

Žánr sociálního románu, který dosáhl své zralosti v 19. století, má značně nezřetelné hranice, neboť je určen jen velice široce a nejednoznačně chápáným obsahovým hlediskem — tematizací určité sociální enklávy (jejího komplexu či výseče), postihované z hlediska sociálních vztahů a zákonitostí. V této kapitole zaměříme pozornost k určitému typu sociálního románu a budeme ho analyzovat na třech románových skladbách, jež v českém literárním kontextu znamenaly úspěšné pokusy o slovesné zvládnutí velkých celků společenské reality a tematických okruhů spjatých s celými sociálními třídami; konkrétně půjde o Haldy Anny Marie Tilschové (1927), Sirénu Marie Majerové (1935) a Lidi na křižovatce Marie Pujmanové (1937).¹ Poslední dva romány vznikaly v kontextu utváření programu socialistického realismu.

Tyto prózy, jež můžeme zahrnout pod označení román lidských množin,² postavily totiž své autorky před nové tvárné problémy: problém skloubení dostatečně reprezentativního repertoáru jednajících postav, problém jejich diferenciaci a hierarchizace (rozlišení protagonistů, epizodistů a komparsu), problém prolnutí soukromé sféry jedince se sférou veřejnou a jeho historickou rolí, problém postižení dějinné určenosti osudu kolektivního a v jeho rámci též individuálního. Tlak sociální a historické reality, kterou hodlal realistický román 20. století dokumentovat, a proto mnohdy upouštěl od fiktivní fabulace, si sice vynutil uvolnění kompoziční výstavby, ale přesto mohla být lidská množina románovým dějem pojata jen jako hierarchický systém, pro nějž bylo určující, zda se postava stane nositelem základního sociálního či ideového konfliktu, zda bude především reprezentovat dané prostředí, nebo do děje zasáhne převážně svým individuálním osudem.

Vedle kompozičního skloubení lidské množiny musel román námi

sledovaného typu řešit, jak včlenit mnohost postav do konkrétní reality daného prostředí (regionálního, profesionálního). Toto prostředí, v němž se sociální vztahy a konflikty vždy odehrávají, se musí nutně odrazit i v charakteristice postavy, jestliže v románu vystupuje nejen jako psychologicky individualizovaná, ale i sociálně typizovaná jednotka, jejíž vnitřní motivace jsou vždy v určité míře determinovány třídní příslušností, profesionálním zařazením, životními podmínkami, konvencemi apod. Lze říci, že zmnožené a relativně otevřené systémy postav a komplexnost obrazu prostředí činí ze sociálního románu jakési literární panoráma, rozprostírající se v rozsáhlém prostoru a někdy i v rozsáhlém vývojovém úseku. Tato panorámata sestávají z mnoha dílčích výjevů a motivů, uspořádaných podle určitého významového klíče (popředí — pozadí, centrum — periférie). Podobné uspořádání však nestvrzuje pouze dominanci, ale vzhledem k celku zvýznamňuje i zcela marginální děj (žánrový obrázek) či detail. Analogii mezi genezí rozměrného historického plátna a sociálním románem lidské množiny si v souvislosti se vznikem Sirény, díla, jak uvidíme dále, značně heterogenního, uvědomila Marie Majerová: „Vzpomínám na jednu Brožíkovu výstavu, kde zveřejnili všechny náčrty k historickému plátnu zpodobujícímu Husa před koncilem kostnickým. Kolik drobných studií tu malíř nashromáždil, než ty obrázky, malované podle modelu, přetvořil a zkomponoval do patetického rozpětí velkého obrazu. Anebo na souhrnné výstavě Alšova díla — kolik tu bylo drobných dílek, na nichž si malíř ověřoval platnost své fantazie, a divák mohl pozorovat, jak si tyto poznámky přetvářel a přeměňoval, než je pročištěné a konečně ztvárněné postavil do své kompozice. Snad je romanopisci dovoleno, co se přiznává malíři.“³

Komplexnost předmětu zobrazení Hald, Sirény a Lidi na křižovatce, stejně jako jejich historičnost a dokumentárnost vyvstanou zvlášť nápadně při rekapitulaci hlavních tematických okruhů. Haldy se zaměřují na jediný region (Ostravsko), specifický rozsáhlým zprůměrněním. Zachycují ho v průběhu dvou válečných let, v době vrcholícího národnostního a sociálního napětí (román končí 28. říjnem 1918, masovou euforií nad rozpadem monarchie). Historická situace průmyslového pohraničí za války (stupňuje se tempo výroby, vojenský útlak, hlad a nenávisť k Němcům, Maďarům, Židům i Polákům) tu předznamenala dramatickosti románového děje, zesílený aspekt dějinnosti dílčích osudů i kompozici, založenou na kontrastních konfrontacích.

Také Siréna je soustředěna k jediné průmyslové oblasti (Kladensku), avšak nenahlíží ji v krátkém časovém úseku všezasahující krize, ale v časovém rozpětí od počátku padesátých let minulého století do prvních let světové války. Tento vývojový pohled znamenal i zmnožení hlavních témat: zprůmyslnění kraje, sledované od milířů skrytých v hlubinách lesů až k etapě gigantických hutních kolosů; vznik průmyslového proletariátu a jeho vývoj od živelné nenávisti k organizovanému politickému boji. Historickovývojový zřetel podmiňuje v Siréně dějepisnou formu výpovědi a kronikářskou, aditivní kompoziční výstavbu, umožněnou též soustředěním k jedné sociální vrstvě. Kronika kraje se pojí s kronikou rodu, počínající v jakémsi téměř mytickém bezčase (na počátku počátků): z lesů, obývaných strážci ohně, se vynoří bezejmenný muž — nalezenec potulných Hudeců — a stane se zakladatelem hutnické a havířské rodiny Hudeců, svědků i účastníků průmyslové expanze na Kladensku.

Román Lidé na křižovatce byl napsán jako historický román přítomnosti, zachycující vývoj české společnosti ve dvacátých a třicátých letech — průřezově a na různých místech (velkoměsto, venkov, průmyslové centrum, maloměsto s textilní továrnou). Ze sociálních problémů doby exponuje Pujmanová především třídní konflikt, zastřený v americkém typu podnikání humanizací a standardizací životních podmínek dělnictva, ale posléze obnažený hospodářskou krizí. Prostorový pohyb románového děje, tvořeného především individualizovanými osudy a vzájemnými vztahy reprezentativního a členitého spektra postav, si vyžádal typ „románu společenské součinnosti“⁴ s polyfonní kompozicí.

Než přistoupíme k analýze některých zvláště příznakových strukturálních složek Hald, Sirény a Lidí na křižovatce, pozastavme se ještě u jejich geneze, jež se vepsala do tvaru těchto románů a podmínila jejich silnou dokumentární vrstvu. A. M. Tilschová na Ostravsku (konkrétně v Michálkovicích za Slezskou Ostravou) podstoupila přípravná studia v duchu zolovského pozitivismu: „Co jsem se nachodila, co napomáhala paměti účastníků, aby nezapadly do zapomnění detaily. Kolik návštěv v temných světničkách u havířů, co besed v zaprášeném parku, kde páchl jen kreozot, co jízdy tramvajíkou! Bouřlivé výplaty na dolech, posezení mezi opilými v hospodách, zase shluk v železárnách, útěk ulic před demonstrací, nemocnice, školy... židovské krámečky a pochybné lokály pod ostravským podloubím.“⁵ V zolovském duchu také Tilschová

se shromážděným materiálem naložila, neboť ho použila jako realistické výplně, jako dokumentárního doložení vize, kterou jí poskytla především vlastní fantazie.⁶ Na dokumentárnosti Hald se podílí jejich historicitá (zaznamenání válečných poměrů a doložených událostí), podrobný místopis, ale též detailní pozorování, patrné na zpodobení lidí, krajiny, městské periferie a interiérů, spolu s pozorným odposlechem lidové nářeční mluvy i různých poloh němčiny, kterou hovoří ostravský vládce Perutz, jeho odnárodněná žena, prorakouské úřednictvo a rakouští důstojníci.

