

Jiří Poláček a kolektiv

Vladislav Vančura
v literárním kontextu
20. století



MASARYKOVA
UNIVERZITA

Jiří Poláček a kolektiv

**Vladislav Vančura
v literárním kontextu
20. století**

Masarykova univerzita
Brno 2022

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Poláček, Jiří, 1951-

Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století / Jiří Poláček a kolektiv.

-- 1. vydání. -- Brno : Masarykova univerzita, 2022. -- 1 online zdroj

Anglické resumé

Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-280-0139-1 (online ; pdf)

* 821.162.3 * 7.04 * 82.091 * 808.543-027.22 * 82:81-26 * 82.09 * 82.07 *

7.08:316.776.33/.34 * 82-95 * 82-027.22 * (437.3) * (048.8:082)

– Vančura, Vladislav, 1891-1942

– česká literatura -- 20. století

– náměty, témata a motivy

– literární inspirace

– vypravěčské techniky

– literární jazyk

– literárněvědné rozbory

– interpretace a přijetí literárního díla

– intermedialita

– literární kritika -- Česko -- 20. století

– literární život -- Česko -- 20. století

– kolektivní monografie

821.162.3.09 - Česká literatura (o ní) [11]

Recenzenti:

prof. PhDr. Jiří Holý, DrSc.

prof. PhDr. Lubomír Machala, CSc.



Kniha je šířená pod licencí

CC BY-NC-ND 4.0 Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0

© 2022 Masarykova univerzita

© 2022 Jan Bílek, Erik Gilk, Lukáš Holeček, Petr Mareš,

Radomil Novák, Martin Tichý, Veronika Valentová

ISBN 978-80-280-0139-1

ISBN 978-80-280-0138-4 (brožováno)

Obsah

Prolog (<i>David Kroča</i>)	5
Vladislav Vančura ve třech stoletích: život, tvorba a odkaz (<i>Jiří Poláček</i>).....	7
I.	
Časoprostor maloměsta ve Vančurově próze (<i>Erik Gilk</i>)	18
Obraz války v románech Pole orná a válečná a Tři řeky (<i>Miroslav Chocholatý</i>).....	27
Obrazy z dějin národa českého v kontextu protektorátní historické prózy: historické postavy v komparaci (<i>Ester Nováková</i>)....	38
II.	
Vedlejší text ve Vančurových dramatech (<i>David Kroča</i>)	50
Lékařská inspirace ve Vančurových dramatech (<i>Marek Lollok</i>)	61
Vančurovy texty v brněnských divadlech (<i>Veronika Valentová</i>)	73
Fenomén autenticity ve hře Josefina (<i>Adam Veřmiřovský</i>)	83
III.	
Vančura v intermediálním průsečíku literatury, filmu a hudby (<i>Radomil Novák</i>).....	92
Vančura kritik v počátcích české radikální kritiky (<i>Martin Tichý</i>)...	102
Vančurova vzorkovnice způsobů vyprávění (<i>Petr Mareš</i>).....	112
Archaismy v románu Markéta Lazarová (<i>Hana Svobodová</i>).....	120
IV.	
Od vzpomínek k monografii: Jan Mukařovský o Vladislavu Vančurovi (<i>Ondřej Sládek</i>)	128
Vančura v zrcadle knižní ankety Lidových novin (<i>Lukáš Holeček</i>)..	140
Pátečník Vladislav Vančura (<i>Jan Bílek</i>).....	151
Bibliografie vančurovských prací Jiřího Poláčka.....	163
Summary	171
Jmenný rejstřík	175
Autorský kolektiv	181
Obrazová příloha	183

Prolog

DAVID KROČA

Dne 23. června 2021 uplynulo sto třicet let od narození Vladislava Vančury a na 1. červen 2022 připadlo osmdesáté výročí jeho smrti. Tato jubilea se stala podnětem ke vzniku kolektivní monografie nazvané *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století*, jejíž editor Jiří Poláček oslovil badatele z různých oblastí od literární vědy přes lingvistiku až po teatrologii a motivoval je k novému zamýšlení nad literárním i obecně kulturním odkazem tohoto významného, ale často i opomíjeného tvůrce. Stále totiž platí výrok Ivana Olbrachta, který v rozhovoru s Egonem Hostovským otištěném v Almanachu Kmene prohlásil: „Vančura zabírá velký prostor a dotýká se mnoha okruhů. Není možno kolem něho projít mlčky a jest třeba vyrovnati se s ním.“

Kniha autorského kolektivu, v němž jsou zastoupeni badatelé ze šesti českých univerzit, se tak pokouší vyrovnat se s Vančurovou tvorbou s přihlédnutím k aktuálnímu stavu poznání literární vědy i k širšímu kulturnímu kontextu 20. století. Obraz Vladislava Vančury v souřadnicích uplynulého století je utvářen texty patnácti autorek a autorů, kteří je zpracovali podle předem daného editorova záměru do čtyř tematických oblastí. První blok je věnován Vančurově prozaické tvorbě, druhý dramatu a divadlu, třetí oddíl sleduje intermedialitu, styl a recepci a část čtvrtá se zaměřuje na Vančurův vztah k některým současníkům. Jednotlivé kapitoly přinášejí analytické sondy do různých sfér Vančurovy tvorby a zkoumají její mnohdy dosud přehlížené aspekty.

Monografie přináší také bibliografii vančurovských prací Jiřího Poláčka. Na rok 2021 totiž připadlo i jeho jubileum: narodil se 13. března 1951. Tvorbou Vladislava Vančury se začal zabývat již za svého studia na brněnské filozofické fakultě a pokračoval v osmdesátých letech během svého působení v brněnské pobožce někdejšího Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Po nástupu na Pedagogickou fakultu

Masarykovy univerzity svůj dlouholetý vančurovský výzkum zúročil v monografii o postavách Vančurových próz *Portréty a osudy* (1994), ale i v řadě studií, recenzí a slovníkových hesel. Knihu uzavírá obrazová příloha, která zahrnuje Poláčkovy oblíbené karikatury a ilustrace Vančurových děl.

Vladislav Vančura ve třech stoletích: život, tvorba a odkaz

JIŘÍ POLÁČEK

Slezský region je v obecném povědomí spjat především s Petrem Bezručem, který se narodil v Opavě, jeho otec Antonín Vašek je však rodákem z Hájce ve Slezsku. Zde se také 23. června 1891 narodil Vladislav Vančura: dnes tu má pomník a sídlí zde Spolek Vladislava Vančury, mezi jehož aktivity patří již třicet let pořádání kulturního festivalu nazvaného Rozmarné léto. Vančura ve svém rodišti, kde jeho otec Václav Vojtěch Vančura pracoval jako hospodářský správce cukrovaru, žil jen krátce. Dětství strávil hlavně v Davli u Prahy a v Praze, v níž také vystudoval gymnázium.

Ve svém gymnaziálním studiu měl však několikaletou přetřžku, během níž se učil ve Vysokém Mýtě knihkupcem, studoval na uměleckoprůmyslové škole a snažil se dostat na Akademii výtvarných umění; gymnázium nadto studoval i v Benešově. Po maturitě v roce 1915 krátce pracoval jako úředník a poté absolvoval jeden semestr pražské právnické fakulty. S nedokončeným právnickým studiem se zařadil k spisovatelům s podobnou biografickou epizodou, mezi něž náleží například Antonín Sova, J. S. Machar, Vilém Mrštík, Fráňa Šrámek nebo Karel Toman.

Z právnické fakulty Vančura přestoupil na fakultu lékařskou, kterou absolvoval v roce 1921. Téhož roku se oženil se svou kolegyní Ludmilou Tuhou, s níž měl dceru Alenu, provdanou Santarovou, která se později stala autorkou knížek pro děti a mládež. Spolu s manželkou provozoval lékařskou praxi na Zbraslavi. V průběhu dvacátých let ji postupně omezoval a nakonec zcela zanechal. Byl členem a prvním předsedou Devětsilu a také členem KSČ, z níž byl v roce 1929 spolu s dalšími šesti spisovateli vyloučen za vystoupení proti jejímu novému vedení v čele s Klementem Gottwaldem.

Přátelil se s řadou spisovatelů a dalších osobností naší kultury: s generačními vrstevníky Karlem Novým, Ivanem Olbrachtem, Jaromírem Johnem, Jindřichem Honzlem či s Janem Mukařovským, přátel- sky komunikoval však i s mladšími básníky Vítězslavem Nezvalem a Jaroslavem Seifertem. Patřil též mezi účastníky pátečních schůzek u Karla Čapka. Stýkal se i se svým příbuzným Jiřím Mahenem: jejich vztah reflektují vydané dopisy (Vlašín – Hek 1964) a vzpomínky jejich manželek (Vančurová 1967, Mahenová 1978). Ostatní přátelství zachy- cují další memoárové práce (Nezval 1959, Seifert 1982, Fučík 1992).

Ve třicátých letech Vančura úzce spolupracoval s nakladatelstvím Družstevní práce, byl předsedou Československé filmové společnosti, podílel se na činnosti Levé fronty. Byl čelným odpůrcem italského a španělského fašismu a německého nacismu: vystupoval proti nim na různých veřejných shromážděních, prostřednictvím četných protestů, provolání a manifestů, ale i ve své literární a publicistické tvorbě. Za nacistické okupace se zapojil do odboje. Jako předseda Národního revolučního výboru inteligence kolem sebe soustřeďoval významné umělce, politiky a vědce, kteří se k němu obraceli – řečeno slovy Jindřicha Honzla – „jako k člověku nejryzejší mužnosti a ocelově pev- nému bojovníku, který měl schopnost vést, tvořit plán a koncepci“ (1959, s. 136).

Za svou odbojovou aktivitu byl 12. května 1942 zatčen gestapem, pak vězněn, mučen a za heydrichiády 1. června na kobyliské střelnici popraven. Ivan Olbracht později napsal: „Zemřel proto, že byl nejvý- znamnější z nás. V něm měl být zasažen celý český národ.“ (1946, s. 3) Podobně chápal jeho smrt Jan Mukařovský: „V osobě velkého básníka měla být symbolicky popravena kultura národa, který celé své existenč- ní oprávnění v minulosti a celou svou obranu v přítomnosti založil na hodnotách kulturních.“ (1947, s. 15) Další reakce najdeme v mnoha memoárových dílech, lze však uvést i básně. Například Vítězslav Nezval v básni s názvem Vladislav Vančura píše: „Byl jak pyšné citadely stře- dověckých měst. / V jeho erbu bylo psáno jedno slovo: Čest! / Kořeny byl v zemi, květem na pomezí hvězd.“ (1945, s. 34)

SPEKTRUM PROZAICKÉ TVORBY

Na prahu své literární dráhy Vančura přispíval do novin a časopisů. V první polovině dvacátých let působil v Českém slově jako výtvarný kritik a v Národním osvobození jako divadelní kritik, mimoto psal dramatické hříčky. Později publikoval rozličné glosy, eseje a úvahy, přispíval do anket atd. Jeho příspěvky lze najít v časopisech Host, Plán, Panorama, Odeon, Literární noviny, Tvar či Tvorba (souhrnně byly vydány – spolu s nepublikovanými lektorskými posudky – ve svazku *Řád nové tvorby*, 1972). V dalších periodikách – v Horkého týdeníku, Lumíru, Červnu, Proletkultu, Zemi, Kmeni nebo v Nebojsovi – otiskoval své povídky.

Jeho knižní debut *Amazonský proud* (1923) tvoří právě povídky a jiné krátké prózy. Realizují poetistické teze, neboť je charakterizuje lyrismus, uvolněná fantazie, exotičnost, ba i pohádkovost. Jejich postavy ztělesňují ideu družnosti, pospolitě práce a lidské přirozenosti, jsou snivé, představují různé sociální vrstvy. Podobné rysy mají rovněž hrdinové knížky *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* (1924), která zahrnuje povídky *Cesta do světa*, *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* a *F. C. Ball*. Vančura se v nich namnoze hravým způsobem opět vyrovnává s avantgardními postuláty, přičemž závěrečnou povídkou o svérázném fotbalovém týmu zmnožil meziválečné prózy s fotbalovou tematikou (viz Eduard Bass: *Klapzubova jedenáctka*, 1922; Karel Poláček: *Muži v ofsajdu*, 1931; Vlasta Burian: *Klub fotbalových panen*, 1937).

Již od počátku své literární činnosti psal jedinečným, stěžejním zaměnitelným stylem, v němž se snoubí četné metafory s archaismy, různými neotřelými výrazy a frazeologismy; zjevné je v něm i autorovo výtvarné vidění. Jakkoli tento styl měl svůj vývoj, stále vynikal svébytnou básnivostí. Dokládá to i mimořádně sugestivní začátek románu *Pekař Jan Marhoul* (1924):

„Prostor noci je tichý, nikde se neozývá hlas a mrazem a tmou fičí vesmír. Lidé podobní tajemné setbě spí ve svých domech. Kdyby chudoba a bolest řvaly, sloup volání šlehal by vzhůru až tam, kam dosahuje tma. Kdyby smrt nebyla malátná, strašný a veliký děj hřměl by půlnocí a každým úderem času.“ (Vančura 1984, s. 9)

Vančura v této své románové prvotině zobrazil tragický sociální sestup titulní postavy způsobený jejími vlastnostmi i soudobým společenským

řádem, současně tu však vytvořil nadčasové podobenství lidského údělu. Jan Marhoule, za jehož předobraz je považován otec Jiřího Mahena spolu s otcem Karla Nového, je zkoncipován jako typ blouda a zároveň jako blázen sui generis. Jinou podobu bláznovství představují postavy následujícího románu *Pole orná a válečná* (1925), především „chlap bez rozumu“ a vrah František Řeka, který je ve válce po ztrátě své identity pohřben s poctami jako neznámý voják, čímž se odhaluje absurdita a zrudnost války (viz Poláček 2003, s. 10–16).

Zcela jiný ráz má „humoristický román“ *Rozmarné léto* (1926), související s programem poetismu, oslavující lidskou družnost a zdůrazňující užívání „toho, co jest“. Jestliže toto dílo, jež je proslulé výrokem Antonína Důry o „nešťastném způsobu léta“ a populární díky úspěšné filmové adaptaci, patří k Vančurovým nejznámějším prózám, další dva romány tolik známé nejsou. Jde o *Poslední soud* (1929), svou polaritou viny a trestu korespondující se stejnojmennou povídkou Karla Čapka z *Povídek z jedné kapsy* (1929) či s novelou Josefa Čapka *Stín kapradiny* (1930), a o *Hrdelní při anebo Přísloví* (1930). Vančura v obou románech opět oslavuje družnost a přátelství; v prvním z nich navíc konfrontuje civilizaci Prahy s přírodou Podkarpatské Rusi, kdežto v druhém se zaměřuje na problematiku lidského poznání, spravedlnosti a pravdy, ale i humoru a experimentuje s různými příslovími a rčeními.

Následující čtveřici prozaických děl spojuje tematika lásky. Zčásti to platí o známé pohádkové knížce *Kubula a Kuba Kubikula* (1931), v níž běží spíše o láskyplné vztahy, avšak mnohem více o románu *Markéta Lazarová* (1931). Tento baladický příběh, vytěžený z historie vančurovského rodu a dedikovaný Jiřímu Mahenovi, je nejenom velkým holdem lásce chápané jako „koruna života“, nýbrž i syrovým obrazem lapkovského středověku. Je to ovšem básnický mýtus, který nastoluje ideál plného, svobodného a aktivního života a současně polemizuje s novodobým mdlým životním stylem a „rozkošnou složitostí“ literatury 20. století. Do jeho první třetiny Vančura situoval děj románu *Útěk do Budína* (1932), v němž prostřednictvím tragického milostného vztahu Češky a Slováka konfrontuje českou a slovenskou národní povahu. Jiné podoby lásky ztvárnil ve svazku šesti povídek *Luk královny Dorošky* (1932). Čtyři z nich se odehrávají na počátku třicátých let, zbylé dvě v minulosti, leč všechny zahrnují rozličné milostné zápletky, čímž připomínají rozmarné renesanční novely.

V první polovině třicátých let se Vančura intenzivně věnoval filmové tvorbě. Pomýšlel na film o baronu Prášilovi, který se však nerealizoval, a tak z jeho scénáře vytvořil román *Konec starých časů* (1934). Dominantnímu hrdinovi, jímž je ruský plukovník a kníže Megalrogov, dal rysy nejenom barona Prášila, ale i Dona Juana a Dona Quijota. Jako „oslnivého feudála“ (J. B. Čapek) a „umělce života“ ho zkonfrontoval s přízemními českými zbohatlíky, kteří ve dvacátých letech opanovali fiktivní jihočeský zámek. V dalším románu pojmenovaném *Tři řeky* (1936), jehož hlavní postavou je selský syn a pak student Jan Kostka, zachytil dění ve východních Čechách a Rusku v letech 1889–1918, takže se jím částečně vrátil k válečné tematice.

Poté plánoval románovou trilogii s názvem *Koně a vůz*, avšak napsal jen román *Rodina Horvatova* (1938). Zobrazil v něm – prostřednictvím osudů členů statkářské rodiny a dalších postav – českou společnost před první světovou válkou, přičemž ho zkoncipoval jako román společenský, politický a částečně milostný. V následujících letech se soustředil hlavně na cyklus *Obrazy z dějin národa českého* (1939, 1940). Původně měl být členem autorského kolektivu, ale nakonec je psal sám (jenom na první kapitole participovala Milada Součková), pouze spolupracoval s trojicí mladých historiků. Potřeba těchto „věrných vypravování o životě, skutečích válečných i duchu vzdělanosti“ byla dána soudobým ohrožením naší národní existence, měla být zdrojem sebevědomí národa, víry v nezničitelnost jeho bytí, řeči a kultury. Vančura v nich evokoval naši národní minulost od mytických počátků až po sklonek přemyslovské éry. Bohužel je nedokončil: torzo třetího svazku vyšlo posmrtně v roce 1948.

V meziválečných novinách a časopisech Vančurova prozaická díla hodnotili jak známí i méně známí či už zapomenutí kritikové, tak i někteří spisovatelé. Jejich zhusta odlišné soudy odrážejí generační, směrovou i názorovou diferenciaci dobové kritiky. O prvních dvou knížkách se psalo málo. Román *Pekař Jan Marhoul* už měl poměrně velkou odezvu, stejně jako *Pole orná a válečná*, byť jejich hodnocení se velmi lišila (Ize to dokumentovat soudy F. X. Šaldy a Arna Nováka: viz Poláček 2003, s. 10–11, 14). Následující romány *Poslední soud*, *Hrdelní pře anebo Přísloví*, *Markéta Lazarová* a *Útěk do Budína* byly celkově přijaty příznivě; totéž je možno říci i o *Luku královny Dorotky*. Ohlas *Konce starých časů* a *Tři řek* byl rozporuplný, *Rodinu Horvatovu*

kritikové posuzovali vesměs kladně a pozitivní soudy měly vrch i v recepci *Obrazů z dějin národa* českého, což bylo dáno také jejich společenskou funkcí.

DRAMATICKÁ A FILMOVÁ TVORBA

Jak už bylo řečeno, Vančura byl prvním předsedou Devětsilu. S tímto „uměleckým svazem“ bylo úzce spojeno Osvobozené divadlo, kde se před nástupem Jiřího Voskovce a Jana Wericha hrály hry Guillauma Apollinaira, Vítězslava Nezvala a též dvě dramata Vladislava Vančury. Prvním z nich byla hra *Učitel a žák* (1927), scénická báseň s dominantními postavami Doktora a Jana, implikující obraznou bilanci avantgardního umění. Tu lze vidět i v následující *Nemocné dívce* (1928), příběhu úspěšné léčby mladé Idy třemi lékaři. Vančura se v obou těchto hrách zabývá rovněž otázkou národní povahy, kterou řešil mimo jiné i Jiří Mahen v *Knize o českém charakteru* (1924).

Tuto otázku Vančura začlenil také do významové struktury hry *Alchymista* (1932), situované do rudolfínské Prahy a založené na konfrontaci italského alchymisty Alessandra del Morone s českými postavami. V následujícím *Jezeru Ukereve* (1935) zpracoval starší text nazvaný *Lethargus* (1929). Jeho děj umístil – ve spojitosti s dobovou italskou agresí v Habeši – do Afriky, přičemž tu vzdal hold vědecké práci a vystoupil proti kolonialismu, rasismu a fašismu. Dále zdramatizoval Stevensonův *Poklad na ostrově* (1935). Svoji poslední hru *Josefina*, polemiku se Shawovou hrou *Pygmalion*, napsal za nacistické okupace. Její premiéry se nedožil, neboť se konala až v roce 1947; o rok dříve se poprvé hrála jeho adaptace hry J. J. Kolára *Pražský žid*.

Důležité místo ve Vančurově tvůrčím spektru má i film, o němž psal už roku 1920 v *Českém slově*, ale systematicky se mu věnoval až ve třicátých letech. Vedle činnosti v Československé filmové společnosti psal filmová libreta, scénáře a lektorské posudky, působil i jako režisér. Podílel se na filmu ze školního prostředí *Před maturitou* (1932), snímku o dětech bez rodičovské výchovy *Na sluneční straně* (1933), filmu ze sportovního prostředí *Láska a lidé* (1937) i na filmovém přepisu hry Ladislava Stroupežnického *Naši furianti* (1938). Umělecky nejceněnější je však filmová balada z Podkarpatské Rusi *Marijka nevěrnice* (1934),

kteřou režířoval a na níž spolupracoval s Ivanem Olbrachtem a Karlem Novým; hudbu k ní složil Bohuslav Martinů.

Vančurovu pozici ve světě filmu posilují adaptace jeho prozaických děl. Filmovou či televizní podobu dostaly romány *Pekař Jan Marhoul* (1953), *Markéta Lazarová* (1967), *Rozmarné léto* (1967), *Konec starých časů* (1989) a *Útěk do Budína* (2003), jakož i povídkový soubor *Luk královný Dorotky* (1970), podle nějž byly natočeny též televizní inscenace *Chirurgie* (1988) a *Usmívej se, láska má* (1995). Televizní podobu dostala i kapitola o Kosmovi z *Obrazů z dějin národa českého (Kosmas a paní Božetěcha, 1974)* a knížka *Kubula a Kuba Kubikula*, která se v roce 1993 stala předlohou animovaného seriálu. Podle Vančurových próz nadto vznikly různé divadelní a rozhlasové hry.

ODKAZ: DÍLO I OSOBNOST

Při úvahách o odkazu každého umělce se hodnotí jeho tvorba, ale i osobnost. V případě Vladislava Vančury to platí dvojnásob. Především jsou zde svébytná prozaická díla, napsaná jedinečným básnickým jazykem. Vančura jako prozaik byl vysoce ceněn už ve své době. Lze uvést například názor F. X. Šaldy, podle nějž Vančura „pohnul českou prózou“ (1932–1933, s. 34). Řadu dalších pochvalných slov je možno najít v soudech dobové literární kritiky či ve výročích jiných spisovatelů: třeba Ivan Olbracht Vančuru označil – v rozhovoru s Egonem Hostovským otištěným v Almanachu Kmene – za „nejvýznačnějšího nového českého prozaika“, neboť „zabírá velký prostor“ a má velký vliv, je to „umělec stále hledající“ (disponuje odvahou hledat i odvahou bloudit) a jeho tvorba znamená „velký přínos do moderního spisovného jazyka“ (Hostovský 1936–1937, s. 83–85). Ocenění sui generis představují státní ceny (*Pekař Jan Marhoul, Poslední soud, Markéta Lazarová*), hlasy ve známé čtenářské anketě Lidových novin nebo překlady do cizích jazyků.

Ve Vančurových povídkách a románech čtenáře stále oslovuje jeho ideál svobodného, plného tvořivého života, syntéza modernosti a tradice, vědomí souvislostí, jakož i začlenění do širokého kulturního kontextu. Lze zmínit i jeho pojetí humoru, vyjádřené známou definicí: „Humor není smáti se, ale lépe vědět“. Je to názor, moudrý nadhled, „povýšené stanovisko básníků“ (viz Vančura 1972, s. 75). Samozřejmě

nelze pominout Vančurův jazyk, který může být inspirativní pro současné spisovatele při hledání vlastního osobitého jazyka. Součástí Vančurova odkazu je i jeho tvorba dramatická a filmová, byť víceméně patří své době a je zastíněna jeho prozaickými díly, jež naopak stále podněcují dnešní tvůrce k filmovým a divadelním adaptacím.

Vladislav Vančura byl ovšem i velkou příkladnou osobností: jeho velikost stvrzuje odbojová činnost za nacistické okupace a hrdinská smrt, jež vyvolala mnoho reakcí. Existuje rovněž řada pozdějších reflexí a vzpomínkových svědectví obsažených ve vzpomínkách Ludmily Vančurové, Vítězslava Nezvala, Jaroslava Seiferta, Bedřicha Fučíka či Václava Černého. Takto například Vančuru viděl Jaroslav Seifert: „Byl to člověk s velikým smyslem pro slávu a krásu světa, ale i pro mohutnost a sílu umění. Byl ušlechtilý a statečný. Byl statečný, protože byl ušlechtilý a dobrý. Byl to aristokrat s demokratickým srdcem.“ (1982, s. 533)

Po druhé světové válce byl Vančurovi udělen titul národní umělec in memoriam (1946) a jeho díla postupně vyšla v četných reedicích, výběrech i v podobě souborných edic (dosud poslední *Spisy Vladislava Vančury*, vydávané v letech 1984–1989, jsou však zatím torzem: z plánovaných čtrnácti svazků jich vyšlo jen sedm). Vznikla také bohatá sekundární literatura, jejíž jádro shrnuje následující soupis, který tudíž není omezen pouze na tituly použité v této kapitole. Je škoda, že neexistuje spolek podobný Společnosti bratří Čapků, Společnosti Otokara Březiny nebo Společnosti Jiří Mahena (uvedený Spolek Vladislava Vančury sídlící v Hájí ve Slezsku má omezenou působnost).

Po roce 1989 byl Vančura poctěn Řádem T. G. Masaryka (1992), přesto se na něj namnoze pohlíželo omezujícím prizmatem jeho levicovosti. Velká výročí v letech 1991 a 1992 většina médií ignorovala, lze připomenout i malou odezvu adaptace *Pekaře Jana Marhoul* v pražském Národním divadle (1990–1992). Záhy se však na Vančuru začalo nahlížet objektivněji. V roce 1995 vznikla filmová *Cena Vladislava Vančury* a hlavně bylo už v devadesátých letech napsáno mnoho vančurovských studií; další práce k nim přibýly v 21. století. Vančurův tvůrčí odkaz lze i nadále vědecky zkoumat, neboť autor *Markéty Lazarové* – řečeno slovy bostonského profesora T. G. Winnera – „opřel svá imaginativní díla o pevné jádro svých teoretických a kritických názorů,“ přičemž se významně podílel „na zásadním převratu v jazykovědě, ve vědě o umění, v estetice, a to v měřítku světovém“ (1997, s. 464).

LITERATURA

- BARTOŠEK, Luboš (1973). *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Československý filmový ústav.
- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- BLAHYNKA, Milan (1981). *Vladislav Vančura*. Praha: Horizont.
- ČERNÝ, Václav (1992). *Paměti II (1938–1945)*. Brno: Atlantis.
- DOSTÁL, Vladimír (1972). *Slovo a čin*. Ostrava: Profil.
- FUČÍK, Bedřich (1992). *Čtrnáctero zastavení*. Praha: Arkýř – Melantrich.
- GRYGAR, Mojmír (1970). *Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul*. Praha: Academia.
- GRYGAR, Mojmír (1995). Vladislav Vančura. In: PEŠAT, Zdeněk – STROHSOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury, IV*. Praha: Victoria Publishing, s. 310–328.
- HÁJKOVÁ, Alena (1972). *Humor v próze Vladislava Vančury*. Praha: Academia.
- HÁJKOVÁ, Alena – ZÁVODSKÝ, Artur – GALÍK, Josef (1970). *Tři studie o V. Vančurovi*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého.
- HOLÝ, Jiří (1990). *Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury*. Praha: Československý spisovatel.
- HONZL, Jindřich (1959). *Divadelní a literární podobizny*. Praha: Orbis.
- HOSTOVSKÝ, Egon (1936–1937). Rozmluva s Ivanem Olbrachtem o českém románu. *Almanach Kmene*, roč. 10, s. 83–86.
- CHITNIS, Rajendra A. (2007). *Vladislav Vančura: The Heart of the Czech Avant-garde*. Praha: Karolinum.
- KOŽMÍN, Zdeněk (1968). *Styl Vančurovy prózy*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.
- KUČEROVÁ, Hana (1978). Poslední soud jako syntéza Vančurovy tvorby dvacátých let. In: *Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví*, č. 10, s. 21–44.
- KUNDERA, Milan (1960). *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel.
- MACUROVÁ, Alena (1981). *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta*. Praha: Academia.
- MAHENOVÁ, Karla (1978). *Život s Jiřím Mahenem*. Praha: Mladá fronta.
- MALEVIČ, Oleg (1973). *Vladislav Vančura*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971). *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1946). *O Vladislavu Vančurovi*. Praha: Domovy.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2006). *Vančurův vypravěč*. Praha: Akropolis.
- Na paměť Vladislava Vančury* (1947). Mladá Boleslav: Umělecká beseda.
- NEZVAL, Vítězslav (1945). Vladislav Vančura. *Panorama*, roč. 21, č. 3–4, s. 34.
- NEZVAL, Vítězslav (1959). *Z mého života*. Praha: Československý spisovatel.
- OLBRACHT, Ivan (1946). Vladislav Vančura. *Lidová kultura*, roč. 2, č. 22, s. 3.
- PEŠAT, Zdeněk (1961). Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury. Příspěvek k analýze literární avantgardy. *Česká literatura*, roč. 9, č. 4, s. 477–495.
- POHORSKÝ, Miloš (1974). *Portréty a problémy*. Praha: Mladá fronta.
- POLÁČEK, Jiří (1983). Jiří Mahen a Vladislav Vančura. In: KUBÍČEK, Jaromír (ed.). *Jiří Mahen – spoluvůrce pokrokové kulturní politiky*. Brno: Státní vědecká knihovna – Knihovna Jiřího Mahena – Muzejní a vlastivědná společnost.
- POLÁČEK, Jiří (1994). *Portréty a osudy. Postavy v próze Vladislava Vančury*. Boskovice: Albert.
- POLÁČEK, Jiří (2018). Reflexe Vančurova boje proti fašismu a nacismu. In: HRABAL, Jiří (ed.). *Role středoevropského spisovatele – intelektuála ve zlomových okamžicích dějin*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého, s. 111–121.
- POLÁČEK, Jiří (2003). *Tvorba a recepce. Studie o meziválečné české literatuře*. Brno: Masarykova univerzita.
- POLÁČEK, Jiří (1994). *Vladislav Vančura*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- SEIFERT, Jaroslav (1982). *Všecky krásy světa*. Praha: Československý spisovatel.
- ŠALDA, František Xaver (1932–1933). Průřez částí dnešního románu českého. *Šaldův zápisník*, roč. 5, č. 1–2, s. 10–42.
- VANČURA, Vladislav (1984). *Pekař Jan Marhoul – Pole orná a válečná*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1972). *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- VANČUROVÁ, Ludmila (1967). *Dvacet šest krásných let*. Praha: Československý spisovatel.
- Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem* (1973). Opava: Slezské muzeum.
- VLAŠÍN, Štěpán a Jiří HEK (1964) (eds.). *Adresát Jiří Mahen*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- WINNER, Thomas Gustav (1997). Vladislav Vančura jako kritik umění, jeho vztahy k Pražskému lingvistickému kroužku. *Česká literatura*, roč. 45, č. 5, s. 451–466.
- ZEMAN, Milan a kolektiv (1986). *Rozumět literatuře, 1. Interpretace základních děl české literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

l.

Časoprostor maloměsta ve Vančurově próze

ERIK GILK

Vladislav Vančura nepatří mezi autory, kteří děj svých próz a dramát situovali hlavně do prostředí maloměsta, jakými byli mezi válkami kupříkladu Karel Poláček nebo Jaroslav Havlíček. Ostatně k tomu neměl ani rodinné dispozice. Ve svém slezském rodišti žil jen krátce. Rodina se pak přestěhovala na Hanou, kde si otec najal kantýnu ve Cvrčově u Kojetína, avšak brzy onemocněl a musel podstoupit lázeňskou léčbu v Luhačovicích. Po čtyřech letech se rodina přemístila do Čech a na pražském Smíchově si zavedla povoznictví s těžkými koňmi. Po dvou letech ztrátového podnikání otec dostal místo správce cihelny a kame-nolomu v Davli, kam se rodina přestěhovala, když bylo Vančurovi sedm let. Malebné městečko s krásným okolím ležící při soutoku Vltavy se Sázavou mu učarovalo, což dokládají i slova jeho pozdější ženy Ludmily: „Davelský dům a Davle, celá davelská krajina a Vltava pro Vladislava znamenaly tolik, že na ně myslil ještě po letech jako na jediný domov.“ (1967, s. 14).

Obecnou školu Vančura absolvoval na Malé Straně, kde vychodil rovněž první dva ročníky gymnázia. Od tercie pokračoval na gymnáziu ve středočeském Benešově, v němž mezitím získala pracovní místo jeho starší sestra Marie. Po různých incidentech a potyčkách s profesory ovšem již v kvartě benešovské gymnázium opustil. Následovala bohém-ská léta sdílená s kamarádem a někdejší spoluzákem z Benešova Karlem Novým. Teprve po přesvědčování rodičů se vrátil do Davle, v Praze ukončil gymnaziální studia a vystudoval lékařskou fakultu. Po jejím absolvování se s manželkou rozhodli usadit se na Zbraslavi, rozkládající se na levém břehu Vltavy a ležící přesně na půli cesty mezi pražským centrem a Davlí; zde pak rovněž vykonávali lékařskou praxi.

