

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ČESKÉ LITERATURY A LITERÁRNÍ VĚDY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Barbora Sedlářová

POZNAMENÁNÍ ŠACHTOU

Proměna poetiky postavy horníka v české literatuře

THE BOTTOMLESS PIT

The Diverse Portrayal of the Miner as the Subject in Czech Literature

VEDOUCÍ PRÁCE: Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

DATUM ODEVZDÁNÍ PRÁCE: červenec 2010

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc. za veškerou pomoc, odborné vedení a cenné rady při tvorbě této diplomové práce.

Zároveň děkuji Mgr. Lukáši Prokopovi za povzbuzení, podnětné debaty, komentáře a trpělivost, kterou se mnou měl.

Děkuji také své rodině za finanční a duševní podporu a inspiraci.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci *Poznámání šachtou. Proměna poetiky postavy horníka v české literatuře* vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze 28. července 2010

Barbora Sedlářová

Ferdiš Duša: Původní dřevoryt z bibliofilské knihy V. Martínka *Ostravská píseň*
nákladem Josefa Hladkého v Hranicích, 1929.

Obsah

OBSAH	5
ÚVOD	7
HORNÍK A LITERATURA V 1. POLOVINĚ 20. STOLETÍ	11
ZÁJEM SPISOVATELŮ	11
<i>Inspirace skutečností</i>	<i>11</i>
<i>... a jejich literární reflexe</i>	<i>14</i>
UTVÁŘENÍ POSTAVY HORNÍKA	17
<i>Vnější vzhled</i>	<i>18</i>
<i>Havířina</i>	<i>21</i>
<i>Sociální konflikt</i>	<i>24</i>
Společnost „mocných“.....	25
Dělnictvo.....	28
<i>Důl</i>	<i>32</i>
Podzemí.....	33
Nadzemní prostor dolu.....	39
Haldy a dělnické kolonie.....	44
<i>Jazyk</i>	<i>48</i>
BUDOVAATELSKÝ DISKURS, ZEJMÉNA HORNICKÉ DRAMA	50
REFLEXE BUDOVAATELSKÉ LITERATURY DNES	50
AUTOŘI A HORNÍCI	51
<i>Inspirace skutečností?</i>	<i>51</i>
<i>Socialisticko (realistické) zpodobení horníka</i>	<i>54</i>
... v próze, reportáži, filmu.....	54
Hornické drama.....	55
SCHEMATIZACE POSTAVY HORNÍKA	58
<i>Nové sociální postavení – nová kolektivita</i>	<i>58</i>
<i>Vztah k nové 'skutečnosti' je určující</i>	<i>58</i>
<i>Zjednodušená psychologizace – postava jako funkce</i>	<i>59</i>
<i>Přehodnocení sociálního konfliktu</i>	<i>60</i>
<i>Tělo</i>	<i>62</i>
<i>Zneužití havířiny</i>	<i>66</i>
<i>Jazyk</i>	<i>68</i>
PROSTOR VE VÝROBNÍM DRAMATU ANEB „BOJ PROBÍHÁ VŠUDE“	69
<i>Podzemí</i>	<i>69</i>
UHLÍ aneb bez něj nemůže existovat ani tento text.....	75
<i>Nadzemní prostor dolu</i>	<i>78</i>
Hornické město.....	80
<i>Soukromý prostor havíře</i>	<i>81</i>
Ženy.....	84
VĚZEŇ HORNÍKEM	89
VĚZNI - HORNÍCI - SPISOVATELÉ	89
<i>Skutečnost</i>	<i>89</i>
<i>... a její literární zpodobení</i>	<i>91</i>
SUBJEKTIVIZACE POSTAVY HORNÍKA	94
<i>Vypravěč a postava</i>	<i>94</i>
<i>Vytvoření protipólu</i>	<i>95</i>
<i>Individualita horníka a kolektiv</i>	<i>97</i>
<i>Vnější vzhled a oděv</i>	<i>102</i>
<i>Vztah k práci</i>	<i>106</i>
... a vztah k nerostům.....	112
<i>Důl</i>	<i>114</i>
Podzemí.....	114
Nadzemní část dolu.....	122

<i>Jazyk</i>	124
ZÁVĚR	126
RESUMÉ	131
POUŽITÁ LITERATURA	132
PRIMÁRNÍ LITERATURA	132
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	133
POZNÁMKA K OBRAZOVÝM PŘÍLOHÁM	136

Úvod

12. září roku 2009 měla na Dole Michal v Ostravě – Michálkovicích premiéru hra *Zdař Bůh!* Miroslava Bambuška. Toto divadelní představení připravilo občanské sdružení Mezery jako součást čtyřdílného projektu Cesty energie ČR. V anotaci ke hře je uvedeno - Hra o důlních katastrofách na Ostravsku v 50. letech minulého století. Svérázným dramatickým ztvárněním rekonstruuje příčiny a průběh zinscenovaného soudního procesu s báňskými inženýry a důlními techniky v roce 1952. Miroslav Bambušek (autor) a Ewan McLaren (režie) za toto představení získali 26. června 2010 Cenu Divadelních novin v kategorii nejlepší alternativní divadlo za sezónu 2009/2010.

Pro prostor Národní kulturní památky Důl Michal je to v první řadě výjimečná událost z oblasti site specific. Zároveň však touto hrou v uměleckém světě opět ožívá téma hornictví a postava horníka¹. Hornická profese, jejíž výjimečnost je založena především na nezvyklém pracovním prostředí, nabízí dráždivou inspiraci pro mnohé umělce. Skromnou obrazovou přílohou, jež je použita v této práci, se pokouším alespoň naznačit zájem o hornictví také ve výtvarném umění².

Hlavním cílem této práce je však pokus o zmapování cesty horníka „slojemi“ české literatury. To, co obrazně nazývám „slojemi české literatury“, jsou různorodé prozaické texty první i druhé poloviny 20.století, které spojuje téma hornictví. Mých několik literárně historických výprav, které jsem podnikla, se podobalo práci havíře, který si razí cestu vpřed a který dobře ví, že mu hrozí zával. Množství textů, které jsem během své práce objevila, se zdálo nepřehledné, nabízelo se mnoho přístupů k uchopení látky. Musela jsem proto pečlivě vybírat mezi texty různé umělecké i výpovědní hodnoty.

Mým původním záměrem bylo popsat zobrazení postavy horníka v období socialistického realismu a dále sledovat přehodnocení tohoto budovatelského diskursu

¹ V případě představení *Zdař Bůh!* se navíc vytváří dráždivá relace s dramaty, která vznikala právě v období, do něhož je děj Bambuškovy hry zasazen, tzn. 50. léta 20. století. Navíc 10 dnů před zmíněným soudním procesem byla v Ostravě na scénu uvedena hra Jaromíry Kolárové *Omyl inženýra Matuly* (viz kapitola Budovatelský diskurs, zejména hornické drama.)

² Ač možná překvapivě najdeme sochu horníka i v Praze na Starém městě. Je na rohovém domě v Havířské ulici pod č.p. 398, s vchodem z Rytířské ulice č. 26. Je v prvním patře domu dobře viditelná od pravé strany budovy Stavovského divadla. Socha pochází z první třetiny 18. století a její autor není v odborné literatuře uveden.

Významnější socha horníků ze stejného období jsou v chrámu sv. Víta na pražském Hradě. Honosný stříbrný náhrobek sv. Jan Nepomuckého ve svatovítském chrámu z roku 1736 je ve své nádheře adorován dvěma dřevěnými sochami havířů, umístěných na podstavci v ochozu na pilířích. Historik umění Oldřich Blažíček na rozdíl od starších umělecko-historických prací, které připisovaly sochy Ignáci Platzerovi, pokládá je za dílo Matyáše Bernarda Brauna.

v 70. letech. Záhy jsem však zjistila, že bych tím takzvaně nastoupila do rozjetého vlaku. A tak jsem se snažila dospět k počáteční fázi, ve které se horník „literárně probudil“.

Proto tato diplomová práce postuluje základní aspekty postavy horníka v literatuře 1. poloviny 20. století, resp. v období meziválečném. Právě tehdy se téma dělníka, resp. horníka nápadněji objevilo v několika významných dílech české literatury. Mnozí z vás si řeknou – jistě, jak by bylo možné psát o havíři v literatuře a ignorovat přitom dílo Petra Bezruče.

I když jsem neměla v úmyslu o Bezručovi psát, chtěla jsem se v první řadě věnovat hornické próze, musela jsem to uznat, a tak v první kapitole nazvané *Horník a literatura v 1. polovině 20. století* jeho vliv na několika místech explicitně dokládám. Z důvodu metodologicky jasnějšího přístupu k primární literatuře a zmíněnému tak širokému spektru prozaických textů rozhodla jsem se ponechat básnické texty stranou. Reflektuji je alespoň uvedením příkladů v úvodu každé z kapitol.

Celá práce je chronologicky rozdělena podle období, ve kterém vznikaly texty spojené tématem hornictví a postavou horníka.

Jako výchozí materiál v 1. polovině 20. století jsem zvolila, s výjimkou Čapkovy *První party* (1937), sociální prózu. Horník se objevuje v rámci dělnického kolektivu v díle Marie Majerové *Siréna* (1935) a *Havířská balada* (1938), románu A. M. Tilschové *Haldy* (1927). Zároveň jsem vybrala i prózy několika ostravských regionálních autorů. Jako předchůdce, nejsilněji ovlivněný naturalistickým popisem, je zastoupen František Sokol Tůma románem *Na šachtě* (1904), román Vojtěcha Martínka *Plameny* (1929) a Ladislav Třenecký se svou prózou *Černé mámení* (1939).

V poválečném období, zejména po únoru 1948, zasahuje změna v oficiálně protěžovaném postavení horníka v reálném světě výrazně i do literatury. Horník je jednou z ikon budovatelského nadšení a stává se předmětem ztvárnění mnohých spisovatelů, dramatiků, scénáristů. Z celého okruhu budovatelského diskursu jsem si pro charakterizaci typických znaků postavy horníka zvolila texty dramatické. V uvedeném období právě divadelní hry nejaktuálnějším způsobem reagují na tehdejší politickou situaci, a dochází tak k jistému (s vnímáním mantinelů tehdejší tvorby) posunu ve výstavbě textů. Ve druhé kapitole nazvané *Budovatelský diskurs, zejména hornické drama* jsem k hornickým dramátům zařadila Jelínkovu hru *A kdo je víc?* (pův. *Samo se nenakope*) – září 1949, Bartovu hru *Lidé z Viktorky* (pův. *Uhlí doluje*

člověka) – prosinec 1949, Kratochvilovu hru *Tvrdší než skála* (pův. *Světlo do tmy*) – únor 1951, hru Jaromíry Kolárové *Omyl inženýra Matuly* – červen 1952 Stehlíkovu hru *Nositelé řádu* – březen 1953.

Prózy zařazené ve třetí kapitole „inspiračně“ vycházejí ze stejného období, tedy 50. let 20. století. Na rozdíl od oficiálně vydávaných autorů, kteří svou představu horníka vlévají do socialisticko (realistických) forem, jsou spisovatelé uvedeni v kapitole *Vězeň horníkem* vládnoucím totalitním režimem do dolu za trest jako političtí vězni skutečně posíláni. Osobní prožitek hornické profese zaznamenává Jiří Mucha v próze *Studené slunce* (česky 1968) a Karel Pecka v románu *Motáky nezvěstnému* (samizdat 1978, Toronto 1980, oficiálně česky 1990).

Ve všech uvedených dílech s rozmezím vzniku od počátku století do roku 1978 jsem se snažila rozkrýt relevantní znaky, které určují postavu horníka. Jejich srovnáním jsem se pokusila vyjádřit, k jakým změnám dochází při utváření poetiky postavy horníka.

Jedním z podstatných atributů postavy horníka je její zmnožení – vytváření kolektivity. Ve všech kapitolách jsem se proto snažila rozkrýt základ pro její konstrukci.

Jako výchozí teoretický materiál jsem použila kapitoly z knihy Daniely Hodrové *...na okraji chaosu...*, které se vztahují k poetice postavy. Ze získaných podnětů jsem použila především ty, které se týkají utváření postavy a její funkce v textu. Specifičnost havíře, jako primárně neliterární postavy, s sebou do jeho vykreslení přináší úzkou vazbu na mimoliterární kontext. Proto jsem zvláštní pozornost věnovala vztahu autora, vypravěčského subjektu a postavy.

Dalším zdrojem, který podstatně ovlivnil strukturu této práce, byla *Poetika vyprávění* (2001) Shlomith Rimmon-Kenanové. Na základě její klasifikace nepřímé prezentace postavy v textu jsem vyčlenila 4 základní atributy, které jsem u postavy horníka sledovala – vnější vzhled (a oděv), činnost (havířina), prostředí (důl) a jazyk.

Je zjevné, že aspekt vytvářející ontologický základ horníka je důl. Poetika tohoto specifického místa prochází v zobrazení také značným vývojem a snažila jsem se mu věnovat pozornost. Vycházela jsem přitom ze studie Vladimíra Macury *Továrna – dvojí mýtus* (1997)³. V předválečném období nalezl v zobrazení továrního prostoru aspekty pekla. Infernální významy byly zcela upozaděny v rámci budovatelského diskursu. Došlo k absolutní reverzi a v továrním prostředí jsou

³ Prostor dolu Vladimír Macura s továrnou ztotožnil.

spatřovány prvky ráje. Vězeňská literatura svým zobrazením dolu vytváří zajímavé relace k oběma výše postulovaným mytologizujícím tendencím.

Stěžejní jsou sice podzemní prostory, ale význam zaujímá i nadzemní část a okolí dolu. Zajímavé je zvýznamňování či naopak ignorace přechodu mezi nadzemní a podzemní částí dolu.

Důl jako prostor nad a pod zemí zároveň výrazným způsobem zasahuje do okolního rázu krajiny. Podílí se na vytváření průmyslového města, jehož vnímání se zejména mezi předválečnou a poválečnou literaturou proměňuje.

V prózách 1. poloviny 20. století a v budovatelském diskursu se také na utváření postavy horníka výrazně podepisuje i okolí dolu, resp. soukromí. V těchto podkapitolách jsem zvýšenou pozornost věnovala ženám. Nejen protože je to v hornické próze a dramatu jejich výsostné místo, ale taky protože ženský princip vstupuje zajímavě do kontrastu k čistě maskulinní společnosti horníků.

Horník a literatura v 1. polovině 20. století

*Sto roků v šachtě žil, mlčel jsem,
sto roků kopal jsem uhlí,
za sto let v rameni bezmasém
svaly mi v železo ztuhly.⁴*

Zájem spisovatelů

Inspirace skutečností

Bezručův výraz *sto roků* dokazuje, že industrializace v 1. polovině 20. století není jevem novým. Již dříve vytvořila nové pracovní vztahy a od nich odvislé sociální skupiny, a tak ovlivnila rozvrstvení společnosti. Zrodila dělníka jako specifický sociální typ, k jehož základním konstituujícím činnostem patří práce. I přesto jsou však sociální podmínky dělníků často mizerné, mnohdy až na pokraji existenční bídy. A v těsné návaznosti na utváření početné dělnické vrstvy společnosti vzniká i její organizovaný odpor. V Čechách již v 19. století vypuklo množství stávek a násilných dělnických střetů s vojskem. Období mezi dvěma světovými válkami už navazuje na dřívější dělnické bouře dočasně utlumené první světovou válkou.

Horník, včetně svých jedinečných atributů, patří k typu dělníka. Historie hornictví na našem území se sice datuje zpět do 13. století, jenže až průmyslová revoluce se svou zvýšenou poptávkou po nerostných surovinách vedla k masivnímu zmnožení této profese.

V souvislosti se stále početnějšími stavy dělníků se začíná jejich vykreslení objevovat i v uměleckých textech. K výraznějšímu literárnímu zpracování hornického tématu v české literatuře dochází od 1. poloviny 20. století, a proto jsem si jako bázi pro popis poetiky postavy horníka vybrala právě toto období.

Svou expanzí však průmysl neformuje jen společenský systém, ale zároveň si stále více podmaňuje i přírodu. Zásah továrny do krajiny výstižně popisuje Vladimír Macura ve své studii *Továrna – dvojí mýtus*, když píše: „Od počátku měnila (továrna - BS) dramatickým způsobem, tak jak se šířila z Anglie do ostatní Evropy, charakter svého okolí. Zasahovala do krajiny – vzpěchovala se jejímu tradičnímu rázu a hrozila si

⁴ Bezruč 1989, s. 68.

zcela podrobit přírodu...“⁵. Průmyslová výroba kromě svých fatálních otisků do přírodní krajiny ovlivňuje i podobu lidských sídel, která se zejména ve 20. století rozrůstají překotným tempem, jak Macura dále pokračuje „Proměňovala město, narušovala jeho dosavadní rytmus, přiváděla do něho nové obyvatele, rozbíjela jeho stavební řád.“

Existence dělníka obecně je ukotvena v továrním prostoru, do něhož bylo podle Macury možno „proniknout nikoliv vcítěním, ale studiem, sběrem materiálu a osobním seznámením s vnitřním chodem podniku – takové výpravy bývaly ovšem mnohem náročnější a obtížnější než výpravy za životem obyvatel vesnice či než fyziologické sondy do života ‘nižších’ sociálních skupin města.“⁶ A tak se s daným prostředím spisovatelé opravdu seznamují.

Autoři próz s hornickou tematikou se ke ‘svému skutečnému’ dělníkovi-horníkovi dostávají různými cestami. František Sokol Tůma – předchůdce autorů meziválečného období - zakotvil na Ostravsku ve svých 38 letech jako redaktor krajinských listů. K hornickému prostředí se tak dostal až ve svém zralém věku a ve snaze o autentické vyličení se s ním seznámil blíže. Mnohokrát sestoupil do šachet, pronikl do techniky těžby, poznává strojový park. Nejvíce ho ale zajímá vlastní práce havířů, život jejich rodin v havířské kolonii, atmosféra schůzí, ideje vůdců. Podobně A.M. Tilschová, zdomácnělá v prostředí pražského kulturního života umělců a vědců, navštívila Ostravsko poprvé v roce 1903. Tamní prostředí jí učarovalo, ale její potřeba detailního seznámení s popisovanou látkou, její „láska k faktům“⁷, potřeba „přípravných studií v duchu zolovského pozitivismu“⁸, způsobila, že román *Haldy* (1927) začíná psát až poté, co se usadila v Michálkovicích u Ostravy, sfárala s horníky na dole Hermenegilda a detailněji se seznámila s historickými fakty, pracovními podmínkami, způsobem života i mluvy, charakterizované prolutím několika jazykových oblastí. Sama pak po letech svoji výpravu zhodnotila slovy: „Byla to přece jenom odvaha, když jsem se rozjela sama do Ostravy a žila tam...“⁹ Karlu Čapkovi při psaní *První party* (1937) mohly pomoci vzpomínky na dětství (jeho otec

⁵ Macura 1997, s. 179.

⁶ Macura 1997, s. 180.

⁷ Tento komentář k literární práci A.M. Tilschové pronesla M. Majerová.

⁸ Mravcová 1987, s. 270.

⁹ Citováno dle doslovu, kde je také přepsán původní komentář autorky k románu: „*Kolik návštěv v temných světničkách havířů, co besed v zaprášeném parku, kde páchl jen kreozot, co jízdy tramvajkou! Bouřlivé výplaty na dolech, posezení mezi opilými v hospodách, zase shluk v železárnách, útek ulicí při demonstraci, nemocnice, školy, jež pod vlivem závodů vítkovických germanizovaly, zas židovské krámečky a pochybné lokály pod ostravským podloubím.*“ , s. 325.

byl báňský lékař v Malých Svatoňovicích), ale i přesto se rozjel na Kladno, fárал do tamějších dolů Schöller a Max, oživil si hornickou mluvu, poznal lidské charaktery a během léta roku 1937 knihu napsal.

Odlišnou výchozí situaci měli autoři, kteří v hornickém kraji od mládí skutečně žili. Ze silného prožitku vnímání hornického kraje a průmyslového prostředí vyvstala díla celé řady regionálních autorů různého významu pro celkový literární kontext. Na formování české literární představy horníka měl bezesporu největší vliv Petr Bezruč svou sbírkou *Slezské písně* (časopisecky od r. 1899, poprvé jako *Slezské číslo* r. 1903, rozšířeno 1909).

V prozaickém zobrazení moravsko-slezsko-lašského prostředí zasaženého industrializací dosáhl výrazných uměleckých úspěchů básník, prozaik, literární a divadelní kritik, učitel a organizátor uměleckého života Vojtěch Martínek. Tento rodák z Brušperku u Frýdku Místku strávil v rodném kraji, kromě svých studií v Praze, celý život. Silné vnímání vlivu industrializace na rozpad původního venkovského života bylo inspirací k jeho románové trilogii *Černá země* (1932), z níž prostředí ostravských hutí a dolů a jeho politickému, národnímu a sociálnímu věení věnoval prostřední díl *Plameny* (1929).

Prach zapomnění bych ráda setřela i z osobnosti Ladislava Třeneckého, který se narodil 4. června 1902 ve Slezské Ostravě. Působil jako odborný učitel v Ostravě-Radvanicích, je autorem povídek, románů (z hornického prostředí také *Parta*, 1934; *Muži v černém*, 1939; *Zapomenutý revír*, 1942) a divadelních her (z hornického prostředí *Černá země*, premiéra 1945). Za svou osvětovou činnost v Sokole byl zatčen a v roce 1942 umučen v koncentračním táboře v Osvětimi. Vojtěch Martínek o něm v předmluvě románu *Černé mámení* (1939) uvádí, že „Od dětství dýchal ten vzduch, poznával život v dělnických koloniích, viděl den za dnem těžkou práci, poznával osud havířův v šachtách, potkával postavy, které se ubíraly za denním úkolem k těžním klecím. To byli jeho známí, jeho přátelé, spolužáci, s nimi rostl a jim byl vždycky blízký, třebaš sám nezvedal kylof a nechodil v havířské bluze.“¹⁰

Regionální rozměr v meziválečné dělnické-hornické próze však jednoznačně přesáhla Marie Majerová. Její rodina se v době hospodářské krize přestěhovala na Kladno, kde sehnal otec práci v nové ocelárně. Majerová se tak právě v letech rozumového a citového dospívání dostala do nového prostředí. Bezprostřední styk s existenčními podmínkami dělníků, způsobem myšlení a formováním uvědomělosti

¹⁰ Martínek 1946, s. 10.

dělnictva přímo v průmyslovém centru silně ovlivnilo životní názory a aktivity této spisovatelky. Začala pracovat v dělnickém hnutí, publikovala v levicovém tisku, v roce 1929 podepsala spolu s dalšími šesti spisovateli leták vyslovující nedůvěru novému vedení KSČ kvůli obavám ze zničení masovosti strany a hrozby sektářství. Za tento postoj byla ze strany vyloučena. Jen jí to však utvrdilo v přesvědčení, že se dělnická třída „*stane nositelkou dějinných proměn*“¹¹. V letech 1935 – 1938 patřila k představitelům socialistického realismu¹² soustředěným do skupiny Blok a v tomto období napsala dvě nejdůležitější hornické meziválečné prózy; polytematický román *Siréna* (1935) a sevřenější narativní triptych *Havířská balada* (1938).

...a jejich literární reflexe

Jednou z aspirací prózy s hornickou tematikou bylo rozhodně dosažení co největší míry **autenticity v zobrazení prostředí a postav**. V literatuře s dělnickou tematikou se projevuje zřejmá snaha o to, aby literární postava dělníka zrcadlila dělníka skutečného s akcentem na různé aspekty jeho života, jako je sepětí s průmyslovou krajinou a továrnou, charakter dělnické práce a vztah k ní. Výrazně zde vystupuje konkrétnost obrazu světa a imaginace je ve službách předmětného zobrazení reality i postav. O takto vytýčené metě svědčí i explicitní přiznání Sokola Tůmy v úvodu jeho románu *Na šachtě* (1904) - „*Viděl jsem jednou obraz, tuším, že měl název 'Na haldě' nebo tak nějak. Byl trojdílný, byli tam horníci, jedoucí v kleci a vycházející z budovy závodní. Každý měl slušnou fajfku, ba tuším, že i v kleci si kdosi zapaluje fajfku s pŕlmetrovým troubelem. Smál jsem se tenkrát tomu, zplna hrdla smál, ten malíř asi neviděl hornickou služební naši pragmatiku, která ustanovuje nejtěžší tresty soudcem vyměřené tomu, kdo by byl přistižen se sirkou nebo dýmku v kapse na dole. [...] Bylo mi líto toho horníka, jdoucího prý z práce, jak bylo poznamenáno. Bylo mi ho líto proto, poněvadž to byla hrozná, odporná, nelidská lež, tím odpornější, čím nepravdivější, tím nemravnější, čím více bude hlásati těm, kdož jakživi horníka neviděli, že tento horník je skutečným, pravdivým horníkem, že je to horník, vycházející ze stametrové, hrozná, příšerné podzemní hloubky na světlo denní. [...] A přece chceme vidět a měli bychom vidět, skutečný život měl by dýchat z knihy,*

¹¹ Dějiny české literatury IV, s. 572.

¹² Socialistický realismus předválečný je syntézou proletářské a avantgardní literatury, který by měl podle jednoho z jeho teoretiků Kurta Konrada „pravdivě zobrazit realitu v jejím revolučním vývoji“. Citováno dle Holý 2002, s. 649.

když nemůže dýchat z obrazu. V knize, kde je možno mluvit, má bujet život, ten život, s nímž se rveme, až pod rukou i ranou jeho klesáme v hrob.“¹³

Spisovatelé, navzdory blízkému obeznámení s hornickým světem, zůstávali příslušníky jiné sociální vrstvy. Na své postavy nahlízejí zvnějšku (na rozdíl od pozdějších autorů-havířů jako jsou Pecka, Frais, Landsmann). Jsou od svých literárních postav – konstruktů vzdáleni. Prizma sociálního rozvrstvení tvoří základ pro další významný atribut dělníka v meziválečné literatuře, a tím je **reprezentace určité sociální vrstvy**. V literárním kontextu pak horník způsobem svého zobrazení – převažující objektovostí (projevující se mimo jiné i převažujícím užíváním er-formy), kdy je určen determinacemi jak explicitními (charakteristika vypravěčem či jinou postavou), tak implicitními (řeč, dialog, děj, prostředí) – navazuje na realistické pojetí postavy jako typu.

Tato charakterizace postavy je podpořena i žánrovým zařazením literárních děl. Mnoho z nich pokračuje v tradici realistické a naturalistické prózy v nových podmínkách a pokládá tak základ modernímu společenskému románu¹⁴. Pro srovnání zde uvádím i podobné stanovisko Vladimíra Macury, který celou proměnu literárnosti v nových podmínkách sleduje z hlediska továrny: „Naturalisté a realisté sklonku století dovedli onen materiálový zájem o továrnu a její vnitřní fungování přímo do dokonalosti důrazem na jeho metodologické propracování [...] Ale v zásadě šlo o postup, ke kterému vybízel sociální román z továrního prostředí od svých prvních krůčků. [...] Věcný popis je ostatně tehdy (konec 19. st. - BS) často vnímán jako cosi, co je v jistém rozporu či alespoň v napětí s tradičním vymezením literárnosti, ale postupně se popis továrny a věcná faktografická informace o ní do celku integruje a pro „literárnost“ v oblasti prózy se souběžně nachází nové vymezení – dřívější motivy jsou opouštěny ve prospěch rozsáhlé, neavanturní epické konstrukce sociálního prostředí a konfliktu lidských osudů a skrze ně i celých společenských vrstev, jenž je v tomto prostředí rozehrán.“¹⁵ Platí to u ostravské trilogie Františka Sokola *Tůmy Černé království* (*V záři milionů*, 1922-23, 2.sv., čas. již 1900-01, *Na šachtě*, 1904, *Pan závodní*, 1909), trilogie Vojtěcha Martínka *Černá země* (*Jakub Oberva*, 1926, *Plameny*, 1929, *Země duní*, 1931)¹⁶ a typu románové kroniky v románu *Haldy* (1927)

¹³ Sokol-Tůma (Díl I) 1933, s. 10-11.

¹⁴ podle Dějin české literatury IV.

¹⁵ Macura 1997, s. 181.

¹⁶ Obě práce řadí *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy k průmyslové próze na Ostravsku v prvních desetiletích 20. století*, která „doplňuje českou naturalistickou prózu o „zoloovskou“ tematiku hornickou.“ s. 141-167.

Anny Marie Tilschové, kterou použila pro líčení bouřlivé atmosféry na Ostravsku v době 1. světové války¹⁷. Stejně období jako Tilschová zpracoval i Ladislav Třeňecký ve svém románu *Černé mámení* (čas. 1939, knižně 1946), tedy „obraz hornické kolonie za první světové války, strádání, hlad, revolty, ale i smutné duševní propasti...“¹⁸

Skutečný vrchol hornické prózy však literární historie spatřuje v díle Marie Majerové, již k aktuální společenské problematice přivádí nejen osobní postoje, ale i společný předmět zájmu proletářské literatury. Jak uvádí Marie Mravcová: „Sirénu psala autorka, která prostředí 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 [...] druhou tvoří poznatky, jež autorka získala až ve třicátých letech, když se systematicky připravovala na celistvé uchopení regionu v perspektivě jeho historického vývoje.“¹⁹ Tak se z ní utváří jedna z nejvýznamnějších tvůrkyň socialistické meziválečné prózy. První je románová kronika *Siréna* (1935), kde M. Majerová zobrazila „vznik a dospívání kapitalismu a proletariátu, a to v rámci asi osmdesátileté historie zprůmyslovění Kladenska“²⁰. V této polytematické skladbě používá „vnitřní diferenciaci prostřednictvím různých sociálně determinovaných vypravěčů, deníkových svědectví, listů a novinových zpráv“²¹. Střídání vypravěčských subjektů a z něho vyplývající konfrontaci několika pohledů využila i v *Havířské baladě* (1937)²². Zatímco však 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 [...] jeho povahových vlastností, které zároveň naznačují rysy humanističtější společenské morálky.“²³ Detailní promyšlení spontánního projevu v *Havířské baladě*

¹⁷ Charakteristika románu *Haldy* slovy Marie Mravcové: „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. Na dokumentárnosti Hald se podílí jejich historičta, 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.“ (s. 270).

¹⁸ Martínek 1946, s. 11.

¹⁹ Mravcová 1987, s. 271.

²⁰ Dějiny české literatury IV, s. 582.

²¹ Dějiny české literatury IV, s. 582.

²² Tato próza byla v pozdějších letech autorkou upravována a ideologizována podle dobové normy (se zachováním vypravěčské různorodosti).

²³ Dějiny české literatury IV, s. 583.

umožňuje na ploše několika stran rezonanci vykreslení života havíře, v němž je zahrnuto vše obecné i jedinečné zároveň.

Ze všech výše jmenovaných nejpřekvapivěji ční postava havíře v díle Karla Čapka. Zdeněk Pešat *První partu* (1937) charakterizuje spolu s nedokončenou prózou *Život a dílo skladatele Foltýna* (1939) jako završení Čapkova životního díla. Autor se v závěru svého tvůrčího období, na němž se podepsal také vliv aktuálních dobových událostí, uchyluje ke konkrétnosti obrazu světa. Hlavní téma jeho *První party* je dvojí: prvním je dospívání nedostudovaného havířského vozače Stanislava Pulpána, který v partě hotových havířů dospívá v muže, a tím druhým tématem je podobenství, poselství o „lidské solidaritě a hodnotách lidství nalezených v dělnickém kolektivu.“²⁴ Právě tyto hodnoty Čapek v době narůstajícího fašismu našel a exemplárně zpodobil u horníků a jejich práce.

Utváření postavy horníka

Daniela Hodrová ve své úvodní studii k poetice postavy v knize *...na okraji chaosu...* o postavě tvrdí, že je to „prvek prostupující všechny složky díla jako svérázný motiv či spíš dynamický komplex motivů“²⁵. Tento komplex je tvořen souborem textových jednotek, jež jsou v textu realizovány různými způsoby. Jako první uvádí „promluvu vypravěče o postavě (přímá charakteristika postavy, popis jejího zevnějšku, chování, jednání, myšlení) + jméno.“²⁶

Poetika postavy se v případě havíře nevyhýbá akcentaci sociálně reprezentativní funkce a s tím související snaze o plnou charakterizaci. Postava havíře se přibližuje realistickému typu „v němž se zobecňují a ilustrují určité individuální, především však společenské rysy a postoje, vždy převládá nejen obecnost nad individualitami, ale i objektovost nad subjektivitou (autor je od postavy vzdálen), završenost, jednota nad nezavršeností a inkoherencí. Přitom je tato postava-typ jakožto objekt maximálně určena, obklopena determinacemi všeho druhu – explicitními (autorská charakteristika, charakteristika jinou postavou, sebecharakteristika, prožitky, vzpomínky, chování) i implicitními (řečový styl postavy, autorský styl řeči o postavě, dialog, děj, prostředí a okolnosti děje).“²⁷

²⁴ Pešat 1989, s. 277.

²⁵ Hodrová 2001, s. 519.

²⁶ Hodrová 2001, s. 519. Dalšími jsou: 2) dialogy a výroky jiných postav o postavě; 3) monology – vnitřní x vnější; 4) scénické poznámky. Přitom se v úplnosti tento systém realizuje jen velmi zřídka.

²⁷ Hodrová 2001, s. 548.

Podobně se vyjadřuje ve své knize *Poetika vyprávění* i Shlomith Rimmon – Kenanová, když jako základní způsoby charakterizace postavy v díle vedle přímé definice uvádí nepřímou prezentaci (vnější vzhled, činnost, prostředí a řeč). Tyto čtyři aspekty nepřímé prezentace tvoří i základ osnovy mé práce, ve které se budu snažit jejich podrobnějším rozbohem dosáhnout vykreslení postavy horníka.

Vnější vzhled

Výjimečné rysy vnějšího vzhledu havíře prostupují všechna literární díla, v nichž se vyskytuje. Co se na vnějším vzhledu horníka podepisuje nejvíc, a činí jej tak postavou exkluzivní nejen mezi dělníky, je jeho práce v podzemí. Dolují nejen fyzicky, nýbrž lze zde nalézt i temporální význam. Svým postupem v práci se přece ve vrstvách nerostu obrací proti času a vytahují na světlo boží přírodu, svět vytvořený před několika miliony let. Analogicky k mýtickému prostoru podzemí (viz dále) i oni jako vyvolení kontaktem s tímto prostorem nabývají až abnormálního zjevu. Neboť stejně jako Prométheus musel do konce života nosit prsten s kusem skály, jsou i horníci navždy poznamenáni Zemí, ze které vynášejí její bohatství. Symptomatická je pro ně černá, která je unifikuje. Jak popisuje Sokol Tůma v románu *Na šachtě*: „*Těžko uhodnete z jejich obličejů, zda jsou mladí či staří, zda zdraví či choří. Mour uhelný a prach změnil je a spodobnil. Jen podle červeně rtů, jež stále si olizují, aby se prachem, usedajícím na rty, nedusili, poznáte, zdali je ten mladý, jako onoho podle zamodralých rtů, že je starý a chorý.*“²⁸ Tato barva je postavena do kontrastu ke světlé, ke slunci (na rozdíl od 50. let). Tady je horník celý až čertovsky černý – „*sotva bych ho byl od uhle rozeznal, kdyby nebyl nahý. Lidi, ještě dnes ho vidím: chlap jako čert.*“²⁹ Kontakt a boj s nerostem mu vniká do těla a pod kůži. A je jím navždy poznamenán. Podzemí si ho formuje skoro na nerost, přírodninu, nebo jako nějaké pokroucené kořeny. Horník není jen černý, ale celý se fyzicky mění, má naběhlé žíly, uzlovité klouby. Zásadním způsobem, inspirativním pro mnohé další, poznamenává svého horníka Petr Bezruč: *svaly mi v železo ztuhly*. Člověk je poznamenán velice brzy od chvíle, kdy začne fát, jako např. Stanislav Půlpán „*Teprve pět neděl, a už mám ty pracky křivé a ztuhlé, že ani prsty nenarovnám...*“³⁰ Země si jej tím jakoby formuje, přisvojuje, přivlastňuje. Charakter podzemí netradičně formuje nejen lidské tělo, nýbrž i smysly. Jak píše Majerová o Hudcovi, který se jako ohrožený voják plíží

²⁸ Sokol Tůma (Díl I) 1933, s. 14.

²⁹ Majerová 1938, s. 26.

³⁰ Čapek 1989, s. 13.

podél železničního náspu „*Na povrchu se cítil více ohrožen než pod zemí. Tady potřeboval zrak, ale jeho sluch a hmat byly z podzemí lépe vycvičeny. Uhýbal tedy při každém šustu.*“³¹ Často je zasažena i psychika a ve vyhrocených případech přerůstá kontakt s uhlím až ve fobii jako u starého havíře Adama v *První partě*: „*‘Viš, důl...z toho už nevylezeš.’ ‘Proč?’ ‘—Já nevím. Taková cizota. Koukáš na druhé lidi...jako na cizí, jako by byli odjinud nebo co. Vždycky si myslím – sáhnu na něco, a ono se to zamaže od uhlí. A ne se toho zbavit.*“³²

V kontrastu k černému tělu výrazně působí bělmo očí a zubů, které synekdochicky vystupují za celého člověka. Jakoby právě těmito částmi obličej pronikalo navenek lidské odhodlání a síla. Tak je tomu například u Sokola Tůmy: „*A potom oči. Ach, co je v těch očích! Jak se na vás to bělmo oka podívá, jak se na vás vyvalí – neutíkejte, nelekejte se. Je tam snad nemá výčitka, snad vztek, snad vzdor, ale ten propuká v davu, kdy tříská okovy, trhá řetězy, ničí majetky a posmívá se paragrafům i zákonům, kdy rouhá se božství ...a směje se a plije smrti do tváře...*“³³ Marie Mravcová si daného detailu všímá při rozboru románu *Haldy*: „Nejčastěji a s největším tvárným zaujetím jsou v Haldách zachyceny lidské oči a jejich pohled. Přes ně autorka nahlíží do nitra svých postav, v očích se zračí mentalita, okamžité vnitřní hnutí, ale i vyšší poslání [...] S jistou nadsázkou lze říci, že ‘hra očí’ nedotváří v Haldách jen pestrý fyziognomický povahopis, ale sama též tvoří svébytnou vrstvu významové výstavby románu.“³⁴ Zuby jako součást úsměvu jsou zase v *Havířské baladě* vylíčeny jako známka přátelství: „*...vycenil na mne zuby velmi bílé v začernělé tváři. V tom úsměvu jsem poznal, že jsme kamarádi, a to stačilo.*“³⁵ Pozoruhodná je pozornost, jakou autor prostřednictvím vypravěče těmto částem lidského těla věnuje i mimo kontext hornický. Například Ladislav Třenecký, když líčí svádění osamělých žen cizími vojáky: „*...i ženské okřivaly v blízkosti urostlých chlapů, kteří s úsměvem, rozšířeným řadami bílých zubů, a očima, nezastřeně prozrazujícíma touhu objímat...*“³⁶

Dalo by se očekávat, že postava horníka bude fyzicky zdatná. Platí to například v *Havířské baladě*, kde v první části o sobě hlavní postava tvrdí „*... nadarmo nemám ruce jako lopaty. Ještě dnes mi kamarádi říkají: Honzo, na ty hnáty*

³¹ Majerová 1938, s. 71.

³² Čapek 1989, s. 99.

³³ Sokol Tůma (Díl I) 1933, s. 14.

³⁴ Mravcová 1987, s. 278.

³⁵ Majerová 1938, s. 28.

³⁶ Třenecký 1946, s. 103.

*aby měl zbrojní pas!*³⁷ nebo když popisuje svého kolegu Milfaita „*Tělo vypracované, že se na něm vzdouval každý sval.*“³⁸ Urostlá postava však nemusí být jediná myslitelná. Například vypravěč u Čapka popisuje havíře ve sprchách až s groteskní nadsázkou: „*Grygar je lamač a silák, hnáty má jako pivovarský valach; ale Baďura, takový mizerný scvrklý človíček, vyschlý jako došek...*“³⁹ U havíře fárajícího do podzemí tak nehrají roli fyzické proporce (jako fakt neovlivnitelný).

Dramatická je však stálá hrozba fatálního tělesného poznamenání, permanentní ohrožení fyzického zdraví prací v dole. V literárních dílech se objevuje množství vedlejších postav handicapovaných, které slouží autorskému plánu k ilustraci nebezpečnosti havířské profese. Pozornost jim věnuje také A.M. Tilschová: „*Ruka, napřažená prosebně u východu. Slepý Štajerák s jizvami místo očí, který o ně přišel při výbuchu na dole.*“⁴⁰ nebo L. Třenecký „*Na schodišti kancelářské budovy klímal s fajkou v ústech Burňák. Balvan jej zchromil předloni; od té doby hlídal kanceláře.*“⁴¹

Úraz naopak u Čapka či Majerové slouží syžetu, neboť zasahuje i do osudu hlavních postav. Stanislav Půlpán v *První partě* přichází o prsty na levé ruce a po silném zážitku souručenství havířů se vrací ke kancelářské práci. Tragičtější dopad má však úraz havíře Hudce – hlavní postavy *Havířské balady*, který si pro záchranu života sám urval prsty na ruce a tím začalo jeho havířské a lidské soužení – „*Kdyby jenom to bylo; ale koukli mu na ruku, a to víte: starej a ještě bezprstěj ...že jako jen na noční šichty. Neměl už své dílo, nebyl svým podzemním pánem. Věřte mi, to ponižování je snad horší než hlad...*“⁴².

K vnějšímu vzhledu patří také oděv. Přestože je známkou sociálního zařazení (šaty dělají člověka), má se svými typickými stopami 'prachu' u havíře také výrazně identifikační funkci: „*A ti horníci jsou všichni stejní, všichni. Mají skoro všichni stejný oblek, barvy již neurčité, a již bych pojmenoval hliněnou. Mají jej již dlouho, některý je již celý polátaný (záplatovaný). Boty od bláta, kalhoty od bláta a často mokré, kabát krátký – samý prach uhelný, anebo zemný, šátek na krku uvázaný na 'psí ucho' (jeden uzel), samý prach, klobouk anebo čapku (horníci nosí zpravidla měkké,*

³⁷ Majerová 1938, s. 12.

³⁸ Majerová 1938, s. 27.

³⁹ Čapek 1989, s. 11.

⁴⁰ Tilschová 1977, s. 108.

⁴¹ Třenecký 1946, s. 60.

⁴² Majerová 1938, s. 162.

plstěné klobouky, dříve byly široké, dnes jsou se sklopenou střechou), sám prach...⁴³
Tato unifikovanost překračuje i hranice států. Například když Rudolf Hudec v *Havířské baladě* coby český emigrant v Německu potkává kolemjdoucí: „*Brzy slyším za sebou kroky. Šli dva. Předešli mě. Vidím: hornické hadry, přes ramena na řemeni bandasku, ale rádnou, pětilitrovou. Čepice se štítkem. Cítil jsem se doma. Jenže tihle mluvili německy.*“⁴⁴

Havířina

„Povahový rys může být implikován jednorázovým činem, [...] tak i obvyklou činností...“⁴⁵ píše S. Rimmon-Kenanová o principu vykreslení charakteru postavy skrze její činnost. V případě zde zkoumané, specificky profesně vymezené postavy, nutně dospívám k faktu, že určujícím typem činnosti horníka v meziválečné literatuře je **práce**. On sám ji chápe jako nevyhnutelnou a potřebnou součást života, protože je to jediný možný, i když často bídný zdroj obživy. Expresivně to vyjadřuje havíř Milfait (vedlejší postava v *Havířské baladě*): „*To je maličkost, Honzo, z toho se nestřílí, přece je ti známo, že havíř vidí desetkrát krev než jednou peníze!*“⁴⁶. Činnost sice neimplikuje určitý, jednoznačný typ povahy havíře obecně, na druhou stranu hraje výjimečný charakter hornické práce a vztah k ní svou důležitou roli při volbě postavy tohoto typu jako hrdiny literárního díla. Záměrnost autorské volby se nejvýrazněji projevuje v dílech s velkou mírou individualizace hlavní postavy-havíře, konkrétně u Rudolfa Hudece⁴⁷ (hl. postava *Havířské balady*) a Stanislava Pulpána⁴⁸ (hl. postava *První party*). Zostřená pozornost zaměřená na jednotlivce umožňuje věrohodně zpodobit jeho vztah k práci právě jako fatální, jak sám promlouvá Rudolf Hudec: „*Havířem být je můj osud a já zkrátka nemám na povrchu co dělat. A vždyť mě to ani netěší, ona má havířina svá kouzla...*“⁴⁹ O práci jakožto potvrzení identity zobrazené postavy v *Havířské baladě* se dočteme v Encyklopedii literárních žánrů: „Zároveň přestává být (horník - BS) objektem soucitu, neboť jeho život má vedle

⁴³ Sokol Tůma (Díl I) 1933, s. 14.

⁴⁴ Majerová 1938, s. 18.

⁴⁵ Rimmon-Kenanová 2001, s. 68.

⁴⁶ Majerová 1938, s. 48.

⁴⁷ Próza zachycuje osud rodiny Rudolfa Hudec v prvních desetiletích 20. století. Nejpropracovaněji zde variuje také vypravěčská perspektiva, neboť celá próza je rozdělena do tří částí, které se navzájem odlišují mj. i různými typy vypravěčů (1. část – ich-forma (postava Rudolfa Hudec), 2. část (er-forma – nepersonifikovaný vypravěč), 3. část – monologizovaný dialog Hudcovy ženy Milky)).

⁴⁸ Hlavními liniemi prózy *První party* jsou dospívání tohoto mladíka v partě dospělých mužů, zkušených havířů a odklizecí práce záchranné party při závalu kolegů, které jsou nahlíženy prizmatem hlavní postavy (i při použití er-formy).

