

Sen o továrně

Román Josefa K. Šlejhara *Peklo*, který vyšel v roce 1905 (ŠLEJHAR 1905), se stal v české literatuře zcela výjimečným pokusem o literární ovládnutí poměrně nového prostoru – továrny. Výjimečným neznamená ovšem zcela ojedinělým: literatura továrnu začala vnímat a reflektovat takřka od chvíle, kdy se rodila jako osobitý sociální fenomén, kdy se jasně vzdálila od řemeslnické dílny (ještě Jungmannův *Slovník* ji od dílny odlišuje na základě pouhé velikosti: „Větší dílny nežli jsou řemeslníkův a umělcův, slovou fabriky, továrny“ – JUNGSMANN 1838, IV: 612), kdy se postupně oddělovala od manufaktury (po jistý čas pojmy „továrna“ – Fabrik a „Manufaktura“ totiž splývaly – vlastně teprve *Filozofie manufaktur* Andrewa Urese z roku 1835 znamenala zásadní přelom v definování rozdílu – URES 1975: 229–252; srov. HILGER 1975: 229–252).

Továrna byla dlouho jevem dráždivě novým. Od počátku měnila 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 zcela podrobit přírodu. Proměňovala město, narušovala jeho dosavadní rytmus, přiváděla do něho nové obyvatele, rozbíjela jeho stavební řád. Alexis de Tocqueville ve své *Cestě do Anglie a Irska z roku 1835* uhranutě vnímá, co se děje s venkovskou krajinou a s městem, kterým prorůstá organismus továrny. Venkovská krajina či město, jež továrna postupně ovládá, přestávají být obvyklou krajinou a městem, nejsou ani jedním ani druhým, ale čímsi na pomezí, „jsou to území průmyslu“ („ce sont les landes de l'industrie“) o zcela zvláštní, nezaměnitelné atmosféře (TOCQUEVILLE 1975: 244).

Továrna představovala prostě prostor nepřehlédnutelný a ani setrvačnost starších literárních témat a literární „etikety“ (v Lichačově smyslu – LICHAČOV 1975: 82–145) nedovolovala, aby byla dlouho ignorována. Nicméně současně to byl prostor přes svou agresivitu, jíž poznamenával okolí a vtahoval je do svého mechanismu, vlastně uzavřený. Budoval svůj vlastní mikrokosmos, těsně spjatý s vývojem soudobé techniky, jako svět s novými reáliemi, s vlastním jazykem, s novou sociální organizací a novými problémy.

Pro literáta nebylo snadné do něho proniknout a porozumět mu, mnohem jednodušší bylo pozorovat ho zpovzdálí. Například

anglická prozaička Charlotte Brontëová ve svém románu *Shirley* (1849) sice již zaznamenává leccos ze sociálních problémů dělnictva, reaguje na první formulované požadavky této nové společenské vrstvy (zajímá ji zvláště hnutí ludditů), ale sám prostor továrny příznačně nahlíží jen zvnějšku, bez zájmu o jeho realie. Ostatně i sociální problémy dělníků pro ni tvoří vlastně jen druhý plán vůči ústřednímu problému, jímž je obecný (nicméně v intelektuální rovině a jako příběh vyšších měšťanských vrstev formulovaný) vztah muže a ženy a základní otázky ženské identity.

Proniknout do prostoru továrny bylo možné 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.

Naturalisté a realisté sklonku století dovedli onen materiálový zájem o továrnu a její vnitřní fungování přímo do dokonalosti důrazem na jeho metodologické propracování (Zola, Reymont, Mamin-Sibirjak, u nás M. A. Šimáček). Ale v zásadě šlo o postup, ke kterému vybízeli sociální román z továrního prostředí od svých prvních krůčků. Stejně jako v Anglii Dickens při přípravě *Zlých časů* (1854) podnikal studijní cesty do Manchesteru a tamějších závodů, i Pflieger Moravský, první, kdo se u nás zajímal o dělnické prostředí a továrnu, musel nejdříve důkladně propátrat Příbramovy kartounky na Smíchově (a věcné partie zejména v jeho románu *Z malého světa*, 1864, prozrazují, že tyto návštěvy nebyly jen obecným vstřebáváním dojmů, ale skutečně naučnou expedicí – PFLIEGER MORAVSKÝ 1872: 7).

Na takových poznávacích postupech místy znepokojovala jejich vnějškovost – Robert Prutz v románu *Andělíček* (Engelchen, 1851) přímo ironizuje řemeslnost podobného osvojování továrny, když uvádí na scénu módního spisovatele, který se shání po fotografickém materiálu, ale továrny i dělníků se výslovně štítí. Ostatně i v Arbesových *Štrajchpudlících* (1883), románu sice nedokončeném, ale přesto tradičně považovaném za mezník v prozaickém ztvárnění dělnického prostředí, je vlastně továrna jako svébytná scéna přímo deklarativně ignorována (autor výslovně odmítá cokoli popisovat s ohledem na již existující spisy svých předchůdců:

Mohli bychom sice čtenáře provést závodem Weinfurtovým; mohli bychom mu podrobně vylíčiti, jak pracovalo se v továrnách na kartony,

dokud nebylo strojů a dělnictvo bylo odkázáno na práci ruční; mohli bychom, co možná věrně, zobraziti, jak chovali se tehdejší dělníci při práci, o čem mluvili, čím se bavili atd; avšak vše to bylo již v četných spisech vylíčeno podrobně a péry tak osvědčenými, že nám čtenář snad nezazlí, když popis ten, kteréhož jest sice k dolíčení obrazu potřebí, ale jehož vypuštěním postup děje neutrpí, prostě vynecháme.

(ARBES 1951: 275)

Podobně ani v *Kandidátech existence* (1878) továrna nevystupuje jako konkrétní topos, je nanejvýš tématem hovoru jednotlivých postav.

Věcný popis je ostatně tehdy často vnímán jako cosi, co je v jistém rozporu či alespoň v napětí s tradičním vymezením literárnosti (zvláště s přežívajícími romaneskními prvky v rozvoji příběhu), 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 – romaneskní motivy jsou opouštěny, syžety o dvojnících, záměnách, tajemných odhaleních původu a mstě jsou zavrhovány 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.

Výjimečnost Šlejharovy literární reflexe továrny je dána tím, že se zřetelně vymyká této obecné vývojové tendenci „továrního románu“, nemíří k dokumentu jako součásti obrazu sociálního prostředí, ale přímo a jednoznačně k mýtu – sice modernímu, vědomě „novodobému“, ale přece jen k mýtu. Šlejhar se tu – nesporně v příkrém rozporu se Zolovým chápáním moderního „experimentálního románu“ – opírá navíc o velmi „archaické“ literární předobrazy, na počátku 20. století v románu na první pohled již nepoužitelné – konkrétně o Dantovu *Božskou komedii* (ta se tu připomíná již titulem a úvodním mottem) a obecně o *půdorys alegorického putování*, které bylo velice oblíbené ve středověku a jehož prvky ostatně také Dantova *Božská komedie* přejala (HODROVÁ 1989: 35).

Hrdina je zde sice zřetelně sociálně zařazen: ze souvislosti vyrozumíváme, že je v hierarchii továrního prostředí umístěn velmi vysoko, svobodně se pohybuje všemi prostory továrny, téměř vůči všem postavám, jež mívá, vystupuje jako jejich nadřízený, pán nad jejich osudy, je „suverénem ve svém království“, ale přitom zůstává nepojmenovaným Každým (Jedermann, Everybody), alegorií životní

pouti Člověka. Podobně jeho milá zůstává dívkou z masa a kostí, fyzickým předmětem jeho touhy, ale současně je zřetelně stylizovaná podle předobrazu mariánského kultu („Blahoslavená, že přišla! Blahoslavená vyvolená!“; „Zdrávas, královno, živote sladkosti, naděje naše...“ – ŠLEJHAR 1905: 122, 224). Ostatně i hrdinčino jméno je v tomto smyslu výmluvné – Marie. Příběh, který se v prostředí továrny odehrává, je za těchto okolností prostě hrdinovou alegorickou cestou očištěm města a jeho okolí, peklem továrny až k branám ráje, kde se uskuteční „mystické“ setkání s Marií.