K Vančurově celoživotní přitažlivosti řekou Vltavou Ludmila Vančurová dodává: „Nejraději jsme sedali na kamenné navigaci, která se táhla nedohledně od Davle přes Zbraslav dolů po proudu, a dívali jsme se na parníky a šify, když pluly dolů nebo když je těžcí koně táhli vzhůru proti proudu. Z parníků se s Vladislavem zdravili plavci, jeho známí už od dětství z Davle.“ (1967, s. 55)

Z pozdější doby se zachovalo několik rukopisných textů, které Vančura Zbraslavi věnoval (*Zbraslav, Zbraslavské zvony, Zbraslavská povídka o opatu Martinovi*). V prvně jmenovaném zlomku rukopisu autor vystihuje dvojaký charakter geografické polohy městečka a komentuje jeho výletní ráz: „Městečko Zbraslav, ležící takřka u posledních domů pražského předměstí, je přesto obklopeno pravou venkovskou přírodou. Je staré. Dá se říci, že žije již od počátku 12. století osobitým životem a že povždy k sobě přitahovalo návštěvníky. Čeští vládcové zajížděli sem k oblíbeným lovům a dnes přichází do Zbraslavě moderní velkoměšťák za osvěžením a zábavou.“ (Vančura 1988, s. 215) V souvislosti s tématem naší kapitoly připomeňme, že Zbraslav dnes sice tvoří část Prahy, konkrétně součást městského obvodu Praha 5, avšak byla k ní připojena teprve v roce 1974 (pouhých sedm let po povýšení na město) a dodnes si zachovala svůj původní maloměstský ráz.

Jistě lze souhlasit s konstatováním Mojžíra Grygara, že „prostředí statkářského dvora a typická středočeská zvláštná krajina staly se důležitými tematickými komponentami Vančurova díla“ (1995, s. 310). Přesto v něm nalezneme i jiný typ prostředí než typicky venkovský: vedle moderního velkoměsta (*F. C. Ball, Poslední soud*), toposu cesty (*Cesta do světa, Učitel a žák*), historicky vzdáleného kraje (*Markéta Lazarová*) a exotiky (*Jezero Ukereve*) také časoprostor maloměsta. Je zřejmé, že u trojice práz, které jsou do malého města situovány, se Vančura inspiroval třemi sídly, jež poznal za svého života: nepřímé odkazy na Davli se opakovaně vyskytují v povídkách souboru *Luk královny Dorotky* (1932), Benešov je beze změny jména a bez příkras ztvárněn v románové prvotině *Pekař Jan Marhoul* (1924) a dějiště *Rozmarného léta* (1926) mělo předobraz ve Zbraslavi.

Tuto skutečnost známe ze vzpomínek Ludmily Vančurové (1967, s. 80) a lze ji odvodit z jediného místního popisu centra lázeňského městečka, v němž jsou zmíněny dominanty budov pivovaru a kláštera:

„Náměstí Krokových Varů je důkladný čtverec, obehnaný měšťanskými stavbami. Je tu plno travin, několik stromů a kašna. Dvě pěkné cesty po stranách velikého pivovaru spojují toto místo s parkem a procházejíce jím stoupají po utěšeném návrší k chrámu zasvěcenému svatému Vavřinci. Vypravuje se, že zde býval před dávnými časy klášter a že jeho mnichové byli opilci. Od dob založení kláštera jsou cesty vedoucí k bazilice vroubeny hlohovým plotem a podle něho místo od místa stojí lavice, jež jsou natírány každého jara.“ (Vančura – Konrád – Paulík 2002, s. 150)

Rozhodně nemáme v úmyslu číst dále Vančurovy svrchovaně umělecké texty biografickým způsobem, chtěli jsme pouze upozornit na spíše výjimečný popis fikční lokality a poukázat na podobnost mezi reálným a literárním místem.

MĚSTO SE PODOBÁ CHLÉVU...

Román *Pekař Jan Marhoul* je v literární historii běžně vnímán jako román proletářský. Podle našeho názoru se jedná spíše o prózu tematizující společenský sestup jedince charakterově výjimečného, nekonvenčního, způsobený jeho konfrontací se zkonvencionalizovanou maloměstskou společností. „Zběsilý dobrák“, jak Marhoula vnímá jeho žena Josefina, je až naivně čestným majitelem pekárny, prodávajícím na dluh a rozdávajícím doslova sám sebe, přičemž Benešovští jeho laskavosti s potěšením zneužívají. Pro svoji otevřenou dlaň a dobré srdce zažívá pekař bankrot a po neúspěšné epizodě s nájmem nadelhotského mlýna se s rodinou navrácí do Benešova, tentokrát již vskutku jako dělník ve své někdejší pekárně. Zanedlouho poté zemře, máje po svém boku vedle manželky a syna Jana Josefa jedině dva věrné přátele: sodovkáře Ruddu a cestáře Deyla.

Benešov je představen prostřednictvím expresivních animálních přídomků, jež nejsou v románu výjimečné a dokládají krajně negativní vztah Vančurova vypravěče k osazenstvu Benešova: „Město se podobá chlévu, v němž se chovají svině, některý kus střečkuje a jiný se válí ve svém prasečinci, chvále vládu a svatá náboženství. Zdá se, že celé stádo má smýčku na noze a že je uvázáno ke kůlu, na němž slouha, bolestně smrkaje, vyřezal sprostým písmem jméno Benešov.“ (Vančura 2000, s. 60)

Vedle přirovnání volí vypravěč pro pojmenování obyvatel Benešova mnohdy personifikovanou podobu, což není v prózách situovaných na malé město nikterak neobvyklé. Personifikací se akcentuje soudržnost jinak anonymního maloměstského kolektivu, který ovšem vystupuje poměrně bojovně vůči jedincům odlišujícím se od jím nastaveného „normálu“. Na všechny obyvatele bez rozdílu je zde uplatňována tatáž pokřivená morálka, člověk odmítající se jí podřídit je odsouzen a z kolektivu vypuzen.

S použitím obzvláště rozvedené personifikace je popsána reakce Benešovských na zvěst o krachu Marhoulovy živnosti: „Zatím venku město ze všech sil bzívalo a vystupovalo ze svých končin a opět na ně padalo tak jako píst v rukou báby, jež stlouká hrudku másla. Kdyby Benešov mohl mňoukati, mňoukal by a všešťel, kdyby mohl kokrhati, kokrhal by, metal by kozelce, a uchopě sám sebe za vous, všešťel by strašnou radostí, až by se pomočil, neboť v tomto kbelíku se něco děje!“ (Tamtéž, s. 67)

Pasáž mimo jiné ilustruje tezi ruského literárního vědce Michaila Michajloviče Bachtina (1980, s. 368–369) o „bezudálostnosti“ maloměstského chronotopu. Na malém městě totiž panuje cyklický čas, nic nového se zde neděje, všechno tu jen „bývá“. Jakákoliv událost, jež vytrhne maloměsto z tohoto iterativu a bezčasí, je proto kvitována s povděkem.

Jakousi základní jednotkou cykličnosti maloměstského času, jeho všednosti a banality je městské korzo, promenáda, jež se opakuje každodenně bez jakýchkoliv změn. Známe ji z Poláčkova *Okresního města* (1936) i z Havlíčkových *Petrolejových lamp* (1944) a ani Vančurův Benešov jí není prost: „Večer co večer oživuje posliněný chodníček před kupeckými krámy. Židovské slečny a důstojnická vyžlata vlekou svoje odulá pohlaví, kráčí tudy kněz a nese zlatou žílu, jako slepice nosí vejce.“ (Vančura 2000, s. 60) Podobně jako v Poláčkově románovém cyklu je také ve Vančurově próze promenáda projevem přísné sociální stratifikace a společenské hierarchie na malém městě, neboť na protilehlých stranách náměstí korzují příslušníci odlišných společenských vrstev.

Když na konci románu Marhoul umírá, jsou obyvatelé Benešova nařčení z přetvářky a pokrytectví, neboť nejsou schopni ani upřímného smutku: „Zněl zvon. Benešov naposled se ozval Janovým jménem, veliký vzdech obcházel umrlčí kapli a ropotání neutichlo po světnicích.

Tři dny budou plakati občané tohoto prašivého města, aby si zasloužili názviska dobráků. Již dávno bylo zapláceno nařkáčům, ať tedy skučí a smrkají.“ (Tamtéž, s. 151) Maloměšťan se zde jeví jako homo publicus, který preferuje své vystupování na veřejnosti před životem soukromým, jeho upřímné cítění a prožívání událostí zůstává skryto, je-li vůbec jaké.

MĚSTO STÁLÉHO ZDRAVÍ

Poetická próza *Rozmarné léto* je zasazena do lázeňského městečka Krokovy Vary, ne nepodobného fiktivnímu městečku Džbery pod Skalou v Poláckově románu *Hostinec U kamenného stolu* (1941). Konkrétně je děj Vančurovy prózy koncentrován do dvou městských lokalit. Tou první je plovárna Antonína Důry na řece Orši, v jejímž areálu trojice starších přátel – plavčík Důra, major Hugo a abbé Roch¹ – vede „hlubokomyslné“ debaty o pomíjivosti a smyslu života. Druhým místem je náměstí v Krokových Varech, kde se po tři večery odehrává produkce kouzelníka (respektive provazochodce) Arnoštka a jeho asistentky Anny.

Dějiště je představeno ještě méně konkrétně než Benešov v *Pekaři Janu Marhoulovi*; podle vypravěče se jedná o „město otevřené, vystavené zpola z cihel, zpola z bláta a z kamene, o město pochybeného stavitelství a stálého zdraví“ (Vančura – Konrád – Paulík 2002, s. 101). Pomalý chod městského času a jistou provinčnost sídla hned v následujícím odstavci charakterizuje jeho starosta: „Ha, říkává varský starosta, snímaje karty, u nás se nezahálí. Hej rup! Naše osada v pospěchu a v ušlechtilém závodění přichází k červnu šestého měsíce nezpozdivši se a vyčkávajíc pravidelné lhůty.“ (Tamtéž)

Rovněž v Krokových Varech tedy plyne cyklicky pokojný a nevzrušivý čas, který naruší teprve příjezd eskamotérského dua. V maloměstském kódu tedy můžeme Vančurův „humoristický román“ – jak zní podtitul *Rozmarného léta* – číst jako střet našeho, dobře známého, reprezentovaného usazeným městským kolektivem, s cizím, jiným,

¹ Téměř totožný typ postavy s velmi podobným jménem – kněz Hoch – se objevuje již ve Vančurově dřívější povídce *F. C. Ball* (1922).

odlišným, které do města přinášejí potulní umělci. Odlišnost nově přichozích přitom nemá na obyvatele maloměsta fatální dopad, jako je tomu například v Dykově novele *Krysař* (1915), ani nevyvolává nadměrnou zvědavost a zároveň znepokojení jako v klíčové povídce Richarda Weinera *Uhranuté město* (1918).

V případě Vančurovy prózy se jedná spíše o jakousi degustaci tohoto odlišného, jehož intenzitu dokládá vzájemné a reciproční fyzické sblížení (ústřední trojice se postupně takto sblíží s Annou, Důrova žena Kateřina s Arnoštlem), byť jen v rovině náznaku, bez textové realizace. Nekonfliktnost střetu usedlých obyvatel Krokových Varů s migrujícími artysty je završena povzdechnutím plavčkovy manželky v samém závěru prózy: „Jak je to krásné. Jak je krásné býti kadeřavým.“ (Tamtéž, s. 189) Jednorázové milostné dobrodružství skončilo, všednodenní život bude pokračovat spokojeně bez jakýchkoliv vzruchů dál.

Jako podstatné se nám jeví zamyslet se nad tím, jaké postavení v maloměstském kolektivu Krokových Varů zaujímá ústřední trojice protagonistů. Jsou rovnocennými členy společenstva, anebo se od něj určitými rysy svého jednání odlišují? Plavčí mistr, kněz a vysloužilý důstojník se projevují obzvláště svojí řečovou aktivitou a oddávají se téměř nerušenému proudu konverzace. Rozprávějí spolu o věcech pozemských, jako je dobré jídlo, majetkové poměry a erotická přitažlivost žen. Debatují ovšem také o záležitostech přesahujících lidský život, a to se stoickým nadhledem mužů, kteří jsou si vědomi toho, že mají nejlepší léta za sebou, ale hédonistických radostí se prozatím vzdát nechťejí. Svojí verbální aktivitou a rovněž zvědavým přístupem ke zjevným i skrytým věcem světa se však odlišují od typického maloměšťana, spokojeného sama se sebou a se společenským statem quo. Ve svých promluvách navíc používají pro Vančuru typický metaforický a básnický nadnesený jazyk, který si lze u anonymního maloměstského kolektivu představit s těžší.²

Trojlístek hlavních hrdinů ovšem nenarušuje obvyklý maloměstský pořádek a hodnotový řád, spíše ho svým zpytavým tázáním subverzivně podrývá, a to ve svém uzavřeném přátelském kruhu. Ambivalentní

² Uznáváme, že nemusí jít o diferenci vůči ostatním obyvatelům Krokových Varů, a to z prostého důvodu: s výjimkou Kateřiny Důrové splývají v anonymní maloměstský chór a řečově se neprojevují.

charakter příslušnosti aktérů k městskému kolektivu má velmi blízko k trojici měšťanů vylučujících v hospodě U tří krasavic v románu *Himmelradsteinský vrah paní a dvěk* (1931) Benjamina Kličky. Oficiál Morel, penzionovaný korepetitor Surka a neoblíbený lékař Šorm zastávají v titulním městečku obdobnou pozici jako hrdinové Vančurovy prózy. Také oni neustále rozprávějí (byť v prostředí restauračního interiéru), přičemž nejčastějším námětem jejich hovoru je identita sériového vraha řádicího v jejich obci. Jejich určitá odchylnost od většinové měšťanské vrstvy je v závěru stvrzena poměrně brutálním způsobem, neboť pachatelem je jeden z nich.

Akcemi, které už mají vyloženě provokovat spokojené obyvatelstvo malého města, se vyznačují Sirotci v předposlední próze Karla Matěje Čapka-Choda *Řešany* (1926). Jedná se o pánskou společnost, v jejímž čele stojí věčný rebelant s mluvícím jménem Honza Peklo. Sirotci se profilují jako dobročinný spolek, který pořádá různé akce pro chudé a osiřelé děti otců padlých ve válce, na svých schůzích však také vesele hdují a pijí a po jejich skončení se rádi baví na úkor druhých: vytloukají výkladní skříně a čarají urážlivé nápisy na domy ctihodných občanů.

MALOMĚSTO V POVÍDKÁCH O LÁSCE

Ústředním tématem povídkového souboru *Luk královny Dorotky* jsou podoby hravé a rozmarné lásky; jednotlivé texty se tedy koncentrují na zápletku a dějiště obšírněji nepopisují. Když se přesto zaměříme na jejich časoprostor, dojdeme k překvapivému závěru, že hned čtyři ze šesti textů se odehrávají na malém měste a v pátém textu se maloměsto vyskytuje nominálně: děj povídky *Dobrá míra* je situován do hostince nedaleko Krumlova (podle krajinného rázu a polohy snad Českého).³ Jedinou prózu, jež se k maloměstu nevztahuje, tvoří vstupní titul *Guy de Maupassant* lokalizovaný do Paříže.

³ Podobně Vančura postupuje v rané povídce *Kobylka Ouško* (1919), která je zasazena na samotou Javorka v blízkosti města Poličky (Vančura 1985, s. 214–220).

Lokace oněch čtyř textů jsou následující: *Usmívající se děvče* se odehrává v městečku Náměti, jímž protéká řeka Ráno; *Brusič nožů* je situován do města Kohouty ležícím na řece Přeletavce; *Chirurgie* je zasazena do města Orlice, nacházejícím se „asi na polovině cesty z Českých Budějovic do Třeboně“ (Vančura 1988, s. 69); dějištěm povídky *Konec vše napraví* je město Lasička ležící „na střední Otavě“ (tamtéž, s. 85). Přestože ani v jednom případě není zmínka o Vančurově milované Davli,⁴ můžeme se oprávněně domnívat, že autor při jejich literární konstrukci vycházel právě z tohoto konkrétního předobrazu. Dokládá to jak skoupý popis blízké krajiny fikčních sídel, tak frekventovaná poloha na řece s mostem spojujícím protilehlé břehy. Most je zmíněn v povídkách *Usmívající se děvče* a *Brusič nožů*, přičemž v prvně jmenovaném textu je vypravěčem akcentován: „Běž-li o místo v užším smyslu, je nám věnovati pozornost především mostu.“ (Tamtéž, s. 23)

Mnohem pozoruhodnější je způsob, jakým Vančura nakládá s toponymy, respektive s jakou rozmanitostí přistupuje k fikčním místním názvům. Na jedné straně tu máme reálná města (Krumlov, Polička, České Budějovice, Třeboň) i řeky (Otava), na straně druhé zcela smyšlené názvy s humorným efektem, namnoze převzaté z říše fauny (Kohouty, Lasička). V jiných případech dochází k vzájemné kombinaci obou typů, která může čtenáře znejistit, zda má povídku vnímat v modu realistickém, či imaginativním: město Orlice sice neexistuje, jakkoliv je jeho název totožný s východočeskou řekou, avšak proti všem očekáváním se sídlo Vančurovy povídky nachází v jižních Čechách. Obdobně je smyšlené město Lasička umístěno na skutečnou řeku Otavu, dokonce na její střední tok.

Mohli bychom sice spekulovat, jaká města byla předobrazem Vančurových próz, avšak tato úvaha by se naprosto mýjela s autorovým vnímáním literárního díla jako autonomního světa s vlastní logikou a pravidly. Spokojme se s konstatováním, že ani Vančura nezůstal vůči literárnímu zpodobení maloměsta netečný a navzdory očekávání je ve svém díle tematizoval poměrně často.

⁴ Ta je zmíněna v jediném autorově beletristickém textu, v povídce *Polní hlídač* z roku 1919 (Vančura 1985, s. 203–206).

LITERATURA

- BACHTIN, Michail Michajlovič (1980). *Čas a chronotop v románu. Studie z historické poetiky*. In: TÝŽ: *Román jako dialog*. Přeložila Daniela Hodrová. Praha: Odeon, s. 222–377.
- GILK, Erik (2011). Model maloměsta v české fikci a ritualizace života jeho obyvatel. In: MALURA, Jan – TOMÁŠEK, Martin (eds.). *Město: Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava: Ostravská univerzita, s. 129–136.
- GILK, Erik (2012). Teoretické koncepty při výzkumu maloměsta v české próze. In: KOMENDA, Petr – MALINOVÁ, Lenka – ZMĚLÍK, Richard (eds.). *Místo – prostor – krajina v literatuře a kultuře*. Olomouc: Univerzita Palackého, s. 75–79.
- GRYGAR, Mojmír (1970). *Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul*. Praha: Academia.
- GRYGAR, Mojmír (1995). Vladislav Vančura. In: PEŠAT, Zdeněk – STROHOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, s. 310–328.
- HRBATA, Zdeněk (2005). Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: HODROVÁ, Daniela – HRBATA, Zdeněk – VOJTKOVÁ, Milena (eds.). *Na cestě ke smyslu*. Praha: Torst, s. 315–509.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič (1990). *Štruktúra umeleckého textu*. Přeložil Milan Hamada. Bratislava: Tatran.
- VANČURA, Vladislav (1985). *První prózy a první pokusy*. Spisy Vladislava Vančury, 1. svazek, ed. Miloš Pohorský. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1988). *Povídky a menší prózy*. Spisy Vladislava Vančury, 4. svazek, ed. Miloš Pohorský. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (2000). *Amazonský proud. Pekař Jan Marhoul. Pole orná a válečná. Poslední soud*. Česká knižnice, svazek 16, ed. Jarmila Víšková. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- VANČURA, Vladislav – KONRÁD, Karel – PAULÍK, Jaroslav Jan (2002). *Poetická próza*. Česká knižnice, svazek 29, ed. Jiří Holý. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- VANČUROVÁ, Ludmila (1967). *Dvacet šest krásných let*. Praha: Československý spisovatel.

Obraz války v románech Pole orná a válečná a Tři řeky

MIROSLAV CHOCHOLATÝ

První světovou válku a její útrapy Vladislav Vančura zachytil v trojici svých románů: okrajově v *Konci starých časů* (1934) a s mnohem větší intenzitou v *Polích orných a válečných* (1925) a ve *Třech řekách* (1936). Zaměříme se na konstantní znaky a proměny Vančurovy poetiky, manifestované v *Polích orných a válečných* a ve *Třech řekách*.

Milan Kundera ve svém *Umění románu* označil *Pole orná a válečná* za „román bez jednotného děje“ (1961, s. 36), v němž Vančura vytváří rozlehlý obraz bídy. Hlavními postavami jsou deputátník František Hora, jeho žena Anna a ouhrovský blázen František Řeka, kteří představují vesnický proletariát. Oproti nim stojí šlechtická rodina Danowitzů: zhýralý baron Maxmilián Danowitz a jeho synové – důstojník Ervín a duševně zdegenerovaný kněz Josef. Příběhy těchto dvou typů postav se nespojují, ale jdou paralelně vedle sebe. Jsou sledem jakýchsi chronologicky posloupných, přitom však samostatných epizod. Nejedná se tedy o klasickou románovou kauzalitu. Román je „pásmem fabulačně nespojených scén, které dávají obraz poměrů, ovzduší, okolností a ducha doby“, takže vytvářejí „jakousi svrchovaně uměleckou reportáž o době, kdy se pole orná měnila v pole válečná“ (Kundera 1961, s. 37).

Vančura zde oslabuje kauzalitu úmyslně, neboť zobrazená doba ji ztratila. Kundera mu tuto ztrátu kauzality vytýká. Vyčítá mu také ztrátu poutavosti a potenciálu vytvořit celistvý obraz reality: „Román bez jednotného děje, román, který se vzdal možnosti sledovat souvisle a podrobně určitý rozlehlý lidský příběh, nemůže dojít k totalitě, leč jen k fragmentu lidské psychiky.“ (1961, s. 40–41). S tímto názorem se nelze ztotožnit (je možno se odvolat i na soudy F. X. Šaldy či Josefa Hory: viz Poláček 2003, s. 10–16), neboť právě fragmentarizovaný svět

románu věrohodně reflektuje dobu a svět, který se boří, rozpadá a mění v konfliktu první světové války. Nelze souhlasit ani s tezí, že román ztrácí poutavost a přesvědčivost, že postrádá totalitu, tedy úplný obraz lidské psychiky. Obsah sdělovaného, rozpolcenost doby a pohnutost lidských osudů nachází výraz právě ve fragmentarizované struktuře Vančurova narativu.

Osud, který přináší zlo a utrpení, drtí postavy obou linií – proletářské a šlechticko-statkářské – bez rozdílu. Doba je vykreslena jako šílená a je rozbita do řady fragmentů. Dochází zde ke zvláštní symbióze postupů proletářského umění a expresionistického vidění světa: tvoří ji rozbití pevného epického rámce, výkřik nad bídou, utrpením a šílenstvím tohoto světa, touha po světě novém. Vančurovi nejde o fakta, ale chce podat svědectví o válce, která je jen jednou z apokalyptických bouří, z nichž se musí podle jeho přesvědčení zrodit něco lepšího, spravedlivějšího.

Již v samotném názvu románu se vyskytují dvě roviny: pole orná v Ouhrově a pole válečná na frontách. Běží tu o náraz dvou časových rovin, současně však i rovin sociálních – proletářů na straně jedné a šlechty a statkářů na straně druhé. Vančura se snaží, aby vedle války už i předválečný život vzbuzoval naprostou nechuť a ukazoval nutný rozvrat starého světa, přičemž válka je pouhým důsledkem tohoto rozvratu. Proletariát má perspektivu, zatímco šlechta patří minulosti.

Při líčení života v Ouhrově v první polovině románu je syžet značně uvolněný. S vpádem tématu války se stává útržkovitým a zlomkovitým, děj se tříští v drobné epizody a záběry skutečnosti. V této mozaice jako by Vančura používal filmovou metodu. V obecné rovině ukazuje absurditu bojišť v drobných konkrétních detailech: strach, bolest, úzkost a smrt obyčejných lidí. Jednotlivé postavy se v tomto labyrintu války téměř ztrácejí a sledovat jejich osudy je náročné. Vančura nahrazuje široké vyprávění náznakem, smyslem pro detail. Osudy jsou pouze načrtnuté. Rozuzlení podává až závěrečná kapitola, ve které se osudy všech hlavních postav protnou. Je jakousi apokalypsou, vykřičením válečných hrůz. Staré časy se bortí a nové se rodí v očekávání revoluce.

ROMÁN OSTRÝCH PROTIKLADŮ

Tak jako všechny autorovy prózy také román *Pole orná a válečná* charakterizuje bohatě obrazný jazyk a náročný poetický styl, jímž Vančura dokáže jedinečným způsobem vyjádřit celý lidský život, lidské vášně a charaktery, a to mnohdy v ostrém kontrastu. Tímto monumentálním patetizujícím stylem dovede zachytit obyčejné momenty, všednost života. Jeho jazyk umocňuje obrazy dřiny, bídy, zmaru a smrti konfrontované s lehkomyšlným pojetím života, kde se místo humoru setkáváme spíše s groteskním šklebem.

Ve svém druhém románu se Vančura snaží o nové uchopení skutečnosti. Nejde mu o tradiční realismus, o složitou psychologickou analýzu ani o realisticky popisný postup. Jeho auktoriální vypravěč často komentuje zobrazené situace, vyjadřuje se k postavám, charakterizuje motivy, jež rozvádí glosami a úvahami, čímž se dostává daleko za obzor realistického popisu. Životní cesta hrdinů je sledována až na retrospektivní pasáže většinou tradičně v chronologickém sledu. Řadě kritiků (Novák 1925; Václavěk 1929) se román jevil jako příliš destruktivní a nesoudržný, ale destrukce a nesoudržnost byly základními emblémy dané doby a román se tak stal jejím znakem. Jiní kritikové naopak hodnotili *Pole orná a válečná* velmi kladně; například F. X. Šalda je označil za „nejmocnější román válečný, který četl“ (1925–1926, s. 117–120; viz Poláček 2003, s. 10–16).

Tento román zrcadlí autorovu hlubokou a všestrannou znalost života, obyčejných lidí a jejich společenské (sociální) situace. Vančura rozumí životu prostých lidí, proto jim věnuje větší pozornost než skomírající šlechticko-statkářské rodině Danowitzů. Jeho román se vyznačuje značnou sociální šíří. Zdánlivá dějová nahodilost až tříšt však není produktem umělecky nezvládnutého románového tvaru, ale tvůrčím záměrem souznějícím s postupy tehdejší avantgardy. Bohatá obraznost tu nepotlačuje epiku. Vančura je skvělý architekt, který v synekdochickém modu dokáže zachytit neobyčejně široký obraz tehdejšího světa. V jeho próze tak najdeme lyrizující impresivní obrazy krajiny vedle zcela kusého záznamu drsné reality, záměrně hrůzné a depoetizované.

Vše je rámováno jakýmsi prologem a epilogem, v nichž se objevuje neměnný koloběh života, dřiny a bídy lidí středního Povltaví, krajiny Vančurovi blízké. A právě tento statický obraz života rozbíjí válka.

Její zobrazení je absurdní a chaotické, oslabeny jsou i společenské rozdíly, válka je hrůzou pro všechny. Zároveň však dává i těm nejhudším naději, že se něco změní (viz blouznění o revoluci v Rusku).

Hlavní roli zde má František Řeka – nešťastný, šílený pohůnek, blázen na ouhrovském panství, který zná jen dřinu a posměch, obrazně i doslova ztrácí tvář, když je zasažen do obličeje. Tento vrah chudáka Hory se následně stává symbolem obětí celé války – neznámým vojínem, u jehož hrobu se klanějí mocní tohoto světa a jehož pohřeb se mění v sarkastickou grotesku. Je výsměchem celé době, protiválečným expresionistickým výkřikem, hyperbolickou manifestací absurdnosti války uctívající vraha. Tento moment je nesporným vrcholem románu.

ZLOMKY VÁLEČNÝCH OSUDŮ

V *Polích orných a válečných* Vančura nestojí neutrálně nad příběhem, ale prostřednictvím vypravčče i promluv jednotlivých postav hodnotí svět a dějiny. Jeho postavy neprocházejí výrazným psychologickým vývojem. Také jejich jména jako by vyrůstala z povltavské krajiny a jsou užita jako jména příznaková (Řeka, Hora). Vlastní jména tak fungují jako zesílené analogie – Hora je trpělivý, dobrácký, celý život zůstává na místě. Řeka je nestálý živel zmítaný city a vášněmi, puzený k jednání svým šílenstvím. Analogická jména Hora a Řeka také ukazují, jakým způsobem Vančura dosahuje monumentalizace svých textů.

Válka proniká do románu jako nezadržitelný proud, který zasáhne vše, před nímž se nedá skrýt. Je plná absurdity, nevypočitatelnosti, stejně jako jednání Františka Řeky. Nikdo před ní není v bezpečí. Nevyhne se jí šlechtic ani nejhudší z námezdních dělníků. Válka se stává synonymem hrůzy, nejděsivějšího ponížení člověka, dobou zneuctění lidského života. Vančura v románu nechává klesnout lidství ve válečné době na samé dno. Tato doba apokalyptického kataklyzmatu však má v sobě zárodek naděje, kterou je nový věk, jenž podle autorovy vize vyslovené v závěru románu bude dobou dělníků a svobodné práce, kdy i lidé dříve vydeděnění budou mít ve společnosti rovnocenné postavení.

Postavy *Polí orných a válečných* jsou budovány na principu záměrného kontrastu. Na jedné straně je bída ouhrovských podruhů a zápas o holou existenci, na druhé straně znučenost a zhýralost barona Dano-

witze a degenerace jeho rodu, synekdochicky vyjádřená postavami jeho dvou synů. Román i zde získává absurdní rozměr: Ervín Danowitz umírá osamocen v krakovském lazaretu potupnou smrtí na dyzentérii, František Řeka umírá jako bezejmenný voják, avšak pohřben je s potami.

Vančura odkazuje na Haškovy *Osudy dobrého vojáka Švejka*, když říká, že válka jako by byla řízena jakýmsi dobrým Švejkem (1984, s. 187). Na téže straně pak hovoří o tom, že lýtice války se skryla v celé krajině, v každém jejím detailu. Vančuru s Haškem spojuje schopnost zachytit absurditu války, od níž se Vančura distancuje sarkastickým výsměchem, ironickými zvraty děje i osudů jednotlivých postav.

Válka je v *Polích orných a válečných* explozí zla. Lidé se stávají figurkami v časech jejího běsnění. Válka je zanáší mimo jejich prostor, do krajin, které by nikdy nepoznali (ze středních Čech se tak dostávají například do Haliče). Vančura své postavy posílá do války, aniž by je přiblížil konkrétním zážitkem nebo scénou. Tito hrdinové jako by se ztráceli ve výbuchu válečné vřavy, o osudech mnohých nemáme tušení nebo je tento osud jen letmo zmíněn. Vančura přesto dokáže s mimořádnou intenzitou ve svých obrazech zachytit útrapy války a mrzačení lidských osudů. Dobu líčí jako absurdní, pokřivenou, zvrácenou.

OBJEKTIVIZACE VYPRÁVĚNÍ

V románu *Tři řeky* se Vančura vrátil k tematice první světové války pod vlivem společenských událostí i vlastního uměleckého vývoje. Usiloval o přechod od subjektivní epiky, manifestované románem *Pole orná a válečná*, k epice objektivní, jež je s to být objektivní analýzou světa (Kundera 1961, s. 127). Ačkoliv proletářská revoluční vlna již opadla, objevilo se nebezpečí nové války, svět byl sužován novou bídou v podobě hospodářské krize, což Vančuru vedlo k novému způsobu nahlížení na lidskou společnost a k návratu k válečným událostem.

Srovnáme-li *Tři řeky* s románem *Pole orná a válečná*, můžeme konstatovat, že látka je shodná: zobrazení života chudých lidí ve stínu mocných v předválečných Čechách a pak ve válce. Silným motivem je motiv bídy a utrpení. Objevuje se znovu i motiv smrti, například smrti při porodu: v *Polích orných a válečných* umírá Anna, žena čeledína Hory,

smrtný je i porod třetího syna sedláka Kostky v úvodu *Tří řek*. Kostkova reakce na smrt jeho ženy Antonie je bouřlivá. Odmítá ji přijmout jako Boží vůli, odmítá Boha, odmítá se podvolit a přijmout osud. Třetího syna Jana, který je předchozím dvěma hochům nepodobný, je nezdravý a hrozí, že bude mrzákem, vzhledem k řečem o nevěře své ženy považuje za nevlastního, nechtěného.

Jan je zachráněn doktorem Hugem Mannem z nedaleké Skaličky, který pro něj bude velmi důležitou postavou. Seznámí ho s ideou revoluce, s ruským revolucionářem Eberdinem, přimluví se za to, aby se mu dostalo vzdělání, přičemž Jan se paradoxně stane milencem jeho ženy Heleny. Na rozdíl od *Polí orných a válečných* Vančura vidí situace jako průsečíky mnoha vztahů a citů. Dokáže na malé ploše zachytit rozporuplnost citových poloh, různorodost motivace jednání a zároveň v náznaku anticipovat události příští. Zobrazené scény jsou plnější, detailnější a významově bohatší, a to i přesto, že si Vančura podržel umění umělecké zkratky.

Zároveň zde vidíme jako společný rys hrůznou skutečnost odcizení: sedlák Kostka se odcizí své ženě a synu Janovi, podobně jako se odcizil baron Danowitz synu Josefovi. Společné je i to, že oba odmítnutí synové jsou nakonec jedinými pokračovateli svých rodů. Zatímco baron Danowitz ve své pýše Josefem nadále pohrdá a smrtí syna Ervína pro něj jeho rod prakticky končí, sedlák Kostka po smrti svých synů Václava a Josefa v první světové válce Jana po jeho návratu přijímá; navíc poznává svůj omyl s nevěrou své ženy. Jeho rod tak může pokračovat.

