

MARIE MAJEROVÁ

Marie Majerová usilovala ztvárnit souvislost mezi individuálním vědomím člověka a nadosobním historickým procesem. Její dílo sjednocuje trvalá snaha o nekonvenční pojetí nositele hlubokých sociálních proměn — průmyslového dělníka a jeho vnitřního světa. Od psychologické monografičnosti, o níž se opírala v kresbě sociálního typu a cesty jedince k socialistickému uvědomění, dospěla Majerová ve třicátých letech k velkému epickému útvaru, dynamicky vystihujícímu osud dělnické třídy v moderní společnosti.

LITERÁRNÍ ZAČÁTKY — HLEDÁNÍ UMĚLECKÉHO VÝRAZU

Marie Majerová se narodila 1. února 1882 v Úvalech u Českého Brodu. Její matka brzy ovdověla a odstěhovala se s dcerou do Prahy, kde se živila jako švadlena: bydlely nejprve v zadním traktu Nosticova paláce mezi šlechtickou čeledí, později hlavně na dělnickém Žižkově. Rodina žila v existenční nejistotě a v časté nouzi, která potrvávala i tehdy, když se matka podruhé provdala za vysloužilého poddůstojníka Antonína Majera. Po marném shánění výdělku za hospodářské krize se nakonec všichni přestěhovali na Kladno, kde se otčím uchytil v nové ocelárně. Majerová se tak dostala právě v letech rozumového a citového vyspívání do nového prostředí. Přímý styk s existenčními podmínkami i se způsobem myšlení rychle vyspívajícího dělnictva v průmyslovém centru ovlivnil formování jejího životního postoje; zejména působil jako fakt, který ji dovedl k jednoznačnější orientaci v rozporech tehdejší společnosti.

Světónázorová vyhraněnost, projevující se brzy navenek i prací v dělnickém hnutí a v sociálnědemokratické publicistice, vedla Majerovou-spisovatelku k aktuální společenské problematice; sjednotila však její rozsáhlou literární činnost v celek i po stránce umělecké. Majerová, prožívající sociální i politické zápasy své doby jako jejich aktivní účastník, tíhla stále zřetelněji k vědomí, že „sociální náplň doby je stále hutnější, stále vtíravěji prolíná nejen společenskou masu, ale i organismus každého jedince a vytváří nové, až fantastické podoby života, jež musí vábit básnickou inspirací“. Základním rysem její tvorby se stala cílevědomost, s níž se opětovně pokoušela ztvárnit takto naléhavé téma přímým zobrazováním života lidí, kteří se mají stát nositeli dějinných proměn.

Současně s ranými veršovými pokusy začínala Majerová od roku 1902 uveřejňovat i povídky; od počátku souvisely, těsněji než básně, se sociálnědemokratickým tiskem. První próza vyšla v Dělnickém kalendáři na rok 1902 a také ostatní povídky a črty o osudech a životě proletářů byly publikovány v kalendářích a v besídkách dělnických listů souvisle až po rok 1911. V době, kdy se svým prvním mužem Josefem Stivínem žila ve Vídni (1904–05), zahájila Majerová pravidelnou spolupráci s tamními Dělnickými listy, kam soustavně přispívala povídkami a fejetony. Způsobem zveřejnění se tedy její první povídky začlenily do literární produkce psané pro výchovné potřeby sociálnědemokratické strany; také knižně, sloučený v povídkových výběrech, vyšly v edici Lidová knihovna, určené dělnickým čtenářům (*Povídky z pekla*, 1907, *Nepřítel v domě*, 1911, *Červené květy*, 1912). V situaci, kdy Majerová začala psát, byly její literární výpravy k proletá-

riátu téměř osamocenými pokusy. Zobrazování těžkého života průmyslového dělníka, jeho bídy a nelidských pracovních podmínek, vegetovalo v mezích pokleslých schémat sociální povídky, žánru, který rouboval naturalistická líčení bídy a ubíjejícího prostředí na fabulaci poplatnou romantickým dějovým konstrukcím a sentimentálním klišé. Majerová však už v počátcích naznačila cestu uvádějící žánr z tehdejší literární periferie do uměleckých souvislostí se stavem předválečné české prózy. Obdobně jako Jaroslav Hašek, který programovou neliterárností prorážel literární konvence, vycházela i Majerová z oblasti až dosud stojící mimo „vysokou“ literaturu: z kalendářové povídky, vznikající v dělnickém tisku bez vyšších estetických aspirací jako produkt vzdělávacího úsilí, vytváří literární fakt, který se jako jedna ze složek včleňuje do soudobé prózy.

Majerová se přímo úporně snažila spojit bezprostřední životní zkušenosti a neproblematický pocit jednoty s pracujícím člověkem s literární náročností, která by reflektovala i vývojový pohyb české prózy z přelomu století. V prvních pokusech nejprve negovala řadu rysů udržujících sociální povídku o dělnících na úrovni zastaralých výrazových klišé, neschopných estetického působení. Rané prózy Majerové předcházely typ sociální povídky reprezentovaný v osmdesátých letech 19. století M. A. Šimáčkem a později drobnou prózou v sociálnědemokratickém tisku, kterou už psali i dělničtí autoři. Tato filiace ovlivňovala i u Majerové řadu rysů zobrazovací metody, například neustálé uvádění dokumentárních detailů z dělníkovy prostředí, které má — podobně jako v dřívější dělnické próze — obžalobný smysl: epizody zvláště ofěsných dělnických osudů, často jen volně spojené se základní tematickou osnovou povídky, fungují jako epická svědectví o nesnesitelném stavu, v němž musí dělnictvo žít. Souvislost s touto tradicí se projevila i ve vidění průmyslové práce jako pekla, hutí a dolů jako nestvůrného polypu, vysávajícího a ničícího člověka. Toto pojetí, na němž jsou založeny hlavní povídky první sbírky (*Povídka z pekla, Kamarádi*), v podstatě opakuje tóny příznačné už pro naturalismus v povídkách Šimáčkových. Majerová je připomíná i pohledem na práci v továrně jako na poslední příčku lidské existence: dělníky z hutí líčí jako deklasované lidi, „podivným rozmarem osudu ze všech končin k sobě naváté sem, na ten poslední stupeň takzvané existence“, které dohromady váže především společné a často drastické lidské utrpení. Pokračování tímto směrem by vedlo k ztotožnění s chmurným žánrovým obrázkem zalidněným dojemnými figurkami, jež jsou trpným produktem svého prostředí. Spíš než vlastní povídky o dělnících, shrnuté hlavně v *Povídkách z pekla*, charakterizuje tato žánrovost prózy sbírky *Neprítel v domě*, zobrazující život české chudiny ve Vídni; některé povídky z ní se také nejvíce přibližují onomu typu sociální prózy, který využívá prostředků romantické fabulace.

Nad sentimentální dojemnost v líčení osudu chudých, nad černobílou charakteristiku postav, nad vnějškovou dokumentárnost i další konvenční rysy sociální prózy se Majerová povznese zejména překonáním explicitně vyjadřované tendence, tedy právě řešením problému, který sociální próza sloužící uvědomovacím potřebám dělnického hnutí nikdy literárně nezvládla. Zejména v řadě *Povědek z pekla*, úmyslně omezených často na jedinou situaci obyčejného všedního dne (*Děti, Dva krejčary, Na hrázi*), zobrazila Majerová absurditu společenského soužití lidí v každodenních, na první pohled zcela nenápadných drobných příhodách žen a dětí. Sociálně podmíněný osud postav byl v těchto malých prózách pojat neagitačně, postavení proletariátu zobrazeno v nejsoukromějších důsledcích pro ty nejnevinnější a nejprostší. Nový zorný úhel dokázal vnést do ztvárnění sociálního tématu i řadu dosud nebývalých rysů, zejména dělnický humor s jeho reálným pohledem na svět nebo osobitý lyrismus, jehož zdrojem se stalo zachycení elementárně lidských situací a síly citů navzdory stísnující chudobě a utrpení (*Chudá láska*).