Sirénu psala autorka, která prostředím dolů a hutí znala z vlastní zkušenosti a svým románem vlastně splácela dluh kraji svého dětství a mládí. Z hlediska geneze v něm můžeme odhalit dvě empirické vrstvy: jednu tvoří zkušenost vtělená do dějů raných žánrových povídek ze sbírek Povídky z pekla (1907), Červené kvítí (1912) a Plané milování (1914), které se staly ve výrazně přepracované podobě základem některých kapitol; druhou tvoří poznatky, jež autorka získala až ve třicátých letech, když se systematicky připravovala na celistvé uchopení regionu v perspektivě jeho historického vývoje. Majerová pracovala s archívními materiály, regionálním tiskem, odbornými příručkami apod. a svou prózu pak nasýtila fakty z historiografie i technologie výroby. Fakt jí neslouží jen k dotváření pravděpodobnostních a realistických kvalit umělecké fikce; autorka mu ponechává, bezpochyby ovlivněna teoriemi sovětského Lefu, i svébytnou reportážní (dokumentárně informativní) platnost. Nebojí se ani prudké srážky syrového textového materiálu se stylizací a koexistenci heterogenních složek řeší uplatněním postupu montáže.

V Lidech na křižovatce poznamenává dokumentárnost především úlecké kapitoly, ve kterých Pujmanová zachytila ovzduší a realitu textilního průmyslového střediska, jeho každodennost, svátečnost, architekturu, dílčí výrobní provozy. Na rozdíl od Tilschové a Majerové byla sice nucena vytvářet v románu fiktivní lokalitu, ale přitom i ona použila faktografických znalostí, získaných ve dvou závěrečných etapách dlouholetého usilování o román,⁷ v němž by „psychologické mikroskopování“ uvedla do vztahu k širšímu společenskému dění. Konspekt románu vznikl v souvislosti s přípravou na reportáž o baťovském Zlínu⁸ a byl inspirován Sinclairovým Petrolejem — rodinným románem o „velkém šéfovi“ a jeho odcizujícím se synovi, přitahovaném socialistickým hnu-

tím. Po skandálním soudním sporu kolem Svatoplukova Botostroje, knihy spíše pamfletické než dokumentární, byla však Pujmanová nucena upustit od látky z obuvnické výroby a přeorientovat se na průmysl textilní. V obraze průmyslového střediska však uchovála rysy baťovského podnikatelského stylu. Podobně jako Majerová i Pujmanová v některých pasážích obnažuje syrovou dokumentárnost a reportážnost, avšak s tím rozdílem, že téměř rezignuje na věcnou popisnost faktů (je jakoby reportérem méně zasvěceným do odborné stránky předmětu) a subjektivizovaným způsobem jejich prezentace pak míří ke stylu civilizačního eseje.

Při rekapitulaci stěžejních tematických okruhů Hald, Sirény a Lidí na křižovatce jsme upozornili na empirickou komplexnost zobrazované látky a z ní plynoucí uvolnění syžetové výstavby.⁹ Na pozadí obecného směřování panoramatických sociálních románů k epizodičnosti jsme naznačili tři rámcové a převládající kompoziční principy, uplatňované ve zkoumaných prózách: princip nezávislých paralel (Haldy), princip kronikářsky aditivní (Siréna), princip polyfonní orchestrace (Lidé na křižovatce).

V Haldách umožňuje paralelní kompozice jednak zmnožení dějových linií, jež mají postihnout pestrou paletu života válečného Ostravska, jednak konfrontaci tří kontrastních světů: světa vykořisťovaného, vyhladovělého a bezmocně se bouřícího dělnictva, světa kšeftařů a spekulantů, parazitujících na poměrech vymknutých z normální zákonitosti, a konečně světa velkokapitalistických vládců („nadmárodní a nevášnivé oblasti zlata, papíru, spekulace“). Kromě této skladebné konfrontace zdůrazňuje Tilschová drastičnost třídního rozporu také inscenováním přímých střetů. Několikrát jim vystaví například draze elegantní, dráždivou a vypočítavou ženu generálního ředitele Vítkovických železáren Irmu Perutzovou, která pořádá dobročinné akce mezi polohladovými dětmi v kožiše za několik set tisíc a při pohledu na krev Anky Tichuňové, zastřelené při hladových bouřích, prohlásí: „Phuj! — tschechisches Blut!“ Stejně cynický odpor v ní vzbudí i průvod proti drahotě, jenž se přehrává kolem její limuzíny: „První obličej se ukázal za sklem: muži, ženy, výrostci. Šli a mizeli, zanechávající na sítnicích obou žen letmé obrazy vysedlých čelistí, popelavé pleti a tvrdosti zaříznuté do vrásek.“ Jednou z nejpůsobivějších scénických konfrontací Hald je překvapivé předstoupení přísné a černě oděné Marky Tomšové, pološílené ze ztráty

syna, před společnost rozjařených, přepitých a přesycených rakouských důstojníků se slovy: „Ten čtvrtek umačkali u nás ženskou ve frontě na kobzole.“

Protože se Tilschová i při epizodičnosti kapitol a přetržitém vedení vyprávění snaží obdařit řadu postav dramatickým příběhem, střetá se v Haldách realistické kronikářství — střídavé obracení pozornosti z jedné postavy na druhou podle toho, jak to vyžaduje vývoj reálných událostí — s románovou konstrukcí několika efektních, vesměs erotických zápletek. Rozporu mezi vyklenutím osudových dramát a zákonitou rozptýleností románu lidské množiny si povšimla již dobová kritika. A. M. Píša projevil nad Haldami zklamání, že „dílo nevyrostlo ke kompozičně ucelené a dramatické evokaci několika hlavních a příznačných osudů lidských“, že autorka „charakteristickou plností a vnitřní osudovou rezonancí svých postav i vůli k skladebné kompozici obětuje kronikářské tendenci krajové“, a konečně, že se v její próze zájem sociologický sráží s „básnickou schopností osudotvornou“.¹⁰ František Götz napsal: „Pud sociálně odstředivý zmohtněl tu nadměrně a tříštil základní rodinné a společenské souvislosti.“¹¹ J. O. Novotný věnoval pozornost faktuře prózy, „v níž autorka snaží se individuálním osudům jednajících osob, jichž je značné množství, přiřknout pouze tolik místa, kolik ho nevyhnutelně potřebuje její vyšší skladebný záměr“. Ten pak charakterizoval jako „filmové pásmo lidí, věcí a žánrových výseků, zachycovaných do nejmenších podrobností“.¹²

Dobová kritika si ovšem neuvědomila, že zmíněný „vyšší skladebný záměr“ souvisel v Haldách s autorčinou snahou podat úhrnný obraz určité průmyslové oblasti, plné křiklavých kontrastů, sociálních i národnostních konfliktů a rušného hromadného dění. Už na této próze můžeme sledovat, jak se proměňuje poměr mezi postavou a prostředím. O několik let později jej rozhodne Siréna Marie Majerové ve prospěch prostředí, které bude fungovat v „románu rozptýleného kolektiva“¹³ jako přirozeně sjednocující složka — navodí souvislost mezi postavami a dílčími ději, aniž by se tyto postavy musely nutně střetnout a děje prolnout. Tuto souvislost navodí mimo jiné i díky prosté koexistenci postav v určitém prostředí a díky tomu, že i člověk sám svým vzezřením, jednáním i osudem se stává nositelem jeho znaků. V době, kdy Haldy vyšly, však ještě nebylo dostatečně zřejmé (ani jejich autorce), že jednotu syžetu může nahradit také jednota zobrazeného světa, zalo-

žená na těsném vztahu postavy a prostředí, na jeho uceleném vidění a uchopení.