Základním prostorem *Tří řek* je samota Doubrava, nedaleké město Skalička a zámek Kozlice. Tyto názvy jsou nepochybně fiktivní. Můžeme usuzovat na Benešovsko, kterému vévodí zámek Konopiště, zámek následníka trůnu stejně jako v tomto románu. Vančura v něm vytvořil velké množství postav nejrozličnějších třídních a společenských skupin. Především je tu Janův otec Emanuel Kostka coby představitel tvrdohlavého selského rebelantství, který se nikdy neskloní, i když jeho hospodářství upadá. Jsou tu lidé stojící mimo zákon: tulák Černohus a cikánka Filoména. Zvláštní pozici má postava nekonvenčního skaličského lékaře Huga Manna. V protikladu k těmto postavám stojí panstvo na kozlickém zámku, zejména následník trůnu vévoda Jiří Rakouský (předobrazem této postavy je arcivévoda František Ferdinand d'Este) s jeho rodinou, služebnictvem, lokaji či hajnými.

V románu *Tři řeky* se zrcadlí autorův revoluční světový názor. Vančura zde vyslovuje myšlenku, že revoluce není pouhým snem, utopickou budoucností, ale že je součástí soudobého světa. Řečený román, který je jeho první velkou epickou skladbou s rozvětveným dějem, řadou postav a konfrontací různých prostředí, je také varovným výkřikem proti nemravnosti lidí.

Jana Kostku Vančura sleduje od dětství přes dospívání až k prvním létům dospělosti. Pojímá ho jako chudého venkovského chlapce, který musel všechny své životní zkušenosti vykoupit strádáním. Jeho odchodem na východní frontu končí první část románu. První světovou válkou prochází jako jednoroční dobrovolník (na frontě se setká s bratrem Václavem krátce před jeho smrtí), poté dezertuje a je zajatcem.

S útekem ze zajateckého tábora mu pomáhá námořník Fomka, který mu ukazuje cestu k revoluci. Tu Jan prožívá na černomořském pobřeží. Dokonce se stává jedním z komisařů sovětské moci. Cesta k tomuto sebeuvědomění však vede přes obět v podobě nešťastné lásky k dívce Ljubov, dceři carského důstojníka. Rozpoznání smyslu revoluce Vančura ukazuje jako velmi nesnadné, i profesionální revolucionář Eberdin se ukazuje jako odpadlík, který včas nepochopí její smysl.

Po zkušenostech z Ruska se Jan vrací do Čech jakoby s novou identitou, vnitřně pevný, bohatý a zralý. Jeho válečný příběh je vyprávěn téměř strhujícím tempem, ale po jeho návratu domů se tempo vyprávění zpomaluje a je podobné jako při líčení předválečných let. Janovy osudy jsou vypravěčem úmyslně nadneseny, v některých momentech se setkáváme i s postupy monumentalizace. Hrdina za dalekými třemi řekami nachází pravdu. Touto pravdou je myšlenka sociální spravedlnosti, svobody a rovnosti lidí.

PODOBENSTVÍ SVĚTA

Vančura ve *Třech řekách* ukazuje válku jako zlo, které prochází celým světem. Ač jsou jeho východiska jiná, nelze nevidět podobnost s expresionistickou apokalyptickou bouří, která má být očištným ohněm, jenž zrodí nového člověka. Expresionistický utopismus, který nového člověka chápe především duchovně, u Vančury nenalezneme. Jeho

hrdinové procházejí řadou zápasů, aby mohli žít podle své přirozenosti, ve světě osvobozeném od sociální nespravedlnosti, sobectví a přetvářky.

Ač Vančura ve svých románech při zobrazení války nepokládá historické reálie za závazné a neusiluje ani o hlubší psychologickou analýzu postav, přesto jsou tyto prózy přesvědčivé, věrohodné. Možná proto, že se jejich autor snažil vytvořit podobenství lidského zápasu o štěstí, o plnohodnotnou existenci, o nový řád. A právě hledání tohoto řádu, touha po jeho dosažení je hnacím motorem širokodedchého vyprávění *Tří řek*.

V tomto románu se setkáváme také s jinými válkami a revolucemi než s těmi, které přinesla válka světová. Hned v úvodu se dovídáme, že otec Kostkovy ženy Antonie padl v bitvě u Hradce Králové. Velký prostor zde Vančura věnuje rusko-japonské válce z roku 1904 a následným revolučním protestům a neúspěšné ruské revoluci. Vnímá tu polaritu utrpení obyčejných lidí a pozice „vojenských pánů“, kteří „slyší sladké poselství polnic, ale neslyší křik, bolest a vzlyky vlastních trpících vojáků“ (Vančura 1950, s. 39–41). Vančura hovoří o dechu revoluce, který však byl potlačen a v opravdový požár se nerozhořel. Válku zde anticipuje také atentát na vévodu Jiřího.

Celý román se vyznačuje mnohotvárností životní reality: život na selském dvoře, na vévodském zámku a na českém maloměstě, ohlasy revolučních událostí, konspirativní ovzduší dělnických organizací, apokalyptické obrazy světové války, zajatecké tábory, panská sídla ruské šlechty a kupectva, revoluční události na Ukrajině i veselá pohoda sibiřské vesnice – to jsou jednotlivé tematické prvky, z nichž je sklenut monumentální prostor této románové stavby (Grygar 1962).

Za pozornost stojí i její název. První část je spojena s řekou Skaličkou, druhá se odehrává v ústí řeky Bug a podstatná scéna setkání Jana s Eberdinem je situována na břeh sibiřské řeky Om. Řeka Skalička je tu použita jako metafora. V románu je to pohraniční říčka dělící Rakousko-Uhersko od Ruska, což v metaforické rovině implikuje polaritu domova a ciziny, míru a války:

„Dne 23. června přestoupilo vojsko, v němž sloužil Jan, hranici a stanulo v Ruské zemi. Tu hranici tvořila maličká říčka. Tak malá a úzká a nehluboká, jako je řeka Skalička, jež stéká z Vysočiny. Ale ta pohraniční říčka teče zvolna a vine se rovinou.“ (Vančura 1950, s. 196)
Z ukázky je zřejmé, jak křehká je hranice mezi mírem a válkou a v podstatě i mezi životem a smrtí.

V kompozici románu nelze přehlédnout triadický princip: sedlák Kostka má tři syny, z nichž právě ten třetí přichází na svět nevítaný. Tento princip jako by dával románu pohádkový ráz: jsou tu tři synové, přičemž nejmladší je jiný, dva zahynou ve válce, třetí se dostává daleko do světa přes tři řeky, kde uvidí velké divy, a poté se vrací domů. Tato pohádková kompozice umožňuje kladné vyznění románu, soudobá kritika však tento pokus o kontaminaci románové struktury pohádkovými prvky považovala za nezdařilý (viz Šalda 1936–1937, s. 24–29).

Román *Tři řeky* manifestuje Vančurův příklon k dobovému společenskému románu, k široké objektivní epice a výraznému stylistickému zcivilnění. Vančura se tak zařadil k autorům společenského románu, jako byli Karel Nový, Marie Majerová, Josef Kopta či Marie Pujmanová. *Tři řeky* mají být románem, který provede hlavního hrdinu životem tak, aby mu jeho poznání přinášelo společensky kladné hodnoty. Satira a hořká ironie typická pro předchozí román *Konec starých časů* se objevuje i nyní, ale Vančura s ní viditelně šetří. Zároveň se vzpouira proti společnosti, která zůstávala pouze touhou, patetickým gestem nebo přáním, nyní konkretizuje a stává se objektivně možnou.

Při pohledu na obraz války v románech *Pole orná a válečná* a *Tři řeky* sledujeme dva vzdálené body ve vývojové linii autorovy tvorby. *Pole orná a válečná* ukazují beznadějnost života i perspektivu jejího překonání. V obou románech je válka zlem, v obou případech nabývá až apokalyptických rysů. V *Polích orných a válečných*, která jsou v podstatě rozvedeným básnickým obrazem, jsou postavy méně konkretizovány a fungují spíše jako smutné atributy doby. V obou románech Vančura usiluje o vyjádření tendence lidstva spějícího k proměně. *Pole orná a válečná* však končí ve zmaru a možnost revoluce je pouze tušenou perspektivou:

„Války jsou prohrány. Polnice jest troubení fanfaronské, v každém chlapu se ozývá hlas vzpoury a nutkání odboje. [...] Čas kmitající a vracející se jako hodinové kyvadlo byl stržen hrozným pohybem války. Opona chrámová je vedví a končí období Starého zákona. [...] Stav Danowitzův byl zbit, zešílel a půjde o žebrácké holi. [...] Poslední voják světové války, vrah, jenž nebyl souzen, naslouchá. Jeho tvář tygrovaná červy a plačící rána hledí vzhůru, čekajíc, kdy bude rozmetáno slavné návrší nad jeho hrobem.“ (Vančura 1984, s. 232)

Pokud tedy *Pole orná a válečná* končí smrtí protagonistů, román *Tři řeky* je z tohoto hlediska jiný. Vančura se v něm ve snaze o objektivní epiku pokusil korigovat patos prvního válečného příběhu a jeho postavy jsou mnohem konkrétnější. *Tři řeky* jsou hledáním nových perspektiv. Vančura v nich představuje uskutečnitelnou vizi sociálně spravedlivější společnosti. Jestliže *Pole orná a válečná* končí smrtí, v *Třech řekách* se znovu vrací síla lidství a v závěru zaznívá naděje:

„Sedlákovi se chce krátce smát. I krácejí v tom veselí, v té radosti, jako chodí koně. Jdou, dotýkají se lokty a smějí se do vousů. Smějí se, jsou šťastni. V tom souzvuku, v tom štěstí zaznívá však hoře. Hoře naplňuje to štěstí, jako jádro ořechu naplňuje ořech. Ale ani štěstí, ani to hoře nemá hranic a splývá a prolíná se a prostupuje se.“ (Vančura 1950, s. 295)

LITERATURA

- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- GILK, Erik – TYDLITÁT, Jan (2007) (eds.). *Karel Poláček a obraz první světové války v české literatuře*. Boskovice: Albert.
- GRYGAR, Mojmír (1962). Tři řeky ve vývoji Vančurovy prózy. In: VANČURA, Vladislav. *Tři řeky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- GRYGAR, Mojmír (1995). Vladislav Vančura. In: PEŠAT, Zdeněk – STROH-SOVÁ, Eva (eds.). *Dějiny české literatury IV*. Praha: Victoria Publishing, s. 310–328.
- HOLÝ, Jiří (1990). *Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury*. Praha: Československý spisovatel.
- KOŽMÍN, Zdeněk (1968). *Styl Vančurovy prózy*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.
- KUČEROVÁ, Hana (1973). Válka v české a slovenské literatuře dvacátých let jako charakteristika doby (Nad Vančurovým románem *Pole orná a válečná* a Hrušovského novelou *Muž s protézou*). *Česká literatura*, roč. 21, č. 6, s. 524–540.
- KUČEROVÁ, Hana (1972). Vančurův umělecký vývoj v prvních letech poválečných. *Česká literatura*, roč. 20, č. 6, s. 496–521.
- KUNDERA, Milan (1958). Doslov. In: VANČURA, Vladislav. *Tři řeky*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

- KUNDERA, Milan (1960). *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel.
- LUKEŠ, Emil (1984). Doslov. In: VANČURA, Vladislav. *Pekař Jan Marhoul – Pole orná a válečná*. Praha: Československý spisovatel.
- LUKEŠ, Emil. (1985). Doslov. In: VANČURA, Vladislav. *Tři řeky*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971). *Studie z estetiky*. Praha: Odeon.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. (1971). *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2006). *Vančurův vypravěč*. Praha: Akropolis.
- NOVÁK, Arne (1925). Válečný román VI. Vančury. *Lidové noviny*, roč. 33, č. 545, 1. 11., s. 9.
- POHORSKÝ, Miloš (1968). Tři Vančurovy romány. In: VANČURA, Vladislav. *Pole orná a válečná*. Praha: Odeon.
- POHORSKÝ, Miloš (1988). „Věci krve a věci umění si odpovídají...“ In: VANČURA, Vladislav: *Povídky a menší prózy*. Praha: Československý spisovatel.
- POLÁČEK, Jiří (1994). *Portréty a osudy. Postavy v próze Vladislava Vančury*. Boskovice: Albert.
- POLÁČEK, Jiří (2003). *Tvorba a recepce. Studie o meziválečné české literatuře*. Brno: Masarykova univerzita.
- ŠALDA, František Xaver (1925–1926). Krásná próza. *Tvorba*, roč. 1, č. 6–7, s. 117–120.
- ŠALDA, František Xaver (1936–1937). Dvanáct nových českých románů. *Šaldův zápisník*, roč. 9, č. 1, s. 24–29.
- VÁCLAVEK, Bedřich (1929). Umělcova zpověď z konce tisíciletí. *Rovnost*, roč. 45, č. 145, 27. 6., s. 4; viz též *Rudé právo*, roč. 10, č. 150, 27. 6. 1929, s. 4.
- VANČURA, Vladislav (1947). *Konec starých časů*. Praha: Družstevní práce.
- VANČURA, Vladislav (1950). *Tři řeky*. Praha: Melantrich.
- VANČURA, Vladislav (1984). *Pekař Jan Marhoul – Pole orná a válečná*. Praha: Československý spisovatel.

Obrazy z dějin národa českého v kontextu protektorátní historické prózy: historické postavy v komparaci

ESTER NOVÁKOVÁ

Léta Protektorátu Čechy a Morava přinášejí jako jednu z nejvýraznějších kulturních tendencí historismus. Přichází vlna reedice starších děl převážně z 19. století, ale vzrůstá i čtenářský a odborný zájem o památky období středověku či baroka. Českou minulost aktualizují některé sbírky veršů a mimořádnou pozornost si získává historická próza. V meziválečném období se octla na okraji zájmu, nyní je však plně rehabilitována a patří k literatuře nejsledovanější a nejhojněji vydávané. Škála vytvořených děl je velmi kvalitativně široká, sahá od knih vyloženě triviálních přes „solidní lidovou četbu“ až po umělecké špičky.

Do tohoto kontextu vstupují Vančurovy *Obrazy z dějin národa českého*. Mohli bychom je nazvat básnickou autorskou kronikou českých dějin, kterou tvoří cykly historických obrazů a krátkých próz. První díl – *Od dávnověku po dobu královskou* (Vančura 1939) – se více blíží poetizovanému kronikářskému vyprávění, ovšem se zapojením širěji zpracovaných příběhů: nejznámější z nich je zřejmě kapitola o Kosmovi, tvořící samostatnou novelu. Druhý díl – *Tři přemyslovští králové* (Vančura 1940) – je už široce rozvětveným textem až povídkových dějů. Nedokončený třetí díl věnovaný posledním Přemyslovcům měl směřovat k románové struktuře (jeho torzo bylo vydáno v roce 1948). *Obrazy z dějin* dodnes chápeme jako dílo významné nejen mistrnou stylistickou úrovní, ale i národnostní úlohou, kterou ve válečné době sehrálo.

Jejich srovnání s dobovou historickou prózou je značně komplikováno skutečností, že podobný beletristický útvar nevznikl: *Obrazy* jsou jakýmsi literárním endemitem. Pole pro komparaci se však přece jen

otevřít, a to v oblasti zobrazení a výkladu historických postav. Nejen o *Obrazech z dějin* jako celku, ale i o jejich postavách bylo už napsáno nemálo. Připomeňme zejména monografii Jiřího Poláčka *Portréty a osudy* (1994), v níž se autor v kapitole Z hlubin minulosti detailně věnuje právě charakteristice postav *Obrazů*, a to postav fiktivních i historických. Vyhnout se již řečenému není zcela možné – pokusme se však přičlenit k dosavadnímu zkoumání aspoň několik postřehů. Vzhledem k omezenému rozsahu kapitoly se zaměříme pouze na historické postavy prvního dílu.

VELKOMORAVSKÁ ŘÍŠE

Na počátku války vydává Eduard Štorch, vzápětí cenzurou umlčený, román *O Děvin a Velehrad* (1939a), který je románovou kronikou Velkomoravské říše, jejího rozkvětu a pádu. Z významných historických osobností zde potkáváme knížata Rastislava a Svatopluka a věrozvěsty Konstantina s Metodějem. Přestože si Štorch klade vysoké cíle a zpracovává téma ve své tvorbě nové a náročné (proměnu náboženského smýšlení jednotlivce i celé společnosti), charakterizaci postav mnoho pozornosti nevěnuje. Ploché postavy, zachycené ponejvíce přímou charakteristikou, se nijak nevymykají z běžného učebnicového obrazu. Kníže Rastislav je popsán jako důstojný, moudrý a klidný vladař, jemuž nechybí odvaha ani politický rozhled; je tudíž povrchně zachycenou, avšak jednoznačně kladnou postavou. I u Vančury je Rastislav mužem moudré vlády, hrdým a statečným bojovníkem, který vzdoruje francké vojenské i kulturní expanzi.

Štorchův kníže Svatopluk je neobyčejně bystrý vojevůdce, obratný v boji stejně jako v porušování dohod. Zatímco Vančura jej vnímá jako muže bouřlivého a horkokrevného, jehož ke zradě přivádí pýcha, závist a zášť, Štorch představuje spíše vypočítavce, který je schopen ve svízelných situacích vždy velmi důvtipně najít cestu pro něj nejvýhodnější. Přes tyto dílčí odchylky v osobní charakteristice se však postava knížete u obou autorů výrazněji neliší, v obou textech je Svatopluk muž, který – řečeno parafrází Vančurových slov – zemřel obtížen vinami i slávou (Vančura 1939, s. 75).

U obou autorů zůstává tradiční i zobrazení Konstantina a Metoděje. Konstantin-filozof je v obou případech vzdělaný muž vznešeného ducha, ale slabšího zdraví, Metoděj je člověk nezlomný a plný energie. Oba bratři jsou velmi zapálení pro svůj duchovní úkol. Ve Štorchově románu je zejména Metoděj důležitou vedlejší postavou: protagonista se stává jeho blízkým učedníkem. K hlubší charakteristice postavy to sice nepřispívá, Štorch má však více prostoru představit dílo soluňských bratří – pojmá ho jednoznačně jako poselství absolutní lásky a jejich výklad křesťanství staví do kontrastu s pojetím franckým, „latinským“, v němž se křesťanství stává pro lidi strašákem a břemenem a odrazuje pohany od konverze. „Slovanské“ křesťanství, reprezentované Konstantinem a Metodějem, je podle Štorcha hlubší a emocionálnější.

POČÁTKY ČESKÉHO STÁTU

V pasážích *Obrazů z dějin* pojednávajících o počátcích českého státu jasně vystupují postavy knížete Václava a Ludmily. Dosavadní výrazný tematický proud svatováclavské literatury v protektorátním období značně utichá, bezpochyby v souvislosti s nepříliš zdařilým pokusem nacistické moci zneužít kult národního patrona ve prospěch Říše. Václav se objevuje v titulech pro děti a mládež, v četných sbírkách legend a rovněž v poezii.

Historickému románu s touto postavou se pouze blíží svatováclavská povídka pro mládež Marie Holkové *Tisíc tomu let* (1939). Hlavní postavou knihy se stává chlapec Ptáče, otrok, kterého kníže Václav vykoupil a přijal do své družiny. Osudy a skutky knížete Václava v průběhu zhruba posledního roku jeho života tak čtenář poznává prostřednictvím protagonisty. Václav je představen zcela tradičně jako dokonalý člověk, vladař i světec. K této postavě se také upínají aktualizační snahy autorky, která se snaží prohloubit čtenářovo národnostní cítění a povzbudit ho přesvědčením, že český národ pod Václavovou patronací nikdy nezanikne. Vedle Holkové lze ještě připomenout „román“ pro mládež Jaroslava Hlouška *Kníže Václav svatý, dědic země české* (1939), který ovšem musíme charakterizovat jako spojení legendistické a uměleckonaučné literatury.

Václav se spíše jen mihne v novele Františka Kubky Král Ojíf v Praze, která vyšla v knize *Pražské nokturno* (Kubka 1943). Do starobylé legendy o králi Ojífovi z družiny Karla Velikého Václav vstupuje až na konci. Ojíf na svých fantastických cestách získal od božské milenky nesmrtelnost. Od jeho odjezdu z domova uplynulo už více než sto dvacet let, Ojíf ztratil celý svůj svět a věčné mládí nad ním visí jako kletba. Vyprávění o svatém knížeti ho přivede do Prahy, kde Václav svou modlitbou Ojífův trpký úděl zlomí. V duchu pozdně legendárního pojetí je kníže Václav líčen jako jemný a laskavý mladíček plný lásky k lidem.

Oproti zmíněným textům je Vančurův pohled značně kontroverzní. I zde je Václav půvabný mladík milý lidem, jeho profil však jednoznačně kladný není. Zřejmě nepatrná zmínka v *Kristiánově legendě*, že se Václav, když jako kníže sedal se svými muži při jednání, někdy hojněji napil, vedla Vančuru k této charakteristice: „živě se radoval z lidských radostí a [...] nebyl prost poklesků. Jako se přiházívá, stavěl snad i jemu ďábel do cesty přerůzná pokušení, jako se přiházívá, byl snad i on zraňován hříchy, jako se přiházívá, byl snad i on přinucen státi pod znamením své doby a země [...]“ (Vančura 1939, s. 81).

Vančura se tu snaží Václava představit jako „obyčejného smrtelníka“, který v ničem nevyniká nad ostatní. Nijak nekonkretizuje jeho chyby či prohřešky, vágností tvrzení však posiluje záporný dojem. Rovněž zcela opomíjí výrazný rys legend, které Václava líčí jako statečného panovníka, jenž chrání své lidi a svou zemi. Kníže je v *Obrazech* představen jako strůjce pokoje, ale velmi pokryteckého – dokazují to například pasáže o tažení krále Jindřicha do Čech: „Zřel sílu Jindřichovu, zřel svatý kříž nad jeho vojskem a věřil, že za cenu prolité krve vzejde mír a poznání Boha. Věřil, že s poznáním vzejde štěstí a věčná blaženost. [...] Svatost vdechla mu jistotu, že lépe učiní, když nesáhne k meči a přejde krutost přílišnou a oslaví vítězství pravého náboženství.“ (Vančura 1939, s. 92) Není divu, že vedle někoho takového se stává kladným hrdinou Boleslav.

Vysvětlení sporu Václava s Boleslavem je u Vančury jednoznačně politické. Václav nechce bojovat s Němci, přátelí se s nimi, oproti tomu Boleslav s Drahomírou jsou představiteli českých národních zájmů. Vančura se cíleně vyhraňuje proti svatováclavskému kultu. Ovšem jaké tradici tu vlastně oponuje? Václavův dějinný kult, počínající ihned po jeho smrti a nejen legendárně doložený už v době Boleslava I.,

byl zcela odlišný. Historicky chybný obraz pasivního a nenárodního Václava, který je oddaným pomahačem německému, se snažila národu podsunout právě nacistická okupační moc! V kontextu vlasteneckého vyznění celého díla i Vančurova osobního osudu tu tedy cítíme značný paradox.

Protitradiční pojetí svatého Václava podtrhuje i pasáž o jeho zavraždění, z níž se stala kratičká, jakoby nepodstatná zmínka a ze které byl jako aktér Boleslav vyloučen. Mučednická smrt knížete, který se stal patronem národa a takto prostoupil jeho dějinami, je zcela ve stínu například kulturního počínu, jímž bylo postavení kostela. Timotheus Vodička k tomu podotýká, že Vančura nepochopil, nebo nevzal na vědomí, „jak nesmírně důležitou úlohu pro samu národní existenci mělo v té době křesťanství“ (1947, s. 31), a poukazuje na to, že postava Václava – stejně jako postavy Ludmily nebo Vojtěcha – je proti historickým pramenům značně zkreslena. Vodička upozorňuje i na očividný nesmysl, jímž je Vančurovo tvrzení, že Václav sloužil mši (podle obřadu latinského i staroslovanského).

Kněžna Ludmila má v dobové historické próze (vyloučíme-li opět sbírky legend a pověstí) výraznější roli pouze v třetím dílu volné trilogie Čestmíra Jeřábka *Legenda ztraceného věku*. Závěr trilogie, román *Bohové opouštějí zemi* (1939), překračuje hranici mezi bájnými dobami českého dávnověku a doloženou historií. Jeho hlavním tématem je srážka mezi tradičním pohanským náboženstvím a expandujícím křesťanstvím na sklonku 9. století. Důležitými postavami jsou kníže Bořivoj a jeho manželka Ludmila. Bořivoj je v Jeřábkově románu patrně nejzdařilejší a nejpropracovanější postavou, u Vančury je ovšem pouze jmenován, proto se mu věnovat nebudeme.

Ludmila je nekonvenčně zobrazena jako mladičká žena, dosud bezdětná a milující svého manžela. Její rysy jsou však tradiční: laskavá, mírná a moudrá kněžna, která půvabem své osobnosti a silou zbožnosti přemáhá svoje pohanské okolí. Má významnou fabulační úlohu: protagonista, mladík Slavoj, je platonickou láskou k ní motivován ke konverzi od pohanství a k politické podpoře knížete Bořivoje. Ludmila je zajisté osobnost zásadová, její oddanost víře i manželovi je však podmíněna spíše citově, nemá panovnické rysy ani odhodlanou samostatnost. Přes všechny obohacující motivy její postava vyznívá poměrně ploše.

A Ludmila v *Obrazech z dějin*? Vančura ji uchopil ještě kritičtěji než Václava. V jeho pojetí je to prudká a vášnivá žena, vkládající ovšem prudkost a vášnivost toliko do nenávisti a zášti vůči Drahomíře. A opět: i Ludmila, stejně jako Václav, je zachycena jako „kolaborantka“, která raději vrhne národ do německé poroby, než by došlo k vítězství Drahomířiny „proslovanské“ ideje. Historické doklady něčeho takového chybí. Ocitujme opět Vodičku (1947, s. 33): „Je věru těžké pochopit, z jakého důvodu si Vančura mohl vybrat právě tu nenávist jako jedinou jistou věc.“ Autor *Obrazů* pro vysvětlení sáhl do kadlubu své imaginace – píše, že takto vnímají kněžnu ti, kdo „přihlížejí k přirozenosti tehdejších lidí“ (Vančura 1939, s. 82). Sotva se však můžeme domnívat, že by přirozeností tehdejších lidí byla nenávist a pokrytectví.

Pasáže o prvních českých světcích a patronech můžeme tedy souhrnně nazvat nejen netradičními, ale i protitradičními. Ovlivnilo je zřejmě Vančurovo materialistické smýšlení a rady marxistických historiků, s nimiž na díle spolupracoval – vyznívají ovšem jako cílená rána české křesťanské tradici, což je v období okupace dost paradoxní.

KRONIKÁŘ KOSMAS

Postava kronikáře Kosmy, jehož příběh tvoří v *Obrazech* samostatnou novelu, je zvláštní kapitolou, která už byla v literatuře nejménou zpracována. Porovnejme ho proto přímo s protagonistou románu Ivana Krahulíka *Komu pochodeň?*. Přestože tato kniha byla vydána až v roce 1944, v soutěži nakladatelství Melantrich uspěla už o tři léta dříve. Každopádně však Krahulík mohl znát (a téměř jistě i znal) Vančurova Kosmu, můžeme se tedy ptát, nakolik byl Kosmův portrét z jeho pera *Obrazy* ovlivněn.

Oba spisovatelé se zajisté opírali o informace, které o svém autorovi poskytuje sama Kosmova kronika, těch ovšem není mnoho. Krahulík stejně jako Vančura přivádí kanovníka na scénu už jako starého muže, který je ovšem ještě plně při silách. Je to veselý a upřímný člověk se smyslem pro dobrou společnost i dobré víno, se zálibou v literatuře. Základ postavy je tedy v obou případech stejný. Krahulíkův Kosmas postrádá Vančurovu jadrnost, je v řeči i činech jemnější, ne tak výbušný a hněvivý. Zatímco Kosmas Vančurův je plný zájmu o příběhy

i o krásu slov, ale své literární dílo přes všechno nadšení chápe spíše jako koníčka, Kosmas Krahulíkův ho bere jako takřka osudové povolání, které naplňuje jeho život smyslem. Není pro něj prvořadá estetická dokonalost textu, spíše jeho věcný obsah. Velký prostor je v románu také věnován líčení Kosmových cest, na nichž si obstarává materiály pro svou kroniku.

Jeho největší bolestí (a leitmotivem celé knihy) je absence následovníka v díle. Vančura se o Kosmově rodině s výjimkou manželky nezmiňuje. Krahulík oproti tomu věnuje rodinným peripetiím značnou pozornost. Chytrá a talentovaná dcera Mojslava je děkanovou velkou nadějí. Vyučuje ji, a přestože to v jeho době není zcela reálné, doufá, že právě ona se kronikářského díla ujme. Druhým adeptem na pokračovatele je mladý nadaný otrok Petr. Kosmas však o oba potenciální následovníky přijde – nezkušenou dcerku zláká vypočítavá matka do nerovného manželství s omezeným měšťanem a Mojslava krátce po svatbě umírá, Petr je přes Kosmův odpor prodán do ciziny. Tím padají všechny kronikářovy sny a život dožívá v nostalgickém smutku, neboť nemá komu předat pochodeň své tvorby. Krahulík tak z Kosmy učinil symbol zmařené naděje na budoucnost, který zásadně kontrastuje s živelným a optimistickým vyzněním této postavy ve Vančurově próze.

Oba autoři poskytují poměrně značný prostor kanovníkově ženě. Božetěcha je v obou případech milující a milovanou manželkou, s mužem se však často pře, durdí se a vykazuje z domu kronikářovy hosty nízkého původu. V obou knihách Kosmově práci příliš nepřeje, ale na konci života dochází k hlubšímu pochopení smyslu jeho díla a manželé se duševně více sbližují. Vedle těchto nápadných podobností uvedme i odlišnost: Božetěcha Krahulíková je tvrdší a povrchnější, neštítí se ani podlejších intrik, aby dosáhla svého, vymanila dceru ze svodů vzdělanosti a dohnala ji k sňatku s bohatým ženichem. Dělá to sice v dobré víře a posléze svých skutků lituje, nelze jí však upřít přímý vliv na Petrův tragický osud, čímž se od dobrosrdečné paní z Vančurova pera liší. Celkově však charakteristika hlavních postav v románu *Komu pochodeň?* působí téměř jako volná parafráze Vančurovy novely. Krahulík pochopitelně téma na půdě románu mohl více rozpracovat a doplnit některými nosnými motivy, které u Vančury nenajdeme, přesto je inspirace, ač možná pouze podvědomá, zřejmá.

KRÁL VLADISLAV

Alespoň v krátkosti připomeňme ještě jednu historickou postavu, tematizovanou ve sledovaném období nejen Vančurou v prvním díle *Obrazů*. Je to český kníže a později král Vladislav II., kterému se věnuje v historické knize pro mládež *Za bílým půlkoněm* (1941) Vladimír Drnák. Příběh Ješka, chlapce a posléze dospělého rytíře z Vladislavovy družiny, je pochopitelně zaměřen zejména na příhody udatného protagonisty, Vladislav je však důležitou vedlejší postavou. Ješek je svému pánovi hluboce oddán a neodloučí se od něj až téměř do jeho smrti. Vladislav je přes okrajovou zmínku, že někdy chyboval, líčen veskrze kladně jako panovník štědrý, moudrý, schopný a hrdý, nejen jako skvělý vojevůdce, ale i jako prozíravý politik, z jehož slávy země těží. Unavený a zestárlý nakonec dobrovolně a pokorně odchází ze scény do ústraní.

Vančura se Vladislavem zabývá dosti obsáhle. O panovníkovi, jehož moc je tradičně připomínána zejména ve spojitosti se získáním královského titulu a s tažením na Milán po boku císaře Fridricha Barbarossy, píše, že „byl pyšný a vrtkavý a nestálý a násilný“ (1939, s. 290). Uznává jeho statečnost, ale kritizuje vládu, vysilující království neustálými válkami a daněmi. Rovněž Vladislavovu abdikaci v synův prospěch neprovází pokora a smířením, ale uchyluje se k ní sešlý, napůl šílený a vnitřními příznaky pronásledovaný muž. Vančurovo zobrazení je zřetelným protikladem zobrazení Drnákova, na čemž má zajisté podíl i záměrná idealizace, s níž Drnák líčí historii dětskému recipientovi.

ZÁVĚR

Pokusili jsme se nastínit rozdíly a podobnosti v zobrazení a výkladu historických osobností zachycených na jedné straně v prvním dílu *Obrazů z dějin národa českého*, na straně druhé v dalších protektorátních historických prózách. Lze shrnout, že Vančurovy postavy jsou výrazné, zpravidla zřetelně charakterizované a mnohdy se – což je přirozené – typologicky zařazují mezi fiktivní autorské postavy ostatních Vančurových próz (připomíná to Jiří Poláček ve zmiňované studii v monografii *Portréty a osudy*, ale před ním už například Jaroslav Dlouhý roku 1940

v Kritickém měsíčníku). Vančurovým oblíbeným charakterizačním postupem je zachycení vnitřních rozporů a protikladů. Tento postup oprostuje postavy od statičnosti a dodává jejich kresbě plastičnost a dramatičnost. Je ovšem použit poměrně často (ještě častěji pak v druhém díle *Obrazů*), což může jeho efekt mírně oslabovat.