Současně s knihou dělnických povídek, které jsou ovšem vznikem i datem časopiseckého publikování většinou starší, vyšla roku 1907 také autorčina první rozsáhlejší prozaická práce *Panensství*. Vznikala rovněž v souvislosti s dělnickým tiskem, v roce 1905 jako román na pokračování pro Besídku vídeňských Dělnických listů, a po úspěchu u čtenářů a po kladné kritice Jindřicha Vodáka byla za dva roky publikována knižně. Majerová se v ní poprvé pokusila o prozaický celek s nároky na širší obraz a hlubší typizaci společen-

ských vztahů. Život v Praze nedávných let, v komunitě, která se začíná proměňovat ve velkoměsto, je zachycen s impresionistickou svěžestí zejména v řadě příznačných prostředí a situací: ve světě mladých bohémů a studentů, v ovzduší pražských lokálů, stavebním ruchu nových čtvrtí, všedním dnu i neděli pražských služek.

Panenství úzce souviselo s ranými sociálními povídkami Majerové soustředěním k osudu proletářské ženy; tematicky pokračovalo v námětovém okruhu sbírky *Nepřítel* v domě líčením života služebných děvčat ve velkoměstě. Stejně podstatná byla však souvislost s prvními básnickými pokusy Majerové, a tím i s myšlenkovým ovzduším prací autorů, hlásících se tehdy k anarchismu a seskupených kolem St. K. Neumanna. Vztah Majerové ke skupině „olšanské vily“ se odrážel už v jejích začátečních verších, které tiskla v letech 1901-1906 v časopisech *Nový kult* a *Rudé květy*. Zatímco příspěvky z *Rudých květů* navazovaly spíš na tradiční typ sociálního obrázku, spojuje verše z Neumannova časopisu s tvorbou anarchistických autorů nejen protest proti panující morálce, ale často i sám způsob jejího vyjádření — zejména provokující gesto zdůrazňující vlastní narušenost a nevíru v sebe, známé z básní Gellnerových. Některé veršové pokusy Majerové jako by reprodukovaly autostylizaci sbírek *Po nás ať přijde potopa* a *Radosti života*, jiné si z nich odvozují alespoň jednotlivé básnické obrazy, lexikální výrazy nebo typ verše — heinovského popěvku. Příbuznost s anarchistickým okruhem se u Majerové okrajově projevila i v próze. Do *Povědek z pekla* zařadila například črtu z nočního života Prahy *Manželství*, která se zcela vymyká základní tematické linii sbírky a zachycuje situaci na pražské ulici, v níž se tři prostitutky stávají náhodnými svědky nechutné manželské hádky měšťáků. Konfrontace mravních hodnot buržoazního světa s polosvětem je typická pro Gellnera i Šrámků: u obou tvoří součást jejich pojetí společenského typu nevěstky jako emblému nepřizpůsobivosti a popření vládnoucí morálky. Také zobrazení osudu proletářské dívky v *Panenství* je spjato s gestem demaskujícím moralistní pokrytectví a připomíná tehdejší postoj Šrámkův i Gellnerův. Dílo se stalo průsečíkem dvojí umělecké zkušenosti — mladé Majerové a v tomto dvojím zdroji tkvěla i osobitost přístupu k zvolenému tématu. V obraze polosvěta ustupuje pro anarchistické autory charakteristická poetizace společensky konkrétnímu pohledu, podobný posun zaznamenává i ideál mravní nepřizpůsobivosti soudobému světu. V *Panenství* je buržoazní morálka konfrontována s psychologicky rozvinutým typem, ženou, která je samou podstatou svého charakteru neschopná podlehnout špině okolí. V osobité podobě se tak objevuje i sám motiv „panenství“, základ fabule díla. Otázka pohlavní čistoty před sňatkem, která je rozvíjena příběhem hlavních postav i zevrubně diskutována v jejich dialozích, je silně dobově podmíněna: tvořila jeden z téměř módních problémů z oblasti společenské morálky, který souvisel s tehdejšími emancipačními ideály. Titulní motiv prózy M. Majerové není však pojat jako nedotčenost fyzická, ale jako vnitřní pravdivost a nezávislost individua. Z oblasti morálky sexuálních vztahů je tu převeden do širších souvislostí historie mravně nepřizpůsobivého proletářského děvčete uprostřed měšťáckého světa. Proto také mohl být tento nevelký román, na první pohled tolik poplatný aktualitám své doby, chápán jako jeden z článků předválečné tradice české sociální prózy, která už tehdy cílila „nejen k vystižení buržoazního prostředí, ale i k objevu člověka proletáře a jeho duševního světa“ (Hora), a to nehledě k fabuli plné senzačních scén a pointované v překvapivé zvraty a k literátsky schematické charakteristice některých postav.

PSYCHOLOGICKÉ POVÍDKY O OSUDECH ŽEN

Smysl zájmu o osud ženy, příznačný pro první prózy Majerové, se postupně proměňoval. Od příběhu jako svědectví o nehumánnosti staré společnosti směřovala autorka k obrazu vnitřních morálních a citových problémů ženských hrdinek; přitom se však neustále obohacovalo a odstiňovalo vědomí konkrétní sociální vázanosti těchto otázek a jejich včlenění do života soudobé společnosti. Náznaky této tendence se projevíly už v povídkách sebraných do sbírek *Plané milování* (1911) a *Dcery země* (1913).

Vznik celé souvislé linie díla M. Majerové — povídek a rozsáhlejších novel o citových osudech žen, které začala psát ještě vedle tendenčních sociálních próz — ovlivnilo osobní sblížení s Růžnou Svobodovou a poznání její tvorby. Majerová jí ve svých prózách začíná být poplatná řadou vnějších rysů: patří k nim např. popisy dějiště, přetížené dekorativními rekvizitami, časté využívání určitého typu romanticky stylizovaného prostředí, do něhož jsou situovány děje (např. pustnoucí zahrady a parky), úsilí o precízní metaforický styl nebo opakuji se použití stejného typu kompozičního rámce. Tyto prvky, vystupující sice markantně do popředí, se však podobají spíš závislosti literárně dosud ne zcela zkušené autorky, která se snaží poučit na jednom z výrazně strukturovaných typů soudobé české povídky.

S dobou ženskou prózou, jak ji svým dílem konkretizovala Růžena Svobodová, spojoval Majerovou daleko podstatněji sám základní obrys tématu jejích povídek: osud ženy, jejíž vědomí zůstává omezeno na jediný citový vztah — lásku k muži — mimo nějž ztrácí smysl existence. V rámci této námětové podoby krystalizuje však osobité pojetí Majerové, které se odhaluje zejména v klíčové otázce milostné deziluze. Svobodová (typicky např. v knize povídek *Po hostině svatební*) ozřejmuje především samu bezvýchodnost a tragiku situace erotického vystřízlivění. Povídky Majerové většinou také zachycují okamžiky pádu milostných iluzí: zobrazení téže situace v nich však směřuje spíš k tomu, aby byly sny a představy, jež jsou v rozporu se skutečným životem, předvedeny jako fenomén člověku nepřátelský. Tento zorný úhel je v podstatě silně protidekadentní. Kritérium vítězícího života, který očišťuje od nepotřebných iluzí, vytváří u Majerové předpoklady k odstupu od trpící postavy: demaskuje citové krize jako často fiktivní nebo přímo založené na životní lži, a tím překonává „citové anarchistické pojetí“ (J. Hora) obdobných námětů, vlastní soudobé ženské próze.

Majerová výrazně modifikovala dobové „ženské“ téma tím, že je směřovala k postižení sociálních vazeb v psychologických reakcích postavy. Dokázala tak zobrazit tragiku citových ztroskotání v jiné perspektivě: silným objektivizačním úsilím, zbavujícím tuto oblast impresionistické náladovosti i feministicky zjednodušeného pohledu, razila cestu k odstíněnějšímu pohledu do lidského nitra, k pohledu, který tuší za intimními problémy i jejich složitou nadosobní motivaci.