⁴⁹ Majerová 1938, s. 53.

nepopiratelné nouze rovněž řadu pozitivních hodnot – zejména radost z práce, jež není chápána jako dědičné prokletí, nýbrž jako základ lidské identity. Proto dělnický hrdina Havířské balady [...] trpí především ztrátou práce a teprve druhotně též bídou z nezaměstnanosti plynoucí.⁵⁰ O osudovém vztahu práce a postavy píše i Marie Mravcová v souvislosti se *Sirénou*: „...dominantu románu tvoří vztah dělníka k práci jako možnosti plné a tvořivé realizace, za niž je nutno bojovat.“⁵¹ a také *Havířskou baladou*: „Prožitek viny je v baladické novele Marie Majerové vyvozován z osudového vztahu k práci, která člověka utváří a poutá.“⁵²

Karel Čapek v *První partě* jako jediný použil hornické téma pro vytvoření syžetu na základě pracovního heroismu. Činnost hlavního hrdiny Stanislava Půlpána v záchranné partě spočívá v odklizení a přenášení kamenů v zavalené chodbě, zatímco se ostatní s plynovými maskami prodírají úzkou skulinkou vleže a se sbíječkou k zavalenému úseku. Čapek v porovnání s ostatními autory umisťuje značnou část zobrazovaného času děje do podzemí, čímž zaostřuje pohled na práci, která se z pozice Půlpána může jevit jako stereotypní činnost, ale z hlediska celku je nutná. Hrdinství party a její práce se nerelativizuje. V závěrečné pasáži překvapí (na svou dobu) až bizarní vylíčení zavaleného havíře Adama: „*Člověče, a to nejhorší při tom – už bylo po něm, a ta jeho sbíječka ještě pořád běžela, jak byl o ni opřený...pořád tloukla oškrtem pod tím kamením, jako by ten mrtvý člověk pracoval dál.*“⁵³ Zároveň se však ironizuje veřejně chápané hrdinství, které se nutně zakládá na tragickém vyústění důlního závalu: „*No jo, ale to se tak nebere. Teď se například bude říkat, že Adam byl hrdina, že jo; ale kdyby se byl vrátil, tak by se řeklo, inu, dělal svou povinnost, stejně jako Andres nebo Suchánek, ale ty tři taky nezachránil. Tak jaképak. Žádné hrdinství se nedá dělat, člověče; to se může jednomu jenom přihodit, aspoň u nás v dolech.*“⁵⁴

Profesní činnost ukotvuje havíře do několika druhů sociálních vztahů a v neposlední řadě mu také předurčuje určité sociální postavení. Na jednotlivých typech sociálních vazeb je založeno i vytváření kolektivní postavy, která je pro dělnické – hornické prózy a romány meziválečného období typická. Tím prvním je přirozené včlenění do sociálních vztahů na úrovni rodiny, jakéhosi kolektivu předků na vertikální ose děd-otec-vnuk. U většiny horníků, kteří jsou hlavními postavami

⁵⁰ Encyklopedie literárních žánrů 2004, s. 635.

⁵¹ Mravcová 1987, s. 281.

⁵² Mravcová 1986, s. 331.

⁵³ Čapek 1989, s. 172.

⁵⁴ Čapek 1989, s. 176.

literárních děl vybraných v této práci, je tím akcentován fakt, že volba havířiny není záležitost synchronní (v kontrastu s vrstvou mocných), nýbrž rodovým předurčením. Přestože tato volba netvoří základ syžetu, tvoří důležitou osu. Například v románu *Siréna* Marie Majerové: „Majerová z ní (rodové linie - BS) neučinila základ syžetu, který tvoří v tradičním rodovém a rodinném románu, ale její próza přesto sugeruje dojem permanentní přítomnosti Hudců...“⁵⁵ A navíc je na rodinné vazbě založena i spojitost s následující *Havířskou baladou*, která může být, s vědomím určitého zjednodušení, chápána jako jakési dovyprávění rodové historie Hudců. U Čapka je rodinná predestinace hlavního hrdiny explicitně verbalizována: „*Asi je to u Půlpánů v rodě: děda byl důlním tesařem a tatíka dali na koksárnu, když mu to v dole zlomilo nohu. Vy Půlpáni jste tu jen proto, abyste dělali černou práci.*“⁵⁶ Rodinné dědictví havířského povolání bývá navíc zmnoženo a užito ke specifikaci celého kraje v delším časovém horizontu. Tak je tomu například u Třeneckého: „*Synové i vnukové se uvázali v havířské dědictví otců. Fářali otcové, a synové prohrabovali haldu. Když bylo nejstaršímu dvanáct, sjel na důl s tatíkem, aby mu dělal táčníka. S lety vyrůstal na vozače a havíře. Časem stal se otec zchromlým dědem a šel do pense. Se synem pak fářal zase nejstarší vnuk. Generace se střídaly v dole i na haldě.*“⁵⁷

Rodinná tradice odráží při vykreslení postavy horníka i profesní hierarchizaci. Tu na určitých místech zmiňuje, aniž ji tematizuje např. Majerová: „*Na vratech vyhláška: Přijme se 20 běháčů, 15 kopáčů...*“⁵⁸ nebo Třenecký: „*Hladový zbytek táčníků, nedospělých vozačů a přestárklých havířů...*“⁵⁹. Častěji je však uváděna jako fakt rodové predestinace. Z vnějšího pohledu je často havíř chápán jako někdo, kdo fará pod zem. Při bližší analýze však vysvitne, že je tato skupina výrazně stratifikována. Navíc jde o jev předem daný rodem: „*Tati, za dva měsíce mi bude čtrnáct let. Vezmeš mě s sebou pod zem?*’ *Koukejme se, jak to letí! Čtrnáct let! Celých čtrnáct? Na chlup? To z tebe uděláme vozače!*“⁶⁰, také u Třeneckého: „*...sjel na důl s tatíkem, aby mu dělal táčníka*“⁶¹. Výjimečným způsobem nakládá s profesním postavením jednotlivce uvnitř skupiny havířů Karel Čapek. Jeho Stanislav Půlpán během prózy zraje. Oproti jiným, postupně a ‘čapkovsky’ mnohoznačně

⁵⁵ Mravcová 1987, s. 274.

⁵⁶ Čapek 1989, s. 10.

⁵⁷ Třenecký 1946, s. 95.

⁵⁸ Majerová 1938, s. 13.

⁵⁹ Třenecký 1946, s. 86.

⁶⁰ Majerová 1938, s. 85.

⁶¹ Třenecký 1946, s. 95.

odhalovaným hotovým hrdinům, se dotváří, stává se dospělým. Jedním ze znaků jeho nezkušenosti je kromě jména i jeho havířský post, neboť jako novic dělá vozače. Ostatními je zprvu přezírán a dokonce vysmíván, protože se coby mladý a v havířině nezkušený přihlásil do záchranné party fárající do dolu pro zavalené kolegy jako první. V *První partě* tak má čtenář možnost blíže pochopit rozdíl mezi vozačem, důlním tesařem, lamačem atd. „*Hlásí se vám první parta: Hans Hansen, inženýr, Andres Jan, palní dozorce, Adam Josef, lamač, Suchánek Antonín, lamač, Martínek Jan, důlní tesař, Matula František, zedník, Falta Josef, řečený Pepek, mladolamač. A Stanislav Půlpán, s odpuštěním vozač.*“⁶² Na jiném místě expresivněji – „*Nejdřív je pšouk od havíře, pak dlouho nic, a teprve potom přijde vozač.*“⁶³

Zatímco kolektivita předků zakládá sociální vztahy z časového pohledu na vertikální ose, profesní sociální vztahy z nich vyplývající, i přes svůj hierarchický význam, se již vztahují k aktuálnímu času a místu. Z horizontálního pohledu se vytváří kolektiv na úrovni spolupracovníků: horník se zmnožuje. Ze specifické povahy havířiny vyplývají totiž významné, v jiných profesích neexistující vazby a přesahy do běžného života. Vzhledem k tomu, že exkluzivita této profese čerpá z podzemí, uvádím své úvahy na toto téma v kapitole o prostoru.

Z hlediska žánrového zařazení hornických próz meziválečné literatury je naléhavější zde prozkoumat zmnožení jiného druhu, a to na základě sociální pozice. Havíři jsou v české meziválečné literatuře včlenění k široce chápaným dělnickým masám, které právě průmyslová expanze vytvořila. Často je zobrazen až bipolární vztah mezi skupinou mocných na jedné straně a zotročených dělníků na straně druhé. Vytváří se tak sociální konflikt, který tvoří esenci sociálního románu jako takového.

Sociální konflikt

Jeho ústřední syžetovou pozici utvrzuje charakteristika daného žánru, jehož „cílem je zachytit celistvý úsek skutečnosti v určitém období, v jeho příznačných rysech a různých projevech (život dělníků, středních vrstev, velké buržoazie). V popředí je proto jak vývoj jedince v složitých společenských procesech, tak obrazy prostředí a množství postav – ty ztělesňují různé sociální skupiny, vrstvy a třídy, jež se navzájem střetávají.“⁶⁴ Marie Mravcová ve studii *Sociální román* dokumentuje znaky žánru rozbořením románu *Haldy A.M. Tilschové a Siréna Marie*

⁶² Čapek 1989, s. 91.

⁶³ Čapek 1989, s. 9.

⁶⁴ Holý 2002, s. 644.

Majerové⁶⁵. Při jejich analýze uvádí termín „román lidských množin“⁶⁶ a tato díla hodnotí jako „úspěšné pokusy o slovesné zvládnutí velkých celků společenské reality a tematických okruhů spjatých s celými sociálními třídami...“⁶⁷. Svou pozornost M. Mravcová věnuje i utvářenosti a funkci postav⁶⁸.

Standardní pojetí postavy horníka jako sociálního typu se potvrzuje ve chvíli, kdy se autor snaží o odlišně koncipované pojetí. To je příklad Čapkovy *První party*, které bylo vytýkáno, že ignoruje společenská pnutí. Jak se zmiňuje Pešat: „Zároveň však takřka všichni jí (První partě - BS) vytýkali rysy idyličnosti a přehlížení reálných sociálních vztahů, nedbání existence společenských protikladů. [...] V ojedinělých případech absence těchto sociálních momentů vedla i k nepochopení a zkreslení autorova záměru.“⁶⁹

Společnost „mocných“

S vykreslením horníka jako zástupce a představitele dělnické vrstvy se namnoze váže kontrastní zpodobení třídy „mocných“ – majiteli průmyslových podniků, příslušníky buržoazie – a střet s ní, který je chápán jako nevyhnutelný⁷⁰. Zatímco se však v románu *Siréna* výpověď soustřeďuje k jedné sociální vrstvě, a to vrstvě dělníků, jinde střet dvou odlišných společenských tříd zakládá v próze kompozici. Platí to o románech *Na šachtě* Sokola Tůmy a *Haldy* A.M. Tilschové. Oběma sociálním skupinám je zde věnován týž prostor. Vyprávění tak není ukotveno zcela do důlních hal či domků v kolonii, nýbrž přesahuje přirozené prostředí horníka. Vypravěč vstupuje do míst, která například Třenecký ve své próze obchází a zmiňuje jako „vily uhelných magnátů, chráněných stromovím, vysokými ploty a vyhrůžnými pohledy chocholatých strážců...“⁷¹. U Sokola Tůmy je rozdíl mezi oběma skupinami

⁶⁵ K uvedeným dvěma dílům ještě přiřazuje román *Lidé na křižovatce* Marie Pujmanové.

⁶⁶ Jak je uvedeno v poznámce – tento termín je přejatý ze stati J. Opelíka *Zlatá doba české prózy*, věnované prozaickým žánrům třicátých let.

⁶⁷ Mravcová 1987, s. 268

⁶⁸ „...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.“ (Mravcová 1987, s. 268).

⁶⁹ Pešat 1989, s. 276.

⁷⁰ *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy* dále včleňují u Sokola-Tůmy do tohoto bipolárního vztahu ještě jiné skupiny, když uvádí, že: „Mezi těmito dvěma antagonistickými a přítom na sobě bytostně závislými skupinami se ocitá vrstva složená z úředníků, technické inteligence a správců závodu, která nemá autorem přidělenou pevnou pozici a přidává se podle situace k jedné, či druhé straně.“, s. 152. V románu *Haldy* zase Marie Mravcová nachází ještě „...svět kšeftářů a spekulantů, parazitujících na poměrech vymknutých z normální zákonitosti (v období 1. světové války - BS).“ (Mravcová 1987, s. 272).

⁷¹ Třenecký 1946, s. 15.

dobře patrný, například ze srovnání skromné oslavy Soukupova svátku probíhající v rodinném kruhu a bohatého večírku pořádaného horním ředitelem u příležitosti získání šlechtického titulu. Tamní hosté jsou vylíčení jako lidé bez národního cítění, sobectví a amorální. Postavy jsou u Sokola Tůmy sice méně psychologicky zvládnuty než u Tilschové a v jeho románu *Na šachtě* je přesvědčivější obraz hornického prostředí než vylíčení vyšší společnosti, které působí až teatrálním dojmem (skutečné předvedení dramatického vystoupení na jednom z večírků tento dojem ještě podtrhuje), rozhodně se však nedá ani u jednoho z autorů tvrdit, že by postavy byly černobílé. Stejně tak jako se najdou záporné lidské vlastnosti u horníka (závistivost, surovost, alkoholismus, udavačství), tak se najdou i u příslušníků střední či bohaté vrstvy lidé charakterní.

Navzdory individuálním výjimkám se však jednotlivé sociální skupiny pojí s typizujícími znaky. Výše uvedené romány jsou zasazeny do Ostravska v době Rakouska Uherska. Tato hornická oblast je historicky národnostně smíšená⁷², a tak se zde přirozeně rozkrývá národnostní otázka, neboť největší uhlobaroni nikdy nejsou Češi⁷³. Jsou to cizinci, kteří do kraje investovali (nebo jsou v něm nuceni pobývat) jen ze ziskových důvodů, s okolím nejsou vůbec sžiti a ti nejmajetnější se v něm často ani nezdržují. Bohatství, které drancují v cizí, zakoupené zemi, užívají pro kumulování svého majetku. Nic zemi nevrací, nepečují o ni. Nejsou s krajem spoutáni historicky a tato diskontinuita jim ani nedovoluje prožívat dojem proudu času. Veškerý svůj život soustřeďují k momentálnímu okamžiku a zisku. Názorně to dokazují dvě nejtypičtější představitelky vyšších vrstev, které netouží mít děti. Irena (dcera ředitele) v románu *Na šachtě* odjíždí těhotná a zahanbená na jih Evropy poté, co selhaly její intriky na majitele továrny; Irma (manželka ředitele Perutze) si v románu *Haldy* rozkošnický užívá pocit, že nikdy nebude moci mít děti: „*Jako by ušla nesmírnému nebezpečí vítězně – tak leželo všechno za ní, škaradé volné šaty, hrozící bolest i to přivázání k domácímu krbu dítětem...*“⁷⁴.

Důležitý je zde i 'bezručovský' odpor ke germanizaci, který se příznačně projevuje v užívání německého jazyka, třeba když se Sokol-Tůma zmiňuje o slavnosti

⁷² Oblast se rozkládá na několika různých historických územích a to s sebou přirozeně přináší kosmopolitní charakter. Materiálně zabezpečenější jsou většinou příslušníci jiných národností než české (Němci, Židé, Poláci).

⁷³ V románu *Na šachtě* je majitelem p. Reichenstein, ředitelem p. von Berghöhe, komisařem revírního úřadu Karl von Riedlstein – vypravěčem hodnocení jako „*Páni ze závodů, patřících firmě Reichenstein Comp.*“ (s. 30); v románu *Haldy* je majitelem dolů Severní Ferdinandova dráha a ředitel Perutz je „*neasimilovaný žid*“ (s. 124).

⁷⁴ Tilschová 1977, s. 270.

u horního ředitele: „Rozumí se, že zábava byla bujná, [...] a že ani jinak býti nemůže, mluvilo se německy.“⁷⁵ Nejvýše postavení lidé česky neumí a ti ostatní svůj rodný jazyk při kontaktu s nimi neužívají. Cizí německý jazyk je jeden z jasných prvků odstupu, který symbolizuje odcizený vztah vyšších společenských vrstev k domácímu dělnému obyvatelstvu. A tak stejně jako „mocní“ lidé nejsou svázáni s místním krajem a krajinou, nesoucí ani s prostým havířským lidem. Komentář o schopnostech jednoho z „pobočníků ostravského Veličenstva“⁷⁶, který „*třebas svedl leccos, jednu věc nedokázal – přiblížit se a najít si cestu byt' jen jako úředník k vítkovickému dělníku.*“⁷⁷ se jeví až jako eufemistické vyjádření, když jej srovnáme s jinými místy, kde je havíř označován vyššími vrstvami jako *lidský stroj; masa hornická; divoká šelma, která potřebuje oprátku* atp. Chápání horníka jako masy, davu ovládaného rukou mocných, svědčí o tom, že je z pohledu vyšších společenských vrstev horník coby nesvéprávná loutka absolutně odindividualizován. Extrémní polarizace je dosaženo v následujícím expresivním vylíčení vztahu dam z vyšších vrstev k dělníkovi: „*Ach, jak mi čpí ti lidé tou všední, sprostou prací, tím vzduchem z dolů, promíseným plyny a olejem, v čem je k tomu ještě určitá příchut' lidského smrdutého potu. Fi! Mnohdy myslím, že se zalknu, musím-li s těmi lidmi společně sedět.*“⁷⁸ Vyostřeným zobrazením pohrdání a odporu končí i první díl *Hald*, v nichž dochází k vyhocenému střetu obou antagonistických vrstev. Zatímco manželka generálního ředitele Vítkovických železáren opět odjíždí do Vídně, je zde dramaticky vykresleno rozmetání dělnické stávkou: „*Nastalo úplné ticho kolem kostela. Vojsko pronásledovalo rozbouřený lid do všech ulic a střely lítaly až na Lojzovu kolonii do Malých Kunčic. Padlo náhle uděšené ticho na náměstí u kostela, když hrobníci odklidili šest mrtvých. Jen na tom místě, kde přednedávnem ještě ležela nešťastná Anka, tam se pod lucernou červenala krev, vytékajíc pod chvojí a listí teninkými potůčky. Tu jelo mimo spěšně auto, odvážejíc vznešené dámy na nádraží a do bezpečí. Irma Perutzová se zvědavě vyklonila z okna a její pohled padl zrovna na čerstvou krev Ančinu: 'Pfuj! – tschechisches Blut!' vykřikla s odporem a rychle okno záclonkou zastřela.*“⁷⁹

⁷⁵ Sokol-Tůma, Díl II. 1933, s. 31.

⁷⁶ Tilschová 1977, s. 125.

⁷⁷ Tilschová 1977, s. 126.

⁷⁸ Sokol Tůma (Díl II) 1933, s. 74.

⁷⁹ Tilschová 1977, s. 159.

Dělnictvo

Z hlediska sociálního konfliktu je potřeba všimnout si toho, jak horník vystupuje v rámci hierarchizace postav, tzn. je-li hlavním protagonistou či slouží-li reprezentaci sociálního typu v roli postavy vedlejší. Můžeme zde totiž vysledovat značný posun v míře zaostření pozornosti na horníka-jednotlivce. Dělicí linka vede dílem Marie Majerové, konkrétně mezi jejím románem *Siréna* a prózou *Havířská balada*.

Na jedné straně současně se tak ocitají romány *Haldy* A. M. Tilschové a již zmíněná *Siréna*⁸⁰ jako nejreprezentativnější příklady zvládnutí literárního zpracování „lidských množin“, „sociální enklávy postihované z hlediska sociálních vztahů a zákonitostí“⁸¹. U obou těchto děl, se zřejmým akcentem na komplexnost a dokumentárnost, je horník vyobrazen spolu s ostatními profesemi spojenými s expanzivní industrializací. Každá z autorek však podle analýzy Marie Mravcové ke svému zobrazení regionu ovlivňovaného industrializací, a v souvislosti s tím i sociálních vazeb, dochází různými cestami. Zatímco Tilschová (s akcentem na vizualizaci postavy⁸² a prostředí) ve své snaze podat obraz určité průmyslové oblasti zaměřuje svou pozornost na několik vybraných postav a pozornost na ně střídavě obrací podle toho, jak to vyžaduje vývoj reálných situací, Majerová (pod vlivem ideologie meziválečného socialistického realismu) nerozvívá děj z charakterů postav, nýbrž naopak „obecný společenský děj jest dokládán konkrétními lidskými osudy“⁸³. Marie Mravcová dále postihla oba způsoby vytváření sociálně reprezentativních typů: „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, jenž se v duchu formující se poetiky socialistického realismu prosazuje svými názory, představami, touhami, hněvem, ale hlavně činorodostí a bojem.“⁸⁴

⁸⁰ Můžeme zde včlenit i románové trilogie F.S. Tůmy a V. Martínka.

⁸¹ Mravcová 1987, s. 268. (pozn.: K tomuto typu bychom mohli i včlenit trilogii Františka Sokola Tůmy *Černé království* a trilogii Vojtěcha Martínka *Černá země*).

⁸² „Při vytváření sociálně reprezentativních typů a jejich odstiňování vychází Tilschová především ze znaků fyziognomických (celkové vzezření, obličejové rysy, výraz). Její postavy proto působí jako výtvarná pojednání reálných modelů, viděných optikou postimpresionistických směrů, zvláště expresionismu. (Mravcová 1987, s. 277).

⁸³ Mravcová 1987, s. 280.

⁸⁴ Mravcová 1987, s. 280 - 282. Marie Mravcová dále diverzifikuje *Haldy* a *Sirénu* i podle vlivu Zolova *Germinalu*, popř. jeho přehodnocení. Zatímco Majerová už „*Přímo programově, v polemice s naturalismem, potlačuje pudovou sféru života svých postav a spolu s ní i erotické téma.*“ , u Tilschové (a zčásti i u Vojtěcha Martínka, či ještě výrazněji u Fr. Sokola Tůmy) je Zolův naturalismus

Posun se odráží i ve vykreslení davu při stávce⁸⁵. V těchto momentech mizí individualita jedince a vytváří se kolektivní postava, která podle Hodrové „postrádá individuální rysy, je jakýmsi makrosubjektem. Její subjektivost ovšem spočívá prakticky jen v tom, že vystupuje jako hromadný agens děje. V literatuře 20. století jsou podobami kolektivní postavy v dramatu i próze revoluční dav [...] jako nositelka zcela určité (i když někdy jinotajné) ideje a jednoznačné aktivity.“⁸⁶ Stávka u Sokola Tůmy tvoří hlavní syžetové vyvrcholení díla v románu *Pan závodní* (1909), u Tilschové zase patří hromadné výjevy k nejsilnějším místům jejího románu. Zatímco však u Sokola Tůmy a Tilschové revoluční dav dostává podoby těžko zvladatelné, až přírodní síly: „*Prostovlasé ženy s děcký na ruce, malí chlapci, mrzáci, staří vousáci a zas mladí i nejmladší horníci. Všichni se hnali najednou určení a zpocení v červencovém žáru silnice. [...] A proud, hučící, chechtající, zpívající, vykřikující a nadávající, se přes modrou květinovou nádheru převalil ničivou povodní a ještě prudčeji se dále řítit vesnicí Petřvaldem mezi chalupami. Všude vybíhali před práh ženy s děcký v náručí a zas bosí havíři, jak se zrovna vrátili ze šichty. A všude se přidávali noví; dav rostl a valil se jako lavina.*“⁸⁷ Marie Majerová tento způsob zobrazení davu přepracovává, neboť chápe stávku jako uvědomělý (už ne živelný) boj za práva dělníků. Odráží se to i ve formě, neboť zatímco Tilschová stávku líčí v pásmu vypravěče, Majerová (ve scénách útoku na vilu ředitele Bachera) „atomizuje scény řadou dialogických replik a vpojením subjektivní perspektivy jedné ze zúčastněných postav – malé Emči.“⁸⁸ a dále: „Ve stávkové kapitole Od ledna do máje pak prostřednictvím prudce rytmovaného hromadného monologu se silnou dialogickou složkou činí autorka z dělnické masy subjekt románové výpovědi, jenž tu demonstruje sám sebe, svou vůli i emoce a zčásti komentuje průběh rušného dění.“⁸⁹

sledovatelný na každém kroku. Ať už ve výše zmíněné paralelní konfrontaci světa panstva se světem nelidské dřiny a bídy, důrazu na vizuální stránku nebo u dílčích témat a motivů. Těmi jsou například líčení destruktivní síly alkoholu, která přeměňuje charakter člověka (zářný příklad u hl. postavy románu *Na šachtě* – strojníka Soukupa, který se ze vzorného otce a manžela, poté co uvěří falešným pomluvám o své ženě, stane opilcem a surovcem, jenž brutálně zmlátí svou ženu v pokročilém stupni těhotenství tak, že potratí), objevuje se i motiv tělesně deformovaného dítěte (Arnošt Tichuň v románu *Haldy*, malý syn strojníka Soukupa v románu *Na šachtě*).

⁸⁵ Pozoruhodná je postava, která je vylíčena jako jakýsi ‘vůdce’ stávky, muž číslo 1. Zdá se totiž, že ve všech dílech, kromě *Sirény*, přichází tento člověk zvnějšku. Jakoby ani porobený dělný lid neměl sílu vychovat mezi sebou vůdce (umělé organizování stávky majitelem závodu v románu *Na šachtě*, postava Břejlatého v románu *Haldy*, postava *Nováka* u Třeneckého, studovaný žák, novic Stanislav Půlpán, který sní o tom, že bude bojovat za práva horníků v próze *První parta*).

⁸⁶ Hodrová 2001, s. 588.

⁸⁷ Tilschová 1977, s. 150-151.

⁸⁸ Mravcová 1987, s. 283.

⁸⁹ Mravcová 1987, s. 283.

Zajímavé ztvárnění stávek se objevuje v Třeneckého *Černém mámení*. Revolta je nahlížena perspektivou malého nedospělého kluka Ondry, avšak mezi řádky je skutečný efekt takovýchto bouří výrazně relativizován⁹⁰. I přes všechny rozdíly ve způsobu nazírání sociální vrstvy dělníků, otázky smyslu stávek či způsobů jejich ztvárnění však zůstává společným jmenovatelem právě uvedených děl fakt, že je horník nahlížen jako reprezentativní typ daného prostředí a zejména specifické sociální pozice. Zlom nastává v *Havířské baladě* Marie Majerové.

V této próze odpadá vztah k určitému konkrétnímu místu, resp. to místo je zmnoženo a navíc po většinu času situováno do zahraničí. Chybí zde líčení davových scén, a přestože účast ve stávce, a tudíž sociální uvědomění, má svou důležitost (resp. tvoří výchozí bod, kvůli němuž musí hlavní hrdina odejít do zcela neznámé krajiny) a existenční nouze se odráží v životních poměrech hlavního hrdiny, pozornost vyprávění se soustřeďuje k jednomu horníkovi a jeho rodině. Neslouží už tolik zobrazení sociální třídy, nýbrž je obrácena do nitra postavy – snad poprvé v české literatuře je hlavním tématem prožívání jednoho konkrétního horníka, Rudolfa Hudce a jeho rodiny. Tragičtější o to víc, o kolik je intimnější a individuálnější. Rafinovaně autorka pracuje opět i s formou narativu. Zatímco dříve v *Siréně* volila jakýsi princip montáže (mnohotvárnou výpovědní formu založenou na rozličných hlediscích), je *Havířská balada* rozdělena do tří částí, v nichž se pokaždé mění vypravěčský subjekt, a tím i perspektiva⁹¹.

Ještě radikálnějším způsobem obohatil významové možnosti zobrazení postavy horníka Karel Čapek, který havíře a jeho kolegy umístil do (vzhledem k tradici) zcela odlišně koncipovaného příběhu. Jak jsem se již výše zmínila, Čapek ignoroval ve své *První partě* sociální konflikt. Hornickou profesi si vybral pro její zcela specifické atributy a s její pomocí oslavil lidskou solidaritu a víru v humanitu u prostého člověka. Nejvýrazněji se tato specifika hornické profese projevují v podzemí, do kterého právě Čapek nejčastěji sestupuje.

⁹⁰ Za poznámku stojí i osoba vůdce takovéto revolty, neboť v kontrastu k Majerové je u všech ostatních autorů tato hybná, impulsivní síla spojena s osobou, která přichází odjinud, zvenčí. V *Haldách* je to postava Brejlatého - muže bez minulosti a budoucnosti, který v kraji kromě své revoluční aktivity není znám. V *Černém mámení* je to postava Nováka – dělníka přijíždějícího do Ostravy za prací odněkud z Čech.

⁹¹ Mezi dvě vyprávění postavou (v 1. části Rudolfa Hudce, ve 3. části jeho ženy Milky) je vložen nadhled autorského vypravěče.

- Vilém Wünsche: *Vozači*, olej, plátno na lepence, 70 x 99, 1943.
Zdroj: Svoboda, Jaroslav: *Vilém Wünsche*. Ostrava: Profil, 1977.

Důl

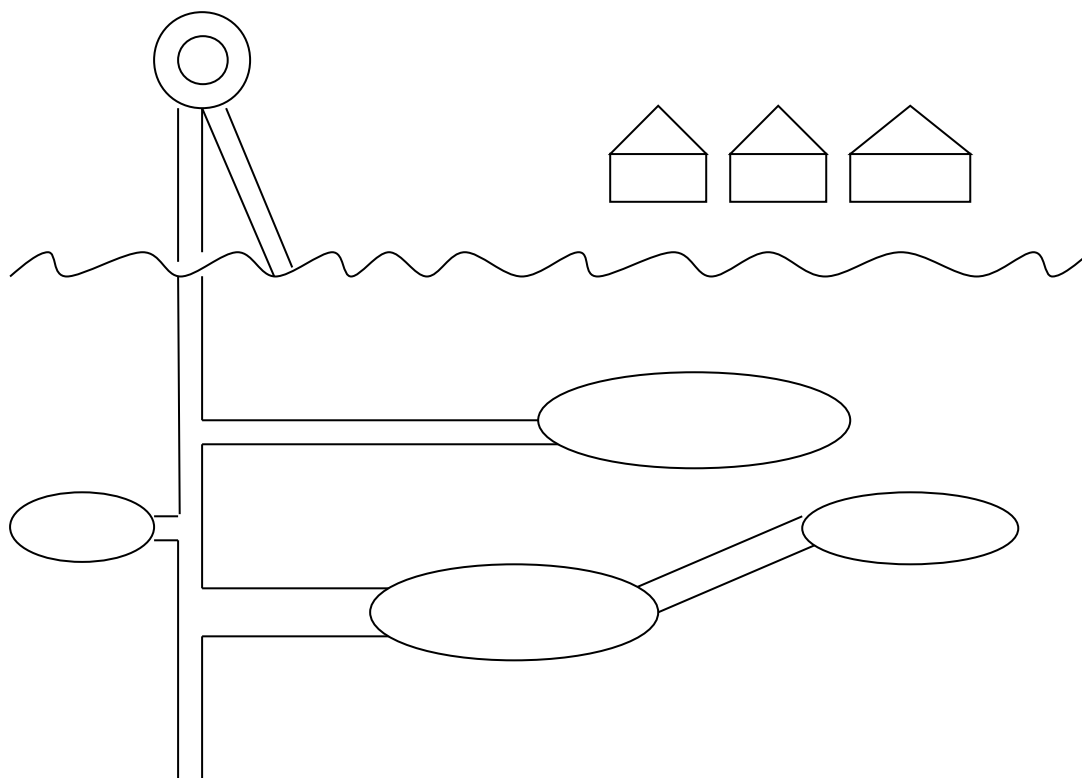
Seymour Chatman ve své knize Příběh a diskurs uvádí postavu jako jeden ze dvou základních „existentů formy příběhu“. Tím druhým existentem je prostředí. Jejich vzájemný vztah pak charakterizuje tak, že „Prostředí postavu ‘podtrhuje’, v obvyklém přeneseném smyslu tohoto výrazu“.⁹²

Podobně se vyjadřuje i Shlomith Rimmon-Kenanová, když při charakterizaci prostředí uvádí, že: „Fyzické okolí postavy (pokoj, dům, ulice, město), stejně jako její lidské okolí (rodina, společenská vrstva), jsou také často využívány jako metonymie konotující povahové rysy.“⁹³

Prostředí v rámci fikčního světa postavu vytváří a podtrhuje. Pomáhá čtenáři implicitně pochopit pohnutky v chování postav. Vzhledem k předmětu mého zájmu bude vhodné si horníkovo „fyzické okolí“ (termín Rimmon-Kenanové) podrobněji popsat a rozdělit. Různá místa v rámci hyperprostoru dolu totiž ovlivňují i volbu a výskyt odlišného „lidského okolí“ (termín Rimmon-Kenanové). Rozčlenění prostoru, do něhož horník vstupuje, na tři koexistující, však relativně oddělená místa se zachováním jejich charakteristických specifických spolu s pohybem mezi nimi, může dobře posloužit k ilustraci některých dosud nezmíněných aspektů.

⁹² Chatman 2008, s. 145.

⁹³ Rimmon-Kenanová 2001, s. 73.



Horník se na dole, který tvoří ontologický základ (nejen) jeho pracovní existence, pohybuje nad zemí i pod ní. Přestože je podzemní prostor fundamentální, prostor nadzemní je nicméně stejně důležitý pro život horníků a dal by se v literárním kontextu usouvztažnit s prostorem továrním, obecně pak s krajinou zasaženou průmyslem. Na povrchu je pro horníka důležitý nejen prostor pracovní, nýbrž i prostor soukromý. A to jsou všechna místa těsně související se šachtou, zejm. dělnické kolonie (oproti přepychovým vilám, které s sebou přinášejí významy jiného druhu a vyčleňují je mimo horníkův existenční prostor), tradiční haldy či hostinec.

Horník se ve všech těchto místech pohybuje absolutně přirozeně, příznakově však působí opuštění těchto známých míst.

Podzemí

Exkluzivita hornictví v rámci dělnických profesí rozhodně spočívá v neobvyklém pracovním prostředí, do kterého se havíř dostává. Prostor narativního zobrazení podzemí bylo však značně omezeno. Pro ilustraci poslouží hned úvodní věty románů *Na šachtě* (1903) Sokola Tůmy a *Pestrých vrstev* (1999) Ivana Landsmanna. Zatímco první z nich, vydaný více než před sto lety, začíná: „Na

*'Hermině' fářali horníci z dolu na vrch. Po deseti až dvanácti vystupovali z klece, která jakoby čarovným proutkem dotknuta, ponořovala se do země a vždy po chvíli šustíc a syčíc, vylezla na okamžik na povrch vyvrhnuvši dělníky na kamennou dlážku, letěla opět do dolu, jako by se bála, jako by chvátala, aby tam nikoho nezapomněla.*⁹⁴, úvodní věta *Pestrých vrstev* má přímo opačný směr: „*Klec se řítí do šachty, přeplněná těly havířů, smradem propocených fáraček a alkoholovými výpary.*“⁹⁵ Jediné pasáže, kdy je vyprávění v předválečných dílech ukotveno v podzemí, se objevují v momentě důlního neštěstí (*Na šachtě, Haldy, Černé mámení*) nebo těsně poté (*Havířská balada, První parta*). Vyprávění je sice většinu času situováno nad zem, ale význam podzemí pro horníka zůstává fatální. Jak píše Marie Mravcová o *Havířské baladě*: „V havířství totiž autorka rozpoznala zvláštní druh profese, poznamenávající dělníka tělesně i psychicky. Mezi ním a pracovním prostředím, odlišným od prostředí přirozeného nastává neobyčejně pevný svazek...“⁹⁶.

Horník proniká několik stovek metrů do podzemí, v němž zároveň pracuje a existuje. Dostává se ještě hlouběji, než kam se těla většiny lidí dostanou až po smrti. Dobrovolně se tak spouští do absolutně odlišného, neznámého a uzavřeného prostoru, který není přirozeně určen pro život a udržuje si svůj mytologický náboj. Explicitní označení *peklo* se objevuje u Sokola Tůmy, jenž píše: „*ocitne-li se tam dole, v té pekelné díře, v tom černém jícnu, jenž činí nauku o pekle illusorní...*“⁹⁷. Podzemí člověka formuje (viz kapitola Vnější vzhled) a vnucuje existenci svůj odlišný řád. Jak uvádí Třenecký, v podzemí chybí základní přírodní zdroj života na zemi: „*Nejvíce se mu stýskalo po slunci. Odcházel s čutorou nahnědlé vody ještě před východem slunce a vyfáral, když se chýlilo k západu.*“⁹⁸ Je tam absolutní tma⁹⁹, vysoká vlhkost, nedostatek vzduchu, omezení normálního pohybu. Havíř si tento prostor ve vyprávění fyzicky osvojuje (u autorů se v různé míře objevují technické popisy těžby či záchranných prací) a životní projevy tam dole dostávají konkrétní podobu: „*Horko bylo i tak, natož když jsem se roztočil. Voda ze mne prýštila všemi póry. Musil jsem se napít. Ale pod zemí, jak se napiješ, nemůžeš už přestat. Přihýbal jsem si tedy hořkého černého kafe pořád víc. Čím víc jsem pil, tím víc jsem se potil; čím více potu, tím větší*

⁹⁴ Sokol-Tůma (Díl I) 1933, s. 9.

⁹⁵ Landsmann 1999, s. 9.

⁹⁶ Mravcová 1986, s. 331.

⁹⁷ Sokol-Tůma (Díl I) 1933, s. 12.

⁹⁸ Třenecký 1946, s. 161.

⁹⁹ Obtížná je představa absolutní tmy na povrchu (jsou to extrémní případy fotokomor, zalděných místností apod.)

byla žízeň. [...] Jistě bylo na tom díle padesát stupňů.“¹⁰⁰ Nutnost permanentního soustředění na práci a okolí vyžadují absolutní koncentraci, havíř je zde vytržen z ‘povrchových’ starostí – „...nějaká nedůvěra jako zlý chlap se postavila mezi nás a šla s námi. Jak jsem se potom dostal do šachty, to věru ani nevím [...] a teprve na díle jsem z toho trochu vyšel, když jsem musil dávat pozor, aby vrtačka správně zabrala. A její řev mi vyhnal myšlenky z hlavy.“¹⁰¹ Navíc se mezi horníky obecně tvrdí, že pod zem nemá člověk jít obtížen špatnou zprávou.

Mimořádný význam podzemí je naznačen už činnostmi, které je nutno před vstupem vykonat. Dá se zde uplatnit princip ‘heterotopie’¹⁰² Michela Foucaulta, který ve svém článku *O jiných prostorech* uvádí, že heterotopie zároveň vždy předpokládají „systém otevření a uzavření[...] Abychom se dostali dovnitř, musíme mít určitou propustku a jsme povinni vykonat určitá gesta.“¹⁰³ Dochází tak až k moderní aktualizaci mytologických formulí či zaklínadel otevírajících tajné, uzavřené prostory. Už před spuštěním z povrchu do jámy mizí horníkovo jméno, jeho identita, neboť si před vstupem do těžní klece v cáchovně fasuje své číslo a náradí. Výrazně pozitivní konotace jsou spojeny s přidělením čísla (a v daném případě i s anonymizací) u Rudolfa Hudce v *Havířské baladě*, který po příchodu do Německa získává po dlouhé době práci na dole Eitel v Elsnicích: „Podělili mne kahanem, kopáčem a veškerým náradím, pane, to mi bylo milé, chytil jsem se toho jako hladový chleba. [...] a vidím na všem číslo. Rovná stovka. Stovka na kahanu, stovka na kopáči, stovka na kovové známce, kterou jsem dostal. Bylo mi do smíchu: jaké strachy, tady nemám vůbec jméno, tady jsem stovka a dost.“¹⁰⁴ To u Čapka stejný fakt zakládá dramatickosti scény, kdy se Půlpán dozvídá o smrti svého parťáka, ale neví kterého – „Kdo ...kdo tam zůstal?’ ‘Jo,’ řekl člověk, zívá a loudal se do vrátnice. Standa stojí jako vyjevený, nemůže to jaksi pochopit. Jeden tam zůstal. Ten člověk vychází z vrátnice. ‘Chybí nám číslo sto devadesát dvě, ale kdo to je, to nevím. Zeptejte se ráno.’“¹⁰⁵ S anonymizací koresponduje také oděv. Horník se před vstupem do podzemí převléká – své civilní šaty věší na hák a obléká si ‘fárací’ oděv – převlek. Začleňuje se tím do komunity

¹⁰⁰ Majerová 1938, s. 28.

¹⁰¹ Majerová 1938, s. 9.

¹⁰² Heterotopie jsou (na rozdíl od utopie) reálnými místy, situovanými ale mimo společenskou normalitu, třebaže jsou jednoznačně lokalizovány.

¹⁰³ Foucault 2003, s. 83.

¹⁰⁴ Majerová 1938, s. 25.

¹⁰⁵ Čapek 1989, s. 169.

vyvolených¹⁰⁶. Nedá se zde však hovořit o převleku – masce, který by jej zbavil individuality. Už i proto, že většinu oblečení v podzemí kvůli horku a vlhku opět svléká¹⁰⁷.

Součástí havířské práce je permanentní nebezpečí a smrt. Uvědomuje si to například Stanislav Půlpán v *První partě*: „*Tamhle nad lesy za haldami a ploty stojí zlaté odpolední slunce; Standa by se chtěl zastavit, vždyť je to snad naposledy, u srdce je mu krásně teskno; ale musí skoro běžet, aby dohonil ty druhé.*“¹⁰⁸ U Tilschové dole u díla pronáší své přání starý havíř Tichuň: „*'Toníku, nic bych si nepřál než umřít v lůžku a v teplých peřinách!' A v těch slovech, jimiž odpovídal on, havíř, za zemřelého Plentkovského i za statisíce neznámých, kteří se zabili anebo byli zabiti, do těch slov se slila všechna neuvědomělá úzkost i nejskromnější touha jejich nebezpečného života ať na šachtě, ať v celém průmyslovém kraji kolem Ostravy.*“¹⁰⁹ Hned nato však autorka zobecňuje vztah havíře ke smrti a zakládá na něm **tragické hrdinství** (jak už jsem se zmínila u Čapka v kapitole Havířina), protože „*Havíř [...] se smrti nikdy tak nebojí jako ostatní lidé, a také jeho konec není ani při neštěstí slavnostní událostí, je jen tichý a opuštěný jako jeho špinavé řemeslo, ukryté hluboko pod zem před lidmi.*“¹¹⁰

Nebezpečí jakoby nebylo jen permanentně přítomné, ale nutně nastávající. Navozuje často dramatické očekávání: „*'Myslíš, že to tam je ...že to bylo tak moc nebezpečné?' 'No jej,' děl tesař pokojně. 'To ještě uvidíš. Hans, Andres, Adam – všichni tam něco čekají, to je na nich vidět.'*“¹¹¹

Výraznou expresivitou se vyznačuje pasáž, ve které Vojtěch Martínek líčí jednu šichtu Jakuba Sršáně v dole, který se po tomto zážitku rozhodl šachtu opustit: „*Ale Kuba couvá; v světle kahanu zahlédne dřevěné opory, popraskané a roztržité, a teď – podezřelé prasknutí, táhlý vzdech, jenž vyskočí z temna – ó hrůza, teď se jistě propadnou nesmírné vrstvy lesklého kamene, všechna strašlivá tíha šesti set metrů dopadne na něho, rozmačká ho jako směšnou mouchu – hle, už dřeva praskají,*

¹⁰⁶ Ráda bych na tomto místě zmínila ještě jeden rituál, který není každodenní, resp. podstupuje se jen jednou za život, a to při vstupu do hornické profese. Je to 'přeskok přes flek' (tzn. přes kus kůže, který se dříve používal při fyzickém fárání dolů do dolu k rychlému sesunu po zádech). Zmíněn je tento zvyk například u Majerové v *Havířské baladě* poté, co nejstarší syn (čtrnáctiletý!) vyjádří přání jít s otcem fárat do dolů. Ostatní bratři na něj povykují: „*'Budeš skákat přes flek' křičel Pilka. 'Koupíš nám bonbony!' žadonil Zoubek. 'Já ti budu chodit naproti!' prohlásil Tulák.*“ (Majerová 1938, s. 85).

¹⁰⁷ Tradiční je svlékání košile. Ale kupříkladu Milfait (vedlejší postava v *Havířské baladě*) fára na díle úplně nahý.

¹⁰⁸ Čapek 1989, s. 42.

¹⁰⁹ Tilschová 1977, s. 110.

¹¹⁰ Tilschová 1977, s. 113.

¹¹¹ Čapek 1989, s. 71.

ohýbají se, balvany se uvolňují, dopadnou mu na hlavu. 'To-to-to-všecko-leti!' úzkostně zakoktá a vztáhne kahan jako na obranu. 'Blazne, něhlupni!' utrhne se na něho havíř a postrčí ho kupředu. 'To se vi, zrovna to na tebe čekalo, aby z tebe nadělalo mačky. Počkej, uvidíš ešče jinači věci, až ti budě zle z všeckeho.“¹¹²

U Majerové horník očekává svou smrt v podzemí až do té míry, že mu vytane na mysl při každém vážném nebezpečí. Proto, když se Rudolf Hudec v *Havířské baladě* dostane jako voják při vojenské přestřelce na chvíli do bezvědomí, putují poté jeho první myšlenky do podzemí: „*Zavalen? pomyslil si, neboť chvílku nevěděl, že již není havíř, ale že je ted' voják. Jednou již zažil takové probírání ze mdloby. Pod uhlem.*“¹¹³ V okamžiku smrti dochází k zastavení děje, k zmrazení, horníci ustanou v práci. Vždy se snaží vyvézt tělo usmrčeného na povrch. Zajímavá je snaha, jak při hromadných důlních neštěstích jsou posíláni i po několika týdnech horníci do zasypaných, zavalených, zatopených štol, aby vytáhli své mrtvé kolegy. Nestačí, že je jejich druh zavalen – musí dostát civilnímu obřadu. Jen tak může být zemi zase vrácen. Pokud horníci stojí u zavaleného těla svého kamaráda, jsou působivě vyličený silně rituální momenty společné modlitby a zapálení kahanu pro zesnulého: „*A když už to všechno spadlo, tak se nikdo nechtěl odtamtud hnout; postavili jsme kahany vedle sebe, aby jako svítily na Adamovu poslední cestu, a děda Suchánek se za nás za všechny po havířsku pomodlil. [...] – ale nechali jsme mu tam svítit jeden kahan, jako místo věčné lampy, aby tam nezůstal tak potmě.*“¹¹⁴

Vladimír Macura ve své studii *Továrna – dvojí mýtus* uvádí, že „katastrofa továrny, průmyslového podniku byla oblíbeným tématem literatury kolem přelomu století. V Zolově *Germinalu* příběh kulminuje symbolickou vizí zkázy dolu Voreux, [...] střední díl trilogie Františka Sokola *Tůmy* nazvaný *Na šachtě* (1904) vrcholí požárem dolu Hermina atd.“¹¹⁵ Aniž by samotná katastrofa byla syžetovým vyvrcholením (výjimku tvoří Sokol *Tůma*), stává se v dílech exponovanou situací konstituující jeden z hlavních atributů existence v podzemí, a tím je **lidský kolektiv a jeho solidarita**. Jedině vzájemná lidská pomoc je možnost, jak bojovat proti síle přírody. Takto Sokol *Tůma* líčí horníka hned v úvodu své prózy: „*Tento 'malý člověk' je rekem, jedná-li se o záchranu bližního, kamaráda, soudruha, byť i s ním byl v nepřátelství býval, jedná-li se o jeho život, ocitne-li se tam dole [...] vrhá se tam*

¹¹² Martínek 1932, s. 104.

¹¹³ Majerová 1938, s. 69.

¹¹⁴ Čapek 1989, s. 175.