Vladislav Vančura ztvárňuje námi vybrané historické postavy beletristickým způsobem, jednoznačně po svém, přičemž osobnostní portréty doplňuje a domýšlí. Přesto však můžeme konstatovat, že většinou se nijak zásadně neliší od jejich tradičního obrazu. Mezi nejtradičnější patří v prvním dílu jeho postavy soluňských věrozvěstů, nejzřetelnější výjimku – a to i v rámci celého díla – tvoří zemští patroni Václav a Ludmila.

PRAMENY

- DRNÁK, Vladimír (1941). *Za bílým půlkoněm*. Praha: Melantrich.
- JERÁBEK, Čestmír (1939). *Bohové opouštějí zemi: Legenda ztraceného věku III*. Praha: Jos. R. Vilímek.
- HLOUŠEK, Jaroslav (1939). *Kníže Václav svatý, dědic země české*. Praha: E. Weinfurter.
- HOLKOVÁ, Marie (1939). *Tisíc tomu let*. Praha: Jos. R. Vilímek.
- KRAHULÍK, Ivan (1944). *Komu pochodeň? Kronika života kronikářova*. Praha: Melantrich.
- KUBKA, František (1943). *Pražské nokturno*. Brno: Lidové noviny.
- ŠTORCH, Eduard (1939a). *O Děvin a Velehrad*. Praha: Toužimský a Moravec.
- VANČURA, Vladislav (1939). *Obrazy z dějin národa českého: Věrná vypravování o životě, skutečích válečných i duchu vzdělanosti. Díl první, Od dávnověku po dobu královskou*. Praha: Družstevní práce.
- VANČURA, Vladislav (1940). *Obrazy z dějin národa českého: Věrná vypravování o životě, skutečích válečných i duchu vzdělanosti. Díl druhý, Tři přemyslovští králové*. Praha: Družstevní práce.

LITERATURA

- A. F. J. (1940). Eduard Štorch: O Děvín a Velehrad. *Úhor*, roč. 28, č. 1, s. 14.
- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- BORECKÝ, Jaromír (1940). Eduard Štorch: O Děvín a Velehrad. *Zvon*, roč. 40, č. 29, s. 405–406.
- BULÁNEK-DLOUHÁN, František (1938). *Přínos Eduarda Štorcha literatuře pro mládež*. Praha: Josef Pokorný.
- ČAPEK, Jan Blahoslav (1940). Česká próza se vrací k historii. *Naše doba*, roč. 47, č. 7 a 8, s. 397–403 a 459–466.
- ČAPEK, Jan Blahoslav (1941). Nové prózy historické. *Naše doba*, roč. 48, č. 5, s. 469–474.
- DLOUHÝ, Jaroslav (1940). Logofág Kosmas. *Kritický měsíčník*, roč. 3, č. 4, s. 163–167.
- DRDA, Jan (1941). Román z pardubické inspirace. *Lidové noviny*, roč. 49, č. 472, 16. 9., s. 7.
- GÖTZ, František (1940). Dva romány. Závěr Jeřábkovy Legendy ztraceného věku. *Čtete*, roč. 2, č. 4, s. 58.
- GÖTZ, František (1961). O Františku Kubkovi čili O tvůrčí paměti. In: KUBKA, František. *Karlštejnské vigilie*. Praha: Československý spisovatel, s. 189–192.
- HÁJEK, Zdeněk (1940). Beletristické dílo o českých dějinách. *Lidové noviny*, roč. 48, č. 77, 13. 2., s. 7.
- CHARVÁT, Jaroslav (1945). Vančura. *Panorama*, roč. 21, č. 3–4, s. 40–42.
- JEDLIČKA, Benjamin (1939). Závěr Jeřábkovy historické trilogie románové. *Lidové noviny*, roč. 47, č. 633, 18. 12., příloha Literární pondělí, s. 1.
- JOHN, Jaromír (1940). Nikdy – a zas! *Naše doba*, roč. 47, č. 4, s. 214–224.
- KUNDERA, Ludvík (1954). Chvála povídkáře. *Host do domu*, roč. 1, č. 2, s. 58–60.
- M. – B. (1941). Pro mládež od osmi let. *Dělnická osvěta*, roč. 27, č. 10, s. 306.
- pav. (1940). Vančura, Vladislav: Obrazy z dějin národa českého *Česká osvěta*, roč. 36, č. 8, s. 330.
- PÍŠA, Antonín Matěj (1940). Z dob zápasu mezi křesťanstvím a pohanstvím. *Národní práce*, roč. 2, č. 34, 4. 2., Příloha Národní práce, s. 3.
- POCH, Josef (1946). Krahulík, Ivan: Komu pochodeň? *Česká osvěta*, roč. 1(39), č. 1–2, s. 81.

- POLÁČEK, Jiří (1994). *Portréty a osudy*. Boskovice: Albert.
- POLÁČEK, Jiří (2003). *Tvorba a recepce. Studie o meziválečné české literatuře*. Brno: Masarykova univerzita.
- POLÁK, Karel (1940). Vladislav Vančura: Obrazy z dějin národa českého. *Kritický měsíčník*, roč. 3, č. 4, s. 185–187.
- SEZIMA, Karel (1940). Staré pověsti české v novém odění. *Čteme*, roč. 2, č. 11, s. 158–160.
- ŠTORCH, Eduard (1939b). Marie Holková: Tisíc tomu let. *Úhor*, roč. 27, č. 9–10, s. 172.
- ŠTORCH, Eduard (1940a). Historický román. *Úhor*, roč. 28, č. 2–3, s. 31–33.
- ŠTORCH, Eduard (1940b). Pokus o beletristický dějepis. *Úhor*, roč. 28, č. 7–8, s. 129–133.
- UNGER, Josef (1992). Doslov. In: ŠTORCH, Eduard. *O Děvín a Velehrad*. Brno: Blok, s. 213–217.
- VLAŠÍNOVÁ, Drahomíra (2000). O autorovi a této edici. In: ŠTORCH, Eduard. *O Děvín a Velehrad*. Praha: Olympia, s. 250–253.
- VODIČKA, Timotheus (1947). *Stavitelé věží*. Tasov: Marie Rosa Junová.

II.

Vedlejší text ve Vančurových dramatech

DAVID KROČA

V této kapitole se zaměříme na jádro dramatické tvorby Vladislava Vančury, které tvoří pětice divadelních her, a to z perspektivy tzv. vedlejšího textu dramatu. První dvě hry z avizované pětice inscenoval Jindřich Honzl v Osvobozeném divadle. V sekundární literatuře poměrně hojně reflektovaná hra *Učitel a žák* z roku 1927 představovala pokus o originální dramatický tvar, v němž dominovala slovní akce a lyrická obraznost. O rok později byla uvedena hra *Nemocná dívka*, v níž autor prověřil téma lidské odvahy na situaci dívky, která bojuje se zhoubnou chorobou. V dramatu *Alchymista*, jež bylo poprvé uvedeno v režii Jindřicha Honzla na scéně Národního divadla v roce 1932, se autor zaměřil na téma milostného vztahu a hledání smyslu života. Další hra tematizující souboj s epidemií spavé nemoci *Jezero Ukereve* vyšla nejprve roku 1935 v nakladatelství Melantrich a v následujícím roce byla uvedena na jevišti Stavovského divadla v režii Jiřího Frejky. A konečně veselohra z prostředí studentů konzervatoře *Josefína* se dočkala uvedení až po autorově smrti: nejprve roku 1947 v Mladé Boleslavi a poté o dva roky později na jevišti pražského Tylova divadla v režii Jindřicha Honzla a Antonína Dvořáka.

Pohled na pětici Vančurových dramát prizmatem vedlejšího textu dramatu otevírá otázku, do jaké míry se vedlejší text u Vančury prolíná s textem hlavním. Lze v něm nalézat a interpretovat také autorův postoj k ději, k tématu a k projektované jevištní skutečnosti? Při výkladu hlavního a vedlejšího textu dramatu zohledňujeme metodologická východiska Romana Ingardena, který již ve svém *Uměleckém díle literárním* z roku 1931 upozornil, že hlavní a vedlejší text sice plní v dramatu různé funkce, avšak „při rozvrhování předmětných stavů oba texty spolupůsobí“ (1989, s. 212).

Z domácích prací se lze metodologicky opřít o knihu Milana Lukeše *Umění dramatu*, jejíž autor zahrnuje do vedlejšího textu dramatu všechny ty jeho složky, které nejsou autorem primárně určeny ke zvukové realizaci na jevišti: jmenovitě názvy her a jejich podtituly, seznamy dramatických postav, prefixy promluv, označení aktů, jednání nebo dějství, autorské komentáře a vlastní scénické poznámky (1987, s. 27–28). Tuto koncepci vedlejšího textu dramatu přebíráme a budeme ji při rozboru Vančurových dramát aplikovat.

UVĚDOMUJEME SI, ŽE ZVLÁŠTNÍ POZORNOST V RÁMCI VEDLEJŠÍHO TEXTU dramatu je třeba věnovat scénickým poznámkám. Jiří Veltruský v knize *Drama jako básnické dílo* vymezil scénické poznámky jako organickou součást dramatického díla, která se stává základním prostředkem významového sjednocení dialogu: „Bez poznámek se ovšem neobejde žádné drama, protože pomocí poznámek je splňován již základní předpoklad významového sjednocení dialogu: určení, kdo z účastníků kterou repliku pronáší, bez něhož by nebyla možná vůbec žádná orientace v dialogu, děje se nikoli prostředky náležitými do dialogu samého, nýbrž poznámkami, které před každou replikou udávají jméno mluvčího. Je proto třeba považovat poznámky za základní prostředek významového sjednocení dialogu.“ (1999, s. 50).

Základní funkce scénických poznámek pak utřídil Zdeněk Hořínek ve studii *Mezi dvěma texty*, která vyšla nejprve v roce 1991 v odborném časopise *Divadelní revue* a v roce 1998 v knize *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Mezi nejdůležitější funkce scénických poznámek patří zejména označení mluvčího, popisy fyzických akcí, popisy prostředí, charakteristiky dramatických postav a autorské komentáře a úvahy (1998, s. 178–179).

TITULY, PODTITULY, ARCHITEKTONIKA

Pokud jde o názvy divadelních her, Vančura zásadně využívá jednoduchá pojmenování o jednom až třech slovech. V názvu hry se objevuje jméno hlavního hrdiny (*Josefina*), pojmenování jeho profesí (*Alchymista*), ale i funkční a spíše symbolické označení úlohy, kterou protagonisté v dramatu plní (*Učitel a žák*, *Nemocná dívka*). Symbolické významy má i název hry *Jezero Ukereve*, který odkazuje ke skutečnému dějišti

v končinách rovníkové Afriky a k oblasti zamořené zhoubnou chorobou, avšak v přeneseném významu i k vančurovskému leitmotivu smrtelného nebezpečí a ohrožení. Podtitul Vančura obvykle nepoužívá: výjimkou je hra *Učitel a žák*, jejíž podtitul Scénická báseň hru nejen žánrově konkretizuje, ale také ledacos napovídá o její osobité dramatické struktuře, v níž dominují slovní akce a básnické metafory.

Členění her do scén, aktů a dějství má vysloveně technický charakter a jeho koncipování je ovlivněno editorskými úpravami v rámci *Spisů Vladislava Vančury*, z jejichž čtrnáctého svazku při rozboru vycházíme. Editor Rudolf Havel sjednocuje grafickou úpravu označování jednání nebo obrazů a jejich zakončení. Vypouští poněkud mechanické označování konce jednání, obrazů nebo celé hry slovy „konec“, „konec obrazu“, „konec jednání“, „konec celé hry“ nebo „opona“, avšak oproti některým prvním vydáním označuje čísla jednání, obrazů a scén nikoliv číslicí, ale slovy. Jednotlivé segmenty divadelních her tedy označují slovní spojení jako „první obraz“, „jednání první“ nebo „scéna první“. Tato slovní označení architektonických jednotek dramatu budeme nadále jednotně využívat v interpretačních pasážích.

JMÉNA DRAMATICKÝCH POSTAV

Obligatorní součástí vedlejšího textu dramatu jsou u Vančury poměrně podrobné seznamy dramatických postav. Než se zaměříme na charakteristiku jejich jmen, bude nutno učinit metodologickou odbočku a zareagovat na určitou terminologickou rozkolísanost, s níž se česká literární onomastika v současnosti vyrovnává (viz Šrámek 1999, s. 22). S ohledem na aktuální onomastické výzkumy v této oblasti volíme při klasifikaci jmen dramatických postav funkční přístup. V metodologické oblasti odkazujeme zejména na práci Žanety Dvořákové, která popsala jak definici jednotlivých funkcí a jejich typologii, tak i specifčnost různých metodologických přístupů. Shodujeme se s ní v názoru, že funkce jmen by se neměly chápat izolovaně, ale ve vzájemných vztazích, protože „jsou provázány, navzájem se doplňují a působí zároveň“ (2012, s. 202).

Při posuzování funkce jména si uvědomujeme, že jedno jméno může mít (a mnohdy i má) více funkcí. Patří mezi ně především funkce identifikační, která se projevuje tím, že jméno v literárním díle označuje

konkrétní postavu stejně jako v reálném světě. Zásadní význam má rovněž funkce estetická, která shrnuje druh účinku jména a dojem, jímž na recipienta působí. Zatímco podle starší typologie Miloslavy Knappové (1992, s. 15) se estetická funkce „realizuje pomocí formální podoby jména, především jeho hláskového skladu, délky, libozvučnosti, navozující příjemné či libé dojmy“, Dvořáková neomezuje estetickou funkci jen na formu jména. Upozorňuje, že vlastně jakékoli vlastní jméno v uměleckém díle je nositelem estetické funkce, neboť je nedílnou součástí výstavby díla a podílí se na konstruování jeho smyslu (2012, s. 201).

Tento názor zde zohledňujeme, avšak přihlížíme pochopitelně i k estetickému potenciálu jmen formálně neobvyklých. Vedle identifikační a estetické funkce se dále soustřeďujeme na funkci klasifikační (klasifikující), charakterizační a asociační (aluzivní, evokační). Funkce klasifikační spočívá v tom, že jméno zařazuje postavu do nějaké skupiny, nejčastěji z hlediska sociálního, náboženského nebo národnostního. Charakterizační funkce je příznačná pro tzv. mluvčí jména, která přímo charakterizují svého nositele, funkci asociační pak plní jména, jež odkazují na pojmenování známá z reálného světa, ale i z historie, literatury nebo kultury.

Při zkoumání jmen v dramatech Vladislava Vančury bude zásadní podoba literárních antroponym v seznamu dramatických postav, neboť oproti pojmenování v tzv. prefixech (v označeních mluvčích u jednotlivých replik) je tato podoba jména zpravidla rozsáhlejší: například Martin Koryčan z dramatu *Alchymista* je v prefixech identifikován pouze křestním jménem jako Martin, zatímco Ondřej Buben ze stejné hry je v prefixech pojmenován jen příjmením Buben.

Estetickou funkci lze nepochybně ve větší či menší míře prokázat u všech posuzovaných jmen. Chápeme-li ji pak úžeji jako vlastnost jmen s neobvyklou formální podobou, ukazuje se, že některé Vančurovy texty jsou z tohoto hlediska příznakové. Platí to kupříkladu o postavách příslušníků afrických kmenů ze hry *Jezero Ukereve*. Urozený Ugandan se jmenuje Goan, přičemž jeho jméno má také své vlastní skloňování (Goan, Goana, Goanovi, Goane, Goanu, Goanem); podobně je tomu s pojmenováním jeho nejmladšího syna, jehož jméno Kara-Kara působí při pouhém přečtení jako neskloňné, avšak ve hře jsou jeho tvary záměrně skloňovány (Kara-Kara, Kara-Kary, Kara-Karovi apod.).

Identifikační funkce jmen je u Vančury často záměrně potlačena a jména dostávají podobu spíše apelativních pojmenování, která podtrhují bezejmennost postav. Tato pojmenování zhusta plní klasifikační funkci, jež spočívá v tom, že jméno zařazuje postavu do nějaké sociální skupiny. Pokud pro názornost nahlédneme do Vančurovy dramatické prvotiny, lze uvádět pojmenování jako První zloděj, Druhý zloděj, Třetí zloděj, První příbuzný, Druhý příbuzný, Třetí příbuzný, Doktor, Lékař, Soudce, Chlapec, Děvče, Teta či Strýc.

Hojně frekventovaná jsou u Vančury také označení hromadných postav, což souvisí s autorovým zájmem o sociální tematiku, s jeho snahou zalidnit jeviště tzv. obyčejnými postavami z lidu, ale i s jeho ambicí vytvořit z nich v krizových momentech dramatu chór, který se významně podílí na řešení konfliktu. Tento postup je typický například pro hru *Jezero Ukereve*, v níž není seznam osob uveden na začátku hry, ale opakovaně až na začátku jednotlivých obrazů a odráží tak neustálou variabilitu jednajících postav. Jsou to hromadné postavy jako Předsednictvo, Úředníci, Parlamentní sluhové, Strančí, Nepřátelé, Vojáci, Ženy apod. Také tato pojmenování postav plní především klasifikační funkci a zařazují své nositele do určitého sociálního okruhu.

Jména s asociační funkcí nalezneme zejména ve hře *Alchymista*, kde se v seznamu postav objevuje výčet skutečně žijících alchymistů a hvězdářů, jako byli Tycho de Brahe, Johannes Kepler, dr. John Dee, Edward Kelley, Marco Bragadino, Andrea Caravaggio, Tadeáš Hájek z Hájku, Eustach Shering nebo Jan Budény. Realistická jména, která jednoznačně identifikují své nositele, volí Vančura jen výjimečně a označuje jimi především protagonisty. Napříč jeho dramatickou tvorbou můžeme jmenovat postavy jako Josefina, Maleček, Malečková, Kolovrat, Křikava, Martin Koryčan apod.

Mnohá z těchto jmen plní charakterizační funkci jako tzv. jména mluvící. Kupříkladu statkář z dramatu *Nemocná dívka* dostal jméno Rataj, neboť toto slovo označuje oráče, rolníka nebo čeledína, tedy silného muže spjatého s půdou a hospodářstvím. Podobně potenciální nevěsta hlavního hrdiny hry *Učitel a žák* dostala archetypální jméno Marie. Jde o naše nejužívanější ženské křestní jméno, které nese význam „milovaná Bohem“, ale může být spojováno i s hebrejských slovem „mara“ (v překladu „drsný“ nebo „hořký“). Marie z Vančurovy hry představuje obyčejnou ženu z lidu, budoucí měšťáckou paničku, která

na rozdíl od světačky Anny reprezentuje usedlý a zajištěný životní modus. Není bez zajímavosti, že mluvící jména Vančurových her fungují jako jména běžná a zároveň jako metaforická pojmenování.

SCÉNICKÉ POZNÁMKY

Vlastní scénické poznámky nemají ve Vančurových dramatech příliš velký rozsah, přesto má smysl pozorovat, jak se jejich míra i funkce v průběhu autorovy tvorby mění. Vančura je často využívá k charakteristikám dramatických postav, k popisu jejich vzhledu, ale i k bližšímu seznámení recipienta s typickým chováním postavy. Například výše zmíněný statkář Rataj z *Nemocné dívky* je ve scénických poznámkách označen nejen jako velmi silný muž s dlouhými vlasy a bezvousou tváří, který nosí ruský kožich, ale hned v úvodu se o něm dozvíme také to, že „upadá z krajnosti do krajnosti“ (Vančura 1959, s. 61). Stručné charakteristiky dramatických postav najdeme také u ostatních figur této hry: Ratajova dcera Ida je „chorá, sličná, průsvitná“, chirurg Křikava je „experimentátor“, Kolovrat se jeví jako „přívrženec paliativních metod léčebných, obrácený do minulosti, obřadný“ a magistra farmacie Babelová je hned podle úvodních scénických poznámek „nerozhodná“ (tamtéž).

Další častou funkcí Vančurových scénických poznámek jsou popisy prostředí, v němž se jednotlivé scény odehrávají, a popisy fyzických akcí dramatických postav. Míra těchto poznámek se v průběhu autorovy tvorby mění, což lze synekdochicky doložit na scénických poznámkách Vančurovy první a druhé hry. Ve hře *Učitel a žák* čteme hned za seznamem dramatických postav jen strohou časoprostorovou charakteristiku ke každému ze sedmi obrazů: „I. Schodiště před domem. II. Totéž schodiště. III. Světnice s ložem. IV. Periférie. V. Terasa. VI. Noc. VII. Den.“ (Vančura 1959, s. 9)

Následující „první scénu“ hry otevírá krátká scénická poznámka, která uvozuje monolog dvacetiletého protagonisty (od hlavního textu hry jsou scénické poznámky u Vančury odlišovány kurzivou):

JAN *podobá se, že stojí na přídi veslice, která je hnána Robinsony a lidmi podobného významu*: Větrná růže byla ohnuta kolem země jako prstence. Východ setkal se se západem v bludném bodě, jenž podoben korálu, navléknutému na nit rovnoběžky, uniká mezi prsty. (Vančura 1959, s. 11)

Úvodní scénická poznámka hry *Učitel a žák* se tedy již vztahuje k fyzické akci a představuje hrdinu jako protagonistu jakéhosi divadla na divadle, kdy společně s Tetou a s dívkami Annou a Marií hrají hru na dobrodruhy. Odráží se tu hrdinova touha po dobrodružství i téma cesty do světa. Scénická poznámka s aluzí na tzv. Robinsony podtrhuje lyrický charakter scény i její hravou imaginárnost. Tato funkce scénických poznámek nápadně sílí v následujícím Vančurově dramatu. Vladimír Dostál v časopisu *Česká literatura* již v roce 1968 vyslovil názor, že Honzlova inscenace první Vančurovy hry autora pobídla, aby „dovedněji využíval jevištní techniky a více se sám podílel na režijní fantazii. V tomto smyslu se *Nemocná dívka* zdá scéničtější než *Učitel a žák*“ (1968, s. 178).

V *Nemocné dívce* se skutečně prosté popisy prostředí pozoruhodně prolínají nejen s popisy fyzických akcí, nýbrž i s autorskými komentáři k jevištní interpretaci. Uvedme pro názornost zástupný příklad z úvodu dramatu:

Některé části dramatu je nutno hráti na konstrukci pravouhlého žebříku. V II. jednání tatáž konstrukce představuje postupně různé tvary a různá prostředí. Při proměně obrací se vždy o přímý úhel. Jest počítati s některými jevy světelnými; v určitém okamžiku vzplanou chirurgické nástroje, na desce rentgenu střídá se obraz dívky s obrazem kostlivce atd. Konečně v označených oddílech hry jde o dvojí skutečnost, vše je naznačena dvojí scénou a v oné, jež zndzorňuje představy, září a hasne konstrukce. (Vančura 1959, s. 61)

Dramatik pro jevištní realizaci hry předepisuje konstruktivistické žebříky, pracuje se světlem a přítmím, odděluje skutečné výjevy od snových a symbolických a počítá dokonce s deskou rentgenu jako s projekční plochou. Lékařské prostředí, které autor dobře znal, mu napomáhá vytvořit pozoruhodné scénické efekty a propojit lékařské rekvizity s fantazijní metaforikou. Scénická obraznost a hravost opakovaně provází zejména výstupy studentů medicíny. Studentský chór svými vlastními těly s oblibou vytváří různé metaforické výjevy, jimiž paroduje pedagogické a profesní deformace svých profesorů:

PÁTÝ STUDENT: Zticha! Zticha! Předvedeme vám staříčkého profesora. Stůl, mikroskop! *Studenti se sehnou, a seskupívoše se hlavami k sobě, pořídí stůl, tubus mikroskopu představuje několik cylindrů, z nichž menší lze vysunouti z většho.* Hotovo. To jsou má sklíčka, moje potěšeničko, s tím je vidět každému na pupíček. (Vančura 1959, s. 96)

Scénické poznámky píše Vančura zásadně spisovným jazykem a při popisu prostředí i při charakteristikách dramatických postav je velmi pečlivý. Protiklad mezi spisovnou řečí scénických poznámek a nespisovností dialogů silně vyniká zvláště v komedii *Josefina*, jež líčí příběh s pygmalionským motivem. Pouliční umělkyně se poznává s profesorem konzervatoře, který má ambici dávat jí lekce a udělat z ní profesionální zpěvačku. Josefina je jazykově charakterizována předměstským slangem, v němž se slangové výrazy prolínají s argotem. Naznačený protiklad ve stylu scénických poznámek a dialogů je patrný hned v úvodu prvního obrazu, kdy Josefina vstupuje na scénu v doprovodu houslisty Malečka a skrývá se před policistou:

Proscénium znázorňuje průjezd konzervatoře. Po délce proscénia přeběhne policista. Josefína se vynoří z výklenku, vystupuje na špičky a dřívá se do hlediště. Za ní se rozvážně pohybuje pan Maleček. Má v ruce housle.

JOSEFINA: Sme v suchu! Na betón, strejdo! Chocholáč si to hasí kďoví kam!

MALEČEK: Vona to bude nějaká dobtrovivá duše.

JOSEFINA: Kďo? Chlupatej? – Křiste králi, jen se spolehněte! – Mám zapískat, aby s váma šel na sáňky? (Vančura 1959, s. 283)

Scénická poznámka v tomto případě poskytuje nejen nezbytnou informaci o čase a prostoru, ale informuje také o hlavních postavách na jevišti. Teprve ve spojení se scénickou poznámkou si uvědomíme, že stylově pokleslé výrazy titulní postavy (chocholáč, chlupatej) označují policistu: argotické přezdívky jsou v tomto případě odvozeny od skutečnosti, že četníci kdysi nosili na hlavách přilby, které byly vyrobeny ze zvířecích chlupů. Vančura tak svou hrdinku záměrně jazykově charakterizuje jako prostou dívku z předměstí, přičemž zdůrazňuje, že užívá žargon typický pro společenskou spodinu.

Scénické poznámky dramatu *Josefina* jsou oproti dialogům přísně spisovné a zásadně využívají knižní tvar infinitivu s koncovkou -ti. Obsahují poměrně podrobnou autorovu představu o jevištním řešení prostoru i o budoucí inscenaci. Zatímco ještě v případě jeho dramatické prvotiny tato představa nebyla ve vedlejším textu podrobně deklarována, v pořadí pátá autorova hra prozrazuje zkušenost dramatického tvůrce při koncipování divadelního projektu a jeho jasnou představu o budoucím jevištním provedení:

Opona mezi proscéníem a jevištěm se rozhrne. Je viděti zkušební sňh konservatoře. Josefina, Maleček a Malečková zmizeli. Z orchestry se line zvuk harmoniky a houslí. Na jevišti je klavír. Podrážděný profesor Vydra studuje se slečnou Irenou jakýsi part. Ostatní studenti a studentky stojí ve skupinách. Irena chce již zpívat. Vydra naslouchá hudbě potulné dvojice. (Vančura 1959, s. 286)

Scénické poznámky Vančurovy páte hry jednoznačně vymezují hrací prostor a popisy prostředí, a to včetně kulisy zvukové a hudební, která je s ohledem na tematiku hry zásadní (poznámky akcentují zvuk harmoniky, houslí a dalších hudebních nástrojů). Popisy fyzických akcí zachycují také konfliktní situace, což souvisí s komediálním žánrem (uvedená ukázka akcentuje „podrážděnost“ profesora Vydry a jeho marnou snahu nastudovat se slečnou Irenou hudební part). Popisy prostředí a charakteristiky vztahů mezi postavami tak směřují k evokaci konkrétní atmosféry, v níž se společně s protagonisty dramatu ocitáme a v níž se dialogy mezi nimi odehrávají.

ZÁVĚR

Označení „vedlejší text“, jež jsme v souvislosti s poněkud netradičním pohledem na hry Vladislava Vančury použili, nemá ve výsledku sugerovat, že jde o text méně důležitý nežli text tradičně označovaný jako hlavní. Tato pojmová dvojice v teatrologickém ani literárněvědném terminologickém užití nemá hodnotící charakter – a jak naznačily předešlé analýzy, u Vančury to platí dvojnásob. Ukázalo se totiž, že také ty složky dramatu, které nejsou autorem určeny ke zvukové realizaci na jevišti, mají ve složité dramatické struktuře svou nezaměnitelnou funkci.

Názvy Vančurových divadelních her jsou převážně protagonistické, avšak manifestují také svou symbolickou platnost a poskytují první orientaci nejen o postavách, ale i o tematice. Podtitul Scénická báseň, který Vančura explicitně využil u hry *Učitel a žák*, lze s jistou mírou nadsázky vztáhnout i na jeho další hry, neboť vždy představují pokus o originální dramatický tvar a jevištní metaforu.

Jména dramatických postav mají různou podobu i míru konkrétnosti. Jejich identifikační funkce je záměrně potlačena a dostávají pak

podobu apelativních pojmenování, jež podtrhují až jakousi bezejmennost postav. Tato pojmenování často plní klasifikační funkci, která spočívá v tom, že jméno zařazuje postavu do nějaké sociální skupiny. Hojně frekventovaná jsou též označení hromadných postav, což souvisí se zájmem autora o sociální tematiku, s jeho snahou zalidnit jeviště tzv. obyčejnými postavami z lidu. Jména protagonistů plní často charakterizační funkci jako tzv. jména mluvící. Ačkoliv podoba jména se jeví jako běžná, pojmenování směřuje k obraznosti a metaforice.

Scénické poznámky, které tvoří nejrozsáhlejší část vedlejšího textu dramatu, Vančura nejčastěji využívá k charakteristikám dramatických postav, k popisu jejich vzhledu a k bližšímu seznámení s jejich chováním. Důležitou součástí scénických poznámek jsou také popisy prostředí, které směřují k jevištnímu řešení projektované inscenace. Zatímco ve Vančurově dramatické prvotině je časoprostorová charakteristika stručná a jen okrajově doplňuje vyznění dialogů, v dalších hrách jeho zájem o jevištní podobu dramatu postupně sílí, což se projevuje podrobnými popisy prostředí, hracího prostoru i fyzického jednání mezi postavami. Scénické poznámky rovněž podporují jevištní metaforičnost divadelních her a jejich básnický potenciál. Pro Vladislava Vančuru tak představují vítanou možnost, jak dát recipientům najevo svůj postoj k zobrazované skutečnosti i k adekvátní jevištní interpretaci hlavního textu dramatu.

LITERATURA

- DOSTÁL, Vladimír (1968). Dvojí dramatické podobenství o činu. Pokus o interpretaci Vančurových her Učitel a žák a Nemocná dívka. *Česká literatura*, roč. 16, č. 2, s. 162–186.
- DVOŘÁKOVÁ, Žaneta (2012). Funkce vlastních jmen v literatuře a literární onomastika. *Slovo a slovesnost*, roč. 73, č. 3, s. 194–207.
- HAVEL, Rudolf (1959). Ediční poznámka. In: VANČURA, Vladislav. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, s. 399–401.
- HORÁNEK, Zdeněk (1998). *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
- INGARDEN, Roman (1989). *Umělecké dílo literární*. Přeložil Antonín Mokrejš. Praha: Odeon.

- KNAPPOVÁ, Miloslava (1992). Funkce vlastních jmen v literárních textech. In: BLICHA, Michal (ed.) *Zborník AFPUŠ, Slavistica XXVIII, Onomastika a škola*. Banská Bystrica: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, s. 12–16.
- LUKEŠ, Milan (1987). *Umění dramatu*. Praha: Melantrich.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1959). O Vančurovi-dramatiku. In: VANČURA, Vladislav. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, s. 381–398.
- ŠRÁMEK, Rudolf (1999). *Úvod do obecné onomastiky*. Brno: Masarykova univerzita.
- VANČURA, Vladislav (1959). *Hry*. Ed. Rudolf Havel. Praha: Československý spisovatel.
- VELTRUSKÝ, Jiří (1999). *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.

Lékařská inspirace ve Vančurových dramatech

MAREK LOLLOK

Skutečnost, že Vladislav Vančura byl původním povoláním lékař, je známým faktem, notoriitou pravidelně uváděnou v jeho životopisech. V tomto ohledu není žádnou výjimkou: z historie české i světové literatury bychom mohli uvést řadu spisovatelů, kteří se umělecké tvorbě věnovali v jisté spojitosti se svým civilním povoláním, popřípadě jemu navzdory. Přes mnohé textocentrické přístupy, usilující při výkladu literárního díla co nejvíce eliminovat autorův životní příběh, bývá v literární vědě (a tím spíše při výuce literatury na školách či při popularizaci) spíše pravidlem než výjimkou, že interpreti přihlížejí k souvislostem autorova života a díla a více či méně je propojují s jeho objasňováním. Jak Vančurova původní profese poznamenala jeho dramatickou tvorbu a jak se projevila na úrovni postav, dílčích motivů, ale i celkového zaměření jednotlivých her, je předmětem následujícího textu.

Zkoumáme-li lékařskou inspiraci Vančurových divadelních her ve snaze pohlédnout na ně z relativně nového úhlu, nechceme věc – navzdory řečenému – samu o sobě příliš přecenit. Je známo, že Vančura vynikal značnou metodičností a mnohostranností, jež mu kromě lékařství umožňovala vstupovat nejen do kontextu literatury a divadla, ale i malířství, architektury, uměnovědy a teorie (literatury a jazyka). V dobovém kontextu byla tato šíře zájmů srovnatelná snad jen s Vítězslavem Nezvalem, Adolfem Hoffmeisterem či – mimo užší okruh avantgardy – s bratry Čapky. Třebaže strukturalismem ovlivněný Vančura respektoval domény jednotlivých disciplín, na poli umění se jednoznačně vyslovoval pro syntézu: vše mělo směřovat k jedinému cíli, ke zmnožení a umocnění života (viz Závodský 1970, s. 28): „Odbornictví znamená pracovní metodu, znamená řadu, v níž má být skutečně určitý tvar, ale vlastní smysl díla a úběžník tvorby leží v organizační

jednotě, v poslání skloniti všechny pracovní řady a všechny hodnoty k potřebám života.“ (Vančura 1958, s. 7)

Studia lékařství Vančura ukončil v červnu 1921, ovšem již během nich se intenzivně zabýval literaturou a časopisecky publikoval své první práce. V roce 1920 se stal prvním předsedou uměleckého svazu Devětsil. Zhruba ve stejné době – tj. v letech 1918–1920 – působil jako medik v Německém (Havlíčkově) Brodě a v Turzovských Kupelích u Košic. Po promoci se svou ženou a dřívější spolužačkou Ludmilou (rozenou Tuhou) nastoupil jako praktický lékař na Zbraslavi.

