posledních ji opouští, v závěru cyklu umírá. Reymontovi *Sedláci* mají dále v postavě starého Klomba svého anticipanta, jenž při Borynových zasnubách s mladičkou Jagnou pronese: „Z toho vzejde neštěstí pro celou ves, počkejte jen a uvidíte!“¹ Stejně prognózy se později opakují při svatebním veselí.

Stavebně ucelenou scénu vytvářejí z polských autorů zejména dva – Reymont a Andrzej Strug. Otřesnou scénou danse macabre se uzavírá první díl *Sedláků* – na jedné straně bujará veselka sedláka Boryny s Jagničkou, během níž za krutých okolností umírá v Borynově chlévě jeho čeledín Kuba. Jiný druh scény se nachází u Andrzeje Struga – rozsáhlá snová scéna, plná přízračných vidění, jež pronásledují a mučí vězně v carské kobce, zaplňuje podstatnou část jeho povídky *Přízrak (Podzemní lidé)*. Jde o psychologickou kresbu z rodu analytických sond F. M. Dostojevského.

V polské próze, podobně jako v české, používají autoři rovněž deníkové formy. V Žeromského *Lidech bez domova* si neobyčejně obsáhlý deník vede Joaša, jeho text tvoří v podstatě střed románu. Výskyt této formy v tvorbě Stefana Žeromského není nijak překvapující, neboť autor si už od studentských let na kieleckém gymnáziu vedl dlouhá léta podrobný deník. K deníkové formě se přiklání také A. Strug, jeho novela *Ze zápisů starého sympatika* (ze stejnojmenné prozaické sbírky) má cele deníkový ráz. Na rozdíl od dívčích nálad v Joašině deníku jde o rozjímání nad drsnou a svízelnou prací v socialistickém hnutí.

Z časových kategorií se v polské próze nejčastěji vyskytuje roční cyklus. Reymont na něm založil své *Sedláky*, jejichž čtyři díly se odehrávají vždy v jednom ročním období a jsou po něm také pojmenovány (román začíná podzimem). Stejný roční cyklus uplatnil Adolf Dygasiński v *Hodech života*.

Stefanovi Žeromskému je na rozdíl od nich vlastní kontingenční moment. V *Sisyfově práci*, jeho prvním románě, dochází k náhodnému obratu v životě Andrzeje Radka, když jej neznámý zeman cestou do Klerykowa vezme do vozu a posleze mu zařídí místo vychovatele. Podobně je tomu v *Lidech bez domova*, kde doktor Judym, vypovězený z léčebného ústavu v Cisech, odjíždí zpět do Varšavy a na jednom nádraží se setká s přítelem inženýrem Korzeckým, který mu nabídne místo lékaře v Sosnowci. Kontingenční moment se objevuje i v *Popelech* – když se Rafal Olbromski na cestě z uherského vězení ocitá na dně, potká v krčmě svého bývalého spolužáka Krzysztofa Cedro, jenž jej navrátí do normálního života. V daných případech jde ovšem o problematické východisko ze syžetové nouze, které Žeromskému dopomáhalo k výstavbě jeho románových děl.²

¹ Wł. St. Reymont, *Sedláci I*, Vyšehrad, Praha 1951, s. 168.

² Nad složitým tvaroslovím Žeromského románů se důsledně zamýšlela Hana Jechová, která mimo jiné uvedla: „Všechny romány Žeromského se skládají z jednotlivých napínavých, dramaticky vyhocených nebo lyricky prodchnutých epizod, které však na sebe těsně logicky nenavazují a jsou spojeny mnohdy jen postavami hlavních hrdinů a jednotou nálady. Ostatně ani osudy románových postav nebývají často v díle dořešeny, čtenář si je musí dotvářet

Polská próza zná i obdobu Holečkova a Županova lidového nonsensu. V *Sedlácích* zachytil Reymont tzv. chození s medvědem, během něhož medvěďák zakorhává jako kohout, zabečí jako beran, zařehtá jako netrpělivý kuň a začne hlasitě přednášet: „*My jsme medvěďáři z kraje dalekého, od moře širokého a lesa velkého, kde lidé chodí nohama vzhůru, kde ploty z klobásů dělají a ohněm je ochlazují; kde hrnky na slunce přistavují, kde svině po vodě plavou ještě a kořalka prší místo deště; medvěda strašného vodíme a po světě chodíme!*“³ Podobnost mezi českým a polským kontextem je nepochybně dána zobrazovanou rurální tematikou.