Vývojový aspekt a soustředěnost k diferencované, avšak jediné sociální vrstvě předurčily kronikářsky aditivní a současně cyklickou stavbu *Sirény*. Charakteristickým rysem tohoto románu se stala souhra (spolupůsobení) přetržitosti a návaznosti. Přetržitost v ní souvisí především s relativní samostatností (završeností, dopovězeností, pointovaností apod.) kapitol. K nejsamostatnějším náleží úvodní kapitola *Vynálezce*, v níž je dopovězen vlastně celý životopis prvního z rodu *Hudců*, laického experimentátora, i s přesahem do času kapitol následujících. Kapitola *Páté uhlí*, pojatá jako „intermezzo“ bídy s leitmotivicky zdůrazněným klíčovým motivem *sirény* — symbolu ztročené práce —, se zase zcela vymyká z předchozích i následných dějových souvislostí (byla napsána na základě rané črty *Děti z Povídek z pekla*) a je komponována dostředivě — ve třech simultánních dějových liniích, zachycujících otce v dolech, malou Máňu, opatrující doma mladšího sourozence nařikajícího hladem, a matku, která se těžce poraní při sbírání odpadového uhlí na haldě. Téměř celou kapitolu *Hrob* nemá hrob vyplňuje tragický, baladicky laděný příběh *Růženky Hudcové*.¹⁴

Většina kapitol *Sirény* začíná jakoby odjinud, po uplynutí delšího či kratšího času, rodová linie je v nich opuštěna a zase navazována, v centru pozornosti se ocitají stále nové výseky ze života regionu, objevují se v nich nové postavy a děje, probíhá vždy další etapa historického vývoje kraje. V cyklickém románu působí však také elementy sjednocující a je v něm patrná snaha o navození epické jednoty. Ačkoliv je rodová linie libovolně přerušována, pokračuje a posunuje se v čase, třeba jen stručnou informativní poznámkou. Majerová z ní sice neučinila základ syžetu, který tvoří v tradičním rodovém a rodinném románu, ale její próza přesto sugeruje dojem permanentní přítomnosti *Hudců*, byť pouze „za scénou“. Patří totiž neoddělitelně k danému prostředí, všudypřítomnému a trvajícimu. Autorka pak nemusí se svými postavami manipulovat, stačí, když se po nich jen „poohlédne“. Již *Tilschová* v *Haldách* své postavy někdy pouze potkávala, ale současně mnohým z nich přidělovala i románové role (cynického a nenasytného svůdce nezletilých dívek, předčasně eroticky probuzené dělnické „*Carmen*“, frajera a mstitele, oběti alkoholické agresivity, osamocенého vládce a klamaného manžela, pochybujícího vůdce i vůdce-rozněcovatele, jenž přichází z neznáma a do neznáma mizí apod.).

Vzhledem k tomu, že je v *Siréně* průmyslové Kladensko zachyceno ve vývoji a z mnoha pohledů, je jeho obraz výrazně dynamizován, čímž se rozrušuje kronikářská popisnost, zatěžující místy *Haldy*. Dynamičnost dále podmiňuje mnohotvárná výstavba textu, které se budeme věnovat v závěru této kapitoly, a uplatnění postupu montáže. Tento postup je postřehnutelný na výrazném střídání úhlu pohledu — velkých celků krajové historie a průmyslových panorám, celků továrních prostor a žánrových výjevů ze života kladenské vesnice, charakteristických detailů výroby i životních forem. Nejnápadněji se však projevuje při vkládání dokumentů a paradokumentů, jež v románu plní několik funkcí: svým žánrem a stylem evokují dobové klima, přinášejí další úhel pohledu na události, zesilují dokumentární autenticitu díla, překlenují časové distance mezi kapitolami. Jejich syrovost působí nečekaný „střih“, po němž pak může být v následující kapitole snáze změněno zorné pole.¹⁵

Místo široce obzíravého panorámatu jedné průmyslové oblasti — ať už viděné v synchronním průřezu a v rámci kulminujících dějinných událostí, nebo zúženěji, zato v diachronním historickém sledu — zobrazuje *Pujmanová* v *Lidech* na křižovatce více lokalit. Současně její „román společenské součinnosti“ staví do popředí lidský element a mezilidské vztahy — jejich navazování, trvání, proměny, zanikání, kolize apod.; proto tu kompoziční řešení muselo směřovat k polyfonii.

Šíře zabírané sociální reality si i v *Lidech* na křižovatce vynutila přetržitou formu vyprávění — časové skoky a zrychlující, stručná dopovězení událostí několika let, mizení postav v úseku řady kapitol, nedokončenost některých románových zápletek aj. Zatímco však v případě *Hald* a *Sirény* byla zajištěna alespoň částečná epická jednotu (nespojitých pásem či následných epizod) důsledným situováním do prostoru téže lokality, v románu s dějem rozptýlenějším v prostoru i čase musely být vazby konstruovány uměleji, zvláště když autorka volila postavy z disparátních sociálních vrstev a přitom osoby aktivnější, neklidnější, emancipovanější, a tudíž hybnější, než byli představitelé sociálně determinovaného společenství proletářů. Lidé na křižovatce začínají přesunem, jedním z mnohých odjezdů a příjezdů, který umožní setkání dvou sociálně různorodých rodin (vdova *Urbanová* se stěhuje s *Ondřejem* a *Růženou* do Prahy do žižkovského domu, kde žije rodina advokáta *Gamzy*) a navázání hned několika vztahů, jež se budou dále

rozvíjet, přerušovat, zauzlovat apod. Rozhodující význam má též odjezd Ondřeje Urbana do Úlů za splněním snu o odborné kvalifikaci kazmarovského dělníka. Tím se totiž v centru pozornosti ocitá průmyslové centrum — místo stěžejního ideového konfliktu — a tím také je do románu zapojena třetí rodová linie — kazmarovská. Jinou, vcelku přirozenou záminkou pro svedení postav z různých sociálních vrstev do těsnější blízkosti se stává i veřejný zábavní podnik — módní Red-bar z dvacátých let, kam čtenáře uvádí Nella Gamzová, rozrušená anonymním dopisem o manželově nevěře, a kde jsou v akci představeni současně advokát Gamza, herečka Tichá, její muž advokát Häusler, ředitel úleckého závodu Vykoukal, jeho syn Karel, toho času a nakrátko revoluční básník, sportovní tanečnice Dalešová a další. S většinou z nich se můžeme setkat po letech na oslavách 1. máje v Úlech, kde četná setkání umožňují navodit řadu zápletek, zejména v příbězích románových dvojic.

Nutnost rozehrát a obnovovat, i když s prodlevami, souvislosti mezi početnou sestavou postav z různých prostředí, nutí Pujmanovou, aby kromě vazeb přirozených (rodinná příslušnost, sousedství, profesionální zájem, politická aktivita aj.) pracovala také s románovou náhodou (jen na jejím základě mohly mít Růžena a Helena milostný poměr se stejným mužem — inženýrem Karlem Vykoukalem, který už byl čtenáři dříve představen), nápadnou zvláště tam, kdy musí postavy nejprve oddálit a posléze je v zájmu kontinuity opět svést dohromady. Podobně se Ondřej při odjezdu do Sovětského svazu setkává se svou dětskou láskou paní Nellou Gamzovou, která zmizela nadlouho z jeho života a kromě několika zmínek i z románového děje. Její přítomnost v závěrečné kapitole Doslov i vstup jako by vytvářela krátkodobý harmonizující souzvuk mezi tušenou budoucností hrdinovy dospělosti a minulostí, pozvolna se ztrácející v mlze vzpomínek.

Ačkoliv se děj Lidí na křižovatce ubírá vpřed místy přetržitě a s časovými skoky, svědčí jeho kompozice o úsilí sjednocujícím (návrtností postav i motivů), o složité orchestraci s dominantním tématem hledání a volby. Orchestraci jako základní kompoziční princip dokládá symfonické rozvržení kapitol do čtyř vět,¹⁶ užití kontrapunktů (kontrapunkticky kontrastní je celá řada dvojic) i průběžné navozování harmonií a disonancí v rámci jednotlivých kapitol. Orchestrace je konečně průkazná i na celé řadě vracejících se motivů, z nichž mnohé mají povahu

iracionální či symbolické nápovědi.¹⁷ Kromě již zmíněných příjezdů a odjezdů je v syžetu několikrát zopakován například motiv smrti, který má rozhodující význam pro další osud některých hrdinů. Smrt Ondřeje otce legionáře se stane impulsem ke stěhování vdovy Urbanové s dětmi do Prahy. Smrt nechlebské babičky paní Vítové („s ní odešel ten svět a my ho nevzkřísim“) uzamkne tápající Nellu definitivně do rodinného soukromí. Bezprostřední blízkost umírání paní Polanské, zastřelené v době nechlebské stávky, otřese Ondřejovým svědomím a přispěje k jeho prohlédnutí a vzpouře proti Hospodáři. Smrt zaživa symbolizuje strnulý zjev prababičky („velký obličej, starý jako zima“), který se přichozím zjevuje za okny nechlebské vily. Vrací se také Ondřejova dětská představa připodobňující spáče ve vlaku k zesnulým. Dřevěný dům v Nechlebech — ostrůvek mizejících časů „starých rodin“ — je přirovnáván k lodi, nejprve plující, později uvízlé na mělčině („Jako vyplavený z věku pověstí a ještě tmavý vlhkem seděl na mělčině zahrady, která se podobala vypuštěnému rybníku na nahém dni a v polozimní prozatímnosti.“). Vztah mezi minulostí a přítomností navozuje Pujmanová také prostřednictvím drobnějších rekvizit, v nichž jako by zůstal zaklet čas, někdejší prožitky i náklonnosti. Ze zpětného pohledu se některé motivy a situace projeví jako nápovědi budoucích událostí.

