

Existenciální próza

Z mnohotvárné tříště české prózy let 1945–48, z rozmanitých reakcí na prožitek války se postupně vydělovaly dvě dominantní, protichůdné tendence. Zatímco mnozí válku brali jako výzvu k aktivitě, činu a kolektivismu, jiná, výrazná část prozaické tvorby reflektovala především bolestný rozměr skutečnosti a osamělost individua v moderním světě.

Jestliže již tehdejší kritika – ve snaze uvést českou literaturu do kontextu literatury světové – nacházela styčné body této linie tvorby se soudobým francouzským existencialismem, bylo současně zřejmé, že nejde o přímý kontakt a bezprostřední vliv, jako spíše o obdobnou reakci na prožitou zkušenost. Hlavním propagátorem existencialismu v českých zemích byl Václav Černý, který se od roku 1940 jako šéfredaktor Kritického měsíčníku podílel mimo jiné na formování mladé literární generace a bednářovského pojetí „nahého člověka“. I on však zdůrazňoval, že česká existenciální literatura není jevem odvozeným, nýbrž že se rodila z vlastních podnětů, jako důsledek narůstání „existenciální situace“ v letech, kdy se hroutily všechny dosavadní životní jistoty.

Zatímco pro Černého a jeho souputníky byl existencialismus programovým heslem, v komunistické publicistice se naopak postupně stal nálepkou pro literaturu odmítající podřídit se úzkým normám rodící se budovatelské literatury. Spíše než o české existencialistické próze lze tedy hovořit o autorsky rozmanitém uplatnění dílčích existenciálních pocitů, situací, motivů a motivických komplexů v dílech, jež jako celek měla většinou charakter psychologického nebo psychologicko-společenského románu.

Existenciální motivy úzkosti a odcizení, nepřekročitelnosti bariér mezi lidmi, nudy a hnusu z lidské tělesnosti jsou pozorovatelné již ve většině výše zmíněných tradičně pojatých psychologických próz první poloviny čtyřicátých let. Nevyrůstají tu však z uceleného a filozoficky podloženého konceptu světa jako absurdní scény lidské existence, zbavené nadřazeného systému hodnot, která si svůj smysl musí vydobývat sama v nikdy nekončícím sebezprojektivním úsilí. Pocity odcizení, úzkosti a marné snahy o dorozumění překonávají postavy českých psychologických próz většinou tím, že se eticky emancipují. Přiklánějí se k určitému mravnímu řádu, který sice před nimi vyvstává jako výsledek hledání a někdy i trpkých citových ztrát, ale který jim zároveň do budoucna skýtá záruku pevnosti a jistoty hodnot.

A priori danou hierarchii hodnot lze snadno zahlédnout i za epickými konturami próz těch autorů, kteří vyšli ze skupiny kolem Kamila Bednáře a kteří bývají – na rozdíl od předchozích – výslovně zahrnováni do okruhu české existenciální literatury. Jestliže Václav Černý v souvislosti s okupačním obdobím upozorňoval na to, že českou prózu často charakterizuje „potřeba teze k účelům mravně vykupitelského happy endu, výroba figur k demonstračním službám hlavních hrdinů a autorova etizujícího záměru, nucená a prstem postrkovaná umělost osudových rozluštění, jedním slovem pozakrytá a přestrojená tendence“ (První a druhý sešit o existencialismu, 1992), po válce vycházející díla prozaiků Bednářova okruhu – Valji, Březovského, Hanuše či Dvořáčka – tento postřeh potvrzují. Dokladem toho, jak se na této tendenci k happy-endu podílela poválečná atmosféra, je román **JIRÍHO VALJI *Zbraně bezbranných*** (1946). Próza inspirovaná mravním ovzduším protektorátu byla v původní koncepci nemi-



Obálka
Arnošta Paderlíka,
1946

losrdnou a z nitra postav vedenou analýzou lidské zbabělosti. Koncizní tvar románu časově soustředěného do intervalu čtyřiaadvaceti hodin a analyzujícího mylné předpoklady a nedorozumění ve vztahu dvou lidí narušuje poslední část, v níž autor uvádí do děje postavu mladého partyzána. Tato zřejmě dodatečně připsaná část s předchozím textem kontrastuje svou výraznou proklamativností.