Objektivizační proces, který probíhal uvnitř novelistické produkce M. Majerové, vyvrcholil knihou *Mučenky* (1921). Sdružovala čtyři povídky psané za světové války a těsně po ní, svým dobovým a společenským ovzduším, podobou umělecké problematiky i jejím řešením však těsně navazovala na Plané milování a *Dcery země*. Jednotlivé náměty — tragický osud ženy v manželství — byl opět obdobný s tematikou Svobodové, stejně jako společný typ ženy — popínavé bytosti chřadnoucí a hynoucí milostným zklamáním. Tyto postavy pasivních hrdinek - mučenek, pro něž není života kromě milovaného muže a které nejsou schopny překonat kritický okamžik pádu iluze, hynou na krásné představy a neuskutečnitelné sny, na bezradnost vůči skutečnosti. Majerová svým pojetím však překonává i zde feministicky zjednodušený pohled akcentující bytostné „vyšší“ citovost ženy a směřuje k zobrazení širších životních okolností, jež předurčují neschopnost ženské hrdinky vyrovnat se se skutečností. Jako složka těchto nadosobních souvislostí vstupuje do povídek i konkrétní historická situace — první světová válka; v *Mučenkách* tvoří podstatný prvek autorčina objektivizačního úsilí.

Základní tendence k objektivaci se odrazila i v rovině výrazové zdůrazněním epičnosti (jako projev tohoto směřování lze například chápat i aktualizaci novelistických kompozičních postupů). Pro sbírku příznačná vyváženost mezi zobrazením psychologie postav a dějovou složkou byla — po údobí šrámkovského impresionismu — na počátku dvacátých let pocítována jako jedna z možností obnovy epické podstaty povídky a stupeň přiblížení k nové úloze dějovosti; řešení Majerové tak souznělo s dobovými představami o podobě proletářské literatury, podle nichž tvořil právě „kladně vyprávěný děj“ (J. Hora) jeden z hlavních předpokladů lidovosti nové prózy.

NÁMĚSTÍ REPUBLIKY — POKUS O SPOLEČENSKÝ ROMÁN NA PŮDORYSU ROMÁNU CITOVÉ VÝCHOVY

Na jaře roku 1914 vydala Majerová svůj první velký román, *Náměstí republiky*. Kladla si v něm zatím nejnáročnější umělecký úkol: vytvořit široký sociální obraz, který by postihl prostřednictvím tématu z aktuální současnosti společenskou problematiku své doby — kritickou situaci revolučního hnutí po roce 1905, tj. vnitřní degeneraci anarchismu na jedné a změstáčtění sociálnědemokratických organizací na druhé straně. Vystupovaly v něm skutečné postavy z anarchistického hnutí, s nimiž se potkala v Paříži; situování děje do tohoto města není však pouhým výrazem autopsie, znalostí života anarchistických kroužků i dělnického prostředí, jichž Majerová nabyla za svého pařížského pobytu v letech 1906–07, ale znamená samo o sobě už i prostředek uměleckého zobecnění. Právě tehdejší Paříž představovala místo, v němž se zcela zřetelně vyhranil jak anarchismus, tak oportunistické tendence dělnického hnutí.

Dobová naléhavost románu netkvěla jen v bezprostřednosti, s níž se v něm reagovalo na nedávné historické události a sociální přesuny. Promítla se výrazně i do literárního ztvárnění látky, a to do osobité modifikace postupů klasického psychologického románu, kterých tu Majerová poprvé využila k zvládnutí společenského tématu. Pro českou prózu druhého desetiletí 20. století znamenalo toto přetváření psychologického románu příznačnou tvůrčí tendenci; slučování vnitřního světa člověka a zrání jeho charakteru se společenskými okolnostmi jeho existence se objevovalo zvlášť vyhraněně jako vedoucí umělecký záměr například v prvních románech A. M. Tilschové, věnovaných analýze pražských měšťanských vrstev (Fany, Stará rodina). Majerová se na tomto obecném směřování podílela navázáním na romány „citové výchovy“, jejichž podobu vytvořil G. Flaubert. Cesta za poznáním skutečnosti, realizovaná jako stálé odhalování a stálá ztráta iluzí, byla u Majerové zřetelně ovlivněna jeho metodou tzv. nepřímého realismu, která se v *Náměstí republiky* měla stát prostředkem uměleckého postižení nadosobní společenské problematiky — vnitřní krize revolučního hnutí a holé tváře buržoazní svobody. Konfrontací čistých společenských ideálů a snů mladého revolucionáře Luky se skutečností, jejich ustavičným zklamáváním v konkrétním styku s pařížskými anarchisty i s každodenností francouzské demokratické republiky se postupně konstruuje představa reálného dění. Prostřednictvím stupňů subjektivní deziluze ústřední postavy mladého snílka dospívá dílo k obrazu reality sociálních vztahů.

V české předválečné próze znamenalo *Náměstí republiky* umělecký čin i vývojový mezník. Odlišnost díla od tradiční, zkonvencionalizované sociální prózy, založenou na umělecké kontaminaci s psychologickým románem, cítila už dobová kritika. F. V. Krejčí například poukazoval na novost řešení Majerové, překonávající stav, „kdy se sociálním románem mínilo naturalistické líčení proletářského života ... M. Majerové nejde o zevní líčení poměrů, sociální zlo přijímá jako daný předpoklad, sama však se jím nezabývá, nýbrž snaží se vystihnout, jak ono působí na duše lidí.“ V individuálním vývoji autorky bylo *Náměstí republiky* plodným sloučením výsledků raných obrázků ze života dělníků s tvůrčími zkušenostmi ženských povídek, v nichž zvolna krystalizovala podoba vztahů mezi lidským vědomím a objektivními společenskými poměry, jež je spoluurčují.

V české próze desátých let pak zaujalo místo významného pokusu o velký společenský román, a to řešením, které naznačilo spojitost mezi subjektivním vnitřním životem a jeho nadosobní motivací. Majerová navazovala na tyto zkušenosti znovu ještě v prvních letech dvacátých, kdy — v konfrontaci s rodícími se avantgardními tendencemi — složka psychologických motivací v próze ustupovala a stávala se znakem vývojového stadia, jež je třeba překonat. Obraz vztahu mezi osobním citovým a myšlenkovým vývojem charakteru a cestou k revolučnímu uvědomění dokázal však pro svou psychologickou přesvědčivost získat respekt ještě v této situaci a Majerové román Nejkrásnější svět se dokonce jevil jako významné dílo v kontextu formující se socialistické prózy poválečné generace.

LYRICKÉ DENÍKY Z VÁLEČNÝCH LET

Tendence reagovat na aktuální problémy prostřednictvím velkých společenských témat ze současnosti, naplno uplatněná v Náměstí republiky, byla usměrněna vypuknutím první světové války. V dobových okolnostech, které ztěžovaly bezprostřední zobrazování soudobé reality, se Majerová obrátila k drobné próze subjektivního ladění, a to v novinovém fejetonu, jenž tehdy trpěl zásahy cenzury méně než práce vydávané knižně. V Právu lidu si Majerová vytvořila zvláštní typ drobné básnické črty — jakýsi lyrický deník, v němž zachycovala dojmy z potulek českou krajinou za válečných dnů. Knižně vyšly tyto fejetony až v roce 1919 pod titulem *Z luhů a hor*; jejich další přepracované vydání označila autorka smetanovským titulem *Má vlast* (1934).

Přes neobyčejnou smyslovou názornost, jež je základem těchto črt, nepodává Majerová jen impresionistické přírodní dojmy: všechny její obrazy směřují k zobecnění, k vyslovení základního pocitu mohutnosti a monumentální krásy přírody. Stejně podstatný rys však tvoří neustálé vědomí vzájemného vztahu přírody a člověka: krajina vystupuje se stopami lidské činnosti a lidských osudů, jako součást zlidštělého světa. Organickou složkou knihy přírodních črt jsou proto i kapitoly o venkovských lidech, kteří žijí v těsné blízkosti s přírodou a jsou hněti jejími zákony. Pro Majerovou příznačně formuje příroda člověka prostřednictvím práce; v mezích představy o vztahu člověka a přírody se tak — jak ukazuje nejpříznačnější črta *Hromadil* — vytváří prostor ke kresbě výrazného společenského typu. Vycházejíc z myšlenky o vlivu těžkých podmínek získávání obživy na charakter venkovana, dospěla Majerová k expresivně nadnesenému, silně zobecněnému zobrazení lačného majetnického pudu, jenž vyřazuje jedince z lidské pospolitosti. Už současníci (např. Josef Hora) postřehli, že toto pojetí bylo i přínosem k obrazu venkova v české próze dvacátého století.