¹¹⁵ Macura 1997, s. 184.

v šílené odvaze, znovu a znovu a nezadržíte ho. Nasaďte mu v tu chvíli bodák na prsa, on se naň vrhne, aby se dostal kupředu, blíže té pekelné hloubce, v jejíž útrobách jsou soudruzi v nebezpečí, jichž život je ohrožen...“¹¹⁶ Při závalu v dole se vytrhává i život na zemi ze svého rytmu a všichni běží směrem k šachtě: „V nejbližší vteřině se podlaha zachvěla pod šlapadly, okenní skla praskala, spadly hodiny se zdi a hrnky s pokličky. [...] Ale muž, jednou rukou ji objímaje, druhou po paměti hledal šat. Jsem živ, ale druzí čekají na mou pomoc. Musím jít! Ó, věděla, že ho nesmí zdržovat! Věděla, že o tom nesmí promluvit ani slovo, neboť dělal něco, co se rozumělo samo sebou [...] Jemu v patách běžel nejprve jeden horník, také mlčky a také zděšen černí kouře. Z každého domku však, který mijeli, vybíhal nový a nový druh a připojoval se k nim [...] Cesta k dolu, cesta mezi haldami, železárnami, jeřáby, plynojemy a kolejnicemi, cesta znamenaná komíny místo mezníků se zaplňovala postavami jako černou povodní; hustěji a rychleji běželi, [...] Teď se všechny cesty k Eitlu pohybovaly jako černí živočichové, pomalu postupující kupředu. Do těchto táhlých, mnohohlavých těl se vedrávaly lesklými čenichy automobily, poplašeně houkající, supěly a kýchaly motocykly, províjela se jimi kola dělníků.“¹¹⁷ Také Karel Čapek v *První partě* věnuje této situaci pozornost: „...když se tu Adam vztyčil a díval se napjatě k silnici. Nic tam není, jenom nějaké auto táhle troubí a žene si to ke Kristýně. Najednou se Adam celý nějak rozklátil spěchem a běží domů; už je zase venku, v běhu si obléká kabát a utíká, ani vrátka za sebou nepřirazil. Tá-dá, dole po silnici uhání ambulance, a za ní druhá. [...] Tuhle, tamhle vybíhá havíř z domku, utahuje si řemen kolem boků, vyskakuje na kolo a už si to sviští tudy dolů, nejspíš ke Kristýně. Divné, když taková ulička dostane tak jednosměrný pohyb; i ženské vybíhají na zápraží a všechny se dívají tam dolů, kde mezi stromy je vidět komíny a těžnou věž jámy Kristýny. Něco se stalo, cítí Standa a žasne, jak to tady všichni tak najednou vědí a jak je toho hned všude plno.“¹¹⁸

Vzájemná pomoc a lidská kolektivita se však oslavují nejen při neštěstí, ale i v průběhu pracovní směny. Přátelství získané v dolech se může stát až absolutní hodnotou: „...vycenil na mne zuby velmi bílé v začerněné tváři. V tom úsměvu jsem poznal, že jsme kamarádi, a to stačilo. To bylo víc, než kdybychom si byli přísahali věrnost před oltářem. Ne, Milfait mě jistě nezradil. Milfait znal cenu havířského spříseženství bez slavnostních slibů. Řekl-li: Budem spolu dělat, znamenalo to čistou

¹¹⁶ Sokol-Tůma (Díl I) 1933, s. 12.

¹¹⁷ Majerová 1938, s. 96.

¹¹⁸ Čapek 1989, s. 29.

věrnost v každém nebezpečí. Však jsme byli nejednou na sebe odkázáni víc než muž a žena – vždyť často závisel jeho život na mé vůli a můj život byl v jeho rukou.“¹¹⁹ Majerová hornickou sounáležitost heroizuje například tímto tvrzením: „*Ne, nezemřelo kamarádství havířské, tyto zákony stále platí, nepodléhají změnám, ať jsou v republikách, císařstvích, ať v dolech uhelných nebo rudných.*“¹²⁰ Solidarita, kamarádství a věrnost zůstává s horníkem i po vyfárání a stává se prioritou, třeba i před rodinou: „*Tak vidíte, jaká my jsme parta! I Adam přišel, i Andres, i pan Hansen – Jako bychom byli rodina, a víc než rodina; rodinu nechají doma a jdou, chlapi k chlapům. Tak to má být, cítí Standa přesilně. My musíme držet k sobě, už pro tu práci; a vy, ženské, vy musíte stranou, my se vrátíme, ale nejdřív je parta. Tak je to.*“¹²¹

Lidsky obnaženého a idealizovaného horníka Majerová ponechává namnoze i na povrchu, kde kromě italských a polských havířů mají všichni kladné vlastnosti (na rozdíl od komplikovanějšího, diverzifikovanějšího obrazu u Sokola Tůmy, Třeneckého či Tilschové). Dějiny české literatury k *Havířské baladě* uvádí, že „... Majerová volí záměrně postavu horníka; v jeho případě jsou tyto prvky (osobité rysy - BS) zvláště odhaleně 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...“¹²². Proto Rudolf Hudec, když je odvelen do války, nemůže pochopit, že „*od chvíle, co je na povrchu země, ukazují mu lidé trochu jiné vlastnosti než pod zemí, kde jindy pracoval.*“¹²³ Lidi nazývá 'povrchovými' a touží se vrátit zpět pod zem, neboť dle jeho hlediska „*má havířina svá kouzla; sjedeš do jámy a nevíš o světě; prší? je zima? vítr? Nic nevíš; v jámě je teplo a kahan je tvé slunce. Pod zemí sladce mluví i důlní, který se nahoře rozkřikne.*“¹²⁴

Nadzemní prostor dolu

Nadzemní část dolu je logicky ztotožnitelná s „továrním prostorem“, jak o něm uvažuje Vladimír Macura ve své studii *Továrna – dvojí mýtus*. Tento tovární prostor v české literatuře obecně navazuje na evropské vzory (zejména svým metodologickým propracováním). V literární reflexi továrny, kterou představuje Šlejharova próza

¹¹⁹ Majerová 1938, s. 29.

¹²⁰ Majerová 1938, s. 82.

¹²¹ Čapek 1989, s. 90.

¹²² Dějiny české literatury IV, s. 583

¹²³ Majerová 1938, s. 67.

¹²⁴ Majerová 1938, s. 53.

Peklo (1905) Macura spatřuje počátek vytváření „vědomě novodobého mýtu pekla.“¹²⁵ Infernální významy se tady vztahují obecně i na povrchové industriální prostory. Častý je zde motiv smrti člověka způsobený silou stroje, jako například v románu Sokola *Tůmy Na šachtě*, v němž se ještě silně projevuje naturalistická expresivita: „*Setrvačnick je rozšířen až k vrchním ramenům, a buben se točí obrovskou rychlostí asi stovacet obrátek za minutu. Ani neslyšeti nárazů těl uvnitř se nalézajících. A stroj supá a mlaská a oddychuje a cvaká, jako by si pochutnával na lidském mase. Jest to skutečně královská hostina.[...] Z vnitřku již vytékaly potůčky krve. [...] Na stěnách bubnu byla krev smíchaná s mozem. Kolem rosetty byly v hrozné směsici zachytány kusy lidských těl, kůže, vlasů, na jednom klíně bylo naraženo půl hlavy, takže se zdálo, jako by vylézala z tohoto železného válce. Jinde v koutě byla ruka – noha – nos – ucho [...] Sami horníci, otužilí, kteří již často se dívali smrti do tváře, neubránili se pohnutí.*“¹²⁶ Stroje a zařízení jsou personifikovány¹²⁷, v obrovských prostorách nejrůznějších hal a pecí jsou lidé viděni jako součástky a kolečka výrobního procesu, postrádající ovšem strojovou dokonalost.

Horníci se dostávají nejblíže ke všem těmto uměle vytvořeným průmyslovým prostorám v těžní kleci, která je vlastně zprostředkovatelem cesty do podzemí, prostředníkem tvořící přechod mezi podzemím (přírodou) a povrchovým prostorem (průmyslem). Horník se propadá do hlubin neuvěřitelnou rychlostí¹²⁸ a vtažen do lidského kolektivu, neboť spolu s ním sjíždí deset až dvacet chlapů namačkaných na několika metrech čtverečných. Líčení tohoto momentu se věnuje zvýšená pozornost u Tilschové: „*Padali a padali s úžasnou rychlostí do hloubky. Hučelo jim v uších a viděli si v uhelné černotě navzájem jen obličej, ozářené žlutavě odspodu lampou. Padali a padali tmou, v níž občas bylo slyšet crkot vody podél šachetních stěn anebo se zamihlo na zlomek vteřiny světlo na nárazišti z některého patra. A zas je tma, hukot na bubínku a pocit, že se člověk nezadržitelně do propasti propadá.*“¹²⁹, ale taky u Čapka: „*Zdař bůh, mládenci! Klec se rozjíždí do té černé šachty; [...]A pořád, bez konce běží nahoru ty černé stěny, první parta zapadá jako do bezedné studny - [...] díval se nahoru, kam pořád ubíhají ty černé potíci se stěny.*“¹³⁰ Těžní klec zároveň

¹²⁵ Macura 1997, s. 181.

¹²⁶ Sokol *Tůma* (Díl III) 1947, s. 107.

¹²⁷ Častý je motiv „vylepšování“ strojů. Příkladem je hlavní hrdina románu *Na šachtě*, který jako strojník vymýšlí po večerech vynález umožňující získat nezávislost těžní klece na vůli strojníka (jež není nikdy dokonalá), a tím vždy zastavit bezpečně na určeném místě.

¹²⁸ Kolem 8 m/s.

¹²⁹ Tilschová 1977, s. 109.

¹³⁰ Čapek 1989, s. 163.

determinuje havířův pobyt v podzemí, jeho setrvání v práci. Havíř, na rozdíl od mnoha jiných profesí, nemůže v průběhu práce odejít. Musí počkat na průmyslový stroj, aby mohl své dílo opustit¹³¹. Důležité téma tvoří těžní klec u Sokola Tůmy. Když postava důlního Dušana obchází revír, věnuje zvýšenou pozornost těžní kleci nejen on, ale spolu s ním i vypravěč: „*Byl-li přísný a dbalý, aby při práci u strojů těžních nebo větrných, jimiž je možno způsobiti hrozná neštěstí a ztrátu na životech i jmění, přímo pedantem. [...] Zde musilo vše jíti s matematickou určitostí i mechanickou přesností. Jemu se jednalo hlavně o životy horníků. [...] přesně toho dbaje, aby klec se nehoupala, nebo nejela rychleji, než jakou rychlost měla dle hloubky dolu stanovenou zákonem. Nikde nebyl tak přísný a neúprosný, jako zde na místě takové důležitosti a zodpovědnosti. Zde jedná se o životy těch, kdož jsou dole a důvěřují správnosti a přesnosti toho, jemuž v tu chvíli, co vyšli z věčného nebezpečí na předku vstoupením do klece, aby vyfárali, jsou odevzdáni, totiž svědomitosti strojníkově. [...] on může klec vyhoditi až tam pod střechu, kde narazí na trámoví, urazí lano drátěné, na němž visí a rozdrťí se i s lidmi v jeden obrovský chumáč, který slétne pak zpět do hloubky třebaš pěti či sedmi set metrů.*“¹³²

Horníkův pohyb v nadzemní části bývá často podrobně popsán, stejně tak jako jsou pojmenovány místnosti, kterými prochází - cechovna, lampovna, šatny, koupelny, třídírna. Pohyb, který v tomto prostoru horník uskutečňuje, je pravidelný, opakovaný, stereotypní. Dalo by se shodně s Macrou tvrdit, že tato mechanizace pozbývá individuálnosti¹³³ a člověk se tak začíná přibližovat stroji. Horník však této charakterizaci odporuje veskrze lidskou činností, kterou na povrchu vykonává. On se zde totiž převléká, dokonce svléká. To u něj vyzdvihuje opět lidskou stránku pobývání v továrním prostoru. Ve sprchách, které jsou navýsost intimním prostorem, se běžný horník odhaluje. Tato očista navíc dostává až obřadní význam, protože se zde snaží smýt špínu, černotu, nerosty, zemi, která se mu zažrala do těla, ale pustila ho živého zpět. Je to místo, kde se po vyfáření horník probouzí ze svého „podzemního“ soustředění a stává se opět člověkem, jak popisuje Čapek: „*Jeden si při tom píská, druhý frká a třetí dává k lepšímu nějaké vejšplechce, nic pro báby, ale to už mezi chlapy patří k věci; každý nějak halasí, je rád, že už má po šichtě...*“¹³⁴. Postava

¹³¹ Pracovní doba havíře je počítána právě od okamžiku vstupu/výstupu z těžní klece.

¹³² Sokol-Tůma (Díl I) 1933, s. 51.

¹³³ „Pohyby lidí, kteří přišli do styku s továrnou, se mechanizují, pozbývají individuálnosti.“ (s. 186).

¹³⁴ Čapek 1989, s. 21.

horníka tak rozrušuje tradiční soudobou literární tendenci zpodobení dělníka jako bytosti zmechanizované v továrním prostoru.

Průmyslový zásah do krajiny

Továrna nevytváří autonomní, od okolí oddělený prostor. Její fungování je jednak výrazem industrializace samotné a svědčí o expanzi průmyslu, zároveň výrazným způsobem zasahuje do krajiny a každodenního života běžných lidí. Proto se jejímu popisu budu věnovat právě zde – na předělu mezi kapitolou o Nadzemním prostoru dolu a kapitolou o Dělnické kolonii. Úlohu zobrazeného industriálního prostředí lze nejlépe vysledovat, podobně jako v případě sociálního konfliktu, u románů *Haldy* a *Siréna*. Podle Marie Mravcové „Tváře, jednotlivé figury i černající se dav jsou v *Haldách* viděny důsledně na pozadí tovární, městské či krajinné scenérie, tak portrétní ‘galerii’ románu doplňuje série krajinomaleb, obrazy interiérů a tíživé kulisy továrních objektů (‘vysokých pecí, temných a tvrdých’)¹³⁵. Na líčení krajiny se v případě *Hald* jasně podepsalo impresionistické výtvarné vidění, které inklinuje zejména ke dvěma barvám, od černo-šedo-bílého spektra k rudým a zářivým odstínům. Změny původního barevného přírodního stavu věcí jsou vnímány především smyslově: zrakem - „*Machačka se rozhlédla po namoklých lavicích, po cestách a černých stromech, rozhlédla se obezřetně po celém rynku.*“¹³⁶, čichem – „*I země voněla, ale najednou zanesl vítr do jarní vůně hlíny pach kreozotu z michalské šachty až sem na vršek ke Kalifornii. Začpěl ostře pryskyřicí a dehtem, aby věděla, že žádné jaro, žádné kytičky, a jen kreozot je pravou vůní Ostravy.*“¹³⁷, sluchem - „*Cinkot malých vláček po závodě! A do koloběhu té neutuchající noční práce zvučelo železo, svištěly píсты, země se chvěla a odevšad se řítily zvuky disonanční trhavou muzikou.*“¹³⁸ Zářivé, světlé barvy jsou přiřazeny typickým industriálním stavbám (elektrárny, vysoké pece, vítkovické závody): „*Josef Chalupa došel k elektrárně. Svítila široko a daleko. Tam za obrovskými tabulemi plápolala již světla, vlála po matných plochách světelnými kotouči a mizela fantastickými spirálami do skelné hloubky. A zprava i zleva od elektrárny se rozprostíraly vítkovické závody. Vysoké pece, temné a tvrdé, vysílaly z nafialovělé mlhy soumraku své červené ohně*

¹³⁵ Mravcová 1987, s. 279.

¹³⁶ Tilschová 1977, s. 42.

¹³⁷ Tilschová 1977, s. 94.

¹³⁸ Tilschová 1977, s. 42. Podobně i Sokol Tůma: „*Nedělní jitro ostravské v máji není plno vůně květů, ani v něm nešveholí plectvo velebnou hymnu tvůrci, ani zvony neproráží vzduch svými plesajícími zvuky, vše je zde, plectvo i zvony, vše toto však zaniká v hukotu strojů, ve hvizdu lokomotiv, v rachotu vozů a úderech narážeců posumujících se vozů železničních vlaků.*“ (Díl I, s. 107)

*k začouzené obloze...*¹³⁹ Mnohdy jsou tyto stavby autorkou personifikovány a nabývají animálních podob: „*A obrovský plynojem dřepěl u země jako obludný zvon, jen se rozbouchat na úděs a na poplach. Ohromné potrubí se klikatilo obrovským hadem a pece a věže a budovy všechny čněly z mohutné rozlohy, podobny na rozšklebené potvory.*“¹⁴⁰ Personifikaci průmyslových kolosů staví na smyslových kvalitách i Marie Majerová v románu *Siréna*. „Hut’ se dokonce objeví i jako životní nezbytnost a předmět touhy, vnímaný všemi smysly [...] Zrak a čich, ale také sluch byl účasten; kde na světě byl ještě takový kraj, aby se ho zmocňoval zvukem své sirény...“¹⁴¹ Na rozdíl od *Hald* je však toto vidění vždy připsáno ne vypravěči, nýbrž konkrétní postavě a stává se dokladem určité formy dělníkova vědomí. Postavy v *Siréně* fungují často v roli jakýchsi průvodců nejrůznějšími provozy. Jejich popis je předvedením objektů jako něčeho překvapujícího a vzrušujícího. Rozdíl v popisu průmyslového provozu nakonec spočívá i v různé tvarové výstavbě textu. Jak shrnuje M. Mravcová: „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.“¹⁴²

V momentech klidného večerního pozorování krajiny vypravěčem nebo jednou z postav jsou všechny viděné atributy průmyslového kraje občas viděny v souvislosti se smrtí. To ilustruje například ukázka z románu *Na šachtě* Fr. Sokola Tůmy: „*Klid usedl nad tímto krajem, plným kouře, zápachu, hrůzy a smrti. Zde smrt má tu nejvýnosnější žeň. Díval se tak kolem. Viděl, jak pojednou se rozlila záře z pecí. Zaplavila celý kraj. Takto rázem zavířilo jasem ve vzduchu nad městem a okolím. To je obrovský oblak žáru, vylétnuvší z vysokých pecí; přeletí, přejde, zmizí jako ten lidský život zde, mající trvání vteřiny.*“¹⁴³

Zobrazení průmyslového zásahu do krajiny je v meziválečné literatuře dvoupólové. Na jedné straně z vykresleného prostředí číší strach a obavy z narušení přirozeného řádu věcí. Na straně druhé jsou však vnímatelé touto změnou uchvázeni a fascinováni.

¹³⁹ Tilschová 1977, s. 42.

¹⁴⁰ Tilschová 1977, s. 42.

¹⁴¹ Mravcová 1987, s. 281.

¹⁴² Mravcová 1987, s. 275.

¹⁴³ Sokol Tůma (Díl I), s. 76.

Haldy a dělnické kolonie

Haldy jako uměle vytvářené hradby - kopce¹⁴⁴ představují další z významných zásahů průmyslu do krajiny. Spolu s uhlím je ze země vyfedorován dále nevyužitelný materiál, který je po 'vyprání' a vytrídění uhlí kupen v bezprostřední blízkosti dolů¹⁴⁵. Halda je navezená, nakupená hlušina z dolů. Jejich přítomnost v každodenním životě dělníků kolem důlních provozů výstižně vystihuje Třenecký: „*Za půl století života jámy Alžběty rozrostla se halda v hradbu, obepínající v mohutném půlkruhu kolonii od staré šachty až ke kapli. Obyvatelé kolonie strávili na ní značnou část života. Leckteré z jejich dětí bylo zde v letní noci počato, mnohé se batolilo na haldě dřívě, než se naučilo chodit.*“¹⁴⁶ Tilschová jim přisuzuje, jak už je zřejmé z názvu jejího románu, významné postavení v rámci zobrazení města jako symbolu práce a zároveň koncentrace mnohých lidských osudů: „*Za ním trčely chmurně haldy proti jasnému březnovému nebi a vyčítaly stroze: Lidé, nemylte se, jen my jsme a zůstaneme pravou řečí Ostravy!*“¹⁴⁷ Uměle vytvořený kopec tvoří spolu s dělnickými domky kolonie soukromý prostor horníka (a je jako místo se specifickými sociálními projevy zřetelně oddělen od domů a vil bohatých). Obyvatelé kolonie prožívají stejný životní úděl: horníkova práce na směny, děti a ženy vybírající zbytky špatně protříděného uhlí na haldách, sporé slavnosti či zábavy v místním hostinci. Život v kolonii je ovlivněn bídou jeho obyvatel (u Třeneckého, Tilschové a Majerové vyostřenou zejména v době 1. světové války) a zároveň je determinován samotnou šachtou a jejím provozem. A to nejen při důlním neštěstí, o kterém jsem se již zmínila výše. Určitá stereotypnost, každodennost, nehybnost, „status quo“ se vlastně celá odvíjí od koloběhu horníkovy práce a jeho výdělku: „*Skorem deset let plynul jejich život klidně kalným řečištěm kolonie. Mosaika šedých měsíců zpestřována jen dnem výplaty, kdy kladl před ni výplatní sáček a Žofka rozvážně třídila výdělek na díly. Poslední přepočítávali večer znovu, jen pro radost z přírůstku.*“¹⁴⁸ „*Slyšíš, stary je tu už z noční a ty-’ cloumá Žembová vši silou rozespalým tělem. Zvolna se otevíraly Vavrouškovy oči do sluncem zalité světnice. Teprve pohled na Žembu ho vylovil z mrákot a připomněl mu živě, že*

¹⁴⁴ Dnes je nevyšším geografickým bodem v Ostravě uměle vytvořený kopec – halda Ema (315 m n. m.).

¹⁴⁵ Kontrast tvoří malé zahrádky u každého z domků, které jsou jediným přírodním místem v kolonii. Aní to však občas není ponecháno bez vlivu průmyslového kraje – „*Pomalou obešla Anka zahrádku, jejíž hlína jako by byla černější i smutnější o všechn uhelný prach, donesený tátou po trokách ze šachty.*“ (Tilschová, s. 71)

¹⁴⁶ Třenecký 1946, s. 95.

¹⁴⁷ Tilschová 1977, s. 87.

¹⁴⁸ Třenecký 1946, s. 28.

už měl být odtud pryč. Převrhl hrníček s kávou, přichystanou na stoličce u postele, naházel na sebe havířské šaty a vyřítit se na pavlač...¹⁴⁹ Výjimečné okamžiky a vytržení z letargie života v kolonii tvoří slavnosti. Typickými a tradičními slavnostmi horníků býval svátek svatého Prokopa (4. července) a svaté Barbory (4. prosince). U Sokola Tůmy je vyličen i sváteční den, kdy je dokonce oceněna hlavní postava (strojník Soukup) za svou práci, což v porovnání s ostatními díly působí dost překvapivě. Pro Soukupa je to pochopitelně mimořádný den a vypravěč to reflektuje hodnocením „Vypadal jako úředník, ani nebyl dělníku podoben. Černé šaty mu pěkně slušely a jeho bledý obličej se pěkně od nich odrážel. Bětuška rovněž byla pečlivě oděna. Bez nádhery, ale vkusně.“¹⁵⁰

Bezpříznakový pohyb horníka z kolonie směřuje k šachtě. A stejně tak jako má těžní klec svůj význam v přechodu mezi dvěma různými, leč koexistujícími světy, tak má i cesta z kolonie (prostoru soukromého i veřejného) na šachtu svůj symbolický význam opouštění domova a anonymizujícího splnutí s proudem směřujícím k továrnám: „*Všude svítila kuchyňská okýnka do profoukaného vzduchu a ze všech dveří se hnaly temné postavy: to dělníci utíkali, aby nezmeškali cejchování. A na koho z lucerny padlo světlo, měl s Chalupou stejně sešlé a škaredé šaty, sivou pleť a nazrzlý klobouk se zprohýbanou krempou. A jako po horách, po Beskydách se žene stádo za bačou, tak se hrnuli tito otrhanci ranní tmou k jedinému cíli, k začouzené mase se spoustou komínů...¹⁵¹*

Toto 'vlévání' a směřování v davu k „průmyslové mase“ se dá obecněji rozšířit na celý dynamicky se rozrůstající průmyslový kraj (zejm. Ostravska) a zohlednit tak příliv nových a nových přistěhovalců, přicházejících sem za prací či vidinou snadného výdělků. Tento jev vede samozřejmě nejen k rozrůstání, ale i k proměně samotného města. Vytváří se nový genius loci a nepřekvapí, že se pro vyličení tohoto jevu vyprávění často zaměřuje na nádraží, jež tvoří pomyslnou bránu do 'nového světa'. Jak o tom píše například Sokol Tůma: „*Ruch, šum, chvat, křik vozků, buď soukromých povozů neb omnibusů hotelových, směsice řečí, z níž vyrážejí úryvky aneb pouze zvuky české, polské, vlašské, německé, něco, řekl bych, skoro amerického, rozvine se na ostravském nádraží příjezdem každého vlaku.¹⁵²* Nebo také Ladislav Třenecký: „*vystoupili v Přívoze z vlaku. Nevelké nádraží je překvapilo ruchem a*

¹⁴⁹ Třenecký 1946, s. 27.

¹⁵⁰ Sokol-Tůma (Díl I) 1933, s. 108.

¹⁵¹ Tilschová 1977, s. 56.

¹⁵² Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy, s.141.

zmatkem jazyků.“¹⁵³ A neodpouští si ani expresivnější vylíčení dravosti města, když líčí „...město rvavé, jež vábilo peněžní dravce z jihu i severu stejně jako šupáky z Haliče, vylézající v Bohumíně zpod nákladních vozů se zkrvavenými klouby. Byly to zbytky karavan, jež jako hejna kobylek se valily před lety do nového uhelného revíru – do země zaslíbené.“¹⁵⁴ Citované úryvky ilustrují, jak je v jednotlivých literárních dílech vylíčena kosmopolitní atmosféra města, ale zároveň implikují skutečnost, že se hornická profese pro mnohé stává zkušeností novou. Časté jsou vedlejší postavy horníků, kteří do Ostravy přicházejí z jiných krajů Čech či Moravy. Nikdy však vyprávění není prezentováno z hlediska havíře, který pochází z ciziny (Halič, Polsko, Itálie). Přítomnost těchto přistěhovalců se objevuje leda ve významu „ti druzí, jiní, cizí“. Do próz se tak podruhé dostává národnostní diverzifikace.

Ženy

Postava havíře je začleněna do rodiny nejen na úrovni děd-otec-vnuk. Je prezentován rovněž v rámci rodiny a ve vztahu k ženám, především k matce či družce. Ženy s havířem sdílejí jeho sociální osud a i ony se objevují v prostorách dolu (pouze na povrchu). Jejich zobrazení podtrhuje vylíčení žen-dělnic coby sociálního typu. Při vykonávání namáhavé práce je vyzdvihována jejich síla a snaha o vylepšení nuzných životních podmínek: „Anka pracovala na spodním konci budovy mezi bosými děvčaty a ženami. Zachycovaly tytéž vozíky ze železa, které vozily lehce ve vzduchu uhlí po lanech a vypadaly tak nevinně jako neškodné hračky pro děti. Pohyblivé ženy v šátcích zachycovaly je obratnými a rytmickými pohyby, jež se až tanci podobaly. Chytly ho, když přijel ve vzduchu po laně, a vykloubily jej ze dvou řetězů, opatřených háky. A zas dvě jiné, stejně svižné jak vítr, ho odvezly po kolejích k otvoru, který přijal jeho obsah uhlí jako hrstku drobného cukru, když se vozík překlopil. [...] Jen sukně lítaly a kmitaly se hbité ženské ruce.“¹⁵⁵ Naopak v *První partě* a *Havířské baladě* se ženy nedostávají dál než k oplocení šachty, když čekají na své muže při záchranných pracích: „Venku před mřížovými vraty čeká několik postav. Samé ženské.“¹⁵⁶ „Sotva však došel tak blízko k ohradě, že rozeznal tváře namířené bez hnutí ke kladce těžné věže, poznal Milku a čtyři chlapce. Jak píšťaly u varhan stáli vedle sebe, každý se

¹⁵³ Třenecký 1946, s. 49.

¹⁵⁴ Třenecký 1946, s. 15.

¹⁵⁵ Tilschová 1977, s. 99.

¹⁵⁶ Čapek 1989, s. 72.

držel křečovitě napjatými prsty jedné železné tyče oplocení, celý upřený k šachtě. Stály tak děti i matka. ¹⁵⁷

Výsostný prostor pro existenci žen tvoří kolonie. Často zpodobnými rysy jejich života jsou skromnost a starání se o domácnost a muže: „...skandování nákladního vlaku, jedoucího nedaleko stavení Brončkovou probouzel už léta. S neomylností dobrých hodin oznamoval jí čtvrtou hodinu ranní, počátek jejího dne. Opatrně vstala, oblékla si sukni a bluzu, vybrala ze sporáku popel a zatápěla. [...] Pak postavila na plotnu třilitrový hrnec. [...] Viděl, jak při sebemenším šelestu hned se na všechny poplašeně zadívá [...] Ano, Rajmunda, který si přeložil šichtu, vzbudí v pět a Ludvíka o půl hodiny později.“¹⁵⁸ Žena vyprovází muže každé ráno na šichtu také v *Havířské baladě*: „Od těch dob kolikrát, když jsem šel na šichtu a ona mi zavěšovala řemen s bandaskou na rameno...“¹⁵⁹. Až na výjimky však není vylíčení žen zjednodušené. Ženám nechybí plastičnost charakteru a vztahy mezi nimi a horníky rozhodně nejsou idealizovány. Objevují se motivy surového chování, psychického vydírání a vzájemné nevěry. Vlastnosti horníka právě až v momentě líčení vztahu k ženě, resp. družce dostává svébytné individualizující rysy. Zatímco totiž na dole při práci se může zdát, že jsou horníci ve vztahu k podzemním prostorám unifikováni, jejich chování v kolonii a v rodinném kruhu slouží k diferenciaci, projevuje se snaha o komplexnější kresbu jejich charakteru. Zatímco důl získává rysy exkluzivně maskulinního prostředí, je v soukromém prostoru s kladnými významy spojen faktor femininní. Absence ženského principu v životě horníka v kolonii přináší příchut' drsnosti a hrubosti. Hlavní postava románu *Na šachtě* se kupříkladu rozhodne bydlet u sestry spíše než v závodní „kasárně“, kvůli atmosféře, která tam panovala: „Bydlil tam pouze týden a utekl. Bylo mu odporno poslouchati, co tam se vyprávělo a za vtip udávalo. Celé jeho nitro vzpouzelo se tomu, bouřilo a kypělo. Byli tam hoši jeho stáří i dospělí muži padesátiletí, hrubí, drsní, ve výrazech neomalení.“¹⁶⁰ Přímo fatální spojení muže a ženy vytvořila ve své *Havířské baladě* Marie Majerová. V první části, jež je formálně realizována jako vyslovená promluva hlavní postavy, hodnotí Rudolf Hudec vztah se svou ženou: „A pokud člověk vůbec může do sebe pojmout druhou bytost, potud se stala mnou, a dnes vím, že také já jsem jí byl potřebný a beze mne že by byl býval její život lichý.“¹⁶¹ Majerová vytváří nepoddajný

¹⁵⁷ Majerová 1938, s. 107.

¹⁵⁸ Třenecký 1946, s. 18-19.

¹⁵⁹ Majerová 1938, s. 39.

¹⁶⁰ Sokol Tůma (Díl I) 1933, s. 95.

¹⁶¹ Majerová 1938, s. 32.

ženský typ a jako jediná jej prosazuje též narativně. Závěrečná pasáž, která popisuje tragický konec rodiny Hudců, má formu hovorově stylizovaného monologu manželky Hudce – Milky, neboť podle slov Marie Mravcové „by autorský vypravěč sotva mohl dosáhnout takové nepatetické prostoty výpovědi o životě na samém dně [...] Nad bídou života vítězí odolnější princip ženský.“¹⁶²

Jazyk

„Řeč postavy, ať už v konverzaci, ať už jako tichý proud myšlenek, může být příznačná pro určitý povahový rys postavy...“¹⁶³ Když například Sokol Tůma popisuje skupinu havířů v závodní noclehárně, používá přímou definici jejich jazykového vyjádření „...*ve výrazech neomalení*“. Tato charakteristika v konkrétním případě pomáhá spoludotvářet předchozí hodnocení jejich projevů. Hrubé výrazy se dostávají i do konkrétní promluvy a tvoří tak svébytné signifiant¹⁶⁴ horníků. Například opilý projev Soukupa po příchodu domů, kde bije ženu a nadává jí: „*Kuš – ty k...o – inži – nýr – ská*“¹⁶⁵. Nejsou to však jen vulgární výrazy, které jsou užity k prezentaci horníků a lidí žijících v daném prostředí. Stejně funguje i styl, který „může naznačit původ postavy, její bydliště, společenskou vrstvu...“¹⁶⁶ Významnou funkci v prezentaci horníka plní dialektické výrazy, zejména v prózách z Ostravska, např. *Haldy*, *Na šachtě* a *Černé mámení*. Napomáhají tím obhájit Macurovo hodnocení děl, která podle jeho slov směřují „k dokumentu jako součásti obrazu sociálního prostředí“¹⁶⁷. Tilschová nechává promlouvat své dělníky: „*'A čemu a kaj deš?' zdvihl od syčícího železa naň Fijala divné oči, kalné, až mudrcké nevšímavosti. 'Kaj?' rozchechtal se hořce Chalupa. 'Mezi zavšivené Poloky!'*“¹⁶⁸ nebo Třenecký zapisuje rozhovor lidí na zábavě v hostinci: „*'Tak sem něska viděl, jak placmajstr lubal Kavurku', šeptá Kafroš. 'To nic – to joch vid'ol včera večur, jak ji strkol rynke za lajbik' prohodí ledabyle Rudyn Šnapkův. 'Kuš – a něbrunila se?' vyhrkne nevěřičně kdosi ve tmě. 'Troche.' 'Miols ji jišť pumoc!' 'Ty glupi. Dyť una enem tak naschval.' 'Jak to?' 'Bo jum potym čisnul k sobě a una se počichu řechtala,' vykládá Šnapka zkušeně.*“¹⁶⁹ Tyto výrazy se objevují výhradně v přímé řeči postav, která je striktně oddělena od pásma

¹⁶² Mravcová 1986, s. 334.

¹⁶³ Rimmon-Kenanová 2001, s. 70.

¹⁶⁴ Jak Hodrová (podle Saussura) zařazuje řeč k označujícím výrazům (signifiant) postavy jako znaku. Na rozdíl od signifié postavy, které charakterizuje jako potenciální význam pro interpretaci.

¹⁶⁵ Sokol Tůma (Díl II) 1933, s. 270.

¹⁶⁶ Rimmon-Kenanová 2001, s. 71.

¹⁶⁷ Macura 1997, s. 181.

¹⁶⁸ Tilschová 1977, s. 59.

¹⁶⁹ Třenecký 1946, s. 83.

vypravěče. Jak tvrdí S. Rimmon-Kenanová: „Forma či styl řeči je obvyklý způsob charakterizace v textech, kde je jazyk postav individualizovaný a odlišený od jazyka vypravěče.“¹⁷⁰ Projevuje se tak opět distance, kterou vypravěč vůči svým postavám udržuje. Distance je však narušena v díle Marie Majerové, u které vypravěč (i v souvislosti s moderním tvarovým užitím způsobu montáže) užívá hovorové zabarvení slohu, polopřímé a nevlastní přímé řeči, a Karla Čapka, u něhož perspektiva hlavní postavy a vypravěčského subjektu často splývá.

Pásmo vypravěče je však vždy zasaženo tématem, resp. profesním prostředím. Ve snaze o posílení autenticity autoři vyhledávají odborné – slangové výrazy týkající se prostoru dolu jako např. *ort, předeck, křížák, výdřeva, stojka, hunt, prádlo* nebo pracovních nástrojů havíře jako *sicherka, lutna*. Hornické povolání užíváním profesního slangu nabývá větší svébytnosti a přes obecnou nesrozumitelnost¹⁷¹ výrazů je opět posilována i jeho exkluzivita.

¹⁷⁰ Rimmon-Kenanová 2001, s. 71.

¹⁷¹ Je třeba zmínit snahu Fr. Sokola Tůmy, který zřejmě pod vlivem své novinářské praxe explikuje všechny užití odborné termíny v poznámce pod čarou.

Budovatelský diskurs, zejména hornické drama

*Mlčel jsem sto roků v kopalně, pod zemí, nad zemí,
občas můj tichý, tvrdý zpěv lomcoval hrázemi;
dnes je můj kahan jednou z hvězd a kupředu se dívám,
buduji, stavím, fárám, jdu a v pochodu si zpívám:
Dám více uhlí zemi své, továrnám, polím, dětem,
aby mír v světě zvítězil a voják bajonetem
aby si krájel chleba jen a s námi dal jej všem!
Dnes je můj kahan jednou z hvězd a září nad světem!¹⁷²*

Reflexe budovatelské literatury dnes

Popis literárního obrazu horníka a prostoru dolu v literatuře poválečného období je v této kapitole omezeno lety 1949 – 1953, tedy dobou, kdy oficiálně vydávaná literatura vzniká pod tlakem shora postulované koncepce budovatelského umění. Právě v prvních letech po změně politického režimu se direktiva moci a nadšení z budování projevovaly v literatuře ve své nejryzejší podobě.

Pro vytvoření představy o její podobě jsem vycházela zejména ze studií posledních let (viz seznam literatury). Přestože, nebo právě proto, že je literatura tohoto období z dnešního pohledu provokativně standardizovaná, mimo jiné i ve své typické symbolice, je aktuálně v zorném poli některých mladých literárních vědců. Na tomto místě je nutné zmínit webový server www.sorela.cz, který uveřejňuje podnětné relevantní studie.

K literatuře uvedeného období jsou možné dva hlavní přístupy, jak zmiňuje Pavel Janoušek ve své studii *Poetika výrobního dramatu*. Prvním je popis a zdokumentování rysů poetiky daného žánru poukázáním na jejich zjevnou schematičnost, a tudíž omezenost. Tím druhým je snaha o poznání a pochopení „vnitřní logiky myšlenkových procesů, které přivedly mnohdy i skutečné tvůrce k tomu, aby se v dané historické chvíli spolupodíleli na nastolování právě takovéto koncepce“¹⁷³

Mou ambicí není zešíroka charakterizovat typické projevy či normy budovatelské literatury jako celku. Na základě vybraných textů, v nichž hraje horník a

¹⁷² Jan Noha, báseň *Jedna z hvězd*. Sborník *Spisovatelé Ostravsku* 1953, s. 51.

¹⁷³ Janoušek 1993, s. 1.

důl „hlavní roli“, bych se ráda pokusila popsat stav, popř. vývoj literárního zobrazení hornické profese. Toto zaměření nikoli na celek budovatelské literatury, nýbrž na jeden konkrétní typ postavy a prostoru s sebou nepochybně přináší jistou simplifikaci, vzhledem k cíli této práce snad omluvitelnou. S ohledem na výzkum budovatelské literatury se tato práce může chápat jako pokus, ve kterém se snažím znaky postulované pro uvedené období nahlížet specifickým prizmatem.

Autoři a horníci

Inspirace skutečností?

Zásadní proměna společenského uspořádání¹⁷⁴ zasáhla i do umělecké oblasti. Podněty, jež přivedly oficiálně vydávané autory na přelomu 40. a 50. let k havířskému tématu, byly zcela odlišné povahy než ty, které jsem uvedla u autorů meziválečných.

V literatuře tohoto období dominovala spíše služebná funkce tvoření na společenskou objednávku. Ve stínu dominantní úlohy dělnických profesí byli spisovatelé chápáni jako ti, již mají, resp. musí ve svých dílech závazně a bez relativizace, která v sobě nutně skrývá pochybnosti, vykreslovat budovatelské úsilí a nadšení. Tvůrčí činnost spisovatele se včleňuje do nově vytvořených společenských norem a na její výsledek se nahlíží jako na „spisovatelskou práci“. Ta je takto společností přijímána a v souvislostech s dobovými okolnostmi hodnocena. Svědčí o tom například poznámka, jež je uvedena v úvodu knižního vydání loutkové hry Libuše Tittelbachové *Jak se uhlí pohněvalo*: „Napsáním této hry splnila autorka svůj závazek

¹⁷⁴ Společenská situace dělníka po 2. světové válce, zejména po politickém převratu v únoru 1948, se radikálně proměnila. Nové sociální uspořádání s proklamovanou 'vládou dělnické třídy' katapultovalo statut postavení dělnických profesí na nejvyšší příčky společenské hierarchie. Snaží se zživotnit nejen marxisticko-leninské teorie o rozdělení společnosti, ale hlavně praktické politické cíle. Zdecimovaná země po válce a vliv dobové politické situace (rozdělení světa na východní a západní blok, počátky studené války) zavdaly hlavní příčinu k tomu, že byl mimořádný důraz kladen na těžký průmysl. Byla tak naplňována sovětská doktrína o představě budování hospodářství, elektrifikace, hutí (Košice), které vybočovalo z podstaty prvorepublikového Československa, jež bylo založeno na spotřebním průmyslu. V období první pětiletky se projevovala snaha o posílení úlohy těžkého průmyslu nejprve o 70 % a pod vlivem mezinárodní situace až o neuvěřitelných 133 %. Nezbytné přitom byly energetické zdroje. A mezi ty strategické patří uhlí. (Zatímco severní Čechy byly hlavní oblastí pro povrchovou těžbu hnědého uhlí, Kladensko a Ostravsko byly regiony s nalezištěm uhlí černého. V ostravsko-karvinském kamenouhelném revíru se nachází sloje dobře koksovatelného černého uhlí, které je nezbytné pro tavení kvalitního železa.) Proto byla z dělnických profesí právě ta hornická protěžována a prezentována jako nejprestižnější. Zároveň však byly na horníky kladeny vysoké nároky a závazky.

k Lánské akci ke dni 10. září 1950.¹⁷⁵ Spisovatelská činnost je nazírána také jako „závazek“, kterým mají spisovatelé přispívat k budování.

Havířské téma (v souvislosti s tím, jak je posilována důležitost havířů pro společnost v reálném životě) vystupuje s jistou dávkou prestiže a jeho zobrazování je žádané. Vedle toho jsou zpodobovány i ostatní dělnické profese, které vystupují v kontextu budovatelské literatury podobně. S vědomím takového nazírání na literární činnost se zdá pracovní tematika a její zpracování v literárních dílech na přelomu 40. a 50. let jako jediná možná. Vnější okolnosti také zásadním způsobem ovlivňují autorský přístup k tématu. U autorů meziválečného období jsem uvedla, že imaginace je v jejich literárních dílech ve službách předmětného zobrazení reality i postav, a může se zdát, že horník a hornická tematika v uměleckém textu determinuje míru konkrétní mimetičnosti. Zatímco však je v předchozím období tento fakt výsledkem autorského záměru (otázkou zůstává nakolik tu působila sama materialita zvoleného tématu), na přelomu 40. a 50. let se konkrétnost obrazu stala normou. Svým způsobem nenastal v uměleckém ztvárnění hornické tematiky vývojově násilný zlom. Násilně se však projevila nutnost, resp. jediná možnost jak dané téma prezentovat.

Motivace oficiálně vydávaných spisovatelů, kteří se rozhodli zpodobit ve svých dílech hornickou tematiku, byla v budovatelské éře nová. Havířské téma spisovatelé nevolí jako téma dotýkající se jejich životní reality¹⁷⁶, popř. jako něco, čím

¹⁷⁵ Tittelbachová 1951, s. 5. „Lánská akce reagovala na tehdejší nárůst těžkého průmyslu a orientace na něj a byla vyhlášena kvůli zajištění přísunu pracovníků především do hornictví a hutnictví. Zahrnovala nejen samotný nábor, ale později probíhala v jejím rámci i výstavba učilišť a hornických domovů (internátů). Nábor se týkal nejen učňů, ale i sezónních brigádníků, a zahrnoval také získání ženských pracovníků - hornic nebo zednic. Do akce byly zapojeny školy, byl proveden průzkum nezaměstnaných, kterým byly v případě odmítnutí odebrány potravinové lístky.“ – Vilím 2001, s. 96.

Akci vyhlásil prezident republiky Klement Gottwald v červenci 1949 po setkání s hornickými uční na zámku v Lánech, kde se zavázali do roka zčtyřnásobit svůj počet. Akce byla úspěšná a při druhé návštěvě ji prezident náležitě ocenil: „...že se vás během roku rozhodlo přes 10.000 zvolit hornictví jako svoje životní povolání a že se k vašim rozhodnutím vyslovili i vaši rodiče, jest velkou událostí v dějinách výstavby socialismu v naší vlasti. Je to důkazem nejen toho, že jsme dokázali vyhnat pány ze svého středu, nýbrž že také již vítězíme nad starými panskými předsudky, nad pohrdáním tělesnou prací, zejména hornickou prací. Je to důkazem toho, že poctivá práce i v myslích lidí zaujímá opět ono čestné a poctivé místo, které jí patří.“ Fyzická práce, resp. hornická práce, byla v projevu Gottwalda nazvána jako „hrdinná a čestná“. Zároveň byla oslavena jako základ socialistické výstavby a její rozkvět deklarován jako vítězství nad starým řádem, tj. kapitalistickým uspořádáním společnosti. Na základě této události byla 9. září 1950 založena novodobá tradice hornických dnů.

¹⁷⁶ Signifikantní může být i absence regionálního autora, který by svým dílem, vyrůstajícím z dramatické životní reality průmyslového kraje, výrazně zasáhl do všeobecného literárního diskursu. K ostravské literární produkci uvádějí *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*: „Prozaická tvorba na Ostravsku v období 1948-1957 byla žalostně chudá a svou kvalitou se nemohla srovnávat dokonce ani s budovatelskými romány, jež na krátký čas naprosto ovládly centrum českého literárního života a jimž se na společenskou objednávku věnovali i někteří spisovatelé, kterým nelze upřít přinejmenším profesionální dovednost. Je pozoruhodné, že ačkoliv „ostravské téma“ zaujímal přední místo v politicky vnucované hierarchii (a bylo tedy považováno za téma „velké“), bylo na Ostravsku samotném vtěsnáno do „malých“ prozaických útvarů.“ (s. 189)

jsou uchváćeni či v čem nalézají krystalickou ukázku lidské solidarity a humanity. Nedospívají k němu až sekundárně, po silném osobním zážitku. Funguje to právě naopak – spisovatelé jsou zvnějšku nuceni hledat „živého, konkrétního“ horníka na jeho pracovišti. Neboť, jak se zmiňují Dějiny české literatury: „Velkoryse dotované tzv. komandýrovky, tj. dlouhodobější výjezdy do průmyslových podniků a na stavby socialismu za náměty, měly podle stanov (Svazu spisovatelů – BS) vybudovat bezprostřední a soustavný kontakt mezi literárními tvůrci a budovatelskými pracovníky.“¹⁷⁷ O tom, že se pozornost silně upínala k hornické tematice svědčí i fakt, že v roce 1949 vynaložil Svaz značné částky na stipendia pro autory, kteří se zúčastnili tzv. **hornické akce** (z mnoha kupř. Jiří Marek, Kamil Bednář, M. V. Kratochvíl). Většina autorů tyto komandýrovky přijímala jako nepříjemné, leč nutné úlitby Svazu. Je to tudíž nepochybný důkaz, že hornictví do literatury často pronikalo na základě instrukce shora. Pokud totiž můžeme hornický region Ostravska chápat jako stěžejní pro uměleckou hornickou inspiraci, výše uvedenou charakteristiku nám potvrdí citace z *Kapitol z literárních dějin Slezska a severní Moravy*, které se ve své pasáži o 50. letech věnují právě motivování daného tématu: „Významným specifikem literárního dění regionu však byla také skutečnost, že se sem za inspiraci a poučením sjížděli i autoři z ostatních krajů. Podobné cesty na Ostravsko bývaly dříve motivovány hlavně osobními důvody (např. A. M. Tilschová). V padesátých letech převažovala motivace společenská – pro některé spisovatele znamenalo zachycení budování Ostravska snadný přístup k publikačním možnostem, pro některé bylo jakýmsi politickým očištěním.“¹⁷⁸ Je nezbytné zde zmínit, že z kruhu autorů tvořících delegaci spisovatelů, kteří navštívili Ostravsko v roce 1950 pod vedením Josefa Kainara, vzešel sborník básní, krátkých próz a úryvků z dramát nazvaný *Spisovatelé Ostravska*¹⁷⁹. Z dnešního pohledu neuvěřitelný literární sborník, jehož hlavním úkolem měla být adorace kraje, v němž pouze hornictví, hutnictví a těžký průmysl tvoří jeho základní podstatu a charakter.