U Valji byly kontrastní mravní postoje přiděleny rozdílným epickým postavám, v románu **BOHUSLAVA BŘEZOVSKÉHO** *Člověk Bernard* (1945) zase představují dvojí vývojový stupeň jedné a téže postavy. Podobně jako Regina Lorencová Hany Klenkové je i *Člověk Bernard* románem mravní sebevýchovy a osobnostní převrat protagonisty nezanedbatelnou měrou urychluje vnější dějový impuls, který hrdinu postaví před



Bohuslav Březovský: *Člověk Bernard*, frontispis Josefa Lieslera, 1945

nutnost vyrovnat se s katastrofickými důsledky vlastní etické nedostatečnosti. Psychologické postupy Březovský spojuje s výraznými prvky čisté epiky: prolog díla („předzpěv“) i celá první část věnovaná hrdinovu dětství mají ráz objektivně vyprávěného rodového románu založeného na kontrastech mezi povahami příslušníků rodu a na překvapivých zvratech v jejich osudech; spíše prostřednictvím vyprávění (hrdinův monolog, zpověď před nahodilým svědkem, epicky pojaté dopisy nebo deníkové záznamy) než dušezpytně analytickými prostředky přibližuje autor i ústřední téma mravní emancipace. V myšlenkové rovině je tak Březovského román vlastně zastřenou polemikou s existencialismem: při hledání svobody nevychází protagonista z vědomí absurdity vlastní existence, nýbrž přijímá zvenčí přicházející „spásu“ v podobě křesťansky zabarvené altruistní morálky („Hledej v sobě střed světa, nalezněš smrt!“). Přitakání hotovému a z vnějšku se nabízejícímu mravnímu konceptu, v němž se mísí rysy křesťanství s naivním sociálním utopismem, je pak zvláště charakteristické pro román vydaný z pozůstalosti **KARLA DVOŘÁČKA** *Živ buď, neumírej* (1947) a poválečná díla Miroslava Hanuš.

Za nejsobitější prozaický talent mladé generace a výrazného představitele české existenciální prózy je považován **DUŠAN PALA**, který bohužel zemřel mlád.

V pěti povídkách *Stromy a kamení* (1947) lze nalézt řadu motivů příznačných pro existenciální literaturu: motivy hanby, úzkosti, zdí mezi lidmi, zvěcnění člověka v cizích očích, hnusu i pekla ztělesněného těmi druhými. Palovy postavy jsou ovšem konfrontovány s každodenními, vcelku všedními a v kontextu dobové psychologické tvorby běžnými situacemi: v jednotlivých povídkách vystupují do popředí konflikty mezi rodiči a dětmi, první citové úrazy dětství a zmatky dospívání a prvních lásek. Pala postihuje tragédii lidského bytí ve všední, civilní sféře, zbavené bizarností a náhod. Jeho postavy o sobě a světu nemeditují, ale pod tlakem jsou nuceny jednat, volit jednu z možností, jež je navždy poznamenává. Osobitost Palova talentu přitom spočívá v tom, jak se mu daří promítnout emocionální procesy do jednání postav a do dialogů. Jeho styl charakterizuje potlačení vnějškových komentářů, reflexí i tradičního lyrického impresionismu ve prospěch předmětnosti, která vyvolává dojem objektivního, takřka dokumentárního záznamu skutečnosti.

Nejvíce styčných bodů s existencialismem lze hledat ve válečné a těsně poválečné tvorbě dvou autorů, kteří za okupace žili v cizině, zůstávali v těsném kontaktu s tamním literárním děním a u nichž se prožitek války protnul s hledáním nových estetických možností psychologické analýzy: Jiřího Muchy a Egona Hostovského. Osobitým způsobem se k existenciální výpovědi o válce propracoval Jiří Weil. V díle těchto autorů dospěla próza let 1945–48 ke svým nejpodnětnějším činům.

■ Svět skleněných stěn: Jiří Mucha

Jiří MUCHA působil jako válečný korespondent britského rozhlasu a většina jeho tehdejších knih vycházela přímo nebo nepřímo z válečných zážitků (zejména kniha reportáží *Oheň proti ohni*, 1947).