Krajina chápáná v neustálé souvislosti s člověkem se v knize *Z luhů a hor* stává živým a stálým spoluhercem všeho lidského i národního osudu. Poměr člověka k přírodě dostává nový významový odstín v souvislosti s válečnou situací, která ho neobyčejně zvroucňuje: příroda začíná vystupovat nejenom jako jedna, třebaš i hlavní, z krás života, ale jako hodnota, která jediná nezklamala v ohromném zhroucení iluzí o světě. V tomto smyslu se objevuje i přilnutí k přírodě a pocit jednoty člověka s ní jako svazek, který dodává sílu a poskytuje pevný bod uprostřed všeobecného otřesu hodnot. I v prózách věnovaných na první pohled jen obrazu české krajiny je válka stále přítomna. Zdánlivě náhodné drobné motivy tvořící jakousi lidskou stafáž plenéru — dětský orač v *Zeleném chlumu u Prahy*, ruští zajatci v *Cestě Husově* — opakovaně vyvolávají pocit, že se válka dotýká všeho a že před ní nelze uniknout; vědomí této všudypřítomnosti války se tak stává samo o sobě i soudem nad její nesmyslností a krutostí.

Vztah krajiny a člověka zároveň stále silněji tíhl k poloze přírodního podobenství národního osudu. Majerová přitom neváhala použít řady emblematických prvků spojených v českém povědomí s tradičně symbolickým obsahem (např. motivů lípy, skřivana apod.), dovršujíc tak cestu od impresionistického dojmu přes evokaci velikosti a krásy přírody k pojetí české krajiny jako zdroje posily a symbolického příkladu v těžkých dobách národní zkoušky. Kniha *Z luhů a hor* osobitě přetvořila okrajový žánr lyrizujícího přírodního fejetonu a pozvedla ho tvořivě v útvar značné ideové síly a sugestivního básnického patosu, daleko přesahující žánrové hranice drobné prózy. Přírodní črta se změnila v ideově vyhrocenou básnickou oslavu domova, série krajinných fejetonů v „živý dokument lidského národního a sociálního citění za války“ (J. Hora). Proto též měly fejetony M. Majerové ve své novinové podobě velký ohlas mezi čtenáři: existují svědectví o tom, s jakým nadšením byly sledovány českými vojáky na rakouských frontách jako posila jejich touhy po míru a důvěry v budoucnost národa.

Podstatné rysy těchto próz z přírody se opakovaly i ve sbírce próz *Ze Slovenska* (1920), situovaných rovněž do válečných let. Také jejich nejcharakterističtější části rozvádějí představu, že válka, které nelze uniknout, poznamenává a drtí i to, co je jí vzdálené a co s ní nijak nesouvisí. Společné téma se tu však realizuje

prostřednictvím žánrových výjevů ze života drobných lidí, ze zvláštní perspektivy žánrového obrázku, líčením toho, jak válka neúprosne vniká do svébytného, úzce ohraničeného výseku skutečnosti.

PRVNÍ VYROVNÁVÁNÍ S POVÁLEČNOU SOCIÁLNÍ DYNAMIKOU

Říjen 1917 a vznik samostatné Československé republiky znamenal velkou aktivizaci politické i publicistické činnosti Marie Majerové, v níž se rychle vyrovnávala se sociální demokracií. Názorově patřila k stranické levici, už od počátku roku 1920 se hlásila ke Třetí internacionále a mezi prvními vstoupila do komunistické strany, v níž po celá dvacátá léta působila jako agitátorka, organizátorka dělnických žen a dětí, jako publicistka Rudého práva i dalších stranických časopisů. Žurnalistická činnost Majerové se v této době nejen rozrůstala, ale i vnitřně diferencovala: politická agitační publicistika v ní stojí vedle kulturněpolitické úvahy, literární a zejména významná divadelní kritika vedle beletristických novinových žánrů (např. drobných črt, které Majerová nazývala „vteřinky“). Ve službách veřejné činnosti poznala Majerová cizinu: jako účastnice Mezinárodního kongresu pracujících žen USA (1919), jako delegátka kongresu Komunistické internacionály roku 1924 sovětské Rusko. Obě tyto cesty se staly základem jejích prvních cestopisných reportáží.

Knížka *Dojmy z Ameriky* (1920) bezprostředně souvisela s ostatní publicistickou činností Majerové a měla proto především politicky informativní a agitační zaměření. Ovšem i v rámci tohoto velmi úzkého pojetí reportážní prózy se začíná uplatňovat všestrannější pohled na zobrazovanou skutečnost; Majerová zachycuje zejména drobná fakta z všedního života lidové Ameriky a konkrétní epizody ke každodenní situaci amerických Čechů. V knize *Den po revoluci* (1925) se vyhraňuje už směřování k umělecké reportáži, třeba i zde zůstává dominantním úsilí podat co nejvíc spolehlivých údajů pro politickou argumentaci. Podoba reportáže je přitom předurčena dobovým stavem znalosti předmětu: u nás stejně jako i v ostatních zemích Západu se vytvořil poměr k cestám do sovětského Ruska jako k poutím do „říše mimo svět“, o níž je třeba podávat „věrojatná“ (a často citově zaujatá) svědectví. Práce Majerové se začlenila mezi první české reportáže o SSSR, Šmeralovu knihu *Pravda o sovětovém Rusku* a Olbrachtovy *Obrazy ze soudobého Ruska*. Majerová navazovala spíš na typ Šmeralových věcných záznamů; mnohost faktů z nejrůznějších oblastí sovětského života byla však již integrována touhou nalézt a zachycovat především to, co bylo úběžníkem její víry: revoluci proměněný vnitřní poměr člověka k práci a v souvislosti s ním se rodící náznaky nových lidských vztahů, které se osvobozují z pout egocentrismu.

Součástí kulturněpolitické aktivity Marie Majerové bylo i působení mezi dělnickými ženami a dětmi. Mnoho energie věnovala řízení ženských časopisů (*Ženské listy*, *Rozsévačka*) i redakční práci v nedělní *Dětské příloze Rudého práva*, v časopise *Kohoutek* a v *Dětské knihovně*. S dětmi se stýkala ještě bezprostředněji v oddílech Rudých průkopníků, kde vystupovala jako organizátorka besídek a oblíbená vypravěčka pohádek. V literární praxi si Majerová kladla úkol přibližovat dítě etice humanističtější společnosti nejprve cestou adaptace starých pohádek (*Čarovný svět*, 1913, *Zlatý pramen*, 1918). Ve svých výběrech chápala pohádku jako důležitého činitele, formujícího citovost, jako výraz lidové poetičnosti, schopný vzdorovat návalu prudkých senzací moderního velkoměsta, který trvale hrozí otupit dětskou vnímavost. Její výběr a úprava pohádek zdůrazňuje na jedné straně právě citové a poetické prvky, na druhé se vědomě zaměřuje k vyprávěním o důmyslu prostých lidí, o hodnotách lidového života, o ceně lidské práce. Po válce odpověděla Majerová na aktuální potřebu dětské literatury přímým zobrazením dobové skutečnosti v realistické povídce o životě chudých dětí. K tvorbě pro děti přistupovala jako autorka rozsáhlého povídkového díla určeného dospělým čtenářům, na jehož základě též realizovala svou původní dětskou prózu. Všechna její dosavadní tvorba se vyznačovala mimořádným zájmem o dítě a jeho svět: Majerová byla nejen schopna vystihnout výrazné zvláštnosti dětského myšlení, citu a fantazie, ale zároveň těchto prvků často využívala jako úhlu pohledu na skutečnost.