Od převažujícího zřetele k organizaci látky, vyznačující se u námi sledovaného typu sociálního románu komplexností a dokumentárností, obraťme nyní pozornost ke způsobu zpodobování postav a prostředí, abychom si ozřejmili rozmanitost naskýtajících se možností a také vývojový posun od staticky objektového stylu Hald k dynamicky subjektivnímu („induktivnímu“)¹⁸ stylu Lidí na křižovatce.

Při vytváření sociálně reprezentativních typů a jejich odstiňování vychází Tilschová především ze znaků fyziognomických (celkové vzezření, obličejové rysy, výraz).¹⁹ Její postavy proto působí jako výtvarná pojednání reálných modelů, viděných optikou postimpresionistických směrů, zvláště expresionismu. Stručné základní tahy, zdůrazněná emocionalita barvy a tvarová deformace — vše podtrhuje výrazovost rukopisu: „Rygl, ten druhý, zase celý rozkřývaný, jako by měl vykloubené paže a nohy, měl obličej dlouhý, sivý a jaksi tupě zádumčivý, že se jeho oči až roztékaly do pleti bledé a zduřelé jako u pekaře.“ Svým způsobem Haldy představují pestrý soubor figurálních a hlavně por-

trétních skic, vypovídajících o zoufalém údělu lidu Ostravska, o individuálních tragédiích i kolektivních katastrofách. V barevném pojednání tváří, defilujících na stránkách románu, převládají odstíny, jež vyjadřují nezdravost života v devastované krajině, v útrokách země a v krajním nedostatku — vybledlost, bledost, zvětralost, popelavost, sivost. Chorobný výraz tváře, často zkřivené grimasou, stupňuje i barva, zeleňavě bledá nebo žlutobledá. „Jen výsměšek zkřivil chlapcův obličej s bledě žlutými vlasy a bledě hnědýma očima pod starou čepicí. A nic, ani pleť, ani oči, ani vlasy neměly dost krve a dost barvy. Arnoštův obličej od mrazu víc šedivý než růžový pozměnil úsměv do pošklebu, který vypadal hrozně smutně na dítěti.“ Monotónní, potlačená, nieméně výrazně příznaková barevnost tváří koresponduje s převládající barvou rámcové scénérie, pohlcené téměř neustále v šedobílé mlze a kouři. V portrétování postav vyšla Tilschová také z charakteristických znaků místní populace a zbarvením kůže zdůraznila i sociální kontrast: „A na jedinou se mu u stehna zvedla chlapecká hlava, bezbarvější a popelavější ještě o to, že se odrážela o červeň jeho krevnaté ruky.“ Položení barev vyvolává, jak vidíme, vedle sociálního významu také čistě vizuální, výtvarný dojem.

Výtvarně vděčné, to znamená nabízející se expresivní plastické modelaci, se pro Tilschovou staly modely (postavy a tváře) lidí fyzicky nesouměrných a deformovaných, požívačná tělesnost zbohatlíků i bizarní tloušťka chudáků, hadrovité kostýmy, škleb. Zatímco fyziognomické anomálie proletářů svědčí o bezútěšnosti životních podmínek, u velkokapitalisty Perutze naznačuje výrazná plastičnost ošklivé tváře, „nepravidelné a zas neobyčejné“, složitost povahy a postavení židovského samovládců.

Nejčastěji a s největším tvárným zaujetím jsou v Haldách zachyceny lidské oči a jejich pohled.²⁰ Přes ně autorka nahlíží do nitra svých postav, v očích se zračí mentalita, okamžité vnitřní hnutí, ale i vyšší poslání (jako například v „chytrých, spravedlivých, pronikavých“ očích Brejlatého, „jež svítily jasnou září božího rozumu“). S jistou nadsázkou lze říci, že „hra očí“ nedotváří v Haldách jen pestrý fyziognomický povahopis, ale sama též tvoří svébytnou vrstvu významové výstavby románu: „A v těch mrtvých očích zničené zableskla nenávist až k smrti. Jediná jiskra a hned zhasla.“

Potenciální statičnost v zobrazování lidských bytostí překonává Til-

schová kontrastem, expresivitou, paradoxem, anomálií a proměnlivým výrazem očí. Obdobně se snaží oživit a dramatizovat také přímou, atributivní charakteristiku psychologickou ambivalentností, rozlomeností a „složeností“ povah i psychických stavů: „A jen toto důvěrné oslovení mluvilo o složitých vztazích, nedocítených, nedokončených a drásajících, mezi paní Perutzovou a vítkovickým inženýrem Kleinerem, složeným z dobrého pracovníka a zase šroběra, ze snoba a zase z výtečného a všude oblíbeného společníka.“; „Petrus, dopálený houževnatě indolentním odporem té divné Tomšové, tak trpné, jako by byla jenom hadr, a zas tak ztvrdlé do kamene a křemene...“²¹

Tváře, jednotlivé figury i černající se dav jsou v Haldách viděny důsledně na pozadí tovární, městské či krajinné scénérie (zde i v Siréně se objevuje řada dílčích scén žánrového charakteru), a tak portrétní „galérii“ románu doplňuje sérii krajinomaleb, obrazy interiérů a tíživé kulisy továrních objektů („vysokých pecí, temných a tvrdých“). Zatímco pleť člověka většinou s převládající šedí mlhy a kouře v krajině splývá, tvar zvrásněných obličejů se na jejím pozadí ostře rýsuje. Impresionistické výtvarné vidění se prosazuje bohatou škálou černo-šedo-bílé monotonie: „černá země poházená uhelným kamenem“, „olověná běloba mlhy“, „bílá a teskná silnice“, „nafialovělá mlha soumraku“, „prázdnota nečisté černě“ hald, „smutná a nemocná modř“ nebe, „šedivý oblak Ostrava“, „tupá nepřátelská šed' těžkého čmoudu ze závodů a koksoven“, „šed' uprášené silnice a zataženého nebe“, „vlny temně šedých hor“ aj. Výtvarné vidění regionu, přesněji řečeno výtvarnost autorčiny vize, se zračí snad ještě výrazněji než v základních podkladových barvách v bodovém rozrušení převládající černo-šedo-bílé tonality — rudým až purpurovým západem slunce, barevným polem plakátů, červení cihel, ohně a krve, ryšavostí vlasů (etnický rys místní fyziognomie) apod. Převládající předmětné ztvárnění rozsáhlého komplexu sociální reality je tak i v případě této popisové složky esteticky zhodnoceno osobitostí autorčina stylu.