Román *Most* (Londýn 1943; Praha 1946) a povídkový cyklus se společným titulním hrdinou *Problémy nadporučíka Knapa* (anglicky Londýn 1945; česky 1946) spojuje řada motivických shod i celková koncepce mířící od záznamu osudů československých zahraničních vojáků k postižení jejich mravního a myšlenkového vývoje v „čase před potopou“ – zejména v době, kdy se hroutil Francie. Mucha přistupuje k zahraničnímu odboji s nápadnou střízlivostí, nezajímají ho hrdinské epizody, nýbrž všední dny, okamžiky, kdy nucená nečinnost nebo náhlé a zmatené přesuny vedou jeho postavy k úvahám a hovorům o statečnosti a zbaběloství, povinnosti a vině. Lyrická emfáze je vyhrazena vzpomínkám na domov, epické přítomnosti dominuje vědomí nevratného času a nenahraditelné ztráty: Muchovy postavy připravila válka o kořeny, postavila je jako cizince do prostředí a okolností probouzejících v nich pocit viny, kterou už nelze odčinit. Právě pojetí existence jako čehosi nejistého, nacházejícího se neustále na rozhraní minulosti a budoucnosti, je rysem, kterým se Muchova

raná próza nejvýrazněji stýká s existencialismem (v románu *Most se tato koncepce lidského života promítla i do symbolického názvu*).

Muchovou silnou stránkou je schopnost ostrého a přesného vidění detailů, proto v jeho prózách vynívají nejpřesvědčivěji pasáže, jež mají charakter svědectví, záznamu viděného a prožitého: takto je pojata většina povídek z cyklu o nadporučíku Knapovi. Limity jeho schopností se naopak nejpatrněji prozrazují v románových pracích, zejména tam, kde se autor pokouší odvážněji fabulovat a kde usiluje o filozofické zobecnění individuálních prožitků. Román *Spálená setba* (1948) představil jednoho z mladých účastníků válečných bojů jako reprezentanta nové „ztracené generace“, jíž válka a její bezuzdnost vzala schopnost navazovat a udržovat přirozené lidské vztahy. Vzhledem k tomu, že po fabulační stránce působí próza značně konstruovaně, jeví se psychická deformace (přibližující protagonistu odcizeným a osamělým postavám existencialistické literatury) spíše jako dílo řady nahodilých situací než jako důsledek absurdity existence nebo válečné skutečnosti.

Nejen *Spálená setba*, ale i dvě následující, dějově i vypravěčsky oprostěnější prózy svědčí o tom, že celá těsně poválečná epizoda Muchovy tvorby je založena na hledání epicky nosné konstrukce pro vyjádření autorova subjektivního prožitku, jeho osobních – dobově však silně rezonujících – stavů a dilemat. Novela *Skleněná stěna* (1948) je navenek milostná próza o lásce ztroskotávající na vzájemném nepochopení, na odlišnostech povah, výchovy, rodinného i společenského prostředí. Román *Válka pokračuje* (1949) má dobrodružnou dějovou osnovu a je situován do českého pohraničí v době, kdy již zesílená ostražina značně znesnadnila přechody hranic. V hlubším významovém plánu jsou však obě prózy dialogizovaným výrazem autorových úvah o dilematu lidí rozhodujících se mezi emigrací a setrváním ve vlasti. Autorův příklon k druhé možnosti se promítá do zjevně iluzivních epických řešení obou próz; dialog o motivech, smyslu a ceně toho i onoho rozhodnutí je sice veden bez apriorních předpokladů vůči těm, kdo volí emigraci, ale zároveň s naivní vírou ve velkomyšlnost a dobré pohnutky poúnorového režimu a v druhé próze i s gestem odmítnutí „starého“ světa a myšlení. („Umíralo v něm příliš mnoho věcí, aby je mohl přežít. Měl jsem dokonce pocit, jako by s ním bylo odešlo množství mých vlastních pochybností. Jako bych rozhovory, které jsme spolu vedli, byl vedl sám se sebou, až skutečnost jeden z obou hlasů umlčela.“)

■ Cizinci hledající byt: Egon Hostovský

Ucelenou a od předchozího i pozdějšího autorova díla zjevně odlišnou etapu představuje tvorba EGONA HOSTOVSKÉHO ve čtyřicátých letech. Reálný fakt, že se autor stal uprchlíkem a jeho dřívější pocity odcizenosti dostaly podobu skutečného cizince, vedl Hostovského nejen k tomu, že svůj

epický svět konstruoval jako fantasmagorický svět zmatení a apokalypsy, ale i k tomu, aby se ještě intenzivněji než dříve upnul k jistotám dětství a domova. Trojici prací, jež poprvé vyšly ve Spojených státech, i dvě knihy vydané po válce v Praze charakterizuje právě protiklad mezi absurdním, zešilevším děním epické přítomnosti a lyrickým vzýváním ztraceného domova, k němuž se také upíná veškerá naděje protagonistů.