Dítě je jí nositelem dosud nenarušeného citění a svědomí, které spontánně reaguje na to, nad čím už dospělí otupěli: dětské hledisko nezatížené společenskými konvencemi proto nabývá výrazně hodnotícího smyslu.

Důležitým postavením dítěte v tvorbě Marie Majerové je podmíněn nenásilný přechod od jejích próz o dětech k povídkám pro děti, jak je realizoval na počátku dvacátých let soubor povídek *Zázračná hodinka* (1923). Jednotlivé prózy z knih pro dospělé u Majerové často přecházely do knížek dětských a knihy pro děti tvořily zase organickou součást autorčina díla, s problémy společnými vši její tvorbě. Základ této jednoty, charakteristické i pro *Zázračnou hodinku*, kotví v názoru, že mezi oběma literárními oblastmi není předělu, který by byl založen na výběru zobrazovaných skutečností a na vztahu k nim. Podle Majerové se dítěte — zejména chudého — týká v životě vše, co se týká i dospělého člověka. Přístup k zobrazované realitě musí proto být i v literatuře pro mládež založen na závazném vystižení lidských a společenských vztahů. Toto pojetí, nevyhýbající se „temným“ stránkám reality, stojí v protikladu k soudobé konvenční dětské literatuře, záměrně se soustřeďující jen k tomu, o čem předpokládá, že se svou poetičností a ušlechtilostí především hodí k výchovnému působení na mysl dětského čtenáře. Knihy Majerové jsou od počátku polemicky zaměřeny proti dětské literatuře zkrášlující život i proti pro ni typické sentimentalitě: zejména však usilují o překonání tematických konvencí povídek o chudých dětech, v nichž je velké utrpení nečekaně odměněno ještě větším štěstím. Majerová chtěla zobrazovat svého hrdinu — chudé dítě — nejen v jeho strádání, ale i v jeho hrdosti a energii, schopné samostatně překonávat těžké podmínky, jež ho obklopují.

Na popření sentimentálního schématu dětské literatury založila Majerová později i povídku *Bruno čili Dobrodružství německého hocha v české vesnici* (1930) a zejména populární román *Robinsonka* (1940), který je polemikou s konvenční podobou dívčí četby, živící životní iluze. Majerová v něm záměrně použila motivů společných sentimentálním povídkám tohoto typu (osiřené dívky, druhá matka, první náznaky milostného citu atd.), ale důsledně proměnila jejich smysl: podává je ne jako zdroje utrpení, ale především jako situace, v nichž se mladá hrdinka seznamuje se životní realitou a učí se ji zvládat.

NEJKRÁSNEJŠÍ SVĚT – ROMÁN Z OBDOBÍ PROLETÁŘSKÉ LITERATURY

Uprostřed intenzivní agitační a publikační činnosti v prvních letech dvacátých se Majerová pokusila literárně vyjádřit proměnu společenského myšlení ve světové válce a v poválečných letech. V románu *Nejkrásnější svět* (1923) navázala v nové souvislosti na své předválečné úsilí o sociální román, který ztvárňuje širokou historickou problematiku společenských proměn zobrazením vnitřního vývoje hrdiny, jak je realizovala v jiné situaci už v *Náměstí republiky*. *Nejkrásnější svět*, román, který se ideovým zaměřením i datem vydání dostal do vývojových souvislostí s proletářskou literaturou počátku dvacátých let (byl představován dokonce jako jeden z jejích významných projevů v oblasti prózy), velmi těsně navazoval na autorčino válečné dílo. Typické téma ženiny morální poroby a touhy po sebeurčení, které opakují v různých obměnách povídky Majerové, se tu stalo základem pokusu ztvárnit širší proměnu společenského vědomí: *Nejkrásnější svět* je příběhem citového a názorového vyspívání ženy, která se proboují k socialistickému uvědomění. Kompoziční rámec individuálního vývoje hlavního hrdiny i celkový typ sociálně psychologického románu, který *Nejkrásnější svět* v podstatě nepřekračoval, představoval ve své době už značně vyčerpané zobrazovací možnosti a bylo třeba značné tvůrčí aktivity k jeho literární obrodě. Majerové se přesto podařilo vytěžit z uměleckého problému souhrnné typizace vnitřního vývoje jedince a dějinného procesu v dobovém kontextu snad maximum.

Román *Nejkrásnější svět* se v nové situaci soustředil k souvztažnosti mezi objektivním smyslem společenských zvratů a individuálními složkami lidského charakteru. Vzhledem k tomuto principu se však zřetelně rozpadá na dvě poloviny, lišící se právě vztahem konkrétního individuálního vývoje a společenského procesu. První část, líčící život Lenky Bilanské na vsi, se motivicky těsně opírá o starší prózu stejného titulu, kterou

roku 1912 uveřejňovaly na pokračování vídeňské Dělnické listy. Konkrétním začleněním postavy do venkovského prostředí a evokací těsného vztahu mezi nimi navazuje tato práce často na umělecké výsledky tradiční vesnické povídky. Zobrazené prostředí je tu však určeno zřetelem k vývoji hlavní postavy a tematické prvky časopisecké verze jsou v tomto smyslu upravovány. Na první pohled se to odhaluje v přesnějším sociálním určení venkovských postav a jejich životních poměrů. Charakteristiky prostředí je dosahováno i uváděním postav do nových vztahů (např. mlynářského synka Antonína do společensky nerovného milostného poměru). Prohloubení sociálního obrazu vesnice se promítlo i do dalších změn, výrazně třeba u postavy hrdinčina otce mlynáře Bilanského. Už ve znění z Dělnických listů je zobrazen jako tvrdý despota a stejná je na první pohled i jeho úloha v rozvíjení příběhu. Přesto se s postavou udál posun, při němž spolupůsobily i umělecké zkušenosti knihy Z luhů a hor — monumentalizující nadsázka, s níž Majerová (v črtě Hromadil) zachytila patologičnost selské chamtivosti. Všechny skutečnosti z venkovského života obklopující hlavní postavu jsou pak zobrazovány především ve svém působení na ni, jako aktivní činitelé prostředí, které hrdinku odpuzuje a vede k postupnému uvědomování: proto mezi nimi také zaujímá přední místo společensky motivovaná charakteristika jejich protihráčů.

Druhá polovina díla, která zobrazuje názorové uzrání Lenky Bilanské, už oporu v tradičním prozaickém tvaru nebo v starších autorčiných uměleckých zkušenostech nemá. Daleko bezprostředněji souvisí s dobovou podobou proletářské literatury; filiace vystupuje například v řadě obrazů, jimiž je líčeno hrdinčino působení mezi dělnictvem po válce. Majerová je nezobrazuje v konkrétních scénách (táborů, schůzí atd.), ale symbolizujícími evokacemi vnitřního smyslu dějů. Lenčin projev k cihlářským dělníkům je například zachycen až prostřednictvím silně zobecněné vnitřní reakce dělnických posluchaček; postup sám o sobě přispívá k posilování lyrických prvků románu a sblížuje dílo s proletářskou poezií, tím spíše, že se konkretizuje i v jejích představách a literárních obrazech. S dobovou poezií sdružuje Nejkrásnější svět i ráz jeho obrazných pojmenování (těžicích např. z biblických reminiscencí) a motivů, uplatňujících se zejména v partiích Lenčiných řečí k dělníkům: nejde v nich o zobrazení konkrétních politických bojů, ale o patos obecného revolučního mesiášství, který opět román spojuje s lyrikou své doby.

