

Proměny sociální prózy z přelomu století

Daqmar Mocná

Jedním z výrazných rysů kultury přelomu století byla skutečnost, že se v centru její pozornosti ocitl také prostý pracující člověk, realita jeho každodenního bytí i monumentalita jeho zápasu o přežití v sociálně rozporném světě. Až dosud se jeho obraz sice v jistých vývojových obdobích v umění objevoval, v jiných však opět mizel. Teprve přelom století znamenal definitivní zdomácnění dělníka a jeho problémů ve světě umění. Svědčí o tom romány Emila Zoly, zrovna tak jako plastiky Constantina Meuniera, či kresby Františka Kupky. Být moderní tedy znamenalo také být vnímavý k sociálním otřesům doby a umět objevit v ubíjející všednosti dělníkovy práce a jeho života rysy tragické monumentality, hodné uměleckého zpodobení. O tom, že právě takto chápali moderně cítící umělci možnosti skryté v sociálním námětu, svědčí např. slova Antonína Macka o tom, že v dělníkově "zápase za kus chleba /.../ je cosi obrovského, hlubokého a spolu tragického" a že "horník vystavený nejpříšernějším bouřím podzemních živlů poutá umělce nejvíce tragickou hrůzou a silou hornického života".^{1/}

Uvedený přístup k sociálnímu námětu se odrazil ve specifické poetice sociálního umění přelomu století. Ve svém vystoupení se pokusím naznačit její základní rysy na příkladu prozaické tvorby Marie Majerové. Její literární debut, povídka Jeřáby, je uvozena vzrušenou exklamací:

"Železné hutě - toť jatky na lidi, Jatky nádherné, velkolepé ve své hrůze, jatky různící se od dobytčích jen tím, že tam maso vola či býka platí se podle stávajícího kursu cen, víceméně, kdežto maso člověka zde je bezcenným, nevzácným; smetím, které nestojí za to, aby se vymetlo. Jsou hutě ty jako polyp, ohromný, na daleké míle pavoukovité a ovíječné nohy prostírající; a každý, kdo okolnostmi nucen či oslepen na ně se přilepí a stáhnouti jimi se nechá, toho do svých klepet ohavných a žhavých vtáhne a saje z něho všecku krev, všečen život nelítostně a bezohledně."^{2/}

Citovaná pasáž je výrazně expresivní. Bylo to v soulase s obecným směřováním sociálního umění na přelomu století. To spatřovalo své poslání především v burcování soucitu s údělem dělníka a vzdoru vůči poměrům, jež umožňují jeho ponižování a ožebračování. Umělecké dílo chtělo být jedním velkým vykřičníkem, apelujícím na lidskost čtenáře. Tato koncepce se promítla do poetiky sociální prózy přelomu století. Výstavba textu byla cele soustředěna na zpodobení neutěšené sociální reality. Životní materiál, vstupující do uměleckého díla, procházel striktním sítím, jež nepropustilo nic, co nesvědčilo o třídní protikladnosti světa a těžkém životě dělníka v něm. Instruktivním příkladem tohoto přístupu jsou životopisy postav, oblíbený stavební prvek dobové sociální prózy. Citujeme z povídky Marie Majerové Konec hutí:

"Věru, zlou tvář ukázal mu osud. Odvedli ho. Tři roky byl na jihu. Zatím zemřela mu matka - otce jakživ

nepoznal, toho pohltila huť ještě než jeho malý rozum mohl to chápat - a děvče, jedinou lásku jeho, znásilnil všemocný pan ředitel a za týden našli ji na půdě oběšenou. Není dobře, říkaly baby, když je holka tak hezká, jako ona. Bylo to její neštěstí. Větrovec přišel z vojny a první jeho myšlenka byla: Pomsta řediteli. Vyčíhal ho v hutní aleji za večera a bodl po něm. V rozčilení minul se cíle a místo podlého srdce zasáhl pouze ředitelovo rámě. Zato ale nechybil ředitel. Střelhubitě vytáhl revolver vždy připravený - a Větrovec byl mrzákem."^{3/}

Samozřejmě, zdaleka ne ve všech sociálních prózách přelomu století byl princip výběrovosti reálií /či spíše vstupních významových elementů, řečeno terminologií pražského mezioborového týmu/^{4/} tak obnažen, jako v této nezakryté agitační povídce, pocházející navíc z pera začínající autorky, jež ještě zcela nedovedla odhadnout únosnost zvoleného postupu, a proto jej zjevně předimenzovala. Nicméně i v prózách daleko stavebně rafinovanějších a literárně ambicióznějších zůstává základní tvárná metoda táž.