Území před branami továrny, hrdinův domov i zdevastovaná krajina kolem je skutečně jakýmsi meziprostorem, ani rájem, ani peklelem, „očistcem“. Továrna do něho z dálky zasahuje a naplňuje ho neklidem. Hrdina nedokáže spát, ruší ho vlaky dunící pod okny jeho bytu „jako vzdálená bouře kosmická“, ruší ho celodenní povykování „pedagogicky odchovávané mládeže“. Jeho „mladické sny“ a iluze jsou dávno rozprášeny – zbývá mu jen jediný sen o jeho vyvolené, o splnutí s ní, které snad přinese vykoupení. Dveře, za kterými v závěru románu dospívá ke svému cíli, jsou prahem rajske zahrady, kde má být naplněno jeho tělesné i duchovní splnutí s Pannou. Zbytek textu – právě jeho podstatnou část – zaplňuje továrna jako alegorické zpodobení pekla.

I v tom je Šlejhar neobyčejný. V starších pokusech o přetvoření továrny v románový topos zůstávala továrna vždy jen jedním z „jevišť“ příběhu, obvykle navíc jevištěm méně využívaným než scénérie jiné (krčma, dělnické obydlí, komnata továrníkova, salon, exteriéry). Ale také v novější literatuře je tomu podobně: ani v Zolově *Germinalu* (1885) nepohlcuje „jáma Voreux“ (smíme-li i důl vřadit mezi prostory továrního typu) sama celé románové dění, konečně ani továrny Reymontovy, Uptonova Sinclaire nebo Maxima Gorkého nemají podobně výsadní postavení. U Šlejhara však továrna zaujímá téměř veškerou románovou plochu – „očisti“ (dům, v němž hrdina nocuje, krajina, již se blíží do práce) i „ráji“ (milostné lože s Marií) je věnována jen nepatrná část textu – navíc je v prologu vyprávění od počátku k továrně směřováno a epilog zůstává v prostoru továrním dokonce uzavřen: ráj není než iluzí zrozenou na okamžik uvnitř továrního „pekla“.

U Šlejhara se tak továrna stává nejen dílčím a partikulárním „světem továrny“, ale světem v doslovném smyslu, všeobsahujícím, vsepohlcujícím univerzem, mimo něž již nic dalšího neexistuje. Veškerý

život hrdinů se „děje“ prakticky jen v tomto prostranství – jak v tom smyslu, že vše, co o hrdinech víme, se „odehrává“ uvnitř továrny či alespoň (ale v této minimální verzi jen zřídká) skrze továrnu, tak i v tom smyslu, že cesta hlavního hrdiny továrnou je čitelnou metaforou životní pouti zobecnělého Člověka – Každého k spásné (či u ironického a skeptického Šlejhara *zdánlivě* spásné) hodnotě.

Továrna – jakkoli se stává podobenstvím, metaforou – tu současně zůstává ztvárněna ve své předmětnosti. Není to obecná, abstraktní továrna, ale docela konkrétně cukrovar (cukrovar spolu s textilními fabrikami byl ostatně po celé 19. století nejoblíbenějším průmyslovým prostorem české prózy). Šlejhar přitom cukrovar představuje téměř s takovým pečlivým zřetelem k jeho technické stránce jako již dříve Šimáček, do jehož jazyka vstupují až překvapivě bez odporu syrové a věcné termíny jako „saturace“, „difuzér“ a „difuze“, „osmogény“ a „osmóza“, „rezerváky“, „monžiky“, „zametačka“. Šlejharův popis putování cukrovarem je neméně bohatý na technické podrobnosti, zaznamenává vývěvy, centrifugy, kola setrvačnicků, prodlévá v kotelně, „úpravně stroncianu“, u melasníku, u pecí a sušáren atd. Bizarní a skličující obraz továrny-pekla se tu buduje nikoli pomínutím technických detailů výrobního procesu, ale naopak jejich vstřebáním vlastní tkání symbolu.

Pohyb poutníka továrnou je pomalý, důkladně vyčerpávající symbolizační možnosti dílčích etap výroby, jednotlivých strojů a zařízení, lidí u nich, kteří se tu objevují málokdy individualizovaní (například bývalý komediant Ruml, dnes pracující jako topič). Většinou vystupují jen jako bezejmenní příslušníci kolektiva: ženy, muži, děti, seskupení patnácti polonahých mužů u odstředivek – tedy téměř vždy jako součást stylizační, ba téměř doslova výtvarné koncepce příslušné scény. Nejsou plnoprávními subjekty představeného děje, zůstávají úzce vázanými na jednotlivé úseky hrdinovy cesty, jsou součástí obrazů celkového (nelze nezmínit příznačné klíčové neologismy Šlejharova obrazného a básnického jazyka) „uhrůznění“, „uděsnění“, jímž hrdina prochází. Hrdina vnímá ostatní postavy (a spíše jde o figury než o postavy v pravém slova smyslu) jako symbolická znamení cesty: smilníci příšerná žena – „poutník“ v ní vidí znamení zkázy a smrti, ale zaplavuje ho nad ní stejnou měrou hnus i lítost, dítě, fabriční sirotek se štěnětem – poutník dítě dojatě objímá, dělník téměř ubitý svými druhy – poutník jej útěšně svírá do náručí jako „milosrdný Samaritán“.

Romanizovaná alegorická pouť je tu pojímána jako žánr nevšední, rozhodně „vysoký“, jeho slavnostnost je podpírána nadnesenou stylizací textu, básnickým slovníkem, obrazností a vizionářským laděním scén, ale i celkovým příklonem k dobové poezii – ať již tematicky (samo téma alegorické pouti duše, jakož i další odkazy k starým literárním žánrům byly v symbolistní lyrice běžně využívány – a také téma továrny a tovární scenerie se v nich objevovalo) či obecně volbou prostředků s poezií spjatých: silná rytmizace prozaické věty, opírající se o lexikální opakování a sahající až k litanickému užití anafor na začátku odstavců: „Holky přišlé ze všech možných velkých měst...“; „Holky vyšlé z porodinců, jež nesměly domů a jinam neměly...“; „Holky vyšlé přímo z bordelů...“ (TAMTÉŽ: 63).

Současně je však celá ta ezotericky založená a básnickými prostředky patetizovaná konstrukce srážena k *blasfemii* (ostatně i to odpovídá situaci v poezii sklonku století, jíž se tu Šlejhar snaží vytvořit jakýsi svérázný protějšek ve svém románu – a spíš bychom měli hovořit o duchovním, alegorickém eposu). Cesta poutníka „očistcem“ a „peklem“ k ráji za Pannou Marií je bizarní, falešnou nápodobou ezoterické cesty středověkého nebo barokního poutníka. Vždyť Dantova pouť Peklem, Očistcem a Rájem skutečně v ráji vyvrcholí, Bunyanova *Poutníkova cesta z Města zkázy* končí úspěšným dosažením Nebeského města, ale cesta Šlejharova poutníka peklem továrny nedosáhne cíle. Hrdinovo dospění k ráji je iluzivní, ani pokání, kterým se očišťuje, ani spojení s Marií ho z moci továrny-pekla neosvobozují.