Už Tilschová uváděla v rámci kronikářské vrstvy Hald na románovou scénu některé postavy jen v souvislosti s jedinou situací či událostí, avšak sestava protagonistů vystupujících v paralelních dějových pásmech zůstávala neměnná. V cyklické Siréně, v níž je ztotožněn historický čas kroniky kraje s časem kroniky rodu, disponuje Majerová se zcela otevřeným (neukončeným) systémem postav, volně včleňovaných

do románového dění. Toto porušení tradiční románové syžetové ucelenosti, k němuž autorka dospěla tím, že se průmyslový kraj a profese pokoušela zachytit pokud možno v úplnosti, činilo dobové kritice značné potíže. F. X. Šalda a B. Václavek v tom spatřovali nedostatek, jenž se nejmarkantněji projevil na vztahu postav a děje: „Mnohem víc než na básnickém vyvinování děje z charakterů záleží autorce na dokumentárním osvětlení a montování jednotlivých dějstev společensky hromadných. Kapitoly, které k sobě řadí, mají relativně velkou samostatnost, jsou dosti málo závislé na hlavním pásmu dějovém.“;²² „... základní princip stavebný u tohoto díla ... je historicky následný, místo aby básnický konfrontoval *dramatis personae*. Proto se například děj nerozvíjí z charakterů postav, nýbrž naopak obecný společenský děj jest dokládán konkrétními lidskými osudy“.²³

Majerová skutečně nerozvíjela děje z charakterů postav ani básnický nekonfrontovala „*dramatis personae*“, protože jejím záměrem nebyla v první řadě románová fikce, ale dokument. Na základě dobových teorií románu-reportáže mimo jiné pochopila, že příběh někdy vyplyne ze samotné kresby prostředí: „Mnoho stačí, aby román vlastně kreslil ve všech svých kapitolách jen prostředí, které vlní se a čerčí, samo mu již dává hybnost příběhů.“²⁴

„Vlnění a čerčení“ prostředí se v Siréně stává vskutku určujícím pro to, kdy se ta která postava ocitne v popředí či pozadí románového děje. Alkoholické řádění a milostná avantýra Hudec-frajera přísluší období konjunktury železa a z ní plynoucí demoralizace dělnictva; krvavé Boží tělo 1889 je zaznamenáno převážně z pohledu jedné z obětí — malé družičky Emči Hudecové; kapitola Od ledna do máje náleží především kolektivnímu hrdinovi — mase stávkujících, ale do popředí se dostává také stará Hudecovka a její syn, havíř Rudla (hrdina Havířské balady), protože se boje účastní nejaktivněji.

Ve shodě s Haldami je i v Siréně člověk pojat jako nevydělitelná součást konkrétního prostředí, jako individualita, ale zároveň jako dokument. Pro Majerovou však už dělník není tak pasivním objektem malířského, psychologického a sociologického studia, jež bylo vlastní naturalismu, ale svébytnějším subjektem dění (srov. též hovorové zabarvení slohu a užití polopřímých a nevlastních přímých řečí), jenž se v duchu formující se poetiky socialistického realismu prosazuje svými názory, představami, touhami, hněvem, ale hlavně činorodostí a bojem.

Majerová nezobrazila dělníky jako trpné nebo až zvířecky živelné bytosti nejen proto, že její zkušenost byla jiná než zkušenost autorky Hald a že se ve svém vývoji výrazně odklonila od poetiky naturalismu, ale také proto, že nepsala jen historii dělnické třídy, ale částečně i její socialistickou budoucnost. Ideově tematickou dominantu jejího proletářského románu tvoří tudíž vztah dělníka k práci jako možnosti plné a tvořivé realizace, za níž je nutno bojovat; hlavní nositelé této dominanty — Hudec-vynálezce a jeho vnuk Hudec-policajt, takřka romantičtí hrdinové touhy a deziluze — neprožívají tradiční drama milostné, ale drama profesionální (geniální laik, jenž se zasvětil vynalézání, je podveden vedením železáren a pohrouží se do zatrpklé osamocenosti, kvalifikovaný hutník, který „má železářny v krvi“, je vystaven nedůstojnému přezírávání nezaměstnaného).

Aktivní vztah postavy k pracovnímu prostředí podmiňuje v Siréně také způsob ztvárnění průmyslového světa. Zatímco v Haldách byli dělníci takřkajíc „přistihováni“ v podmínkách pracovního procesu jen ojediněle (do šachty sestoupí děj například jen jedinkrát, když je tam usmrčen syn Marky Tomšové), v nepokrytě dokumentárním, až reportážním románu Majerové fungují postavy často v roli jakýchsi průvodců nejružnějšími provozy. Jejich popis je pak dynamizován pohybem dělnického hrdiny továrním prostorem nebo předvedením objektů jako něčeho překvapujícího a vzrušujícího. Huť se dokonce objeví i jako životní nezbytnost a předmět touhy, vnímaný všemi smysly: „Železářny mu nebyly jen divadlem, jehož kouzlo mu sytilo nervy jako příjemné opojení, takže mu bez nich něco scházelo. Všechny jeho smysly se železáren účastnily, nejen zrak, pasoucí se na podivuhodném obrazu proměnlivých dýmů a oslnivých září. Jeho čich lapal plyny, vystupující z proměňování podstat všelijakých kyzů, rudy, hlíny, vápna, a rozeznával je se znalectvím až požitkářským. Vyčíchal ve vzduchu, co se na huti děje ... Zrak a čich, ale také sluch byl účasten; kde na světě byl ještě takový kraj, aby se ho zmocňoval zvukem své sirény, aby útočil na jeho ušní bubínek obřím štěknutím dmychadel, uvolňujících přebytek vzduchu, aby oddechoval kulatými tlamami konvertorů a zpíval ustavičným zněním železa?“

Zabýváme-li se zpodobením vztahu postavy a prostředí, nemůžeme se v případě Hald a Sirény nezmínit o vlivu Zolova *Germinálu* (1885, česky poprvé 1892) a jeho přehodnocení. U Tilschové na něj narážíme

takřka na každém kroku. Svědčí o něm paralelní konfrontace světa panstva se světem nelidské dřiny a bídy, důraz kladený na vizuální kvality předobrazu i biologická koncepce člověka. Podobně jako Zola rozvíjí i Tilschová řadu erotických výjevů, vesměs jako součást zvrácených, smyslově rafinovaných i vulgárních sexuálních poměrů. Analogie s *Germinalem* se objevuje i u dílčích témat a motivů, například u motivu alkoholu, pojatého jako destruktivní síla, proměňující povahu člověka, nebo u motivu tělesně i mravně deformovaného dítěte (Arnošt Tichuň, „tak chytrý a prohnílý, tak zrůdně zvědavý a všeho schopný, i nejmizernější podlostí“, je blížencem křivického lupiče Janka Maheua). Se zdůrazněním biologické podstaty člověka souvisí v Haldách též zolovské zobrazení davu v podobě slepé živelné síly, přirovnávané k valící se lavině, proudu, přívalu, veletoku, ale i „litému a nepořádnému stádu bez cíle a bez pána“ („A ta pohyblivá masa, jak by to bylo jen jedno tělo netvora o tisíce rukách, zmítané ve vášnivě křeči.“). Přestože Tilschová nedosahuje velkoleposti zolovské režie davových scén, což nejspíš nebylo ani jejím záměrem, náleží hromadné výjevy k nejsilnějším místům jejího románu. Strážlivěji, bez vizionářské monumentalizace, zobrazuje česká autorka též průmyslové objekty, nicméně i pro ni představují vysoké pece ještě „netvárné a mohutné obludy“, „kovové nestvůry“ živě lidským masem, a ocelárnu připodobňuje k modernímu peklu „se směsí plamenů, bílých a žíhaných uprostřed temnoty, s tím ohlušujícím skřípem i těmi polonahými muži, kteří tu úzkostlivě pobíhali kolem ohňů“.

Majerová přímo programově, v polemice s naturalismem,²⁵ potlačuje pudovou sféru života svých postav a spolu s ní i erotické téma. Průmyslový svět ztvárňuje buď s věcností reportáže, nebo formou jakýchsi „civilizačních zpěvů“, nasycených dynamickými obrazy a výrazně rytmovaných. I v *Siréně* se však objevují mytizující personifikace průmyslových kolosů, které sem pronikly z raných povídek, bezpochyby ovlivněných symbolikou Zolova vizionářství: „Jsou hutě ty jako polyp, ohromný, na daleké míle své pavoukovité a ovíječné nohy prostírající; a každý, kdo okolnostmi nucen či oslepen na ně se přilepí a stáhnout jimi se nechá, toho do svých klepet ohavných a žhavých vtáhne a saje z něho všecku krev, celý život nelitostně a bezohledně“ (Povídky z pekla); „Představoval si hutě jako polypa, přilepeného dlouhýma nohama na organismus krajiny. Kdo se dostane k těmto chapadlům nablízko, toho uchvátí, a nepustí takového, jaký přišel“ (*Siréna*).

Z této konfrontace je na první pohled patrná nejen proměna stylu, ale také významový posun: neosobní symbolická představa (hutě — polyp) z povídky byla v pozdějším románovém zpracování připsána jednoznačně jedné z postav, a stala se tak vlastně dokladem určité historické formy dělnického vědomí.