Vehemence, s jakou se sociální próza přelomu století snažila získat čtenáře na svou stranu, je myslím příznačná pro každou počáteční fázi pronikání jistých životních oblastí do umělecké sféry, kde si teprve musí vydobýt svůj prostor. Sociální próza přelomu století se ve svém působení na čtenáře spoléhala především na silnou citovou intenzitu svého sdělení. Měla tak ovšem šanci oslovit zejména čtenáře obdobně naladěného, buď zkrúšeného bídou, či nadaného zvýšenou vnímavostí k utrpení jiných. Tomu byla s to poskytnout silný

estetický prožitek a posílit jej v jeho nadějích a vyzdoru. Existovala však řada čtenářů jiného založení, jimž koncepce sociální prózy jako žalujícího a burcuujícího vykřičníku prostě nevyhovovala. Vadila jim zejména ona maximální jednoznačnost, jednorozměrnost uměleckého sdělení, nepočítající výrazněji se čtenářovou domýšlející aktivitou. Tato koncepce totiž předpokládala čtenáře v podstatě submisivního, jenž se ochotně nechá přemoci naléhavostí literární výpovědi a přesvědčit její uměleckou silou. Čtenáři, jenž se dílu neoddá naráz a jenž s ním vstupuje v polemický dialog, neposkytovala mnoho prostoru. Ostatně o tom, že uvedené pojetí sociální prózy mělo svá omezení, dostatečně jasně svědčí četné kritické poznámky předních sociálně demokratických kulturních pracovníků na její adresu, jako je ta následující z pera F.V.Krejčího: "Nejde totiž jen o to, budit sociální literaturou soustrast s trpícími a odpor proti třídám vládnoucím. Při vši své důležitosti, již ona má jako dráždivo a posila v třídním boji, má ona ještě úkoly vyšší."^{5/}

Pozdější literární vývoj, zejména v meziválečném období, dal jeho slovům víceméně za pravdu, byť ony "vyšší úkoly" pojímala revoluční avantgarda rozhodně jinak než Macek či Krejčí kolem roku 1900. Vždyť mezi sociální prózou přelomu století a meziválečnou socialistickou literaturou ležela zkušenost světové války a ruské revoluce i třicetiletý vývoj moderního umění. Touto zkušeností prošla i tvorba Marie Majerové. Uvedený rozdíl v koncepci uměleckého obrazu sociální problematiky lze zřetelně odečíst, srovnáme-li text *Sirény* s texty někdejších povídek

z přelomu století, jež Majerová po důkladném přepracování vtělila do svého románu.^{6/} Uvedené srovnání nám nejenom hodně poví o tvůrčí intenci, s níž Siréna vznikala, ale zpětně také osvětlí mnohé z poetiky sociální prózy z přelomu století.

Ukažme to názorně na jednom drobném detailu. Metafora hutí jako polypa, o níž jsme hovořili, byla v začátečnické povídce zasazena do sociálně obžalobné pasáže, líčící se značnou citovou naléhavostí nebezpečnost práce v hutích. Její funkcí bylo vyhrocovat emocionální napětí textu a stupňovat tak jeho apelativnost, zcela v souladu s koncepcí sociální prózy jako burcujícího vykřičníku.