Onen jiný svět, ke kterému se hrdina v závěru odvolává tváří v tvář všepohlcujícímu prostoru továrny, je jen prostorem bláhového klamu: „Znám ale jiný kraj než místa tato, tam daleko u nás v horách, kraj v zeleni luk, jež je jako ze smaragdů, a v zášerí hvozdů, jež nepřestávají šuměti. Země ta je nezprzněná dosud dotekem mamonu. Svatá je země ta, živící blahoslaveně a požehnaně ty, již se svěřili její pravdě. My svěříme se jí spolu, odejdeme odtud. Máme tam místo své, jemuž není rovno na celém světě, mé to rodné místo. Pod klenbou lip se tají, jež když kvetou, vnášejí v duši zdání věčné rozkoše...“ (TAMTÉŽ: 403). A není třeba se uchýlovat ani ke kontextu ostatních próz Šlejharových, které systematicky rozbíjejí představu o idylčnosti venkovských poměrů (*Lípa*, 1908, *Vražděni*, 1910, *Z chmurných obzorů*, 1910), aby iluzivnost této mignonovské selanky byla zřejmá.

Marie, obklopena atributy svatosti, zůstává přese všechno „poddanou“ továrny, ani hrdinova cesta za ní ji nevyvazuje z otroctví a z podílu na novodobém „hřích“, prostor „ráje“, k němuž se tu směřuje jako k poslední záchraně, je jen zákoutím uvnitř olbřímího těla fabriky-pekla, úkon splnutí dvou duší jen předstírá svou výjimečnost, svou mystičnost: vlastně jen mimovolně opakuje přízemní úkon smilnění, jehož se hrdina na své pouti stal svědkem při svém setkání s „krysí ženou“.

Továrna v samém závěru, kdy patetický tón vyprávění zvěstuje osvobození, kdy se mystické schéma pouti v podloží textu dovršuje, dává najevo svou moc ničivou katastrofou, jíž hrdinové, kteří se konečně potkali a objali, padnou za obět.

Katastrofa továrny, průmyslového podniku byla oblíbeným tématem literatury kolem přelomu století. V Zolově *Germinalu* příběh kulminuje symbolickou vizí zkázy dolu Voreux, panorama Lodže v Reymontově *Zemi zaslíbené* je opakovaně osvětlováno požáry továren, katastrofa tvoří klíčový motiv *Turbíny* Čapka Choda (1916), střední díl trilogie Františka Sokola *Tůmy* nazvaný *Na šachtě* (1904) vrcholí požárem dolu Hermina atd. Nejde ovšem o žádnou novinku – toto téma vlastně provází téma továrny od samého počátku. V románu *Mary Burtonová* od Elizabeth C. Gaskellové (1848) se objevují ničivé plameny přímo v expozici („Oheň vyplazoval ďábelské jazyky z každé díry po oknech a s rozvášněnou zběsilostí olizoval zčernalé zdivo...“ – GASKELLOVÁ 1976: 63). U Roberta Prutze v jeho *Andělíčkově* (1851) se požár dostane ke slovu v závěru, továrna je zničena i ve Willkommově románu *Železo, zlato a duch* (1843). O výbuchu parního kotle, který by zničil továrnu, sní topič v Mayerově básni V poledne.

Je vcelku lhostejné, stojí-li v tom či onom literárním syžetu v pozadí katastrofy, často líčené jako katastrofa přímo apokalyptických rozměrů, lidská ruka, akt lidské vůle – ať již pomsta, touha po zisku nebo neopatrnost. Továrna vždy znamená sílu nebezpečnou, nespolehlivě či dokonce jen zdánlivě se podrobující lidské kontrole a lidským záměrům.

V Šlejharově románu továrna také zdaleka není jen obyčejným prostorem románového dění. Ústřední postavy v konfrontaci s továrnou, která zaplňuje celý prostor univerza, neuspějí. Podlehnou a jsou jí pohlčeni: jejich vlastní subjektivnost je jen marnou vzpourou vůči světu továrny. Továrna se ukazuje být jejich protihráčem,

ba dokonce – jak se ukazuje – právě ona je jediným skutečným aktivním hrdinou prózy: je božstvem – démonickým – ale božstvem, které vymezuje, ovládá a podle potřeby také ukončuje osudy hrdinů. Továrna je tedy také přímo základním subjektem románu, jeho „hlavní postavou“, ústředním „já“, které jako spinozovské božstvo prorůstá realitou románového světa. Je nositelem veškeré aktivity, která román zaplňuje, k subjektu továrny se vztahuje nekončící pohyb strojů, „jež neznaly pozastavení“, všechny ty „víry a proudy par, [...] vary neochablého dechu“, všechno to „hnaní se strojů kamsi do nekonečna“, „nekonečný proud dýmu“ atd. (ŠLEJHAR 1905: 75, 79, 31). Ale nejen to. Souběžně s tím, jak se činnost vyzařovaná strojovou výrobou odcizuje člověku, vymyká se jeho kontrole a rozhodování, továrna se doslova zosobňuje: mění se v živou bytost, v podivné mytické monstrum, v „obra“, „netvora“, „kolos“, molocha, který rozevírá své „zceněné čelisti“ a pohlcuje věci, ale i živé lidi jako své oběti, a hubí je nebo je znovu vyměšuje spotřebované a zbavené sil.

Také tyto personifikační postupy, tj. vnímání továrny nikoliv jen jako mrtvého prostředí, ale jako živé obrovské bytosti, jsou na přelomu století časté. Povšimněme si, jak představuje svůj románový důl Emile Zola: „...jáma Voreux, příkrčená ve svém doupěti jako zákeřná šelma, jako by se stále víc hrbila, znavena obtížným trávením člověčiny, a funěla stále hlučněji a táhleji“ (ZOLA 1970: 16). Reymont líčí továrnu navlas tak: „Netvor zapletený jako had do sítě soumraku, protatého ocelovými záblesky, vyl a šíleně se zmítal.“ I polský romanopisec tedy v továrně vidí příšeru pohlcující lidské bytosti nebo vysávající „nemilosrdně všechny [...] myšlenky, všečen čas, všechny síly“ (REYMONT 1967: 553, 586). Analogicky popisuje továrnu i Šimáček: „Ty pohybující se stroje, vlekoucí se řemeny, točící se kola, ty tenké a tlusté roury, v nichž vřela o kampani pára, proudila voda a šťáva, ty ohně pod kotly, ten žár ve vápence, ten ruch lidí, ten šum, to dravé pohlcování řepy, to obrovské rození cukru – to vše nemohlo být účinkem mrtvé hmoty, nikoliv, ta továrna byla ohromná bytost...“ (ŠIMÁČEK 1894: 10).