V knize *Listy z vyhnanství* (Chicago 1941; Praha 1946), jejichž dopisová forma autorovi umožňovala využití rozmanitých menších žánrových útvarů od reflexe a lyrického vyznání až po novelu, vstupuje do Hostovského díla téma zrad a nevěry, které pak prochází celou jeho tvorbou z doby válečného exilu. Personální vypravěč („pisatel“ jednotlivých listů, datovaných od října 1939 do září 1940) vystupuje v knize současně jako svědek, žalobce i obviněný. Jako běželec prochází Belgií, Francií a Portugalskem a všude je svědkem zdánlivě bezvýznamných zrad, jež se však skládají v jednu velkou nevěru vůči lidskosti; útržky evropské apokalypsy a všudypřítomná hrozba smrti jej mobilizují k sebezpytování a hledání metafyzické viny. V usilovném pátrání po diagnóze nemocné doby vypravěč nachází díl viny i ve své vlastní nevěře, v tom, že se odcizil světu, z něhož vyšel. Prózu uzavírá blouznivá apoteóza, v níž se všechny toužebné hodnoty (domov, rodná země, matka, žena, pěšinky dětství, blahoslavená chudoba, která přečká potopu i zrady) navzájem prostupují a vytvářejí



Karel Konrád, Egon Hostovský a Josef Träger po návratu Hostovského z emigrace, 1946

povzbuzující amalgám naděje. Jakkoli je celá kniha nesena úsilím o nalezení ideového a mravního východiska, byť i za cenu iluzivní útěchy, je současně také prvním autorovým pokusem o nesentimentální analýzu fenoménu vyhnanství, psychických stavů vyvolaných věčným čekáním na úřední rozhodnutí, na zprávu z domova, na změnu situace. Ztracený ráj dětství i vytoužený svět zítřka o sobě dávají vědět jen prostřednictvím nedočkavě vyhlížených emisarů. Fantasmagorické kulisy lokálů, kde se lidé při svém čekání mění v přízraky, spolu s motivy ahasverského bloudění a úzkosti z prázdna,zejícího za slovy jen zdánlivě účastnými, spojují již Listy z vyhnanství s pozdějším románem Cizinec hledá byt, který je cele soustředěn k existenciální analýze exilu jako obecného stavu lidství.

Jestliže v Listech z vyhnanství mělo hledání viny především – i když ne výhradně – rozměry subjektivní anamnézy, v následující práci *Sedmkrát v hlavní úloze* (New York 1942; Praha 1946) přerůstá v nosné téma ambiciózně pojatého románu-podobenství o zradě evropských vzdělanců v předvečer války a sebestravujících mechanismech života pojatého jako nezávazné intelektuální dobrodružství. Obvyklé postupy psychologického románu (dvojnický motiv, dvojdílné kompoziční rozvržení kombinující personální vypravěčský úhel s objektivním hlediskem autorského vypravěče a psychologickou analýzu s epickým podáním, četné anticipace a retrospektivy) se tentokrát mísí nejen s empatickým vyzváním nevinného světa dětí, starců a chudých, ale také s halucinační atmosférou a epickým spádem antiutopie, s motivy světového spiknutí, tajných bratrstev a tajemných poslů zla. Nacismus Hostovský pojímá jako intelektuální úchylku, jako ztělesnění lidského sklonu ke klamu, nevěře a padělání slov. Spisovatel Kavalský, který „věděl o slovech a věcech pravých i podvržených“, ale „šel za těmi druhými, protože ho lákal jejich okraj: pád a plameny“, zde představuje hérostratovský typ vzdělance, který se přesprávil spoléhá na vlastní intelekt, podceňuje víru a přeceňuje vědění („člověk, jemuž mozek pozřel duši a vášně srdce“).

Postava Kavalského je v některých ohledech souběžcem Kvisse z Řezáčova románu Svědek, vznikajícího v téže době: oba jsou svědci druhých, probouzejí v nich jejich dřímající možnosti, většinou však ty nejhorší. Honba za mnohostí a rozmanitostí prožitků přináší v obou případech osobnostní vyprázdněnost, manipulace okolím vede ke ztrátě sebe sama. Ve shodě s celkovým pojetím díla jako románu ideového, usilujícího o postižení morálního stavu světa a jeho dalšího směřování, přichází Hostovský v závěru opět s utopicky stylizovanou nadějí, opřenu o ty, kdo se nevypínají, ale prostě a anonymně konají svou povinnost v podkopech pod „světem tyranů, křivých soudců a falešných proroků“.