Čteme-li Vančurovy zralé celovečerní hry optikou toho, jak se do nich promítá jeho původní povolání či – řečeno o něco širěji – jakým způsobem je v nich tematizováno léčení, uzdravování a také exaktní věda a vědění vůbec, takřka přirozeně se nám seskupí do dvou, chronologii vzniku nerespektujících párů. Jsou to jednak hry *Nemocná dívka* (1928) a *Jezero Ukereve* (1935), v nichž určitý medicínský problém tvoří přímo jádro dramatického konfliktu a zároveň lékaři patří k protagonistům, a jednak hry *Učitel a žák* (1927) a *Alchymista* (1932), jež otázku jisté změny fyzického a/nebo duševního stavu a otázky spojené s lidským věděním nastolují v obecnější rovině.¹

NEMOCNÁ DÍVKA A JEZERO UKEREVE

V obou dramatech jde o vypjatý zápas se zhoubnou nemocí, ba přímo se smrtí: v *Nemocné dívce* lékaři bojují o život patnáctileté Idy, jíž byla diagnostikována rakovina, v komplexnějším *Jezeru Ukereve* se zase snaží čelit exotické nemoci přenášené mouchou tse-tse.

¹ Stranou ponecháváme autorovu žánrově i tematicky dost odlišnou poslední hru *Josefina* (1942), stejně jako jeho juvenilie *Latinští klasikové*, *Několikerá zasnoubení* (1920) a *Satyrská komedie* (1920). Za pozornost stojí, že se ve Vančurově pozůstalosti našlo i jambickými, sdruženě rýmovanými verši psané torzo (13 stran strojopisu, zřejmě z let 1924–1925) nepojmenované komedie, jejíž námět se váže k lékařské praxi: scéna, která se zachovala, se odehrává v čekárně ordinace, kde o svých neduzích rozmlouvají různí pacienti včetně babičky, o níž je řečeno, že je dezerou poslance. Ta se však nepřichází léčit, ale hodlá doktora (jménem Valentin) odvést ke svatbě (viz Závodský 1970, s. 29–30).

Nemocná dívka, Vančurova druhá celovečerní hra následující nedlouho po *Učiteli a žákoví*, je přitom pojata jako disputace nad konkrétním případem – své názory na léčbu zde polemicky vyjadřují doktoři Kříkava, Kolovrat a Profesor, mezi nimiž oscilují další postavy, zejména vznětlivý Statkář Rataj. O postavách a vůbec o celkovém rozvržení dramatické situace výmluvně informují již vstupní dramatis personae:

„KŘIKAVA, třicetiletý, chirurg, šermíř, experimentátor.

KOLOVRAT, o něco mladší, básník, přívrželec paliativních metod léčebných, obrácený do minulosti, obřadný.

PROFESOR, velmi starý, objektivista, empirik, vede si panovačně.“ (s. 61)²

Jak poznamenal Jan Mukařovský, „na rozdíl od Vančurovy dramatické prvotiny tu různé osoby nesměřují k protichůdným cílům, nýbrž všechny usilují o totéž“ (1959, s. 389). Názory na to, jakou terapii zvolit a zda vůbec je možno Idu léčit, se však zásadně liší: zkušený a sečtělý profesor, který smrtelný nádor diagnostikoval, nedává pacientce žádnou naději, naopak temperamentní „šermíř“ Kříkava je od počátku rozhodnut operovat, třebaže je to riskantní; a konečně citlivý poeta Kolovrat radí počkat.³ Z charakteristik i faktického vystupování lékařů je přitom zřejmé, že je mnohem více než jejich odborná erudice a fakta daného případu – právě proto, že se nyní dostali za hranici rutinní, standardizované péče – v rozhodování vedou jejich povahy a „životní filozofie“. Tedy něco s ohledem na jejich pozice až překvapivě subjektivního a nevědeckého.

Tuto skutečnost ilustruje proměna jazyka postav: nejistota ohledně dívčiny budoucnosti přibližuje řeč religioznímu diskurzu, což je patrné zejména ve zvýšeném výskytu slovesa „věřit“:

s. 69 – PROFESOR: Srdeční krajina je děsné pole. Nevěřím!

KŘIKAVA: Nuže, já věřím. Chci. Jsem si jist výsledkem. Jsem odhodlán!

² V případě odkazů na Vančurovy hry v tomto textu uvádíme stránkování v souborném vydání (Vančura 1959).

³ Není bez zajímavosti, že Vančura si přál, aby v premiérové Honzlově inscenaci Kolovrata hrál – tehdy osmadvacetiletý – Vítězslav Nezval. Je pravděpodobné, že Nezval byl dokonce předobrazem této postavy (viz dopis Jindřichu Honzlovi in Blahynka 1978, s. 413).

s. 70 – OTEC: Ne, ne, ne! Neopakuj zoufalství zuřivcova, tot blázen. Věřím lékaři, který neváhá otevřít žíly nemocnému a neděsí se kapičky krve.

s. 75 – KŘIKAVA: Neztrácím víru, doufám.

s. 78 – KŘIKAVA: [...] Věřím. Věřím v život, který se rodí z bolesti a krve. Bude uzdravena. Bude žít! Má víra. Má ocel. Můj boj!

s. 79 – J. BABELOVÁ: [...] Ano, věřím.

s. 91 – OTEC: Klidte se po svých, jděte, zoufalče. Zapomněla jsi na svůj slib, na svoje rozhodnutí. Hle, tento lékař je sláb a není, čemu by věřil. Čeká a mluví jako blázen, jako ten, kdo je usmířen se smrtí.

s. 92 – OTEC: Věřím, věřím jako prostáček, jako ten, kdo očekává zázrak.

s. 98 – PROFESOR: Výminečný zdar není vítězství. Bylo by nutno utvořit pravidla a soustavu. Nicméně nevěřím, že se váš podnik setká s výsledkem. Nevěřím ve výminky, nevěřím v zázrak. Jste klidný?

s. 102 – OTEC: Hrál jste strašnou hru, věřil jsem vám, vsadil jsem na blázna a jeho drzé řeči jsem nerozeznal od slibu lékaře. Jsme mrtvi.

s. 104 – PROFESOR: Věřím. Uvěřil jsem vám, doktore Křikavo.

Ida je nakonec společnými silami všech tří lékařů uzdravena. Formální happy end lze však interpretovat různě: například Blahynka (1978, s. 150) ho považuje za jednoznačně optimistický, protože údajně ukazuje pokrok a triumf lidské spolupráce, jiní kritici poukazovali na rozkouskovanost konce (Dostál 1972, s. 35–36).

Jezero Ukereve je pojato jako souboj vědy a (vyspělé evropské) civilizace s přírodou. Je to mnohem komplexnější hra, jež v roce 1935 vstoupila do již naprosto jiné společenské situace. Podobně jako do mnoha jiných soudobých her se i do *Jezer Ukereve* promítlo ohrožení evropských demokracií nastupujícími diktátorskými režimy.⁴ Vančura se vymezuje vůči stále agresivnější koloniální politice, rasismu a fašismu, když líčí, jak hospodářsky a vojensky vyspělé Německo bezohledně prosazuje své mocenské ambice v subsaharské Africe.

⁴ Původně byl scénář *Lethargus (Ládlanegulo)*: *filmové drama* napsán již roku 1926, časopisecky byl publikován roku 1929, knižně vyšel v roce 1986. Filmový scénář oproti pozdější hře však nebyl tak politicky zatížen (viz Závodský 1973, s. 34).

Novodobým dobyvatelům tu v přímočařejším postupu zabraňuje šíření spavé nemoci, domorodci poeticky nazývané Lááalanegulo; neumí ji léčit ani zde působící francouzský misionář a lékař Forde, ani berlínští výzkumníci v čele s Robertem Kochem.⁵ Smrtelná nemoc je ve hře katalyzátorem: nejenže ukazuje limity západní vědy, ale zrcadlí i hodnoty jednotlivých aktérů. Ani vážné zdravotní ohrožení totiž nezvrátí dobovačné úsilí kolonizátorů, kteří za pomoci armády začnou domorodcům vnucovat Kochův lék. Na Lááalanegulo sice zabírá, pacienty však zároveň oslepí.

Ugandané nejsou s to pochopit, že bílí lékaři sice dokážou nemoc diagnostikovat, ale neumějí ji vyléčit. I to přispívá k nadmíru napjatým vztahům. Rovněž evropští obchodníci nadále cynicky prosazují své zájmy, viz zejména intriky portugalského překupníka se zbraněmi Ambrose. Řeší se obdobné dilema jako dnes, tedy zda zachránit co nejvíce lidí i za cenu hospodářské devastace (likvidací zdrojů náklady vysoušením močálů a vypalováním křovisek, jež jinak domorodcům poskytují obživu).

Závěr spleťtého děje Vančura harmonizuje tím, že ve chvíli hrozícího střetu mezi kolonizátory a domorodci, na jejichž stranu se přidal i Kochovým preparátem oslepnuvší Forde, nechá protagonisty proklamacovat mír a sblížení mezi národy i rasami, přičemž naznačenou naději v dramatu ještě zmnožuje depeš, která oznamuje, že se Kochovi podařilo najít bezpečný lék. Přes vyjádřenou skepsi ohledně možností vědy se končí pozitivně, přičemž opět místy zaznamenáme až jaksi „spirituální“ dikci:

„FORDE: Zůstanu. Věřím, věřím v lékařství! Věřím v civilizaci, věřím v lidského ducha. Naši přátelé pracují. Celý svět sleduje náš strach, celá armáda lékařů pracuje, aby nám pomohla. Jsou s námi. Jsou zde! Když padly rány, když jsem se dozvěděl, že jsi nemocná, obešla mě slabost. Byl jsem malomyslný. Ale teď opět věřím. Věřím na vědu. Věřím!“ (s. 270)

⁵ Postava má svůj předobraz ve slavném mikrobiologovi Robertu Kochovi (1843–1910); obdobně též hlavní hrdina se značnou literární licencí odráží osudy R. M. Forda (1861–1948), irského misionáře, jenž se na léčení spavé nemoci ve své době skutečně podílel.

„FORDE: [...] Slyším řeč universit, slyším proměněné jazyky národů, slyším mateřštinu solidarity, slyším sotva znatelný šelest zdlouhavé práce, která končí činem útěchy. – Činem spásy! Nádherným skutkem, vítězstvím, pomocí, bratrstvím!“ (s. 274)

Jezerem Ukerěve Vančura znovu vstoupil do kontextu her tematizujících „nemocný svět“ a smrt, respektive her naznačujících možnosti jeho léčení a vyléčení (viz například Wolkerův *Hrob* z roku 1922 nebo Čapkovu *Bílou nemoc* z roku 1937). Díky tradičně výraznému Vančurovu jazykovému gestu zde konkrétní medicínský problém přerůstá v podobenství. Třebaže je lékařsky erudovanému autorovi nemoc „přírodním faktem, pracuje s ní také jako se symbolickým vyjádřením společenské choroby, kterou nelze uzdravit polovičatými léky, zvláště ne těmi, které z nemocných dělají slepce“ (Janoušek – v tisku).

UČITEL A ŽÁK A ALCHYMISTA

Zatímco *Učitel a žák* je nejen v kontextu Vančurovy tvorby, ale i v kontextu dobové dramatiky programovým experimentem, manifestací nového – avantgardního – pojetí dramatu, *Alchymista* představuje jistý návrat k tradičnějším dramatickým formám;⁶ zároveň jím vrcholí „sada děl o stavu národa“, jako byly *Hrdelní pře anebo Přísloví*, *Markéta Lazarová* nebo *Útěk do Budína* (Blahynka 1978, s. 186).

Ve scénické básni *Učitel a žák* se rovněž explicitně setkáváme s medicínou jako svébytným oborem, tentokrát však vcelku okrajově v souvislosti s epizodní postavou Lékaře coby člena „soudní komise“, která přichází ohledat náhle skonavšího Janova (tj. žákovy) strýce. V tomto případě, jenž je součástí zásadního obratu v Janově smýšlení (a v celém

⁶ Hru lze chápat jako součást obecnějšího „posunu, k němuž došlo ve třicátých letech, kdy i další avantgardní dramatici začali hledat rovnováhu mezi výchozími postuláty a mezi limity dramatu jako druhu, přičemž se buď začali více přibližovat tradičním dramatickým poetikám, jako například sám Vančura ve své třetí celovečerní hře *Alchymista* (1932), nebo naopak svou inovační energii soustředili zejména na básnickou a jazykovou stylizaci dramatické výpovědi jako například Vítězslav Nezval v dramatech od *Schovávané na schodech* (1931) až po *Manon Lescaut* (1940)“ (Janoušek 2019, s. 54).

dramatu), nepřesvědčí exaltovaného mladíka ani lékařovo odborné potvrzení, že to nebyl on, kdo strýce zabil, nýbrž – shodou okolností – mozková mrtvice. V ukázce podtrháváme signifikantní pasáž, stejně jako Janovu negaci předkládaných fakt:

„JAN: Jak umřel, doktore, jak umřel můj strýc?

DOKTOR: Můj bože, vidíš sám, byl raněn mrtvicí.

JAN: A můj nůž?

DOKTOR: Znovu ti opakuji, že jsi neměl ani nůž ani sekeru ani špendlíček. Neměl jsi nic, čím bys mohl někoho poranit. Procitni konečně ze své hlupoty.

JAN: Ach, nevěřím. Držel jsem nůž. Ostří škrábalo, ocel zněla a třpytila se.

LÉKAŘ: Není stop ani po škracení, ani po rdoušení. Případ je jasný. Apoplexia cerebri. Toť vše. Dopsáno, pane. Podepíši zítra o jedenácté. K řasu, to je dobrá smrt, smrt bez lékaře.“ (s. 39)

Člověkem vědění a vědy je však v *Učíteli a žákovi* především Doktor, tedy onen Učitel z titulu hry. Jeho označení je obecné, nejde o akademický titul doktora medicíny, ale o zástupné pojmenování vzdělance, tj. člověka znalého a zpravidla stále usilujícího vědět. Právě rozhledem přesahujícím své okolí má Doktor leccos společného s lékaři dříve zmíněných her a také s hlavním hrdinou dramatu *Alchymista*; zároveň je však postavou mnohoznačnou, stejně jako je mnohovýznamová celá hra.⁷

Doktor, který je mimo jiné básníkem, plní funkci autora mluvčího. Podobně jako básník-lékař Kolovrat z *Nemocné dívky* je zprvu především „mužem knihy“, tedy spíše hovořícím teoretikem než konajícím praktikem, nicméně stejně jako Kolovrat v závěru hry podnikne z hlediště děje zásadní čin: zatímco Kolovrat doléčil Idu, Doktor se – na rozdíl od Jana z revolty brzy vystřízlivělého – skutečně vydává na cestu.

⁷ Tato mnohovýznamovost komplikuje pochopení hry jak běžným recipientům, tak znalcům, kteří se v interpretacích často diametrálně rozcházejí. Například Vladimír Dostál v roce 1968 chápal *Učitele a žáka* jako jistou polemiku s avantgardními koncepcemi Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho (viz Dostál 1972), avšak Josef Galík tomuto názoru oponoval: podle něj jde spíš o reakci na již vystřízlivělé šrámkovsko-čapkovské buňičství (viz Galík 1970; dále také Janoušek 1989 a Štěrbová 1997).

Napětí mezi slovem a činem nebo též mezi „muži knihy“ a „muži meče“ se tak od počátku stává základní osou celého Vančurova dramatického (a v mnoha případech i prozaického) díla, což vyjadřuje i název souboru studií Vladimíra Dostála o Vančurových hrách (Dostál 1972).⁸ Třebaže Vančura straní aktivnímu přístupu k životu, nedá se říci, že by rýsoval jednoznačnou hranici. V *Učiteli a žákovi* se k činu brzy odhodlá Jan, ovšem jeho nepřipravený podnik skončí kontraproduktivně; naopak v neprůbojně maloměšťácké rodině Janova strýce podle všeho již zakořeněný Doktor nijak nesignalizuje svůj ultimativní krok, a přece je to nakonec on, kdo jedná. Jistá ambivalence zdánlivě jasně profilovaných postav, ukazující se tu a tam v překvapivých myšlenkových zvratech a jednáních, není přítom ve Vančurově tvorbě výjimkou.

V podstatě ve všech Vančurových zralých hrách (umírněněji i v *Josefině*) je uvedená polarita rozpracována na půdorysu odpovídajícímu problémovému dramatu, tedy her, v nichž je „zvolený děj evidentně jenom sekundárním prostředkem k dramatické prezentaci problému“ (viz například Janoušek 1989, s. 146–147, Kroča 2019). Takto koncipovaným textům bude zřejmě oprávněně čas od času vyčítána jistá konstruovanost a tezovitost, včetně jisté plochosti dramatických charakterů (viz například Galík 1970, s. 57, Dostál 1972, s. 21). Dominantou Vančurových her nicméně zůstává jazyková výstavba – právě silně, ale vždy dostředivě aktualizovaná výrazová stránka je pro sémantiku autorových děl klíčová, nikoli psychologická propracovanost a věrohodnost postav.⁹ Zvrstvená kompozice (viz Kožmín 1968, zejména s. 145–157)

⁸ Uvedenou polaritu již v době vzniku hry zaznamenal Otokar Fischer: „Jde o protiklad dvou typů, vytčený v nadpisu: Učeň, přístupný mistrovu slovu a snadno je přehánějící, vznětlivý blouznil, vybějejší se v prázdném nadšení řečnickém, ale neschopný citu, za nímž by stál skutek: proti němu doktor, s vrozenou nutností vést, vychovávat, štěpovat duše, nesrostlý s žádným domovem, stále jakoby na cestách a zdánlivě nehotový, ve skutečnosti však štědrý rozséváč a obohacovatel“ (Fischer 1927, s. 11).

⁹ To odpovídá koncepci postav ve Vančurových prózách: „Vančura pochopil, že není jediná možnost konstrukce postavy držet se zákonů toho, čemu se v literární kritice říká psychologie. Postava u Vančury je konstruována přímo z noetického základu a je konkrétně determinována svými vztahy k ostatním. Zbavila se psychologie a nestala se loutkou, nýbrž je nutností v plánu díla.“ (Mukařovský 2001, s. 514)

se podílí na tom, že všechny zmíněné Vančurovy hry zároveň vstupují do kontextu tzv. lyrických dramát (viz Janoušek 1989, s. 107–153), která je možno číst jako svého druhu podobenství. To platí i po jistém zcivilnění Vančurova výrazu v *Jezeru Ukereve* a *Josefině*.

Snad nejkomplexnějším a nejindividualizovanějším charakterem ve Vančurově dramatice je protagonista *Alchymisty* Alessandro del Morone. Navzdory svému nevysokému věku v Evropě již známý a respektovaný vzdělanec, úspěšný hned v několika oblastech zároveň. Prakticky pořád vítězí: „v prvním [dějství] vyhraje nad majetnictvím, uvede do hry zlato a učiní se nepostradatelným, ve druhém zvítězí v lásce a odejme oběma svým soupeřům oblíbenou ženu, ve třetím s epilogem vyjde najevo podvod, aby mohla triumfovat Moronova pravda – italský učenec vypočte zatmění slunce a tento vesmírný efekt jej v očích přihlížejících povýší, alespoň na chvíli, na pána žvlů, na vládce přírody, na vrcholného člověka, ne-li přímo nadčlověka“ (Dostál 1972, s. 52). Jeho renesanční jižanská osobnost představuje pozitivní syntézu zmíněných „mužů meče“ a „mužů knih“. Třebaže zdaleka není jen ztělesněním ctností, vyniká rozhodností, sebevědomím a hlavně vlastní svobodnou vůlí.

Jen zdánlivě se tento dobrodruh, toho času prodlévající na utraquistickém panství Koryčanů, kde je jeho hlavním úkolem vyrobit zlato, dostává do konfliktu se svým vyznáním: naopak na rozdíl od ostatních, zejména Michaela Koryčana, si v jeho případě věda a víra nekonkurují a nadto jsou v souladu s jeho vůlí a skutky. Hierarchii hodnot má jasnou: říká, že „[v]ědění je méně než život. A dílo je méně než život.“ (s. 124); ale také prohlašuje, že „[j]enom ve shodě s bohem a s jeho světem můžeš zvidati“ (s. 166). Třebaže pokusy vyrobit synteticky zlato zatím selhávají, experimentující Alessandro – na rozdíl od pouze přihlížejících Michaela a Martina – nepřestává věřit, nepochybuje.

I v *Alchymistovi* se tak problematizují dva v zásadě protichůdné principy: vášnivě tvořivý životní styl (s odrazem v Moroneho následovnicích Bubnovi a Evě) a vedle toho usedlý, opatrnícký, dusivě puritánský styl Koryčanů (viz jeho varianty v Martinovi, Michaelovi a Martinově manželce Anně). Jak mohou být tyto principy sžrávé, jestliže nejsou v člověku smířeny, se ukazuje na postavě Michaela, kterého lze vedle Bubna považovat za ne zcela povedeného Alessandra žáka:

„MICHAEL: Chci znát! Chci znát!

ALESSANDRO: Ach, toto volání, tyto otázky. Což já znám smysl věci, což jsem se někdy vydával za něco víc než za alchymistu a za hvězdáře? Já mám před tebou vydávati počet ze své práce? Ne!

MICHAEL: Vzbudil jsi ve mně trýznivou potřebu mysliti o těchto věcech, svrhl jsi závrat do mé duše.

ALESSANDRO: Což jsi nezešílel ze svého strašného boha, v jehož rouně jsou zařaty hnáty mučedníků? Což jste ty a tobě podobní nevy-myslili tuto příšeru sveřepější a méně křesťanskou než caňhradští psi? Jdiž, rouhači, jdiž, blázne s myslí, jež vlaje jako cár.

MICHAEL: Chci znát, chci znát!“ (s. 166)

Zejména pro své charisma je Alessandro vnímán nejen jako alchymista, ale i jako svého druhu léčitel; ostatně sám císař zoufalý již ze svého tělesného (a zřejmě i duševního) strádání za ním přichází s prosbou o pomoc. Pokud ovšem Alessandro nějak „léčí“, tak tím, že inspi-ruje – působí na své okolí svým životním příkladem, radostí a plností, jakož i schopnostmi považovanými téměř za mimořádné (sice ještě nedokáže vyrobit zlato, ale je schopen vypočítat hodinu zatmění slunce). Nikoho nenechává klidným a stejným jako byl dřív. Jako alchymista tedy neproměňuje jen kovy, ale především lidi – některé k jejich prospěchu, jako Bubna a Evu, která je s Alessandrem rozhodnuta odejít do Itálie, v jiných spíše umocní vnitřní rozpolcenost, neslučitelnost touhy s přísně chápanými náboženskými požadavky: tak se Martin Koryčan nadále trápí pro své majetkové záležitosti, jeho bratr Michael pro svou neukojitelnou touhu po vědění a Anna pro svou nevěrnost manželovi.

ZÁVĚR

Vladislav Vančura ve svých divadelních hrách často těží ze svého lékařského vzdělání a praxe, a to explicitně i implicitně. Nejenže do dramatického děje zapojuje značné množství lékařů, respektive „mužů vědy“, ale opakovaně sleduje i jistý proces uzdravování anebo léčení. V *Nemocné dívce* a *Jezeru Ukereve* je úsilí porazit zhoubnou nemoc samou podstatou dramatické zápletky (třebaže se jí témata uvedených her nevyčerpávají), zatímco v *Učiteli a žákovi* a *Alchymistovi* jde spíše

o formativní – a tedy v jistém smyslu rovněž „léčivé“ – působení výjimečných jedinců na své okolí. V obou pojetích se (lékařská) věda stává podstatnou součástí sémantického plánu: zevrubně jsou prozkoumávány otázky lidského vědění, vědeckého přístupu ke světu, jeho možnosti a mezí, stejně jako vztah mezi teoretickým věděním a reálnou praxí, vědou a uměním, popřípadě též vědou a vírou (ať už náboženskou, či vírou v pokrok). Soustavností a vážností, s jakou soustřeďuje svou pozornost k lidskému poznání či poznávání, přičemž místy vyjadřuje jisté pochyby, je Vančura v kontextu avantgardní tvorby – zejména v období svých prvních celovečerních her – unikátní.

Postavy lékařů a vědců mají přitom v jeho divadelních hrách různou funkci: pravidelně jsou postavami centrálními, byť mohou reprezentovat různé přístupy ke světu, různé životní strategie a styly. Nejčastěji inklinují k aktivnímu a dobrodružnému postoji, což se u autora setkává se sympatiemi, zároveň však ukazují i možná úskalí a limity příliš sebevědomých a dobytelských postojů (viz různé varianty tohoto motivu u Křikavy, Moroneho, Forda, Učitele i Jana). Často zaznamenáváme kritiku vědeckého mesianismu, a to i navzdory kladným koncům Vančurových her.

Jako stav jakési nedokonalosti nebo neúplnosti se opakovaně tematizuje nemoc, která v problémovém a zároveň lyrickém pojetí získává obecnější, aktualizovaný význam – tělesná a/nebo psychická strádání často souvisejí s neuspokojivými poměry mezilidskými či společenskými. Vančura chápe onemocnění vždy celostně, příliš dílčí a specializované myšlení moderní vědy se u něj nejednou dostává do konfliktu s komplexnějším, univerzálnějším pojetím člověka.

Zájem o epistemologické otázky v souvislosti s reálnými vlastnostmi a možnostmi lidí je konstantou Vančurova dramatického i prozaického díla, která je – podle našeho mínění – přinejmenším stejně tak významná jako jeho mnohé dobové aluze a apely.

LITERATURA

- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- DOSTÁL, Vladimír (1972). *Slovo a čin: 4 příspěvky k interpretaci Vančurových dramát ve světle vývojové logiky české literární avantgardy*. Ostrava: Profil.
- FISCHER, Otokar (1927). *Právo lidu*, roč. 36, č. 286, 16. 10., s. 11.
- GALÍK, Josef (1970). Dramatické intermezzo. In: HÁJKOVÁ, Alena – ZÁVODSKÝ, Artur – GALÍK, Josef. *Tři studie o V. Vančurovi*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého.
- JANOUSĚK, Pavel (1989). *Rozměry dramatu*. Praha: Panorama.
- JANOUSĚK, Pavel (2019). Vančura, Vladislav. Učitel a žák, *Theatralia 22, Supplementum*, č. 1, s. 52–58.
- JANOUSĚK, Pavel (v tisku). Vančura, Vladislav. Jezero Ukereve (heslo pro *Slovník moderního českého dramatu*).
- KOŽMÍN, Zdeněk (1968). *Styl Vančurovy prózy*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1968.
- KROČA, David (2019). *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století*. Brno: MuniPress.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1959). O Vančurovi – dramatik. In: VANČURA, Vladislav. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, s. 381–398.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001). Vančurovská prolegomena. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. Brno: Host, s. 503–553.
- ŠALDA, František Xaver (1927). Vančurův dramatický debut. *Tvorba*, roč. 2, č. 7, s. 222 (knižně in: týž (1963). *Kritické projevy 13*, Praha: Československý spisovatel, s. 229–300).
- ŠTĚRBOVÁ, Alena (1997). K interpretacím Vančurova Učitele a žáka. *Česká literatura*, roč. 45, č. 3, s. 291–302.
- VANČURA, Vladislav (1929). Lethargus (Láálanegulo): filmové drama. *ReD*, roč. 3, č. 1, s. 22–25.
- VANČURA, Vladislav (1986). *Lethargus (Láálanegulo): filmové drama*. Praha: Vladimír Sainer.
- VANČURA, Vladislav (1958). *Vědomí souvislostí*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1959). *Hry*. Praha: Československý spisovatel.
- Vladislav Vančura beletrista* (1981). Brno: Knihovna Jiřího Mahena, 1981.
- ZÁVODSKÝ, Artur (1973). Vladislav Vančura mezi literaturou, filmem a dramatem. In: *Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem*. Opava: Slezské muzeum, s. 10–37.

Vančurovy texty v brněnských divadlech

VERONIKA VALENTOVÁ

Vladislav Vančura je v lecčems podoben svému vzdálenému bratran-
ci Jiřímu Mahenovi. Oba kladli důraz na morálku, statečnost a charak-
ter, oba byli empatickými lidumily i renesančními osobnostmi mnoha
talentů a zájmů. A pokud by Mahen neukončil svůj život dobrovolně
roku 1939, patrně by ho během války potkal stejně tragický osud jako
autora *Markéty Lazarové*.

Vančura s Mahenem sdíleli obdobně pokrokové názory na divadlo.
Vančura tvrdil zcela v duchu Mahenových tezí, že divadlo musí neustá-
le experimentovat, je mu třeba „pokusných scén odpovídajících vě-
decké laboratoři“ (Závodský 1970, s. 32) a jeho povinností je „tvořiti
soudobé hodnoty jevištní z textů starých a moderních“ (tamtéž, s. 32).
Jisté rysy podobnosti vykazuje i jejich dramatická tvorba, která navzdo-
ry relativním úspěchům ve své době nebudí zájem současné dramatur-
gie. Je pro ně typická jistá neurčitost, abstraktnost (Šalda 1987, s. 332),
rozkolísanost postav, nepokoj či nepředvídatelnost.

INSCENACE VANČUROVÝCH HER

Z téměř dvaceti brněnských inscenací textů Vladislava Vančury šlo
o realizace dramat pouze v sedmi případech. Prvním z nich bylo uve-
dení hry *Učitel a žák* v únoru roku 1930 v režii Jindřicha Honzla v divadle
Reduta. Režisér Vančurův styl, s nímž velmi konvenoval, klasifikoval
tako: „S Vančurou přichází na jeviště brněnského Národního divadla
nejen nový autor, nýbrž i nový tvar hry: *Učitelem a žákem* projevují se
touhy po novém českém dramatu, které bylo již skoro opuštěno básníky“

(1956, s. 140). Roli Jana hrál v Brně Miloš Nedbal, postavu Doktora režisér Aleš Podhorský. Scénografii vytvořil – stejně jako o tři roky dříve v Osvobozeném divadle v Praze – Jindřich Štyrský. Podle dochovaných fotografií šlo o velmi avantgardní jednoduchou scénu tvořenou malým vyvýšeným jevištěm a třemi schodišti, kulatým stolkem a židlemi.

V televizním dokumentu věnovaném Jindřichu Honzlovi je tento počín charakterizován jako „odvážný pokus komunistického režiséra uvést komunistického autora na velkém jevišti státně subvencovaného zemského divadla.“ Miloš Nedbal dále vzpomíná, že Honzl to neměl poprvé ve velkém divadle lehké, zvláště když se „odvážil učit přední herečku činohry Zdeňku Gräfovou, jak má zametat, aby to bylo herecky funkční“ (Kisil 2003).

Roku 1932 uvedl režisér Otakar Mrkvička v Divadle Na hradbách *Alchymistu*. Stalo se tak v roce vydání hry i pražského uvedení v Národním divadle (v Praze opět v režii Jindřicha Honzla). Fotografie ani program v archivu Národního divadla Brno dochovány bohužel nejsou, ale o podobě inscenace vypovídá recenze autora podepsaného šifrou E. V., který evidentně nepatřil mezi fanoušky Vančurova jazyka ani brněnské činohry. Dle jeho výpovědi spoutal hostující Otakar Mrkvička „autorovu vyjadřovací metodu prostými pevnými otěžemi přirozeného a skromného výrazu. Jeho scéna, členěna vkusem malířova oka dala mluvit a spojovat se s okamžitou dynamikou děje i těm, jichž hlas právě nezněl, což bývá jindy právě nejtěžší problém brněnské činohry. I komparsy, jindy mrtvé a trapné, naráz ožily. Ovšem tam, kde autor upadl v krajně papírové okouzlení slova, nebylo možno najít divotvůrce, který by dovedl dáti této studené soše trochu krve. Paní Gräfová a p. Skřivan, jejichž port byl po této stránce nejvíce zatížen, trpce to pocítili. [...] Vcelku bylo jasné, že neozdobena slohovou ondulací klenula by se hra mnohem monumentálněji“ (1932, s. 9).

Drama *Jezero Ukereve* (1935) se v Brně objevilo prozatím dvakrát. Poprvé v poválečných letech v Zemském národním divadle, podruhé o téměř čtvrtstoletí později v Divadle bratří Mrštíků. Politický apel této hry s časovým odstupem ocenil Jan Mukařovský, který vyzdvihl „pohotovost, s kterou Vančura zasáhl do protifašistického boje...“ již rok před vydáním Čapkovy *Války s Mloky* (1959, s. 393). Premiéra proběhla koncem května roku 1947 v režii Jiřího Jahna a s výpravou Josefa Adolfa Šálka. Recenze ve Svobodných novinách vyčítá inscenaci pří-

lišné seškrtání textu a zjednodušení dějové fabule, nicméně chválí režijní a výtvarné pojetí a oceňuje herecké výkony Stanislava Hejného, Oldřicha Vykypěla, Františka Šlégra či Jarmily Kurandové. U ostatních herců šlo údajně většinou o hlasové projevy, ne o herecké výkony.