Její „osobnost“ je přitom velice často – a nikoli jen u Šlejhara – mytizovaná: továrna je obr, Netvor, kolos, ale i Moloch, upír, medúza, nenasytý idol, dravec... V každém případě je to bytost „nelidská“ – prostředí továrny promlouvá řečí živočišných symbolů a metafor. Nejasně se pohybující selfactory se podobají „kostrám nestvůrných předhistorických ryb“, tkalcovské stavy se „křečovité“

chvějí „jako zvířata, která se snaží utrhnout se z řetězu“ (REYMONT 1967: 488, 295). Jindy celá továrna připomíná obrovitého nenasytného pavouka („daleko od rudého, tučného pavouka továrny, stále šíře utkávacího svoji pavučinu“ – GORKIJ 1928: 147). Ale i tato *animální rétorika* továrny má dávnější kořeny, ať již se v ní aktualizuje metafora slonů („byly tu spousty budov plných oken, kde po celý den vládl shon a ruch a kde dnem i nocí kýval píšť parního stroje jak hlava slona v záchvatu melancholického šílenství“; „všichni vytrvalí, šílení slonové, vyčištění a naolejování pro denní práci, pustili se opět do těžkého díla“ – DICKENS 1928: 30, 70) nebo jiných zvířat. Zvláště produktivní je v rétorice továrny metafora hadů – připodobňuje se jim kouř komínů („Pršelo a kouřové hady plazily se po zemi jakoby tísněny kletbou celého hadího plemene“ – TAMTÉŽ: 72), ale i pásy dopravníků („Dlouhé transmise se jako bledě žlutí, fantasticky dlouzí hadi honily šílenou rychlostí pod stropem, převíjely se nad dvojitou řadou kotlů“ – REYMONT 1967: 16; „Vše se pohybuje, kola rychle se točí a řemeny plazí se po nich jako hadi“ – ŠIMÁČEK 1909: 21), ale hady připomíná i potrubí nebo z potrubí unikající pára („A pára? [...] had, jenž syčí ve potrubí | a vine se kol hlavy i kol pat, | přivřeš-li oči, skokem tebe zhubí“ – TAMTÉŽ: 260).

Ovšem současně s tím, jak se továrna sama mění v bytost, člověk v ní se naopak *odlidišťuje*, ztrácí lidské rysy. Stává se její pouhou součástí, ozubeným kolečkem jejího mechanismu. Tak sám sebe vidí jak Šlejharův hrdina-poutník („Připadal si dávno již jako nutná část vši té zmíry hmoty“ – ŠLEJHAR 1905: 7), tak hrdinové dalších románů z továrního prostředí, a opět vesměs dávno před příchodem naturalismu. Strojový pohyb fabriční výroby se ihned přenášel i na obyvatele továrního prostoru. Nejenom dělníci pracují „mechanicky jako automat“ (REYMONT 1967: 31), „pohybují se podobně těm strojům“ (ŠIMÁČEK 1894: 180), jsou „otroci strojů, kteří se sami stávají stroji“ (STAŠEK 1958: 114), ale i techničtí zaměstnanci, ba dokonce i sami podnikatelé se mění v „nejnesamostatnější mechanismy“ (REYMONT 1967: 247) svých továren. Továrník Borowiecki ze *Zaslíbené země* (1899) si uvědomuje, že „velká část jeho bytosti tkví v těchto červených zdech, uvězněná v těch podivných strojích“, cítí se být „strojem v nějakém velkém organismu“ (TAMTÉŽ: 526). Podobně i Gorkého Artamonov cítí, „že se ho zmocnily a vlekou ho neviditelné tvrdé ruce, celodenní rámus, plně mu hlavu, nepouštěl do ní žádných jiných myšlenek, kromě těch, jež se zaměstnávaly

podnikem. Chocholatý dým továrního komínu zatemňoval vše kolem do prázdného stesku“ (GORKIJ 1928: 137).

Pohyby lidí, kteří přišli do styku s továrnou, se mechanizují, pozbývají individuálnosti. „Šel jako automat a vyhaslým pohledem bloudil po hučících strojích,“ popisuje svého hrdinu Reymont (REYMONT 1967: 587). „Došel s přesností hodinového stroje až k svému domku,“ „...silou zvyku se posadil na vysezené místo, jednal jako stroj,“ charakterizuje svou postavu dělníka Gaskellová (GASKELLOVÁ 1976: 410, 417). „Jeho paže pracovaly jako píсты parního stroje,“ píše U. Sinclair (SINCLAIR 1909: 291). Šimáček vnímá svou hrdinku i ve smrti v analogii k rozbitému stroji: „Všechn život, jenž byl ještě v ní, podobal se pohybu kola, když řemen přetržen se z něho sveze“ (ŠIMÁČEK 1894: 179). Lidé se přizpůsobují strojům i v tom, jak se v doteku s továrnou masově unifikují, pozbývají svou původní jedinečnost. Všechno, co dělají, je synchronizováno nebo zploštěno v tuctový opakovatelný úkon: „vycházeli a vraceli se vždy v touž hodinu týmž krokem po téže dlažbě, aby pracovali totéž“; „každý nový den byl týmž jako včerejšek a zítřek a každý rok věrnou podobou roku minulého a přítomného“; jsou si „naprosto podobní“ (DICKENS 1928: 30), jsou „stejně velcí“ a pohybují se „stejným a přesně odměřeným krokem“ (VERNE 1989: 49). Člověku hrozí nebezpečí proměny ve stroj, v pouhou věc nebo dokonce v číslo; motiv člověka-čísla se objevuje jak u Dickense – v podobě ještě hravé a podivínské (DICKENS 1928: 48) – tak později ve vědeckofantastickém *Ocelovém městě* (Les cinq cent millions de la Béguin, 1879) Julese Verna již jako racionalizační norma.

Monstrum továrny si však člověka nejen ochočuje a přizpůsobuje, ale s oblibou ho také mrzáčí a zabíjí. Od vstupu tématu továrny do literatury je provází motiv zranění či smrti člověka strojem, záhuby člověka v průmyslovém podniku. Charles Dickens – dávno před Zolou – přináší obraz dolu-zabijáka, „Staré Pekelné Jámy“ („zabíjela napořád“, „svejma ohnivejma plynama krutější než bitva“ – TAMTÉŽ: 256). Skonu dělníka nebo jeho zranění si v Čechách všimá již Pflieger Moravský, smrt přímo rozsévá továrna v kratší próze českoněmeckého autora Karla Egona Eberta *Továrna v horách*, v jejímž závěru mrtví na děblův pokyn uvedou bezlidnou fabriku do chodu (EBERT 1860).

Konec století přináší navíc vlastně jen zájem o drastický detail v podání tohoto motivu – podrobné, barvitě popisující těl zohavených

továrnou („spařený, zmáčený, naduřelý chuchval těla, které ještě žilo [...] současně jaksi trojí smrtí zasaženo – opařeno, utopeno i otráveno jedovatou tekutinou“ – ŠLEJHAR 1905: 277), rozdrčených a na kusy rozmetaných strojem („roztrhané cáry těl vířily v oběžné dráze kola-netvora, letěly po stěnách, sesouvaly se po zkrvavených pístech a trčely zachycené na kole“ – REYMONT 1967: 554). Pravidelně se přitom zdůrazňuje netečnost stroje a celé továrny vůči této tragédii (kolo „se dál otáčelo šíleným pohybem“ – TAMTÉŽ).

Motiv smrti nebo zmrzačení dělníka továrnou se také na konci století mohl přesunout z periferního postavení ilustrativního motívu (zranění dělníka Vondráka v *Paní fabrikantové*, 1873, nebo smrt Váchy v románu *Z malého světa* u Pfliegera Moravského) do uzlového bodu syžetu. Tak je tomu v prózách Šimáčkových, kde scéna smrti lidské bytosti je vlastně vyústěním baladicky stylizovaného syžetu. V *Duši továrny* (1894) je celý děj gradován až k závěrečnému výjevu smrti hlavní hrdinky jako mystického splynutí s továrnou a s její „bytostí“ („U setrvačnicku hnacího stroje začervenala se sukně Barčina, zabělaly se její nohy a mžikem zmizelo vše...“ – ŠIMÁČEK 1894: 100). V próze *U řezaček* (1888) vrcholí smrtí v soukolí stroje tradiční příběh žárlivosti a msty („Řemení zavrзло a zdola zavznělo ještě hlasitě: ‚Počkej!‘, pak dlouhý, pronikavý, děsivý výkřik...“). Příznačně i zde je položen důraz na fakt, že ani lidská tragédie nepřerušuje nekonečný chod strojů („Pracují, jako by se nic nestalo, pohybují se podobně těm strojům jako dříve“ – ŠIMÁČEK 1909: 173, 180).