Myšlenkovým pandánem románu je pak drobná novela *Úkryt* (vydaná nákladem autorových přátel v Texasu, tisk New York 1943; Praha 1946), která již dává představě o podzemní činnosti reálnější kontury konkrétního odbo-

jového činu. Hledání nadosobního řádu a místa ve společenství má nicméně v této novele, založené na motivech skrývání českého exulanta v okupované Francii a mezinárodní spolupráce antifašistů, ještě výraznější evangelijní a utopicko-křesťanské rysy než v předchozích dvou prózách. K rozhodnutí o osobní oběti vybízí sice protagonistu představitelka odbojové skupiny, on však za jejími slovy slyší „hlas chův, bílých nevěst a andělů“ a očekávanou smrt chápe jako předzvěst návratu k matce a „zelené noci dětství“.

Oproti prózám z exilu, v nichž se autor pokaždé opírá o představu spásy jako návratu k něčemu, co člověk ztratil nebo čemu se zpronevěřil, je dvojice knih, které Hostovskému vyšly po válce v Praze, bližší existencialismu důrazem na odcizenost lidských vztahů, na neschopnost člověka vidět druhého takového, jaký skutečně je, na lidský sklon přivlastňovat si jiné a klást na ně svá omezená měřítká. Protagonista románu *Cizinec hledá byt* (1947), marně se trmácející v poválečném zimním New Yorku za trochou klidu a soukromí, aby mohl dokončit práci, kterou považuje za důležitou pro lidstvo, přijímá své poslání jako něco, co si sám uložil, za čím ale stojí blíže neurčený vyšší řád a z čeho také může být kdykoli odvolán smrtí. Vyšší řád je s doktorem Markem stále v kontaktu – hlas Neznámé v telefonu (možná hlas pozemský, možná andělský, možná však také volání Smrti-utěšitelky) je prostředníkem mezi sférou privátního štěstí bez poslání a světem druhých lidí, dychtivě čekajících na zvěstovatele nadosobních hodnot, ale neschopných poznat je a naslouchat jim. Podobenství, které Hostovský v románě konstruuje, lze vyložit jako podobenství o postavení umělce, intelektuála (ale i obecně každého hledajícího člověka) v době, která podvrací jeho integritu buď vidinou soukromého štěstí bez transcendence, nebo účelovými a zvěcněnými partikulárními nároky jednotlivců a institucí. Bloudění postavy pojmenovává existenciální situaci člověka, který se nepokouší o obnovu rozpadlých duchovních systémů, nýbrž toto otřesení a znejistění přijímá jako jednu ze základních jistot.

Zvěcněnost a účelovost lidských vztahů ozřejmuje také spíše příležitostně než hlouběji komponované spojení čtyř povídek v souboru *Osamělí buřiči* (1948); autor tak učinil na tematickém materiálu čerpaném zčásti z rezervuáru dětských vzpomínek (povídky Pomsta a Záhada s pitoreskními maloměstskými figurkami a situacemi z dob starého Rakousko-Uherska), zčásti z aktuální válečné zkušenosti (povídky Poslání a Návrat, z nichž první se opět vrací k bloudění válečných vyvrženců poraženou Francií a druhá konfrontuje válečnou zkušenost exilu s myšlením lidí doma).

■ Člověk ve zvěcněném světě: Jiří Weil

Svébytnou cestou se existenciální próze v části své poválečné tvorby přiblížil JIŘÍ WEIL. Jestliže se existenciální motivy a motivické komplexy u Muchy a Hos-

tovského uplatňovaly na půdě prací přímo navazujících na předchozí tradici psychologické prózy, Weilova východiska byla výrazně odlišná. Weil se k umělecké próze dostal od publicistiky a reportáže a zaujaly ho i teorie a tvárné impulzy sovětské literatury faktu; odtud jeho záliba v zážitkové a faktické autentičnosti, nedůvěra k fabulaci a dějovým konstrukcím a v neposlední řadě i k běžné psychologické analýze, založené na odkrývání složitosti, mnohovrstevnosti a proměn lidského nitra.