Ještě hůře hodnotila dobová kritika pozdější inscenaci v Divadle bratří Mrštíků v režii Pravoše Nebeského. Premiéra připadla na Mezinárodní den divadla a na slavnostní projev režiséra reagoval recenzent Brněnského večerníku Vladimír Čech výtkou, že celkový ráz večera postrádal „sváteční charakter, soudě z reakcí některých mých nejbližších sedících, kteří leckdy měli co dělat, aby sami nepropadli těžké sugesci spavé nemoci“ (vč 1971, s. 7). Inscenace byla věnována 50. výročí založení KSČ a možná právě tento politický aspekt zapříčinil „patetizující režijní pojetí“ a „schematizující proklamativnost“ herců (jur 1971). Podle Artura Závodského se brněnští tvůrci místy až nelogicky přizpůsobili Vančurovu řazení scén dle zásad filmového střihu a neskloubili jednotlivé scény v jevištní celek. Scéna Milana Zezuly sestávala ze vzosné otáčivé konstrukce, která z jedné strany představovala říšský sněm, z druhé primitivní prostředí. Notně také pracovala se světlem (proměny dějiště za pomoci projekce zelené nebo rudé barvy) a navíc atmosféru umocňovaly zvuky tamtamů (viz Závodský 1971, s. 5).

Nejvíce se přízni divadel těšila Vančurova poslední hra *Josefina*. Psal ji roku 1941 a nestihl text dokončit, jak dosvědčují slova jeho ženy Ludmily, jíž řekl, aby „dala dohromady poslední rukopisy, že tam je několik tužkou psaných stránek, které vypadají jako útržky – a ty že patří k Josefince“ (Vančurová 1967, s. 148). Tato „pygmalionská“ veselohra, původně podepsaná pseudonymem František Kozdera, byla v Brně poprvé nastudována již roku 1949 v Mahenově divadle v režii Miroslava Kratochvíla. Tvůrci zasáhli do textu různými úpravami, aby eliminovali místa psaná formou filmové povídky a aby doplnili nedopsané části. Více také podtrhli motiv rozporu Ireny a Josefiny a zapojili do děje závěrečný výstup studentů. Dle fotografií dominoval na scéně Františka Malého výjev školní chodby s bustou nad schodištěm umístěným vlevo. V Divadle bratří Mrštíků se *Josefina* objevila roku 1960 v režii Libora Plevy a s hudbou Aloise Piňose. Naposled byla uvedena v roce 1988 v režii Aloise Hajdy, který navázal na svou televizní inscenaci z roku 1968, v níž do titulní role obsadil studentku JAMU Hanu Zagorovou.

DRAMATIZACE VANČUROVÝCH PRÓZ

Z Vančurových děl jsou obecně v českých divadlech častěji uváděny dramatisace prozaických textů. Největšímu úspěchu se v posledních desetiletích těší *Rozmarné léto* a *Markéta Lazarová* a na scénách zaměřených pro děti pohádka *Kubula a Kuba Kubikula*. Pouze jedenkrát se objevila inscenace *Výstřel*, která tvořila druhou část večera studentů JAMU v říjnu 1969. Vančura napsal tento text jako filmovou povídku, rozhlasovou adaptaci z ní vytvořil Antonín Přidal a student režie Jan Růžička vytěžil z tohoto námětu divadelní grotesku, kterou kritika přijala velmi kladně. Hráli v ní Jiří Bartoška, Pavel Rímský, Eliška Havránková, Jana Švandová, Daniela Bakerová, Petr Svárovský a Rudolf Stárz.

V Divadle na provázku byl již v první fázi profesionálního období v únoru roku 1973 nastudován text *Baron Prášil aneb Konec starých časů*. Nerealizovaný filmový scénář *Baron Prášil* a román *Konec starých časů* zdramatizoval Miloš Pospíšil spolu s režisérem Zdeňkem Pospíšilem. Knížete Alexeje Megalrogova hrál Boleslav Polívka v alternaci s Gustavem Opočenským. Jednalo se o první uvedení na jevišti, čtrnáct let před premiérou filmu Jiřího Menzela, jež se konala roku 1989. Prvotní impuls ale pravděpodobně vznikl na Janáčkově akademii múzických umění, jelikož v pozůstalosti Bořivoje Srby se našla krátká studentská práce *Baron Prášil* – koncepce jevištního scénáře, ovšem pouze verze podepsaná jménem Pospíšilova spolužáka Pavla Hradila. Bořivoj Srba dramaturgicky inspiroval své žáky k většině prvních inscenací.

Z archivních fotografií je patrné, že výtvarná stránka vančurovské dramatisace měla vysokou úroveň. Potvrzují to také dobové recenze, které jinak k tomuto počínu příliš shovívavé nejsou. Obzvláště ve srovnání s nedávnými Pospíšilovými *Příběhy dona Quijota* nevyznívalo hodnocení *Barona Prášila* tak euforicky. Artur Závodský vnímal celou téměř tříhodinovou inscenaci jako únavnou a místy bezradnou. Usoudil, že režiséru Zdeňku Pospíšilovi „nevyšel dost základní kontrast díla – protiklad představy plného, renesančně košatého života [...] a malých lidiček na zámečku Kratochvíle, kteří nejsou schopni činu.“ Bohužel kritice neunikly ani herecké výkony. Z nesourodého a profesionálně nesjednoceného hereckého kolektivu si Závodský všímá jen Gustava Opočenského, který „má pro tento úkol dobré předpoklady (ztempilou

fysis, značné herecké zkušenosti), ale jeho postava není zdaleka do- tvořena“, a Jiřího Pechy, kterému se lépe dařilo jako „komentátorovi probíhajícího děje nežli jeho aktéra“ (2017, s. 158). Jiří Pavelka byl ve svém soudu ještě příkřejší. Vyčítal inscenaci roztříštěnost a špatné uchopení Vančurova textu pro divadelní zpracování. Herecký kolektiv se dle Pavelky „nemůže honosit vysokou jazykovou kulturou“ (1973, s. 16), což byla ovšem častá výtka vůči tehdejší „provázkovským“ inscenacím.

Dramatizace románu *Markéta Lazarová* se objevila na stejné scéně o sedm let později v režii a úpravě Evy Tálské. Hudební vstupy, které v živém provedení provozoval soubor Camerata moravika na historických nástrojích, složil Miloš Štědroň. Tálská využila několika epizod z filmu Františka Vlášila z roku 1967. Nastudování této inscenace trvalo extrémně dlouhou dobu, jak bylo ostatně pro tvorbu Evy Tálské příznačné. Jiří Veselský tehdy poměrně ironicky konstatoval, že „publiku bylo dáno zhlédnout to, co režisérka Tálská uznala za veřejně ‚zhlédnutelné‘ po téměř třech letech intenzivní práce“ (Veselský 1982, s. 7).

Pravdou je, že Eva Tálská přípravu inscenace nepodcenila, jak je patrné ze stati popisující velmi zevrubně práci na hlavní postavě (2009, s. 187–197). Jednoduchou náznakovou scénu tvořila rozměrná plachta zavěšená na čtyřech provazech. Důležitou roli měla práce se světlem (reflektory se využívaly především při vypjatých situacích). V dramati- zaci chyběly mnohé charakterové prvky a nedařilo se udržet temporyt- mus, navíc se z inscenace „jen klopotně dral smysl Vančurova díla“ (Němec 1980, s. 5). Jazyk se původnímu Vančurovu jazyku vzdálil, slovy se nadměrně neplýtvalo. Autorovy výrazové prostředky i epický proud jeho obrazů zde byly „materializovány převážně ozvučením, gestem, pohybem, dynamikou hereckého projevu“ (Tm 1980, s. 5). Za nejlepší herecký výkon chválili recenzenti především Jiřího Pechu v roli Kozlíka, naopak Monice Ottové (později Maláčové) se příliš nedařilo.

Markéta Lazarová se později objevila také v hudebním zpracování, a to hned dvakrát. Poprvé roku 1989 v úspěšné variantě v Mahenově divadle v režii Michaela Taranta. Těžištěm této emotivní inscenace, při- pomínající galapředstavení rockových hvězd, činoherní balet či athletic- ké hraní, se stal prostor, pohyb a světlo. Rockové písně Daniela Fikejze vznikaly na texty Ivana Huvara. Scéna nijak nezastírala technický charakter. Dominantní byla velká hnědá plachta na mnoha provazech.

Pevná a cílevědomá režisérská ruka a dokonale sehraný herecký soubor učinily z inscenace fascinující divadlo (Suchomelová 1989, s. 5), z něž dramatičtvo vyloupilo bezpečně epické jádro (Doležel 1989, s. 5).

V Městském divadle hráli *Markétu Lazarovou* roku 2007, ale zdaleka se netěšila takovému nadšení. Režíroval ji Stanislav Moša a hudbu složil Petr Ulrych. Scénu Jaroslava Milfajta tvořily slídové pásy zavěšené do půlkruhu, na němž probíhalo i promítání. Inscenace stála především na výrazné hudební složce. Problematické libreto negradovalo a postrádalo rytmus i Vančurovu básnivost (Čech 2007, s. 10), za neobratnou byla označena i režie (Bartošová 2007, s. 18). Jednou z hlavních figur se stala přidaná postava proutkaře, v rolích dalších vypravěčů zpívali a hráli sourozenci Ulrychovi, díky nimž působila inscenace „velkou emocionální silou“ (Kročá 2007). Hereckými výkony zaujali především Radka Coufalová a Martin Havelka.

Humoristická próza *Rozmarné léto* se v Brně poprvé objevila roku 1962 na Divadelní fakultě JAMU v režii Evžena Sokolovského. Jednoduchá funkční scéna Věry Fridrichové využívala pouze praktikáble. Trojí vystoupení kouzelníka Arnoštka na laně bylo ztvárněno pomocí principu černého divadla. Vtipně parodující hudba Petra Skoumala vhodně podtrhovala i pointovala hereckou akci. Pohybovou složku měl na starosti Luboš Ogoun. Herecké výkony přijalo publikum s entuziasmem. Studenti si poradili s archaickým jazykem, s pohybovými úkoly i souhrou s hledištěm. Vynikala především trojice Miroslav Částek, Karel Pospíšil a Jiří Žák, ale také Věra Galatíková coby Kateřina, chaplinovsky vyhlížející kouzelník Oldřich Vlček či Antonín Molčík a Rudolf Leitner, přidaní vtipní klauni přinášející a odnášející dekorace. Štěpán Vlašín považoval inscenaci za nejlepší v dané divadelní sezóně, Artur Závodský u ní shledával podobnost s Osvobozeným divadlem, Jan Grossman ji zase srovnával s Větrníkem nebo Pleskotovými režii. Jan Procházka psal o duchu V+W i Bertolta Brechta, jen František Černý byl po hostování souboru v Praze jemně ironický tímto hodnocením: „dovoleno vše, v kostýmech z konce monarchie se na laně předvádí striptýz“ (Černý 1962, s. 3).

Podruhé uvedlo *Rozmarné léto* Loutkové divadlo Radost roku 1978 v režii a úpravě Pavla Vašíčka, s výpravou Václava Houfa a s hudbou Jiřího Bulise. Podle dochovaných fotografií šlo o velmi stylizované výtvarné pojetí v nafukovacích kulisách i kostýmech.

Další *Rozmarné léto* režíroval Pavel Hradil a použil dramatizaci Evžena Sokolovského. Šlo o režijně celistvou a stylově působivou inscenaci na konstruktivisticky laděné, barevné a vzdušné scéně a s kostýmy tvarem i barvou výrazně charakterizujícími jednotlivé postavy (Bundálek 1983, s. 5). Herecké výkony Jaroslava Dufka, Jaroslava Kuneše, Ladislava Lakomého i Evy Hradilové byly považovány za velmi vitální a profesionální (Srna 1983, s. 2).

Prozatím poslední brněnské nastudování *Rozmarného léta* z roku 2018 režíroval Jakub Nvota. Pod hlavičkou Národního divadla Brno probíhala jednotlivá představení v cirkusovém červenožlutém šapitó v lužáneckém parku v rámci projektu *Cirkus bude*. Představení doprovázela živá hudba skupiny Sandonoriko. Nvota použil podobný princip jako studenti v šedesátých letech – tedy výstupy dvou bláznivých klaunů, představující koupající se ženy či show z mýdlových bublin (Mareček 2018, s. 9). Z dobrého nápadu však inscenace mohla vytknout více. Režie a dramatizace se předloze nepřiblížila (Soukupová 2018, s. 14). Vyzdvihována byla ovšem nápaditá scéna (minimaringotka, jejíž stěny šlo sklopit), akrobatický výstup, v němž se tlustá Kateřina ve snu sbližuje s Arnoškem na cirkusové hrazdě, či efektní kouzelníkovy upadnutí (Mareček 2018, s. 9). Ceněna byla též hudba, zdařilé kostýmy pastelových barev, ale také herecké výkony Michala Bumbálka, Terezy Groszmannové, Jakuba Šafránka nebo Annette Nesvadbové (Kříž 2018, s. 11).

Velkému zájmu divadel se dodnes těší pohádka *Kubula a Kuba Kubikula*. Poprvé ji v Brně nastudoval režisér Mirko Matoušek v Loutkovém divadle Radost roku 1985. V roce 2016 tu byla uvedena v režii a s hudbou Tomáše Kočka. Odehrávala se na malé scéně divadla a výrazný podíl měla právě hudba.

Dne 17. listopadu 2018 proběhl v Divadle Polárka v rámci Noci divadel večer nazvaný *Hrdinové a jejich hrdinové – Českoslovenští spisovatelé*. Připomínal vedle dalších tvůrců i osobnost Vladislava Vančury.

Vančurovy texty z českých divadelních scén jen tak nezmizí. Jejich obliba je dána především nezaměnitelnou poetikou a formou díla, které – jak poznal krom jiných i Jindřich Honzl – „vrací se v tomto smyslu k odvěkým vzorům, k jasnému a krásnému půdorysu řeckého chrámu“ (Honzl 1956, s. 141).

PRAMENY

Jindřich Honzl (Česká divadelní režie). Režie Aleš Kisil, Česká televize 2003 (dokument).

Fotografie, scénické návrhy a recenze z archivů Oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea, Národního divadla Brno a Centra experimentálního divadla.

LITERATURA

HÁJKOVÁ, Alena (1972). *Humor v próze Vladislava Vančury*. Praha: Academia.

HONZL, Jindřich (1956). *K novému významu umění*. Praha: Orbis.

JANOUBEK, Pavel (2019). Učitel a žák. *Theatralia*, Supplementum, sv. 22, č. 1, s. 52–58.

Městské divadlo Brno, 2007. Ročenka 2006–2007. Brno: Městské divadlo.

MUKAŘOVSKÝ, Jan (1959). O Vančurovi – dramatik. In: VANČURA, Vladislav. *Hry*. Praha: Československý spisovatel.

OSLZLÝ, Petr (2017). *Let husy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.

ŠALDA, František Xaver (1987). *O všech divadelních*. Praha: Melantrich.

TÁLSKÁ, Eva (2009). O sváru duše s tělem – Monice Maláčové o Marketě Lazarové. In: FOJTÍKOVÁ, Kateřina a kol. *Eva Tálská*. Praha: Pražská scéna.

TELCOVÁ, Jiřina – TELEC, Vladimír – DUFKOVÁ, Eugenie (1974). Soupis repertoáru Českého divadla v Brně 1884–1974. In: *Almanach Státního divadla v Brně 1884–1974*, sv. II. Brno: Státní divadlo.

VANČURA, Vladislav (1959). *Hry*. Praha: Československý spisovatel.

VANČUROVÁ, Ludmila (1967). *Dvacet šest krásných let*. Praha: Československý spisovatel.

Vivat Academia 1947–1997 (1997). Padesát let Janáčkovy akademie múzických umění. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.

ZÁVODSKÝ, Artur (2017). Nesnáze s dramaturgií V. Vančury. In: OSLZLÝ, Petr. *Let husy*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění.

ZÁVODSKÝ, Artur (1970). Vladislav Vančura divadelní kritik a divadelní teoretik. In: HÁJKOVÁ, Alena – ZÁVODSKÝ, Artur – GALÍK, Josef. *Tři studie o V. Vančurovi*. Olomouc: Filozofická fakulta Univerzity Palackého.

RECENZE

- BARTOŠOVÁ, Kateřina (2007). Jak zabít Markétu Lazarovou. *Lidové noviny*, roč. 20, č. 131, 6. 6., s. 18.
- BUNDÁLEK, Karel (1983). Večer dobrého rozmaru. *Rovnost*, roč. 98, č. 276, 22. 11., s. 5.
- ČECH, Vladimír (2007). Markéta ztratila Vančurovu básnivost. *Hospodářské noviny*, roč. 51, č. 98, 22. 5., s. 10.
- ČERNÝ, František (1962). Rozmarné léto – rozmarně. *Rudé právo*, roč. 42, č. 128, 11. 5., s. 3.
- DOLEŽEL, Pavel (1989). Markéta Lazarová v Mahenově činohře. *Rovnost*, roč. 104, č. 103, 3. 5., s. 5.
- E. V. (1932). Z brněnské činohry. *Lidové noviny*, roč. 40, č. 602, 29. 11., s. 9.
- GROSSMAN, Jan (1962). Úspěch mládí. *Divadelní noviny*, roč. 5, č. 16–17, 26. 3., s. 4.
- jur. (1971). Vančura diváku vzdálený. *Zemědělské noviny*, roč. 27, č. 93, 21. 4.
- KROČA, David (2007). Markéta Lazarová. *Český rozhlas, stanice Vltava*, 1. 12.
- KŘÍŽ, Jiří P. (2018). Já budu nucen svou ženu dnes ztlouci. *Právo*, roč. 28, č. 64, 16. 3., s. 11.
- MAREČEK, Luboš (2018). Rozmarné léto v cirkusu. *Lidové noviny*, roč. 31, č. 55, 6. 3., s. 9.
- NĚMEC, Ivan (1980). Markéta Lazarová. *Rovnost*, roč. 95, č. 108, 8. 5., s. 5.
- PAVELKA, Jiří (1973). Vančura v Divadle na provázku. *Tvorba*, č. 13, 28. 3., s. 16.
- PROCHÁZKA, Jan (1962). Vančurův jazyk na jevišti. *Literární noviny*, roč. 11, č. 19, 12. 5., s. 8.
- SKOPALOVÁ, Markéta (2016). Kubula a Kuba Kubikula na pódiu. *Mladá fronta DNES*, roč. 27, č. 265, 12. 11., s. 19.
- SOUKUPOVÁ, Jana (2018). V cirkusu vadne Vančurova poezie. *Mladá fronta DNES*, roč. 29, č. 48, 26. 2., s. 14.
- SRNA, Zdeněk (1983). Pro ty, kdo chtějí slyšet. *Brněnský večerník*, roč. 14, č. 225, 15. 11., s. 2.
- SRNA, Zdeněk (1989). Rocková balada. *Brněnský večerník*, roč. 20, č. 75, 17. 4., s. 3.
- SUCHOMELOVÁ, Jaroslava (1969). Dvě aktovky, jeden režisér. *Mladá fronta*, roč. 25, č. 256, 31. 10., s. 4.
- SUCHOMELOVÁ, Jaroslava (1989). Fascinující divadlo. *Zemědělské noviny*, roč. 45, č. 129, 3. 6., s. 5.

- SVOBODA, Richard (1989). O chlapech zbujných a čertovských. *Brněnský večerník*, roč. 20, č. 73, 13. 4., s. 3.
- TMĚ, Miroslav (1980). Dramatizace Markéty Lazarové. *Švobodné slovo*, roč. 36, č. 117, 20. 5., s. 5.
- vč. (1971). Jezero Ukereve. *Brněnský večerník*, roč. 4, č. 62, 29. 3., s. 7.
- VESELSKÝ, Jiří (1982). Permanentní premiéra. *Práce*, roč. 38, č. 203, 27. 8., s. 7.
- vpa (1962). Bujná klauniáda v Divadelním studiu JAMU. *Švobodné slovo*, roč. 18, č. 13, 16. 1., s. 5.
- vpa (1969). Mladí experimentují. *Švobodné slovo*, roč. 25, č. 256, 31. 10., s. 4.
- ZÁVODSKÝ, Artur (1962) ... si pořádně zařadit. *Rovnost*, roč. 77, č. 19, 23. 1., s. 4.
- ZÁVODSKÝ, Artur (1971). Vančurovo Jezero Ukereve v DBM. *Rovnost*, roč. 86, č. 76, 31. 3., s. 5.

Příspěvek vznikl za finanční podpory Ministerstva kultury v rámci institucionálního financování na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace Moravské zemské muzeum (DKRVO, MK000094862).

Fenomén autenticity ve hře Josefina

ADAM VEŘMIŘOVSKÝ

Hra *Josefina* představuje vančurovsky specifickou adaptaci Shawovy hry *Pygmalion* a zároveň Vančurovo poslední drama. Je to komedie o pouliční zpěvačce Josefině, které si všimne profesor zpěvu Vydra a spolu s divadelním režisérem se ujme jejího pěveckého a hereckého vedení. Josefina se ukáže být velmi bystrou a zároveň svéhlavou studentkou a shodou okolností se také zakouká do nejtalentovanějšího studenta zpěvu Valentina.

Vztáhneme-li k sobě poměrně banální zápletku (v žánru komedie či frašky jistě legitimní) s okolnostmi vzniku tohoto textu, nevyhneme se otázce, proč právě tomuto námětu Vančura věnoval svůj drahocenný čas v průběhu nacistické okupace. K odpovědi na danou otázku se můžeme dobrat prostřednictvím otázky jiné: jaký je smysl tohoto textu? (Hoskovec 2008) Nástroje k uchopení smyslu nám poskytne interpretační sémantika (Rastier 1987 a 1989), potažmo celostní filologie (Hoskovec 2010 a 2019).

ELIPTICKÁ KONSTRUKCE

Analýzu textu začněme tím, co chybí, a zaměříme se přitom na to, jaký význam toto chybění nese. Josefininy promluvy se jen hemží elizemi (Krěmová 2017), tedy absencí fonetickou a v psaném textu grafémickou (*dyť* místo *vždyť*, s. 292, *ste* místo *jste*, s. 304). Pro interpretačně sémantické účely bude ovšem k užítku zaměřit se také na chybění syntaktické, tedy na elipsy, a na to, co po elipsách v textu zbývá, tedy na eliptické konstrukce (Panevová 2017). Obzvláště signifikantní je chybění v promluvách Josefiny a profesora Vydry.

U Josefiny se obvykle jedná o zamlčené úvodny: *Votázky!* (bez *To jsou mi...*, s. 292); *Se ví!* (místo *To se ví!*, s. 300). Vydra naopak nedořekne to, co započal, přičemž zde spíše eliduje: *Ssssa!* (s. 296) namísto *sakra* (v autorských poznámkách se k tomu váže komentář: „potlačuje zaklení“). Zatímco tedy Josefina vyjádří přímo to, co si vyjádřit přeje (jde k jádru věci), Vydra naopak ne(do)řekne – patrně ze společenských důvodů a s ohledem na své společenské postavení – to, co se mu dere na mysl ze všeho nejdříve. Toto specifikum jejich promluv poukazuje na jedno z nejsilnějších témat textu, a sice na autenticitu.

KONCEPT FENOMÉNU AUTENTICITY

Koncept autenticity je dle Taylora (1997, s. 23) dohledatelný až k Rousseauovi, jako vědecky podložený fenomén byl však zpracován až roku 2016 Stephenem Josephem (2016, česky 2018). Miriam Donaghy (2002, s. 40) vymezuje dva základní přístupy k autenticitě: existenciální (heideggerovský) a humanistický (rogeriánský). V případě existenciálního přístupu se omezme na konstatování Emmy Deurzenové, že klíčem k autenticitě je uvědomění si vlastní smrtelnosti a s tím spojených hranic vlastních možností (Deurzen-Smith 1997, s. 39, Deurzen-Smith 1999, parafrázováno dle Donaghy 2002, s. 40). Rogeriánský přístup shrnuje Stephen Joseph:

„Pro Rogerse autenticita znamenala, že člověk je autorem vlastního života. Toto viděl jako náročný proces stálé snahy o rovnováhu mezi realizací vlastních potřeb a naplněním potřeb vztahů s lidmi, s nimiž žijeme. Jako taková vyžadovala autenticita od každého, aby porozuměl sám sobě, aby si byl vědom svých vnitřních emočních stavů a měl schopnost otevřeně vyjádřit tyto stavy jiným osobám.“ (Joseph 2018, s. 9, viz také Rogers 2015)

Tyto dva přístupy (existenciální a humanistický) nevnímáme jako rozporné, ba naopak se domníváme, že se vzájemně doplňují. Nicméně pro účely naší interpretace se omezme pouze na jeden z nich, a to na přístup rogeriánský. Přitom zdůrazněme, že v těchto souvislostech odhlížíme od pojetí autenticity ve vztahu uměleckého díla k inspirační látce; naopak zůstáváme důsledně zakotveni v kontextu autenticity rogeriánské.

Při zkoumání tematiky textu se zaměříme především na některé isotopie. Isotopii chápeme v greimasovsko-rastierovském smyslu jako účinek souběžného výskytu téhož sématu v různých sémémech (Greimas 1966; Rastier 1987 a 1989). Z mnoha isotopií (například chudoba, prostota, talent, dobročinnost nebo nepatřičnost), jež se v textu objevují, se soustředíme na tři hlavní, tj. na isotopii peněz, lásky a autenticity.

ISOTOPIE PENĚZ A LÁSKY

Isotopie peněz se objevuje zejména v úvodu hry, a sice ve svazku isotopií spolu s chudobou, prostotou a dalšími podobnými jevy. Viz Maleček: „Já to mám tady spočítaný. Až trhnu pár zlatejch – budou šaty!“ (s. 284) Malečková dodává: „Starej se může v jedný vodě vykoupat“ (tamtéž). Z tohoto výroku lze usuzovat na chudobu či šetrnost mluvčích a celá situace je inscenací žebroty, kterou manifestují výrazové prostředky nižších společenských vrstev. Všechny tři isotopie jsou zde v kooperaci. Isotopie peněz nebo snad obecněji finanční hodnoty se opět objevuje na straně 287, kde při sporu vrátného s Malečkem dojde k poškození Malečkových houslí (tedy – řečeno Josefininými slovy – *vejrobního prostředku*, s. 291) a začíná vyjednávání o finančním odškodnění. Josefina k tomu poznamenává: „Tak klopit! Ty se, kluku stará, naplatíš, až budeš černej! – Tři stováky!“ (s. 287)

Isotopie peněz zde prochází i různými významovými kontexty a podle Jiřího Veltruského (1999, 2012) nabývá různých hodnot, respektive znaků (Veřmiřovský 2014): John: „Hm, hm, myslíte, že to stojí za groš?“ Josefina: „Za pár korunek, milostpane!“ (s. 297) Smyslem Johnovy promluvy je přitom otázka, zda to vůbec za něco stojí, zda to má nějakou hodnotu, kdežto Josefina se zde zatím pohybuje na doslovné a povrchně finanční úrovni. Zároveň tím ukazuje, že sama vůbec netuší, jakou hodnotu její zpěv – a tedy i ona sama, lze-li takto hovořit o hodnotě člověka – má.

Finance jsou tu vnímány jako cesta k obživě, tedy jako otázka holé existence. Teprve po jejím zodpovězení můžeme řešit otázky jiné, kupříkladu mezilidské vztahy včetně lásky. Autenticita nám přitom zaručuje, že jsme s to lásku riskovat a v případě neúspěchu se vrátit

k otázce původní, k zajištění holé existence: Josefina: „Jo, rozvázala sem všechny dobročinný svazky. Je ze mě zasejc člověk. – Zasejc se musím brát vo svý! Víme? – Vo svý jídlo, vo svý vostávání, vo svý štěstí.“ (s. 327)

Co se týče isotopie lásky, celé druhé jednání je manifestací širších mezilidských vztahů, jež Josefina za patrně krátkou dobu navázala. Jde zejména o vřelý přátelský vztah s režisérem či s profesorem Vydrou, přičemž oba dávají najevo, že tato vřelá vazba je oboustranná:

Josefina: „No jo! Taky jste mě už pochválil.“ Režisér: „Vod srdce, Josefino.“ (s. 305). Režisér si může dovolit Josefínu oslovit „Huso!“ (s. 303), neboť ví, že se neurazí a že toto oslovení vnímá jako jeho reakci na Josefininu starost o finanční odměnu jejich učitelů: „No, zadarmo se se mnou nemůžete dřít.“ (s. 303)

Zároveň se ve druhém jednání vyjevuje Josefinin vztah k Valentinovi: Vydra: „(...) Je tady Valentin“. Josefina s náramnou radostí: „Valentin! (...) A sáně borový, můj zlatej, drahej, milovanej pane profesore, to jináč nejde, nenene, musím vám vlepit hubičku.“ (s. 305) Záhy se však ukazuje, že její vztah či spíše cit k Valentinovi je dosud neopřetovaný (s. 311).

ISOTOPIE AUTENTICITY

Isotopie autenticity se projevuje v textu na nejrůznějších místech (nejen tematických, ale také dialektických – viz Rastier 1997, s. 262), hlavně v souvislosti s ústřední postavou Josefíny. Podle Josepha můžeme pro uchopení autenticity využít určitý vzorec pro autentický život: „[a] Znej sebe sama + [b] patří sám/sama sobě + [c] buď sám/sama sebou = autentický život“ (2018, s. 33). Každá z těchto proměnných by si zasloužila další komentář, zde se však pro stručnost omezme na bod a. Joseph staví do protikladu dva staré řecké principy štěstí: Aristippovu *hedónii* a Aristotelovu *eudaimónii*. Zatímco *hedónie* vede k postupné izolaci člověka a přerušení jeho vazeb na ostatní členy dané komunity, *eudaimónie* vede k rozvoji potenciálu člověka (2018, s. 39–40). Znat sebe sama v tomto kontextu znamená být si vědom svého potenciálu, rozvíjet ho a distribuovat benefity z něj plynoucí ostatním lidem.

Tím se nám uchopení isotopie autenticity komplikuje, ovšem aparát interpretační sémantiky nabízí možnost, jak ji lze zachytit i v této zdánlivé složitosti. Isotopii autenticity je možno popsat jako dimenzi o dvou „kategoriích“ (Rastier 1997, s. 262), jimiž jsou autenticita a neautenticita. Tři proměnné vzorce autenticity pak lze uchopit jako jednotlivé domény, jež jsou opět isotopického charakteru.

Ve Vančurově hře má autenticita jako séma dynamickou povahu: u některých postav se vyskytuje v kladné podobě (Josefina), u jiných per negationem jakožto neautenticita (Irena, Říhová), u dalších se výskyt daného sématu mění od autenticity k neautenticitě (Smrčková) a zpět (Valenta) či obráceně (profesor Vydra).

Podívejme se na isotopii, respektive dimenzi autenticity v *Josefině* prizmatem jednotlivých domén Josephovy triády:

Ad a) S přihlédnutím ke stavebním kamenům autenticity podle uvedeného vzorce lze říci, že Josefina na začátku hry ještě nemůže být plně autentická, neboť dosud zcela nezná svůj potenciál, byť její motivace jsou jí zřejmé (jsou v zásadě finanční, respektive existenční, jak jsme již uvedli výše). Neuvědomuje si, jakým nebývalým talentem disponuje a jak toto nadání může být ve společnosti ceněno, není si tedy plně vědoma své vlastní hodnoty. Teprve po nabytí tohoto vědomí postupně nabývá na autenticitě. Cestou k ní si také utřídí svůj vnitřní hodnotový systém, a jelikož už nemusí řešit základní existenční potíže, její zájem se přesouvá od finančních hodnot k mezilidským vztahům, konkrétně k lásce. Je přitom připravena tyto nově nalezené hodnoty ztratit (v případě Vydry a režiséra) či nezískat (v případě Valentinově) a s tímto vědomím neváhá vstoupit do potenciálních konfliktů.

Ad b) Josefina je několikrát vystavena situaci, kdy by se mohla přizpůsobit konformnímu názoru většiny, což však nikdy neučiní (Josefina „překonána a plna studu se dá na útěk,“ s. 299; Vydra dostává hubičku, byť se brání, s. 305; Josefina odchází od Říhové odmítajíc dobročinnost, s. 328).

Ad c) Podle Josepha „s autenticitou přichází integrita“ (2018, s. 31). Lze konstatovat, že od druhého jednání dále Josefina tyto své charakterové rysy posiluje. Například formálnost je jí k smíchu, chce být ze svého úhlu pohledu – tj. v rámci svého významového kontextu – přirozená, autentická, sama sebou: „Dá se do smíchu a pokračuje svým

starým způsobem.“ (s. 300) S autenticitou velice úzce souvisí Josefinino volání po otevřené komunikaci: „Vy ste mi dvě křehotinky! Kdepak slyšet rovný slovo, kdepák!“ (s. 322) Autenticita se zde projevuje – jak už bylo uvedeno – per negationem a týká se postav služky a Valenty.

Autenticita ovšem není jediný rys Vančurovy hrdinky. Josefina jako postava může být uchopena též jako sémická molekula (odhlédneme nyní od rolí, které v textu plní), tj. jako sekundární shluk v textu primárně rozesetých sémata. Jde o následující sémata: o nevzdělanost versus vzdělatelnost (dynamičnost sémata), autenticitu, bezprostřednost, přímou, živelnou, vášnivou či prehlivou. Lze uvést rovněž přechod od tematiky materiální (finanční) k tematice hodnotové (vztahové), jakož i posun od zájmu o finance (na začátku hry) k zájmu o lásku (na konci hry). S umíněnou zaměřeností na jediný aspekt života se pojí také hrdičina tvrdohlavost. Pro úplnost doplníme ještě následující sémata: nekonvenčnost, bouřlivost, talent, absolutní sluch, ale též ryzost, stručnost, jasnost, výstižnost, břitkost, bystrost, pohotovost.

Je Josefina jediná autentická postava celého dramatu? Možná bychom mohli jako autentické uchopit i některé další postavy, ale největší prostor – možnost svou autenticitu projevit, ba do ní dozrát a nejvíce k ní tendovat – dostává právě Josefina. A nese-li celá hra její jméno a je-li celý děj vystavěn kolem vývoje její osobnosti, nezbyvá než přiznat tématu autenticity v celém textu patřičnou váhu.