Už z těchto několika analogických příkladů snad dostatečně zřetelně vyplývá, že jedinečný Šlejharův mýtus továrny je pevně zaklesnut do dobového literárního kontextu, ale navíc, že přímo čerpá z emblematicky továrny, tak jak se v evropské literatuře, včetně naší, postupně ustalovala v průběhu 19. století.

Už byla řeč o tom, jak ostře se vnímal kontrast továrny nebo továrního města s okolní krajinou, s *přírodou*. Továrna přírodu vytlačuje – intenzitu přírodních jevů nahrazuje intenzitou analogických jevů umělých, ba přímo technických. Skutečné slunce zastíňuje svými mohutnými zdmi, dýmem svých komínů, ale rodí také falešná slunce („elektrická slunce“ – REYMONT 1967: 14). Ničí lesy, ale vytváří nepravý „chaotický les komínů“, přivedla na obzor namísto skutečného lesa „tovární komíny, které se jako les silných rudých kmenů tyčily nad městem a zdánlivě se chvěly a kolébaly na jasném pozadí nebe“ (REYMONT 1967: 14, 125), les „válcovitých komínů, které chrlyly

tisícerymi tlamami neustálé proudy kouře a sazí“ (VERNE 1989: 41). Zná „les transmisi, kol, lidí, pekelného lomozu a páry“ (REYMONT 1967: 158), „les stavů“ (DICKENS 1928: 72), noční hluk továren je podobný vzdálenému „šumění lesa“ (SINCLAIR 1909: 36).

Továrna byla ostře pocitovaným cizorodým prvkem v prostředí venkova. Továrna či tovární město „nemají společný pulz“ s vesnicí („have no pulse in common“) – konstatuje George Eliotová a vidí ve fabrikách a továrních městech jakési zrudné nádory na těle venkovské krajiny: „Horečné výjevy pohybujících se člunků a koles, burácejících pecí, řemenic a hřídelů jako by byly leč překypělými hnízdy v lůně tohoto bezbřehého, neuspěchaného života statků, odlehých samot a korunami dubů stíněných parků“ (ELIOTOVÁ 1972: 79n.). Šlejharova vize všepohlcující továrny ničí okolní krajinu, zakrývající výhled na slunce, popírající přírodu i samého Boha se tak i v tomto ohledu rodila postupně. Také hrdinové starších próz – často i okouzlení pokrokem, který továrny slibují a přinášejí – si současně uvědomují nebezpečí rychlého rozvoje techniky a strojové velkovýroby v neporušené venkovské krajině.

Shirley, hrdinka už zmiňovaného stejnojmenného románu Charlotty Brontëové, se pře s fanatikem průmyslu, továrníkem Robertem Moorem a s jeho projekty: „Hrůza! Zamoříš náš modrý horský čistý vzduch čmoudem jako v Stilbro.“ A když její přítel s schillerovským jménem Moor sní o „zlatonosných řekách“ zisku, které do zdejšího kraje zavede, namítá mu: „Ten dnešní potok se mi líbí tisíckrát líp.“ Vypravěčský komentář z většího časového odstupu zaznamenává pak již novou Dolinu, k nepoznání přetvořenou: „Onehdy jsem procházela Dolinou, o které tradice říká, že bývala kdysi zelená, osamělá a divoká, a tam jsem viděla ztělesnění továrníkova snu v podobě solidního kamene, cihel a popela – černou škvárovou silnici, domky a u nich zahrádky, viděla jsem ohromnou továrnu s komínem, který se vypínal jako babylonská věž...“ Symbolem ztráty prvotní nedotčenosti krajiny se v románu stává historie o víle, která kdysi byla v těchto místech vídána, ale nyní již navždy zmizela (BRONTĚOVÁ 1975: 494–496). Stojí za zmínku, že tento motiv „poslední víly“ se v podobné úloze opakuje také v české literatuře – v básni Karla Legera *Poslední rusalka* (1886), kde stavba továrny na řece („budova jakás pošmurná stojí. | Kola tam víří v divokém letu, | kolem nich v potu lidé se rojí, | strast jen a bída hledí jim z očí“ – LEGER 1886: 11) znamená podobně zkázu pokojné říše rusalek.

V konfrontaci venkova a přírody na straně jedné a továrny či města-továrny na straně druhé se střetávají pak představy o neporušených autentických hodnotách světa „původního“ (u Šlejhara je nacházíme, jak jsme viděli, už pouze parodované do podoby groteskního sebeklamu) a představa novodobých hodnot, které s sebou průmysl přináší. Mohou to být hodnoty kladné – ruch, energie, změna, pokrok, modernost, příliv bohatství a obživy. Továrna se díky nim jeví bájným El Doradem (SPIELHAGEN 1885: 299) i zaslíbenou zemí (dávno před Reymontem, který jej umístil do titulu svého románu, zazní tento motiv – ještě bez ironie – u Pfliegera Moravského – PFLIEGER MORAVSKÝ 1872: 75). Literatura však také ihned začala odkrývat sporné stránky za takovou jednoduchou euforií ze zisku a „pokroku“.

Užitečnost jako základní deviza tovární výroby a technického myšlení s ní spjatého byla problematizována – jak o tom již byla řeč – Charlottou Brontëovou, která s nostalgií, byť s porozuměním pro patos industrializace, vnímá proměnu idylického „mlází“ v „palivové dříví“, „divoké rokle“ v „hladký svah“, „drsné kamenité stezky“ v „rovnou, pevnou, širokou černou vozovku vysypanou škvárou“ (BRONTĚOVÁ 1975: 494; ovšem pro ni má polarita továrny a přírody – připomeňme si – ještě jeden rozměr: stává se metaforou sváru i stýkání mužského a ženského principu). Výslovně pak princip užitečnosti, efektivity paroduje Dickens, jehož „město-továrna“ Coketown je městem, kde neexistuje nic, co by „nebylo přísně užitečné“, kde neexistují než „skutečnosti“ a na nejvyšším vrcholu uctívání tu stojí „skutečnosti“ vyčíslitelné. Destrukce původní kultury s její mnohotvárností znamená vládu principu zaměnitelnosti všeho se vším: kaple je v Coketownu zaměnitelná s obchodním domem, „žalář mohl býti nemocnicí a nemocnice žalářem, radnice mohla býti tím neb oním nebo čímsi jiným“ (DICKENS 1928: 31).

Tak či onak příchod továrny znamená v každém případě vpád strojů, hluku, dýmu, nebezpečí, alkoholismu, rušení původního řádu. Je celkem lhostejné, je-li to řád přírodní („Příroda trpěla měrou, jakou tam vítězily smrtící plyny a páry“ – TAMTĚŽ: 67), nebo kulturní, ať již v podobě patriarchální idyly venkovské, anebo v podobě jakési iluzivní autentické hodnoty národní. Příchod průmyslu a sociálních změn s ním souvisejících byl vnímán v 19. století velmi často jako proces ohrožující samu podstatu národní identity. Ještě v osmdesátých letech takto vidí problémy industrializace Svatopluk

Čech ve svém *Lešetínském kováři* (1883), jehož příběh monumentalizuje konflikt cizích hodnot moderních, „novotářských“, spojených s továrnou, a tradičních hodnot „češství“. Představa českého světa ztělesněná Lešetínem je představa prostoru spjatého s přírodou a jejím životním rytmem, se starobylými hodnotami (nábožnost, dávné zvyky, řeč předků) a továrna do ní vpadá jako agresivní, nepřátelský živel („Vzrůstá úžasně jak obr báje | mladý závod náš [...] ves vám celou zdolá, | pravý Otesánek“ – ČECH 1899: 17n.), odnárodňující, ba výslovně cizácký, tj. německý. Tento postoj nebyl v českém prostředí samozřejmě ojedinělý – jakkoli třeba již Pflieger Moravský si uvědomoval také druhou stránku industrializačních procesů: české etnikum je továrnami z vesnic lákáno do měst, a tak je vlastně počešťuje (PFLEGER MORAVSKÝ 1872: 482). Nebyly však ani výslovně českou specifikou – o několik desetiletí dříve vnímala příchod továren jako „cizonárodního“ živlu také kulturní sféra německá („aus fremden Landen nach Berlin ziehenden Manufacturiers, Fabricanten und Handwerke“ – HILGER 1975: 245).