Stejně jako autorovy předválečné prózy ze Sovětského svazu (Moskva-hranice, Dřevěná lžice) i poválečná kniha drobných povídek-básní v próze *Barvy* (1946) a román *Život*



Jiří Weil s kocourem Nehýtkem

s hvězdou (1949) jsou dokladem toho, jak osobní prožitek spolu se snahou vyslovit se specificky literárními prostředky mohou do dokumentární výpovědi vnést rozměr autentické subjektivity. Obě knihy jsou tematicky spjaty s židovským válečným osudem a toto sepětí je determinuje i po stránce tvárné: základní jednotkou jejich významové výstavby je vypjatá lidská situace. Protagonisté *Barev* i *Života s hvězdou* jsou konfrontováni s totálně odlidštěným světem, jsou degradováni na pouhá čísla. V obou případech se objevují paralely člověk-zvíře (tažný a jatečný dobytek, cvičené cirkusové zvíře), v *Barvách* se ve zvířata (krvelačné šelmy, odporne ropuchy) mění i pronásledovatelé. Teprve v takové mezní situaci si však postavy uvědomují, co má v životě cenu a smysl. V povídkách jsou okamžiky, v nichž člověk projevuje naplno své lidství a svou vnitřní svobodu, byť třeba za cenu okamžité smrti, vypravěčsky připravovány s pomocí emfatického, legendisticky vznosného stylu, ale i prostřednictvím barevné symboliky a odkazů na kulturní tradici.

Románu *Život s hvězdou* naopak dominuje střízlivá, věcná deskripce každodennosti, v níž i nejbrutálnější degradace člověka nabývá podoby čehosi všedního, neosobní a automatické mašinerie. Samomluvy bývalého bankovního úředníka Roubíčka jsou stylizovány jako mluvený projev, nesou však rysy maximální zvěcnosti a antipsychologičnosti, jejich cílem není sebeanalýza hlavní postavy, nýbrž prostá registrace faktů a dějů zbavených jakékoli filozofické abstrakce. Roubíček jako by nebyl subjektem, nýbrž jedním z objektů svého pozorování a rozvažování, jako by sám na sebe pohlížel zvenčí. Během své přípravy na předvolání do transportu se záměrně zbavuje všech věcí, které

ho obklopují, a vyvazuje se z většiny vztahů k lidskému společenství. Teprve v situaci, kdy už mu nezbývá nic z toho, co činí život lidským, je připraven k volbě mezi svobodou a pasivním přijetím prisouzeného údělu.

Pronikavým zachycením lidského postavení ve světě totální manipulace a naprostého zvěcnění se Weil více než jiní přiblížil myšlenkové atmosféře francouzského existencialismu. Ale ani on se nevymkl z obecného tíhnutí české prózy k hledání vnější spásy a naděje: Žid Roubíček se ve své bezvýchodné situaci setkává s uvědomělým dělníkem Maternou, který jej přiměje neuhýbat před vlastní svobodou a odhaluje mu neautentičnost jeho existence.

Životem s hvězdou vrcholí jedna z nejpozoruhodnějších linií české prózy, linie, na kterou teprve na přelomu padesátých a šedesátých let navazovali – a to ještě spíše tematicky než po tvárné stránce – autoři jako Arnošt Lustig nebo Ladislav Fuks. Není náhoda, že právě tento román se stal dílem, při jehož výkladu se rozcházejí i myšlenkové cesty poválečné mladé literární generace. Jan Grossman v doslovu k prvnímu vydání zdůrazňoval Weilovo umělecké průkopnictví: „Inklinování celého románu k formě deníkového záznamu je zřejmě jen prostředkem k přímé interpretaci reality. Podivuhodné na Weilovu románem je to, jak tato forma prostředkuje neustálý prostup vnější a vnitřní skutečnosti, jejich vzájemné prolínání, stále opakovanou souhru člověka a prostředí, vědomí a světa, které ve svém úhrnu podávají obraz reality v celé její šíři.“

Naproti tomu Ivan Skála ještě téhož roku konfrontoval ústřední postavu románu s dobovým požadavkem aktivního hrdiny a našel v románě jen „zba-bělé poraženectví a kapitulantství“. Odsouzení Weilova díla, k němuž dal Skálův referát v Novém životě signál, znamenalo i potlačení té tendence v české próze, která hledala různými způsoby cestu ke sblížení s francouzským existencialismem a k osobitému, domácím prostředí determinovanému domýšlením jeho podnětů.