Od naturalismu se Majerová odklonila i způsobem zobrazení davu. Vidíme to už na scénách útoku na vilu ředitele Bachera a její živelné demolice, totiž na scénách atomizovaných řadou dialogických replik, prostorově dynamickým snímáním událostí a vpojení subjektivní perspektivy jedné ze zúčastněných postav — malé Emči. Ve stávkové kapitole Od ledna do máje pak prostřednictvím prudce rytmovaného hromadného monologu se silnou dialogickou (apelativní) složkou činí autorka z dělnické masy subjekt románové výpovědi, jenž tu demonstruje sám sebe, svou vůli i emoce a zčásti komentuje průběh rušného dění.

Už název románu *Lidé na křižovatce* signalizuje prvořadý význam postavy a její svébytné jedinečnosti („Postava je první, co se mně vynoří naráz v tělesné i duševní úplnosti, co mne popadne a co mne vede“).²⁶ Plurál „lidé“ však současně poukazuje k lidské množině, uchopitelné pouze jako diferencovaný a hierarchizovaný systém, v němž se počítá s nestejnou účastí postav v ději, s různým stupněm jejich individualizace a reprezentativnosti. Od kolektivistických Hald a *Sirény* (u Pujmanové hraje kolektivum jen epizodickou roli — dá hrdinovi pocítit dosud neprožité sourozenství) se *Lidé na křižovatce* odlišují hned v několika aspektech. Především v nich lze označit jediného ústředního hrdinu, který sice nevystupuje ve všech kapitolách, ale je sledován průběžně a nejdůsledněji (od dětství na práh dospělosti); jeho biografie vlastně tvoří syžetový základ románu zraní. S Ondřejem Urbanem je spjata i stěžejní téma prózy — zvnitřněné téma sociální emancipace, téma uvědomění sociální příslušnosti, které je spjata s dosažením vlastní identity (v závěrečných kapitolách se Ondřej zbavuje toho druhého, který ho „postrkoval a odpovídal za něho z hladké studené slupky, po které všechno sklouzlo“). V *Siréně* byl uvědomovací proces demonstrován současně na jedincích i mase, v *Lidech na křižovatce* je zahrnut do individuální zkušenosti hrdiny, dospívajícího od utváření základních povahových vlastností přes iluze a tápání až k rozvratu a vzpouře.

Ač *Lidé na křižovatce* nejsou románem kolektivistickým, poskytují

velice mnohostranný pohled na českou societu meziválečného období. Tento pohled, měl-li směřovat k objektivitě, vyžadoval náročně pojatý repertoár postav a jejich diferenciaci na základě řady kritérií (psychologických i sociologických). V povahopise uplatnila Pujmanová kritérium původu a také kritérium rodové psychologie, jež jí umožnila kombinování a odstiňování rysů příbuzných i kontrastních, souhlasných a nesouhlasných reakcí, a to mezi rodiči a dětmi, mezi sourozenci i mezi dětmi z různých rodin a prostředí. Se smyslem pro jedinečnost a složitost individuální zkušenosti a psychologie pojala i hledisko třídní příslušnosti, v důsledku čehož vyzněla společenská situovanost některých postav nejednoznačně a labilně. Tak kupříkladu Růžena Urbanová absoluuje hned několik stupňů na žebříčku společenské prestiže — od chudé žižkovské holky se přes úslušnou pomocnici v kadeřnictví a posléze manikýrku hotelu Ritz vyšplhá až mezi manekýnky „od Horsta“ a kariéru završí sňatkem s předním pražským advokátem. Epizodní postava — sportovní tanečnice Dalešová — zrazuje svůj aristokratický třídní původ příslušností k pražské umělecké bohémě. V portrétu velkokapitalisty Kazmara, v jeho neúnavném dřívství, je uchováno mnohé z tvrdé výchovy syna venkovského tkalce. Řadě postav třídní vědomí zcela chybí. Chybí Růženě, ale i její udřené a zatrpklé matce, která se zhlíží ve světě okázalého přepychu a je nadšena dcerou, jíž se podařil happy end po vzoru filmových kýčů. V prostorách Kazmarova amerikanizovaného podniku se pohybují vesměs „mezci s klapkama na očích“ (mezi ně ostatně několik let patří i ústřední hrdina), některé zaměstnance zformoval kariérismus do podoby „žalostné karikatury v šatech odložených od panstva“. V jakémisi třídním meziprostoru se ocitá především Nella Gamzová, která se sňatkem s komunistickým advokátem odloučila od životního stylu měšťanské třídy, a nepůvabná dědička „úlečského království“ slečna Kazmarová, odcizená humanitními zájmy a duševní nevyrovnaností otcově podnikatelské vášni. Obě tyto ženy trpí „hypocondrií třídního svědomí“: „Stálo by za to, zakreslit jednou klikaté hranice člověka, kterému již se nedostává zvilosti, aby souručil s měšťáky, ze kterých vzešel, ani v něm není dosti nevinnosti, aby odříkával revoluční slabiakář. Jsou to ti růžoví. Vymrou jako druh okřídlených ještěrek. Budou pohlceni. Nebude jich škoda, sami to vědí. Všechno o sobě vědí. Tito odrodilci z pravého břehu se nebrání a sami se vrhají do amazonského proudu.“

Složitost a mnohotvárnost lidských povah i duševních dějů, jíž v rovině kompozice odpovídá polyfonní orchestrace, kterou se Lidé na křižovatce nápadně odlišují od Hald a Sirény, byla mimo jiné podmíněna labilitou sociálního statutu postav a jistě také tím, že v románu vystupuje celá stupnice intelektuálů. Pro psychologické prohloubení sociálního tématu tu má však rozhodující význam existenciálně chápaný časoprostorový motiv křižovatky. Autorka ho spojuje s přechodným charakterem krizové doby, ale současně jím postihuje vnitřní situaci některých postav — postav, které se vyvíjejí, nechápou, poznávají, tápají, hledají, váhají, zbavují se iluzí, rozhodují se apod. Pojetí křižovatky jako diferencující hranice ovlivnilo i způsob jejich fiktivní existence v románu: postavy „za křižovatkou“, jejichž pozice v realitě sociálních antagonismů je vyhraněná a stabilizovaná (Gamza, Kazmar, doktor Rosenstam, dělníčí mluvčí pan Polanský a Francek Anténa aj.), jsou viděny převážně z vnějšího pohledu (vypravěče nebo jiné postavy) a bez vývoje; postavy, které se ke křižovatce blíží, mívají ji nebo překračují (Ondřej, Nella Gamzová, Stanislav, slečna Kazmarová aj.), jsou zpřítomněny svou vnitřní zkušeností, prožitkem, emocionálním hodnocením. V Haldách převažovala fyziognomická a biologická stránka člověka, v Siréně jeho činná, zvláště profesionální a bojová aktivita, v Lidech na křižovatce pak jeho duchovní vývoj. Pujmanová člověka nejen složitě a nejednoznačně nazírá, ale také postihuje. Vedle jen sporadicky užitých tradičních formy přímého hodnocení vypravěčem — nikoliv vševědoucím, v podstatě nezúčastněným a aprioristickým, ale osobním a angažovaným — a vedle tradiční formy nepřímé charakteristiky jednáním a dialogem uplatňuje hojně subjektivní perspektivu (zkušenostní, emocionální, hodnotící), do níž je zahrnuto i vidění a hodnocení jedné postavy druhou. I při zesílené subjektivnosti tak mnohost hledisek zajišťuje objektivitu výpovědi a distanci od psychologismu proustovské introspekce: „Četl a odsuzoval neurastenické pipláni s pocity, ale také se podívoval obsažnosti rodokmenných souvětí, jak je dovede větvit jen logistická francouzština... Hodlal označit uměleckou metodu Proustovu za intelektuální impresionismus, a chtěl ukázat na jeho pochybenou optiku. Přiblížíš-li nazíraný předmět oku příliš, octne se jeho obraz za sítnicí, a vidíš nezřetelně.“

Ve svém sociálním „románu společenské součinnosti“ panorámovala Pujmanová lidi z rozličných společenských sfér, a tudíž i několikrát pro-

středí a několik lokalit: Prahu dvacátých let (zrychlený tep ulic jejího centra, život nočního podniku, poklidnou atmosféru periférie), měšťanský svět náznaků a nápořádí zkoncentrovaný do venkovské vily, dále amerikanizované uniformní průmyslové středisko a konečně svět sociální nejistoty a proletářského boje, demonstrováný na událostech stávkových v upadající textilce. Přesto však nebyla v Lidech na křižovatce prostředí poskytnuta taková autonomie jako v Haldách a v Siréně. Není to prostředí všudypřítomné a přesahující „rámec obrazu“, a to proto, že je do děje vtahováno převážně prostřednictvím subjektu vyprávěče nebo postavy — jako zážitek, dojem, zkušenost, předmět zájmu pozorování.