Polští prozaici obdobně jako čeští kladou důraz na finální složku svých děl. Strugova novela *Ze zápisů starého sympatika* končí např. očekáváním revolučního výbuchu. Poslední deníkový záznam starého sympatika je z listopadu 1904, v němž jeho pisatel pevně věří, že zítra padne první výstřel revoluce. Strug píše ovšem slovo revoluce s velkým R. Tímto očekáváním je vypointována nejen novela, ale celý prozaický soubor, jež novela uzavírá. Strug vytváří rovněž mortální finále, v povídce *Z kamarádovy ruky (Podzemní lidé)* dokonce expresionisticky zjištěné. Polská próza zná i finalizaci opačnou, humorně laděnou. Humorné finále uzavírá Dygasińského povídka *Zajíc*, v níž série přírodních výjevů přechází v závěru do roviny až komické. Místní felčar zde střílil na sýkorku, mine se a bezděčně zastřelil zajíce, protagonistu povídky, jemuž zbývalo sotva několik hodin života. Smolař a neumětel se tak obratem chvíle stane hrdinou dne a vyhlášeným lovcem. Tímto obratem Dygasiński také nadlehčí skon zaječího protagonisty.

Všechny výše uvedené stavebné prostředky jsou společné českým i polským prozaikům tohoto období. Přes tyto společné rysy zahrnuje polská próza několik tektonických postupů, jež český prozaický kontext alespoň v tomto desetiletí nezná. Je jím např. syžetový rytmus, uplatněný Žeromským v jeho *Popelech*; v románě se střídají kapitoly, v nichž Rafal Olbromski bojuje s Rakušáky v Polsku, s kapitolami, v nichž jeho přítel Krzysztof Cedro válčí po boku napoleonských jednotek ve Španělsku.

K jedinečným prostředkům polské prózy patří dále přírodní kulisa Reymontových *Sedláků*. Rozvášnění vesničané v závěru románu na hnojném voze vyvázejí ze vsi smyslnou Jagnu, konec tohoto brutálního aktu jim však znemožní sama příroda, neboť rozzuřený dav nakonec rozežene stejně rozzuřená bouře. Příroda je v dané chvíli citlivější a ohleduplnější než člověk.

Podobně i v oblasti finalizace díla zahrnuje polská próza některé zvláštnosti. Je to především mortální finále třetího dílu Reymontových *Sedláků*, v nichž zemře starý Boryna. Jeho skonu předchází impozantní scéna Borynova nočního setí, jež má přízračný charakter a symbolický dosah (symbolický ve smyslu věčné rolní-

sám, a tak vlastně největší romány působí dojmem fragmentárnosti, i když v nejlepším slova smyslu. [...] Romány Žeromského jsou často řadou povídek spojených postavami hlavních hrdinů. Jednotlivé kapitoly by mohly existovat samostatně a není podstatný rozdíl mezi nimi a kratšími povídkami.“ (Povídky Stefana Žeromského, in: St. Žeromski, *Rozklovou nás krkavci a vrány*, Státní nakladatelství krásné literatury, Praha 1959, s. 438–439)

³ Wł. St. Reymont, *Sedláci 2*, Vyšehrad, Praha 1951, s. 215–216.

kovy práce). Podobně je tomu se symbolikou závěru Žeromského *Lidi bez domova*, v němž do prostoru trčí roztržená sosna. Takový pocit rozštěpenosti osobní i společenské nikdo v tomto období v obou literaturách nevyslovil.

Uvedené stavebné zvláštnosti patří k přednostem polské prózy, na druhé straně však polský prozaický kontext (nebo alespoň jeho vzorek, z něhož vycházíme) nezná hudební princip ani princip barevný (posledně jmenovaný naopak zná drama Gabriely Zapolské *Morálka paní Dulské*, v níž dokonce sehrává důležitou významovou roli). Polská próza tohoto desetiletí také nepracuje s motivem jako kompozičním principem, podobně jako nepracuje s kterýmkoliv numerickým principem. Česká próza uplatňuje alespoň v tomto období daleko širší tektonický rejstřík. Neproniká však do světového literárního a kulturního kontextu v takové obsáhlosti, jak se to daří prozaikům rozděleného Polska.