ZÁVĚR

Vraťme se k otázce, proč právě tomuto tématu Vančura věnoval svůj čas v průběhu nacistické okupace. Přestože psal i jiné texty (zejména *Obrazy z dějin národa českého*), které už neměl možnost dokončit, pokládal za důležité *Josefině* věnovat patřičnou péči – a hru dopsat. Zobrazil v ní setkání různých lidí, při nichž vznikají rozličné situace (komické nebo konfliktní), vytvořil tedy určitou podobu „normálního“ světa, která byla době okupace cizí. Položil důraz (a to je také smyslem – či jedním ze smyslů – celého textu) na autenticitu člověka jako na jeden z klíčů k nesnadnému, ale hodnotnému životu v pravdě.

LITERATURA

- DEURZEN-SMITH van, Emmy (1997). *Everyday Mysteries*. London: Routledge.
- DEURZEN-SMITH van, Emmy (1999). Heidegger's Challenge to Authenticity. *Journal of the Society for Existential Analysis*, 10. 1.
- DONAGHY, Miriam (2002). Authenticity: A Goal for Therapy? *Practical Philosophy*, Autumn 2002, s. 40–45 [online]. Dostupné z: <http://www.society-for-philosophy-in-practice.org/journal/pdf/5-2%2040%20Donaghy%20-%20Authenticity.pdf>, (cit. 28. 7. 2021).
- GREIMAS, Algirdas Julien (1986). *Sémantique structurale*. Paris: Presses universitaires de France.
- HOSKOVEC, Tomáš (2008). Od významu v jazyce ke smyslu v textu. O dobrodružství strukturalistické cesty. *Slovo a slovesnost*, roč. 69, č. 1–2, s. 110–130.
- HOSKOVEC, Tomáš (2010). La linguistique textuelle et le programme de philologie englobante. *Verbum*, roč. 22, č. 2, s. 193–218. Nancy: Presses universitaires de Nancy.
- HOSKOVEC, Tomáš (2019). Thèses de Prague 2016. In: Expérience et avenir du structuralisme (préparé par Tomáš Hoskovec). *Travaux du Cercle linguistique de Prague, nouvelle série, volume 8*. Praha: Kanina.
- JOSEPH, Stephen (2016). *Authentic: How to Be Yourself and Why It Matters*. London: Hachette UK.
- JOSEPH, Stephen (2018). *Autenticita*. Praha: Portál.
- KRČMOVÁ, Marie (2017). Elize. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/ELIZE> (cit. 27. 7. 2021).
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001). O jazyce básnickém. In: *Studie II*. Brno: Host, s. 16–70.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1959). O Vančurovi-dramatiku. In: VANČURA, Vladislav. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, s. 381–398.
- PANEVOVÁ, Jarmila (2017). Elipsa. In: KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ (eds.). *CzechEncy – Nový encyklopedický slovník češtiny* [online]. Dostupné z: <https://www.czechency.org/slovník/ELIPSA> (cit. 27. 7. 2021).
- RASTIER, François (1996). *Sémantique interprétative*. 2e édition corrigée et augmentée. Paris: Presses universitaires de France.
- RASTIER, François (1989). *Sens et textualité*. Paris: Hachette.
- RASTIER, François (1997). *Meaning and textuality*. Toronto: University of Toronto Press.

- ROGERS, Carl Ransom (1961). *On Becoming Person: A Therapist's View of Psychotherapy*. London: Constable.
- ROGERS, Carl Ransom (2015). *Být sám sebou. Terapeutův pohled na psychoterapii*. Praha: Portál.
- TAYLOR, Charles (1997). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- VANČURA, Vladislav (1959). Josefina. In: *Hry*. Praha: Československý spisovatel, s. 279–336.
- VELTRUSKÝ, Jiří (1999). *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host.
- VELTRUSKÝ, Jiří (1942). Drama jako básnické dílo. In: HAVRÁNEK, Bohuslav a Jan MUKAŘOVSKÝ (eds.). *Čtení o jazyce a poesii [1]*. Praha: Družstevní práce, s. 401–502.
- VELTRUSKÝ, Jiří (2012). An Approach to the Semiotics of Theatre. *Travaux du Cercle linguistique de Prague, nouvelle serie, volume 6*. Brno: Department of Theatre Studies, Faculty of Arts, Masaryk University and Prague Linguistic Circle.
- VEŘMIŘOVSKÝ, Adam (2014). *Interpretace dramatu aparátem celostní filologie*. Brno: Ústav obecné jazykovědy a baltistiky FF MU. Vedoucí disertační práce doc. RNDr. Tomáš Hoskovec, CSc.

III.

Vančura v intermediálním průsečíku literatury, filmu a hudby

RADOMIL NOVÁK

Film *Marijka nevěrnice* z roku 1934 (dále jen *Marijka*) je v mnoha ohledech výjimečným uměleckým počinem. Dokazuje to mimo jiné cena za DVD v kategorii Nejlepší znovuobjevený film na mezinárodním festivalu Cinema ritrovato v italské Bologni v roce 2010. Tato cena se uděluje filmům, které byly ve své době něčím výjimečné, a tato výjimečnost trvá i v současnosti (Štráfeldová 2010).

V dobové české filmové produkci *Marijka* téměř nemá obdoby, což se odráží i v její rozporuplné recepci. V záplavě prvorepublikového filmového kýče neuspěla ani u diváků, ani u filmové kritiky. V kontextu současného filmového umění je vnímána jako nezávislý film. Ivan Klimeš (2003, s. 161) onu nezávislost spatřuje v oblasti stylu, produkčních podmínek a politické orientace.

V uměnovědné perspektivě představuje tento film aktivity umělců kolem Vladislava Vančury v přímém přesahování k jiným druhům umění, a to nejen k filmu (scénář, filmové libreto, režie), ale také k výtvarnému (filmový obraz) a hudebnímu umění (filmová hudba). *Marijku* tak můžeme považovat za mimořádný intermediální projekt, v němž se díky jeho tvůrcům spontánně propojilo několik druhů umění, aby vytvořilo umělecky působivou a vizuálně autentickou výpověď o životě na Podkarpatské Rusi.

UMĚLEC A JEHO DRUHÉ NADÁNÍ

Přední teoretik intermediality Werner Wolf označuje skutečnost, že umělec je nadán ještě v oblasti dalšího umění, než je jeho mateřské, za „biograficko-psychologické nadání dvojího typu“ a v mimotextové

rovině literární komunikace tak označuje reálné, tedy materiálově doložitelné skutečnosti, které se týkají umělcova vzdělání v dalším umění, jeho zájmů v tomto umění i jeho případného aktivního provozování (2011, s. 65).

V případě Vladislava Vančury je zájem o film bezpochyby zprostředkován prvotním a celoživotním zájmem o výtvarné umění. Stejně jako pro literaturu považoval za stěžejní slovo, paralelně pro film je pro něj podstatný obraz. Odtud také pramení jeho zaujetí pro výtvarnou kompozici filmového obrazu.

K filmu však směřoval i jako nadšený divák. Ve vančurovské literatuře (například *Blahynka* 1978, 1981; Vančurová 1967) jsou doloženy jeho opakované a velmi frekventované návštěvy kina. Od počátku dvacátých let 20. století také publikoval teoretické články a statě (například v *Českém slově*), tvořil filmová libreta, scénáře a posléze si vyzkoušel i post režiséra. Tyto aktivity nebyly podmíněny pouze dobovým zaujetím avantgardy pro nová, progresivní média, mezi něž film rozhodně patřil, a pro syntézu různých umění, ale byly dány také výjimečností Vančurova vizuálního vnímání skutečnosti, což se projevilo samozřejmě i v jeho literárním díle.

Na rozdíl od jeho avantgardních druhů, kteří započali s psaním filmových libret už před ním (například Jaroslav Seifert, Karel Teige, Vítězslav Nezval či Jiří Voskovec)¹, je jeho styl podle Jakuba Felcmana (2006, s. 62–63) odlišný zejména tím, že v úvodu svých filmových libret vždy uvádí inscenační poznámky (místo děje, charakter postav). Zabývá se také tím, jak může být příběh podán specifickými filmovými prostředky (filmový rytmus, filmový trik, užívání inscenačních metafor k vyjádření jinak neinscenovatelného děje, využívání paralelních dějů), protože chápe film jako svébytné médium, které vlastními

¹ Klimeš vnímá psaní filmových libret ve dvacátých letech 20. století jako součást poetistického okouzlení avantgardní generace filmem. Poukazuje na to, že jsou ve většině případů vytvářena bez větších ambicí na realizaci a jejich cílem je spíše vytvářet filmem inspirovanou literaturu. Z období třicátých let oceňuje zejména ryzí a ambiciózní přístup Vítězslava Nezvala a Vladislava Vančury. Nezval však podle něj na rozdíl od Vančury nikdy nesledoval žádnou vlastní koncepční vizi filmu. (Klimeš 2003, s. 161,162)

prostředky dokáže zpracovat dramatický děj. Nevnímá ho tedy pouze jako adaptaci slovesného umění, protože podle něj „film je, nebo může být uměním“ v pravém slova smyslu (Blahynka 1978, s. 208).

Už před *Marijkou* Vančura velmi aktivně spolupracoval se svými kolegy a přáteli, o čemž vypovídá například spolupráce s E. F. Burianem (hudba) a Vítězslavem Nezvalem (texty písní) na filmu *Před maturitou* (1932). Jeho spolupráce s Ivanem Olbrachtem a Karlem Novým tedy nebyla ničím překvapivým. Lze ji chápat jako přirozené vyústění dlouholetého přátelství, společných zájmů, avantgardní vášnivosti a také okouzlení výjimečnou exotikou Podkarpatské Rusi.

V případě Karla Nového se z poměrně málo obsáhlých zdrojů nedozvídáme o jeho scenáristické činnosti nic podstatného, snad jen zaregistrujeme vzpomínku na *Marijku* jako na „film tří spisovatelů“ (Jungmann 1960, s. 44). Pavel Taussig však upřesňuje, jakým způsobem se Nový na filmu podílel (1982, s. 17). Olbrachta označuje za autora povídky i scénáře. Nový podle něj pouze doplnil několik záběrů a upravil některé dialogy. Taussig dále z dobového tisku dokládá další Nového aktivity týkající se filmu, uvádí například nerealizovaný scénář o sarajevském atentátu nebo námět pro film M. J. Krňanského *Žižňovské mládí* (1942), ale i podíl na poválečné kinematografii v roli dramaturga (tamtéž, s. 31–32).

U Olbrachta se *Marijka* ocitá v kontextu jeho podkarpatských textů. Bezesporu ho ovlivnilo přátelství s Vančurou i způsob přemýšlení o filmovém scénáři jako o novém druhu literárního umění. Odtud také pramení jeho pokusy o filmové scénáře ve třicátých letech (většinou nerealizované, jako byl například *Lešetínský kovář* podle Svatopluka Čecha) nebo scénáře podle vlastních knih *Prstýnek* (povídka Táta z knihy *Bejvávalo*), *Frantík pekař* (motivy ze *Zamřížovaného zrcadla*), *Podivné přátelství herce Jesenia*, *Nikola Šuhaj loupežník* (Adamová 1977, s. 96–97). *Marijka* čerpá námět mimo jiné z jedné pasáže románu *Nikola Šuhaj loupežník* (odchod mužů na dřevařské práce) a má několik společných postav, zanedbatelná není ani podoba Marijky s Eržikou. Podle Ivana Klimeše však ve filmu můžeme vidět zejména místa odvozená z Olbrachtových reportáží (2003, s. 168), což odpovídá i jeho žánrovému zaměření. Je zřejmé, že Olbracht ve svých scénářích často zobrazoval jisté sociální skupiny v jejich autentickém prostředí. Kromě autentičnosti a realističnosti mnohdy využíval emocionálního

působení, například při citacích národních písní (taktéž v literárním scénáři *Marijky*). (Taussig 1982, s. 31)

U Bohuslava Martinů se filmová hudba ocitá v těsné blízkosti hudby scénické. V mnoha případech je to takzvaná hudba na objednávku, hudba příležitostná. Ve druhé polovině dvacátých let Martinů zkomponoval tři zcela odlišné scénické jednoaktovky: *Podivuhodný let* (mechanický balet bez osob), *Kuchyňskou revui* (džezová skladba) a *Natáčí se* (loutkový a kreslený balet). Do tohoto období spadá také opera *Voják a tanečnice*. Spolu s francouzským básníkem Georgesem Ribemont-Dessaignesem vytvořili nejdříve dvacetiminutovou džezovou operu *Slyz nože* a poté filmovou operu *Tři přání nebo Vrtkavost života*. Opera je mimořádná nejen využitím filmové projekce, ale též tím, že Martinů překračuje hranice své hudby, zasahuje do libreta, režie i scénické koncepce.

Podobné aktivity můžeme u Martinů sledovat stále, například když si sám koncem dvacátých let vytvořil libreto podle Gogolových *Večerů na samotě u Dikaňky*, opatřil libreto podrobnými scénickými a choreografickými poznámkami, nakreslil dekorace a scénu (Šafránek 1961, s. 140). I když k samotné realizaci nedošlo, svědčí to o jeho přístupu k hudebnímu dílu jako celku, který má na posluchače působit komplexně. Překračování mezi uměními je patrné i z žánrových označení jeho děl: filmová opera, balet-jazz, zpívaný balet, rozhlasová opera.

Ke skutečně filmové hudbě se Martinů dostal počátkem třicátých let (vzácná shoda s Vančurovými kinematografickými pokusy), ačkoli jistý pokus zaznamenáváme už počátkem let dvacátých, kdy složil hudbu k filmu *Slovanské tance a obyčeje* (Šafránek 1961, s. 146). Kromě *Marijky* zkomponoval hudbu i k dalším filmům velmi různorodého charakteru: lze uvést například krátký film *Střevíček* pro zlínské ateliéry, dokumentární film o Mariánských Lázních, krátký francouzský film *Mélo* nebo nedokončenou hudbu k Fričovu filmu *Jiný vzduch* (tamtéž, s. 146–147).

Tomáš Hejzlar (1989, s. 40) také připomíná čtenářskou vášeň ve skladatelově rodině, která vysvětluje jeho četné kontakty s českými autory, českým folklorem a českou literaturou. Odtud také Martinů čerpal náměty ke svým hudebním dílům (*Špalíček* – K. J. Erben, Božena Němcová; *Hry o Marii* – námět středověké hry z poloviny 12. století, spolupráce s Vítězslavem Nezvalem a Vilémem Závadou; *Sestra Paskalina* – přepracování Zeyerovy předlohy; *Veselohra na mostě* – přepracování

Klicperovy hry, *Divadlo za branou* – námět K. J. Erben, František Sušil a František Bartoš). Jaroslav Mihule (1966, s. 28–29) podobně připomíná silnou vazbu Martinů na Nezvala, což dokumentuje příbuzností jejich uměleckého vývoje, shodným lyrickým založením i působením v Paříži. Jejich spolupráci dokládá rozhlasovou operou *Hlas lesa*. Díky stálému kontaktu s českým prostředím a avantgardními umělci byl Martinů také požádán o hudbu k *Marijce*.

Jaroslav Mihule (1966, s. 23) uvedená díla z třicátých let označuje jako cesty Martinů k domovu. Skupina jevištních děl přímo určených českým scénám se hudebně nápadně odchyluje od prací komorních a symfonických a vytváří novou, jednoduchou a prostou hudbu navazující na tradici české národní písně (tamtéž, s. 24). Můžeme vnímat vzácnou paralelu mezi Vančurovou snahou dělat „opravdový film“ (film s uměleckou hodnotou) a snahou Martinů dělat „opravdové divadlo“. Proto se skladatel vrací k samotným zdrojům divadla, aby vytvořil novodobou podobu commedie dell’arte syntézou prostoty lidové slovesnosti a soudobého hudebního projevu. Jeho hudba nemá povahu hudebně folkloristickou, ale k lidové slovesnosti se přimyká jako k silnému myšlenkovému zdroji.

VANČUROVY FILMY A MARIJKA NEVĚRNICE

Vztah mezi literaturou a filmem je u Vančury možno definovat jako vztah dvou autonomních umění, která volí pro zobrazení skutečnosti adekvátní vyjadřovací prostředky. Vančura tedy zvolil jinou cestu než mnozí jeho avantgardní druhové (nebo obecně spisovatelé), jejichž činnost literární je propojována s filmem a u nichž můžeme vysledovat vazbu mezi románem a jeho adaptací do filmové podoby, nebo opačný postup od filmového scénáře k románu (například u Vladimíra Körnera).

Můžeme u něj sice doložit jakousi tematickou paralelu mezi literární a filmovou tvorbou (například ve filmu *Před maturitou* najdeme motivy mládí a lásky jako v soudobých povídkách ze souboru *Luk královny Dorotky* a z románu *Útěk do Budína*), dokonce i některé rysy jeho tvorby jsou zřetelnější až v souvislosti s dobovou prací filmovou, ale Vančura stál o to, aby film nekopíroval literaturu a byl svébytným uměním. V případě *Marijky* i dalších Vančurových filmů je tedy upřed-

nostňována původní filmová práce (intermediální kombinace²) před adaptacemi (intermediální transpozice³). To také dokládá jeho touhu odpoutat se od literatury a naplno se věnovat filmu, což můžeme pozorovat ve dvouleté etapě, kdy se před *Marijkou* věnoval pouze filmu a kinematografii.

Neúspěch jeho filmových počínů po filmu *Před maturitou* (*Na sluneční straně*, 1933; *Marijka nevěrnice*, 1934; nerealizované prášilovské téma) Vančuru vedly zpět k literatuře, což ale neznamená, že na film zanevřel: vyměnil jen směr vazby a například z filmového libreta udělal román (*Konec starých časů*) nebo původně filmové libreto (*Lethargus*) převedl do jevištní podoby (*Jezero Ukereve*).

V *Marijce* vyústila Vančurova tvůrčí trojdomost symbolizovaná poměrem slova, obrazu a filmové řeči a současně došlo k jejich symbióze. Nová filmová řeč inspirovaná dobovou sovětskou kinematografií (zejména Sergejem Ejzenštejnem, jeho realističností, pravdivostí a tendencí k sociální problematice) plně vyhovovala Vančurovu směřování a odpovídala jeho uměleckým představám a požadavkům. Stala se pro něj jednou ze zásadních inspirací.

Musíme si uvědomit, že *Marijka* vznikla v období, kdy u nás začínal zvukový film, a v záplavě komerčně zaměřených filmů, které čerpaly předlohy často z oblíbených divadelních či knižních titulů. Ryze umělecky zaměřená díla tehdy vznikala sporadicky (například Josef Rovenský: *Řeka*, 1933; Gustav Machatý: *Extáze*, 1932; Karel Plicka: *Zem spieva*, 1933). Vančura měl do té doby zkušenost pouze s jedním filmem a nebyl vzdělán v oblasti filmové techniky. Mohli bychom ho nazvat typem intuitivního tvůrce.⁴

² Mediální kombinace (například opera, film, divadlo) je výsledkem kombinování přinejmenším dvou konvenčních médií nebo mediálních forem. Každé z těchto médií se prezentuje vlastními prostředky a přispívá ke konstituování celého produktu svým osobitým způsobem. (Rajewsky 2005, s. 46)

³ Mediální transpozice je takový typ intermediálního vztahu, ve kterém dochází k transformaci daného mediálního produktu nebo jeho podstaty do jiného média (například filmová adaptace). (Tamtéž, s. 46)

⁴ Ivan Klimeš (2003, s. 171) ho nazývá „ambiciózním diletantem“.

Marijka působí jako neobyčejně upřímný a čistý film, bez kalkulace s vkusem diváka, bez násilné stylizace. Syntetizuje reportážní autentičnost s literární baladičností (motivy lásky, viny a trestu, noci a bouře), velmi dobře pracuje s kamerou, střídá celky, polocelky a detaily. Upřednostňuje spíše krátké záběry a rychlý střih, využívá kontrastu horizontální (akční) a vertikální (lyrické) kamery (kamera Jaroslava Blažka), dokumentuje Vančurovo nadání pro „výtvarnou kompozici filmového obrazu.“ (Taussig 1982, s. 23)

Sugestivní a příběhu věrná je hudba Bohuslava Martinů,⁵ přesná ve stylizaci, věrná folklorním kořenům, moderní v osobitém výrazu. S nadsledem můžeme konstatovat, že zcela neplatí Martinův výrok o tom, že ve filmu je hudba jen podřadná. Naopak ta jeho má velkou zásluhu na celkové atmosféře filmu, jeho dramatičnosti i baladičnosti. Lze také polemizovat se závěry Ivana Klimeše (2003, s. 171), který o Martinův hudbě říká, že do filmu vnáší jistý koncepční rozpor a má zejména lyrizující účinek. Jako účinnější by se mu jevila montáž podkarpatského hudebního folkloru. Musíme vzít v potaz skutečnost, že jak Martinů, tak Vančura jdou cestou syntézy tradičních a nových prostředků. Nejde jim o kopírování folkloru, ale o sílu jeho zdroje, na kterém stavějí svou tvůrčí metodu. Pro Vančuru nemá být *Marijka* folklorní skicou, ale sociální baladou s reportážní přesností. Proto je také logická volba hudby Bohuslava Martinů, který o tuto syntézu svým dílem rovněž usiluje.

Ohlasy na *Marijku* – jak už bylo řečeno – nebyly příznivé ze strany kritiků ani diváků. Dobová kritika byla schopna uznat například slovy Fedora Soldana jakousi výjimečnost filmu: „A tak *Marijka*, která znamená mezník ve vývoji českého filmu jako první vkusný a originální český film, trpí příliš svou prostou neliterární fabulí a neliterární kompozicí, přes všechnu složitou literární tradici, která se pod tímto filmem jeví.“ (Havel 1982, s. 265) Neporozuměla však tomu, že Vančurovi nešlo o literárnost, ale že se chtěl naopak od literatury emancipovat a dát prostor zcela filmovým vyjadřovacím prostředkům. V kritikách se také

⁵ Ke zkomponování hudební stopy filmu oslovil Bohuslava Martinů na přelomu let 1931–1932 filmový producent Ladislav Kolda. (Taussig 1982, s. 14)

mluví o nedostatečné psychologii postav (též vinou neherců), zcela je však opomenut fakt umělecké zkratky. Psychologie je tady nahrazena činem – ten autenticky vystihuje sociální realitu i mentalitu postav. Není třeba velkých slov a hlubinné psychologie, když drama vnímáme z výrazu filmu jako takového.

Filmová historiografie nedává dobové kritice, jež filmu vytýkala špatnou filmařskou techniku, scenáristickou roztržitost a reportážnost, za pravdu: naopak mluví o tom, že Vančura svým režijním stylem a tvůrčí metodou předznamenal pozdější filmové směry zaměřené na autentický záznam reality (Taussig 1982, s. 22). To potvrzuje i Ivan Klimeš (2003, s. 168–171), když říká, že Vančura nastoupil cestu, kterou česká kinematografie začala objevovat až za tři desetiletí. Klimeš sice ve filmu nachází četné nedokonalosti, oceňuje však jeho koncepci, v níž vidí největší přínos pro českou kinematografii. Vyzvedá její ignoraci folkloru (ve srovnání s jinými dobovými filmy⁶), akcentaci sociální stránky, autentičnost prostředí a postav, reportážní a dokumentární charakter. Podotýká, že Vančurovo zachycení venkovského prostředí se naprosto vymyká dobovému pojetí venkova jako dějiště ruralistických idyl a milostných dramát; upozorňuje také na autentičnost jazyka, v této době nevídanou a šokující. Film se natáčel němou kamerou, takže bylo nutné udělat postsynchrony bez profesionálních herců.

Filmový teoretik a historik Michal Bregant „zdůrazňuje tři důvody, kvůli nimž je *Marijka* pozoruhodná v mezinárodním kontextu; prvním je vysoká etnografická hodnota, dále snaha o nalezení jedinečnosti filmového jazyka a nakonec autentická stopa skutečnosti, kterou film skýtá“. (Zýková 2010) Filmová historička Briana Čechová označuje film za výjimečný kvůli jeho experimentálnímu charakteru, tvůrčímu týmu, autentickému zachycení prostředí a hudbě Bohuslava Martinů (Štráfeldová 2010).

⁶ Zatímco Plickův film se plně soustřeďuje na zachycení folkloru a jeho tradic, je jakýmsi poetickým dokumentem (podobně jako hraný film Vladimíra Úlehly *Mizející svět* z roku 1932), Vančurův film folklor ignoruje a zaměřuje se plně na sociální téma. (Klimeš 2003, s. 168–169)

ZÁVĚR

Film *Marijka nevěrnice* pro své tvůrce představoval protnutí tematiky milostné (milostný trojúhelník), přírodní (divoká, nespoutaná a romantická příroda) a sociální (těžké sociální podmínky dřevařů). Spojili v něm uměleckost, dokumentárnost i poznávací funkci (společný zájem o Podkarpatskou Rus). Vančura a Olbracht, poučení sovětskou kinematografií, si uvědomovali také silnou společenskou funkci filmu. Zaměřením na sociální aspekt *Marijka* rezonovala s jejich politickou orientací, podala nepřikrášlenou reportážní zprávu o stavu „země bez jména“ (Ivan Olbracht), ukazovala principy kapitalistického vykořisťování i osudy jedinců v předivě mnohdy vypjatých sociálních vztahů (Klimeš 2003, s. 167).

Vančura a spolutvůrci *Marijky* představují v umění osobnosti, které velmi odvážně a osobitě překračují hranice svého umění směrem k jiným uměním, a zkoušejí tak vyjádřit své myšlenky a témata na jedné straně co nejsugestivněji a nejadektivněji, na druhé straně co nekomplexněji, byť jsou si vědomi limitů svého umění. V jistém slova smyslu jsou ve svém tvůrčím hledání nekompromisní, hledají své vyjádření navzdory konvencím, navzdory vymezenému prostoru svého umění. Jsou to objevitelé sui generis!

LITERATURA

- ADAMOVIČ, Lenka (1977). *Ivan Olbracht*. Praha: Horizont.
- BARTOŠEK, Luboš (1973). *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha: Československý filmový ústav.
- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- BLAHYNKA, Milan (1981). *Vladislav Vančura*. Praha: Horizont.
- FELCMAN, Jakub (2006). *Kino v psacím stroji (Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí)*. Praha: Univerzita Karlova.
- HAVEL, Rudolf (ed.) (1982). *Marijka nevěrnice*. Praha: Odeon.
- KLIMEŠ, Ivan (2003). *Marijka nevěrnice (Pokus o nezávislý film)*. In: HEIST, Gernot – KLIMEŠ, Ivan (eds.) *Obrazy času. Bilder der zeit. Český a rakouský film 30. let*. Praha: Národní filmový archiv.

- HEJZLAR, Tomáš (1989). *Bohuslav Martinů*. Praha: Horizont.
- HNÍZDO, Vlastislav (1977). *Ivan Olbracht*. Praha: Melantrich.
- HRABÁK, Josef (1983). *Karel Nový*. Praha: Československý spisovatel.
- JUNGMANN, Milan (1960). *Karel Nový, náčrt života a díla*. Praha: Československý spisovatel.
- MIHULE, Jaroslav (1966). *Bohuslav Martinů*. Praha: Státní hudební vydavatelství.
- PÍŠA, Antonín Matěj (1982). *Ivan Olbracht*. Praha: Československý spisovatel.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005). Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités* 6, s. 43–64 [online]. Dostupné z: http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf, cit. 1. 3. 2021.
- ŠAFRÁNEK, Miloš (1961). *Bohuslav Martinů. Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství.
- ŠTRÁFELDOVÁ, Milena (2010). Historický snímek Marijka nevěrnice získal cenu v Itálii, *Český rozhlas* [online]. Dostupné z: <https://cesky.radio.cz/historicky-snimek-marijka-nevernice-ziskal-cenu-v-italii-8571230>, cit. 1. 3. 2021.
- TAUSSIG, Pavel (1982). Český film a Marijka nevěrnice. In: HAVEL, Rudolf (ed.) *Marijka nevěrnice*. Praha: Odeon, s. 7–34.
- VANČUROVÁ, Ludmila (1967). *Dvacet šest krásných let*. Praha: Československý spisovatel.
- ZÝKOVÁ, Veronika (2010). Marijka restaurovaná, *25fps* [online]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2010/marijka-restaurovana/>, cit. 1. 3. 2021.
- WOLF, Werner (2011). Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě. *Česká literatura*, roč. 59, č. 1, s. 62–85.
- DVD (2010) *Vladislav Vančura: Marijka nevěrnice*. Praha: Národní filmový archiv.

Vančura kritik v počátcích české radikální kritiky

MARTIN TICHÝ

Vladislav Vančura nebyl autorem, který by výrazně formoval českou kritiku. Je z toho druhu básníků, kteří jen příležitostně komentovali umělecké dění, podobně jako třeba Karel Toman nebo František Langer. V této dlouho trvající nesystematičnosti, jež zahrnuje i velmi zajímavé texty, je jedno poměrně krátké období, v němž kritika Vančuru zaměstnávala intenzivně: přelom desátých a dvacátých let. Kromě příležitostných textů publikovaných jinde psal výtvarné recenze do Českého slova (v redakci tohoto deníku tehdy pracoval jeho přítel Karel Nový), neaktivněji od podzimu 1919 do konce roku 1920. Těch pár desítek recenzí a programových statí bylo již literárněhistoricky popsáno a zhodnoceno, zejména v kontextu autorova díla uměleckého i kritického (Blahynka a Vlašín 1972; Vlašín 1973; Blahynka 1978; Holý 1990).

FORMOVÁNÍ RADIKÁLNÍ KRITIKY

Zde chceme Vančurovo kritické psaní nahlédnout jako součást určitého pohybu v české kritice, který byl zahájen už na počátku první světové války a vedl právě v tomto období ke konstituování radikální kritiky, tj. kritiky, která velmi těsně naváže hodnocení uměleckých děl na observaci společenských proměn. Etablování radikální kritiky je na konci desetiletí, v době, kdy mladí autoři narození kolem roku 1900 teprve pomalu zahajují svou literární kariéru, spojeno především se Stanislavem Kostkou Neumannem a Josefem Horou. Vančuru zde můžeme přiřadit k jeho vrstevníku Horovi, byť ten začal psát kritiku už za války, kdežto Vančura až od roku 1919.

Formování radikální kritiky je spojeno především se socialistickým tiskem, v prvé řadě s listy sociální demokracie, ale také s listy Československé strany socialistické (dříve národněsociální). Obě původně znepřátelené strany se sblížovaly: zatímco sociální demokracie se od podzimu 1917 posunovala „doprava“, zejména v tom smyslu, že se „nacionalizovala“, národněsociální strana se naopak posunovala „doleva“, tj. akceptovala program radikální socializace (v rámci tohoto procesu do ní vstoupili bývalí anarchisté včetně S. K. Neumanna). Nástup politického socialismu provází rozmach socialistické publicistiky, patrný hlavně u národních sociálů: součástí tohoto renouveau je také Vančurovo angažmá v Českém slově.

Socialismus je důležitým kontextem, do něhož Vančura svými kritikami vstupuje. Že si je tohoto kontextu dobře vědom, ukazuje odvozování obsahu referátů od místa, kde jsou otištěny (Vančura 1972, s. 263). Vančurově kritice jsou přitom zcela cizí tradice sociálního demokraticismu, na něž navazuje například Hora – v tom má blízko k Neumannovi, jehož anarchokomunismus mohl najít snadněji přístřeší právě v konjunkturální straně národněsociální než u sociální demokracie. Tím ovšem nemá být řečeno, že právě vazba na národní socialismus zde představuje nějakou podstatnou spojnicí Vančurovy a Neumannovy kritiky: při volném vztahu obou autorů ke straně by bylo pochybné této vnější okolnosti připisovat význam. Důležitá se zdá spíše sdílená absence sociálnědemokratických/marxistických východisek. V sociálnědemokratickém myšlení hrála tradičně důležitou roli teorie tříd a samotný princip třídního zápasu nabyt zejména ve stranické levici na konci desetiletí značné naléhavosti, což se odráží i v literární publicistice Horově nebo Mackově už v roce 1918; oproti tomu Neumannova i Vančurova kritika se k třídnosti jako důležité kategorii umělecké kritiky dopracuje později, během roku 1920.

Cesta sociálnědemokratických autorů k radikální kritice má východisko etické. Klíčové je tu poznání, že svět je nespravedlivý, rozdělený třídními protívami, a projekt nového umění je výhledem na tvorbu, která bude tento dějinný střet reflektovat a zároveň bude součástí socializace společnosti (Hora 1918). Oproti tomu u Vančury je to – stejně jako u Neumanna – východisko estetické: nové umění bojuje proti starým uměleckým konvencím a spěje za novými formami. Vančura jako výtvarný kritik nachází svůj referenční bod tamtéž, kde Neumann:

v raných avantgardách, zejména v té podobě, jaké nabyly v českém prostředí v tvorbě skupiny Tvrdošijných. Tedy v tendencích, které Hora sice oceňoval, ale nikoliv pro tvarové novátorství, nýbrž pro obnovení kontaktu s realitou moderního světa, jemuž ovšem zatím chybí potřebná etická angažovanost (Hora 1915).