Pro konfrontaci s Haldami a Sirénou bude užitečné povšimnout si ztvárnění průmyslové sféry, které se v Lidech na křižovatce muselo lišit už jenom díky rozdílnosti objektu, jenž svou architektonickou uniformitou a strohostí mohl sotva vzbuzovat výtvarné představy nebo oživovat pohádkové nestvůry. Podobně jako pro hutníky z rodu Hudeců není ani pro Ondřeje Urbana továrna místem zotročující dřiny, ale prostředím profesionální seberealizace, zdrojem mužného sebevědomí, dokladem lidského důmyslu a dovednosti lidských rukou. I jemu je přisouzena role průvodce průmyslovým světem — zámlinkou k románové tovární reportáži se tu stává jeho kvalifikační růst a odborný zájem. Ondřejových zážitků a zkušeností se účastní i zaujatý vyprávěč, a tak se převažující formou prezentace daného prostředí stává civilizační esejismus, který zapojuje všechny smysly a personifikací používá k oživení popisu a k poetizaci: „Ondřej viděl rád, s pánovitou chutí, jak by sám měl ten nápad, kterak trhačka drápatým válcem rozdivočuje i krotí chlupatinu, a křídlem ji potěrá a třibí; kterak zpod kmitajícího hřebenu věje peřej, bavlněný prach, dělníci tomu říkají závoj; kterak pneumatický vítr žene vločky jako psaníčka vzdušné pošty...“

Na dynamizaci obrazu sociální reality, k němuž Majerová dospěla především dynamizací obrazu prostředí a Pujmanová dynamizací obrazu postavy (obě díky využití moderních výrazových prostředků a postupů), se významně podílela i dynamizace samotného stylu vyprávění. Staticky komponovaným Haldám, které dávají přímo hmatatelně pocítit fyzickou přítomnost osob a objektů v ději, odpovídá tradičnější realistický styl, v němž je výrazně odlišeno pásmo vyprávěče od pásma postav. Příznačný je pro něj jak předmětný popis a přímá charakteris-

tika, exponující postavu jako charakter předem vypočtený (i zvrat je de facto zakalkulován v ambivalentnosti atributivní psychologické typologie), tak i repliková forma přímých řečí, ostře se vydělujících z toku vyprávění, mimo jiné i jazykovou příznakovostí dialektu a cizí řeči.

Také Siréna je románem předmětného, hmotného nazření reality. Její obraz tu však není dynamizován jen rušností hromadných dějů, ale také formálními postupy — cyklickou přetržitostí, montážním principem, mnohotvárností výpovědní formy. Tato forma umožňuje kombinaci historiografické narace se scéničností žánrového výjevu, živě reportážního popisu a lyrického esejismu s dramatismem a spektakulárností v líčení hromadné události a poskytuje prostor také bezprostřední hovorovosti promluv dělnických postav, jednotlivců i kolektivu.

Nejdynamičtějším a mnohohlasým vyprávěcím stylem, odpovídajícím polyfonní orchestraci románu, charakterizuje Lidi na křižovatce. V tomto stylu smíšeného typu se dynamicky prolíná kontext vyprávěče s kontextem postavy: prostřednictvím nevlastních přímých a polopřímých řečí proniká subjekt jednajících osob do pásma vyprávění a současně si vyprávěč ve svém subjektivně zabarveném projevu (autorka tu užívá nejen 1. osoby plurálu, ale i 2. a 1. osoby singuláru — ztotožňuje se se čtenářem, oslovuje ho a prosazuje i samu sebe) osvojuje distinktivní rysy promluvy pásma postavy.

Vytypovali jsme na základě několika aspektů — zobrazení lidské množiny, panoramatičnosti, komplexnosti předmětu zobrazení, dokumentárnosti a historičnosti — tři nejreprezentativnější prózy z okruhu meziválečného sociálního románu, abychom na jejich tvaru tento žánr zkoumali z hlediska proměn jeho obsahu a formy. Ukázali jsme, že jejich základní posun spočívá v překonání naturalistické poetiky a s ním spojené tvarové inovaci. O postižení lidské množiny a historicky objektivní zachycení širšího celku sociální reality usilovalo ve dvacátých a třicátých letech pochopitelně více děl; zmíníme alespoň dvě trilogie — Úder (1925–1933) Boženy Benešové a Železný kruh (1927–1932) Karla Nového. Tyto realistické románové cykly, tkvící i přes širší rozhledu po české společnosti (venkovské i městské) doby předválečné a válečné v etické problematice individua, by však bylo vhodnější zkoumat jako pokusy o románovou epopej. K těm by ostatně patřil i román Lidé na křižovatce, kdybychom ho vykládali a posuzovali v souvislosti s dalšími díly — Hrou s ohněm (1948) a Životem proti smrti (1952), a rovněž

legionářský román Jaroslava Kratochvíla *Prameny* (1934, psán 1924 až 1933), výrazně dokumentární, kolektivistické, nejen sociální, ale i socialistické dílo, blízké revoluční perspektivností *Siréně* a *Lidem* na křižovatce.

V případě podobného rozšiřování typu sociálního románu lidských množin bychom ovšem museli zkoumat obecnější problémy románové výstavby epického díla jako takového. Naproti tomu zúžení předmětu zkoumání na Haldy, *Sirénu* a *Lidi* na křižovatce, které v českém kontextu představují nepochybně nejuvědomělejší pokusy nejen o uplatnění sociálního zřetele v zobrazení společenské reality, ale i o epické ztvárnění aktuálního sociálního konfliktu, a to v rámci průmyslového světa, kde nabýval podoby nejvyhrocenější a nejdramatičtější, nám umožnilo soustředit se detailněji na specifické rysy sledovaného žánru, jak se utvářely na cestě k poetice socialistického realismu.

POZNÁMKY

- ¹ Tento výběr by se mohl odvolat i na výrok Marie Pujmanové z dopisu zasláního B. Václavkovi 22. 1. 1935: „Mimo Marii Majerovou, jejíž ráznosti učít se v praxi a jejíž jasné a hmotné názornosti umělecké si velice vážím, a mimo A. M. Tilschovou, jejíž Haldy byly před lety čin nedost oceněný, kdo u nás píše továrnu a dělníky, stroj a kapitál, to, co dnes roztáčí a zastavuje svět.“ Viz J. Dvořák, Bedřich Václavek — Marie Pujmanová. Příklad spolupráce kritika s autorem, Václavkova Olomouc 1960, Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Praha 1961, s. 145.
- ² Termín „román lidských množin“ přejímáme ze stati J. Opelíka *Zlatá doba české prózy, věnované prozaickým žánrům třicátých let*. Viz Host do domu 15, 1968, č. 11, s. 38.
- ³ M. Majerová, *Volání s ozvěnou*, Praha 1960, s. 117.
- ⁴ Toto označení použil J. Tax v souvislosti s autorčíným románovým pokusem z počátku dvacátých let, jenž zůstal torzem. Viz J. Tax, Marie Pujmanová — Tvůrčí drama 1909–1937, Acta Universitatis Carolinae, Philologica, Monographia XLI — 1972, s. 98.
- ⁵ A. M. Tilschová, Jak jsem psala Haldy, in: Haldy, Praha 1977, s. 314–315. (Psáno 1932.)
- ⁶ Svou tvůrčí metodu objasnila Tilschová následovně: „Postup je prostě ten, že si věc udělám nejdřív jen podle svého citu, fantazie, instinktu, a dodatečně si ověřím fakta i psychologii, čili správnost jejich. Celý postup je vlastně obrácený:

dřív si udělám vlastní vizi a teprve potom ji dodám masa a krve reálnými detaily. Jinak tedy, hledat materiál a z něho budovat román, to by byla u mne jen mozaika, která by se mi pod prsty na kousky rozpadla.“ Citováno podle M. Heřmana, Národní umělkyně A. M. Tilschová, Praha 1949, s. 49–50.