Z pocitu této dvojí inspirace a dvojího zdroje Nejkrásnějšího světa pramenily už v prvních kritických posudcích opakující se postřehy o „nekonkrétnosti“ druhé části románu. Sama Majerová se později snažila oslabit důvody těchto výtek řadou úprav. Zejména v posledním přepracování po roce 1945, jehož podobu podstatně poznamenal tlak představ o socialistickém realismu, uváděla do druhé části románu konkrétní historické scény (sjezd sociální demokracie v létě 1920 aj.). Tyto dodatky však byly svou podstatou cizí původní metodě zobrazení a přes všechnu snahu po alespoň dodatečně motivovaném začlenění (např. prostřednictvím postavy, která se stává jejich přímým svědkem) působí v celku díla chtěně a neorganicky. Nejkrásnější svět zůstal tak vnitřně rozpolceným pokusem sloučit vypracovanou metodu psychologické prózy s úkolem vyjádřit revoluční aktivitu v poválečné společnosti. Byl přivítán mladou kritikou (Wolker, Píša) jako významné dílo proletářské literatury, ale představoval v ní vlastně jen ojedinělé řešení, na něž se dál nenavazovalo.

SIMULTANEITA DĚNÍ JAKO NOVÁ FORMA ZOBRAZENÍ SPOLEČENSKÉ REALITY

Ve druhé polovině dvacátých let pracovala Majerová na utopickém románu *Přehrada*, který vyšel knižně roku 1932. Na první pohled působí toto dílo jako vybočení z logiky autorčiny tvorby. Majerová v něm neváhala opustit dosavadní psychologickou monografičnost, o níž se opírala v kresbě sociálního typu, nahradit ji „letnými, kinematografickými obrazy kolektivního dění“, sledem simultánních záběrů z nejružnějších oblastí života čtyřiaadvaceti hodin před výbuchem revoluce. Techniku okamžitých záběrů reality Majerová v té

době konkretizovala i v útvaru reportáže knihou *Africké vteřiny* (1933), která je pásmem úsečných momentek z nejrůznějších oblastí života severoafrických zemí. Záznamy o skutečnosti, představované tu jako jednotlivé vjemy a dojmy, jsou realizovány v monotematických drobných kapitolách, plných smyslové bezprostřednosti a konkrétnosti; jejich polyfonní proud pak postihuje mnohost a pestrost orientálního života jako celku (A. M. Piša).

Přehrada byla podobným pokusem zobrazit události a lidi v revoluci prostřednictvím relativně samostatných drobných scén a dějů, které zde — teprve ve svém úhrnu — skládají celistvý obraz historické proměny. Už samo o sobě to bylo pocítováno jako pokus o sociální román, který se vyrovnává s tvárnými tendencemi moderní prózy. Josef Hora například hodnotil Přehradu jako „závažný krok na cestě, jíž lze dojít souhlasu mezi požadavkem sociální aktualnosti v krásné literatuře a požadavkem vytváření nové výrazové formy pro novou básnickou látku“; stavěl ji do širokých souvislostí vývoje světové sociální prózy, v níž se obdobně usiluje o překonání románu „ve slohu naturalistickém, jenž je od desítekletí považován za nejvhodnější formu pro zmáhání společenských látek“. Dílo Majerové se stalo součástí širších tvárných tendencí a podílelo se na dobových pokusech o „likvidaci“ románu s pevnou epickou fabulací ve prospěch útvaru založeného na reportážním záznamu životních situací.

V druhé polovině let dvacátých, kdy Přehrada začínala vznikat, si její autorka uvědomila potřebu překonat formy, jimiž tlumočila své společenské zaujetí poválečná proletářská literatura. Vyrovnala požadavky sociální aktualnosti literatury s vytvářením adekvátní výrazové formy; rozkladem pevné epické struktury se zároveň podílela na dobovém negování prózy založené na rozvíjení děje z charakterů, příznačném pro situaci předchozího období. Majerová hledala touto negací důsledně novou podobu společenského románu, diametrálně se lišící od těch pokusů dvacátých let, které spojovaly zobrazování velkých sociálních dění buď s postupy románové kroniky, nebo psychologického románu, zejména s realistickou drobnokresbou starých životních forem; tak vědomě překonávala i svá vlastní předchozí řešení uskutečněná v Nejkrásnějším světě.

Přehrada je založena na popření epického děje vystupňovanou simultaneitou dílčích záběrů reality. Tato metoda poskytuje už sama o sobě předpoklad k tomu, aby vyvolávala dojem nekonečného pohybu a složité dialektické souvislosti skutečnosti. Majerová „měla znamenitý nápad kompoziční“, postihuje možnosti metody Šalda, „směstnati všechno dění Přehradu v úzkou mezeru 24 hodin. Tím nabíla... svůj román dynamismem pohybu; na tohoto jmenovatele svedla vlastně sňatek přírody a techniky, z nichž učinila dvojí pól pozemskosti... Všude hmatáš zrovna, jak dělá dobře pozemskému srdci i pozemským smyslům Marie Majerové to stálé komihání, kypění, rozšlehávání energie. Ten proces sám o sobě je jí jakýmsi narkotikem a ona tvoří pod jeho vlivem své nejlepší lyrické pasáže.“ Simultaneita záběrů se v Přehradě stává zdrojem specifické poetičnosti díla; významově ji specifikuje kompoziční sled jednotlivých kapitol, v němž se scény z příprav revoluce podle pravidelného rozvrhu střídají s lyrickými přírodními intermezzy. Metoda vytváření obrazu i sama kompozice vedou k tomu, že spíš než zobrazení revoluce v Přehradě do popředí vystupuje lyrická oslava plnosti a celistvosti života, evokace jeho opojnosti založená na poetizaci jednoty člověka, jeho díla a přírody. Pro vyznění románu je podstatné osobité vidění lidské práce včleněné v „sladkou romanci přírody, jejíž vltavská a lesní melodie splývá s hukotem davů v rozjásanou melodii“. Tato životní poloha, pro umělecký naturel Majerové příznačná, se v Přehradě projevuje v básnický nadneseném idealizujícím pojetí vztahu člověka a plodu jeho práce — technické civilizace. Proti představě techniky jako potencionálního zdroje ničivých sil, jak ji realizovala utopická témata K. Čapka, vyznívá zde obdobný utopický motiv v jednoznačnou apoteózu vítězné moci techniky a jejího splnutí s osvobozenou prací, v harmonický pocit neproblematické jednoty člověka a výsledků jeho činnosti. V modifikaci utopického románu, k níž Majerová Přehradou dospěla, je příznačné i oslabování rysů fantastičnosti, jinak v dobové podobě žánru mnohem markantnějších. U Majerové se naopak předvádí fiktivní obraz budoucnosti tak, aby se téměř ztrácelo vědomí jeho utopické roviny, k níž poukazují jen ojedinělé náznaky (např. užití prvků záračna). „Nadreálnost“ děje

se v Přehradě stává spíš prostředkem satirické nadsázky: lyrismus apoteózy lidské tvořivosti se tak spojuje i se společenskou satirou.

EPICKÉ OBRAZY DĚLNICKÉHO OSUDU

Majerová dokázala — v české próze téměř ojediněle — zobrazit dělníka v jeho poměru k pracovnímu prostředí, k nástroji, k továrně, huti, a vyjádřit tvůrčí charakter lidské práce. Svědčí o tom román *Siréna* (1935), jehož tématem se po třiceti letech vrátila ke světu svých prvních literárních výbojů. Vědomí o životodárné moci práce se v *Siréně* odráží v pojetí dělnického hrdiny: v každé postavě, a to i v nejubožejší, vystupuje její lidská a společenská cena pramenící z tvůrčího charakteru práce. V základu humanistického a v podstatě optimistického vyznění románu stojí vědomí o jejím „šlechtickém údělu“; odtud plyne jak přirozené sebevědomí, jímž jsou charakterizovány postavy z dělnického prostředí, tak pocit jejich přirozené sounáležitosti. Ke zrodu tohoto životního postoje, k jeho postupnému narůstání a k jeho proměnám je pak vlastně soustředěna celá rozsáhlá látka a určeno i její románové pojetí.