V Siréně se objevuje též metafora hutí jako polypa, ale ve zcela jiném kontextu. Stává se tu součástí vnitřního rozvažování postavy o světě moderního průmyslu a je rámována obrazem pokojné ranní cesty dělníků do práce, během níž "jeden myslí na harmoniku, druhý na dostaveníčko, třetí na králíky".^{7/} Pouze Klímovi, v jehož pásmu se sledovaná metafora ocitá, přijde na mysl hrůzná monumentalita továrního provozu, avšak neudrží se v jeho hlavě nadlouho. Jakmile totiž Klíma spolu s ostatními dorazí k vrátnici, přestane filozofovat, odplivne si a vejde do své dílny. Zasazením do kontextu dělnické každodennosti pozbyla metafora značnou část své expresivity a apelativnosti. Není tu už pociťována jako munchovský výkřik, nýbrž spíš jako prostředek neotřelého, autentického vidění známé reality. Řečeno terminologií Františka Mika, nad původní operativností tu zřetelně převládla ikonicitá,^{8/} tj. nad

vztahem autora ke příjemci a zřetelem k působení textu tu zvítězil vztah autora k odrážené realitě, úsilí o její ozvláštněné zobrazení, jež by proniklo k její podstatě. Neznamená to však, že by vědomí hrůzné obludnosti hutí z textu Sirény zcela vyprchalo. Je tam stále přítomno, vnáší je tam právě ona metafora, avšak vědomí nebezpečnosti práce v hutích tu už není pojímáno jako osudová tragédie, nýbrž, řečeno s Wolkrem, jako "kus života těžkého", přičemž důraz je tu, podobně jako u Wolkra, položen na substantivum život, nikoli na hodnotící přívlastek těžký. V rané povídce Marie Majerové tomu bylo přesně naopak.

Mohlo by se zdát, že tu jde pouze o bezděčný efekt, vzniklý přemístěním metafory z pásma vypravěče do pásma postavy. Nicméně podrobný průzkum celého románu nás přesvědčí o opaku. Šlo o zcela záměrný tvůrčí postup, jímž je Siréna doslova prosycena, a to často i tam, kde si to při zběžnějším čtení vůbec neuvědomíme. Jeden příklad za všechny:

V jiné povídce Marie Majerové z přelomu století, jež se v Siréně stala podkladem pro tragický příběh precitlivělé Růženky, tvořilo významovou dominantu líčení ponuré zimní přírody, jež tam korespondovalo s bezútěšnou náladou aktérů povídky, mladého dělnického páru, vysilovaného těžkou prací v hutích. Opět šlo o prozaický text, plně odpovídající koncepci sociální prózy jako zoufalého výkřiku:

"Dlouhá byla zima, plna utrpení, naše ruce byly červené od zmrzlé hlíny a oči mrazem naběhlé. Chodili

jsme večer zmoření a ztýráni a druh cítil s druhem, cítil jeho bídu a strast."^{9/}

V Siréně Majerová užila tuto pasáž, výrazně laděnou do sociálně obžalobného tónu, takřka beze změny. Mezi její dvě věty však vsunula motiv pohádkově zasněžené krajiny, jenž text přeladuje do optimističtější polohy, aby jej vzápětí vrátil k líčení fyzických obtíží postav, způsobených namáhavou prací:

"Dlouhá se mi zdála tahle zima. Měli jsme všichni ruce živé maso od zmrzlé rudy a oči mrazem naběhlé.

Mám ráda sníh, když je čerstvě napadlý, připadá mi, že nad ním znějí rolničky a že se celý kraj i s hutěmi přemístil někam na bílou planetu. Přesto jsem se těšila a každé ráno jsem pátrala, netaje-li už sněhová ulice. Jaro se mi zdálo v mé touze překrásné.

Jenže se začalo bezedným blátem, stejně ledovým jako sníh. Zalézalo nám za nehty a vlhko obtěžovalo nohy; vraceli jsme se z práce zmoření. Ještě že jsme se cítili ztýráni oba a společně!"^{10/}

Zásah to byl nevelký, avšak podstatně proměnil významové dění celé pasáže. To je teď daleko dynamičtější, neustále osciluje mezi negativním a pozitivním pólem reality. Stále tu přitom převládá pól životní tíhy. Zmizel však onen zoufalý, nevyléčitelný smutek, charakteristický pro původní povídkový text, jenž, domyšleno do důsledků, znemožňoval sebemenší náznaky jakékoli optimističtější perspektivy do budoucnosti, včetně perspektivy revoluční.