Nutno dodat, že havířské téma představuje u autorů, které jsem si pro uvedené období vybrala, jen okrajový zlomek jejich tvorby. Většina z nich si ovšem havířské

¹⁷⁷ Dějiny české literatury 2007, s. 21.

¹⁷⁸ Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy 2000, s. 177.

¹⁷⁹ Tento sborník vydaný v roce 1953 nakladatelstvím Československý spisovatel obsahuje na 250 stranách příspěvky 37 autorů, mezi nimiž byli třeba Vilém Závada, Milan Kundera, Ludvík Aškenazy, Oldřich Mikulášek, Jan Pilař, Kamil Bednář a další. Pod vlivem dobové atmosféry je vylíčeno Ostravsko jako kraj nadšeného budování a nepochybnitelného růstu, jako následováníhodný vzor.

prostředí 'ohmatala' vlastní zkušeností. Ilja Bart¹⁸⁰ se roku 1946 zúčastnil uhelné brigády, Miloslav Stehlík¹⁸¹ absolvoval roční studijně pracovní pobyt na Ostravsku, Jiří Marek¹⁸² v letech 1951-1952 pobýval v rámci spisovatelské akce na stavbě Nové huti Klementa Gottwalda. V rámci uvedených kontaktů s hornickým prostředím se jako mimořádný jeví původ Václava Jelínka¹⁸³, který vyrůstal v hornické rodině, či Jaromíry Kolárové¹⁸⁴, pocházející z dělnické rodiny, která se na Ostravsko přestěhovala s manželem a celou rodinou v roce 1950.¹⁸⁵ V případě literárních prací o havířích však jejich autoři (podobně jako v předchozím období), i přes krátkodobé uhelné brigády či studijní pobyty, nejsou horníci z povolání.

Socialisticko (realistické) zpodobení horníka

...v próze, reportáži, filmu...

Horník se stává ústředním hrdinou a hornictví tématem v mnohých uměleckých oblastech. Jako reprezentanta budovatelského románu lze uvést Sedláčkův román *Louisiana se probouzí* (1952). Tvoří hlavní tematický okruh sbírky povídek Jiřího Marka *Nad námi svítá* (1951) a stejně tak se horník ocitá v ohnisku zájmu reportáže s beletrizujícími prvky Norberta Frýda *Havíř Gavlas* (1953). Z ostravské regionální produkce „malých“ prozaických útvarů snad stojí alespoň za zaznamenání tři knihy reportáží Jana Neulse z roku 1949 – *Bitva o jaro*, *Bitva o uhlí* a *Plameny v hlubinách*. A soubor krátkých próz Jiřího Stana s názvem *Havířská čest* (1952).

¹⁸⁰ Ilja Bart (1910–1973) – vystudovaný právník (1933), válečný zpravodaj *Rudého práva* ve Španělsku, za války vězněn, od roku 1952 se věnoval literatuře. Tvůrce především politické poezie (např. *Písně s náhubkem*), prozaik (jeho prózy mají spíš dokumentární charakter, např. *Kráter se otevírá*), překladatel.

¹⁸¹ Miroslav Stehlík (1916–1994) – původem z rolnické rodiny, během okupace působil jako herec a režisér, po válce jeden ze zakládajících členů *Realistického divadla* v Praze, později dramatik a dramaturg (*Divadlo J. K. Tyla* v Plzni, *Národní divadlo*, *Divadlo na Vinohradech*).

¹⁸² Jiří Marek (1914-1994) – prozaik, novinář a scénarista. Studoval na FF UK, pak učil. Později redaktor *Lidových novin*, podnikl řadu zahraničních cest, ředitel Československého státního filmu, děkan Fakulty sociálních věd UK.

¹⁸³ Václav Jelínek (1920-1982) – dramatik, prozaik, básník, publicista. Spolupracoval s Československým státním filmem, Československým rozhlasem jako dramatik a dramaturg.

¹⁸⁴ Jaromíra Kolárová (1919-2006) – prozaička, dramaticka, autorka literatury pro mládež, filmová a televizní scenáristka. Narodila se v dělnické rodině, dětství strávila v Bubenči a v dělnické kolonii v Holešovicích. Její manžel byl roku 1952 zatčen pro údajnou velezradu a hospodářskou sabotáž a ona sama byla donucena odejít z kultury a až do roku 1960 nepublikovala. Za to se pak oba přihlásili k normalizaci. 1969–71 pobývala v Moskvě, kde její manžel působil v čs. sekci Rady vzájemné hospodářské pomoci a později jako dopisovatel Čs. rozhlasu. Od návratu až po odchod do důchodu (1977) pracovala jako dramaturgyně ve Filmovém studiu Barrandov.

¹⁸⁵ Zajímavý je pohled na osobu Jana Drdy, který jako předseda Svazu československých spisovatelů jistě značně participoval na uskutečňování nejrůznějších spisovatelských 'brigád'. On sám z Příbrami totiž zvolil hornické téma jako základní fabulační princip své hry *Jakož i my odpouštíme* z roku 1941, která se zcela vymyká pozdějšímu typu výrobního hornického dramatu.

O nábory pracovníků do dolu byl natočen film *Racek má zpoždění* (1950, režie Josef Mach). A často se objevuje na obrazovkách nového média – televize v podobě agitačních spotů či adorujících televizních zpráv.

Hornické drama

Analýzu postavy horníka a prostoru dolu v rámci budovatelského diskursu zde zakládám na žánru dramatu, resp. hornického dramatu. Pro své zdůvodnění volby literárního žánru výrobního dramatu použiji citaci Pavla Janouška „...v žánru výrobního dramatu se nejvýrazněji, takřka laboratorně, projeví všechny základní znaky vlastní i ostatním žánrům a druhům 'budovatelského umění'“. ¹⁸⁶

Výrobní drama bylo ve své době chápáno jako nový tvůrčí čin, v němž se nejaktuálněji projevuje vzepjatý revoluční extremismus. Jakožto jev relativně nový je snadno uchopitelný a dobře popsatelný. Navíc byl v dobovém kontextu chápán jako dominantní, jak píše Pavel Janoušek: „Předmětem našeho zájmu je žánr, jenž představuje největší vybočení z kontinuity vývoje. Žánr výrobního dramatu byl přitom v dobovém kontextu chápán jako žánr dominantní, spjatý s hegemonem revoluce – dělnickou třídou. Sami současníci si však uvědomovali, že výrobní drama, tedy drama z dělnického prostředí prakticky nemá – na rozdíl od dalších výrazných dobových žánrů žádné předchůdce, k nimž by se mohlo hrdě hlásit.“ ¹⁸⁷ Jak z citátu patrně, je zejména ve výrobním hornickém dramatu i přes určité více či méně zjevné prvky návaznosti na divadelní tradici organičnost vývoje definitivně ukončena prosazením ideje řídit a plánovat dramaturgii shora – politikou: „Umělecká tvorba byla více než kdykoliv jindy podřízena tlakům mimouměleckým, dosud plně nepopsanému mechanismu doporučení, direktiv a zákazů.“ ¹⁸⁸ Zároveň je třeba mít na paměti fakt, že výrobní drama v sobě ve své podstatě obsahuje z dnešního pohledu dráždivý dualismus. Na jedné straně mělo ambici být dramatem reportážním, projevovalo snahu jevit se jako „skutečná zpráva o stavu na pracovištích“. Na druhé straně však „triviálnost a mechaničnost poetiky, stereotypy ve výstavbě děje a konfliktu, způsob utváření postav, jazyk“ ¹⁸⁹ zakládají představu záměrně naordinované projekce raně porevoluční idyly.

Ze všech literárních druhů je to právě drama, které nejaktuálněji reaguje na dobové události (v dané době docházelo k velmi dynamickým změnám), jež se

¹⁸⁶ Janoušek 1993, s. 1.

¹⁸⁷ Janoušek 1993, s. 3.

¹⁸⁸ Janoušek 1993, s. 2.

¹⁸⁹ Janoušek 1993, s. 18.

projektují i do proměny kompozice a dramatického konfliktu her.

Obecně lze v žánru výrobního dramatu nalézt společnou narativní konstantu, kterou je snaha zvýšit produktivitu. V případě hornického dramatu je to zvýšení těžby. Existenci výrobního dramatu jako svébytného žánru lze popsat od fáze vzniku – vrcholu až k zániku (dělení Pavla Janouška) právě na hornické variantě. Zmíněné dělení reprezentují následující tituly: Jelínkova hra *A kdo je víc?* (pův. *Samo se nenakope*) – září 1949, Bartova hra *Lidé z Viktorky* (pův. *Uhlí doluje člověka*) – prosinec 1949, Kratochvilova hra *Tvrdší než skála* (pův. *Světlo do tmy*) – únor 1951, hra Jaromíry Kolárové *Omyl inženýra Matuly* – červen 1952, Stehlíkova hra *Nositelé řádu* – březen 1953.

Hlavní kritérium pro rozpoznání vývojového pohybu představuje pozoruhodný vnější vliv tehdejší reálné společenské situace, který se projektuje i do dramatického konfliktu hornických dramát. Zprvu bylo hlavním tématem přimět k havířské profesi co největší počet lidí. Jelínkova hra *A kdo je víc?* se dá zjednodušeně nazvat agitkou¹⁹⁰. V této 'hornické veselohře o 6 obrazech' se snaží starý havíř Krupička, který dříve – za kapitalismu - všechny od práce v dole zrazoval, získat pro tuto práci nejen své dva zetě, nýbrž i celou skupinu chlapců ze školy, kterým hrdě přednáší o havířině na své dovolené. V textu se výrazně prosazují pasáže, v nichž je zdůrazněno zajištění životních podmínek havířů – nutnost jejich nadstandardního oceňování společností, potřeba výstavby nových bytů, zajištění rekreace a kulturního života.

Však již od roku 1949 dramatika řešila ztvárnění tzv. záporných sil, které chtějí narušit bezproblémové plnění plánu. Nejdřív byl nepřítel – záškodník v plnění těžby – zobrazen mimo nadšený revoluční okruh horníků (popř. jen dočasně váhajících). Reprezentují ji hry Ilji Barta *Lidé z Viktorky* a Stanislava Kratochvila *Tvrdší než skála*. Osou hry *Lidé z Viktorky* je přerod starého horníka Krofty, dříve odvážného bojovníka za hornická práva, který však odmítá věřit v pozitivní přínos zvýšeného pracovního výkonu. Na chvíli se i ztotožní s americkým špiónem. V závěru hry, kdy je postaven před čestný hornický soud, však přijímá závazek odhodlaného budování v socialistickém duchu. Ve hře *Tvrdší než skála* se také část horníků nechává na chvíli ovlivnit myšlenkami inženýra, jenž spolupracuje se 'západem' a připravuje materiály pro převzetí dolu cizími, reakčnickými silami. Dočasně zmanipulovaní horníci se staví proti pokroku na dole a pokusí se dokonce o sabotáž.

¹⁹⁰ Dějiny české literatury dále uvádějí agitku ze života hornických učňů Miloslava Stehlíka *Černí rytíři* (1951, prem. Městské divadlo pro mládež, Praha 22.12. 1950), s. 262.

Koncepci tradičních výrobních dramát narušuje hornická hra Jaromíry Kolářové *Omyl inženýra Matuly* (červen 1952) uvedená v Ostravě. V Dějinách české literatury je k této hře uvedeno, že „snaha o aktuálnost vedla až ke krajním situacím, kdy drama řešilo problematiku, která byla předmětem soudního – politického – procesu.“¹⁹¹ Drama je vystavěno na příběhu inženýra, kterého se jeho tchán a bývalý majitel dolu pokouší získat pro špionáž. Jedná se o drama, které jako první po únoru 1948 chtělo vykreslit problematiku staré inteligence a jejího vztahu k dělnické třídě. K dokreslení vnitřního procesu přerodu inženýra je využit i motiv důlní katastrofy. Deset dnů po premiéře začíná inscenovaný soudní proces se čtyřmi báňskými inženýry a pěti důlními techniky, kteří byli ve vykonstruovaném procesu obviněni ze způsobení tří důlních katastrof z let 1949-1950, jimž padlo za oběť 45 horníků¹⁹². V procesu padly dva rozsudky smrti.

Závěrečná fáze odráží vyčerpání tematiky vnějšího nepřítele. Na tomto příkladu se dá dobře dokumentovat „pokrokovost“ dramatu, které aktuálněji reflektuje i politické procesy s vysokými funkcionáři strany a chybujícího jedince hledá takzvaně ve vlastních řadách. Zatímco totiž v roce 1953 beletrizovaná reportáž Norberta Frýda *Havíř Gavlas* vykresluje nadšeného a nepochybujícího nositele Řádu práce, je havíř Matuš ve Stehlíkově hře *Nositelé řádu*¹⁹³ již vykreslen jako postava „zpychlého revolucionáře“, chybujícího úderníka. Tento havíř zpychl poté, co se mu podařilo prosadit novou metodu práce a získal Řád práce. Příběh po dílčích peripetiích dospívá ke katastrofě: Matuš se nepohodne s ostatními soudruhy a spojí se s nepřáteli (důlním inženýrem a sociálním demokratem) ve snaze udělat rekordní těžbu. Ta se mu sice podaří, ale za cenu závalu, ze kterého mu pomůžou jeho staří kolegové. Matuš na konci hry po ostré kritice soudruhů a zejména své matky „prohlédne“ a odhodlává se k nové práci pro celek.

¹⁹¹ Dějiny české literatury 2007, s. 263.

¹⁹² „Havárie byly ovšem důsledkem politických tlaků na plnění plánu těžby bez ohledu na bezpečnost práce, tlaků, za nimiž stál hlavně stranický tajemník v Orlové Drahomír Kolder (který ovšem souzen nebyl). (Černý 2007, s. 338.)

¹⁹³ „Stehlíkova publicistická hra byla produktem autorova studijního pobytu v ostravských uhelných revírech právě v době, kdy se drancované doly po sérii důlních neštěstí začaly propadat do krize, kterou bylo nutno svést na tzv. komplice Slánského bandy. Výsledkem byly dva ostravské procesy z léta 1952 (viz *Omyl inženýra Matuly* – BS). Stehlík tak v období, které se rozhodl ve své hře zpracovat (od začátku zimy 1950 do konce jara 1952), našel skutečný dramatický konflikt, který mohl – protože jeho straničtí aktéři byli už stranou veřejně zhanobeni – bez zábran zpracovat do své hry.“ (Černý 2007, s. 369).

Schematizace postavy horníka

Nové sociální postavení – nová kolektivita

Jak jsem uvedla, zpodobení dělnických profesí je v období budovatelské literatury jevem více než žádoucím, ba přímo „naordinovaným“. Postava horníka však ve vztahu k ostatním dělníkům prochází výrazným přehodnocením. Havíř se nyní neobjevuje pouze jako kolektivní dělnická postava reprezentující určitou sociální třídu v průmyslovém kraji. Literatura svými prostředky odráží horníkovu důležitost v reálném světě, jak ji vyzdvihoval tehdejší režim. Jako důkaz může posloužit citace části úvodu k jednomu z hornických dramát, která zároveň svědčí o tom, že se autoři těchto prologů spíše než estetickým či uměleckým významem díla zaobírali společenskou situací: „Nemusíme mu (horníkovi - BS) říkat, co pro nás všechny znamená. Je si vědom, že socialistická budoucnost závisí především na něm.“¹⁹⁴

Vytváří se tak nový, výhradně hornický kolektiv¹⁹⁵. Ten již není založen na sdílení společného bídného osudu dělnictva. Sjednocujícím, a značně zjednodušeným, principem u nově vytvořené kolektivní postavy horníků je přesvědčení o správnosti „boje za lepší zítřky“.

Vztah k nové 'skutečnosti' je určující

Pojetí postavy horníka navazuje na jeho meziválečné zobrazení jako typu. V tom smyslu, jak o něm píše Daniela Hodrová: „Zjednodušeně řečeno je typ variantou charakteru, u něhož je zdůrazněna jeho sociálně reprezentativní funkce, postava jako typ reprezentuje určitou dobu, určitou sociální skupinu, má typické vlastnosti jejích představitelů, její osud či příběh je typický pro představitele této skupiny, případně celé doby. Reprezentativní funkce je u typu vyzdvižena na úkor momentu individualizujícího.“¹⁹⁶

Oficiálně vydávaní autoři však naplňují schémata budovatelské literatury a aspekty postavy horníka uvedené v předchozí kapitole jsou ovlivněny novým literárním směrem. Výše popsané zpodobení postavy havíře jako typu je značně

¹⁹⁴ Erban 1949, s. 3.

¹⁹⁵ Zajímavou poznámku si dovoluji ocitovat ze studie Víta Schmarze, který v hromadných scénách dvou hornických her vidí dokonce napodobeninu antického chóru: „Jedná se o jakousi napodobeninu antického chóru, který ve výrobním dramatu netvoří jednotný komentující hlas, nýbrž chvilkové rozpoložení postav při davových scénách. Promluvy chóru jsou krátké a úsečné a v textu jsou signalizovány slovem „hlasy“ či „všichni“. Havířský chór v Lidech z Viktorky indikuje přelom krize v katarzi (po počátečních výkřicích „Fuj! Hanba“, které směřují proti kladným postavám se situace obrátí a chór se postaví proti záporným, kteří byli usvědčeni). Podobně funguje chór také ve hře Tvrdší než skála.“, s. 28.

¹⁹⁶ Hodrová 2001, s. 533.

upraveno a zjednodušeno. Pokud se v meziválečné literatuře spolu se snahou o zobrazení postavy jako typu projevovaly i individualizující aspekty, je tento druhý rozměr horníka v budovatelské literatuře ignorován. Individualizovanost je nahrazena schematizující typičností, která postavy diferencuje víc z třídního než z psychologického hlediska.

Fundamentální hodnocení postavy vychází z jejího postoje k plnění norem a přijetí požadavků „nové socialistické reality“. Na tomto základě je založeno černobílé pojetí postav a z toho vyplývající dělení na kladné a záporné¹⁹⁷. „Zářivá socialistická budoucnost“ byla založena a určena dělnické třídě, a proto jsou právě tyto vrstvy predestinovány nacházet se v pozitivním pásmu, či po počátečním váhání do tohoto pásma jednoznačně směřovat. Také ve všech uvedených dramatech se havíři od začátku hry, popř. se po váhání či dočasném nesprávném jednání zakládající vlastní podstatu dramatu, přiklánějí k myšlence nadšené práce pro nový řád. Tento „vnitřní boj“ je vykreslen i ve hře *Lidé z Viktorky*, kde po zarputilém odmítání starý havíř Krofta pochopí nový význam své práce:

„KROFTA: Jsme přece chlapi – a žádný cukrový panenky. A makat taky umíme – tak holt doženeme, co jsme zanedbali. A soudruzi, vám všem chci říci ještě tohle. Já vím, že jsem chybil, ale já toho lituju...Stalo se mně to nejhorší, co se může stát poctivému, revolučnímu člověku. Ty lumpové reakčníky si ze mně udělali palici a tou vás mlátili...A já starej hlupák – jsem jim na to naletěl [...] Dobrá. Tak vy mně přes to všechno dáváte možnost pracovat dál mezi váma na Viktorce. Přijímáte mě mezi sebe, chlapi. A teď já vám zase ukážu, jak starej Krofta bude zas bít kapitalisty a parasity. Svou práci je budeme řezat tak, že je z toho budou palice brnět a že, než by si s náma něco začli – tak rači naházejí ty svoje atomový bomby do moře. To je moje poslední slovo, soudruzi. A ty, soudruhu závodní, rozpočítej těch 42 huntů na měsíc a rok.“¹⁹⁸

Zjednodušená psychologizace – postava jako funkce

Absence ztvárnění ryze individuálních osudů úzce souvisí se zjednodušenou psychologizací postavy. Daniela Hodrová hovoří o *plakátovém psychologismu*, a dále píše, že „budovatelský žánr zvláště v padesátých letech zcela rezignuje na systém složitých psychologických analýz a motivací“.¹⁹⁹ Psychologické motivace však nebývají zcela ignorovány, nýbrž jsou výrazně zjednodušeny. Základní a jedinou

¹⁹⁷ Podrobné typologické dělení postav na základě jejich vztahu k „hlavní ideji“ vytvořil ve své studii např. Vít Schmarz. Postavy zde dělí na 3 vrstvy v pásmu *pozitivním, negativním a ostatní*.

¹⁹⁸ Bart 1950, s. 71. Více viz podkapitola Zneužití havířiny.

¹⁹⁹ Hodrová 1979, s. 7.

vnitřní motivaci v jednání postavy tvoří právě míra jejího ztotožnění s prací pro nové uspořádání světa. Takováto zjednodušená psychologizace se odráží i ve formálních prostředcích. Jednak jsou v hornickém dramatu, ale i v próze, upřednostňovány epické, dějové pasáže. Šíře literárních prostředků je tím značně okleštěna. Zcela chybí, či se objevují ve skromné míře prvky vedoucí k regresi děje, lyrizaci. Vnitřní řeč se objevuje v próze minimálně, v dramatu zas často chybí ryze monologické pasáže postav (výše uvedený monolog havíře Krofty představuje svým rozsahem výjimku).

Poetiku postavy také ovlivňuje stereotypnost syžetových situací, která vede k unifikovaným narativním sekvencím (dějům). Na synchronní úrovni bychom z tohoto pohledu mohli havíře opět ztotožnit s ostatními dělnickými profesemi, které fungují v rámci syžetu budovatelské literatury totožně. Hlavní syžetovou náplň tu tvoří nejčastěji střet starého řádu světa s novým, boj o splnění plánu, a tím bližší dosažení toužebné socialistické budoucnosti. Pavel Janoušek charakterizuje drama 1. pětiletky jako „drama o zvýšení produktivity“²⁰⁰. O prozaické produkci zase Daniela Hodrová píše: „Konec románu přináší odstranění obtíží, harmonizaci vztahů: škůdci jsou odhaleni a zneškodněni [...] Toto vyústění děje vyplývá konečně ze společenskovýchovného poslání románu: děj se velmi bezprostředně vnímá nejen jako odraz celospolečenského vývoje, ale zároveň jako vzor a anticipace budoucí reality.“²⁰¹ Na základě unifikování dějového rámce, který je doprovázen přehlížením individuálního rozměru postav, může být hrdina v budovatelské literatuře zjednodušeně nazírán jako konstrukt, který naplňuje předem určené role, a být tak usouvztažněna se svou funkcí, jak rozumí postavám Vladimír Propp²⁰². Daniela Hodrová k tomu uvádí: „Místo postav-tezí máme před sebou postavy, jež se víc než svým „individuálním“ životem či dobrodružstvím uplatňují jako určité narativně-příběhové funkce ve stereotypním, modelovém syžetu.“²⁰³ Je tak možné nahlížet zde na postavu jako konstrukt naplňující předem dané funkce jednání.

Přehodnocení sociálního konfliktu

Zásadním způsobem je přehodnocen sociální konflikt, který byl syžetovou náplní v dílech meziválečné literatury. Poúnorová změna postavení dělníků ve

²⁰⁰ Janoušek 1993, s. 8.

²⁰¹ Hodrová 1979, s. 6.

²⁰² Vladimír Propp ve své studii *Morfologie pohádky* (1928) na základě rozboru ruských kouzelných pohádek podřizuje postavy okruhům jednání a nachází tak 7 obecných rolí postav (dobrodinec, svůdce, nepřítel, ...).

²⁰³ Hodrová 2001, s. 531.

společnosti posunula misky vah ve prospěch dělnické třídy, a svým způsobem tak byl završen boj meziválečných proletářských hrdinů. Potřeba zobrazovat útisk dělníků už nebyla aktuální. V těchto nových podmínkách se dostává napětí mezi odlišnými společenskými třídami zcela jiného vykreslení.

V prvních hornických „agitačních“ hrách ještě není skutečný nepřítel zosobněn. Nejpodstatnějším motivem zde u postavy (konkrétně starého havíře Krupičky) byla nutnost přehodnotit svůj vztah k práci. Havířina už není činnost, kterou havíř vykonává k obohacení kapitalistů, nýbrž ve prospěch všech. Tento motiv se objevuje i později:

„*HAVELKA: Tak, Ondřeji, buď přece trochu rozumný, copak nevidíš, že je to rozdíl, když někdo dělá na uhlobarony nebo když pracuje pro svůj vlastní stát?*“²⁰⁴

Opravdový třídní boj s nepřítelem jako iniciátorem podvratné, ba přímo sabotérské činnosti, se objevuje až ve vrcholných havířských dramatech: *Lidé z Viktorky* Ilji Barta a *Tvrďší než skála* Stanislava Kratochvila. Jak jsem zmínila výše, okolo roku 1950 je jako hlavní strůjce nesprávných (čti protistranických) názorů a pochyb, které se projevují v podvratné „protirevoluční“ činnosti, dokonce sabotáží, prezentován vnější nepřítel. S jednoznačně negativním pohledem na zvyšování těžby jsou spojeny všechny vrstvy, které nesdílejí nadšení z budování. Zjednodušeně se dá tvrdit, že jsou to všechny třídy nedělnické.

Absolutně se zde vytrácí respekt, který se v meziválečné literatuře projevoval k důlním inženýrům a vědeckým pracovníkům. Ti jsou kvůli své odbornosti často spjati se skepticismem a opatrným postojem k novotám, které se z hlediska zvyšování produktivity jeví jako nutné. Proto se v dramatech vyskytují málo. Narušili by svými pochybovačskými postoji zjednodušenou narativní strategii budovatelského textu, jak dokládá citace z předmluvy knižního vydání hry *Tvrďší než skála* v edici Sešity divadelní žatvy: „Ale je zajímavé, jak Kratochvil záměrně omezuje jednání této postavy (inženýra Laníka – BS) jen na nejnutnější, neboť cítí, že takový člověk, jako je inženýr Laník, nemá opravdu co pohledávat mezi krásnými typy Kalenky, Kalenkové, Vlacha, Krčky, Klicnara, Řeháka, Juráka, Jurákové (dělnické postavy – BS)...“²⁰⁵

²⁰⁴ Bart 1950, s. 33.

²⁰⁵ Semrád 1951, s. 8.

Pro srovnání v povídkovém souboru *Nad námi svítá* jsou „nedělnické“ třídy (často společně s německými okupanty) zmiňovány v pásmech vyprávějících havířů a jsou vždy obžalovány ze zapříčinění bídných životních podmínek, ve kterých havíři museli žít před Únorem.

Z pohledu zobrazení záporných postav působí mimořádně hra Jaromíry Kolářové *Omyl inženýra Matuly*. Nejen, že tato hra více než jiné věnuje rozsáhlejší prostor pro vyjádření náhledu na svět i nedělnickým postavám. Navíc je dělicí linie mezi zápornou a kladnou postavou vedena rodinou (rozpor mezi manželkou, dcerou bývalého majitele dolu, a manželem – uvědomělým inženýrem).

S vědomím značné omezenosti v kontextu budovatelské literatury se ve vykreslení hlavních hrdinů dramatu *Omyl inženýra Matuly* a *Nositelé řádu* objevuje větší (resp. alespoň nějaká) psychologická plastičnost. Havíř Matula (ze hry *Omyl inženýra Matuly*) překoná vlastní ješitnost (poté, co je nucen spolupracovat s nově vystudovaným dělnickým závodním Látalem), odolá lákavým nabídkám blahobytu svého tchána – zrádce, a navíc opouští svou milovanou manželku, která není schopná přivyknout novému společenskému uspořádání. Havíř Matuš (ve hře *Nositelé řádu*) musí také pochopit, že adorace jeho pracovního výkonu zhmotněná Řádem práce nemůže být opravdová, pokud podlehne představě o vlastní neomylnosti. Uvedené posilování důrazu na nitro postavy svědčí o neproduktivnosti černo-bílého zpodobení světa související s odpsychologizovaným přístupem ve vykreslení postav. Stehlíkovi *Nositelé řádu* jsou posledním představitelem výrobní dramatiky.

Tělo

Daniela Hodrová ve své studii *Statické a dynamické pojetí postavy* tvrdí, že socialistický realismus v rámci zobrazování postavy jako typu „zanedbává tělo“²⁰⁶. V případě tak specifické postavy jako je havíř a s ohledem na dříve vytvořené atributy tělesna v poetice postavy horníka, pracuje s tělem určitým způsobem i budovatelské období. Třeba i tak, že jej upozaduje.

V 1. polovině 20. století byl horník vykreslen jako člověk poznamenaný náročnou prací v podzemí. Tělesné deformace v období socialistického realismu úplně mizí. Z postavení havíře jako jednoho z předsunutých bojovníků za lepší socialistickou budoucnost vyplývá, že nemůže být přeci deformovaný, pokřivený, s nateklými klouby a vymykat se tak běžné populaci, které má být vzorem. Socialistický realismus se jednoznačně distancuje od naturalistické poetiky, to znamená od zobrazování přírodní determinace lidské existence (podzemím vyhrocené na maximum).

²⁰⁶ Hodrová 2001, s. 531.

- Havíř. Autor neznámý. Vystaveno v Galerii Mánes v rámci výstavy *Československý socialistický realismus*, prosinec 2009.

Zdroj: <http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/vytvarne-umeni/oko->

[bere/ceskoslovensky-socialisticky-realismus-po-italsku_150462.html](http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/vytvarne-umeni/oko-bere/ceskoslovensky-socialisticky-realismus-po-italsku_150462.html)

Budovatelská dramatika zároveň ignoruje tak vděčný dramatický prvek jako je černá barva v prezentaci havířských postav. V žádné z uvedených hornických her se neobjevuje scénická poznámka o tom, že by měl být havíř po vyfárání, dokonce ani při práci, začerněn! Pokud se černá barva v literárním zpodobení objeví, tak narozdíl od předchozího období nenavozuje infernální významy, nýbrž se ji autor snaží spojit s něčím pozitivním. Pro ilustraci zde uvádím příklad prozaického textu Norberta Frýda *Havíř Gavlas*, kde jsou popsáni horníci těsně po vyfárání. Čern je spojována s něčím krásným, uhlazeným - z dnešního pohledu však překvapivě absurdním - krémem na boty!²⁰⁷ Spolu se začerněným obličejem se však opět nezapomíná na bělmo očí a zubů (symbolizující zdraví, mládí, dravost), které má také jednoznačně pozitivní konotace – rafinovaněji již má svědčit o pevnosti a odhodlání havířů – v socialistickém diskursu bojovníků za lepší zítřky: „*Gavlas, Slanina a Juraj vyfárali. Stojí úplně bez hnutí mezi povykujícími řadami havířů a dívají se směřujícíma se očima do kamery. Uhelný prach a pot se stmelily v pevnou černou glazuru, která pokryla těla bojovníků. Tváře jsou jakoby vyleštěné krémem na boty, jen růžové dásně a bílé zuby svítí starými barvami šťastného smíchu. A pak oči. Oči! Jurajovy oči, nazelenalé, jasné; Slaninovy oči, uhrančivé, silné; Gavlasovy oči, modré a jako vždy zaměřené do velkých dálek. Černé panenky má hodně stažené před náporem nezvyklého světla, duhovky jsou vyblýskané vlhkem dojetí, a to vše září jako pevný terč v moři bělma, ohraničeném rákosem začerněných řas.*“²⁰⁸

V meziválečném období byla sice postava havíře vylíčena jako fyzicky zdatná (M. Majerová), ale výjimkou nebyla ani existence postav hubených, slabších (A. M. Tilschová, K. Čapek). Stejně tak je tomu i ve výrobním hornickém dramatu. Přestože fyzický vzhled při inscenaci jednoznačně vychází z fyziognomie herce, v textu se mnohdy nezapomíná na to, že i méně zdatní jedinci se hodí pro práci na šachtě. S možnými nedokonalostmi se pak autor vyrovnává použitím humoru, jak svědčí ukázka z Jelínkovy agitky *A kdo je víc?*, ve které rozmlouvá havíř Krupička se svou manželkou o jejich zeti, který se nechal přemluvit pro práci v dole:

„*KRUPIČKA: To já vím. K Čiperovi něco cejtím. Čipera je takovej milejší. Mámo, na mou duši – Čipera to nebude mít špatný –*

KRUPIČKOVÁ: Stejně musí bejt na sebe opatrněj –

²⁰⁷ Dobře zřetelný je však posun v chápání černé zejména v poezii, kde se hojně vyskytují spojení jako černé slunce, černé světlo. Zajímavé je i časté využití havířského důlního kahanu (lutny, lampy) jako symbolu všudypřítomného světla - viz ukázka básnického textu v úvodu této kapitoly.

²⁰⁸ Frýd 1973, s. 52.

KRUPÍČKA: Mámo – ještě ty hecuj –

KRUPÍČKOVÁ: Myslím – žlučník –

KRUPÍČKA: Nikdo jinej nemá žlučník – než Čipera –

[...]

KRUPÍČKOVÁ: Na průdušky je taky slabej –

KRUPÍČKA: Průdušky má každej druhej. Třeba mu bude hloubka zrovna svědčit.

KRUPÍČKOVÁ: A nebudou se mu v koupelně smát?

KRUPÍČKA: Když jim poví něco vachrlatýho – proč ne –

KRUPÍČKOVÁ: Čipera nesnáší dobře sluníčko. Bude jako tvaroh –

KRUPÍČKA: A to je chyba. Velká chyba – to bude fasovat při nejmenším o sedum metráků uhlí míň –

KRUPÍČKOVÁ: A jdi! Jízdu klecí dolů aby snášel – co myslíš? Někomu prej jde žaludek hrozně nahoru –

KRUPÍČKA: Stává se. Jednou se dokonce stalo, že havíř jel dolů, žaludek mu šel nahoru a tak se v půli šachty minuli.²⁰⁹

Využitý humor v rámci naplnění žánru veselohry však nezastře absurditu, se kterou je vylíčeno podzemí dolu jako možné pozitivně působící prostředí na onemocnění průdušek. Hornické drama postuluje reverzní pohled na dříve negativní důsledky práce na šachtě v literatuře 1. pol. 20. století.

Odklon od tradičního realistického vyobrazení fyzického vzhledu havířů jednoznačně znamená nepřítomnost těch, kteří jsou prací v dole zmrzačení. Hornické drama je tím usvědčeno ze záměrného přetváření reality. Zatímco tradičně se k dotváření představy o charakteru práce v dole objevovalo množství vedlejších postav různě poznamenaných, ve všech uvedených hornických dramatech se takováto postava vyskytuje jen jednou, a to ve hře Stanislava Kratochvila *Tvrdsí než skála*. Navíc je toto zmrzačení zatíženo ideologicky, neboť si dotyčný havíř Řehák nehodu způsobil vlastní vinou, když se pokusil o sabotáž zlepšovacího návrhu – uhelné sýpky – uvědomělého havíře Kalenky. Avšak ani zde nechybí všudypřítomný happyend, kdy je téměř na konci hry po sebezpytujícím doznání Řehák znovu přijat k práci pro celek: „KALENKA: A ty, soudruhu Řeháku, zaplatil jsi sice těžkou daň za svou nerozvážnost, ale my tě nenecháme na holičkách. Za uhlobaronů by tak nebylo – ale teď však ti ještě najdeme práci, na kterou za nynějšího stavu stačíš. Že, soudruzi?

VŠÍCHNI (přisvědčují)

²⁰⁹ Jelínek 1949, s. 45-47.

ŘEHÁK (*maně si otírá oči*): Děkuju vám, soudruzí...Děkuju vám, kamarádi...Nikdy bych to nečekal. Ale rozvažte si všecko. Co budete dělat s mrzákem, který se vyřadil vlastní vinou? Radši bych se propad, jaký mám na sebe vztek!

VLACH: Nemluv o tom, nějak to už uděláme. Hlavní věc je, že jsme se všichni dohodli a že budeme zase všichni společně pracovat. ²¹⁰

Zneužití havířiny

Jak jsem již uvedla výše, horníkovi (skutečnému, ale i literárnímu) je na mnoha místech připomínáno, že socialistická budoucnost záleží především na něm. Havířina coby základní činnost havíře je neuvěřitelně povyšována a její význam pro společnost spojován se superlativními přívlastky *nejdůležitější*, *nejoceňovanější*, *nejpotřebnější* v realitě budování nového spravedlivého socialistického státu. To dokládá citace z úvodu k Jelínkově hře *A kdo je víc?*: „Musíme odměňovat jejich práci, jak si zaslouhuje, musíme jim stavět nové byty místo těch starých, neobyvatelných, kterými vykořisťovatelé platili jejich dřinu. Musíme jim dát všechny možnosti, aby mohli ukojit svou touhu po kultuře, rekreaci a vzdělání, kterým chtějí zmodernisovat naše hornictví [...] Chceme tak prakticky dokázat, že skutečně není nikoho, kdo by byl víc než havíř.“²¹¹ Právě on je tím prostředníkem mezi bohatstvím Země v podobě uhlí a jeho využitím pro deklarovaný rozkvět socialistické společnosti.

V souvislosti s tehdejší politickou situací je rubání uhlí na několika místech přímo ztotožňováno s bojem proti nepřítelům: viz výše citovaná pasáž havíře Krofity nebo také v reportáži Norberta Frýda *Havíř Gavlas*: „Nu, přece v té říši letících klecí, umělého průvanu, rachotících vozíků, chvějících se sbíječek, kde každé posunutí rubání je posunem fronty vpřed proti tajemnému nepříteli.“²¹²

Osobní vztah havíře a havířiny byl v meziválečné literatuře pojat tak, že je práce havířem buď osudově přijímána jako nutný zdroj obživy nebo naopak oceňována a chápána jako základ identity. V budovatelské literatuře je však havířina v rámci vztahu havíře ke své profesi ve své podstatě prostituována. Je na ni totiž bezpodmínečně naroubováno uvědomělé budovatelské úsilí pro 'lepší socialistické zítřky' a vztah havíře k poctivé práci není možný bez ztotožnění s touto ideou²¹³.

²¹⁰ Kratochvíl 1951, s. 59.

²¹¹ Erban 1949, s. 4.

²¹² Frýd 1973, s. 14.

²¹³ Tyto dva rozdílné významy (vztah k práci – vztah k práci pro socialistické zítřky) je výrazným způsobem přehodnocován v literárních pracích o s havířskou tematikou v pozdějších obdobích (u Pecky, Fraise, Landsmanna).

Socialistické budování (kontrolované shora Stranou) se pak v určitých replikách falešně srovnává s havířskou ctí:

„KROFTA: Tak počkat! Nebudeme mezi sebou trpět chlapy, kteří nevědí, co je to havířská solidarita, havířská čest.

HAVELKA: Strana, Ondřeji, do toho také promluví, jenže jináč, než ty si myslíš. Pamatuj si, že vám z toho bude horko, až do toho promluví strana.

ČIHAK: Havířská čest je dnes práce, Krofto – uhlím, které dáváme republice.“²¹⁴

Nebo na jiném místě, kde uvědomělý havíř Kalenka vítá do kolektivu zpět Juráka, který si dříve nedokázal uvědomit, že jen havířina pojatá v socialistickém duchu je ta jediná správná:

„JURÁK (k horníkům): Já vím, těžko je vás přesvědčit, když mi nevěříte...A já se vám nedivím. Moc jsem toho zavínil. Ale tam, v Žacléři, jsem se přesvědčil, že vy všichni a tady Kalenka s vámi, to děláte dobře... Chlapi, kdyby vy jste věděli, jak se mi po té naší jámě stejskalo! ...I to naše uhlí je nějak lepší – černější ...a tak nějak voní... Chlapi, jestli vy mě vezmete zase sem, zpátky na jámu, já vám slibuju, že budu držet do oupadu, abych si znovu získal vaši důvěru. [...]

KALENKA: Správně řečeno. Jurák se vrací do naší hornické rodiny přesvědčen o tom, že neměl pravdu. A v tom spočívá úspěch, že socialismus přesvědčením získává čím dál tím více stoupenců nejen u nás, ale i v celém světě!“²¹⁵

Socialistická idea navíc nachází v havířině oporu, která se přirozeně objevovala v literatuře již dříve, a tou je při práci nutný havířský kolektiv a jeho solidarita. Z podstaty havířské práce totiž plyne, že ji není možné vykonávat individuálně, samotářsky. A to je právě jev, který se do diskursu budovatelské literatury dokonale hodí. Idea společné kolektivní práce nachází v havířině svou pragmatickou obhajobu, o níž se může opřít.

Zatímco se dříve v rozčlenění havířů uplatňovala profesní hierarchie, která reflektovala věk a zkušenost²¹⁶, v nových podmínkách se vytváří literární dělnické „minikolektivy“ na jiném základě. Postavy se diferencují na uvědomělé – (na začátku) neuvědomělé. Skupina postav uvědomělých se v havířském diskursu projevuje vytvářením údernických part, jež podepisují socialistické závazky a soutěží mezi sebou v plnění plánu, čímž ztělesňují příklad všem ostatním.

²¹⁴ Bart 1950, s. 32.

²¹⁵ Kratochvíl 1951, s. 56-58.

²¹⁶ A často tak byla důsledkem i rodové hierarchie, která však v nových podmínkách zcela ztratila význam, neboť jednou z funkcí hornických literárních děl je funkce persvazivní. Proto by jaksi líčení havířů jako rodově determinovaných k této práci bylo neúčelné.

„KROFTA (zdvíhá hlavu při posledních slovech, přerývaným hlasem): Soudruhu závodní – papíry sem a pišem. (Beránkovi) Václave, ty deš se mnou do party?

BERÁNEK: S tebou vždycky, Ondřeji.

KROFTA: Kolik dávala, soudruhu závodní, úderka Čiháka na komoře?

ŠTĚPÁN: Čtyřicet huntů za směnu.

KROFTA: Dobrá. Piš si: dvačtyřicet huntů za směnu. Souhlasíš, Vašku?

BERÁNEK: No, když to musí bejt, ale, Ondřeji, to bude fuška!

KROFTA: Jsme přece chlapi – a žádný cukrový panenky. A makat taky umíme.²¹⁷

Tyto údernické party jsou pojmenovány podle svého předáka, to znamená nejuvědomělejšího **hrdiny** – Gavlasovci, Matušovci²¹⁸. V 1. polovině 20. století hrdinství havíře bylo založeno na jeho pokorném přijímání osudu náročné, ve srovnání s jinými profesemi mnohdy tragické, práce. Obraz budovatelského hrdiny - havíře je vystaven zcela opačně. Dalo by se shodně s Danielou Hodrovou tvrdit, že „návrat k hrdinovi v budovatelské literatuře znamená, že se hrdina znovu stává ohniskem děje, život se znovu otáčí kolem hrdiny a v něm.“²¹⁹ Budovatelský hrdina – havíř neumírá. Naopak, je to právě on, kdo dokáže práci pokořit a navíc své pracovní výkony neustále zvyšovat.

Jazyk

Pokud jde o jazykovou stránku budovatelských prací s hornickou tematikou, lze bezesporu tvrdit, že se v nich užívá jadrný, lidový jazyk. Jak je patrné z vybraných ukázek, postavy havířů hovoří běžným mluveným jazykem, ve kterém se pochopitelně vyskytuje množství profesních a slangových výrazů.

Mimořádně působí silně dialektické vyjadřování Kalenkové, postavy ze hry Stanislava Kratochvila *Tvrdší než skála*, které mělo divákům stále připomínat odlišný původ nejen její, nýbrž i jejího manžela a syna – uvědomělých havířů, kteří přišli do severních Čech z Ostravy pomoci se zvýšením těžby²²⁰.

Pozoruhodné je uvedení Slovníku havířských výrazů v úvodu knižního vydání Bartovy hry *Lidé z Viktorky*, které mělo zajistit srozumitelnost pro inscenátory, popř. čtenáře, kteří by měli zřejmě problém s porozuměním výrazů jako „fárty, banko,

²¹⁷ Bart 1950, s. 71.

²¹⁸ Srovnej výše: vykreslení havíře Gavlase bez relativizací postoje k práci a postavy zpychlého revolucionáře, havíře Matuše.

²¹⁹ Hodrová 1979, s. 7.

²²⁰ Opět to svědčí o povyšování prestiže Ostravsko-karvinského regionu v období po únoru 1948.

forota...“. A tak původní záměr přenést jazyk havířů do dramatu ustupuje na úkor srozumitelnosti pro běžné publikum.

Pozdější divadelní hry však vykazují jinou zajímavou tendenci – hovorový jazyk ustupuje z vyjadřování dělníků a stává se charakteristickým projevem postav spíše záporných. Všimá si toho i Vít Schmarz ve své práci *Nová skutečnost*: „To, co bylo původně pocíťováno jako adekvátní pro realistické ztvárnění „skutečnosti“ dělníků, je později charakteristickým projevem pro postavy spíše záporné, zatímco pro ty kladné je adekvátním prostředkem vyjádření výše hodnocená čeština spisovná. Jde svým způsobem o sílící estetizaci dramatu po stránce jazykové, která může souviset s dobovými proměnami estetických kritérií, aplikovaných na hodnocení útvarů národního jazyka.“²²¹

Prostor ve výrobním dramatu aneb „boj probíhá všude“...

V této podkapitole se podrobněji zaměřím na užití různých typů prostoru ve výrobním dramatu; na způsob zobrazení a stereotypizované významy. Už v předchozí kapitole jsem rozdělila 'hyperprostor' dolu na tři navzájem oddělené části – podzemní, nadzemní prostor dolu a hornickou kolonii. Takto rozčleněný prostor bude základním východiskem mého výkladu i nadále, neboť je funkční i pro žánr hornického dramatu.

Podzemí

Život člověka je v podzemí permanentně ohrožován působením přírodních živlů v podobě sesuvů nerostů, nekontrolovatelného prosakování vody či úniku jedovatých plynů²²². Proto se dříve v realistickém zpodobení postavy horníka logicky objevuje motiv smrti v podzemí. V tomto ohledu výrobní drama nejenže absolutně vybočuje z historicky zavedené tradice²²³, nýbrž i ignoruje skutečný a neměnný stav kruté reality²²⁴. Podzemí je vykloubeno ze všech svých dříve zavedených, lidskému

²²¹ Schmarz 2004, s. 19.