V české próze je *Siréna* pozoruhodná už šíří záběru zobrazované reality, zahrnujícího více než půlstoletí vývoje celého průmyslového kraje. Vyvolala uznání i co do podrobné a důvěrné znalosti průmyslového prostředí, uplatňující se s kronikářskou zevrubností v detailních poznátcích a dokumentárních postřezích, které však směřovaly jednoznačně k formulaci vnitřního tématu románu: k dramatickému růstu společenského uvědomění, postupujícího od generace ke generaci a formujícího se krok za krokem k perspektivě nadosobního poslání.

Majerová se obrátila k životu kladenského proletariátu na počátku třicátých let za hospodářské krize a růstu aktivity dělnického hnutí. V této situaci nabyla sama volba tématu zvláštní aktuálnosti: v románu Majerové vystupuje do popředí hledání kořenů tohoto rozmachu, objevování základů, z nichž roste současná síla dělnictva. S určitým záměrem dala autorka dílu podobu volné historické kroniky celého kraje, tedy právě literárního útvaru, který se v české próze od dob Jirákových ustálil jako forma epického ztvárňování velkých proměn národní společnosti. Zděděnou tradiční formu kroniky zacílila Majerová k zobrazení nových okruhů reality, přetvářejíc ji v nástroj, schopný zachytit nejen vnější osudy dělnických generací, ale i proměny životního gesta starých, mladých a nejmladších, „nesmírnou dálku, dělící idylického chudáka z dob feudální vrchnosti od dělníka, jenž bojuje o organizaci proti nadosobnímu, kartelovanému zaměstnavateli“ (Hora).

Typ románové kroniky, který nedávno předtím pro oblast života průmyslového kraje aktualizovala i A. M. Tilschová v *Haldách* (1927), se v rukou Majerové stal složitou polytematickou skladbou: dostalo se mu vnitřní diferenciaci prostřednictvím různých sociálně determinovaných vyprávěčů, kteří zachycují z různých perspektiv tytéž historické události; týmž směrem působí i užití řady dokumentárních vložek — deníkových svědectví, listů a novinových zpráv. Forma kroniky v *Siréně* znamenala po Přehradě další překonávání individuálně biografické formy románu. Nepostupuje však už cestou oslabování úlohy individuální postavy ve prospěch nadosobního pohybu reality; nedovoluje jí to sám základní záměr vyjádřit proces změn, odehrávajících se ve vědomí člověka. Postavy, jejich individuální charakteristika i osudy mají v *Siréně* výrazné postavení. Konkrétní životní příběh rodiny Hudců a lidí kolem nich, intimní problémy i kolektivní dění se mnohonásobně prostupují, splývajíce v mnohotvárném, nedělitelném obrazu skutečnosti, v němž se Majerové podařilo dynamizovat popisně realistickou metodu starších historických kronik.

I v tomto románu využila Majerová principu simultaneity, z jehož možností plně čerpala v Přehradě. V *Siréně* je děj komponován jako nepřetržitý proud vzájemně se přesahujících scén: metoda se odráží už v kompozici kapitol, které se zčásti časově překrývají. Tytéž ústřední události jsou zachyceny v různých souvislostech tak, že vždy vystupuje do popředí některý nový rys skutečnosti. Smysl všeho širokého dění vyvstá-

vá nejen z nejrozumnějších příběhů velkého množství postav, ale i z konfrontace zobrazení téže skutečnosti na základě různě determinovaných hledisek. Pohled na skutečnost z několika úhlů však nesměruje k relativizování hledisek, ale k ozřejmění hlubšího společenského smyslu a nadosobní zákonitosti zobrazovaných dějů. Součástí tohoto uměleckého záměru je i zmíněné vkládání dobových dokumentů jako samostatných kapitol mezi hlavní, dějové kapitoly románu. Nejde v nich jen o evokaci dobové atmosféry či posílení faktické věrojatnosti románu, ale především o konfrontaci se současně probíhajícím hlavním dějem, jež nazírají z odlišné perspektivy, a tím vlastně objevují v jeho obecnějším významu.

V Siréně i v pozdější *Havířské baladě* (1938) Majerová záměrně využívala střídání vypravěčských subjektů a z něho vycházející konfrontaci několika pohledů. V Siréně se tímto postupem rekonstruuje jednota sociálního a individuálního významu zobrazených dějů, v *Havířské baladě* slouží střídání vypravěčů k odhalení hloubky citového a myšlenkového bohatství prostého člověka. Humanistickou vírou v jeho cenu jako by Majerová za nové situace navazovala na Boženu Němcovou a její myšlenku o duševním bohatství chudých, v nichž je ve skutečnosti víc vzájemné lásky a společenských ctností, i když často zasutých hrubostí života a tíhou hmotných podmínek. Majerová přesazuje tuto romantismu poplatnou představu do současnosti, aplikuje ji na konkrétního člověka kapitalistické industrializace, moderního dělníka formovaného kolektivní prací.

Havířská balada, novela úsporně a prokomponované stavby, záměrně připomínající svou třídností villonskou baladu se závěrečným posláním, navazuje tematicky na předchozí román. Majerová tu dovedla životní příběh jednoho ze synů staré Hudcovky až do let hospodářské krize a obrazem jeho trpkého stáří jako by uzavřela osudy rodu. Oproti širokému epickému toku Sirény, který chce podat obraz formování třídního vědomí, soustřeďuje se sevřený tvar *Havířské balady* k prohloubení obrazu dělníka v jeho základních lidských vlastnostech, v jeho poměru k životu a lidem. Obvyčejná historie jednoho zcela průměrného manželského páru v letech 1900–1930 dává právě svou vystupňovanou prostotou vystoupit osobitým rysům sociálně příznačného charakteru. Majerová volí záměrně postavu horníka; v jeho případě jsou tyto prvky zvlášť odhaleny dány přímo pracovními podmínkami, jež dávají víc než jinde pocítit vzájemnou závislost jedinců. Potřeba solidarity při nebezpečné práci se vtiskuje do postoje člověka k druhým i do jeho povahových vlastností, které zároveň naznačují rysy humanističtější společenské morálky. V tomto smyslu shrnují postavy *Havířské balady* opravdovost myšlení a citění, spolehlivost, schopnost lidské pospolitosti a družnosti. Příběh Rudly Hudce a jeho rodiny — každodenní osud a jeho hrdina, který nevyhází ničím zvláštním — jako by právě svou obyčejností artikuloval humanistickou představu, že v pracujícím člověku zůstává za všech podmínek „jiskra ducha“, hodnota stvořená dělností, která mu nedá padnout a zachovává mu lidskou důstojnost i v situacích, kdy se navenek stal existenčním bojem zničenou, bídou vysátou troskou.

Záměrné konstruování příběhu v co nejvšednější poloze vede k básnický silně zobecňujícímu smyslu zobrazeného lidského osudu a jeho tragiky. Přispívá k tomu i sama „baladickost“ této prózy. V dějovém plánu se v ní neguje konflikt mezi postavami, na jehož místo nastupuje napětí mezi hlavními hrdiny — Hudcem a jeho ženou — a dobou, objektivními, sociálními okolnostmi, v nichž jsou nuceni žít. V obecném obrysu příběhu se člověk bytostně snaží dosáhnout prostého lidského štěstí, ale jeho úsilí neustále maří nahodilé nepříznivé okolnosti, vystupující jako neúprosná vyšší moc. Místo nadpřirozených nebo člověku nepřátelských přírodních sil staré romantické balady, vládnoucích nad životem i usilováním lidí, zaujímají „temné“ jevy společenské, válka a hospodářská krize. Z jejich baladického pojetí plyne i tragika vyznění díla: člověka, kterého práce zformovala a který bez ní nemůže žít, zasahují v nejvlastnější podstatě jeho existence. Způsob zobrazení nezaměstnanosti za hospodářské krize se přitom u Majerové odlišuje od ostatní české prózy třicátých let. Není zachycována ze stránky lidské bíd a sociálního deklasování individua, jak se to nejvyhraněněji projevilo v románech K. Nového nebo B. Kličky, ale jako útok na lidskou důstojnost a morální sílu, kterou člověku dává dělná práce (A. M. Piša).