Domnívám se, že popsany postup je jedním ze základ-

ních tyárných principů Sirény, jež je vybudována právě na neustálé konfrontaci strastí a radostí proletářského života. Důležitou roli tu hraje kontext každodenního provozu dělnických domácností, jenž postavám pomáhá nést tíži jejich údělu. Dynamičnost významového dění v Siréně odpovídá rozvinuté revoluční kultuře meziválečného období, z níž román vyrostl, a jíž už nešlo o prosazení reality dělnického života do sféry umění, nýbrž o syntetický obraz totality lidského bytí v určitém čase. Syntetický román tohoto typu je daleko více otevřený čtenáři. Dynamikou svého obsahu, jenž odráží realitu rozmanitého řádu a v němž dochází k interferenci protikladných významů, vtahuje čtenáře daleko více do hry, než někdejší sociální próza, koncipovaná jako apelující vykřičník. Samozřejmě, i v Siréně usměrňuje Majerová čtenářovo pronikání k podstatě soudobé společnosti v duchu svého světónázoru, avšak zdaleka ne tak direktivně, jako v raných povídkách. Umělecké sdělení už před ním netrčí výhrůžně jako kategorický imperativ, jehož pravdu je nezbytné bezvýhradně přijmout, nýbrž působí jako výzva k dobrodružství poznávání světa.

Lze ovšem namítnout, že podstatným činitelem odlišné koncepce raných povídek Marie Majerové a jejího stěžejního románu byl rozdíl ve zvoleném prozaickém rozměru. Jistě, na nevelkém prostoru povídky lze jen těžko zobrazit realitu v celé její mnohazměrnosti, a naopak románová šíře po ní přímo volá. Nicméně z různých vývojových období literatury známe drobné prózy, v nichž se odráží svět v celé své mnohotvárnosti, a naopak rozměrné romány, v nichž je obraz rea-

lity beznadějně plochý, takže otázka rozměru tu podle všeho nehraje tak podstatnou roli.

Sířena má ovšem ještě jednu, časově nejmladší textovou vrstvu, vzniklou autorčinými úpravami pro poválečná vydání. V zásadě jde o nepříliš významné jazykové retuše, takže by ani nebylo na místě hovořit o samostatné textové vrstvě, kdyby ovšem Majerová nepřepsala závěr, čímž podstatně zasáhla do smyslu celého díla. Připomeňme si, jak vypadal závěr *Sířeny* původně: Poslední kapitola, líčící vypuknutí první světové války, končila bizarní scénou s příchutí černého humoru. Záletný důstojník rakouské armády, vytrvale nadbíhající mladičké manželce narukovavšího benjamínka Hudcovy rodiny, cukrového Jožky, vleze v noci oknem do světnice Hudcova domku. V posteli však místo objektu své touhy nalezne mrtvolu právě zesnulého Hudce seniora. Na tuto groteskní scénu, symbolizující dobu, jež se "vymkla z kloubů" a v níž si živí a mrtví navzájem vyměňují místa, myšlenkově navazoval dopis "cukrového" Jožky z frontových zákopů, v němž se prožitá hrůza vojáka první světové války přetavila v sarkastický škleb:

"Věrko,

má zlatá maminka ze mne mívala vždycky radost, že jsem se jí povedl, ale já Ti říkám, že při tom nemyslíla na vojnu. Kdybych měl být dobře udělán i pro válku, to bych musel být beznohý, abych se plazil jako had, a mít čtyři ruce, abych mohl dvěma střílet a dvěma házet granáty, místo obličeje bych musel mít prasečí rypák na zákopy,

musil bych být bez žaludku, abych nepotřeboval jídla, a bez mozku, protože myslet je zbytečné. Potom by měl císař pán teprve ze mne radost! Naše děti, holka, musejí vypadat jinak... pro příští válku! Ty musíme udělat už s plynovejma maskama.