Narušovaný řád původní je však často vnímán jako narušený řád „boží“ (z tohoto hlediska je výmluvný obraz „kláštera bohumilého“ přestavěného v továrnu v básni O. Mokrého – MOKRÝ 1883a: 83–103). Právě tady se utvářejí základy pro metaforu továrny jako *pekla*.

Ita se rodí samozřejmě dávno před Šlejharem, který ji jen rozvinul v ústřední symbol svého díla, a dalšími prozaiky z konce století, zná ji nejen již zmíněný Ebert, ale i Prutz, Brontěová, Dickens, Verne aj. Tato metafora se rodila s ustalováním emblematicky toposu továrny jako místa věčných ohňů, plamenných jazyků, záře a horka, neustálého, nekonečného pohybu strojů, sykotu páry, roztopených kotlů, přízračného hluku, pohybujících se stínů dělníků. Oblíbeným pozadím továrny byla noc – zdála se odpovídat její „pekelné“ tvářnosti. Za noci se blíží k Moorově továrně kněz Malone u Ch. Brontěové i poprvé hlavní hrdina Georg u Spielhagena, v noci hoří továrna v románu *Mary Bartonová* od E. C. Gaskellové – prostě démonické noční scenerie Zolovy, Reymontovy, Sinclairovy, Šimáčkovy a konečně i „noční“ mýtus továrny Šlejharova *Pekla* (jeho jediným „časovým rámcem“ je noc, takže i v tomto momentu je Šlejhar důsledný) se vlastně již prvními „romány továrny“ připravuje.

Ovšem Šlejharův mýtus továrny, mýtus démonický, spojující a dovtvářející do jednotně a originálně budovaného celku určitou výseč emblematicky továrny, má v nejednoduché a bohaté historii toposu

současně svůj protějšek v mýtu naprosto odlišném. Není to mýtus jen autorský, naopak poznamenal, ba spíše ovládal celou kulturní epochu, pokud jde o nazírání na továrnu.

Stavěl právě na oné výseči tovární emblematicky, která směřovala k pozitivnímu obrazu továrny. Agresivita, s níž továrna vtrhávala do tradiční scenerie venkovské a městské, zůstávala přese všechno znamením a příslibem přitažlivých procesů sociálních i hospodářských, jistě i destruktivních a tragických, ba často vnímaných především jako změny destruktivní a tragické, ale současně nabízejících nejen chaos, ale i náznaky „nového řádu“, „nového uspořádání“. Bylo možné je odmítnout a ignorovat – a v literatuře 19. století nejsou syžety rozvíjející sen o návratu nijak ojedinělé: po požáru továrny v Prutzově *Andělíčkově* se znovu obnovuje staré ruční cechovní umění, po požáru továrny v Čechově *Lešetínském kováři* se znovu nastoluje původní venkovská idyla. Ale současně sama osobitost továrny jako jevu „nového“, soustřeďujícího obrovskou „pracovní sílu“, vybízel k úvahám nad ideální podobou tohoto budoucího řádu.

Svou „novostí“, „netradičností“, „nezačleněností“ do dosavadního životního rámce továrna doslova provokovala k tomu, aby byla přijímána jako vhodný *prostor k sociálním a ekonomickým utopiím*, k hledání své vlastní ideální podoby (s oblibou se objevovala v syžetech také dvojice „zlého“ a „dobrého“ továrníka, továrníka-zločince a továrníka-lidumila jako uskutečňovatele podobného reformního projektu).

Axiologické posuny tohoto typu počítaly s povýšením práce na jednu z nejvýznamnějších lidských hodnot. „Jenom práce nás může osvobodit“ („Nur die Arbeit kann uns frei machen“ – SPIELHAGEN 1885: 373), je devizou (později smutně proslulou z jiných souvislostí) hlavního hrdiny Spielhagenova románu *Kladivo a kovádlina* (1869), mladíka Georga, který je sveden na dráhu zločinu, ve vězení je převychován osvíceným ředitelem věznice, objeví smysl a hodnotu práce, po propuštění na svobodu pracuje jako dělník v továrně, nakonec se stane jejím majitelem a zavede v ní radikální reformy.

Utopická továrna v sobě ruší negativní („démonické“) atributy továrny: nevstupuje do konfliktu s přírodou a krajinou, nerozbíjí autentické lidské vztahy, nehrozí odcizením, nemění dělníka ve stroji či v pouhou lidskou surovinu výroby, nestaví dělníka do konfliktu s továrníkem. Přirozeně je také často obrácena do minulosti, neodvažuje se odpoutat od hodnotového světa „předprůmyslového“. Jako

taková utopická verze továrny se objevuje v *Privalovovských milio-
nech* Mamina-Sibirjaka příznačně archaický „mlýn“, jehož poklidný,
patriarchálně lyrický popis je důsledně konfrontován s démonizova-
ným a hrdinovi nepochopitelným obrazem uralské huti:

MLÝN

Zahučela voda, roztočila ohromné vodní kolo a potom se už dala do
pohybu ozubená kola, válce a kola se všemožnými převody a zaříze-
ními. Všechno bylo v pořádku: práce šla jako po másle; zpod žernovů
se začala sypat teplá mouka, naplňující celý mlýn svou osobitou vůní.

(MAMIN-SIBIRJAK 1980: 326)

HUŤ

Prohlédli si kolo, jež se otáčelo s tlumeným hukotem, až se otřása-
la celá továrna [...] Také si prohlédli siemensové pece, kde se sípěním
a praskáním planulo celé moře ohně a v snopech vyletávaly vzhůru
velikánské jiskry. Tytéž ožehlé tváře, kožené zástěry, měkké láptě na
nohou. Privalov se cítil v této říši ohně a železa docela cizím, zbytečným
člověkem...

(ТАМТÉЖ: 215п.)

Podobně Černyševskij buduje svůj utopický výrobní prostor obe-
zřetně v „křejčovské dílně“ a volí tedy prostor svým způsobem „ar-
chaický“, bližší předchozímu stádiu manufakturnímu, a proto snáze
přetvořitelný v ideální závod, než by tomu bylo například v přípa-
dě rozsáhlého podniku strojírenského. Utopická dílna je u něho
prostorem nenásilně získávajícím zaměstnance pro společné dílo
(„Nemusíte se tedy obávat žádných novot, vše zůstane po starém
krom toho, co samy rozhodnete změnit. Nic se bez vašeho přání
nestane,“ říká majitelka dílny švadlenám), je prostorem výchovy
pracujících („dílna se stává lyceem všemožných vědomostí“; „Čím
déle tu dívky pracují, tím jsou vzdělanější“ – ČERNYŠEVSKIJ 1949:
155–157, 162, 345).