²²² Únik plynů hrozí v uhelných šachtách.

²²³ Za zmínku zde stojí dramatický debut Jana Drdy *Jakož i my odpouštíme* z roku 1941. Děj této divadelní hry je celý situován do nemocničního pokoje, ve kterém se řeší vina umírajícího havíře. Ve snových retrospektivních scénách se však drama přirozeně přesouvá do uhelné sloje, kde čtyři zavalení havíři řeší otázku přežití, neboť mají jen jeden dýchací přístroj. Havíř, který v pudu sebezáchovy strhává masku jinému, se jako jediný dostává na povrch živý. Pod tíhou své viny však propadá šílenství a dva dny poté je nalezen zřícený pod skalou.

²²⁴ Pro ilustraci 'přebudovávání' reality lze srovnat údaje ze statistiky Revírního báňského úřadu v Ostravě. V roce 1949 došlo jen v ostravsko-karvinských dolech ke 173 smrtelným úrazům, v roce 1950 dokonce ke 198 smrtelným úrazům. Po roce 1951 se však o těchto mimořádných událostech přestalo psát a údaje o pracovních úrazech byly pokládány za tajné. Zdroj: *Uhelné hornictví v Ostravsko-karvinském revíru*.

životu nepřírozených vlastností. I výše zmíněná ukázka o zdánlivém pozitivním vlivu prostředí dolu na průdušky Krupičkova zetě dosvědčuje jednu z hlavních charakteristik hornického dramatu a románu, které jsou „ve druhé polovině 40. let zjevně projevem zjednodušujícího chápání společenské funkce umění jako pouhého přímého nástroje k přetváření reality.“²²⁵

Nemůžu si zde opět odpustit vybočení z literárního rámce do reality společenské, neboť pokud je umění ve službách politiky a jejích záměrů, můžou nám aktuální společenské podmínky k interpretaci motivů, resp. jejich absence dobře posloužit. Odvolávám se i na slova Pavla Janouška, který ve své studii píše: „Politická praxe, která měla stanovený ideál naplnit, teď už od umění [...] očekávala předobrazy prakticky se podílející na vedení čtenářské veřejnosti, přesněji lidových mas, k uskutečňování řady zcela konkrétních společenských a politických kroků. Všechny ostatní funkce umění se jevily [...] jako druhořadé a nadbytečné, případně zcela škodlivé.“²²⁶ Politickým záměrem je v dané době zcela jednoznačně enormní zvýšení těžby uhlí jako hlavního energetického zdroje. Do dolů jsou lákáni brigádníci, prezident Gottwald přijímá v Lánech závazek hornických učňů, že do roka několikanásobně zvýší své stavy. Pokud má tedy umění plnit zároveň i persvazivní funkci náboru do proklamované nejprestižnější dělnické profese, je logicky nezbytné vyvarovat se v díle negativním jevům (viz absence tělesných deformací způsobených prací v dole – kap. Tělo), ba dokonce smrti, jež je dána povahou pracovních podmínek.

Většina zmínek o úrazech se netýká aktuálního času děje, ale vrací se zpět do historie. Odpovědnost za ně je svalována na nedostatečné zajištění bezpečnosti práce, běžné v dobách vlády uhlobaronů či nacistů. V aktuální, nové, revoluční, budovatelské, převratné době je proklamována naopak mimořádná snaha a péče o bezpečnost horníků, mnohdy i proti jejich vůli, jak dokazuje ukázka z Kratochvílovy hry *Tvrdší než skála*:

„JURÁKOVÁ: Jako zrovna před týdnem. Narazil jste rubání a celá směna musela jít dřevit. – Copak to je práce pro kopáče?! Ztrácejí přitom akord! A pak se musí hádat o peníze!

[...]

²²⁵ Janoušek 1993, s. 10.

²²⁶ Janoušek 1993, s. 10.

KALENKA: A i kdyby něco ztratil, tak jako zkušený havíř musí uznat, že to bylo nutné i pro jeho bezpečnost. ²²⁷

Avšak z dnešního pohledu na bezpečnost už jinak vypadá úryvek z jednoho dramatu, kdy se proti vůli inženýra, entusiasmus horníka a vliv sovětského vzoru projevuje v řeckně pionýrském, neodborném zavádění mechanizace:

„NOVÁČEK: Bez dovolení. Až se vám nahoře zachce, přijďte si taváryše oštemplovat dolů! Ale moc ho štemplovat nesmíte – on je sovětský, nemá to rád a kouše.

MILOŠ: (ted' ožije) A papírové inženýry přímo žere.

JOZÍFEK: Soudruhu Nováčku, jednáš neuváženě! Není vyzkoušen transformátor, nejsou prozkoumány tlakové podmínky a podle dokumentů...

NOVÁČEK: (vpadne) On je taváryš sovětský, on si to všechno vyzkouší sám! (Ale ted' se opravdu rozzlobí.) Synku, kdyby v Rusku byli pořád jen zkoumali tlakové podmínky a sháněli transformátor a luštili staré dokumenty – tak by dodnes v Moskvě měli jakéhosi cara Mikuláše třiatřicátého!

MILOŠ: (si přisadí) Kdyby byli dali na inženýry!

JOZÍFEK: (taky se dostává do varu) Dívám se na to okem technika!

NOVÁČEK: Jenže máš na tom oku inženýrský zákal, Jozífku. ²²⁸

Tento úryvek svědčí o záměrném obhajování překotného zvyšování těžby, a to dle proklamovaného sovětského vzoru a bez nutných bezpečnostních opatření. Jak jsem již uvedla v souvislosti s charakteristikou vnějšího vzhledu, je ze všech uvedených textů v aktuálním čase hry vylíčen pouze jeden úraz. V dramatu *Tvrdsí než skála* se zranění přihodí zrádci, který je zavalen při své sabotážní činnosti. Ani ten však neumírá, aby mohl na konci hry dospět k prohlédnutí a přiklonění se na „správnou“ stranu boje a budování.

Ve dvou pozdějších dramatech je v aktuálním ději sice zmíněn zával, ale vždy se obejde bez zranění (!) a navíc je tu implikováno selhání hlavního hrdiny - havíře komunisty, který se načas vzdálil svému primárnímu poslání – to jest kolektivní práci. První případ je předveden v dramatu *Nositelé řádu*. Neštěstí se stane při rekordní těžbě, kdy se hlavní hrdina, nositel Řádu Matuš (na místě 'kolize' dramatu) rozhodne pokusit o rekordní těžbu a přitom se místo s kolegy spojí s nepřáteli. Když je později Matuš ostře kritizován svými soudruhy, je zával využit v metaforickém významu „nutnosti správného boje“ - pracovního i politického:

²²⁷ Kratochvíl 1951, s. 16.

²²⁸ Stehlík 1953, s. 75.

„ZAJAC: Havířsky a politicky – to je v rubání jedna sbíječka, Honzku. Na to jsem i já zapomínal a proto se mi v revíru porub zavalil.

MILOŠ: Za to vy nemůžete, stryku Zajaci! Však jsme od havířů slyšeli, že jste Matušovcům dnes v porubu sám tahal dřevo a zajišťoval strop a sám budoval!

ZAJAC: Sám. Právě, že sám! Proto přišel zával. Jeden havíř tlaky neudrží, synku. Objektivního inženýra jsme měli ze svého rubání vyhodit – a všichni jsme měli bezpečně budovat! Ja. Zapomínáme, synci, že robíme pod tlakem tisíce metrů hlušiny – havířsky i politicky, Matuši. Když bezpečně nezabuduješ obojí, vždycky ti přijde zával, předáku“²²⁹.

Druhý případ využití závalu v ději hry se vyskytuje v dramatu *Omyl inženýra Matuly*. I zde je důkazem o momentálním vzdálení hlavního hrdiny od nutné soudružské spolupráce, který poté, co není jmenován závodním dolu, zůstává „natruc“ pár dní doma:

„SLÁVKA: Sfáral na Prokop II. Je tam zával.

MATULA: Co? Že oni mi tam neplotovali. A kdybych jim desetkrát neopakoval, jaký je tam strop. Ale to člověk zůstane pár dní doma – stalo se někomu něco?“²³⁰

Kromě ignorace podzemí jako svébytného přírodního prostoru nezřídka způsobujícího smrt člověka je v budovatelské literatuře přehodnocen i další dosud podstatný význam tohoto prostoru, a to náboj mytologický. Zde se hodí slova Vladimíra Macury, který ve své studii o sémiotice metra²³¹ uvádí: „Sémiotika socialistického ideálu byla přímo vyhrocena proti temným silám podzemí, proti démonické mytologii vrhla do boje mytologii svou.“²³² Na rozdíl od meziválečné literatury už čtenář/divák není naváděn, aby si představoval peklo (jak to třeba explicitně vyjádřil Sokol Tůma). Tehdejší doba musela svým způsobem odmítnout negativní konotace spojené s podzemím. Vlastnosti tohoto prostředí, jako například absolutní tma, velká vlhkost, uzavřenost, nedostatek vzduchu, jsou přímo kontradiktické k představě šťastného věku, jenž je nejčastěji spojován s motivem slunce, světla, jara. A havířské drama svůj 'boj' proti tradičnímu postupu vytváření hlubinného, tajemného významu podzemních prostor uskutečňuje několika cestami.

Temnotě podzemí je přisouzeno místo úkrytu „podvratným silám“, které se tam organizují. Tak je tomu v dramatu *Lidé z Viktorky – 2.*, 4. obraz a *Tvrďší než*

²²⁹ Stehlík 1953, s. 113.

²³⁰ Kolárová 1953, s. 33.

²³¹ Dovolují si zde použít citaci z této studie na základě určitého zjednodušeného ztotožnění podzemních prostor dolu a dopravního prostředku.

²³² Macura 1992, s. 94.

skála – 3. obraz. Ve finále však opět vítězí kladné síly, a tak i zavalený sabotér je zachráněn ostatními čestnými horníky (*Lidé z Viktorky*) nebo je společnými silami přemožena sabotážní činnost (*Tvrdsí než skála*). Obdobně o podzemním prostoru soudí Vít Schmarz: „V podzemních stísněných prostorách jsou zpočátku dominantní síly, které směřují proti naplnění „hlavní ideje“, tyto temné a depresivní prostory jsou místem pochyb i příkoří pro postavy zdánlivě uvědomělé, přičemž katarze a její prostředník přichází z povrchu (otevřených prostor) – zatímco temnota svědčí oněm tzv. „rozvratným živlům“ (jedincům nerespektujícím a podkopávajícím „hlavní ideu“ a uspořádání nového světa), které jsou konvenčně situovány do „temných koutů“ budovaného společensko-kulturního prostoru.“²³³ Vladimír Macura také ve své studii podotýká, že: „Temné významy podzemí jsou tedy navyklé zůstat v podtextu, neusilují ovládnout celkový smysl.“²³⁴ Ztotožnění temných vlastností místa a postav vlastně umožňuje porazit je lidskou silou a vírou v budovatelskou ideu.

Zobrazení podzemí jako konkrétně inscenované scény na jevišti okupované z hlediska ideového „rozvratnými živly“ (nakonec ovšem kapitulujícími), by však nebylo dostatečné. Přesto, že se podzemí neobjevuje přímo zobrazené, proniká do hry často zprostředkovaně v řeči horníků, kteří o své práci v něm neustále mluví. A zde nemůže být podzemní temný prostor nenasycen pozitivními významy. Řečeno slovy Vladimíra Macury, je optimistický boj spatřován v možnosti „zapojit proti dávným archaickým mýtům podsvětí moderní, optimistický mýtus techniky...“²³⁵ A stejně tak jako s podvratnými lidskými silami zúctuje lidská víra ve správnost socialistického boje, jsou proti temným silám přírody postaveny vítězíci ‘zlepšováci’ (uhelná sýpka ‘osvíceného’ havíře z Ostravska Kalenky ve Kratochvilově hře *Tvrdsí než skála*) a zdokonalené pracovní postupy - práce v cyklu (Stehlíkovi *Nositelé řádu*). Ten je v duchu veselohry podrobně vylíčen a názorně popsán tak, aby ji pochopily i ženy:

„VĚRA: *Tak...předved'te, stryku Zajaci, co je to vlastně ten matušovský cykl!*

MILOŠ: *Kolikrát jsem ti to už vykládal? Ona myslí, že cykl je...zázrak! A zatím cykl je jen...od slova cykl. (Nedůtklivě). Parta havířů – víš, co je to havíř? – Za jednu šichtu – víš, co je to šichta? Vyrube uhlí – víš, co je to uhlí? Pak zabuduje, přeloží žlaby, motory a vzduchové potrubí, vyčistí zával, přeloží hráně – a je to cykl. Přijde druhá parta a začne čistě nanovo. (Stěžuje si). Stařenko, byly taky za vašich časů havířské dcery tak tupé? Vykládám jí o cyklu v parku, vykládám jí cykl při tancování, vykl...*

²³³ Schmarz 2004, s. 21.

²³⁴ Macura 1992, s. 95.

²³⁵ Macura 1992, s. 89.

VĚRA: (vpadne). *A já ti nevěřím. Když uvařím a umyju nádobí – je to cykl?*

ZAJAC: *Je, děvcho. Divíš se? Jenže v havírně zatím jedna parta za jednu šichtu uvaří a pak druhá parta v druhé šichtě myje nádobí a uklízí. Ale Matušovci řekli: my si zabereme všechno v jedné šichtě – a zrobíme tak cykl.*²³⁶

Proti nepřízni přírodních živlů však především napomáhá mechanizace. Stroje, kompresory a důlní kombajny jsou chápány odlišně oproti dosavadní (a mnohdy následující) literární tradici: „Strojový pohyb byl vnímán jako dokonalý, krásný, a vlastně přímo lidský, stroj už nemohl, ba nesměl být monstrem, jehož „život“ je hrozivý a groteskní, jak tomu bylo v próze z přelomu století, ale i dříve a později mimo působnost pozitivní socialistické vize, nýbrž polidšťoval se.“²³⁷ I zde dochází k reverzi vytvořeného obrazu v předchozích literárních obdobích. Dříve se člověk stykem se strojovým pohybem odlidšťoval, jeho pohyby se mechanizovaly. V budovatelském diskursu není odlidštěn člověk, ale naopak personifikována je technika. Časté jsou motivy vřelého citového vztahu člověka ke stroji.

Ze všech možných strojů jsou právě ty ze Sovětského svazu obklopeny aureolou, s níž se pojí všechny možné pozitivní superlativy. Prostý český havíř k takovému stroji přistupuje s absolutním respektem, mnohdy až strachem a obavami. Nakonec však (jak jinak) zvítězí touha po vyšším pracovním výkonu. Většinu výše uvedených tvrzení dokládám následující ukázkou ze Stehlíkovy hry *Nositelé řádu*:

„JOZÍFEK: *Mne skutečně mechanisace šachty zajímá víc než děvuchy.*

MILOŠ: *(nejistě) Čert mu věř!*

NOVÁČEK: *Tak proč chodíš kolem kombajnu jako kolem divoké potvory?!*

JOZÍFEK: *(upřímně vyhrkne) Bojím se ho. Ja Bojím! A všichni inženýři se ho bojíme. Je to na nás – nová a těžká věc.*

NOVÁČEK: *V e l k á věc je to, synku! Věc? Ne! Kombajn je – velký havíř! Myslíš, že já se ho nebojím? (Vážně – se zápalem.) Báľ jsem se, že ho nikdy nepochopím. Báľ jsem se na něj sáhnout. I když jsem se s ním už teď skamarádil – až ho budu dole po prvé pouštět – strachy asi umřu. Ja. Strachy umřu – ale rozjedu na Ostravě havířskou budoucnost!*

JOZÍFEK: *(je stržen – ale chce mít vyvráceny poslední námitky) Než kombajn se svou partou rozjedeš, to bude trvat měsíc, dva, tři...!*

MILOŠ: *Ale pak bude dávat tisíce tun, pane inž...soudruhu!*²³⁸

²³⁶ Stehlík 1953, s. 10.

²³⁷ Macura 1997, s. 194.

²³⁸ Stehlík 1953, s. 77.

A stejně tak, jako je podzemí zbaveno svých tmavých konotací, je negována i špina důlních strojů:

„NOVÁČEK: Zdrželi jsme se na šachtě. Michal u Vojtaše a já si hrál s kombajnem.

VĚRA: (mu mrkne na ruce). Nechcete si umýt ruce?

NOVÁČEK: (si je otírá o kalhoty). Proč? Špína z kombajnu není špína, děvuchu.“²³⁹

Budovatelské drama v první řadě zbavuje podzemí negativních mytologických významů. Je chápáno jako další místo boje (ať už s lidskými či přírodními silami) o naplnění ideje 'lepších zítřků'. Je tak připraveno k ztotožnění s mnohými dalšími místy na povrchu, kde se rozvíjí nové mytologizující tendence.

Před „vystoupením“ na povrch dolu, bych si zde (v podzemí) dovolila odbočku k jednomu z nejdůležitějších emblémů hornických dramát, a tím je uhlí.

UHLÍ aneb bez něj nemůže existovat ani tento text...

Tento nerost prochází v budovatelské literatuře zajímavými procesy emblematické. Stejně jako v případě podzemí jsou zatraceny dřívější významy či konotace s tímto místem dříve spojované, také v případě uhlí dochází k upozadění jeho historického původu a významu. Podobně jako je podzemní prostor dolu projektován jako jedna z dalších front, na které je třeba bojovat o lepší budoucnost, je i do uhlí vrýpnuta socialistická idea. Zřídka v textech divák/čtenář nenarazí alespoň na zmínku o milionech let, v průběhu nichž uhlí vznikalo. Tyto rozměry jsou v podstatě nechtěné, nadstandardní. Postupně se vytrácí respekt k přirozenému stavu a obecně k přírodě, která je k myšlence 'boje' rezistentní, a tudíž nechtěným faktorem. Pozornost z hlediska časové orientace je otočena z vektoru *historie-současnost* na osu *současnost-budoucnost* (*světlá budoucnost socialismu*). Explicitně je to vyjádřeno v replice jednoho z 'osvícených' havířů, v níž je zároveň podána i interpretace názvu celé divadelní hry Stanislava Kratochvila *Tvrdší než skála*:

„KALENKA: Pamatujte si, pane Machu: Lidé, kteří tvoří socialismus, se radují z každého kousku práce, z každého kousku uhlí, který vyrvou z hlubin přírody. A neříkají, že skála je tvrdá. Oni musí být ještě tvrdší, aby ji zdolali; prací, důmyslem a ne řečí a lamentováním! Jen vám přeju, abyste byl tak dlouho na světě, pokud se na Černém dole bude rubat uhlí!“²⁴⁰

Uhlí je často připisován rozhodující význam pro průmysl. Pro ilustraci cituji úryvek projevu horníka ze hry *Tvrdší než skála*:

²³⁹ Stehlík 1953, s. 56.

²⁴⁰ Kratochvil 1951, s. 50.

„KALENKA: [...] – Soudruzi! Uhlí je krev, která probíhá všemi směry naší výroby ve všech odvětvích průmyslu. Výroba nesmí proto trpět chudokrevností! Musí dostat tolik uhlí, kolik potřebuje, abychom brzy vybudovali socialismus v našem dělnickém státě. (Potlesk)“²⁴¹

Téma důležitosti uhlí ve všech procesech nejen industrializace, nýbrž i na všech úrovních života, je využito i v textech určených dětem. Dokládá to 'pohádka' Ondřeje Sekory s názvem *Jak se uhlí pohněvalo* (1951) zdramatizovaná Libuší Tittelbachovou pro loutkové divadlo. Nenahraditelnost uhlí v životě se zde vypořádává s jeho přirozenými vlastnostmi - černou barvou, která se, jak jsem se již zmínila výše, nehodí do tehdejšího diskurzu s jasem a světlými zítřky. Celá próza i loutková hra jsou vystavěny jako drama dvou malých dětí, které si v zimě odmítly hrát s uhlím, protože je černé a ony by se umazaly. Uhlí (všechno na povrchu) se proto nahněvalo a vrátilo zpět do podzemí. Po absolutní krizi, která na světě propukne (přestaly pracovat továrny, nejezdily tramvaje, neučilo se ve školách, maminky neměly jak uvařit dětem čaj na zahřátí, když nemohly v domě zatopit...), děti pochopí důležitost uhlí, zpytují svědomí a rozhodnou se jít ho hledat do dolu. Spolu se dvěma horníky scházejí do štoly, tam uhlí najdou, odprosí, a protože se jim tam líbí, slibují, že až vyrostou, budou horníky (vč. dívky Máni)! Chtělo by se až říci – agitka pro děti:

„MÁŇA: *To jsme rádi, že jsme tě našli! Hledáme tě už tak dlouho!*

UHLÍ: *A proč mě hledáte, vždyť jste si se mnou ani nechtěli hrát, že byste se zamazali!*

PEPÍK: *Víš, Uhlí, už toho tuze litujeme, že jsme byli takoví – víš, poznali jsme, že to bez tebe vůbec nejde!*

MÁŇA: *Nemůžeme se ani ohřát...*

PEPÍK: *Ani maminka nemůže uvařit...*

MÁŇA: *Náš tatínek neměl práci, všechny továrny stojí... Uhlí, naše milé Uhlí, slibujeme ti, že už nebudeme takoví –*

PEPÍK: *Nezlob se na nás – my už se nebojíme, že jsi černé – přišli jsme až sem za tebou. [...] Máme tě rádi. A tady v dole se nám líbí!*

TONDA (pozn. havíř): *Tak když se vám tu líbí, přijďte mezi nás, až budete velcí! Staňte se horníky!*

²⁴¹ Kratochvíl 1951, s. 33.

*MÁŇA A PEPÍK: Staneme se horníky! Budeme dobývat uhlí pro celý svět!*²⁴²

Téma neustálého zvyšování těžby znamená, že do literatury pronikají termíny označující množství. V dramatech se hovoří o huntech (důlních vozících), ve spojitosti s úderkami už o tunách, jako v replice horníka Vlacha: „*A proč? Správně říkáš, Řeháku, že se dřeme! Ale kde je vidět ta naše dřina? V tunách vytěženého uhlí ne.*“²⁴³. V reportáži Norberta Frýda *Havíř Gavlas* a ve hře *Nositelé řádu* se pak hovoří o 10 tunách:

„*HAVEL: [...] Místo, aby si Matušovci řekli: každý havíř narube za měsíc deset tun nad normu...*

STOLAŘ: Deset tun?

*HAVEL: Nad normu! To by byla soutěž!*²⁴⁴

Do jazyka dramatu se takto včleňuje specifický novotvar *desetitunovka* (vyhlášená údernická akce o splnění těžby 10 tun nad normu), *desetitunaři* (úderníci zavázání k desetitunovce).

Přirozenost nerostu je přetavena na jeho účelnost. Ovšem přímo absurdnost dobového pohledu na uhlí, jenž vlastně transponuje víru v nový řád, se objevuje v dramatu *Tvrdsí než skála*, kde se vyskytuje scéna, která jakoby chtěla dokázat, že přirozený výskyt uhlí je ovlivněn vírou v něj!

„*KALENKA: Spokojeni? Kdepak! Jsme teprve na polovině cesty za ostatními doly. Pozdě jsme začli napravovat chyby...*

VLÁDA: A jak to vlastně vypadá dole s postupem, táto?

KALENKA: Zatím nic. Bereme jeden záběr za druhým, postup je docela slušný, ale pořád jen kámen a zase kámen... Ale přece jen – tam někde určitě musí být uhelná sloj!

VLACH: Kéž by!

*KALENKA: Ty nevěříš, Štěpáne?*²⁴⁵

A jako symbol všeobecného boje, prostupující všechny sociální vztahy, hraje i uhlí 'svou roli' jako prostředek idylického vyvrcholení manželského vztahu. Ve hře *Tvrdsí než skála* je manželka a matka dvou hlavních hrdinů – havířů přicházejících z Ostravska na sever Čech, aby na Černém dole pomohli s plněním plánu. Na začátku je nešťastná, stýská se jí po domově, lamentuje, že oba muži jsou víc na šachtě než

²⁴² Tittelbachová 1951, s. 35.

²⁴³ Kratochvil 1951, s. 30.

²⁴⁴ Stehlík 1953, s. 58.

²⁴⁵ Kratochvil 1951, s. 46.

doma, ale vše se jakoby mávnutím kouzelného proutku otočí v momentě, kdy je nalezena uhelná sloj:

„VLÁDA (obejme Kalenkovou): *Slyšíš, mami! Našli jsme uhlí.*

KALENKOVÁ: *Daj mi s nim pokoj! Mače oba rači uhli, než mě.*

KALENKA: *Já vím, mámo, máš pravdu. Nedá nám všem to uhlí spát. Ale ani tobě ne – jen se přiznej. Proto ses přišla podívat, jak jsme daleko. Jinak to už u horničiny ani nejde, vid’?*

KALENKOVÁ: *Tačinku, je to pravda? Našli šče uhli?*

KALENKA (vezme od Klicnara kus uhli a podává je Kalenkové)

KALENKOVÁ: *Tuš – žehnej Bůh vašej roboče a včeckym, kerí z ni budu měč obživu... Aby z teho černeho uhla bylo doma čeplo, aby se kuřilo z fabrickych kominuv a přinašelo včecky našim robotnikum ščešči a spokojenošč po celej našej zemi.* ²⁴⁶

Nadzemní prostor dolu

Jaké veřejné nadzemní prostory jsou „vystavěny“ na scéně výrobních hornických dramát? V Bartově hře *Lidé z Viktory* je to podle scénických poznámek havířská kolonie (1. obraz), kancelář závodního (3. obraz) a společenská klubovní místnost (5. obraz). V Kratochvilově hře *Tvrší než skála* je to prostranství na dvoře Černého dolu (2., 5. obraz). A u Kolárové v *Omylu inženýra Matuly* je to kancelář závodního (1., 4. obraz). Již podle výčtu je zřejmá opět určitá typizace tohoto prostoru. Vít Schmarz ve své studii o výrobních dramatech vydaných v edici *Sešity divadelní žatvy* rozlišuje, v rámci vydělení veřejného prostoru, dvě konstanty. Tou první jsou „otevřené prostory“ a tou druhou je „kancelář“²⁴⁷. Tato odlišená místa vnáší na scénu určité specifické aspekty, ale vzhledem k tomu, že je pro mě podstatná relace prostoru nad – pod zemí, ponechávám je stranou. Přínosnější bude pozorovat, jak se (s vědomím určitého zkraslení, jež je způsobeno různými vybranými literárními žánry) zobrazování povrchového pracovního prostředí liší od předchozího období.

Marně bychom při sledování/čtení hornického dramatu čekali na konkrétní vyjmenování či vylíčení místností a činností horníků před vstupem do jámy (šatny, klec, sprchy). Pokud jsem v předchozí kapitole psala o heterotopii a zvýznamňování přechodu mezi dvěma světy, v hornickém dramatu bychom se nedočkali. U podzemí

²⁴⁶ Kratochvil 1951, s. 51.

²⁴⁷ Otevřené prostory pak charakterizuje jako „místo dominance pozitivních sil, které šíří nadšení z 'hlavní ideje' i na ostatní postavy a elementy negující toto nadšení“. Kancelář naopak více vymezuje jako tranzitní typ mezi soukromým a veřejným prostorem a tvrdí, že „je obvyklým dějištěm krizových momentů (zejména schůzí), které jsou rozehrány v prostoru veřejném“. Schmarz 2004, s. 21-22.

byly potlačeny jeho skutečné i dosavadní mytologické významy a ono je dále vyličeeno jako jedna z dalších 'front' třídního a budovatelského zápasu. Není proto divu, že mizí nejen potřeba tyto prostory rozlišovat, ale navíc se tento rozdíl jeví v logice vytváření veřejného výrobního prostoru jako nechtěný.

Celý důl, jenž může být opět ztotožněn s obecným prostorem továrny, je v uvedeném období viděn jako alegorie „socialistické skutečnosti“. Autoři podle slov Vladimíra Macury „Přejímají doslova [...] typ syžetu přetváření továrny „staré“ v továrnu „novou“, zavádějí do českého kulturního prostředí sovětskou techniku propojení továrny s vlastním řídicím centrem státu [...] Tento uzavřený „svět socialismu“, se má stát ztělesněním jeho životaschopnosti, jeho energie, jeho radostnosti, nové soustavy hodnot, které nabízí: práci, pospolité život podřízený společnému cíli, věrnost straně a jejímu vedení.“²⁴⁸

Takovéto vykreslení továrních hal a obrovských průmyslových strojů se už v díle neobjevuje s příznaky cizosti, respektu, hrůzy vyplývajících z odcizení se přírodnímu, a ještě dříve přirozenému stavu věcí. Soustava hodnot je zcela převrácena a tovární prostor nabývá jednoznačně pozitivních aspektů – stává se místem, kde vítězí idea společné radostné práce a socialistická budoucnost.

Exemplárním dokladem společné práce a splnění plánu se v hornických dramatech stává důlní vozík naplněný uhlím – ten poslední. Jím se završuje rovněž výše zmiňovaná sémantika uhlí. Obřad doprovází hromadná scéna, při níž všichni zpívají píseň práce, která i v jiných dramatech slouží k exaltaci budovatelského nadšení. Dokládá to finální scéna dramatu *Tvrdsí než skála*:

„HORNÍK (přibíhá): Už jede!

(Kde bude možno upravit scénu tak, že vozík z těžní klece opravdu po kolejkách vyjede, vykřikne hlas zezadu: „Už jede! Sláva!“ a všichni hned zaburáci, vykřikují a dělají špalír tak, že ověncený vozík s uhlím, s nápisem „Poslední do splnění plánu“ pomalu dojíždí do středu jeviště. Všichni jsou v pozoru)

KLICNAR: Soudruzi, oznamuji vám, že tento vozík je poslední do plánu, který jsme tak splnili za necelých deset měsíců, zásluhou dobré práce nás všech a pod vedením soudruha Kalenky. Zdař Bůh!

(Všichni zpívají Píseň práce. Kapela hraje.)

*O p o n a .*²⁴⁹

²⁴⁸ Macura 1997, s. 195.

²⁴⁹ Kratochvíl 1951, s. 59.

Do výrobního veřejného prostoru dramatu bylo situováno zpodobení socialistického boje o vyšší výkonnost, zvýšení těžby, nábor pracovníků do hornictví. Projekce šťastného dnešku a idylického zítřka prosvětlovala všechny prostory dolu nad zemí i pod ní. Bylo zrušeno peklo, výskyt jevů, které by mohly evokovat temnotu. Ta byla přisouzena minulé době dob či odpůrcům „šťastného věku“ (v průběhu hry však vždy dojde k jejich vymýcení). Vladimír Macura ve své studii *Továrna – dvojí mýtus* posuzuje zobrazení toposu továrny od 19. století, kdy se často navazuje analogie s peklem. Po 2. světové válce, zejm. po roce 1948 však dochází k absolutní reverzi sémiologického významu tohoto toposu, jsou mu připisovány atributy idylické, až přímo rajske. Vladimír Macura uzavírá svou studii následně: „Syžet tovární prózy²⁵⁰ realizuje sice téma zápasu a změny, ale v podobě tak ritualizované a předem rozhodnuté, že to nijak nenarušuje celkovou idylickou stylizaci toposu továrny. Proti šlejharovskému mýtu továrny jako pekla (v takové chvíli samozřejmě zcela z tradice české literatury vyloučenému) je postaven mýtus továrny s výraznými rysy **ráje**. Mýtus, který je naplněním celkové „rajské“ stylizace socialistické kultury po Únoru. Taková proměna toposu od původní, silně infernální stylizace k stylizaci idylické, rajske, je sice paradoxní, [...] ale svým způsobem byla přímo zákonitá.“²⁵¹

Hornické město

Výrazná změna se v literatuře tohoto období odehrála také v recepci průmyslového hornického města, které je chápáno také jako zákonitý a pozitivní výsledek budování. V budovatelské literatuře pochopitelně chybí strach a obavy z deformace přirozeného řádu věcí, který zásah průmyslu do přírody a krajiny přináší. Prezentace budování je naopak spojena pouze s kladnými významy zasazení člověka do obrovských průmyslových hal a kolosů. Zprvu se sice mohou objevit obavy z negativního vlivu industriálního prostředí na lidský život²⁵², ale pokud se vyskytnou, je to jen proto, aby mohlo být industriální městské prostředí v závěru oslaveno jako pokrokový a fungující výdobytek nové doby: „*Ale ti chlapi, tanečníci, mají prsty jako ze železa. Drží a vytrvají. Z jejich práce roste Ostrava, srdce, ženoucí na všechny strany palivo, železo, krev pětiletky. A jaké srdce je Ostrava! Plné komor, ventilů a tepen, mohutné, nezdolné, i když černé. Plameny plápolají, zaplavují chvílemi celé nebe ohnivou září, klece rachotí a kola duní. Bez konce plní se vagóny, sype se uhlí*

²⁵⁰ Dovolila jsem si tuto studii vztáhnout v uvedeném případě i na drama.

²⁵¹ Macura 1997, s. 195.

²⁵² Výrazně například v reportáži *Havíř Gavlas*.

*a koks, hučí lokomotivy a volají sirény. V hutích se propaluje vzduchem žhavý proud železa, beztvaré sypké hroudy se mění v pérující ocel, svářečům na stavbách hoří pod rukama kov. Ostrava – srdce, krásná a vznešená, noc mění v den a den v lepší den. [...] Ale ze škváry a popela trčí nové věže, chladiče a potrubí, celá ta kouzelná laboratoř myslících lidí. Jaká je krásná Ostrava, řekne si Gavlas znova a s medailí v ruce vykročí.*²⁵³

Zajímavý je však také posun generační. Nejen, že se v průmyslových městech stále buduje a město jaksi „industriálně tepe“, ale příznaky toho občas nejsou chápány jako něco nového, neotřelého, neboť už dorostla generace, která je na toto prostředí zvyklá od dětství, je s ním tak dokonale sžitá, jak ilustruje ukázka ze hry Jaromíry Kolářové:

*„MATULA: K čemu by mě tam, na druhé straně, potřebovali? Tam mají dost vlastních inženýrů bez práce. Od dětství se dívám na haldy a těžní věže (zvýraznění – BS). Jak bych mohl žít bez toho pohledu? Když jdu ze šachty, potkávám zástupy havířů a dělníků z železáren. A to všechno mám rád. Vždyť je to moje město, moje vlast. Jak bych mohl odejít právě teď, kdy všechno kypí a roste, kdy se stavějí nové továrny a domy...“*²⁵⁴

Soukromý prostor havíře

Před podrobnějšími úvahami bude zajímavé si nejdřív kvantitativně stanovit četnost výskytu soukromých scén. Ve dvou z pěti sledovaných her se všechny obrazy odehrávají výhradně v soukromém prostředí. V nejstarším dramatu *A kdo je víc?* se všech šest obrazů dokonce odehrává na jednom místě, *U Krupičků*. V Stehlíkových *Nositelích řádu* je ve všech pěti obrazech postavena scéna *U Matušů*. Poměrně výrazné je také zastoupení soukromého prostoru ve hře *Omyl inženýra Matuly*, kde je scéna zasazena do domácího prostředí ve čtyřech z šesti dějství (2. dějství - *Byt ing. Matuly*, 3. dějství – *Byt krajského stranického funkcionáře Vážného*, 5. dějství – *opět Matulův byt.*, 6. dějství – *Na zahrádce v kolonii*).

Zajímavá je z tohoto pohledu relace s ostatními dvěma uvedenými hrami, protože ve hře *Tvrdší než skála* se domácí prostředí (*Kuchyň u Kalenků v hornické kolonii.*) objevuje jen v prvním obraze. V Bartově hře *Lidé z Viktorky* se dokonce soukromý prostor neobjevuje vůbec. Souvisí to i s dočasnou ambicí hledání nového dramatu, které by bylo odlišné od měšťanského, kde se vše odehrává v soukromí.

²⁵³ Frýd 1973, s. 103.

²⁵⁴ Kolářová 1952, s. 45.

Kolem roku 1952 se nejvíce projevuje snaha soukromí eliminovat. Zapadají však zároveň do charakteristiky výrobních dramát vydaných v edici *Sešity divadelní žatvy*, o jejichž soukromém prostoru Vít Schmarz tvrdí, že „Prostor soukromý je doplňkový a vztahuje se k osobním osudům postav.“²⁵⁵

Z této zajímavé relace může vyplývat fakt, že jedno z prvních výrobních dramát, u kterého se nejvýrazněji projevuje tendence „verbovat“ k hornické profesi, k tomu záměrně využívá domácí prostor – známý každému – k úspěšnějšímu a efektivnějšímu dopadu na čtenáře/diváka. Naopak závěrečná dramata napsaná v roce 1953, která už postupně nabourávají schéma dřívějších výrobních dramát a pod vlivem tehdejší společensko-politické situace (proces se Slánským a ostatními, rostoucí nespokojenost vlády s neuspokojivým plněním plánu těžby) mohou projevat tendenci dostat se zpátky do soukromí. Tak se vykresluje zpychlý nositel Řádu práce (horník Matuš ve hře *Nositelé řádu*) či problematizuje jednoduchost jediné „správné cesty“ tím, že negativní postavy zosobňují rodinní příslušníci hlavního inženýra Matuly: manželka, jež vzpomíná na své štěstí prožité před únorem 1948 a tchán - agent Západu. I přes tuto spekulativní tendenci však výrobní dramata pracují s domácím prostorem neobvyklým způsobem.

I tam, kde jsou scény zasazeny do domácího soukromého prostoru, postrádají charaktery postav jakoukoli privátní individualizaci, neboť (jak je uvedeno v názvu této kapitoly o prostoru) „boj probíhá všude“. Dramata nejenže projevují tendenci dokonale ozřejmit a vylíčit soukromý život postav, ale dokonce ruší i jakoukoli možnost ztvárnění osob orientovaných do nitra sebe sama, postav introvertních, dumajících. Vladimír Macura, který ve své studii o socialistické koncepci vytváření ráje postihuje společenskou poptávku po typických představitelích jako „tvářích ‘s otevřenými okny, s komunikací do světa, bez mrtvolného podsvětí duše’“²⁵⁶ Pokud dříve havířská světnice, resp. havířská kolonie sloužila k diverzifikaci horníků a ke komplexní kresbě jejich charakteru, v havířských dramatech je tato funkce ‘domova’ zrušena.

Definice Vladimíra Macury se dá použít i pro charakteristiku zobrazení privátního prostoru jako domu „s otevřenými okny, s komunikací do světa, bez mrtvolného podsvětí soukromí“. Explicitně je to například uvedeno ve scénických poznámkách k druhému dějství hry *Nositelé řádu*: „*Střední pokoj – jde se do něho*

²⁵⁵ Schmarz 2004, s. 21.

²⁵⁶ Macura 1992, s. 13.

z předsíně a z něho do druhého pokoje – je nejprostornější. Oboje dveře jsou dokořán otevřeny...“²⁵⁷ Utváří se tak specifické zobrazení idylického domova, který bych pracovně nazvala ‘nový šťastný domov’. Tento ‘nový šťastný domov’ pod vlivem všudypřítomné socialistické myšlenky, nabývá určitých charakteristických rysů. Jaké to jsou?

‘Nový šťastný domov’ představuje nejčastěji havířský byt či pokoj, se kterým jsou spojeny atributy *útulný a čistý*, jak je tomu v případě kuchyně u Kalenků: „*Všude čisto a útulno.*“²⁵⁸ Dochází také ke změně vlastností a charakteristických znaků horníkova příbytku, které mají symbolizovat zlepšení životní úrovně pracujících²⁵⁹. Nejzřejmější je to ve hře *Nositelé řádu*, když porovnám scénické poznámky k prvnímu a druhému dějství:

„První dějství. Matušovi bydlí ve světničce velké jako dlaň. Ale na takovou havířskou dlaň se vejdou dvě postele i dětská postýlka, skříň na šaty i stůl se třemi židlemi. Kamna musila ustoupit do výklenku, aby lidé mohli projít ode dveří k oknu. Je to světnička ve starém hornickém „holubníku“. Tohle havířské skladiště na lidi přežilo svou dobu, ale musí ještě dosloužit, než budou vystavěna lidská obydlí. – Matuš si nedávno prorazil aspoň větší okno, aby si u stolu viděli do očí. A světnička se tím pěkně rozjasnila. Však také mladá Matuška si potrpí na čistotu a má domov jako z cukru, všechna čest. [...]

Druhé dějství: Matušovi se přestěhovali do nového činžáku. Dostali třípokojový byt a pořídili si hromádku nábytku. Pěkného nábytku, to je pravda. I když je každý kus z jiného obchodu, má aspoň stejnou barvu.“²⁶⁰

Horník příchodem domů neopouští myšlenku budování, a šachta je v jeho promluvě neustále přítomná. Vít Schmarz o vztahu veřejného a domácího prostoru píše, že „Interakce obou prostorů probíhá obvykle pouze na úrovni postav (dělníci se baví o veřejném prostoru ve svém soukromí)...“²⁶¹ Začlenění soukromého prostoru havíře do širšího socialistického kontextu se jeví jako chtěné a potřebné. Přítomnost,

²⁵⁷ Stehlík 1953, s. 36.

²⁵⁸ Kratochvíl 1951, s. 12.

²⁵⁹ V *Usnesení strany a vlády* o opatřeních ke zvýšení těžby uhlí a výrobnosti práce v Ostravsko-karvinském revíru (z října roku 1951) je v bodě „Výstavba bytů a nábor stálých pracovních sil“ uvedeno toto: „17. Aby byly zlepšeny životní podmínky dělníků dolů Ostravsko-karvinského revíru likvidována fluktuace a tak vytvořeny stálé kádry dělníků, uložit: a) ministerstvu stavebního průmyslu (min. Šlechtovi) postavit během let 1952-1954 v Ostravsko-karvinském uhelném revíru 14.000 bytů pro zaměstnance dolů, z toho v roce 1952...5000 bytů, v roce 1953...5000 bytů, v roce 1954...4000 bytů. Při výstavbě bytových kolonií stavět zároveň také obchody, jídelny, kina, školy, upravit ulice a vysadit stromy v ulicích a na náměstích.“ (s. 4)

²⁶⁰ Stehlík 1953, s. 3, 36.

²⁶¹ Schmarz 2004, s. 21.

resp. nepřítomnost aspektu soukromí napomáhá rovněž diferenciaci hornických postav, jak je to zřejmé z následující ukázky ze hry *Tvrdsí než skála* (otec a syn Kalenkovi – uvědomělí horníci z Ostravy, kteří přijeli do severních Čech, aby zlepšili těžbu; Jurák – ze začátku neuvědomělý horník, který se však na správnou stranu boje přikloní na konci hry):

„KALENKOVÁ: *Ni, ni – enem zozanče!* (replika směřuje k Jurákové – pozn. aut.) – *S nima* (otcem a synem – pozn. aut.) *něni žadna rozpravka. Podživajče se, maju v tych palicach enem furt tu kopalňu! Než sče přišla, tak sem se s nima akorat vadžila.*

JURÁKOVÁ: *A to zase náš táta ne. Jak odevzdá lampu, smyje se sebe tu černou špínu a přijde domů, nesmí nikdo o jámě ani ceknout – nebo je zle. Celej tejden se tam dřu – říká – a ještě doma se budu otravovat...*“²⁶²

Je zrušeno soukromí a z domova se vytváří prostor veřejný, ve kterém se kromě členů rodiny vyskytují i ostatní horníci (scénická poznámka v *Nositelích řádu*: „...v kuchyni rachá nádobí a cinkají příbory a repetí mnoho lidí...“²⁶³). Všem lidem „s dobrou myšlenkou“ otevřený prostor zabráňuje vpádu nekalých živlů. Ve hře *Tvrdsí než skála* takto okřikne havíř Šimek (v bytě u Kalenků) opilého Juráka:

„JURÁK (vejde trochu podnapilý): *Není tady moje - ? Ale, podívejme se! Zdař Bůh, pánové! Tak kujete plány? No – jen kujte, kujte ... Ale pozor – hoši! Abyste se nepřepočítali – i s panem štajgrem!*

ŠIMEK (vyskočí): *Poslouchej Juráku! Napřed musíš být slušný! Vpadneš do cizího bytu jako pobuda! A ty hloupé a naduté řeči si nech pro ty, kteří ti radí a kteří tě tak rádi poslouchají!*“²⁶⁴

Vít Schmarz vztah střetu mezi havíři v dělnickém bytě postihuje následovně: „Dělnický byt je omezený prostor, kde jsou rozehrány modelové střety mezi hlavními typy, které se pak přenášejí do většího prostoru.“²⁶⁵

Ženy

Charakteristiku ženských postav hornických výrobních dramát uvádím opět v podkapitole o soukromém prostoru havíře. S vědomím mezí, které stanovila schematická, předem jasně rozvržená koncepce budovatelského umění, se dá tvrdit, že postava ženy prochází ve výrobních hornických dramatech také určitým vývojem.

Změna v zobrazení ženských postav odpovídá celkovému vývoji žánru.

²⁶² Kratochvíl 1951, s. 15.

²⁶³ Stehlík 1953, s. 36.

²⁶⁴ Kratochvíl 1951, s. 23.

²⁶⁵ Schmarz 2004, s. 21.

V první skupině, kam řadím dramata *A kdo je víc?*, *Lidé z Viktorky* a *Tvrdší než skála*, je nejtradičnějším typem ženské postavy **matka**. Funkci tohoto typu výstižně charakterizuje ve své studii Vít Schmarz: „Doplňuje (matka – BS) bez výjimky dvojici otec-syn a je spíše komickým elementem, který se do hry zapojuje coby hlas žehrající na věčné schůze a půtky otce a syna. K „hlavní ideji“ nezaujímá stanovisko, je to žena starého řádu, která poslušně přijímá úděl dělnické ženy – zajímá ji především domácnost.“²⁶⁶ V Jelínkově hře *A kdo je víc?* je tato role matky navíc zmnožena a rozprostřena na všechny generace, neboť se na scéně kromě hlavního hrdiny staršího havíře Krupičky a jeho ženy objevují i jejich mladé dcery, které vystupují v roli manželek starajících se o vlastní domácnost. Netradiční prvek přichází na scénu s manželkou havíře Kalenky ve hře *Tvrdší než skála*. Jak už je zřejmé z ukázek uvedených dříve v této práci, Kalenková si i po přestěhování z Ostravy na sever Čech udržuje svůj dialekt a ve srovnání se všemi ostatními postavami (mužskými i ženskými) v hornických výrobních dramatech tak působí velice neotřele. Cituji zde ukázkou, ve které Kalenková vyjadřuje všeobecně chápanou úlohu ženy-matky:

„KALENKOVÁ: Ale my přecej chceme, aby se vam doma lubilo a abyšče byli spokojeni. Aji to je budovatelske ušili. Řekniče, za co by všecho, všecho to, co zrobiče, stalo, kdybyste chodžili z domu do roboty zbiči?“²⁶⁷

V Bartově hře *Lidé z Viktorky* se na scéně tradiční postava matky neobjevuje. Hlavní ženskou postavou je mladá dcera jedné z hlavních postav - havíře Krofty. Vít Schmarz ji řadí k novému typu **údernice**, který charakterizuje: „Na rozdíl od typu ‘matka’ se jedná o příslušnice mladší generace. Tyto postavy vykazují stejnou míru ‘ideovosti’ a ‘progresivity’ jako jejich dělničtí protějškové, navíc mohou fungovat i jako motivátor. Údernice se oblékají jako muži a vykonávají stejnou práci. Jsou projekcí dobové estetické normy, která se v ženě snažila více vidět dělnice než např. erotický či mateřský symbol.“²⁶⁸ Avšak toto zařazení Růženy Kroftové k typu údernice není úplně jednoznačné. Je sice mladá a v polovině hry prohlašuje, že by chtěla pracovat na šachtě, ale rozhodně nepozbývá ženskosti a práce pro ni nepředstavuje hlavní životní smysl. Podstatnější je pro ni respekt k otci a vztah k mladému havíři, úderníku Čihákovi. Sní o společné budoucnosti v krásně zařízeném

²⁶⁶ Schmarz 2004, s. 27.