Jsem zdrav a vede se mi dobře, proto pusu Tvůj Jožka."11/

Zkušenost z požáru první světové války se tu slévá s úzkostnou předtuchou nové válečné apokalypsy, jíž žila společnost v době vzniku *Sirény*. Jí se román, končící fakticky v r.1914, otevíral vstříc budoucím pohnutým dějům. Původní závěr *Sirény* je však otevřený ještě v jednom směru. Onu groteskní historku, předcházející citovanému dopisu, totiž Majerová nezobrazila celou. Nechala záletného důstojníka tápat ve tmě světlice až k posteli, na níž, jak věděl čtenář, ale netušil důstojník, ležela mrtvola, a v okamžiku, kdy záletník užuž vztahuje ruku po peřině, celou scénu překvapivě ukončila ostrým filmovým střihem, ponechávajíc prostor čtenáři, aby si rozuzlení domyslel podle svého osobního založení. První verze *Sirény* má tedy veskrze otevřený konec, a to jak vzhledem ke čtenáři, tak vzhledem k budoucím dějům. Odpovídalo to principu "nekonečné" kroniky kraje a lidí v něm, na němž je román vystavěn.

Po roce 1945 ovšem Majerová obzírala dějiny kladenského dělnictva ze zcela jiné dějinné perspektivy a vnímala svůj román na pozadí odlišných literárních

norem. Otevířený konec, ústící do chaosu válečné katastrofy a nevytyčující žádnou jasnou perspektivu do budoucnosti, byl v atmosféře poválečného budovatelského nadšení pocítován jako nepřijatelný a rovněž tu citelně vadila absence závažného myšlenkového poselství, jíž by se rozlehlé románové sáze o osudech dělnického rodu dostalo ideového vyvrcholení a završení. Přepracovaný závěr Sirény tento dobový estetický ideál beze zbytku splňuje. Zmizela z něho ona groteskní historie o záměně žádoucí mladé ženy mrtvolou, pocítovaná nyní zřejmě jako šokující a nevkusná. Záletný důstojník je nyní odehnán od prahu Hudcova domku majestátním zjevem Hudcovky, zjevivší se v otevřeném okně úmrtní světnice. Celá kapitola pak končí panoramatickým pohledem na hutě tonoucí v rudé záři, v nichž se v horečném chvatu vyrábějí zbraně určené k válečnému vraždění. Původní grotesknost tu tedy byla vystřídána monumentalitou, chaos lidských osudů ve víru války poukazem na děje celosvětového dosahu, jež se odehrávají v těsné blízkosti Hudcova domku. Původní až provokativní otevřenost závěru ustoupila intenzivnímu pocitu završenosti zobrazovaného dění. Ten je dále posílen závěrečným dopisem Hudcovky Jožkovi, jež se ocitl na místě původního sarkastického Jožkova listu. Ústřední postava Sirény v něm resumuje celou půlstoletou historii vzestupu dělnické třídy, románem zobrazenou, a vyjadřuje svou víru v perspektivu sociálního osvobození. Teprve nyní se poslední větou Sirény stal proslulý Hudcovčin výrok: "Poteče kdys' voda i na náš mlýn", jenž tu plní funkci

ideového vrcholu a obsahového syorníku celého rozlehlého díla.

Nová podoba závěru ovšem citelně oslabila původní dynamickou otevřenost *Sirény*. Se značnou citovou naléhavostí totiž čtenáři nabízí závěrečné shrnutí smyslu celého díla, namísto aby mu dala šanci dospět k němu samostatně. Nadto jde o shrnutí pouze zdánlivé, neboť skutečný obsah plnohodnotného uměleckého sdělení, jakým *Siréna* bezesporu je, nelze vtěsnat do jediné věty. Ani nová podoba závěru nemá šanci obsáhnout významové dění románu v jeho totalitě. Naopak, zvýrazňuje pouze jednu jeho obsahovou rovinu, a tím tuto totalitu citelně okleštuje. Přepracovaný závěr *Sirény* se tedy ocitl v jistém rozporu s původní koncepcí románu, zato však lépe než závěr prvotní vyhovoval myšlení a cítění doby na přelomu 40. a 50. let. O síle této dobové atmosféry ostatně svědčí i podoba závěru ve filmovém přepisu *Sirény* režiséra Karla Steklého. Tomu se v jeho jistě pozoruhodném díle v zásadě podařilo zachovat onu specifickou dynamickou otevřenost románové předlohy. Jeho film je působivou výpovědí o sociální realitě doby, aniž přitom v tlustých vrstvách nanáší světla a stíny. Závěr je však koncipován obdobně jako v přepracované verzi *Sirény*: Vznosná postava Hudcovky rýsující se ostře před výrazným panoramatem hald odpovídá na pronikavý jekot tovární píšťaly vzdorným: "Jen řvi, nás stejně neumlčíš!", vyjadřujíc snad ještě pregnantněji než Hudcovka románovou perspektivu budoucího vítězství celé dělnické třídy.