Radikálněji se od starého předprůmyslového světa odpoutává
svou utopií ovšem Jules Verne ve svém *Ocelovém městě*, budova-
ném na opozici německého Stahlstadtu, města doslova prorostlého
jedinou nelidskou továrnou, zaměřenou navíc na válečnou výrobu
s cílem ovládnout svět, a ideálního Francouzského města se zřetel-
nými prvky komunismu (jednotná mzda, přiděly potravin, přísné,

ale „rozumné“ normy určující osobní život až po zákaz peřin a naopak shovívavost vůči užívání záclon). Konflikt Ocelového města, jež nese obvyklé atributy továrny-inferna, a Francouzského města je vyřešen vítězstvím Francouzského města jako symbolu kladných stránek technické civilizace (v tomto smyslu jsou racionálnost, užitečnost, efektivita a disciplína jako hodnoty zachráněny i pro utopii): Francouzské město se mění ve vzorné sídliště a Ocelové město ve „vzornou továrnu“, citadelu nikoliv již válečného, ale naopak spotřebního průmyslu.

Pro postupné upevňování kladného obrazu továrny je důležitý právě obrat továrny-utopie od starších archaických výrobních modelů inspirovaných často ideály Owenovými (uctívaná Owenova fotografie se objevuje i v Černyševského románu – ČERNÝŠEVSKIJ 1949: 211) nebo Fourierovými k přijetí faktu ekonomického a technického vývoje a k jeho estetizaci (civilismus, futurismus). Důležitá je i postupná proměna role postupně v literatuře a vůbec v kultuře přisouzené dělníkovi.

Dělník teprve postupně získává v literatuře statut přijatelného, „etiketního“ hrdiny – zpočátku bylo méně obtížné ho přivést na scénu jen jako postavu epizodickou, případně jako postavu problematický sociální statut nějakým neobvyklým způsobem přesahující. Pflegrův ústřední dělnický hrdina Václav Procházka z románu téměř omluvně nazvaného *Z malého světa* je nakonec představen jako syn podivínského hraběte Arnošta, jeho přítel, dělník Strouhal, je odhalen jako někdejší aristokratův přítel ze studií, Pavel Veleminský. Arbesův dělník a dělnický předák Karel Weinfurt ze *Štrajchpuďlíků* je rodným bratrem továrníkovým. Spielhagenův Georg po nejednoduché životní dráze nakonec svůj životní statut „vylepší“ svým zařazením mezi bohaté průmyslníky.

Přivést na scénu dělníka jako plnoprávnou důležitou postavu románu – a nikoli jen jako dočasnou životní roli či pouhý převlek – nebylo prostě jednoduché. Zdá se, že třeba Gaskellová, která patřila k prvním autorům, kteří se takového kroku odvážili, nikoli zbytečně cítila potřebu výslovně takový postup obhájit a v přímém oslovení čtenáře představit své postavy z dělnického prostředí jako bytosti se zajímavým vnitřním citovým a intelektuálním životem (GASKELLOVÁ 1976: 32–49). Pokusy o literární ztvárnění postavy dělníka jsou tak průvodním jevem historie továrního románu, a tedy i dějin proměn toposu továrny – umírněný Franz a bouřlivák Wilhelm

u Luisy Otto Petersové (*Zámek a továrna*, 1847), dělník Martell Ernsta Willkomma (*Bílí otroci*, 1845), mechanik Eduard z fragmentu románu G. Weertha, mluvčí dělníků Barraclough a Vilém Farren u Brontëové, Jem Wilson a starý Barton u Gaskellové, Dickensův Štěpán Blackpool, Felix Holt u Eliotové – ti všichni představují rozmanité varianty „hrdiny továrny“.

Jestliže továrna jako prostor zmnožených mechanizovaných úkonů přímo vyžadovala mnohost postav – spíš „dav“, „zástup“ než jednotlivce s jeho osobními problémy, tak či onak vyvádějícími postavu mimo zdi továrny, a jestliže je současně místem exponovaného sociálního napětí (továrník – dělnictvo), stává se nutně důležitým prostředkem individualizace hrdiny v prostoru továrny úloha dělnického vůdce. Vystupuje z množiny postav, „z malého světa“, stává se svou výjimečností vhodným zosobněním abstraktního sociálního konfliktu jako protivník továrníka, ale i ztělesněním sociálních teorií nabízejících řešení aktuální dělnické otázky, případně postupně i mnohem globálnější politické koncepce (koncepty anglického chartismu, anarchismu, marxismu). Továrna je přijímána jako místo zrodu „nového světa“ již nejen jako světa civilizace a techniky, ale jako světa nové sociální struktury, „nových lidí“, nových vztahů mezilidských i hospodářských, je první linií zápasu o zásadní přestavbu společnosti. Tato její role zcela překrývá démonické rysy jejího popisu, vlastně s nimi ani není v rozporu, přímo je vyžaduje jako své východisko: teprve na pozadí továrny démonické vyvstává obraz továrny jako pozoruhodného soustředění sociální energie, která bude s to stvořit nový, idylický řád světa („Chicago bude naše!“ – SINCLAIR 1909: 512) a v něm také samu sebe: „novou“, utopickou továrnu jako jeho ústřední prostor.

Téma vytváření „nové továrny“ se stalo jedním z klíčových témat ruské sovětské prózy po Říjnové revoluci. Továrna byla budována buď zcela od základů, často uprostřed pustiny (J. Iljin: *Velký běžící pás*, 1934; F. Gladkov: *Energie*, 1933–1939; M. Šagiňanová: *Hydrocentrála*, 1931), nebo přetvářením „továrny staré“, zvýšením její výkonnosti, zdokonalením jejích výrobních postupů, ale především ovšem její kolektivizací, její přeměnou ve věc veřejnou (srov. HODROVÁ 1979a: 100–200). Tradiční motivy „staré továrny“ nabývaly přitom často radikálně jiného významu.

„Katastrofa“ již nebyla připomenutím nebezpečných sil, které technická civilizace vyvolává, změnila se v první řadě ve zkoušku,

občas i s tragickými důsledky, ale přece jen pouhou zkoušku lidské odvahy a odolnosti („Vidíš, jak se pustili do práce, soudružičku! To znamená, že člověka musíš ožehnout ohněm“ – GLADKOV 1952: 139). Z hlediska celkové patetické gradace syžetu byla zásadně jen dílčí etapou (byla vyloučena ve finále románu), jen připravovala slavnostní vyvrcholení děje, a nejednou se tak přímo bagatelizovala: „Heďte, to je pohled [...] Jaká krása!“, „No, asi se to někde protrhlo! [...]“, „Podívejte, plave tu nějaká čepice [...]“, „Hele, támhle, vidíš? Nese si to jako lodička...“ (TAMTÉŽ: 71).

Podobně i smrt člověka v továrně přestala symbolizovat konflikt humanity a strojů, ale stala se rituální obětí posvěcující význam stavby nebo výroby, hrdinským činem jedince ve prospěch společného díla. Připodobnění člověka a stroje už není znepokojivým znamením odcizení člověka jeho vlastní podstatě („Je to rozumný mužský, přísný a takový soustředěný, že místo zorniček má v očích lopatkami opatřené disky“ – KETLINSKAJA 1953: 68). Tomuto posunu do jisté míry napomohla i estetika futurismu, v Rusku velmi vlivná, byť podrobená oficiální kritice („Jsem také továrna. | A nemám-li komíny – je mně hůř, mám-li se bez komínů minout“ – báseň Básník, dělník, MAJAKOVSKIJ 1957: 28), ale obecně „nová továrna“ prostě ani nemohla skýtat prostor pro vyhrocení konfliktu mezi strojem a člověkem. 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 se polidšťoval („Výložník vznešeně a plavně proplul nazpět s košem ověnceným květinami a pulzuje ztuhl nad blokem“ – GLADKOV 1952: 601).