Majerová dokázala umělecky adekvátně objevit práci jako zdroj morálních hodnot a kladných lidských vlastností. Baladický příběh prostých hrdinů, zbavený důsledně všech rysů odlišujících je od průměru, přerůstá u ní v básnický obraz vlastností pracujícího člověka, v symbol jeho vztahu ke světu. Její zobrazení dělného typu transformuje v nové situaci prózy let třicátých monumentální představu dělnictví z Vančurova Pekaře Jana Marhoul; ono také povznáší Havířskou baladu k poetickému účinku, jakých meziválečná próza mnoho nepoznala.

POSLEDNÍ ÚDOBÍ LITERÁRNÍ ČINNOSTI

Havířskou baladou dosáhla Majerová uměleckého vrcholu. V dílech, která napsala po ní, nepřekročila už meze předchozích literárních zkušeností. V roce 1939 vydala knihu *Hledání domova*, obsahující dvě podstatně přepracované povídky ze sbírek *Nepřítel v domě* a *Dcery země*. Jejich tematika — vystěhovalectví — nabyla aktuálního dosahu ve chvíli evakuace českého pohraničí, kdy „ztrácejí tisíce lidí opět domov“. V témže roce vyšel další textově upravený výběr starších povídek nazvaný *Královna krásy* (1939). V letech protektorátu bylo Majerové zásahem okupačních úřadů znemožněno publikovat. V roce 1940 vyšla ještě *Robinzonka* a lyrická próza oslavující horní město Kladno *Město ve znamení ohně*, ale po nich se autorka musela již odmlčet. Věnovala se v té době tvorbě pro mládež: tehdy vznikla například její poetická povídka *Nespokojený králíček* (vydáno až 1946), z níž se ozývá — skryt podobou dětské hry se zvířátky — odpor proti omezování svobody a láska všeho živého k volnosti.

Poválečné dílo Marie Majerové charakterizovalo úsilí vyrovnávat se s naléhavými společenskými otázkami současné doby, ovšem ve shodě s tím, jak je pojímala tehdejší politika KSČ. Takto vytyčované a apriorně už i řešené problémy se snažila nyní zachycovat prostřednictvím rozmanitých drobnějších prozaických forem, které se jí zdály být adekvátnějším prostředkem „bezprostředního“ zachycení proměn poválečného života. Znovu v nich formulovala svou kdysi spontánní víru v proměnu všech složek lidské existence po revoluci, neproblematický ideál, jemuž dřív dodávala perspektiva budoucnosti poetický náboj. Představa o proměně lidských vztahů a o růstu kladných vlastností člověka vlivem osvobozené práce, která byla v starších dílech Majerové umělecky působivá jistým romantizujícím a utopickým patosem, se po roce 1945 a pak po únoru 1948 setkala s realitou. Majerová však nebyla schopna vidět současnost jinak než jako dobu zadostiučnění a konečného uskutečňování socialistických ideálů. Toto její jednoznačné ideologizující stanovisko se v nové situaci promítlo i do literárního schematismu jejích posledních próz. Nebyl to jen důsledek přirozeného poklesu individuálních tvůrčích sil, ale i tlak iluzorních dobových norem socialistického realismu, s nimiž se Majerová chtěla za každou cenu vyrovnat. Ačkoliv se přiklonila k poloreportážním žánrům, které jí mohly umožňovat bezprostřední reakci na rychle se měnící realitu, přizpůsobovala se plně apriorním požadavkům socialistického realismu a obraz skutečnosti v podstatě jen konstruovala podle jeho tezí. Literární práce z posledních let života, usilující nyní v povídkách (*Cesta blesku*, 1951, *Divoký západ*, 1954) a reportážích z ciziny (*Zpívající Čína*, 1954) i domova (*Ševcovská polka*, 1961) vyjádřit nové rysy společenského vědomí člověka v proměněných podmínkách, ztratily tak vlastnosti specifické pro autorčinu minulou tvorbu, zejména příznačnou bezprostřednost, věcnost a smyslovou plnost pohledu na skutečnost. Dostaly se nakonec do rozporu i s tím, co pro českou literaturu znamenalo dílo Marie Majerové v meziválečném údobí.

Spisy: Spisy 1929–1935 v nakl. Čin (5 sv.); Sebrané spisy 1936–1939 v Melantrichu (6 sv.); Spisy 1952–1961 v SNKLHU (19 sv., red. a předmluvy A. M. Piša; pro toto vydání autorka texty stylisticky i obsahově upravovala a přeskočovala povídkové soubory).

Dokumenty: Marie Majerová ve fotografii (1952); Jarmila Mourková: Marie Majerová a František Gellner (sborník Literární archiv 1982).

Soupisy díla, literatury, pozůstalosti: Helena Winklerová: Národní umělkyně Marie Majerová (1957, obs. i výběrový soupis literatury o díle); Miroslav Laiske: Soupis článků Marie Majerové o divadle (sborník Počátky české marxistické divadelní kritiky, 1965); Saša Mouchová, Zdeňka Černá: Marie Majerová -bibliografie (1972); Jarmila Mourková: Marie Majerová, Literární pozůstalost (Literární archiv PNP 1978).

Knižní monografie: Jiří Hájek: Národní umělkyně Marie Majerová (1952), Marie Majerová aneb Román a doba (1962, upr. a rozšíř. vyd. 1982); Vladimír Kovářik: Dětský svět Marie Majerové (1962, obs. i bibliografii tvorby pro mládež z let 1913-61); sborník Malá knížka o Robinzonce (1982, usp. Vladimír Kovářik). R. R. Kuzněcovová: Marija Majerova (Moskva 1982); Jaromíra Nejedlá: Marie Majerová (1986); Ivana Vízdalová: Novinářka Marie Majerová (1988).

Studie a stati — v časopisech, sbornících apod: Bedřich Václavek: O epickou syntézu, in Tvorbou k realitě (1937); Karel Růžička: Kladensko v díle Marie Majerové (sborník 50 let Městské veřejné knihovny na Kladně, 1947); Věra Formánková, Jarmila Rysová, Jarmila Syrovátková: Stylistické vrstvy slovníku v dílech Marie Majerové (Naše řeč 1954); Milan Obst: Divadelní kritika Marie Majerové (Divadlo 1958, s ukázkami); Vladimír Kovářik: Marie Majerová (sborník Když velcí byli malí, 1959); Josef Hora in Poezie a život (1959, o Nejkrásnějším světě, Přehradě, Siréně, Havířské baladě); Ludmila Lantová: Cesta Marie Majerové k velkému sociálnímu románu (Česká literatura 1959), Velké téma moderní socialistické prózy (Host do domu 1962); Milan Jankovič: Cesty ke skutečnosti v počátcích socialistické prózy (Česká literatura 1961); Věra Formánková, Jarmila Syrovátková: O jazyce a stylu Marie Majerové (Naše řeč 1962); A. M. Piša in Stopami prózy (1964, přeprac. předmluvy ke Spisům); Jaroslav Pokorný: Marie Majerová (sborník Počátky české marxistické divadelní kritiky, 1965); Jaromíra Nejedlá in K problematice baladické prózy třicátých let (AUC Praha, 1973), in Balada a moderní epika (1975), in Balada v proměně doby (1989); R. R. Kuzněcovová in Stanovlenije romana — epopeji novogo tipa v českoj proze (Moskva 1975), in Češskij mežvoennyj roman. Evolucija žanra i stilja (Moskva 1980), Antiutopie Marie Majerové o revoluci (Literární měsíčník 1982); Hana Hrzalová: Vrchol tvorby Marie Majerové, in Marie Majerová: Siréna - Havířská balada (1975); Marie Mravcová: Siréna v polocelku a detailu (Česká literatura 1982), Havířská balada (sborník Rozumět literatuře I, 1986); Dagmar Mocná: Povídková tvorba Marie Majerové na začátku století ve vztahu k Siréně (Česká literatura 1984); Zdenka Bastlová in Světový názor, umělecké ztvárnění a společenská funkce díla (1984, kapitoly o Panenství a Nejkrásnějším světě); Karel Fron: Verše Marie Majerové (Marginálie 1985).