Podoba obou závěrů, přepracovaného románového i filmového, zpětně připodobňuje Sirénu ke koncepci sociální prózy jako citově zjištěného apelu, příznačné pro umělecké dění na přelomu století. Viděli jsme, že vývoj socialistické literatury v meziválečném období se od tohoto typu odchýlil, upřednostňuje typ syntetického a dynamického, na všechny strany otevřeného sdělení. V atmosféře budovatelského nadšení prvních poválečných let se však model uměleckého díla, usilující o okamžité bezprostřední působení na vnímatele, znovu, byť na jiné úrovni, aktualizoval.

Posuny v pojetí lidského subjektu, jež byly příznačné pro různé oblasti duchovního života na přelomu 19. a 20. století, se odrazily i v sociální próze, avšak specifickým způsobem. Zprvu šlo především o subjekt hovořící o jistotách a snažící se čtenáře v těchto jistotách utvrdit. Teprve daleko později se do umělecké struktury transformovala ona nová podoba subjektu, zbaveného apriorních pravd a bezprostředně ohmatávajícího realitu, která jej obklopuje a která je plna protikladných tendencí, a proto ne snadno přehledná. Pohled dovnitř procesu formování uměleckého tvaru románu Siréna hovoří o tom, že se tento proces odehrával na průsečíku uvedených proměn v pojetí lidského subjektu, přičemž k umělecky nejzajímavějším řešením docházelo tehdy, byli-li polarita těchto tendencí vyvážená. Tak tomu bylo především v původní verzi Sirény, zatímco upravená varianta poválečná, ta, kterou dnes všichni běžně známe, zřetelně

tíhne ke schematizované apriornosti. Naskýtá se tu tedy otázka, kterou verzi Sirény dnes vlastně vydávat. Tento problém však vybočuje z rámce našeho sympozia. Mně tu šlo především o to, ukázat napětí mezi, zjednodušeně řečeno, uzavřenou a otevřenou strukturou, tak, jak se realizovalo v literárním vývoji první poloviny dvacátého století. Domnívám se však, že tento problém, úzce související s pohledem na postavení a úlohu lidského subjektu ve světě, je aktuální stále a dnes možná ještě více než kdy předtím.

Poznámky:

- 1/ Antonín Macek, Dělník v umění výtvarném, Rudé květy, 4, 1904, s.15.
- 2/ Marie Majerová, Jeřáby, Rudé květy 1, 1901, s.65.
- 3/ Marie Majerová, Konec huti, cit.podle Povídek z pekla, Praha 1907, s.6.
- 4/ Základní teze tohoto týmu jsou obsaženy v knize Umění a skutečnost, Praha 1976. K pojmu vstupní významový element viz též S.Šabouk, Umění, systém, odraz, Praha 1973.
- 5/ F.V.Krejčí, O sociální literatuře, Akademie 5, 1901.
- 6/ Blíže k tomu M.Mravcová, Siréna v polocelku a detailu, Česká literatura 30, 1982, s.128-147.
- 7/ Marie Majerová, Siréna, Praha 1936, s.225.
- 8/ K uvedeným termínům i k soustavě výrazových kategorií

F.Mika jako celku viz např. F.Miko, Od epiky k lyrike,
Bratislava 1973.

9/ Marie Majerová, Tenkrát na jaře, Dělnická besídka
Práva lidu 12.1.1902.

10/ Marie Majerová, Siréna, Praha 1936, s.194-195.

11/ Tamtéž, s.490.