²⁶⁷ Kratochvíl 1951, s. 18.

²⁶⁸ Schmarz 2004, s. 27-28.

bytě, a tím se ztotožňuje spíše s nadcházející rolí matky. S postavou příkladné údernice se divák/čtenář setkává až v *Nositelích řádu*.

V této hře je u ženských postav pozorovatelná značná změna. Opět to souvisí s posunem v samotné modelaci výrobních dramát, která jsou v roce 1953 již mírně rozrušena kritičtějším a reálnějším pohledem. Nejvýznamnější úloha je připisována moudré staré ženě, matce zpychlého havíře Matuše, jež synovi před závěrem hry strhává Řád práce:

„BABIČKA: (O holích jde k Oldrovi – těch několik kroků je dlouhá cesta.) Vždycky budu mít dost síly, abych došla k svému děcku – a pomohla mu. (Do očí.) Slyšel jsi právě lži a jenom lži. Komu máš věřit? Soudruhům a své mámě věř! Gottwald tě k sobě zavolal – vyznamenal tě – i mne, mámu tvoji, tím vyznamenal. I tátu vyznamenal. Řád práce ti připjal. Jak jsme ti věřili, synku! Ale zklamal jsi nás. Zradil jsi...Řád práce, synku! (Těžce zvedne ruku – a prudce mu strhne Řád.)“²⁶⁹

Rodinná hierarchie a řád se projektuje do pracovních a společenských rozměrů a naopak. Matka zde přebírá roli vyššího morálního soudce – funkci, kterou doposud měla jen Strana. Toto dosud nedotknutelné postavení komunistické strany je navíc nabouráno postavou novinářky, která „přivádí na scénu velmi oblíbený dramatický typ příštích let: straník, který společnosti škodí dogmatickým a frázovitým papouškováním (jinak správných) názorů a instrukcí.“²⁷⁰

Ve hře se dále objevují tři Marie – Matušova manželka a její dvě přítelkyně. Všechny jsou v duchu předchozích dramát vylíčeny jako zodpovědné matky a manželky, které se pečlivě starají o správné fungování domácnosti. Jako nový prvek se však objevuje jejich rozhodnutí jít, i proti manželově vůli, do práce. Do idylického manželství se tak vnáší známky rozepře. Stávají se z nich průvodčí u Dopravního podniku a se zvýšenou pozorností dbají na své pracovní uniformy, které na scéně demonstrují jejich nabytou samostatnost a zároveň ženskost:

„MATUŠOVÁ: (vběhne z předsíně – je oblečena v úplně nové tramvajácké uniformě a sluší jí to moc. Šeptne.) Už mě zahlíd a jde sem!

FRGALOVÁ: (ihned zahájí přehlídku – „upravuje“ jí uniformu). Ták...ja...jenom trošinku. Do kapes nedávej moc papírů – a kalhoty sis vyžehlila našišato – ták...Ja. Ale kabátek by sis měla trošku vypasovat, ne?“²⁷¹

²⁶⁹ Stehlík 1953, s. 110.

²⁷⁰ Dějiny české literatury 1945-1989, s. 265.

²⁷¹ Stehlík 1953, s. 98.

Jejich práce je projevem emancipace a ve vztahu k muži se začínají cítit jako rovnocenní partneři, jak vysvětluje Matušová svému manželovi:

„MATUŠOVÁ: (zajiskří). Moje robota není o nic horší než tvoje. Jsem nejlepší a nejhezčí průvodčí na Ostravě, abys věděl! Neval oči a jez – ty máš přece rád horké věci. Kdybys ty měl ke své robotě opatřit děcka, postávat ve frontách u krámů, uvařit, vysedávat na schůzích, prát a zašívát – pod tím závalem bys brečel každý den. Ja. Chlopi! – Jsme teď v partě oba, tak se mnou jednej jako se soudruhem – a pak tě třeba uznám i za předáka! Ja, Oldřichu.“²⁷²

Implikovaného motivu pohybu a posunu vpřed, jenž je metaforicky určen všem ženám, je využito i v poslední replice celé hry:

*„MATUŠOVÁ: (vejde rozzářená – vypravena do šichty). Tak – robky a děvuchy, zvedněte se všechny! (Hvízdne na pišťalku.) Dále jedeme! Konečná: Stalingrad!
(Opona rychle padá.)*

*K O N E C .*²⁷³

Ženské postavy vystupující ve hře *Omyl inženýra Matuly* kromě obligátního naplnění rolí moudré vyrovnané matky (Pjontková) a mladé nadšené 17leté svazačky (Slávka) představují i problematizovanou Irenu - manželku hlavního hrdiny, inženýra Matuly. Miluje svého muže a pečlivě se stará o něj a dceru, jenže se na utváření jejího postoje k aktuální společenské situaci podepsal původ – je dcerou bývalého majitele dolu, který nyní pracuje jako špión západu. A až je nakonec tato 'stará' inteligence na konci eliminována (inženýr Matula udá svého tchána Musila a opustí svou ženu Irenu), dostává se jí v dramatu prostor pro vyjádření svých názorů. Irena tak může tvrdit svému muži:

„IRENA: (prudce). A mají pravdu. Není k ničemu takovýhle život. Vzpomínáš, jak to bylo dřív, Pavle? My jsme se přece nikdy nehádali. Měli jsme tolik známých, tančilo se u nás, jezdili jsme do hor, chodili na koncerty.

MATULA: V tom ti přece nikdo nebrání.

IRENA: Ale já nechci, rozumíš.

MATULA: Proč?

IRENA: Proč? Proč! Protože všude našli. Ti tvoji havíři. Všude je jich plno. A já se jich bojím, Pavle. Už od dětství se jich bojím, jednou přišli až k naší vile, byli bledí a špinaví a křičeli.“²⁷⁴

²⁷² Stehlík 1953, s. 104.

²⁷³ Stehlík 1953, s. 119.

²⁷⁴ Kolárová 1952, s. 16.

Je to stejně negativní postoj žen 'z vyšší společnosti' k dělníkům-havířům jako v období 1. poloviny 20. století, jak jsem jej popsala. Manželské nedorozumění (v rámci schematizace v budovatelské literatuře) zde pramení z odlišného sociálního původu. S tématem rozdílu mezi ženou a havířem žijící ve společné domácnosti autorka Jaromíra Kolářová pracuje i později ve své próze *Voda!* z roku 1980.

Vězeň horníkem

*K čemu je taková nevina
kterou sta a sta metrů pod zemí
sděluješ hluchotě kamení
a řevu bagrů?*

*lágr šachta halda bagr
fárat překop smolka odpal*

*Šachta je náhrobek s výtahem
aby si mrtvý mohl vyfárat
a s konečnou platností se přesvědčit
že živi už o něm nic nevědí²⁷⁵*

Vězni - horníci - spisovatelé

Skutečnost

O výrazné odlišnosti autorského prožitku, který poskytuje námět pro psaní oficiálně vydávaných autorů budovatelské literatury (viz. předchozí kapitola) a spisovatelů v 50. letech 20. století vězněných, píše Jiří Opelík v článku *Zápisky z mrtvého dolu* z roku 1968, kde hodnotí román Jiřího Muchy *Studené slunce*: „*A teď, konečně už, už slyšet i vězně stalinismu a neostalinismu, deset patnáct roků poté, co „studovali“ prostředí svých budoucích knih, v tragikomickém souzvuku s dobou, která obecně nabádala autory ke studijním pobytům v nových pracovních prostředích.*“²⁷⁶

V literatuře se s časovým odstupem objevily výpovědi spisovatelů dokazující, že vedle zanícených stoupců nového společenského uspořádání existovali lidé, kteří s vládnoucí politikou nesouhlasili, z různých důvodů zastávali jiné hodnoty či přímo proti nově nastolenému řádu bojovali. „Nepřesvědčení“ občané znamenají pro vládnoucí režim vždy nebezpečí, a proto jsou často eliminovány nejen jejich aktivity, nýbrž jsou likvidováni či alespoň omezováni i fyzicky. Formálně fungující soudy, které však pracovaly v režii politického vedení, odsuzovaly nepřátele nastoleného politického zřízení v prvních porevolučních letech k trestu smrti, nebo byli

²⁷⁵ Stránský 1999, s. 12, 17, 58.

²⁷⁶ Opelík 1968, s. 11.

v několikatisícových počtech posílání do vězení. Vedle skutečných delikventů se tak záhy po únoru 1948 objevil velký počet vězňů politických. O různorodosti vězňů v 50. letech se zmiňuje Jiří Mucha ve své próze *Studené slunce*: „*Se mnou jsou zloději a ministerští radové, obchodníci a kapsáři, sedláci a půdaři, řezníci, kasáři, advokáti, vrazi.*“²⁷⁷

V nových společenských podmínkách nejsou vězni trestáni 'jen' odnětím svobody, ale jsou vládnoucím režimem zneužití pro fyzicky náročné práce, mezi nejtěžší patří podpovrchové dobývání nerostů²⁷⁸. Odsouzení jsou ve stalinském režimu uvrženi do žaláře, který má podobu pracovního tábora, v němž funguje tvrdý režim a kde libovůle krutých bachařů nemá hranice. Tyto tábory jsou budovány, popř. jsou využity již stávající (zejm. nacistické), v blízkosti šachet.

Zvůli režimu se odsouzení dostávají k práci, kterou by si nikdy nezvolili. Stávají se havíři z donucení, **havíři za trest**. Někteří z odsouzených, ať už jako debutanti či jako profesionální spisovatelé, o tom podávají literární svědectví, která mají jedinečnou hodnotu. Nejenže usvědčují tehdejší režim z brutálního jednání a odhalují nehumánní podmínky života, ale současně obohacují literární kontext o 'vězeňskou literaturu'²⁷⁹. Z mého pohledu však výrazným způsobem pozměňují dosavadní literární vykreslení postavy horníka, zejména její budovatelskou variantu.

Jako výchozí literární texty jsem vybrala prózu Jiřího Muchy *Studené slunce* a román Karla Pecky *Motáky nezvěstnému*. Jiří Mucha byl původně novinář, ale postupně se odklonil k práci spisovatelské. Z protistátní činnosti byl obviněn roku 1951 a do roku 1954 vězněn. Prošel pracovními tábory na Kladensku i Jáchymovsku. Obdobně i Karel Pecka, jenž byl v květnu 1949 zatčen (za spoluvydávání ilegálního kulturně politického časopisu *Za pravdu* a za údajný pokus o přechod hranic), obviněn z velezrady a odsouzen k jedenáctiletému žaláři. Vězněn byl na Kladně, v pracovních táborech na Jáchymovsku (uranové doly Svornost, Nikolaj, pracovní tábor Elko) a od 1954 v Bytízu u Příbrami; propuštěn byl teprve v prosinci 1959.

²⁷⁷ Mucha 1970, s. 12.

²⁷⁸ O tom se například zmiňuje současný časopis *České vězeňství* ve svém 'Pohledu do historie': „V historii vězeňství hrála práce vězňů vždy významnou roli – od současnosti se však lišila zejména tím, že byla mnohdy brána jako jedna z forem trestu. Vězni se tak využívali na práce těžké, špinavé či odpuzující, které by nikdo jiný dobrovolně nevykonával. [...] Vysoká, téměř 100% zaměstnanost vězňů v minulém režimu spočívala v tom, že v rámci zestátněného hospodářství nebylo problémem státním podnikům určovat kvóty zaměstnaných odsouzených a přinutit je tyto kvóty dodržovat.“ (čas. *České vězeňství*, s. 13.)

²⁷⁹ Při žánrové charakteristice obou románů dospívají všechny uvedené studie či recenze k označení „vězeňský román“. Na tematickém základě je ztotožňují se starší českou literární produkcí (Sabinovými *Oživenými hroby*, Olbrachtovým *Zamřížovaným zrcadlem*) a hlavně jsou dávány do souvislosti se světovým kontextem (zejm. F.M. Dostojevským nebo A. Solženicynem).

... a její literární zpodobení

Jiří Mucha i Karel Pecka svou těžce prožitou osobní zkušenost z 50. let, svévolnost totalitního režimu, justiční nespravedlnost, brutální chování bachařů a nehumánní podmínky pro život ve vazbách či věznicích učinili základním tématem mnohých svých próz. Jiřímu Muchovi vychází už v roce 1963 v nakladatelství Československý spisovatel román s autobiografickými prvky *Pravděpodobná tvář*, který rozvíjí příběh šikanovaného a nespravedlivě uvězněného novináře²⁸⁰. Ještě výrazněji vstupuje v polovině 60. let s vězeňskou tematikou do české literatury Karel Pecka. V roce 1966 vychází soubor povídek s názvem *Úniky*. Rok nato vychází román *Horečka*, který vypráví o uprchlém vězni, jenž je na svobodě konfrontován jak s vlastní charakterovou labilitou, tak s nepevností svých přátel. V roce 1968 vycházejí další Peckovy prózy – *Na co umírají muži* (dobou vzniku nejstarší autorovo dílo), *Hra na bratrství*, *Veliký slunovrat*.

Zpátky však ke dvěma stěžejním románům - *Studené slunce* Jiřího Muchy a *Motáky nezvěstnému* Karla Pecky. Přestože je mezi napsáním rukopisů rozdíl dvaceti let, dovoluji si uvažovat o nich zároveň, neboť vychází z podobně syrové životní zkušenosti vězňů - horníků 50. let 20. století.

Rukopis románu *Studené slunce* vznikl někdy mezi léty 1952 - 1958 a poprvé vyšel anglicky v Londýně s titulem *Living and Partly Living* roku 1967. „Nakladatelstvím Čs. spisovatel, respektive kamrlíky dohlédacích orgánů, cirkuloval“²⁸¹ až do roku 1968, kdy byl vydán česky poprvé. Celý román je stylizován jako sled zápisků, v nichž se střídají deníkové záznamy (ohraňčen dobou jednoho roku rozděleného na měsíce²⁸²) se vzpomínkami a úvahami. Autor přitom začal tyto záznamy pořizovat v roce 1952, kdy pracoval na Kladně v uhelném dole. Jeden z výrazných momentů románu tvoří okolnosti jeho vzniku. Kniha sugeruje dojem, že je po částech psána v podzemí dolu o přestávkách při práci. Na tom nic nemění

²⁸⁰ „Muchova próza (*Pravděpodobná tvář* – BS) sice zobrazuje politické deformace 50. let, není však politickým ani společenským románem. Na půdorysu prózy s tajemstvím, které je postupně odhalováno, avšak zcela odhaleno není, napsal M. psychologickou románovou studii o člověku, který trpí pocitem odcizení, prázdnoty života a neovladatelnosti osudu. Muchův redaktor je nejistý, váhavý, ale přemýšlivý intelektuál, který má dvojí tvář a neví, která je ta pravá.“ Fišer 1991, s. 14.

²⁸¹ Brousek 1968, s. 8.

²⁸² Avšak „ničím nezrychlované odbíjení jednotlivých měsíců“ (Opelík 1968, s. 11) tento dojem výrazně oslabují. Plynutí času je tak snad kromě názvů jednotlivých kapitol sugerováno stručnými zmínkami o proměně přírody na zemi a zároveň podpořeno existencí svátků jako jsou Vánoce či Nový rok.

Opelíkův názor, že se pozdějšími úpravami vytrácí autenticita: „Mucha sugeruje dojem, jako by v případě jeho knížky šlo o autentické deníkové záznamy psané v černém důlním podzemí. U bývalého válečného reportéra to byl krok pochopitelný, ale nikoli šťastný, neboť ať byla vrstva původního, syrového, skutečně na dole pořizovaného zápisu jakkoli silná, autor jej přece po léta doplňoval, obměňoval, stylizoval, komponoval, ba – což je nejhorší – pulíroval. Existuje stejně autentičnost odstupu jako autentičnost bezprostřednosti – Mucha však nedosáhl ani té, ani oné...“²⁸³ Mám za to, že i stylizovaná sugesce vzniku textu v podzemí znamená v dosavadním vykreslení horníka a hlavně významu podzemí neopakovatelnou událost. Nejenže vypráví skutečný havíř. Do prostoru dolu, dokonce podzemního, proniká samotný okamžik vzniku literární výpovědi!²⁸⁴

Druhým románem autenticky vykreslujícím osud vězně – havíře je román Karla Pecky *Motáky nezvěstnému*. Je rozdělen na dva díly: I. Cesta ke dnu, II. Cesta jinam. Vznik rukopisu je podle autorových poznámek datován mezi únor 1975 a květen 1978. Poprvé román vyšel v samizdatu v edici Petlice roku 1978. Dva roky poté byl vydán v kanadském '68 Publishers. Doma jej oficiálně vydává až brněnské nakladatelství Atlantis v roce 1990. Kapitoly románu jsou pojmenovány převážně podle názvů vězeňských táborů (Cesta ke dnu, Mayrau, Svornost, Nikolaj, Elko, Bytíz), kterými prošel hlavní hrdina - politický vězeň Vilém Svoboda. „Asi dvacetiletý Vilém Svoboda je se třemi kamarády odsouzen za vydávání ilegálního časopisu k jedenáctiletému žaláři. Před transportem do lágru vzpomíná na zatčení při pokusu o emigraci, na výslechy, na přátele a příbuzné, hledá chyby a zrady. Po asi ročním pobytu v kladenském táboře s mírným režimem je převezen do uranových dolů na Jáchymovsku. Prochází tábory Rovnost, Svornost a Bratrství. Zažívá hlad, zimu, nenávisť kriminálních vězňů, udavačství, převýchovnou propagandu i svévoli velitelů. Několikrát – v zostřených podmínkách samovazby nebo při práci v dolech – se ocitá v blízkosti smrti. Nejhrůzněji však na něj působí strach z všudypřítomné radiace. V táboře Elko, v „lágru černé smrti“, kde se bez ochranných a měřicích pomůcek připravuje ruda pro export, dokonce uvažuje o protestní stávce.“²⁸⁵ Tématem románu je úsilí hlavního hrdiny Viléma Svobody o pochopení nové reality a hledání způsobu pro důstojný život v ní.

²⁸³ Opelík 1968, s. 11.

²⁸⁴ Navíc radikálně přehodnocuje pohled na práci v podzemí, které v dosavadním literárním vykreslení moment 'přestávky' chyběl.

²⁸⁵ Fišer 1991, s. 14.

Celý román je stylizován do podoby celku složeného z motaků, vzkazů jakési vyšší moci, na níž se vypravěč obrací: „*Milý adresáto, můj příteli a pane, ač netuším, kde pobýváš a ani přibližně, kdo jsi, chovám o tobě jisté představy. Představuji si například, že vládneš velikou mocí.*“²⁸⁶ Taková textová tematizace čtenáře si neklade za cíl jen zvětšit adresáta, nýbrž se obrací zejména dovnitř příběhu jako k vytvořenému neznámému bohu, ke své opoře, která funguje jako „nadřazená morální autorita schopná plně posoudit mravní stránku lidského jednání.“²⁸⁷

Jednou ze zásadních otázek, ke které Mucha i Pecka ve svých románech dospívají, je pátrání po podstatě lidství a zároveň nutnosti vnitřního pocitu svobody. Vnější okolnosti dávají oběma vypravěčům dospět až k morku nefalšovaného, ryziho člověčenství, které je v nelidských životních podmínkách zcela obnaženo. Jak popisuje vypravěč v románu *Studené slunce*: „*Kam se poděla moje trochu prostomyslná, trochu akademická víra v lidi? Jsou jako motýli. Krásní, pokud je člověk pozoruje ze svého vzdáleného, odloučeného stanoviska. Ale motýl pod zvětšovací sklem je příšera. Pozorován zblízka předčí ošklivostí všechnu fantazii. Hledím-li nazpět, přirostli mi k srdci za poslední rok pouze dva lidé: jeden řezník a jeden falešný hráč. Jak vidět, morálka v tom nehrála roli.*“²⁸⁸

Ještě předtím, než se zaměřím na vlastní poetiku vězně-horníka, ráda bych uvedla poznámku k jedné české próze, která vyšla v nakladatelství Československý spisovatel o rok dříve než Muchovo *Studené slunce*. Je to román *Žert* (1967) Milana Kundery, který je v první řadě románem „deziluze“, románem „vystřízlivění z komunistických ideálů“²⁸⁹. Z mého pohledu je zde však radikální přítomnost motivu odsouzeného člověka k práci v dole z politických důvodů, který se v dosavadní oficiálně vydávané české literatuře neobjevil. Hlavní postava Ludvík je po svém nepochopeném „žertu“ vyloučen z vysokoškolských studií a musí nastoupit základní vojenskou službu k útvaru Pomocných technických praporů do Ostravy, kde je nucen fárat. Kundera i jinými motivy (smrtelné úrazy v dole) narušuje vyobrazení horníka – budovatele. Avšak aniž bych si myslela, že absence autorova osobního prožitku²⁹⁰

²⁸⁶ Pecka 1990, s. 234.

²⁸⁷ Fišer 1991, s. 14.

²⁸⁸ Mucha 1970, s. 12.

²⁸⁹ Holý 2002, s. 796.

²⁹⁰ Paradox však je, že svou básni *Slavnost návratu*, v níž sugestivně líčí návrat horníka do okouzující, nové Ostravy, Kundera přispěl do sborníku *Spisovatelé Ostravsku*. Ještě paradoxněji však působí posun v literární reflexi města Ostravy v této básni a v románu *Žert*: zatímco v roce 1953 vidí Ostravu jako průmyslově krásné svítící město: „*A město zpívalo, tramvaje vyzváněly/jasný žár koksoven na nebi plápolal./Vozíky na lanech, ty černé čluny nebes,/pluly a tančily v ohnivých oblacích./Ó, město zpívalo, to jeho syn se vracel!*“ , v románu *Žert* pro Ostravu volí přívlastky *černá, ubohá* a spatřuje zde jasné

musí být handicapem pro vytvoření hodnotného literárního obrazu, román *Žert* ve svém rozboru neuvádím. Od vybraných 'vězeňských próz' se odlišuje zejména způsobem utváření postavy a také příliš stručným vyobrazením hornické činnosti²⁹¹.

Subjektivizace postavy horníka

Vypravěč a postava

Uvěznění autoři „vězeňské hornické prózy“, kteří se jako první spisovatelé dostávají skutečně k havířské profesi, zásadním způsobem pozměňují dosavadní poetiku postavy horníka v literatuře v mnoha ohledech.

Už v některých meziválečných prózách²⁹² vystupovala hlavní postava havíře v roli vypravěče, popř. vypravěčský hlas místy splýval s hlasem postavy²⁹³, byla stále zřejmá distinkce těchto dvou subjektů, neboť se vypravěčský subjekt střídal (*Havířská balada*²⁹⁴), popř. inklinoval k vševědoucnosti (*První parta*). Nyní však dochází k radikální změně vypravěčské perspektivy, neboť ve vězeňských hornických prózách vypravěč splývá s postavou, a tak je vyprávějící 'já' zároveň i prožívajícím 'já'. Vypravěč takto ztotožněný s postavou nevidí za sebe sama, veškeré prožívání je limitováno perspektivou postavy. U Muchy je toto vypravěčské hledisko zcela nekomplikované, neboť v celém románu je užitá ich-forma, vypravěčem je v celé próze hlavní postava: „*Bůhví proč tohle všechno píšu skrčený na trámu pod uhelnou stěnou, v přestávkách mezi odbíháním vozů.*“²⁹⁵

rysy nepatřičnosti: „*Uviděl jsem Ostravu, to hornické město podobné obrovské provizorní noclehárně, plně opuštěných domů a špinavých ulic vedoucích do prázdna. [...] Šel jsem kolem idyllického domku obrostlého břečťanem a napadlo mne, že sem patří právě proto, že se naprosto nehodí k oprýskaným činžákům, které stojí v jeho blízkosti, ani k siluetám těžních věží a komínů a pecí, které tvoří jeho pozadí.*“ (s. 33, 68).

²⁹¹ K rozdílu v přístupu a významu děl vězňených autorů – horníků a autorů typu Kundera, Vaculík se vyjádřil Jiří Kovtun v recenzi uveřejněné v časopise *Svědectví* z roku 1980: „Díla, která se obvykle považují za typická nebo přímo reprezentativní pro český úděl padesátých a šedesátých let (v zahraničí se za taková považují zvláště knihy Kunderovy, Vaculíkovy a Kohoutovy) jsou z jiné látky (než svědecká literatura vězňených spisovatelů – BS) a mají jinou mravní a politickou tendenci. Nejhlubším politickým dramatem knih těchto autorů jsou vášně a deziluze v nitru reformujících se komunistů. Hrdinové této literatury nepatří v pravém smyslu k obětem své doby. Padají do léček, které si sami pomohli nastražit. Pohybují se, pracují a prožívají svá dobrodružství, své ironické příběhy a své intelektuální trampoty v systému, který většinou pomáhali stavět a na jehož půdě vedou své pře nebo svádějí své boje. V příbězích těchto hrdinů je jen málo náznaků (nebo vůbec žádné), že velká část jejich spoluobčanů byla odsouzena žít mimo systém a měla zcela jinou životní zkušenost. Autoři, o kterých je tu řeč, se ovšem s touto částí občanské reality, i kdyby chtěli, vyrovnat nemohli. Nemohli ji svědecky vylíčit, nemajíce vlastní zkušenosti, a fiktivně ji vylíčit se z dobrých důvodů zdráhali. (Kde se o to přesto pokusili, jako Kundera v *Žertu* v pasážích o práci v dole, vyzněl pokus ploše a hluše.)“.

²⁹² *Havířská balada* – 1/3 prózy má formu vyprávění hlavní postavy Rudolfa Hudce.

²⁹³ Pasáže v *První partě*, kdy je próza psána z perspektivy zraněného hlavního hrdiny Stanislava Půlpána.

²⁹⁴ 1/3 prózy vypráví Rudolf Hudec, 1/3 prózy nadosobní vypravěč, 1/3 prózy jeho žena Milka.

²⁹⁵ Mucha 1970, s. 22.

V Peckově románu je rafinovaně využito střídání vypravěčského pohledu, což se odráží v proměnlivém střídání ich-formy a er-formy. Ale i v případě formální distance užitím er-formy je literární výpověď podána ze značně subjektivizované perspektivy.

Postava vězně–horníka se tím výrazně **subjektivizuje**, jak dokládá citace ze studie *Postava subjekt – postava objekt* Daniely Hodrové: „Jak vidíme, problematika vypravěče těsně souvisí s problematikou rozpětí postavy na ose subjekt ↔ objekt. Míra subjektivnosti postavy je právě tak jako její modalita bezprostředním důsledkem vztahu vypravěče a postavy. Vypravěč a postava jsou od sebe buď maximálně distancovány, nebo se sobě přibližují, nebo spolu splývají. Tento pohyb pro postavu znamená, že vystupuje v různé míře jako ‘samostatný’ subjekt či objekt. [...] Situace se na první pohled jeví tak, že tam, kde vypravěč splývá s postavou, uplatňuje se postava plně jako subjekt, tam, kde se vytváří distance, vystupuje postava naopak jako objekt závislý na vypravěči.“²⁹⁶

Tato subjektivizace postavy havíře se projevuje také díky užití jiných formálních prostředků, než je jen ich-forma. Víc než kdy předtím se v prózách objevuje líčení myšlenek v úvahových pasážích či užití vnitřního monologu. Na rozdíl od předchozích literárních období postava není použita autorským záměrem, aby jako reprezentativní typ charakterizovala určitou sociální skupinu (zejm. v meziválečné próze), ani neplní syžetovou funkci představitele profanovaného ‘bojovníka za lepší socialistickou budoucnost’ (v budovatelské literatuře). U vězně–horníka je stěžejní jeho vnitřní prožívání, veškerá okolní realita je nazírána hlediskem postavy. Hlavním cílem je přitom snaha přijmout, pochopit a zvládnout krutou realitu pracovního tábora a dolu, do něhož byl vržen vládnoucím totalitním systémem. Při srovnání vypravěčských postupů v Muchově *Studeném slunci* a Peckových *Motácích nezvěstnému* však vyvstávají určité rozdíly.

Vytvoření protipólu

Podstata násilného přinucení k práci, která není vykonávána ze svobodné vůle, nýbrž jako trest se v obou prózách projevuje snahou o vytvoření určitého protipólu.

Základní situací prózy *Studené slunce* je vynucený pobyt vypravěče v uhelném dole na Kladensku. Hlavní postava je vyzrálý a zkušený muž mající za sebou praxi válečného reportéra a nejrozmanitější zahraniční cesty. Rozhodně se však nedá říct, že

²⁹⁶ Hodrová 2001, s. 582.

je hlavní postava s rolí havíře ztotožněna. Naopak, nejen že se necítí být horníkem, ale navíc se snaží udržet znatelný odstup od okolního prostředí. Dle Opelíka se u autora projevuje „jistý pozorovatelský, dychtivě poznávací a kritický odstup od prostředí daný neschopností splynout s ním, neschopností prostě fyzickou a ještě snad více takovou, kterou sytí autorova profese.“²⁹⁷

Horník se projevuje jako intelektuál a do kontrastu k základní situaci (nucené práci) je uvedeno množství vzpomínkových či úvahových pasáží. Impulsem k nim jsou nejrůznější podněty: například kolibrí vydání Fausta: „*Jeden z nich (havířů – BS) pracuje na mém poli a obstarává moje spojení s vnějším světem. [...] Minule mi přinesl miniaturní vydání Fausta. Je to knížka tak malá, že se vejde do dlaně, a prodělala se mnou už francouzské tažení. Měl jsem ji při sobě v kapse uniformy, a když byla přestávka v pochodu nebo volno, posadil jsem se někde do stínu a četl.*“²⁹⁸

Nebo jinde osobní prožitek určitého místa: „*Možná, že jednou budu i na uhelnu vzpomínat v dobrém. Důležité je, co kde člověk cítil, a ne jak se mu dařilo. A tady žijí stále jen v citovém rozechvění. Měsíc, plující nad minarety noční Káhiry, by sám o sobě nebyl o nic krásnější než měsíc svítící na vyřezávání kupeckých domů v Basře nebo na spící náhrobky mrtvých měst Indie. Ale oč více miluji měsíc nad Káhirou než měsíc svítící na mramorové krajky Tadž Mahalu.*“²⁹⁹

Kromě těchto vzpomínkových pasáží jsou časté vypravěčovy úvahy o umění: „*Půl hodiny házím lopatou, půl hodiny čtu Čapkovy Španělské listy. [...] Typický Čapek. Něco dobré, něco špatné, něco velmi dobré, něco velmi špatné. [...] Z těch Listů mi naskakuje husí kůže. Z toho tónu, za každou cenu vtipně žoviálního, s řečí všelijak kroucenou a archaizovanou, která se zdála být k popukání Lidovým novinám a Aventinské mansardě. Špatně aplikovaný anglický humor z vadných překladů, smíšený se studentským žargonem. A pak, ten pohled malého českého člověka na svět. Všechno, co vidí – a vidí ostře – je pouhým exotem a pitoreskní podívanou. Romantika dalek, cizích jmen a cizích jídel. [...] Těhle Čapkově povrchnosti nerozumím. Na jedné straně myslí tak hluboce lidsky a na druhé jako by se právě vrátil z výpravy s Čedokem do Kupari. Všechno je mu tak jiné než doma, jako by celý svět byl exotickou podívanou, kde lidé jen pijí víno, tančí, zpívají a vrhají záhadné pohledy na své bližní. Jak mohl jeden a týž člověk napsat R.U.R., Ze života hmyzu,*

²⁹⁷ Opelík 1968, s. 11.

²⁹⁸ Mucha 1970, s. 26.

²⁹⁹ Mucha 1970, s. 168.

*Obyčejný život?*³⁰⁰ Právě úvahových pasáží o umění, kde se vypravěč oddává spontánnímu proudění vlastních myšlenek a názorů, si nejvíce všimá a oceňuje je i Jiří Opelík ve své studii: „Je to vůbec zvláštní na této próze: 'nejurčitější' tvář ukazuje tam, kde hovoří o umění. Tam se nejvyhroceněji a také nejosobitěji prosazuje autorovo stanovisko. [...] Až příliš často působí zde evokovaný svět umění skutečněji než ten, v němž byl autor po léta odsouzen se pohybovat.“³⁰¹

Odstup od základní situace se naopak u vypravěče v *Motácích nezvěstnému* neobjevuje, resp. prostředí prochází značným vývojem. Jistě se na tom mohlo podepsat i mládí hlavního hrdiny, který je zatčen, vězněn a přeřazen do pracovního tábora ve svých dvaceti letech. Proto se ve vztahu k realitě, k prostředí, v němž musí žít, projevuje po odeznění prvotního šoku z brutálních vyšetřovacích metod jasná snaha o nalezení cesty k soužití s okolím. V prvním díle knihy (*Cesta dolů*) se ještě snaží uniknout svému osudu soustředěním na havířskou práci, ale brzy zjišťuje, že takovým chováním diskredituje svou osobu nejen před ostatními vězni, ale i před sebou. Ve druhé části románu (*Cesta jinam*) už se vypravěč vrací sám k sobě, snaží se nalézt vnitřní sílu a svobodu. Příznačně proto působí i jeho jméno.

Analogicky k intelektuálnímu vypravěči u Muchy vyvstává v druhé části Peckova románu vytváření protipólu k identitě vězně - horníka. Zatímco u vypravěče ve *Studeném slunci* to jsou zejména úvahy o umění, Vilém Svoboda uvažuje o podstatě života.

Z obecného, mravního hlediska se dá tato cesta nahlížet i jako vývoj charakteru člověka spojená s meditací o podstatě člověka a smyslu lidskosti. Jak poznamenává Václav Černý ve své excelentní studii *Románový svět Karla Pecky v paralelách tragiky a antického mýtu*: „...a poněvadž se tu (v *Motácích nezvěstnému* – BS) život flaubertovsky jeví jako postupné 'opadávání iluzí', budu mluvit o próze jakožto procesu 'citové výchovy' a sebevýchovy, *éducation sentimentale*, povýšíme zde titul na jméno žánru. Proces růstu a zrání člověka, dějiny vzniku muže. A ještě přiléhavěji: charakter.“³⁰²

Individualita horníka a kolektiv

Pro oba vybrané vězeňské-hornické romány je charakteristické, že postava hlavního hrdiny vězně-horníka vychází v hornické literatuře víc než kdy doposud

³⁰⁰ Mucha 1970, s. 142.

³⁰¹ Opelík 1968, s. 11.

³⁰² Černý 1990, s. 9.

z vlastního nitra. Doposud platilo, že se formálními literárními prostředky vypravěč snaží postavu horníka využít k prezentaci svého vidění světa. Avšak v uvedené vězeňské-hornické próze není svět pracovních lágrů, vězňů a dolů zobrazen pomocí postavy, nýbrž postava se snaží v tomto světě nějak zorientovat. A stejně tak, jako je „naruby“ otočeno hledisko celého vyprávění, jsou zásadním způsobem i přehodnoceny horníkovy atributy individuality a kolektivu, které se postulovaly v dřívějších literárních obdobích.

Subjektivizovaná postava vězně-havíře na základě své jedinečnosti vystupuje především jako individualita. Nikdy tak nevytvoří kolektivní postavu, jakou jsem zmiňovala dříve u Tilschové při kolektivní stávce nebo její dobu v havířských dramatech, kde sbor horníků fungoval až jako jakýsi antický chór. I přesto však havíř-vězeň vstupuje do určitých vztahů s ostatními a vytváří jisté kolektivy. Zásadní je přitom opět skutečnost, že se tím neprojevuje jeho svobodná vůle.

Základní je pro havíře-vězně prostředí lágru. Odsouzení jsou do pracovních táborů posíláni stále častěji a ve velkém počtu. Zajímavou funkci zde plní číslo. V předválečné literatuře u horníka signalizovalo ztrátu identity při vstupu do podzemí. V situaci vězněného havíře již toto číslo pozbývá své důležitosti. Je totiž nahrazeno jiným číslem, které ignoruje individualitu – číslem vězeňským: „*Na Svobodu vyšlo číslo nula deset dvě stě čtyřicet šest. Přes deset tisíc mužů tudy prošlo před ním. Když za dva a půl roku od vítězství dělnické třídy tolik jenom touto kloakou z mnoha, kolik za další dva roky? Za pět let...*“³⁰³

U vězňů dochází k zpretrhání, či výraznému omezení veškerých přirozených rodinných a přátelských vazeb. Dostávají se do zcela nového kolektivu, v němž jsou nuceni se naučit žít. Vztahy ve věznicích a pracovních táborech apriori určuje společenská funkce (bachař, spoluvězeň), nicméně upřímnost, se kterou hlavní postava k okolním lidem přistupuje, umožňuje pochopit, že hodnocení kladných a záporných postav nevede černobíle tímto dělením.

Výrazně ve vězeňských-hornických prózách vystupují pasáže prvotního kontaktu, poznávání lidského okolí ostatních spoluvězňů. S počáteční nejistotou doprovázenou až odporem se vyjadřuje vypravěč ve *Studeném slunci*³⁰⁴: „*Ale sotva*

³⁰³ Pecka 1990, s. 130.

³⁰⁴ Podobně se vyjadřuje i vypravěč Ludvík v Kunderově románu *Žert*, když hodnotí své první dny v kasárnách: „Odosobnění, které nás postihlo, zdálo se mi být v prvních dnech zcela neprůhledné; neosobní, nařízené funkce, které jsme vykonávali, zastoupily veškeré naše lidské projevy; ta neprůhlednost byla ovšem jen relativní, způsobená nejen skutečnými okolnostmi, ale též nenavyklostí zraku (jako když se vstoupí ze světla do tmavé místnosti); po čase začala pomalu průhlednět a i v tom

*jsem přestal padat únavou, přišla další obtíž. Začínal jsem si uvědomovat lidi. Se mnou jsou zloději a ministerští radové, obchodníci a kapsáři, sedláci a půdaři, řezníci, kasaři, advokáti, vrazi. Nevadí mi, že máme různé zájmy, ale že mi vnucují své. Jako kdyby lidé, kteří se nemyjí, nečešou a nečistí si zuby, vyžadovali na druhých, aby se jim přizpůsobili. [...] Proč bych se tak absurdně těšil na okamžik, kdy se octnu v šachtě, sice v temnotě, ale osvobozen od lidí, kteří působí jako proud kalné vody na žíznivého v poledním horku?*³⁰⁵ Muchův vypravěč si odstup od jakéhokoli kolektivu udržuje v celé próze.

U Peckova vypravěče je tomu naopak. Neprojevuje se snaha izolovat se do vnitřního světa, ale celou prózu spíše prostupuje snaha okolní postavy individuálně zhodnotit a podle jejich osobnosti s nimi jednat. Explicitně to vyjadřuje po roce svého pobytu na Kladně, kdy je transportován na Pankrác: *„Shodou okolností se Svoboda dostal na stejnou velkou transportku, z níž před rokem odjížděl na Kladno. Celu naplňovali čerstvě odsouzení lidé, stěží našel volný kavalec. Předvídal přesně, nač se ho tito nováčkové, všichni dosud v civilních šatech, budou dotazovat, uhadoval, kdo na něm první vyprosí cigaretu, jak se kdo bude chovat na lágru, stačilo mu několik vět, aby poznal, s kým by chtěl sdílet jednu světnici a s kým ne. Ten rok, který měl za sebou, byl v tomto ohledu dobrou přípravou. Většinu z nich dokázal prohlédnout, alespoň tady, ve zjednodušeném řádu za mřížemi.*³⁰⁶

Po příjezdu do Jáchymova Svoboda reflektuje zhoršení podmínek i ztrátou schopnosti prohlédnout lidi: *„Byl jsem zelenáč, nezkušený janek, domníval jsem se, že za půl roku věznic a za rok v uhelné šachtě dokážu ohodnotit lidi, jenže Kladno ve srovnání s Jáchymovem znamenalo něco jako obecnou školu proti vysoké.*³⁰⁷ I na tomto drsném místě se Vilém Svoboda 'vzdělával'. Svá pozorování a zkušenosti vyjevuje v pasáži, kde se pokouší o obecnější kategorizaci odsouzených: *„Muklové na lágrech se vrstvili do odlišných skupin a tříd. První, čím dále převažující počtem nad ostatními, tvořili státní, politici. Druhou skupinou byli Němci, jejichž nejvýznamnějším rysem se stala pasivita. Život je naučil, neprojevovali utajené*

‘přítmi odosobněnosti’ začínalo být vidět na lidech lidské. Musím ovšem přiznat, že já jsem byl jeden z posledních, kteří si uměli na změněnou ‘světelnost’ akomodovat zrak. [...] Zvykal jsem si tedy pomalu na to, že můj život ztratil svou kontinuitu, že mi vypadl z rukou a že mi nezbude nic jiného než začít konečně být i vnitřně tam, kde opravdu a neodvolatelně jsem. A tak se můj zrak postupně akomodoval na ono přítmi odosobněnosti a já začal vnímat lidi kolem sebe; později než ostatní, ale přece našťásti ne tak pozdě, abych se jim byl už zcela odcizil.“ (s. 53, 58.)

³⁰⁵ Mucha 1970, s. 12, 14.

³⁰⁶ Pecka 1990, s. 125.

³⁰⁷ Pecka 1990, s. 191.

opovrzení ke svým vězňům, chránili se všech konfliktů, platili za nejukázněnější a plnili uspokojivě příkazy nadřízených tak, jak si už navykli během válečných let. Z jejich řad se rekrutovalo nejmenší procento udavačů, drželi sice mezi sebou basu, ale osobní vztahy k politickým neměli nepřátelské. Třetí sorta, nejroztržitější a individuálně různorodá, se skládala z kriminálních. Od vrahů a násilníků přes kasaře a rozkradače tak zvaného národního majetku až po prcačkáře to byla bohatá galerie postav, postaviček a typů, z nichž nemalá část, a to bez ohledu na povahu deliktu, sympatizovala s politickými. [...] Čtvrtou kategorií reprezentovali kolaboranti a pátou, tu poslední slovenští fašisté, luďáci. Kromě nenávisti ke všemu kolem, k Čechům, k demokracii, ke všem hodnotám a ideám, se vyznačovali druhovou schopností parazitů využít jakýchkoliv podmínek ve svůj prospěch.³⁰⁸ Z výše uvedeného citátu vyplývá, že základní vztahy, které jsou pro vězně aktuální, které řeší a hodnotí, jsou vztahy v pracovním táboře, resp. vztahy s ostatními spoluvězni.

Vězeňská-hornická próza v jistém ohledu navazuje na havířskou kolektivitu ukotvenou v předválečné literatuře. Tato nutná kolektivita vychází ze společného vykonávání náročné a nebezpečné práce v podzemí. Komentář k ní proto uvádím v kapitole o dolu.

Ve vězeňské-hornické próze je podstatná ještě jedna relace. Netýká se už samotného vytváření, ale spíše vztahu mezi dvěma různými kolektivami. Kolektivem vězňů-havířů a civilních havířů. Rozdíl, daný ne/přítomností svobodné vůle, je základní. Tragičnost vězňů-havířů už jednoznačně vyznívá v konfrontaci s dobovými hesly 50. let. Z nich paradoxně vyplývá, že jsou trestáni tím, co je oficiálně jako povolání preferováno. Například když Vilém Svoboda popisuje 'kulturní sál' kladenského pracovního tábora Mayrau: „Následovali Zárubu průchozí chodbou. První dveře do kulturního sálu naproti oficině minuli a vstoupili až dalšími. Kulturní sál vznikl vybouráním přepážek mezi čtyřmi nebo pěti obytnými světnicemi, byla to dlouhá nudle, vybavená vpředu několika řadami lavic. Po stěnách visely různé nástěnky a dobové plakáty jako: **Já jsem horník, kdo je víc?** (zvýrazněno – BS) V čele místnosti se vypínalo pódium.“³⁰⁹

Přehodnocení obrazu oficiálně prezentovaného horníka-budovatele se objevuje i při konkrétním popisu havíře. Takto kupříkladu popisuje Vilém Svoboda jednoho starého havíře na Kladně, čímž evokuje hornickou idylu: „Honosil se tím, že je

³⁰⁸ Pecka 1990, s. 189.

³⁰⁹ Pecka 1990, s. 94.

*komunista, ale v práci trval na starých zvyklostech, na vybojovaných dělnických vymoženostech, jak to nazýval. Po sfáraní posedět u klece, po příchodu na figuru napřed svačina, potom při cigaretě kus řeči. Uprostřed šichty druhá svačina a dvě hodiny před fáráním zpátky ke kleci, takže čistý pracovní čas nedosáhl nikdy ani pěti hodin. Netajil se opovržením k prázdným politickým tlučhubům a jimi celebrowaným úderníkům, strávil v uhelně celý život a z praxe věděl, že enormní výkony jsou záležitostí dočasnou a krátkodechou, že je nelze fyzicky vydržet a dříve či později se platí zdravotní újmou.*³¹⁰

Výrazné proměny si vězni-havíři všimají nejen v porovnání starých, poctivých havířů s budovatelskými. Často se v textech objevuje vykreslení horníků, kteří na šachtu nově přicházejí pro peníze: *„Tohle už byla jiná generace než ta kaniovská, která před nedávnem nasávala silikózu do plic pro veliké ideály pokroku. Tato nástupnická si ničila zdraví pro lepší osobní budoucnost, plnila si útroby kamenným prachem kvůli vlastnímu štěstí, pro prachy, které jim ho měly zajistit.*³¹¹ Vypravěč ve *Studeném slunci* hodnotí havíře ještě radikálněji: *„To plnění na 104 % zajišťujeme my (vězni – BS). Kdybychom chtěli, nedostali by nic. Stačilo by jen trochu zpomalit práci. Uvědomují si, jak je jejich kapsa závislá na naší dobré vůli? Ani trochu. Všechno myšlení se jim soustřeďuje do svalů. 'Havíř je poloviční vůl a poloviční zvíře,' říkají o sobě. Většinou se jejich zájem soustřeďuje na prázdné vozy. Kdo jim je zadržel, je nepřítel, a tím to končí.*³¹²

Vězni se jako havíři necítí, nikdy se takto nenazývají. Vytváří se až dojem, že nejsou poznamenáni šachtou, nýbrž zásadně a jedinečně svým osudem vězně. Při popisu společně vykonávané nebezpečné práce se však osudy obou kolektivů na čas setkávají a poskrovnu se objeví i úvahy, v nichž se osudy vězně-havíře a civilního havíře ztotožní. Takto například uvažuje vypravěč u Jiřího Muchy: *„Čekáme, stále čekáme, že nás (vězně – BS) něco vyvede z klece, a přitom skuteční lidé kolem jako by na tom nebyli o nic lépe. Šzírá je zachmuřená zlost nebo lhostejnost. 'Tobě je hej,' řekl mi včera jeden havíř. 'Ty jseš tu na pár let. Já na doživotí.' Poznávám, co je to únava bez východiska. Ten nebo onen svému osudu uklouzne, nebo mu uklouznou jeho děti, ale vcelku musí každého rána a každé noci tisíce horníků sfárat do dolů, tisíce jiných musí nastoupit do vápenek, do lomů, k vysokým pecím, jinak by se svět zastavil. Není div, že upínají svou naději ke všemu, co jim slibuje únik z toho věčného koloběhu.*

³¹⁰ Pecka 1990, s. 113.