Proměňuje se proto i symbolika s továrnou spjatá. Ustupují metafory zvířecí (ryk divé zvěře, choboty slonů, hadí sykot a pohyb), ale také jakékoli rétorické prostředky podtrhující cizorodost, nelidskost, odcizenost strojů. Dosavadní symboly se přehodnocují: obraz běžícího pásu ztrácí svou dosavadní „hadí“ podobu, přestává být metaforou okovů poutajících dělníka, ale naopak stává se symbolem společné socialistické práce, ba dokonce celého Ruska, které se dalo do pohybu (Iljin: *Velký běžící pás*; V. A. Kočetov: *Žurbinové*, 1952), turbína nemůže nabýt podoby ničivého přízraku jako u nás v románu K. M. Čapka Choda, ale symbolizuje nyní sepětí vědy a práce, bratrský svazek socialistické inteligence a dělnické třídy (V. Ketlinskaja:

Dni našeho života). Rodí se současně zcela nové symboly – beton („K čertu s kamenem, volnou cestu betonu!“ – ŠAGIŇANOVÁ 1931: 276), cement („Cement jsme my, soudruzi, dělnická třída“ – GLADKOV 1952: 57), hydrocentrála, přehrada (zdroj světla a elektřiny, soustředění energie, „živá voda“, zánik, „potopa“ starého světa) apod.

Sám tento jazyk symbolů odkazující k nejvyšším svrchovaným hodnotám napovídá, že nová továrna rozhodně není v žádném případě „dílcím prostorem“, „cizorodým tělesem“ v krajině, na okraji města, a to i přesto, že je velice často v literatuře situována do pustiny. Důsledně se mění v alegorii celého Ruska: to, co se děje v jednotlivé továrně, třeba i zdánlivě ztracené na periferii země, je nejen součástí celkového plánu změn, ale přímo jeho zhuštěným obrazem. Továrna je vlastně vždy řízena přímo z centra „socialistické vlasti“ (Moskva, Kreml), její rozvoj sledují a kontrolují nejvyšší státní a straníční představitelé, kteří jsou tu uváděni na scénu v úloze rozhodujícího hybatele, jakéhosi novodobého deus ex machina, někdy i fyzicky přímo vstupují do prostoru továrny (na Stalinův příkaz přichází do Iljinovy fabriky ve *Velkém běžícím pásu* Ordžonikidze – ILJIN 1934: 166–177). Továrna se zapojuje do celonárodních festivit a rituálů, její běžnou, ba závaznou rekvizitou se stává tribuna, analogie oné tribuny, ze které z Moskvy hovoří a oznamuje své direktivy stranický vůdce. Tribuna je vnějším znakem společenské prestiže „nové továrny“, jejího definitivního rozchodu se starou továrnou – odlidštěnou, odcizenou, vykořisťující, prostě svou rétorikou „infernální“ (proto se s oblibou objevuje v závěru syžetů, které označují přerod továrny staré v novou, socialistickou továrnu jako symbol socialistického světa).

Po válce se tento model továrního románu, upevňující se v ruské sovětské literatuře a postupně i v neruských literaturách SSSR, prosazoval jako vzorový i v literatuře české a slovenské. Mohl tu navazovat na určité momenty prózy třicátých let, tam kde budovala na paradoxu fascinace dokonalosti a výkonnosti strojové velkovýroby a socialisticky profilovaného ideálu lidského štěstí, nebo si kladla otázku možnosti sblížení obou protiv (T. Svatopluk: *Botostroj*, 1933). Již tehdy se konečně objevoval jako východisko sovětský ideál „nové továrny“ (v románu Marie Pujmanové *Lidé na křížovatce*, 1937, opouští hrdina Ondřej Kazmarovy Úly a odchází pracovat do Sovětského svazu) a oba autoři – M. Pujmanová v dalších dílech své

trilogie (*Hra s ohněm*, 1948; *Život proti smrti*, 1952) i T. Svatopluk v pokračování svého *Botostroje*, románu *Bez šéfa* (1953) – jako by v tomto smyslu jen vyhranili definitivní smysl tohoto gesta.

Avšak snad ještě vnímavější k tomuto novému nazírání tématu továrny, jež se stalo alegorií „socialistické skutečnosti“, byli mladší autoři – nezatížení předválečnou skutečností (A. Bernášková: *Cesta otevřená*, 1950; K. F. Sedláček: *Luisiana se probouzí*, 1952). Přejímají doslova jen do místních reálií zasazený typ syžetu přetváření továrny „staré“ v továrnu „novou“, zavádějí do českého kulturního prostředí sovětskou techniku propojení továrny s vlastním řídicím centrem státu (návštěva stranického vůdce, hlášení či slib vůdci), přejímají téma heroické lidské oběti, patetizují výrobní proces – Sedláček například nejen jednotlivými motivy („kráčel po lávce vedle běžícího pásu největšího zakladáče ve střední Evropě“ – SEDLÁČEK 1952: 5), ale i kompozicí románu do sedmi dnů, evokující starozákonní stvoření světa. I u nás se tak továrna otevírá: „Dal se do běhu, Stalinka se blížila a rostla, Jindra do široka rozpřáhl ruce, běžel, cítil její dech, v krvi mu dusala její krev, kus jeho krve.“ A jinde: „Za vysokou branou leží široká silnice, mohutné, černé kolony tu stojí obr vedle obra a široké cesty se kříží k velkým halám, valí se uhlí, svítí elektrárna, dusají její turbogenerátory, energie se řine tepnami na všechny strany, vlásečnice zasahují až k horám na druhé straně naší země a ještě dál, vypínače cvakají, miliony vypínačů, všude se daly do pohybu stroje, energie, světlo, teplo. Tisíce kilometrů rour. Oleje, benziny se tlačí dálkovody až k proudům řek, lodě čekají, jedou k moři a dál. Lodě čekají, dálkovody z nich čerpaly suroviny k nám sem. Tam i sem“ (BERNÁŠKOVÁ 1950: 359). Ale i přes toto formální otevření továrna ve skutečnosti alegorizuje nikoliv celý svět, ale uzavřený, ba do krajnosti uzavřený „svět socialismu“, má se stát ztělesněním jeho životaschopnosti, jeho energie, jeho radostnosti, nové soustavy hodnot, které nabízí: práci, pospolitý život podřízený společnému cíli, věrnost straně a jejímu vedení.

Syžet tovární prózy 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 (všiml si ho na materiálu polského filmu padesátých let také sémiotik M. Głowiński – GŁOWIŃSKI 1990: 128n.), ale svým způsobem byla přímo zákonitá. Dověřila ji především lyrika, která syžetovou konstrukci ani jí odpovídající opozici, uvádějící k finální idyle továrny utopické jako její dramatický protějšek někdejší továrnu „starou“, nevyžadovala. I v tomto ohledu byla lyrika dokonalým vyjádřením socialistického mýtu vlastně v čisté podobě (TAMTÉŽ: 45). V lyrice mohla být socialistická utopie továrny, továrna-idyla, továrna-ráj, uskutečněna do důsledku. Stává se prostorem dokonale estetickým, básnickým, prostorem nových, idylických vztahů mezi lidmi zcela bez příměsí jakéhokoliv náznaku problému, obtíží. Není v disharmonickém rozporu s okolní krajinou („v květy proměněn je fabrik dým“; „Závody naše, rozkvitnuté sady“ – NOHA 1950: 60; LAJČIAK 1963: 44) nebo starobytlou architekturou města („Chladící věže elektráren | jsou korunou tvou, Praho, | jak Hradčany a chrámy“ – ŠKOLAUDY 1950: 60) – je ztělesněním krásy a nového, osvobozeného lidství epochy socialismu.

Továrna – dvojitý mýtus. In: *Poetika míst. Kapitoly z literární tematické studie*. K vyd. připravila Daniela Hodrová. Jinočany, H & H 1997 [spr. 1998]. S. 177–197.