- ⁷ První fáze jejího usilování o typ polyfonního generačního románu se odehrála už na počátku dvacátých let, kdy začala psát *Román školní třídy*. Zůstal sice torzem, ale předznamenal koncepci *Lidí* na křižovatce jednak kompozicí založenou na třech rodinných liniích, dále vyhocením generačního konfliktu v souvislosti se sociálním citěním a konečně i psychologickým založením některých povah.
- ⁸ Viz zápisníky Zlín I a Zlín II, uložené v literární pozůstalosti M. Pujmanové v Literárním archivu PNP. O jejich náplni informuje M. Blahynka v monografii Marie Pujmanové, Praha 1961, a J. Tax v již zmíněné publikaci.
- ⁹ Připomeňme si, že ve všech třech románech má každá kapitola samostatný název.
- ¹⁰ A. M. Piša, *Kroniky a romány, Sever a východ* 4, 1928, s. 75–80.
- ¹¹ F. Götz, *Cesta A. M. Tilschové k sociálnímu románu*, Národní osvobození 4, 1927, č. 168, s. 4.
- ¹² J. O. Novotný, *Ostravský román A. M. Tilschové*, Cesta 10, 1927–28, č. 1, s. 14–15.
- ¹³ K. Sezima, *Sociální román*, Lumír 55, 1928–29, č. 2, s. 65–68.
- ¹⁴ Jádrem kapitoly *Hrob* nemá hrob vzniklo přepracováním povídky *Chudá láska*, napsané v roce 1901 a vydané v *Planém milování* (1911). Vložený baladický příběh, podaný původně v 1. osobě, je v *Siréně* prezentován jako text deníku mimořádně senzitivní a náboženskou výchovou poznamenané dívky.
- ¹⁵ Ke kompozičnímu využití autentických dokumentů se Majerová inspirovala nepochybně tvorbou Dos Passose, který se spolu s Uptonem Sinclairem, soustavně překládaným od roku 1927, těšil oblibě a uznání zvláště u levicových literátů. V souvislosti s neobvyklým — montážním až kolážovým postupem — si zmíněné orientace povšiml K. Sezima: „Instrumentována je *Siréna* také tak mnohohlase a komponována, jak zřejmě, na kolikérý způsob pluralisticky. Na troskách zpuchřelého akademického schématu románového hledá nové, volnější útvary po amerických vzorech hromadné faktomontáže, přesunujíc pozornost hned na tu, hned na onu stranu, na tu onu postavu z dělnického kolektivu nebo na vzdálenější pozorovatele.“ Lumír 62, 1935–36, č. 10, s. 527.
- ¹⁶ Hudebními inspiracemi a analogiemi románu *Lidé* na křižovatce se podrobně zabýval J. Tax v zmíněné monografii Marie Pujmanové — tvůrčí drama 1909 až 1937. Užil tam označení „románová symfonie“ a vyložil kompoziční rozčlenění prózy do čtyř vět, jimž odpovídá symetrické dělení kapitol (6 — 8 — 6 — 8) a které jsou určeny dominantní událostí.
- ¹⁷ K. Polák označil ve své recenzi románu *Lidé* na křižovatce styl Pujmanové

- přímo jako „symbolický realismus“. Viz Kritický měsíčník 1, 1938, č. 1, s. 40.
- ¹⁸ Jako „společenský román induktivního typu“ charakterizoval Lidi na křižovatce J. Opelík ve stati Historický román o současnosti: „Myslí se tím společenský román, v němž jsou události nazírány zevnitř, očima jednotlivých postav; kde sám autor pluje uprostřed dravého životního proudu, aniž to však znamená, že bez ideového kompasu — obecná pravda o době se však vybavuje ze samého příběhu, je před čtenářovými očima se všemi těžkostmi poznávacího procesu dobývána a její přijetí vyžaduje značné čtenářovy aktivity“ (Host do domu 9, 1962, č. 2, s. 77).
- ¹⁹ „Metoda A. M. Tilschové jest: od vnějška k nitru. Nemá daru vnitrozření. Nemocňuje se svých osob naráz, nepropálí se v samou jejich podstatu intuitivním bleskem. Musí si svých osob teprve pracně dobývat a sama sobě je postupně vysvětlovat tím, že popisuje jejich prostředí, vzhled, šaty, tváření se, pohyby a řeči, činí tak trpělivě, správně a bez dynamiky“ (M. Pujmanová, Vyznání a úvahy, Praha 1959, s. 33).
- ²⁰ Na mnohotvárnost zobrazovací funkce motivu očí v Haldách upozornil K. Krejčí. Vypsal a roztřídil typy a varianty použití tohoto motivu, ale neuvedl jej do souvislosti s celkovou vizuálností románu ani s pojetím člověka jako fyziognomického objektu (A. M. Tilschová, Praha 1959).
- ²¹ Ambivalentností charakteristik se jako konstantním prvkem literárního stylu A. M. Tilschové zabývala A. Hájková ve stati Básnířka lidského svědomí (Česká literatura 21, 1973, č. 6, s. 511–523; knižně in: Nejen o humoru, Praha 1984).
- ²² F. X. Šalda, Siréna neboli Montáž socialistickorealistická, in: Kritické glosy k nové poezii české, Praha 1939, s. 504.
- ²³ B. Václavek, O epickou syntézu, in: Tvorbou k realitě, Praha 1946, s. 115.
- ²⁴ M. Majerová, Volání s ozvěnou, Praha 1960, s. 22.
- ²⁵ Protinaturalistické stanovisko autorky zaznívá důrazně i z následujících slov: „Erotický motiv je v románu jen jako projev života, nikoli jako patologická složka anebo jako něco, co by hrdiny a hrdinky románu trápilo s problémovou naléhavostí. Pracující lidé mají zpravidla zdravé a normální instinkty, jejich problémy jsou jinde než v erotice. Oni se musí starat nejdříve, jak by se najedli, jak by sehnali práci...“ (Rozhledy 4, 1935, č. 39–40, s. 305–306).
- ²⁶ Citováno podle doslovu M. Blahynky k vydání v Praze 1979, str. 396.

Poéma – příběh – zpráva

Při pohledu na žánrový repertoár novodobé české literatury je zjevné, že klasický věk výpravné poezie dovršují a uzavírají vrcholná díla generace ruchovců a lumírovců, jako jsou třeba Čechovy skladby Václav z Michalovic a Lešetínský kovář, Vrchlického Hilarion, Bar Kochba či Zlomky epopoje nebo Vyšehrad a Karolínská epopoja od Julia Zeyera. V tvorbě několika následujících literárních generací — sovovské, tomanovské, čapkovské a nezvalovské — veršovaná epika výrazně vyklizuje pozice, ustupuje žánrům neepickým, především nejružnějším podobám lyriky.¹ Snad posledním akordem velké epické symfonie 19. století je Macharův veršovaný román Magdaléna (1894), dílo autora stojícího na prahu moderního českého básnictví.

Epické prvky najdeme přirozeně i v mnoha dílech první třetiny dvacátého století, specifickým procesem procházel kupříkladu vývoj básnické balady (Bezruč, Šrámek, Sova, Wolker, Hořejší, Kolman Cassius), veršovaná epika doznívala v poezii starších autorů a epigonů.² Obecněji se zdá, že lze — z hlediska pohybu žánru — mluvit o dvou epizujících nebo přesněji k epice inklinujících vlnách české poezie: jednak je to období před první světovou válkou (Dykova Milá sedmi loupežníků, také s rysy básnické balady, a Giuseppe Moro; Gellnerův Don Juan), za druhé pak období počátku dvacátých let, hlavně zralý Wolker.

Svého pozoruhodného renouveau se však dočkala veršovaná epika na samém sklonku třicátých let. Ke konci roku 1939 vychází poprvé Horův Jan houslista, ještě za okupace několikrát vydaný, o rok později se objevuje Holanův První testament, Tereška Planetová téhož autora vyšla 1943, Cesta mraku 1945. Za války vznikal i Horův Život a dílo básníka Aneliho (1945). Potom opět následoval Vladimír Holan: jeho Rudoarmějci, nesoucí dataci 1946, vyšli v roce 1947. Současně se