³¹¹ Pecka 1990, s. 272.

³¹² Mucha 1970, s. 330.

Nejsme také ochotni přijmout cokoliv za cenu osvobození? Jako oni nemáme co ztratit, jen svoje okovy. ³¹³

Vnější vzhled a oděv

V meziválečné hornické próze byly často výjimečné rysy vnějšího vzhledu havíře podtrženy. Tělo i smysly byly podzemím poznamenané a postavy fárající pod zem se této deformaci nemohly vyhnout. Symptomatickou barvou přitom byla černá. Budovatelská literatura negativní deformaci podzemím u havířů zrušila a výrazně upravovala i negativní konotace černé barvy na těle a pod kůží. Spojení s černou barvou v rámci budovatelského vytváření iluze šťastného věku jsou konotovány s pozitivními významy.

Překvapivá je skutečnost, že hornická-vězeňská próza s černou barvou příliš nepracuje. Snaha po opravdovém a přesném zachycení rysů lidské tváře a postavy, jež souvisí s pozorováním jedinečnosti člověka, upozadňuje hyperbolizované zmínky o černé barvě, která například v meziválečné próze havíře unifikovala.

V *Motácích nezvěstnému* je pro vypravěče typická důsledná pozornost, kterou ve svém líčení věnuje vzhledu každé jednotlivé postavy, bez ohledu na její společenské zařazení. Vždy je u člověka zaznamenáno jméno nebo alespoň krátký popis obličeje, jeho postavy či oděvu. Jako například když vzpomíná na své první pracovní zařazení na dole Mayrau: „*Zdař štajgr. My si svý uděláme, v to žádný strachy,*’ odpověděl mu rozvážně starý havíř s dřevou hučkou, jejíž okraje splývaly ochable dolů. Pod bambulovitým nosem mu trčel ježatý knírek, nad ním pomrkávaly vypoulené, vybledlé a jakoby uslzené oči. *’Hlavně, abys nám dal konečně nějakýho dobrýho vozače, sami si už odbíhat nebudeme, vid’ kamaráde?’ obrátil se na vychrtlého stříbrovlasého mužika se zmuchlaným baretem po svém boku.*’³¹⁴

Odlíšně je užito popisu vnějšího vzhledu postav u Jiřího Muchy. Sporné pasáže, v nichž je vykreslena jiná osoba, projevují již výše deklarovaný pozorovatelský odstup vypravěče. Z popisu kontaktu s civilním havířem v dole vyznívá distinkce, kterou hlavní postava pociťuje: „*Thustý havíř, který pracuje u mne na předku, se přišel nasvačit. Ort je asi padesát metrů od strmého svahu, je tam horko a špatný vzduch. Posadil se vedle mne na fošnu, celý zpocený a mastný uhelným prachem, vybalil z novin obrovský krajíc chleba se sádlem, ukousl si a papír zahodil. Protože jsem dlouho neviděl noviny, sebral jsem si je a začal číst. Bylo to staré číslo a tak*

³¹³ Mucha 1970, s. 16.

³¹⁴ Pecka 1990, s. 112.

*jsem v něm ke své radosti objevil i zmínku o sobě.*³¹⁵ Jinde je vypravěč fascinován vzezřením jiného člověka, kterého pozoruje jako objekt sugerující dojem výtvarného díla: *„Vzpomněl jsem si přitom na jiného člověka, kterého jsem viděl nedávno. Byl to mladý Ital, horník, který pracuje zde na dole. Po skončené směně odpočíval na hranici pražců v chodbě vedoucí k lanovce. Měl havraní, kučeravé vlasy, snědou, římskou tvář, jiskřící černé oči a z polostínu svítil jeho úsměv řadou krásných bílých zubů. Na prsou měl rozhalenou košili a ležel roztažený jako někde na louce ve stínu košatého stromu. Volali na něj, že je čas vyfárat, ale jen mávl rukou a něčemu se sám pro sebe zasmál. Nevím, jak se jmenoval, už jsem ho nikdy od té doby neviděl, ale nemohu zapomenout na tu ozvěnu krásy lidského stvoření, jež se objevila tak nečekaně v té hluboké tmě uhelného dolu. To byl sám Leonardův Jan Křtitel a Celliniho Perseus...“*³¹⁶

Pozoruhodná je změna ve vnímání těla, která reflektuje zostření podmínek v jáchymovských dolech oproti relativně tradičnímu hornickému prostředí na Kladně. Popis u obou vypravěčů se přibližuje odosobněnému hromadnému vnímání těl odsouzených: *„Sběračka polévky v malém šálku, ve větším sběračka brambor a kousek vařeného hovězího masa, polité nahnědlou šťávou, porce asi stejná jako na Fierlingeru, ale bez chuti, pouhá nafta do motoru pracujících těl.“*³¹⁷ Nebo ve *Studeném slunci*: *„Máme oblečení žoldnéřů z třicetileté války. Černé holínky, kalhoty, gumové kabáty s širokými dvojitými rameny a velrybářské klobouky. Roboti, kterým nejsou vidět tváře, jen ta masa pohybující se síly.“*³¹⁸

Důležitý význam v uvedených prózách má oděv, který vyplývá z vězeňského statutu: *„Francek je vedl přes celý lágr k baráku skladu, který stál jako poslední po levé straně. Všechno probíhalo rychle, ráz na ráz. V první místnosti svléknout civil, v druhé létaly do náruče naháčů kusy oblečení, misky, boty. Bez přebírání a vybírání, kus jako kus. V poklusu oblékat, v poslední místnosti podepsat soupis vyfasované výstroje. A přidělení čísla.“*³¹⁹

Havířský mundúr s typickými stopami uhelného prachu sloužil v meziválečné próze k identifikaci dělníka. Podobně fasují fárové hadry i vězni na dole Mayrau na Kladně: *„Zatímco mazáci odešli pro oběd, trojice nových si ustlala lůžka a vyfasovala ze skladu fárové oblečení. Pozůstávalo ze staršího spodního prádla, cvilinkové*

³¹⁵ Mucha 1970, s. 37.

³¹⁶ Mucha 1970, s. 47.

³¹⁷ Pecka 1990, s. 159.

³¹⁸ Mucha 1970, s. 359.

³¹⁹ Pecka 1990, s. 129.

*uniformy, kožené přilby s krátkým nehtem a bagančat.*³²⁰ Relativně humánní přístup v tomto dole podtrhuje i odlehčená scéna s holičem, ke kterému jsou vězni odvedeni po svém příjezdu a vstupu do vězeňské-hornické kapely dolu Mayrau: „*Co jsme dlužni, mistře?*“ otázal se Jirsa, když se zvedal z křesla. Zabilkovi bylo jasné, že *nemají ani desetník, ale zachoval dekorum. Hudebníky obsluhují zdarma, považují si to za čest,*“ usmál se. *‘Kdykoliv na shledanou, pánové.’*³²¹

V jáchymovských uranových dolech však **identita vězně překryla svérázný vzhled hornického mundúru**. U Pecky je pozornost věnována skutečnosti, že na vězeňských jáchymovských mundúrech jsou na zádech namalovány tři bílé pruhy. Tato stigmatizace působí stejně potupně jako dohola ostříhané vlasy. Zařazení vězňů-horníků do uranových dolů s sebou přináší odlišnou barevnost, která se v předchozích obdobích nemohla vyskytnout: „*Fáráky byly většinou staré a orvané, zbarvené šedou a načervenalou hlinkou z podzemí.*“³²² Nepředstavitelně však působí fakt, že v krutých poměrech uranových dolů na Jáchymovsku mají vězni jen jedny šaty! „*Sprchy se otvírají až po příchodu šichty,*“ vysvětloval Janák. *‘Ale moc se jim neholduje, v těchhle poměrech je to přežití.’ ‘Jak to? Copak tady se lidi nekoupají?’ ‘Většinou ne pravidelně. Zvlášť v zimě, musíš rozpařený zpátky na barák, nastydeš a doktor smí uznávat až nad devětatřicet horečky, to je riziko. Ale hlavní potíž je v tom, že po vykoupaní na sebe navlékneš totéž, co jsi předtím svlékl. Máš totiž jen jedno prádlo, v tom fáráš i spíš a dovedeš si představit, jak vypadá taková košile po jedny šichtě?’*³²³

Expresivita kontrastu havířských šatů dříve charakteristických prachem a jáchymovského mundúru, kde se zabydly vši a štěnice, absolutně dehonestující lidskou důstojnost, se stupňuje při vzpomínce Viléma Svobody na jáchymovský důl: „*Je pochopitelné, že bachař v nažehlené uniformě nepovažuje špinavého, neholeného a hlady zoufalého vězně za člověka, zvláště když mu to káže jeho světonázorová ideologie. Masa lidí v hadrech prolezlých hmyzem, vypadá sama jako hmyz, byť se skládala ze samých géniů. [...] Člověka činí člověkem jeho důstojnost, jeho povědomí o vlastním lidství, o mravnosti řádu, jehož je zástupcem na této zemi, ale jestliže se mu díváte na zahnojený kabát plný záplat a ne do lidských očí, unikají rozdíly a*

³²⁰ Pecka 1990, s. 91.

³²¹ Pecka 1990, s. 93.

³²² Pecka 1990, s. 160.

³²³ Pecka 1990, s. 159.

můžete také vidět před sebou jen vágusáka, méněcenného vyvrhele, jehož není žádným prohřeškem deptat a natolik těžkým zločinem zabít. ³²⁴

Pokud z dřívějšího literárního zobrazení postavy horníka vyplývalo, že nemusí být vždy silný a mohutný, platí to pro vykreslení vězně-havíře absolutně. Vyplývá to pochopitelně z násilného odsouzení k hornické profesi. Jak se o sobě zmiňuje vypravěč ve *Studeném slunci*, když se po měsících samovazby ocitá v dole: „*Ocitl jsem se mezi lidmi, stal jsem se dokonce sám polovičním člověkem za cenu vyčerpávající práce, kterou jsem, zesláblý a zlenivělý, nemohl zastat. Zůstalo mi sotva tolik svalů, abych zdvihl lopatu, a měl jsem ji zdvihat nejen plnou, ale nesčíslněkrát za den, nebo tlačit po kolejích vozy se sedmi metráky uhlí.*“ ³²⁵

Krutost poměrů zasahuje dokonce tak daleko, že v drsných podmínkách musí vězni pracovat i s úrazem, všemožně handicapovaní (prací v dole, ale i jinak): „*Na šachtě smůla pokračovala. Spínal jsem vozy a přirazilo mi to ruku. Alespoň že to byla levá. Pracovat musím dál, na to mne nikdo nevystřídá. Trestanec musí dělat, dokud nemá smrt na jazyku. V posledním transportu přivezli jednoho se špatnou nohou. Chodí o holi, kulhá, ale fírat musí. Je na něj žalostný pohled, jak se s tou pepřovicí belhá uhelnou. Zašel jsem po směně na ošetřovnu. Přirozeně, že mne neuznali. Nikdo nesmí být nemocný. Když nedostane volno ani děda, který celou noc vykašlával plíce, proč já? Táborový doktor je vězeň. Když se snaží pomáhat, pošlou ho na Jáchymov.*“ ³²⁶ Vypjatě líčí situaci i vypravěč Peckův: „*Stařík měl astma, prohlídka chrupu však takovou chorobu těžko odhalí. Vyváželi ho ze šachty v bezvědomí, prošel korekcí za simulování. Tak tak tuto svéráznou léčebnou kúru přežil...*“ ³²⁷

Výrazněji lepší podmínky však Vilém Svoboda zažívá po převelení na lág Bytíz v Příbrami, který je mezi vězni nazýván 'Havaj za železnou oponou'. Avšak po osmi letech práce v dole cítí i on bolest způsobenou zborcenou klenbou: „*Potom zaznělo jeho jméno, odhlásil své číslo a soustředil se, aby přešel těch deset patnáct metrů před bránu. Když zaťal zuby a došlapoval na paty, překonal tu vzdálenost ne sice zvlášť svižně, ale aniž vzbudil pozornost. [...] Zatímco dříve stačily dva tři dny, aby bolest pominula, teď ho neopouštěla a vyčerpávalo ho i běhání na šichtě. A protože práce měřičů vyžadovala pohyb od jednoho díla ke druhému jak po horizontu, tak i dobývkách, nohy musely sloužit bezvadně.*“ ³²⁸ Když si Vilém Svoboda navíc

³²⁴ Pecka 1990, s. 364.

³²⁵ Mucha 1970, s. 11.

³²⁶ Mucha 1970, s. 71.

³²⁷ Pecka 1990, s. 129.

³²⁸ Pecka 1990, s. 337, 339.

zraní koleno (při fotbale na lágrovém hřišti!), promluva s doktorem svědčí o převrácených poměrech: „*Uklouzl jsem po kolejnici, hlásil jsem na ošetřovně pracovní úraz. Doktor Každan ani nemrkl, zapatlal mi nohu do sádry od stehna po kotník. 'Jak dopadl ten fotbal včera?' otázal se, když skončil, poslal pryč lapiducha a na chvíli jsme osaměli. Pohlédl jsem mu do šedých očí pod huňatým obočím. 'Ten malér mám z toho fotbalu, pane doktore,' přiznal jsem. 'Vyplň formulář pro pracovní úraz,' obrátil se doktor Každan k lapiduchovi, který se vracel. 'Tři neděle v klidu.' Můj pane, co bych býval dal za podobný verdikt na Nikolaji!*“³²⁹

Přiznáním zdravotních problémů a fyzických handicapů způsobených prací v dole vězeňská-hornická próza výrazně koriguje obraz úderníků, tak jak byl vytvořen budovatelskou literaturou. Navíc komentuje i dřívějšího horníka-budovatele: „*Kania byl vysoký a štlhý čtyřicátník. Na Ostravě se proslavil jako úderník, psali o něm často v novinách. Papír výtisků za těch pár let zežloutl, ale těžká silikóza, kterou si uhnal, tomu stachanovci*³³⁰ *zůstala.*“³³¹ Čtenáři je tedy obnažena daň, kterou havířský úderník platil za své výkony zdravím.

Vztah k práci

Postoj k nuceně vykonávané práci tvoří další ze základních témat rozebíraných próz. Zjednodušeně by se dalo očekávat, že vypravěči jako násilně uvržení do dolů budou k havířině pociťovat odpor. To je jistě pravda, pokud tuto pracovní činnost budeme sledovat prizmatem absence svobodné vůle, kdy nenávistný režim využívá odsouzené k tvrdé práci. Jak ironický je pohled na pracovní výkony jako hlavní důkaz převychování. Avšak při bližším prozkoumání obou románů zjistíme zajímavé shody i rozdíly. Je důležité ještě jednou zmínit, že ani jeden z vypravěčů se přes poměrně detailní obeznámení s pracovními návyky a postupy havířem vnitřně necítí. Oba chápou toto povolání jako součást trestu, se kterým se musí nějakým způsobem smířit. Není to dřívější, prvorepubliková havířina, která je spojena s přívlastky *fatální, určující, potřebná*. Bylo by spíš možné tvrdit, že v líčení z vězňova pohledu má havířina paradoxně bližší vztah k budovatelské literatuře, ke které vytváří reverzní vypořádání.

³²⁹ Pecka 1990, s. 366.

³³⁰ Stachanovec je vžitý název pro mimořádné pracovníky, úderníky. Označení je vytvořeno podle Stachanovského hnutí – oficiálně podporované hnutí dělníků v SSSR, kteří v honbě za mimořádnými výkony často nedodržovali bezpečnostní opatření a používali speciální pomůcky.

³³¹ Pecka 1990, s. 169.

I ve vězeňské próze hrají důležitou roli procentuální plnění plánu. Pro vězně-havíře však na rozdíl od budovatelského havíře není otázkou cti dosáhnout nadprůměrného výkonu, nýbrž jej zasahuje přímo osobně. Při příchodu na lágr Svornost poznává Vilém Svoboda princip odměňování za práci v podobě barvy stravenek. Ti vězni, kteří pracují na sto procent jsou majiteli žluté stravenky zaručující větší příjem jídla a relativní klid. Naopak trestanci, kteří těch sta procent nedosáhnou, obdrží zelenou stravenku a, jak konstataje zasvěcený spoluvězeň Janák: *„Netrpí hladem, i když na ně zvláštní přiděly nejsou. Horší je, že ty zelený věčně buzerují, honí na brigády, vytřou s nima každou díru. Pozor na zelený lístek, kamaráde, to není potom žádná sranda.“*³³² V uhelných dolech na Kladně vyplývají zase pro odsouzené výhody mimořádných návštěv z nadprůměrného pracovního výkonu. Budovatelské nadšení je zde nahrazeno politikou medu a biče: *„Ta důležitá novina se týkala zvýšení těžby na obou dolech a byla přivítána bouřlivým potleskem. [...] Oznámení, přeloženo do prostého jazyka, znělo, že každý, kdo naloží sedmáct vozů navíc, bude odměněn půlhodinovou návštěvou. Výborně. Velitel objevil jednoduchou poučku, která by, aplikována celostátně, roztočila závratným způsobem kola průmyslu. Dáš – dostaneš. Nedáš – nedostaneš. Dáš dvojnásob – dostaneš dvojnásob. Z tábora trestanců se přes noc stala úderná divize, deroucí se do čela všech hrdinů práce.“*³³³ Na druhou stranu však nechybí vyjádření zcela opačného názoru u Svobodova spoluvězně Kadlece, který jej zasvěcuje do života na Mayrau: *„Za mimořádnou návštěvu musíš odevzdat dva nafedrovaný vozy, označený svým plechem. Bud' ti je věnujou havíři, když za něco stojí, nebo jim je ukradneš. Vyměníš jejich plech za svůj a hotovo.’ ‘A nafedrovat je sám, to nejde?’ ‘No jo, to jistě jde, ale je to pod úroveň,’ odušil Kadlec.“*³³⁴ Po přečtení obou próz však musí čtenář nutně nabýt dojmu, že zásadní podíl na plnění vysokých socialistických závazků měli zejména vězni, ať už jejich práce byla jakkoli výkonná. Na několika místech se vyskytuje myšlenka, že lágr by bez šachty mohl existovat, ale šachta bez lágru jen stěží. Vypravěč ve *Studeném slunci* říká explicitně: *„Dnes a snad ještě dvakrát v tomhle týdnu budu pracovat šestnáct hodin. Důl si položil závazek vytěžít sto vagónů nad plán.“*³³⁵ Veřejně prezentované heroické pracovní nasazení a výkony 50. let 20. století jsou vězeňskou-hornickou prózou absolutně obnaženy.

³³² Pecka 1990, s. 157.

³³³ Mucha 1970, s. 95.

³³⁴ Pecka 1990, s. 86.

³³⁵ Mucha 1970, s. 290.

V osobním vykreslení vztahu k práci se však v obou prózách opět projevuje diferencovanost díky individuaci subjektů vypravěčského pohledu. Muchův hrdina věnuje zpodobování práce v podzemí poměrně značnou část vyprávění, avšak pro havířinu nemá už příliš zaujetí. Pracuje na pozici vozače³³⁶ a neprojevuje ambici své zařazení měnit, což sugeruje dojem nejmenšího pracovního odporu. Svůj vztah k fyzické práci explicitně popisuje: „*Nemohu si stále zvyknout na onu jednoduchost a bezstarostnost tělesné práce. Svaly, cvik a určitá hbitost vykonají své, zatímco mozek podřimuje [...] jako by mě ta fyzická práce od čehosi zdržovala zatímco má být středem mého života. Pracovat, jíst, spát. Ale to člověk nedovede a tak alespoň ve volných chvílích čtu nebo se pokouším zapisovat tyhle poznámky [...] Svým způsobem ale člověk pracuje přece jen stále. Vnímá, třídí, upravuje. Celé tohle období je pro mne taková trochu hazardní investice. Poznání na vlastní kůži, co od čtyřicátého roku prožil v Evropě kdekdo. Těžko psát o XX. století a neznat kriminál.*“³³⁷ Jednoznačně si tak vytváří distanc od fyzické práce nejen jejím nezúčastněným vykonáváním, ale i tematizací psaní, které do dolu umisťuje.

Úplně jinak se k havířině postavil Pecka prostřednictvím svého zprostředkovatele Viléma Svobody. Během svých deseti let v pracovních táborech prošel všemi možnými havířskými posty – dělal vozače, lamače, vyměřovače, dispečera. Vlastní havířině věnuje často erudované, detailní a pro svou profesionálnost běžnému čtenáři jen těžko srozumitelné popisné pasáže³³⁸: „*Svoboda si promítl situaci na jeho dobytce. Dědek mohl sestřelovat plást lenty ze středu dobytky k oběma komínům, mohl také vyrazit za prvním zubem druhý a postupovat ve dvou vrstvách za sebou. Mohl klidně vrtat a pomocníci fedrovat přebytečný materiál, aniž si navzájem překáželi. Jenže dědek hnal jednu vysokou lentu, když odpálil, nastřílel tolik materiálu, že musel půl šichty fedrovat s oběma pomocníky jako zběsilý, aby se prohrabal zesponu k zubu. A místo aby si v pohodlí rozstřeloval lentu na obě strany, dědek se upnul na třímetrové odpaly.*“³³⁹ Vilém Svoboda se profesní havířině úplně oddává. Práce, i když vnucená zde působí jako útěcha. Pomáhá mu přečkat smysluplně čas a zapomenout na to, že je v situaci, kterou nepovažuje za sobě

³³⁶ Pracovní hierarchie již byla tematizována v meziválečné próze. Pozice vozače je považována za jednu z nejnižších a například u Majerové či Třeneckého tato činnost odrážela rodovou hierarchii, a tak ji vykonávali nejmladší synové, kteří šli s otcem poprvé fátat.

³³⁷ Mucha 1970, s. 53.

³³⁸ Velice podobné vyobrazení pracovní činnosti havíře se v české literatuře objevuje i v Landsmannově próze *Pestré vrstvy* (1999).

³³⁹ Pecka 1990, s. 167.

přirozenou. Zajímavého přehodnocení však dochází ve významu práce jako prostředku utváření charakteru člověka.

Pokud totiž dříve i později byla v české literatuře havířská práce zobrazována jako prostředek zrání charakteru člověka, v Peckově próze je to přesně naopak. Na vztahu k práci se odráží hrdinův vývoj, který je formován uvědomováním si své role v rámci společenského systému, resp. tím, jak má jednat politický vězeň, aby se nediskreditoval před sebou a ostatními. Po počátečním osahávání havířské práce na uhelném dole Mayrau se Vilém Svoboda dostává k těžbě uranu v jáchymovském lágru Svornost. V neutěšených podmínkách se upnul k vidině získání stoprocentního pracovního výkonu, neboť mu zajišťoval toužebný dopis od přítelkyně Ireny. Své rozhodnutí ztotožňuje s tvrdostí: *„V zajetí cizího, studeného a drsného prostředí jsem dospěl k názoru, že musím být tvrdý, abych odolal. A ta tvrdost záležela ve sledování svého cíle nezávisle na okolí, a kdyby bylo nezbytné, třeba proti němu. Musím se vychovat k tvrdosti, ten příkaz se stal mám heslem a také mírou chování.“*³⁴⁰ Rozhodl se tak přejít k práci v úderce se socialistickým závazkem. Po nějaké době svého cíle vskutku dosáhl: *„A potom, když jednou po sčotu při rozdělování dopisů kápo vyvolal moje jméno a já jsem na obálce zahlédl to její písmo, nafoukl jsem se pýchou, že jsem něco dokázal. Že jsem dokázal to, za čím jsem šel, co jsem chtěl.“*³⁴¹ Až po čase si začíná uvědomovat odtažitou reakci okolí. A poté, kdy se mu toto distancování explicitně vyjeví díky rozhovoru se dvěma spoluvězni, dochází k přehodnocení svých priorit: *„Musel jsem vypadat jako pořádný hlupák, když to dospělo až k takovému rozhovoru. Moje teorie o tvrdosti byla vybudována na pochybných základech.“*³⁴²

Ještě víc otřesen zůstává Vilém Svoboda poslední den na Svornosti před transportem na jiný lágr. Během doby si upřímnou pracovitostí vydobyl místo brigádyra na dolu Josefka, což byl vlastně štajgr jednoho patra, který pracovníčně velel několika spoluvězňům. Většinou tyto pozice, kde už měl vězeň určitou moc, zastávali udavači či sadisté. Na námitky a výčitky některých spoluvězňů: *„‘Povinností mukla je dělat co nejmíň,’ prohlásil Malina. To je prostě nepsaný zákon. A mimochodem, když už jsme u toho, podle mého názoru ty taky děláš víc, než bys musel, Svobe. Dáváš jim rozumy, organizuješ, de fakto posluhuješ režimu, který tě zavřel. Proč jim děláš takovýho šaška, brigádyre?“*³⁴³ Svoboda reaguje slovy: *„Dělám toho šaška proto,*

³⁴⁰ Pecka 1990, s. 197.

³⁴¹ Pecka 1990, s. 198.

³⁴² Pecka 1990, s. 201.

³⁴³ Pecka 1990, s. 177.

aby byl na Josefce klid. Aby tady každý mohl mít co možná nejlepší podmínky. A pokud jde o ty nepsané zákony, tak podle mě je na stejný úrovni, jestli někdo dře jako Kvasil (odsouzený kulak, který odvádí dvojnásobné pracovní výkony – BS) nebo vyfedruje civilovi předeck za dvacet cigaret jako vy dva. Výsledky jsou stejné a na vašem místě bych o morálce radši moc nekřičel. Ale to je vaše věc, mně jde o to, aby poměry tady zůstaly nejmíň tak dobrý jako doposud, a když to bude možný, ještě lepší, ať si o tom myslí, kdo chce, co chce.“³⁴⁴ Po poslední šichtě na Svornosti se dozvídá, že mu spoluvězní nedůvěřují a tají před ním plány na útěk v podobě prokopávání stařin vedoucích snad na povrch. Tímto zjištěním dospívá k hlubšímu poznání, že musí opět svůj vztah k práci změnit: „*Vzteky bych řval. Vždyť jsem jim mohl pomáhat, mohl jsem je krýt. Kdo jiný jim mohl dát lepší typy stařin, z nichž některá mohla vést k cíli? Mohl jsem opatřit metrák trhaviny, stovky rozbušek a kilometr luntů k rozstřílení překážek a závalů a až bychom se probrali podzemním labyrintem, šel bych s nimi. Ale oni mi nedůvěřovali. [...] Nevěřili mi, protože jsem dělal brigadýra. Protože jsem usiloval, aby Josefka běžela. Ale já se snažil proto, abych pomohl spoluvěznům. Dělal jsem všechno dobře? Až do dnešního večera jsem měl čisté svědomí. Vždyť jsem přece nikomu vědomě neublížil a vždycky, pokud to vůbec šlo, každému pomohl. Když mi to odpoledne vytýkali, rozzlobil jsem se, že mě odmítají pochopit. Pochopil jsem však správně já je? Je důstojné, aby vězeň vystupoval jako předák těch, kteří jsou donuceni vykonávat otrockou práci, když je na své místo postaven proto, aby práce byla konána a ono ulehčení, kterého může pro spoluvězně dosáhnout, je vzhledem k této skutečnosti nesouměřitelné? [...] Zvolil jsem postup, za který, jak jsem se domníval, mohu ručit celou svou osobností. A nakonec zjišťuji, že mi nevěřili lidé mého vlastního druhu. To je vážné varování do budoucna. Někde jsem se musel dopustit chyby.*“³⁴⁵

‘Vyškolen’ touto zkušeností už dále Svoboda neparticipuje svým pracovním výkonem na systému ve větší míře, než je nezbytně nutné. Umožňuje mu to i uvolnění poměrů po smrti Stalina a Gottwalda, do uranových dolů se navíc hlásí více civilních horníků, a tak se Vilém Svoboda snaží udržovat svou normu a o práci nad normou stanovený rámec se již nezajímá. Tak se od této chvíle jako leitmotiv neustále objevují pasáže, v nichž hlavní postava popisuje nové vědomí nezbytnosti přijetí práce jako

³⁴⁴ Pecka 1990, s. 177.

³⁴⁵ Pecka 1990, s. 187, 188, 189.

nutnosti a zároveň její vykonávání tak, jak ho k tomu zavazuje postavení vězně-horníka.

S přibývajícimi zkušenostmi ve vězeňských lágrech se proměňuje i jeho popis vykonávané práce a častěji se v textu objevují pasáže, v nichž jsou postihována specifika havířiny samotné. Paradoxně si to poprvé uvědomuje, když je načas přeložen k práci na povrch³⁴⁶: „Uvědomil jsem si, že za ta léta dělám první šichtu na povrchu. [...] V dlouhých chvílích oddechu jsme si nahřivali záda o sluncem provlažený beton bunkrů a vyhlíželi do kraje za dráty, jak se táhne daleko daleko v našedlém oparu podzimního odpoledne. Takové chvílky jsme dříve kradli jen před fáráním, kalilo je vědomí neodvolatelné nutnosti za pár minut klesnout do objetí té prokleté, studené a mokré jámy. Ze šachty fárá člověk na povrch vyždímaný jako citrón, i když se dole jen fláká, tady nám sluneční paprsky jako by navracely vydanou energii...“³⁴⁷

Po tomto dočasném zařazení v táboře černé smrti je Svoboda transportován do příbramského lágru Bytíz. V uvolněných poměrech se proměňuje i líčení Svobodovy práce v podzemí. Sám sebe představuje jako zkušeného a v těžké práci zběhlého člověka, což vyplývá z reakce, kdy se dozvídá o třídenním školení před nástupem do šachty: „Tomu se prostě ani nechtělo věřit. O čem nás to, nás staré důlní krysy, prolezlé každou figurou v díře, chtějí školit?“³⁴⁸

V momentě, kdy ze zdravotních důvodů musí opustit práci v podzemí, vypravěč proniká k podstatě havířiny samotné, jako k výjimečné práci, ve které člověk bojuje proti staleté síle přírody: „Jsem nyní kulhavec a patrně nebudu moci zůstat u měřičů. Škoda, ta práce mě bavila. Cítil jsem v ní cosi zvláštního, skoro jakoby nějaké tajemství. **S pásmem, teodolitem, nivelákem a tyčemi jsme dobývali rozměr podzemních temnot** (zvýrazněno – BS) *pro povrchové mapy, pro představu očí nahoře o tom, jak to vypadá dole. Nechci se šířit o vědomě zkreslených informacích, které jsme občas dodávali nahoru, o dobývkách, kde jsme po domluvě se spoluvězni pohřbili resty uranové rudy, zastřelili vstupní komíny a nechali podzemí spát, zatímco v nákresech ukryvaných v sejfech bylo jasno, nemluvím o tom, že na metrech a centimetrech ocelového pásma jsme odměřovali blahobyt civilům a pomazánku na chleba, kterého už byl dostatek, pro mukly, to vše jsou podružnosti.*

³⁴⁶ Z následující ukázky by se mohlo zdát, že se jednalo o práci nepoměrně lehčí, ale skutečnost byla komplikovanější. Vězni v táboře L (‘tábor černé smrti’) manipulovali na povrchu s vysoce radioaktivní měděnkou-uranem bez jakýchkoli ochranných pomůcek.

³⁴⁷ Pecka 1990, s. 295.

³⁴⁸ Pecka 1990, s. 362.

Podstata tkvěla v poznání, že se pokoušíme měřit neměřitelné. (zvýrazněno – BS) *A při té činnosti jako kdyby nás z věčné tmy podzemí neustále pozorovaly nějaké čivy, zpytavé a současně přezíravé, což to tam tropíme se svými směšnými fídlátky, sklíčky a olovnicemi, co je to tak důležitého na té setině vteřiny, o niž usměrníme razící díru napravo či doleva.*³⁴⁹ Zvýrazňuje se zde opět specifická relace nad a pod zemí, které je určena následující kapitola Důl. Předtím bych se však ještě pozastavila u vztahu vězňů-havířů k nerostům, které těží.

...a vztah k nerostům

Výrazným přehodnocením prochází vztah havíře k těženým nerostům. Horník v 1. polovině 20. století těžil uhlí jako zdroj bohatství odcizených a nenáviděných majitelů šachet a dolů. Budovatelská literatura tento vztah zcela převrátila. Emblematickou uhlí a zvyšování těžby zakládala na tezi, že je to „krev průmyslu“, který slouží k dosažení většího blahobytu pro všechny pracující. Vězněný horník se příliš nevyjadřuje k následné spotřebě a využití uhlí (kromě skutečnosti, že slouží jako topivo na lágrových barácích). Uhlí, v souvislosti s prací, chápe jako trest, který po něm vyžaduje režim, jenž jej odsoudil k havířině. Avšak místy získává tato spoluúčasť až překvapivý význam pozitivního sdílení společné práce: „Člověk nějak pociťuje svou účast, když vidí na konci směny své vozy v řadě ostatních, jak stojí v lanovce a čekají, až na ně dojde řada u klece.“³⁵⁰ Oproti obrazu vytvořenému budovatelskou literaturou však obrací vektor jeho chápání z osy *současnost – budoucnost* zpět k přirozenému stavu *minulost – současnost*, resp. milióny let, po které uhlí vznikalo až k dnešnímu těžení a vylupování přírody, Země. „Kdykoliv vidím tu lesknoucí se, černou stěnu uhlí, osvětlenou plameny lampy, teplou, jako by vydechovala sluneční žár, mám přímo fyzickou představu pralesů a bažin, ze kterých to všechno kdysi vzniklo. Jako bych dosud slyšel bzučení hmyzu nad stojatými vodami, náhlý praskot padajícího kmene, cítím to tlení a rašení nehybného lesa, kdy všechno je ještě nevyrovnané, prvobytné...“³⁵¹

Vyhraněné obrysy však ve vězeňské-hornické próze nabývá vztah odsouzených k jinému nerostu, kterým je uran. Překotná těžba je u Pecky zmíněna ještě před vlastním transportem do Jáchymova: „Jedno se však změnilo, rychlost v odesílání transportů z Pankráce, uranové doly hltaly nenasytně nové a nové přísuny

³⁴⁹ Pecka 1990, s. 370.

³⁵⁰ Mucha 1970, s. 98.

³⁵¹ Mucha 1970, s. 135.

*trestanců, ložiska a žíly cenného kovu bylo žádoucí rabovat co nejrychleji.*³⁵² Zajímavý je výskyt relace uhlí – uran v obou vězeňských prázách. Mucha jáchymovským lágrům věnuje krátkou pasáž na závěr, když je tam odvelen³⁵³. Objevuje se zde toto, až nepochopitelné srovnání: „*Kámen není uhlí. Stačí ho malý kus a prorazí hlavu.*“³⁵⁴ Naopak Vilém Svoboda je nucen většinu času pobývat v dolech uranových. Největší paniku ze škodlivosti uranového záření zažívá v táboře Elko, kde se na povrchu vytěžený uran zpracovává a vězni jsou zde nuceni pracovat bez sebemenších ochranných pomůcek: „*Občas se mi zdá, jak mi prach vniká do úst, hromadí se a lisuje v torbách a že až ho nažvýkám to kritické množství, posledním skusem zažehnu rozbušku nějak tak jako v té první primitivní bombě, ozve se pekelná petarda a výbuch mi vypaří hlavu v podobě hřibového mraku. [...] Moučný prach je jedlý, stejně tak uhelný. Tenhle však vzniká z kamene a kovu. Zdejší prach drnčí radioaktivitou, často nám zvoní v uších. Pohybujeme se neustále v prostředí nejvyšší koncentrace gama záření. Nikdo neví, jaká je přípustná míra ozáření, nikdo neví, po jakou dobu je možné s černou pracovat bez škodlivých následků, zda týden, měsíc, či rok.*“³⁵⁵

V *Motácích nezvěstnému* se na mnoha místech promýšlí význam uranu pro soudobý režim. Vězni-horníci se při práci snaží sabotovat těžbu tak, že snižují kvalitu uranové měděnky na minimum. Velmi dramaticky je vyličen pasáž s jehovisty, kteří odmítají těžit uran i za cenu smrti. Působivý je i rozhovor Svobody se Zdeňkem v okamžiku, kdy se Zdeněk chystá k útěku z tábora Nikolaj. Své důvody popisuje Svobodovi takto: „*Já nejsem z té sorty jako vy, takhle se rvát nejen nedokážu, ale já taky nechci. Slyšíš, Svobe, já už nejsem ochotný platit jim uranem za každý týden, o který mě nechají žít dál v tomhle pekle. Já to odmítám. A už jim prostě nedám ani gram toho kovu na ty jejich bomby, co taky nemusí ležet na věky poschovávaný jenom ve skladištích, jestli mi rozumíš. Za to nechci nést odpovědnost. Už ani miligram, takhle jsem tu vydumal, a to jsou moje důvody, ostatní je vedlejší.*“³⁵⁶

³⁵² Pecka 1990, s. 125.

³⁵³ Dá se to chápat také jako svědectví zostřených poměrů jáchymovských dolů oproti vcelku normálnímu hornickému ovzduší na Kladně.

³⁵⁴ Mucha 1970, s. 355.

³⁵⁵ Pecka 1990, s. 298.

³⁵⁶ Pecka 1990, s. 217. Jak se dále v rozhovoru zmiňuje Svoboda, k podobnému stanovisku dospěli i jehovisté, kteří odmítli pracovat v uranových dolech i za cenu vlastní likvidace.

Důl

V obou předchozích kapitolách jsem prostředí, v němž se postava horníka pohybuje a slouží tak k jeho vykreslení, rozdělila na prostor dolu a prostor soukromý. V této kapitole uvádím pouze prostor šachty. Z hlediska významu svědecké vězeňské literatury je samozřejmě nejdůležitější prostor věznic a pracovních táborů, avšak relevantní pro vykreslení poetiky postavy vězně-havíře je prostor dolu, neboť mimo tento uzavřený svět se postava absolutně zbavuje své havířské identity.

Podzemí

Specifické pracovní prostředí havíře se pro každé literární dílo nabízí nejružnějším možným zpracováním, jež mohou snadno vycházet z jeho výjimečnosti a nepoznatelnosti pro většinu čtenářů.

V předchozích literárních obdobích se projeví dvě bipolární tendence v uchopení a představení podzemního prostoru na ose **peklo – ráj**. Vybrané vězeňské romány jako oblast prózy vykreslující prostředí horníka vytvářejí vztahy k oběma krajním pólům.

Budovatelskou představu podzemí jako ráje, jako další z fronty idealistického boje za lepší socialistickou budoucnost, rozbíjí od základu. Bylo by scestné očekávat od prózy, jejíž vypravěč je totalitním režimem odsouzen vykonávat práci havíře, že bude ve svém 'podzemním vězení' nalézat sebenepatrnější znaky ráje. Zpodobení podzemí, jež bylo v oficiálně vydávané literatuře přelomu 40. a 50. let založeno na absolutním ignorování jeho tradičních aspektů, je zde obžalováno a usvědčeno ze lži. Mohlo by se tak zdát, že vězeňská hornická próza bude inklinovat k vytvoření kontradiktorického vykreslení podzemního prostředí jako pekla. Je k tomu rozhodně splněn základní předpoklad násilného, nedobrovolného odsouzení člověka k existenci 'tam dole'. Toto chápání by však znamenalo určitou simplifikaci.

Na vykreslení podzemí ve vězeňské hornické próze se nejvýrazněji projevuje fakt osobní zkušenosti s tímto prostředím a snaha vypravěče podat upřímnou, syrovou svědeckou výpověď. Podzemí pod tímto vlivem prochází procesem **zvěčnění/zkonkrétnění**. Je to místo, ve kterém se odehrává poměrně velká část vyprávění. Oproti předchozím literárním obdobím však ukotvenost vyprávění v podzemí není podmíněna důlní katastrofou (meziválečná literatura) či mařením plánu jinak bezproblémové těžby v podobě sabotáže (budovatelská literatura). Setrvání v podzemním prostoru je pro oba vypravěče vězeňské hornické prózy součástí

každodenního života. A je opět akcentován význam a respekt k tomuto místu jako k přírodnímu výtvaru, jenž je narušován člověkem: „Práce na tomto úseku byla zastavena, a jak krácel opuštěným překopem, cítil pach trouchnivějící vředřevy a stojaté vody v kalužích na zemi. Útroby země, narušené činností lidí, pracovaly zvolna k zacelení ran, které utrpěla.“³⁵⁷ Existence člověka v tomto prostoru je tak vzhledem k přirozenému řádu věcí nazírána jako nepatřičná: „A nad námi zatím mýjela noc, teplá, milostná, kdy lze ulehnout do trávy, jež je dosud přeschlá dnem a zvolna se narovná a voní květy. [...] Noc máji nad krajem plným milosti, zatímco zde, v temnotách, svítí jen plamének lampy, osvětlující past černé hlubiny. Ani smát se tomu člověk nemůže. V uhelném prachu běhají na rychlých nohou švábi. Občas se zalesknou jejich mastné krovky. Nebo přeběhne myš. Kdesi v potrubí syčí unikající vzduch. Praská vředřeva. Útroby země pracují. A v těch útrobach, jako spolknutý Leviatanem, čeká člověk, kdy se stane rybě příliš nestravitelným, a ona ho vyvrhne. Divná hra, při které je nutno prodlévat v útrobach velryby, zatímco milenci jdou pěšinou k domovu.“³⁵⁸

V relativně uvolněných vězeňských podmínkách po Stalinově smrti až nepřiměřeně vyznívá scéna, kdy se Vilém Svoboda dokonce odvažuje nesfárat a užít si hvězdné oblohy: „Za pět minut přiletěl z cáchovny Miky. ‘Vy ne na šichtu? Vy marod?’ ptal se. ‘Ne na šichtu a ne marod,’ řekl jsem mu. ‘A co? Jak to?’ ‘Nechtělo se nám. Podívej, jak dneska svítí ty hvězdy.’ Cáchař na nás zíral nevěřícíma očima. ‘Jezus Maria,’ zavrtěl potom hlavou a zmizel. Nějak to zamachloval, protože se nás nikdo neptal, proč jsme udělali zetku. Ale i kdyby nám napařili čtrnáct dní, ten večer tenkrát stál za to.“³⁵⁹

V některých pasážích se objevují zvířata, která v dosavadním vykreslení dolu chyběla. Největší pozornost je věnována důlním koňům: „Zašel jsem ještě do stáje nakrmit koně a poklidit. Stáj, to jsou dvě prkny obité komory po obou stranách dráhy, kde je neustále tma, ale příjemné živočišné teplo. [...] Koně pofrkávají, je slyšet, jak se krmí. Venku před dveřmi je tma, ze které se lesknou koleje. Jako by tamtudy vedla ulice. Člověk má chuť vystrčit hlavu a podívat se, jestli neprší.“³⁶⁰ Na koně v kladenské šachtě vzpomíná i Vilém Svoboda: „A proč jsem si najednou vzpomněl na Karla, hnědého valacha, který tahal vlaky vozů k těžní kleci na sedmém horizontu?“

³⁵⁷ Pecka 1990, s. 180.

³⁵⁸ Mucha 1970, s. 17.

³⁵⁹ Pecka 1990, s. 250.

³⁶⁰ Mucha 1970, s. 39.

*Karel byl slepý, dlouhá léta tmy mu vypálila krásné velké oči. Koňák mu sepnul do záprahu devět vozů. [...] Karel zabral, háky, jimiž byly hunty sepnuty, cvakaly: Jeden, dva, tři, šest, sedm, devět. Karel se zastavil a tázavě pootočil hlavu, jako by viděl. 'Ten je mazanej, kamaráde. Osm jich vezme, víc ne,' chechtal se koňák.*³⁶¹ Tato analogie s koňmi zvýznamňuje tragický osud vězňů-havířů, kteří jsou k pobytu v dole také odsouzeni bez možnosti svobodné volby.

Zároveň je tím předveden rozdíl mezi dřívějším přístupem autorů k horníkovi z vnějšku (jejich záměrem bylo přeci zobrazit horníka a ne koně) a autory – horníky, u kterých je vyprávění podloženo vlastní zkušeností. Jak uvádí ve své studii Komárek, objevuje se v dílech „imperativ prožitku; autorova osobní zkušenost, která velí zařadit do díla i to, co by pouhý tvůrčí instinkt oddělil jako horninu od nerostu.“³⁶² Vypravěči se zmiňují o různých živočiších a hmyzu, který v podzemí vidí: „*Po zemi běhají švábi, živí se melasou a lesknou se, jako by byli z černého špeku.*“³⁶³ Významný post zastávají myši, které slouží jako indikátor sesuvu: „*U mých nohou se vytrvale prohání myška. Hledá, prohlíží, zalézá mezi kola stojícího vozu a pak se znovu vrací a pozoruje mne malýma černým a očkama. Je tedy všechno v pořádku, žádné nebezpečí nám nehrozí.*“³⁶⁴ Stejně tak se vyjadřuje i vypravěč u Pecky: „*Nebo myši, chráněné v šachtě havíři jako posvátná zvířátka. Když se hnuly myši, havíři zahodili, co právě drželi v ruce, a prchali za nimi. O chvílku později se ten nejzdravější, zdánlivě pevný a bezpečný ort sesul v troskách, rozdrčen vzteklým výbuchem země, a zpřelámaná výdřeva trčela ze závalu jako párátka.*“³⁶⁵

Fyzická existence a vnímání vnáší i jiné pasáže, které mohou sugerovat dojem bezvýznamnosti, ale svědčí o autorově osobní zkušenosti a do próz vnáší dojem vypravěčova fyzického pohybu v podzemí: „*Ubohá hlava. Co ta na šachtě zkusí. Všechno je úzké, všude něco trčí, zlámaná kopna, roura, kus dřeva, a je-li člověk trochu nepozorný, tluč se do hlavy, až mu praská v šíji. Dnes mne to postihuje zvlášť neodbytně. Dvakrát se mi doslova podlomila kolena a před očima jsem viděl světelné blesky. Ztracená práce.*“³⁶⁶ Vnímání a vykreslení podzemního prostoru se však u obou vypravěčů vězeňské hornické prózy v mnohém odlišuje.

³⁶¹ Pecka 1990, s. 146.

³⁶² Komárek 1990, s. 30.

³⁶³ Mucha 1970, s. 39.

³⁶⁴ Mucha 1970, s. 170.

³⁶⁵ Pecka 1990, s. 146.

³⁶⁶ Mucha 1970, s. 298.

Muchův vypravěč se v podzemí ocitá od první věty románu a téměř po celou dobu v tomto prostoru zůstává: „*Šest set metrů pod zemí, uprostřed hluboké tmy, kterou osvětluje pouze jediný, chvějící se plamen kahanu, usedám na kládu pokrytou uhelným prachem, abych psal svůj deník.*“³⁶⁷ Celou prózu pak stylizuje jako psaní zápisků v podzemí a často jej drammatizuje permanentními obavami z odhalení skrýše člověkem, její zničení závalem: „*Těch několik tužek, papíry, všelijaké maličkosti, které si pečlivě chráním v neustálých obavách, že nečekaná detonace porazí páry a pohrbí to všechno nadobro.*“³⁶⁸ nebo drammatizuje vlastní akt psaní: „*Dnes bylo. Nevím, co jsem chtěl napsat. Ještě než jsem se dostal ke třetímu slovu, došlo k největší detonaci, jakou jsem až dosud zažil. Vyrvala mi papír, odhodila mne a zavalila část svázné.*“³⁶⁹ Tato stylizace života v podzemí tvoří základní rámec vyprávění, pro něj je charakteristické střídání pasáží věnovaných popisu existence v dole a naopak nahoře, na světě, kde je slunce a skutečný život. U Muchy se tím výrazně vyjevuje protikladnost mezi prostorem žitým a prostorem prožívaným³⁷⁰.

Tato distinkce zakládá absolutně novátorské pojetí v dosavadní recepci podzemí. V meziválečné literatuře figuroval důl jako exkluzivní od povrchu oddělené místo, do kterého se vypravěči „spouštěli“ pouze v případě neštěstí. Podzemí výrazně formovalo život a vzhled lidí kolem, utváření a prožívání hornické identity. Přestože byl žitý prostor zobrazen většinou na povrchu, jeho podstata spočívala v podzemí. Budovatelská literatura prostor podzemí, včetně jeho nepřírodných vlastností pro život upozadovala, respektive podzemní sloje osvětlila a zastřešila svou ideologií, takže z nich vytvořila jednu z dalších front boje za lepší socialistickou budoucnost. Havíři pak na povrchu (prostor žitý) řešili zlepšování a zdokonalování práce v podzemí (prostor prožívaný).

Ve *Studeném slunci* dochází k reverzi tohoto vztahu, a tak vypravěč, ponořen do několikasetmetrové hloubky, niterně prožívá docela jiné prostory. Nejvýrazněji se v tomto postoji projevuje fakt, že vypravěč přichází do dolu už jako hotová postava s nespočtými zkušenostmi a zážitky. Podzemí jej tak jakoby neformuje tělesně ani psychicky. Navíc jako bývalý válečný zpravodaj³⁷¹ sleduje okolní prostředí pozorovatelským prizmatem, nesžívá se s ním. Ač se u něj při vnímání podzemních

³⁶⁷ Mucha 1970, s. 9.

³⁶⁸ Mucha 1970, s. 192.

³⁶⁹ Mucha 1970, s. 321.

³⁷⁰ Tato distinkce se dá aplikovat i na kategorii času, jako čas aktuální (podzemí) – čas prožitý (vzpomínky) či bezčasí (úvahy).

³⁷¹ „Teď to zde bylo, v té mé útulné chodbě, jako u Verdunu.“ (s. 299)

prostor střídají různé, mnohdy odlišné dojmy, při vykreslování práce je stěžejní snaha o navození permanentního strachu z nevyzpytatelnosti hlubinných tlaků přírody, Země: „Až na to podezřelé šeptání a praskání na konci mé chodby, kde se tlačí ze všech stran uhlí na polámané páry. Takový pozvolný pohyb je všude.“³⁷² nebo „Práce na celém poli se stává dobrodružstvím. Svážná, nedávno spravená, vypadá jako dobyté zákopy po bitvě, zase je všechno zpřelámáno, dráha vyboulená, vůz sotva projede nepravidelným otvorem mezi troskami výdřevy a v některých místech visí skály tak hrozivě, že stačí jedna detonace, aby se zřítily a pohřbily pod sebou dráhu i toho, kdo na ní je. Nahoře na předku spadly skály předevčírem. Včera se také něco utrhlo. A dnes směna teprve začíná. Můžeme se dočkat ještě všelijakých překvapení.“³⁷³ Vypravěč se stále pohybuje mezi pocitem strachu a jeho zevšedněním: „Detonace, závaly, ohně – člověk o tom ví, ale nemyslí na to. Jako ve válce.“³⁷⁴

Dalším aspektem, kterým Mucha překvapivě změnil tradiční podobu dolu v české literatuře, je jeho přístup k lidem a jejich charakteristika. Zatímco podzemí jako specifický svět dříve především evokoval pocit solidarity při neštěstí či v samotné práci, zde naopak vypravěč na mnoha místech představuje důl jako místo toužebného úniku před lidmi! „Jak je to příjemné být sám! Chladivý obklad samoty. Je devět hodin večer, většina havířů odešla, zůstávám, abych čekal na noční směnu.“³⁷⁵

Zcela odlišné prožívání prostoru podzemí se objevuje v *Motácích nezvěstnému*. Vilém Svoboda na rozdíl od vypravěče ve *Studeném slunci* nepřistupuje k okolí, práci, a tedy ani k dolu jako pozorovatel, nýbrž jako člověk, který prostředí absorbuje³⁷⁶. Zobrazený prostor dolu, i když bez chronologického uspořádání, je pro něj vždy prostorem prožívaným. V momentech, kdy se Vilém Svoboda dostává dolů, neuniká v myšlenkách mimo tento prostor a vypravěč se často věnuje detailnímu popisu fárání³⁷⁷, kterým si podzemí fyzicky osvojuje: „Pustil se do práce. Odtáhl stranou plachtu, rozestřenou pod žílou od poslední. Svlékl najednou fárák i s blůzou a

³⁷² Mucha 1970, s. 290.

³⁷³ Mucha 1970, s. 350.

³⁷⁴ Mucha 1970, s. 259.

³⁷⁵ Mucha 1970, s. 290.

³⁷⁶ Jak hodnotí Jiří Kovtun u Pecky: „Pecka píše se zřejmým rozhodnutím své obrazy nezahalovat mlhou metafor, své úvahy nepřespekulovat, neintelektuálštit; a výsledkem tohoto rozhodnutí je čistá, přímá próza, nezkažená stylizačními fintami, dějovými konstrukcemi a jazykovým obrazoborectvím.“ (Kovtun, 1980, s. 381).

³⁷⁷ Peckův román se z tohoto pohledu dá spíš než se *Studeným sluncem* ztotožnit s oficiálně vydanou prózou Josefa Fraise: *Muži z podzemního kontinentu*, která byla vydána nakladatelstvím Československý spisovatel ve stejný rok jako Peckova próza v samizdatu, tedy v roce 1978.

*zvedl sbíječku nad hlavu. Zaryl oškrť do stropu a sbíječka zarachotila. Skála větrala rychle jen na povrchu, hlouběji byla soudržná a tvrdá. Trvalo několik minut, než se mu podařilo vyhloubit do stropu zub a pokračovat s ním v úrovni dopředu...*³⁷⁸

Vilém Svoboda, na rozdíl od hlavní postavy v Muchově próze, zastává různé pracovní posty a jejich osvojování u něj zakládá možnost citlivěji vykreslit specifický charakter podzemí: *„Práce byla těžká a nebezpečná, ale svítilo tam elektrické světlo. Další výhodou znamenal dostatek čerstvého vzduchu, proti některým pekelným dílům, kde se ve čtyřicetistupňovém vedru nedalo dýchat a pot se lil z nahého těla při každém pohybu.*³⁷⁹ Pochopení geologických zákonitostí mu dokonce umožňuje zvažovat možnost využití starých štol k prokopání na povrch. I přestože je tento plán přerušen Svobodovým převelením na tábor Nikolaj, důležitý zůstává navozený pocit využití dolu k cestě z vězení.

Další rozdíl, který se v těchto dvou vězeňských hornických prózách ve vnímání podzemí objevuje, spočívá ve vnímání lidského okolí. Zatímco vypravěč u Muchy je solitér, Vilém Svoboda okolní lidi přijímá. Na rozdíl od meziválečné literatury se však charaktery lidí vstupem do podzemí nemění, a tak je Vilém Svoboda nucen být v neustálém stěhu nejen před nebezpečím prostoru, ale i před nepříjemnostmi vyplývajícími z bezcharakternosti spoluvězňů - havířů. K jistým lidem v okolí Vilém Svoboda cítí náklonnost, a přispívá tím opět k vykreslení havíře jako člověka, který nemůže pracovat sám, konstituuje kolektiv 'havířské party': *„Kráčeli od klece husím pochodem. Vpředu Víťa Velek, za ním Svoboda, pak Babiak a nakonec Zuzánek, podle služebního stáří tak, jak chodí hornické party.*³⁸⁰ Navíc je oživena i nutná solidarita a vzájemná pomoc při důlní nehodě: *„Koutkem oka zahlédl nahoře ve tmě svázně sršící roj jisker. Sotva dopadl do bezpečí budníku, utržená distance se mihla s hromobitím po kolejích, kde předtím stál. [...] 'Jirko!' křičel. 'Jirko, proboha!' [...] 'Jestli sháníte mě, tak ležím tady.' [...] 'Kryje mě vzpříčenej hunt, ale zasypalo mě to zkurvený uhlí.' [...] 'Dělejte něco, kruci,' huhňal odněkud zespona Zuzánkův hlas. [...] Svoboda zastavil lano, všichni se vrhli na ležící hunt, za minutu ho převrátili na kola, přešibovali na volnou kolej a odstrčili pryč. Štvali se, až z nich stříkal pot. Když se jim podařilo otáhnout druhý vůz, přišly na řadu lopaty,*

³⁷⁸ Pecka 1990, s. 219.

³⁷⁹ Pecka 1990, s. 113.

³⁸⁰ Pecka 1990, s. 113.

*museli odfedrovat kupy vysypané foroty, aby si uvolnili přístup k dalším huntům. Trvalo jim skorem půl hodiny, než odvalili poslední dva prázdné.*³⁸¹

Podzemí se u obou vězeňských-hornických próz, po pauze v budovatelské literatuře, opět konstituuje jako prostor, kde má existence člověka **jiný řád**. Člověk zde přivyká jiným podmínkám: „*Možná, že máme všichni velké oči zde dole. Alespoň jsem si toho všiml u mladých chlapců. Velké, rozšířené zorničky jako u nočních zvířat.*“³⁸² Přitom je neustále ohroženo zdraví a lidský život.

Jak jsem uvedla v kapitole o meziválečné literatuře, smrt v podzemí byla častým motivem, na němž bylo založeno tragické hrdinství havířů. Vězeňská hornická literatura je plná, avšak ne přesycená, zmínkami o úrazech či smrtelných úrazech dole: „*Při pálení mu odešla jedna díra předčasně a na čelbě v masakru zahynuli dva vězni se střelmistrem.*“³⁸³ nebo u Muchy: „*Na rohové stojce křížáku, kde vytáčím, je dosud krvavá skvrna. Před dvěma dny tady pracoval nějaký nový člověk na protisměně, vytáčel vůz obráceně, sjel mu a přirazil mu hlavu ke stojce. Den předtím shodila detonace na šestadvacáté šest párů a jeden havíř, který se opozdil, se zachránil jenom tím, že se skrčil vedle vozu a padající dřevo nad ním vytvořilo střechu, na kterou se nasypaly skály. Na jedničce se též den utrhla hašple a palnému to přerazilo obě nohy.*“³⁸⁴ Vylíčené události však nejsou principem vytváření hrdinského zobrazení havířů. Může se zdát, že jejich četnost: „*A tak to jde stále. Nemine den, aby se v táborovém rozhlase neozvalo: 'Lékař a ošetřovatel ihned na šachtu.' Za čtvrt hodiny už někoho nesou na nosítkách do ordinace.*“³⁸⁵ s sebou přináší do próz motiv zevšednění, ale spíš se zde uplatňuje návrat k syrové a nepříkrášené tragické podstatě, kterou zmrzačení člověka, či dokonce jeho smrt rozhodně představuje. Výjimku snad tvoří jen zmínka o usmrceném brigádníkovi ve *Studeném slunci*, jejíž dramaticnost je posílena časovým uvedením na začátku nového roku. Tak ve *Studeném slunci* začíná kapitola Leden: „*Rok začíná špatně. Včera utekl jeden z vězňů a dnes zabily vozy na Jánském překopu brigádníka. Vyváželi ho právě, když jsme se chystali sfárat. Měl rozdrčenou hlavu, obličej zakrytý čepicí a jednu nohu bosou. Havíři stáli v hloučcích na závodním dvoře, mlčeli, a když kolem nich nesli*

³⁸¹ Pecka 1990, s. 116.

³⁸² Mucha 1970, s. 40.

³⁸³ Pecka 1990, s. 341.

³⁸⁴ Mucha 1970, s. 259.

³⁸⁵ Mucha 1970, s. 259.

*nosítka, odvraceli hlavy. Vládla stísněná nálada. První pravidelná směna v roce a začala smrtí.*³⁸⁶

Žalující relaci nebezpečné existence v podzemí a v ostatních vězeňských prostorech uvádí Vilém Svoboda, když zvažuje výhody pobývání v posledním vězeňském táboře Bytíz: *„Neboť to, co jsme dosud tušili a več doufali, totiž že už bychom nemuseli zahynout, ať už hladu, či kulkou nebo na následky ozáření, tady bylo téměř stoprocentní jistotou. Tady se už dalo přijít o život jen nešťastnou náhodou při důlním smrtáku. To znamenalo půl vysvobození.*³⁸⁷

I přes permanentní ohrožení života jako důsledku působení přírodních sil se však ve vězeňské hornické próze v podzemí objevují paradoxně a v rozporu s dřívějším vykreslením atributy, které zakládají vnímání tohoto prostoru jako místa relativní **svobody**. V relaci s neutěšenými životními podmínkami v táboře mají vypravěči zahaleni do jiného světa pod zemí možnost věnovat čas shora nenařízeným (a určitě zakazovaným) aktivitám. Vypravěč ve *Studeném slunci* zde píše své motáky, pročítá tajně předané knihy či noviny (dokonce Daily Telegraph). O využití přestávek mezi prací na dole Mayrau se zmiňuje i vypravěč v *Motácích nezvěstnému*: *„S uspokojením zaznamenali, že v přepravném úseku jsou jen prázdné vozy, plné předcházející směna vyjela, zbývala jim nejméně hodina času, než se havíři nahoře dostrachají na díl a rozjede se těžba. Volno se dalo využít rozmanitě, četbou, studiem angličtiny nebo také spánkem.*³⁸⁸ A zvýrazněného dojmu volnosti na šachtě Vilém Svoboda dosahuje v kontrastu k vyostřeným podmínkám jáchymovských pracovních táborů. Dole funguje komunikace mezi vybranými mukly, předávají si zde vzkazy, poezii, peníze. Vilém Svoboda dokonce líčí výjimečnou scénu, ve které s dvěma spoluvězni v opuštěné odbočce dolu Josefka pojídají sardinky, pijí víno, kouří a předávají si informace. *„Místo schůzky bylo vybráno pečlivě a poskytovalo naprosté bezpečí. V nejhorším případě, kdyby sem zabloudili fárající esenbáci, dalo se uniknout dobývkami, které se táhly nad slednou chodbou. Pod komínem už seděli oba kámoši. Lojza právě páčil zátku z láhve vína.*³⁸⁹ Ve vězeňské hornické próze je tak podzemí opět jasně odděleno jako specifický prostor se svým odlišným řádem a jinými principy fungování.

³⁸⁶ Mucha 1970, s. 254.

³⁸⁷ Pecka 1990, s. 361.

³⁸⁸ Pecka 1990, s. 114.

³⁸⁹ Pecka 1990, s. 180.

Nadzemní část dolu

A je tak reflektováno i na povrchu, před sfáráním. Opět se v textu próz objevují pasáže, ve kterých se muklové spouštějí do dolu. Nejvýrazněji zas vystupují pasáže cáchování³⁹⁰, převlékání, fasování kahanů: „*Vilém Svoboda spustil hák a začal se převlékat. Napřed odložil na lavici všechno, co měl na sobě, a pak na nahé tělo oblékal kus po kuse prádlo a fárací cvilinkový oblek, dočerna prolezlý uhelným prachem. Po jedné straně s ním sousedil Vítá Velek, po druhé Babiak. Dělal spolu na stejné figuře, čtvrtého v partě zastával Jirka Zuzánek, bývalý pravý obránce Viktoriky Žižkov, urostlý kličas. Na Zuzánkovi byla řada fasovat karbidku, počkali na něho u klece a společně sfárali na zoul. Mnoho toho nenamluvili, na nárazišti protahoval nepříjemný průvan. Svoboda si vzpomněl, že už je to skoro rok, kdy tady stál poprvé, vyplašený, v hloučku nováčků, kteří se ve vypraném cvilinku vyjímali jako bílé vrány. Kolem šuměl mumraj fárání, ke klecím postupovaly fronty havířů, [...] hluk kroků po železných plotnách nástupiště se mísil s hovorem a pokřikováním, do toho všeho rachotilo zdrhování nůžkových dvířek klecí a vyzváněly signály mítačova zvonce.*“³⁹¹

Formálně zajímavým způsobem, dokazujícím mimo jiné opět i pozorovatelský odstup vypravěče, je vykreslena stejná scéna převlékání před sfáráním ve *Studeném slunci*. Připomíná až divadelní scénář: „*(V šatnách visí u stropu fárací obleky jako spící netopyři. Směna spouští své věšáky na dlouhých řetízcích. Všeobecné převlékání, strkání, skřípot kladek, výbuchy zlosti.)*

Vojta (*cikán trpasličího vzrůstu, hezký, radostný, s kučeravými vlasy; deset let za pokus otcovraždy*): *Povídám ti, že to bylo v sebeobraně. Záleží na tátovi. Kdyby řek pravdu, puđu domů.*

Pavlíček (*loupežná vražda*): *Kecáš, domů tě nikdo nepustí. Kluci, slyšíte toho vola?*

Vojta: *Vůl jsi ty. Povídám, že...*

Pavlíček: *Drž hubu. Jseš tu za čtrnáct dní tejden a budeš vykládat.*

Vojta: *Možná, že jsem tu dýl než ty.*

Pavlíček: *Nemel, hnoji. Já byl v kriminále, když si tě máma zapomněla vypláchnout...*“³⁹²

Je však třeba ještě poznamenat i absenci výskytu scén ze sprch. Vypravěč *Motáků nezvěstnému* je otevřený a detailně se vyjadřuje k tristním hygienickým podmínkám v jáchymovských dolech, kde měli muklové ve vězeňském táboře i v dole

³⁹⁰ Vyzvednutím hornického čísla.

³⁹¹ Pecka 1990, s. 112.

³⁹² Mucha 1970, s. 286.

jedny šaty. Líčení očisty ve sprchách však v uhelných dolech chybí. Tato intimní činnost je tiše ignorována i u Muchy. Vytrácí se zde v meziválečné literatuře vytvořená obřadnost smývání nerostů a špíny země, která horníka vyvrhla zpět na povrch.

Jak jsem uvedla výše, podstatnou složkou vězeňské prózy je vykreslení života ve vězeňských táborech. Vzhledem k tématu této práce však přenechávám tyto prostory teoretickým studiím, jež se uvedenými vězeňskými prózami zabývají. S vězněm-horníkem dojdu pouze k branám tohoto tábora, neboť poslední relevantní motiv, vztahující se k poetice jeho hornického působení, se objevuje právě na cestě z tábora k šachtě. Meziválečný horník se při cestě na šachtu vléval do proudu směřujícího k průmyslovým objektům, u budovatelského horníka se netematizoval přechod mezi prostory, neboť „boj probíhal všude“ (doma, v kanceláři, v jámě). A vězněný horník je doprovázen vojáky či bachaři se samopaly, kteří jej hlídají. Tak se i v tomto motivu zhmotňuje absence svobodné vůle a nutnost vykonávat cizími silami vnucenou činnost.

Zatímco však v uhelných kladenských dolech je přítomnost strážných zmíněna jako mimochodem, cesta z lágru do dolu na Jáchymovsku odráží brutálně zhoršené, nehumánní podmínky zacházení. K táboru Svornost musí vězni denně vystoupat neuvěřitelných 200 strmých schodů, které vězni nazývají 'mauthausenskými'. Avšak k vrcholu brutálního zobrazení cesty mezi lágrem a šachtou dochází v táboře Nikolaj, kde jsou vězni nuceni absolvovat dvoukilometrový úsek svázání lanem! *„Vzápětí se z vrátnice vyrojila šestice mužů eskorty se samopaly přes ramena. Pět pistolníků se odebralo k bráně, velitel, sledovaný brigadýrem, nechal zavelet pozor a přepočítal pětice. 'Dorazit!' houkl, když dospěl na konec útvaru. To bylo znamení, že stav souhlasí. Pětky zezadu začaly neochotně postupovat vpřed, celý útvar se smrskával jako hmota presovaná tlakem lisu. 'Ještě dorazit! Těsně za sebe! Na doraz!' pořvával velitel eskorty, dokud se had útvaru neslil do hutné masy bez jediné mezery, kam by se vešla dlaň. 'Lano!' 'Bestie,' šeptl Babiak vedle Svobody. 'To jsou přece bestie žihany.' Brigadýr oběhl kolem dokola s vrátkem. Lanem odvíjeným z bubnu vrátku omotal sklížený útvar jako balík, konce lana sepnul visacím zámkem a klíček předal veliteli. Ten přešel k čelné pětici a zavelel odchod. První pětice se napřely dopředu, zadním se lano zařízlo do boků, že ztrácely dech. Vězni si šlapali po nohách, smýkalo to jimi, ale padnout nemohli, jak byli těsně natlačeni jeden na druhého. 'Levá, dva, levá, dva,' ozval se zepředu vysoký tenorový hlas. Po několika sekundách zmatku útvar sjednotil*

*krok a vyrazil zvýšenou rychlostí vpřed. Tah lana poněkud povolil, Svoboda vydechl, pak mohl i nadechnout.*³⁹³ Citací tohoto expresivního obrazu násilnosti při cestě ze šachty uzavírám význam prostředí a jeho vztahu k vězni-havíři.

Jazyk

Jazyková stylizace vězeňské-hornické prózy odpovídá snaze vypravěčů o podání autentické výpovědi. Slovní projevy postav napomáhají jejich charakterizaci, ať už se jedná o soudce, bachaře, civilní havíře či spoluvězně. Takto například hodnotí Jiří Kovtun jazyk Peckova vypravěče: „Jazyk je prostoupen lágrovým argotem a obtížen, ne přetížen, slovními drsnostmi a vulgarismy. Taková byla řeč prostředí, v němž hrdina žil, a právě řeč je důležitým charakterizujícím prvkem prostředí a doby. Jisto je, že vulgárností se zde staví věrohodná zvuková kulisa, ale vulgárnost neproniká k dřeni Svobodovy osobnosti, aby ji charakterizovala a vysvětlovala. Nikdy zde nejde o vulgárnost s úmyslem urážky a s účinkem degradace, o sprostotu jako obraz vnitřní ubohosti. Tato jazyková hrubost je spíš samozřejmé sdílení společné řeči, jak ji lágrový život vytvořil, a sémantický krunýř, kterým se, snad poněkud ostýchavě, kryje a chrání hrdinova vnitřní jemnost. Kde jazyk charakterizuje bezprostředně a je převzat rovnou z úst hovořících lidí, je zrcadlem, jehož věrnosti se v nové české literatuře máloco vyrovná.“³⁹⁴

Vlastní vyjadřování hlavních postav v celém vyprávění vykazuje kultivovanost, která slouží jako nástroj přesné, úsporné obraznosti působící svou vizuální intenzitou. Se samozřejmostí je v textech výrazně využito slangových vyjadřovacích prostředků, zejména vězeňského a hornického. Ten však, na rozdíl od předcházejících literárních období, není v textu opsán, či vyložen v poznámce pod čarou (F. S. Tůma) či ve slovníčku uvedeném před textem (drama Ilji Barta). Stává se tak, že si čtenář i přes detailní popis práce dokáže o ní stěží vytvořit jasnou představu³⁹⁵.

³⁹³ Pecka 1990, s. 221.

³⁹⁴ Kovtun 1980, s. 382.

³⁹⁵ Podobně fungují odborné havířské jazykové výrazy při detailním popisu práce i v pozdějších hornických prózách, např. u Fraise či Landsmanna.

- Josef Kubíček: *Na šachtě*. Dřevořezba, 1929.

Zdroj: Hlušíčka, Jiří: *Sochař Josef Kubíček*. Praha: Argo, 2000.

Závěr

Poetika postavy horníka prochází od začátku 20. století do roku 1978 značnou proměnou. Je až pozoruhodné, jak je tento typ postavy závislý na proměně mimoliterární skutečnosti a zejména na osobě autora. Proto jsem těmto faktorům věnovala značnou pozornost v úvodu každé kapitoly. Z určitého pohledu je dobře patrné, jak se životní postoje a zkušenosti autorů se projektují ve výběru aspektů zobrazení horníka jako postavy.

Nejpozoruhodněji se tento fakt projevuje ve vztahu vypravěče a postavy. V literatuře 1. poloviny 20. století postava slouží (výjimkou je Čapkova *První parta*) reprezentaci určité sociální třídy. Autoři ke své postavě horníka, i přes upřímnou či samozřejmou (regionální autoři) inspirací skutečností, spatřují v horníkovi příslušníka dělnické třídy a sociální konflikt tvoří základ syžetu. V zobrazení postavy přitom navazují na realistické pojetí postavy jako **typu**. Snaží se jej zcela charakterizovat. Objektovost převažuje nad subjektivostí a umožňuje postavu završit, pevně ji určit determinacemi všeho druhu.

Budovatelský diskurs, který se snažil navázat na realistické zobrazení havíře, však spíš než realistický zůstává socialistický. Postava je sice zobrazena úplně a transparentně, ale na úkor jedinečnosti a psychologické plastičnosti. Zůstává tak spíš jen jakési **schéma**. Určující je pro postavu havíře vztah k nové, budovatelské skutečnosti.

Naopak zcela radikální zobrazení postavy se projevuje ve vězeňské hornické próze. Postava je ztotožněna s vypravěčským **subjektem**. Prožívající já a zobrazené já zde splývá. Postava tak není završena. Její základní snahou je orientace ve světě, do kterého se nedostala ze své svobodné vůle. Ve snaze danou situaci lépe prožít si tak vytváří určité protipóly ke skutečnosti.

Zajímavým přehodnocením prochází základ vytváření tradičního atributu postavy horníka, a tím je kolektivita.

V předválečné literatuře byla založena na dvou hlavních okolnostech. Tou první byla sociální pozice; horníci, spolu s ostatními dělníky, byli příslušníci stejné sociální třídy formující se na základě nesmiřitelného vztahu ke společnosti „mocných“. Tak byly často obě třídy i odděleně charakterizovány, i když se nedá říct, že by jejich hodnocení bylo černobílé. Druhou skutečností formující kolektivitu, již

čistě havířskou, byla práce v dole. Zakládala nutnou vzájemnou solidaritu a kolektiv při namáhavé práci, závalech a důlních neštěstích.

Budovatelský diskurs kolektivitu horníků využil. Horníka osamostatňuje od dělníků jiných profesí a vkládá jej do kolektivu čistě havířského. U toho pak neustále podtrhuje důležitost pro všechny ostatní a jako základní scelující princip vytváří přesvědčení o „nutnosti boje za lepší zítřky“. Nejprestižnější postavení, které slouží jako vzor ostatním, mají party úderníků. Naopak v hodnocení ne-dělníků, apriori hodnocených jako zrádců a škůdců, se projevuje černobílé vidění světa. Těmto postavám navíc není věnován prostor pro detailnější vykreslení.

Pro subjektivizovanou postavu vězně-havíře je základní individualita. I přesto je však vnějšími okolnostmi vstupovat do vztahu s ostatními. Základním prostředím určujícím vztahy je lágr. Vězni zde vystupují v opozici k bachařům. Nicméně výrazná diverzifikace prochází i skupinou vězňů, neboť jsou často jasně odlišovány skupiny politických a kriminálních vězňů. Havířské kolegiálně vyplývající z charakteru práce v podzemí se zcela vyhýbá vypravěč ve *Studeném slunci*, zatímco Vilém Svoboda v *Motácích nezvěstnému* často vstupuje do skupin „společně fárajících“. Pro oba romány je však charakteristická distance od havířů civilních.

Přehodnocením prochází také vztah k hlavní činnosti postavy havíře, k havířině. V 1. polovině 20. století to v souvislosti se zobrazením postavy jako typu byla činnost, která postavu havíře určovala. Sloužila jako nutný, i když bídny zdroj obživy. Na jejím základě vstupoval do vztahů s ostatními havíři, resp. dělníky.

Hornické drama havířinu zneužilo. Horníka na základě výsledku jeho činnosti (uhlí) izolovala od ostatních dělníků a postavilo na něm preferovanou prestiž profese. Základní přitom není ani činnost samotná, ale účel, pro který je vykonávána.

U horníka-vězně je vztah k havířině přímo úměrný absenci svobodné vůle při její volbě jako pracovní činnosti. Paradoxně má však mnoho společného s prací postav havířů-budovatelů. Jeho pracovní výkon však není záležitost cti či přesvědčení, ale ovlivňuje jej přímo bytostně. Vyšší výkony mu umožňují nejen větší přísuny jídla, ale i relativní klid. Zajímavě se na pracovním výkonu Viléma Svobody v *Motácích nezvěstnému* odráží jeho vnitřní dospívání. A tak přes prvotní angažovanost pramenící z touhy dosažení určitého cíle (dopis od milé Ireny), dospívá až k postoji, který vypravěč ve *Studeném slunci* zastává od počátku – oba volí cestu nejmenšího pracovního odporu.

Předtím, než zde uzavřu téma dolu bych se v souvislosti s ním chtěla zmínit o podstatném aspektu postav horníků, který je s podzemím úzce spojen, a tím je vnější vzhled a oděv. Bude tím zároveň dořečen i název této diplomové práce: *Poznamenání šachtou*.

Největší míra poznamenání prací v dole je zobrazena v literatuře předválečné. Havíři jsou prací v dole poznamenáni fyzicky, opět připomínám Bezručovo dvojverší „za sto let v rameni bezmasém / svaly mi v železo ztuhly“. Havíři jsou poznamenáni velice záhy poté, co začnou v dole pracovat (Stanislav Půlpán v *První partě*), mají nateklé žíly, uzlovité klouby. Postavy jsou však poznamenáni i psychicky, prostředí dolu je často jejich rodová determinace a oni jsou s jámou „srostlí“ (Rudolf Hudec v *Havířské baladě* má například z podzemí vypěstován lépe sluch než zrak). Podzemí postavy havířů unifikuje i černou barvou, stejně zaprášeným oděvem. Ve všech prózách se navíc objevuje množství vedlejších postav, které jsou prací v dole zmrzačeni. Poznamenání zde dosahuje největší možné míry.

Takovéto poznamenání se rozhodně nemůže vyskytnout u havíře-budovatele. Fyzický handicap či jakékoli negativní fyzické důsledky jsou zrušeny. Naopak je občas absurdně zmíněn pozitivní vliv podzemí na fyzický vzhled. S kladnými konotacemi se pojí i černá barva, se kterou se budovatelský diskurs tímto způsobem vypořádává.

Věžeňská-hornická literatura černou barvu z postav smývá. Vypravěči se snaží dopátrat opravdové lidské podstatě a proto pozorují své okolí v jejich individuálních rysech bez nánosu uhelného prachu. Nejsou poznamenáni šachtou, nýbrž spíše osudem vězně. Svědčí o tom i jejich oblek, na kterém se projevuje spíše identita vězně (tři pruhy) než prach dolu. Pokud se ve věžeňských prózách objevuje jistá barevnost, tak to není čern, kterou jsou stigmatizovány šaty, nýbrž šed' a načervenalost smolky z těžby uranu.

Přehodnocením ve všech uvedených dílech s hornickou tematikou prochází i prostor dolu. V 1. polovině 20. století nabýval důl často významu **pekla**. Byly zdůrazněny nepřirozené podmínky pro život dole v podzemí. Podtrženo to bylo i tematizací přechodu mezi prostorem nad a pod zemí. Člověk se dole dostával do jiného světa, kde byl vytržen ze své lidské identity (ztráta identity fasováním čísla), a musel být neustále ve střehu před častým, ba dokonce permanentně hrozícím nebezpečím závalu či jiných tragických událostí. Neštěstí v dole ovlivňovalo

negativně i běh života nahoře. Negativní konotace nabýval i nadzemní prostor dolu jako zásah industrializace a techniky do přirozeného řádu světa.

Budovatelský diskurs distinkci podzemí a nadzemí zcela ruší. Upozaduje činnosti, které je nutno vykonat před vstupem do podzemí. Podzemí je občas na začátku vylíčeno jako úkryt negativních sil, ale ty jsou zosobněny výhradně lidmi. Dá se proti nim tak bojovat. Svébytné vlastnosti podzemí, jako přírody, která se brání lidskému vykrádání nerostů, tak zcela upozaduje. Nadzemí i prostor dole je překryt všudypřítomnou ideou společné práce „pro lepší zítřky (rozuměj socialistické)“ a tak tento prostor získává rysy **ráje**.

Autentický prožitek a činnosti v dole u vypravěčů vězňů-havířů neprojevuje tendenci spojovat ho s mytologickými představami pekla ani ráje. Je zde dosaženo největší míry **zvěcnění**. Vypravěči při popisu dolu mnohdy popisují přesné pracovní postupy. Tento prostor je vnímán detailně i v pozorování živočichů (myši, švábů). Zkonkrétnění prostoru napomáhají i zdánlivě banální popisy, například když vypravěč ve *Studeném slunci* líčí své ustavičné otloukání hlavy o strop štol. Objevují se úvahy o miliónech let, po které ono místo skutečně vznikalo. K havířině si vypravěči vytvářejí protipóly, kterými od této nuceně vykonávané činnosti unikají. Prostor samotného podzemí však působí zcela opačně. V kontrastu s nehumánními podmínkami na lágru představuje prostor dolu jakési relativní místo **svobody**. Nadzemní prostor dolu, zejména lágr, stojí mimo předmět této práce.

Proto jsem se u vězňů-havířů nevyjadřovala ani k ženám, které se ve vyprávění objevují jen sporadicky při návštěvách. Věnovala jsem jim však značnou pozornost v hornických dramatech, abych dokázala, že i ony procházejí schematizujícím zjednodušením a svým výskytem naplňují jen předem dané role. Nejdetailnější vylíčení se postavám žen dostává v literatuře předválečné. Na jednu stranu sdílejí se svými mužskými protějšky společný dělnický osud. Na druhou stranu tvoří protějšek výsostného feminního prostředí domova ve srovnání s šachtou.

Na vybraných textech jsem se pokusila vykreslit proměnu poetiky postavy havíře. Potenciál tohoto tématu je široký a možnosti dalšího přístupu a zpracování jsou mnohé.

Nejjednoznačněji se nabízí sledování dalších proměn poetiky postavy havíře. Ve stejném roce, jako vycházejí Peckovy *Motáky nezvěstnému* (1978), vychází oficiálně v nakladatelství Československý spisovatel próza Josefa Fraise *Muži z podzemního kontinentu*. Tento literární text, který jako jeden z mála v té době,

zaznamenali i lingvisté (A. Macurová, A. Stich), svědčí o výjimečném užití jazykové složky. V próze se jako vypravěč objevuje civilní havíř a výrazným způsobem přehodnocuje oficiální vykreslení dobrovolného havíře v dolech. *Muži z podzemního kontinentu* vstupují do literatury vedle ostatních próz, jak se zmiňuje Macura: „Kritika zaznamenala jeho (Fraise – BS) vstup do literatury prizmatem návratu k obrazu člověka uvnitř pracovního procesu. Viděla *Muže z podzemního kontinentu* v souvislosti s **vlnou zájmu o hornické prostředí** (zvýrazněno – BS) (František Stavinoha, Jiří Stano, Jan Adam, Vojtěch Steklač)...“³⁹⁶

Jak jsem uvedla již výše, roku 1980 vychází Jaromíře Kolářové próza *Voda!*, ve které se kromě dramatického líčení důlního zatopení vodou věnuje problémům v soužití muže a ženy, havíře a studentky.

Rozebíraná problematika je tím otevřena dalším studiím.

Zdař Bůh!

³⁹⁶ Macura 1993, s. 185.

Resumé

Tato diplomová práce se na vybraných textech české literatury v období od začátku století do roku 1978 (sociální próza 1. poloviny 20. století; výrobní drama, resp. jeho hornická varianta; prózy politických vězňů-havířů) zabývá poetikou postavy havíře. Vývoj ve vykreslení obrazu postavy havíře nachází v několika aspektech. Základním přehodnocením prochází proces utvářenosti postavy, resp. její vztah k vypravěči. Proměňuje se také zobrazení čtyř prostředků, které slouží k nepřímé prezentaci postavy horníka – vnější vzhled, činnost, prostředí a jazyk. V úvodu každé kapitoly je uvedena i zmínka o autorech těchto próz.

Resumé

The main topic of this thesis is a portrait of the miner as a character in Czech literature. It follows some of the selected pieces, which begin at the start of 20th century leading up to 1978. The pieces are separated into three main groups (social novels of the 1st half of 20th century, drama from the 50's and the novels of the Czech political detainee). There are a couple of aspects that reflect the method of portrayal of the miner and its process; firstly, its the relationship between the narrator and the character, and secondly, the variation can be found within four aspects of the character of the miner – the visual aspect, activity, surroundings and language. There is a note about the authors at the beginning of every chapter.

Použitá literatura

Primární literatura

- Bart, Ilja: *Lidé z Viktorky (Uhlí doluje člověka)*. Praha: Umění lidu, 1950.
- Bezruč, Petr: *Slezské písně*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Čapek, Karel: První parta In *Spisy Karla Čapka, Sv. XI*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Drda, Jan: *Jakož i my odpouštíme*. Praha: Českomoravský kompas, 1941.
- Frýd, Norbert: *Havíř Gavlas*. Praha: Práce, 1973. (pův. 1953).
- Jelínek, Václav: *A kdo je víc? (Samo se nanakope)*. Praha: Práce, 1949.
- Kolářová, Jaromíra: *Omyl inženýra Matuly*. Praha, ČDLJ, 1952.
- Kratochvíl, Stanislav: *Tvrďší než skála (Světlo do tmy)*. Praha: Osvěta, 1951.
- Kundera, Milan: *Žert*. Brno: Atlantis, 1991.
- Landsmann, Ivan: *Pestré vrstvy*. Praha: Torst, 1999.
- Majerová, Marie: *Havířská balada*. Praha: Melantrich, 1938.
- Marek, Jiří: *Nad námi svítá*. Praha: Mladá fronta, 1951.
- Martínek, Vojtěch: *Plameny*. Praha: Sfinx, 1932.
- Mucha, Jiří: *Studené slunce*. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- Pecka, Karel: *Motáky nezvěstnému*. Brno: Atlantis, 1990.
- Sokol-Tůma, František: *Na šachtě I,II,III*. Praha: Julius Albert, 1933.
- *Spisovatelé Ostravsku*. (Sborník básní, povídek a reportáží). Praha: Československý spisovatel, 1953.
- Stehlík, Miloslav: *Nositelé řádu*. Praha: ČDLJ, 1953.
- Stránský, Jiří: *Za plotem*. Praha: Hejkal, 1999.
- Tilschová, Anna Maria: *Haldy*. Praha: Mladá fronta, 1977.
- Tittelbachová, Libuše: *Jak se uhlí pohněvalo*. (Pohádka pro loutky zdramatizovaná podle knížky O. Sekory). Praha: Osvěta, 1951.
- Třenecký, Ladislav: *Černé mámení*. Opava: Iskra, 1946.

Sekundární literatura

- Brousek, Antonín: *Vychází Studené slunce*. Nové knihy, 1968, č. 22.
- Černý, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce. Divadlo a společnost 1945 – 1955*. Praha: Academia, 2007.
- Černý, Václav: Románový svět Karla Pecky v paralelách tragiky a antického mýtu. Předmluva In Pecka, Karel: *Motáky nezvěstnému*. Brno: Atlantis, 1990.
- *České vězeňství. Čtvrtletník pro vězeňství a kriminální prevenci*. Číslo 2, rok 2009.
- Erban, Evžen: Úvodem k Jelínkově hře In *A kdo je víc?* Praha: Práce, 1949.
- *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha: Paseka, 2004.
- Fišer, Zbyněk: *Karel Pecka: Motáky nezvěstnému*. Tvar, 1991, ročník 2, č. 18.
- Foucault, Michel: O jiných místech In *Myšlení vnějšku*. Praha: Herrmann & synové, 2003.
- Hodrová, Daniela: Žánrový půdorys tzv. budovatelského románu In *Vztahy a cíle socialistických literatur*. Praha: ÚČSL, 1979. Dostupný z WWW: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=27>
- Hodrová, Daniela: Paměť a proměny míst In *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997.
- Hodrová, Daniela a kol.: Statické a dynamické pojetí postavy In *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- Hodrová, Daniela a kol.: Postava-definice a postava-hypotéza In *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- Hodrová, Daniela a kol.: Postava-subjekt a postava-objekt In *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- Holý, Jiří: Česká literatura po roce 1945. In *Česká literatura od počátků k dnešku*. J. Lehár, A. Stich, J. Janáčková, J. Holý. Praha: Lidové noviny, 2002.
- Chatman, Seymour: *Příběh a diskurs*. Brno: Host, 2008. (*Story and discourse*, 1978).
- Janoušek, Pavel: *Geneze norem. Poetika výrobního dramatu*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993. Dostupný z WWW: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=78>.

- Janoušek, Pavel a kol.: *Dějiny české literatury 1945 – 1989*. Praha: Academia, 2007-2008.
- *Kapitoly z literárních dějin Slezska a severní Moravy*. Jiří Svoboda a kolektiv autorů. Ostrava: Ostravská univerzita (Ústav pro regionální studia), 2000.
- Komárek, K.: *Nové knihy*. Akord, 1990/91, ročník 16, č. 2.
- Kouba, Karel: Průvodce po krajinách sorely – Vše co jste chtěli vědět o budovatelském románu In *Kulturní týdeník A2*, ročník 2007, číslo 22, str. 6. Dostupný z WWW: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=57>.
- Kovtun, Jiří: *Karel Pecka: Motáky nezvěstnému*. Svědectví (Paříž), 1980, ročník 16, číslo 62, s. 380.
- Lukeš, Jan: *Stalinské spirituály*. Praha: Československý spisovatel, 1995.
- Macura, Vladimír: Metro In *Šťastný věk : symboly, emblémy a mýty 1948-1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- Macura, Vladimír: Ráj In *Šťastný věk : symboly, emblémy a mýty 1948-1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- Macura, Vladimír: Muži z podzemního kontinentu In *Český parnas: literatura 1970 – 1990: interpretace vybraných děl 60 autorů*. Praha: Galaxie, 1993.
- Macura, Vladimír: Továrna – dvojí mýtus In *Poetika míst*. Praha: H&H, 1997.
- Martínek, Vojtěch: Několik slov o Ladislavu Třeneckém In *Černé mámení*. Opava: Iskra, 1946.
- Mravcová, Marie: Marie Majerová – Havířská balada In *Rozumět literatuře*. Praha: Československý spisovatel, 1986.
- Mravcová, Marie: Sociální román In *Poetika české meziválečné literatury*. Praha: Československý spisovatel, 1987.
- Mukařovský, Jan a kol.: *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- Novotný, Vladimír: *Nám, nezvěstným...* MFD, 22.1.1991, s. 4.
- Opelík, Jiří: *Zápisky z mrtvého dolu*. Listy, 1968, č. 2.
- Pešat, Zdeněk: Doslov In *Spisy Karla Čapka. Sv. XI*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- Propp, Vladimír: *Morfologie pohádky a jiné studie*. Praha: H&H, 1999.
- Rimmon-Kenanová, Shlomith: *Poetika vyprávění*. Brno: Host, 2001.
- Semrád, Vladimír: Předmluva In *Tvrďší než skála*. Praha: Osvěta, 1951.

- Schmarz, Vít: *Nová skutečnost – fikční světy dramatu socialistického realismu v Sešitech divadelní Žatvy 1948-1952*. Praha: FFUK, 2004. Dostupný z WWW: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=15>.
- *Uhelné hornictví v Ostravsko-karvinském revíru*. Kolektiv autorů. Ostrava: Anagram, 2003.
- Usnesení strany a vlády o opatřeních ke zvýšení těžby uhlí a výrobnosti práce v Ostravsko-karvinském revíru In *Rudé právo*, ročník 31, 17. října 1951, str. 3-6.
- Skalníková, Olga: *Pět století hornického kroje*. Příbram: *Hornická Příbram ve vědě a technice*, 1986. Dostupný z WWW: <http://slon.diamo.cz/hpvt/2006/tradice/T11.htm>
- *Slovník českých spisovatelů od roku 1945 1,2*. Red. P. Janoušek. Praha: Brána, 1995-1998.
- Vilím, Josef: Jak se zrodila Lánská akce In *Od nálezů uhlí po útlum těžby na Ostravsku*. Klub přátel Hornického muzea OKD, Ostrava, 2001, č. 1, s. 96-97.

Poznámka k obrazovým přílohám

- Strana 4 – Ferdiš Duša: Původní dřevoryt z bibliofilské knihy V. Martínka *Ostravská píseň* nákladem Josefa Hladkého v Hranicích, 1929.
Zdroj: *Bibliofil. Časopis věnovaný krásným knihám a jiným zajímavostem*. Brno, 1928, r. 6.
- Strana 32 – Vilém Wünsche: *Vozači*, olej, plátno na lepence, 70 x 99, 1943.
Zdroj: Svoboda, Jaroslav: *Vilém Wünsche*. Ostrava: Profil, 1977.
- Strana 64 – Havíř. Autor neznámý. Vystaveno v Galerii Mánes v rámci výstavy *Československý socialistický realismus*, prosinec 2009.
Zdroj: http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/vytvarne-umeni/oko-bere/ceskoslovensky-socialisticky-realismus-po-italsku_150462.html
- Strana 127 – Josef Kubíček: *Na šachtě*. Dřevořezba, 1929.
Zdroj: Hlušíčka, Jirí: *Sochař Josef Kubíček*. Praha: Argo, 2000.