BLÍZKO OKRUHU ČERVNA

Zmíněné východisko Vančurovy kritiky je dobře pozorovatelné v raných textech, tištěných Českém slově na podzim 1919. Určujícím rysem „nového umění“ je zde jeho principiální amimetičnost. Hlavní postuláty, jak je Vančura formuluje, jsou ozvěnou umělecké publicistiky okruhu Června; tato souvislost byla v literatuře již patřičně oceněna (Blahynka 1978, s. 60–62; Holý 1990, s. 39–40). Tak tu čteme klíčovou tezi předválečného uměleckého hnutí, že umělecké dílo je autonomní stvořená realita: „Nechť malíř zmůže hmotu, linie a tvarem ať pracuje jako prostředky svého druhu, aby vytvořil skutečnost obrazovou, něco z pomyslného krásna.“ (Vančura 1972, s. 216) Čteme tu podcenění tematické stránky výtvarného díla (tamtéž, s. 41–42), paralelní s Neumannovým tehdejšími neúnavnými preferováním tvárného „jádra“ díla před jeho tematickou „slupkou“ (Neumann 1971, s. 37). Čteme tu rovněž tezi o odborném charakteru umělecké práce jako vynalézání vždy nového, svébytného řešení formálních problémů coby součásti uměleckého vývoje, ba pokroku. A samozřejmě vůbec avantgardistické zdůrazňování novosti a nekonvenčnosti jako podmínky uměleckosti. Novost je tu položena ve vidění po způsobu zvědavosti a nepředpojatosti dítěte, jakož i ve formovací práci po způsobu mužné tvrdosti. Vančura píše: „umělcův zrak se podobá dětským očím, jeho cítění však je mužné a dobytelské.“ (Vančura 1972, s. 40) Není to než echo požadavků Miroslava Rutteho z Nového světa: „abychom stanuli opět před věcmi s vytržením dítěte“ a současně aby básník „dobýval svá slova ze samého horkého středu života, jako rveme silou svých svalů ze země železo, jež proměňujeme pak v živou inteligenci strojů“ (Rutte 1919, s. 37–38).

Nalézání nového tvaru je u Vančury také postaveno do kontrastu s akademismem, tradiční úhledností a povrchní líbivostí, vyhledávanou měšťanským publikem. Protiklad nové, nezvyklé krásy, dané tvárným úsilím, a staré krásy, dané jen opakováním kanonizovaných postupů a jistou napodobivou obratností, je i výbavou kritiků z okruhu Června. U Neumanna je vyhrocován do boje (ba i „teroru“) proti „kýčařství čili malování pro bohaté i chudé hlupáčky“ (Neumann 1971, s. 195), jež v podobě různě ostrých invektiv naplňuje jeho publicistiku na konci desetiletí. U Karla Čapka funguje spíš jako distance od určitých uměleckých proudů, ale zároveň jako pochopení pro jejich – pragmatisticky řečeno – specifickou užitečnost pro obecnostvo (Čapek 1984, s. 29–34). Vančura má dikcí sice blíže k Čapkově umírněnosti než k Neumannovu „teroru“, včetně snahy nalézt u leckterého konvenčního malíře záblesk originality či naději dalšího vývoje, ale zároveň jeho klidná analýza vede vlastně neumannovsky ostrou – a leckdy až příliš jednoduchou – distinkci mezi tím, co je a co není skutečně umění. Takové ostré roztřídění nenajdeme třeba v kritickém psaní Josefa Hory, jež je mnohem více zakořeněno v aktuálním literárním životě.

Když Vančura vymezuje „uměleckost“, vidíme tedy důraz na specificky výtvarné problémy – tedy v podstatě na otázky formy. Tento důraz podržel okruh předválečné moderny na konci desátých let také v polemickém odporu k oživení požadavku „národního svérázu“ a jednoduché tendenčnosti, jež mnohdy směřovala k obnovování lidových a realistických postupů v umění. Tento posun přitom nebyl cizí některým kritikům z okruhu sociální demokracie, zejména F. V. Krejčímu a Antonínu Mackovi. Ve Vančurově kritickém psaní však platí, že mimetické postupy nejsou schopny denotovat skutečnost moderního světa, že ji falšují či zastírají. Ve shodě s předválečným modernismem zde tedy antimimetické umělecké postupy nevyklučují, ba přímo předpokládají poznávání věcí světa. Umění tu „není opisem zrakového vidění, leč zjevením věci vyjádřené tvarem, z něhož vystupuje sama, podstatná a obnažená,“ píše Vančura v programové stati *Nové umění* v říjnu 1919 (Vančura 1972, s. 39).

Oproti předválečné době, v souhlasu s proměnami výtvarného tvarosloví po odeznění vrcholné fáze syntetického kubismu, jehož klíčová idea však hovoří z Vančurovy formulace, je otázka onoho „vyjádření tvarem“ v poválečné výtvarné kritice silně individualizována. Zdrojem

tvaru je tu individuální úsilí, vynalézavost a osobité prožívání, umělecké programy jsou nahrazeny zcela svěbytnými experimenty. Jinak řečeno: ono poznávání věcí světa, na něž nemůže umění rezignovat, je zainteresované – pragmatisté by řekli, že je produktem životní zkušenosti, tento pojem ovšem Vančura nepoužívá. Avšak říká-li, že „[o] braz je uskutečnění vlastních představ a citových zážitků“, není to tomu daleko, stejně jako je jasná souvislost s Neumannovým pojmem výtvarného citu (Neumann 1971, s. 86).

Nelze jistě zaměňovat tuto individuální tvářnost umělecké tvorby se svévolí, je tady vždy ono – v postimpresionistickém myšlení o umění obligátní – ateistické duchovno (Liška 2006, s. 29–30): duch času či žitého dneška, jak mu chtěla rozumět předválečná moderna. Souvislost s těmito koncepcemi lze na Vančurovč kritice opět velmi snadno demonstrovat; avšak kromě této souvislosti si musíme všimnout, jak je zde tento nový duch umění stále soustavněji promyšlen ve vztahu k neumění, k okolnímu světu, jak jsou budovány paralely mezi vývojem umění a vývojem společnosti, mezi uměleckou tvorbou a prací dělníka, jak je tento duch přítomnosti čím dál otevřeněji chápán ve smyslu revolučního přetváření.

Už v programové stati z října 1919 Vančura píše, že „[k]decko odvrací se od starých forem a přeje si nových věcí“ – což platí nejen pro umění, ale i pro „veřejn[ý] živo[t]“ (Vančura 1972, s. 40). Na jaře 1920 pak uvažuje, že „tataž touha pudí všechnu práci k pohybu stejného směru“ (tamtéž, s. 48). Úsilí o nový tvar v umění je tedy stejnorodé úsilí o proměnu společenských poměrů. Integrujícím pojmem je tu práce chápaná jako aktivita hodnototvorná, zlidštující svět (Holý 1990, s. 21). To je na přelomu let 1919 a 1920 svěbytný, originální přístup, který odlišuje Vančuru od kritiků okruhu Června a vyznačuje způsob, jakým se bude o těchto otázkách přemýšlet v Devětsilu.

O revoluční proměně světa píšou Neumann i sociálnědemokratičtí kritikové už od roku 1918. Ale u Hory (1920) a ještě více u Macka (1963, s. 111–113) je otázka vztahu revolučního pohybu společnosti a umění pojímána ve smyslu ideové transformace umění. Také Krejčí, který proměnu světa chápe jinak než radikálové, uvažuje o tom, že umění se po tvárné stránce vlastně dosud vůbec nemění (Krejčí 1919). Zatímco tedy sociálnědemokratičtí kritikové budují svou vizi literatury eticky odpovědné vůči proměně světa, u Neumanna stojí dlouho problém

principů moderního umění vedle problému socialistické revoluce.¹ Jsou to dvě klíčové, leč samostatné otázky; nejsou sice od sebe zcela izolovány, ale vztah nového umění a socialismu Neumann na konci desetiletí moc nepromýšlí.

V roce 1918 vede třeba paralelu mezi novým uměním a socialismem jenom v tom smyslu, že v obou se spojuje celoevropský fenomén s českým charakterem, a hovoří zde takřka jako programový mluvčí strany českých socialistů (Neumann 1971, s. 36). V témže roce také pochybuje o tom, že by se proměnná společnost obrátila pozitivně k novému umění, umělecký experiment podle něj stojí nutně proti skoro nevykořitelnému, byť socialistickému měšťáctví (tamtéž, s. 33). Známa provokativní stať Básníkům (tamtéž, s. 322–324) z října 1920 v tomto smyslu nepřináší žádné řešení oné neujasněnosti, jen odsunuje dosavadní kritické psaní do pozadí. Autor si jí otevírá prostor pro nový způsob traktování funkce umění (podřízení revoluční vizi, ba revoluční praxi), aniž by ovšem starý způsob byl zcela zapomenut. Nějakou dobu tak trvá napětí mezi dvěma doktrínami (experimentálního umění a ideologicky aktivizačního umění), které není schopen vyřešit jinak než jasným přechodem na pozice oné aktivizační, ideologicky persvazivní tvorby.

PROMĚNY KRITICKÉHO PSANÍ

Ukázali jsme, že Vančurova výtvarná kritika úzce souvisí s okruhem kolem prvního ročníku Června, především s kritickými texty S. K. Neumanna. Aliance modernistů se však v průběhu roku 1919 definitivně rozpadla a Neumannova publicistika prochází po útlumu v roce 1919 v následujícím roce hlubokými změnami. Bezpochyby platí, že rok 1920 je v dějinách českého politického socialismu a také socialistické kritiky přelomový. Definitivní odklon radikálů od strategie „malých revolucí“

¹ „Dnes, v době ohromného sociálního přerodu, mají právě myslící a tvořící duchové vedle svého úkolu odborného zvýšenou povinnost občanskou.“ (Neumann 1971, s. 251)

(Marek 2000, s. 112), realizovaných parlamentní cestou, nachází svůj odraz i v kritice: exemplární je tu právě zmiňovaná Neumannova výzva Básníkům. V tomto kontextu se proměňuje i Vančurova kritika.

Hlavním rysem této proměny je prosazení třídnosti jako klíčového prizmatu umělecké kritiky. Inkorporování třídnosti do umělecké kritiky znamená, že umělecký provoz získává třídní, tedy vlastně konfliktní charakter, umění není již myslitelné jinak než vetkané do společenských protiv a nějak se podílející na boji tříd. Svět se stává místem zápasu dvou sil, moci ovládajících a vzdoru ovládaných. Přitom, píše Vančura, „všechna práce je na levé straně“ (1972, s. 270), tedy na straně vykořisťovaných. Když pak ve známé předmluvě k Seifertově sbírce *Město v slzách* (1921) deklaruje, že „[k]niha je třídní“ (tamtéž, s. 54), je to produkt této perspektivy. Je to jistě politické prohlášení, identifikace literárního textu s určitým politickým postojem a ideologií, ale u Vančury je to současně také soud o umělecké kvalitě. Princip ovládnutí je v rozporu s principem tvořivosti. Tvořit znamená vytvářet nový řád v odporu k řádu stávajícímu. Kritik rozvíjí a prohlubuje svou představu homologie mezi tvořením umělce a prací dělníka, mezi řádem umění a řádem společnosti. Tvořiví proletáři bez ohledu na své zaměstnání posunují svět týmž směrem. A pouze a právě těmto utlačeným je přičten „svět umění“ (tamtéž, s. 260).

Na rozdíl od Neumanna spějícího ke koncepci agitační poezie tudíž Vančura nepodřizuje umění ideologickým zadáním. Na druhé straně je jasné, že zapojení umění do třídního zápasu musí nutně oslabovat jeho autonomii. Byla-li hlavním tématem dříve novost artefaktu, nyní je jím převratnost doby. Byl-li tvůrčí akt v raných textech pochopen jako individuální experiment, který se děje v kontextu doby, jejímž smyslem je vynalézání nových tvarů, je v textech jen o rok mladších zřejmé, že duch doby postupně převažuje nad individuálností a na významu získává družnost tvořících (napětí vznikající z konfliktu mezi pamětí pole a revoluční vizí zítřka, projevující se jako zápas o individualismus tvorby, lze vidět v úvahách řady mladých kritiků, včetně Karla Teigehe nebo Bedřicha Václavka). Důraz na revoluční charakter pravého umění zůstává, ale princip novosti, revolučnosti, k němuž se rané texty odvolávají, je nahrazován konkrétní představou o novosti a revolučnosti.

Náhle se ve Vančurových textech vynořuje slovo pravda. Není to ovšem pragmatistická „pravda, která tančí“ (Rutte 1920, s. 45). Je to pravda mimo subjekt, je to metafyzický mezník vymezující hranici osobitosti a originalitě, je to kritérium pro formovou kreaci (Vančura 1972, s. 255). Ve Vančurově kritickém psaní se takto prosazuje náhled protikladný raným textům, totiž že moderní umění se nemůže spravovat jen vlastními zákony. Na podzim 1920 píše: „Duch, řád, síly, znepokojení doby staví dílo a naučená dovednost sama málo zmůže.“ (Tamtéž, s. 272) Kontextem této teze je distance od oněch směrů moderního výtvarného umění, z nichž původně Vančura jako kritik vyšel. Předválečné výtvarné moderně je přiznáno novotářství pouze umělecké, jež zřetelně nyní již nestačí. Kubismus je dokonalý ve své autonomní tvarové řeči – ale mívá se s potřebami života, „nehoří“ (tamtéž, s. 53).² Co v sobě zahrnoval atribut „nové“ v roce 1919, není totožné s tím, co zahrnuje v roce 1921. Moderní z roku 1919 není moderní z roku 1921. To je smysl onoho slavného závěru předmluvy k *Městu v slzách*: „Nová, nová, nová je hvězda komunismu. Jeho pospolitá práce buduje nový sloh a mimo ni není modernosti.“ (Tamtéž, s. 54)

Odstup od někdejšího „nového“ a přihlášení se k novému „novému“ je ovšem zároveň odstupem od formalismu. Věty typu „nezáleží jen na tom, jak je něco uděláno“ nebo „snad přece není jedině forma obsahem uměleckého díla“ (tamtéž, s. 268, 270) lze snadno konfrontovat s dřívějšími texty kladoucími uměleckost právě do toho, jak je obraz udělán. Podstatnější než „usvědčit“ autora z názorového posunu je pochopit, jak tato změna souvisí s proměnami českého socialismu a potažmo socialistické kritiky v roce 1920. Rozpad křehké jednoty socialistického tábora a institucionalizace revoluční strany vedle stran reformistických a radikalizace části kritiky jsou souběžné a provázané procesy. Jejich důsledkem je vyhlášení radikální diskontinuity starého a nového světa, starého a nového umění. Když je dějinný zlom položen do první světové války, musí radikální kritika redefinovat, co je moderní, jelikož dosavadní koncepty „nové modernosti“ se náhle ocitají „na

² K vztahu Vladislava Vančury ke kubismu a k vazbám mezi výtvarněkritickou reflexí a básnickým zhodnocením kubistického tvarosloví viz Hlaváček (1976, s. 154–156).

druhém běhu“. Tento spor o povahu a časové rozmístění dějinných zlomů a sám charakter modernity byl vlastně meritem prvních polemik mezi „staršími“ a „mladými“ v roce 1921 (například mezi Karlem Teigem a Karlem Čapkem či mezi A. M. Píšou a Miroslavem Ruttem).

Horovu kritiku tyto posuny zasahují jen málo, jeho vztah k literární minulosti zůstává ambivalentní: principiální odlišnost nového umění, formulovaná už někdy v roce 1918, zůstává v platnosti, sice se eticky radikalizuje, ale zároveň umění je zde vždy nevypočitatelné, dílo tu může být hodnotou, i když s ním nesouhlasíme. U Neumanna má obrat povahu ideologické instrumentalizace literatury jako nástroje apelu. Formální problémy, jimž autor dříve věnoval tolik pozornosti, jsou odsunuty, čímž se dosavadní kritické instrumentarium doslova bortí. Oproti tomu u Vančury, jehož původní východiska jsou velmi blízká Neumannovým, nemůže být revolučnost umění myšlena hlavně obsahově: tvarové problémy zde zůstávají přece jen ty hlavní. Moderní umění je tvořeno novými tvary, rodícími se z přítomnosti, ze znepokojení i naděje, jimiž je naplněna. Vančurovo chápání umění – v souvislostech jeho pojetí tvořivosti (práce) – je blízké koncepci Josefa Hory (Holý 1990, s. 50–51), ale především je tu zřejmá paralela s programovými texty Karla Teigeho z téže doby, konkrétně z roku 1921.³

LITERATURA

BLAHYNKA, Milan a VLAŠÍN, Štěpán (1972). Vančura teoretik a kritik. In: VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 7–35.

BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.

³ Hana Kučerová (1972, s. 498) hovoří v souvislosti s Vančurovými názory na umění na počátku dvacátých let o „svěrázn[é] obměn[ě]“ Teigových postulátů, naopak Milan Blahynka (1978, s. 86) v některých Teigových formulacích nachází „vybledlé otisky“ starších formulací Vančurových. Provést filiaci jednotlivých programových postulátů uvnitř uskupení, které kladlo důraz na kolektivní povahu nového umění, je ovšem nemožné.

- ČAPEK, Karel (1984). *O umění a kultuře I*. Ed. Emanuel Macek a Miloš Pohorský. Praha: Československý spisovatel.
- HLAVÁČEK, Luboš (1976). Výtvarné složky Vančurova díla. *Estetika*, roč. 13, č. 3, s. 153–179.
- HOLÝ, Jiří (1990). *Práce a básnictví*. Praha: Československý spisovatel.
- HORA, Josef (1915). Válka a literatura. *Akademie*, roč. 19, č. 7, s. 245–248.
- HORA, Josef (1918). Umění a socialismus. *Právo lidu*, roč. 27, č. 133, 11. 6., s. 1–2.
- HORA, Josef (1920). Kniha legionářských povídek. *Právo lidu*, roč. 29, č. 156, 4. 7., s. 9.
- KREJČÍ, František Václav (1919). Revoluce v literatuře. *Právo lidu*, roč. 28, č. 71, 23. 3., s. 9.
- KUČEROVÁ, Hana (1972). Vančurův umělecký vývoj v prvních letech poválečných. *Česká literatura*, roč. 20, č. 6, s. 496–521.
- LIŠKA, Pavel (2006). Kubismus a styl. In: ŠVESTKA, Jiří a VLČEK, Tomáš (eds.) *Český kubismus 1909–1925*. Praha: i3 CZ; Modernista, s. 26–37.
- MACEK, Antonín (1963). *Stati o kultuře, umění a literatuře*. Ed. Libuše Malická. Praha: Československý spisovatel.
- MAREK, Pavel (2000). Vývoj českého anarchismu. In: MAREK, Pavel (ed.) *Přehled politického stranictví na území českých zemí a Československa v letech 1861–1998*. Rosice u Brna: Gloria, s. 107–118.
- NEUMANN, Stanislav Kostka (1971). *Stati a projevy V (1918–1921)*. Ed. Milada Chlěbcová. Praha: Odeon.
- RUTTE, Miroslav (1919). *Nový svět*. Praha: Otakar Štorch-Marien.
- RUTTE, Miroslav (1920). *Strach z duše*. Praha: Otakar Štorch-Marien.
- VANČURA, Vladislav (1972). *Řád nové tvorby*. Eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Praha: Nakladatelství Svoboda.
- VLAŠÍN, Štěpán (1973). Vladislav Vančura divadelní kritik a teoretik. In: *Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem*. Opava: Slezské muzeum – Památník Petra Bezruče.

Vančurova vzorkovnice vypravěčských způsobů

PETR MAREŠ

V závěru monografie o stylu prózy Vladislava Vančury dospěl Zdeněk Kožmín k této souhrnné charakteristice:

„Jazyk má ve Vančurově próze centrální strukturní postavení, avšak při vší akcentovanosti či záměrnosti jazykových složek je zřejmé, že jazyková výstavba tu neustále poukazuje k něčemu, co ji přesahuje. Soudím, že tento *přesah* je třeba hledat *už také* v samotném smyslu jazyka jako takového. Jinými slovy: jazyk tu neustále poukazuje ke smyslu jazyka, k povaze jazyka, k možnostem jazyka“ (Kožmín 1968, s. 154; zvýraznil ZK).

Citovaná formulace bezpochyby ve zkratce vystihuje podstatné rysy celé Vančurovy slovesné tvorby: různé podoby jeho stylu jsou výrazem neustálého hledání, zkoušení a ověřování významových i formálních potencií jazyka. V souvislosti s tím se jednotlivá Vančurova díla zařazují do dvou kontextů a měla by být sledována v jejich rámci: na jedné straně jde o kontext vývoje autorova psaní, na druhé straně o kontext vývoje jazyka a stylu novodobé české literatury.

TORZO „VZORKOVNICE“

Pozoruhodnými doklady Vančurova úsilí o objevování nových možností literárního vyjádření jsou i jeho drobné a méně známé texty. Na konci roku 1939 uveřejnil v časopise vydavatelství Družstevní práce Panorama povídku *Selské Vánoce* (viz Vančura 1988, s. 204–208). V březnu 1940 zde pak byla otištěna povídka *Povětrří* (tamtéž, s. 209–214), kterou doprovází vstupní poznámka, adresovaná redaktorovi Panoramy Karlu Novému: „Milý K. N., sestavuji jakousi vzorkovnici vypravěčských

způsobů. V Panoramě vyšla z řečeného cyklu povídka (Selské Vánoce), která byla vypravována v duchu venkovském. Chceš otisknout pokus o zpodobení mluvy předměstské?“ (Tamtéž, s. 209)

Tyto časopisecky publikované povídky, jež byly později zahrnuty v obou souborných edicích Vančurových spisů do svazků věnovaných kratším prózám, byly zastíněny paralelně vznikajícími monumentálními *Obrazy z dějin národa českého* a nedostaly se do centra zájmu vančurovských badatelů: zřejmě i proto, že se jeví jako torzo rozsáhlejšího projektu, který už autor nemohl realizovat. Příznačné tu je stanovisko Aleny Hájkové, která povídky krátce probírá v monografii o Vančurově humoru; Hájková uznává, že se zde autor snaží objevit nové vyjadřovací zdroje pro literaturu, avšak zároveň poukazuje na to, že humorný účinek je „spíše nižšího řádu“ a že prózy jen „naznačují nové cesty ve Vančurově vývoji, po kterých už spisovateli nebylo dopřáno vykročit k nějakým novým syntézám“ (Hájková 1972, s. 48). Jazykové prostředky, které jsou v prózách užívány, přehledově popsal a klasifikoval Zdeněk Kožmín (1968, s. 142–144).

Ze strany literárních vědců i lingvistů byla větší pozornost věnována *Povětrí*, jež je celkově markantnější. Karel Horálek (1962, s. 645–646) upozornil na rozsáhlé uplatnění „lidového jazyka“ a slangu v této próze. Alena Macurová (2016, s. 130–131) si všímá zdůrazněné nespisovnosti, připisuje jí ovšem „monotónní“ ráz a preferuje pozdější drama *Josefina* (1941). *Povětrí* (a okrajově rovněž *Selské Vánoce*) je také opakovaně zmiňováno v pracích pojednávajících o formách literární narace. Lubomír Doležel (1962, s. 21) povídky zařadil do kontextu vývoje tzv. skazového vyprávění, jež přitom chápal široce jako vyprávění v první osobě s důrazem na osobu vypravěče. Skazový charakter obou próz poté vyzdvihuje Jiří Holý (2005, s. 704), má už ale na mysli skaz v původním pojetí, vycházejícím z ruské kulturní sféry.

VYPRAVĚČSKÉ ZPŮSOBY

I když nemůžeme vědět, jaké texty by ke dvěma uveřejněným prózám případně přibylly a jak by se projekt vyvíjel, lze předpokládat, že pod vypravěčskými způsoby, na něž se podle svých slov zaměřoval, Vančura rozuměl právě různé varianty vyprávění v první osobě, které

odpovídá rysům a postupům zmíněného skazu, jak byl vymezen a popisován v rámci ruské literatury. Charakteristické vlastnosti skazu vytvářejí v povídkách společný rámec a zároveň se hledají odlišné, osobité možnosti jejich konkrétní realizace.

Problematiku skazu jako specifické formy narace rozpracoval Boris Ejchenbaum (2012, s. 29–58) a v návaznosti na něho se jím v ruském a slavistickém kontextu zabývala řada dalších badatelů. V českém prostředí o něm pojednal například Miroslav Drozda (1990, s. 103–126); nově podala syntetický výklad o teoretických aspektech skazu i o výstavbě skazově pojatých textů Hana Kosáková (2019). Tyto popisy povahy skazu představují spolehlivou bázi, k níž můžeme rysy Vančurových povídek vztáhnout.

Ve shodě s charakteristikami skazu kladou povídky důraz na akt vyprávění a na subjekt vypravěče. Vyprávění je přitom stylizováno jako „neliterární“ a „neintelektuální“ spontánní mluvený projev, jako proud řeči založený na lineárním připojování jednotlivých prvků, jež se mluvčímu při vytváření textu postupně vybavují. Tento způsob výstavby textu exemplárně předvádí hned počátek prózy *Selské Vánoce*: „V Hraštici, už je to hezkých pár let, žil sedlák. Jmenoval se Homola – Homola Václav“ (Vančura 1988, s. 204).¹ Obdobné rysy získává také narace v *Pověřít*: „V nějakým přímovém lokále, se mi zdá, že to bylo u Vopičky, hráli jednou Seňoritu, teda tango“ (s. 211). V prózách se uplatňují i náznaky potíží spojených s hledáním náležitěho vyjádření („škvřnilo se tam – tento – pět krejcarů a nějaký šesták“, s. 204), respektive vyvolaných momentálním přetržením „nitě vyprávění“: „Tak kde jsem přestal?“ (s. 210). Navíc se připomíná konkrétní materialita hlasového projevu – jeho součástí se stává také náhodné kýchnutí a odpovídající reakce: „To je učiněný hrob – hepsi! – Je to pravda!“ (s. 205).

Akt vyprávění je zasazen do rámce komunikační situace, byť ztvárněné jen obrysově. Reflektuje se tak relace mezi časem, v němž hovoří vypravěč, a vyprávěným příběhem („Vozili jsme mour (zrovna jako dnes)“, s. 210; „je to asi tři neděle“, s. 212), a především vazba na naslouchající publikum. Vypravěči se v obou povídkách soustavně obracují

¹ Dále u dokladů uvádíme jen číslo stránky.

k adresátovi řeči a evokují vzájemný kontakt. V *Selských Vánocích* přitom jde o adresáta kolektivního („Lidičky, lidičky, lidičky – Páni zlatí – Páni – víte – A teď si vemte, jak se věci spletou“, s. 204–208), v *Pověťří* o blízkého jedince; v souvislosti s tím se kontakt intenzifikuje („človče – co ti mám povídat – tos měl slyšet! – Milej zlatej – kamaráde, to bys byl zíral – To víš – pane – nebudu ti o tom pět báje – A co bys tomu řek? – příteli politická – a teď mi porad – človče – pane milovanej – človrdo – človče – ledaže bys byl ctižádostivej slyšet – to by ses musel potázat – dušája drahája – To ti ale můžu prozradit“, s. 209–214).

Charakteristikám skazu odpovídá také fakt, že vypravěči jsou v aktu narace bezprostředně zaangažováni a dění, o němž hovoří, nejen zprostředkovávají, ale také mentálně prožívají, respektive spoluprožívají (v *Pověťří* je vypravěč zároveň aktérem příběhu). Jazykově se to projevuje nápadným sklonem k emocionálnosti a emfatičnosti. Prózy tak obsahují četná zvolání či řečnické otázky a odpovědi; frekventovaná jsou citoslovce: „A krásně! K nevypovědění!“ (s. 204) „Taková škoda! Pane na nebi, to je konec živobytl!“ (s. 205) „Jsou zrovna v nejlepším – a tumáš!“ (s. 206) „[...] ale hospodář má mít také nějakou vůli, ne? Každý by to uznal, ale ta křehotinka se urazila.“ (s. 208) „Tak prosím: ta škebule se vdává! Už jo! marná řeč!“ (s. 209) „Říz ho!“ (s. 209) „To byl ale na chybě!“ (s. 211) „Jak se tam dostal? Teda kruhovka stojí pod kopcem, jo?“ (s. 213) „No ne? Bude vyprávět!“ (s. 213)

Povídky dále spojuje uplatnění principu koncentrace (Kožmín 1968, s. 143), respektive kumulace užívaných jazykových prostředků. Ve výběru daných prostředků se ovšem už prózy odlišují, a vytvářejí tak onu variantnost, již chce Vančura ve společném skazovém rámci představit.

JAZYKOVÁ DIFERENCIACE POVÍDEK

Selské Vánoce autor prezentuje jako povídku „v duchu venkovském“. Je lokalizována do vesnického prostředí a tradičně vesnická je také tematika. Pokud jde o jazyk, ve vztahu k onomu venkovskému duchu se Vančura soustřeďuje na jeden postup, který v celém textu dominuje a zastíňuje ostatní rysy. Dochází zde k soustavnému a nápadnému hromadění obrazných a frazeologických vyjádření, zpravidla expresivních. Tyto prostředky sice samy o sobě evokují běžnou komunikaci a „lidové“

prostředí, jejich okázalé zmnožení ovšem vede k tomu, že celek nevyvolává (a evidentně nemá vyvolávat) iluzi autentického projevu mluvčího vrostlého do daného společenství, ale především demonstruje možnosti jazyka a verbální vynalézavost textového produktorského subjektu, který se umísťuje „nad“ vypravěčem.

K tomu význačně přispívá také fakt, že se k sobě často přiřazuje několik různě formulovaných poukazů na totéž: „Byl namydlen. Třel bídu s nouzí.“ (s. 205) „Homolovy nevěsty byly totiž sušinky. No, učiňná vyžlata.“ (s. 205) „Nemaluj čerta na zeď. Nech na hlavě.“ (s. 206) „Tahačky, hádanice, náramné zle a vystrkov!“ (s. 207) „Pantáta je prý hejhola, hřbet, rasák, modrovous a hrubec pětkrát vyválený a kdesi cosi.“ (s. 208)

Zatímco se slovní zásoba vyznačuje kolokviálností, zachovává se hlásková a tvarová spisovnost. Jen v úplném závěru prózy se náhle objevuje nespisovný prvek: „přizvukoval mu to svý estata-estata-estata“ (s. 208). Tento jednorázový přechod k nespisovnosti předznamenává jazykový ráz následující povídky.

Pověřítí má být zpodoběním „mluvy předměstské“. Lubomír Doležel (1962, s. 21) poukazuje na to, že se Vančurovi podařilo proniknout „k samé podstatě“ této mluvy a později Jiří Holý (2005, s. 704) hovoří o tom, že autorovým cílem je „takřka fonograficky zaznamenat“ její povahu. Avšak opět se tu spíše než snaha o nápodobu, která by měla vyvolat efekt autenticity, uplatňuje průzkum možností, jež skýtá důsledné využití a maximální nakupení jazykových prostředků, které bývají s prostředím periferie spojovány.

Jazyk *Pověřítí* charakterizuje přítomnost nespisovných (obecněčeských) hláskových a morfologických forem všude tam, kde se mohou vyskytnout. K tomu se připojují grafické náznaky „nedbalé“, redukované výslovnosti: „Tak šahnu po perkách, zapálím si pŭlčfíka a du.“ (s. 209) „Rači sem vodpískal surovost.“ (s. 210) „V pŭl desátej se vobracím s koňma.“ (s. 210) „U každý muziky jí uřz vostudu. Tancoval s jinejma [...]. Byl žárlivej.“ (s. 211) Pokud jde o slovní zásobu, v co největší míře se prosazuje kolokviálnost a expresivita: „Čupr žába.“ (s. 210) „Byl sem z toho celej tumpachovej.“ (s. 210) „Ťuknu manželku, aby se nenašňupla.“ (s. 210) „[...] čučel na nás vod notovýho pultu“ (s. 211). „[...] hotovej magor“ (s. 212). Celkový ráz textu dokresluje frazeologie („mŭj ty Tondo kolenatej“, s. 210; „Bacil se přes kapsu“, s. 210) a velmi

četná citoslovce, mnohdy neustálená a formálně nápadná („hemeneks-ségr“, s. 209; „Tento leto paprleto“, s. 209; „Herdek filek“, s. 210; „prc mrc!“, s. 212).

Význačnou součástí textu se stává zahrnutí jazykových prvků spojovaných s argotem, jež byly uváděny v dobových speciálních slovnících (mj. Rippl 1926; Nováček 1929; viz též Hugo a kol. 2020). Přitom někdy evidentně dochází k posunu či zamlžení významu a důležitost získává spíše nápadnost nebo neobvyklost výrazu v daném kontextu: „Při tý sirce jsem dědka kapánek pocásal za bíbra.“ (s. 210) „Vykrúcal druhej kousek s nějakou potápkou.“ (s. 211) „Mák, že ho to nenapadlo.“ (s. 211) „Chtěl jsem zamluvit vejtržnost, ale tě péro: žárlivec – žárlivec.“ (s. 212) „Husy [...] vzaly šmíra.“ (s. 214) Do zmíněné oblasti lze zařadit i slova jako škebule nebo předsevzetí: [...] ta škebule se vdává!“ (s. 209) „Pozejrám teda, jaký má [Bětkal] řádský předsevzetí.“ (s. 210) Protějšek k této skupině jazykových prostředků představují vypravěčovy osobité odkazy na (populární) kulturní produkty: „[...] co je tohle za operu, Aida mrskanáta?“ (s. 209) „[...] řvu jak Tarzán.“ (s. 213) „[...] tendleten Harold Lloyd by to lepší nedokázal.“ (s. 213) Překvapivě k tomu ještě přistupují jednotlivé fragmenty francouzštiny: „Bon!“ (s. 210) „Ala bonér, proč ne?“ (s. 211)

Celkově se tak v jazyce prózy *Pověřtří* prosazuje až excesivní kumulace příznakových prostředků, vyzdvižení nápadnosti a heterogenosti ve vyjadřování, které nebere ohled na aspekt pravděpodobnosti či „přirozenosti“. I to ovšem odpovídá charakteristikám skazu.

KONTEXT VANČUROVA DÍLA A KONTEXT LITERATURY

Obě povídky vnášejí do Vančurova jazyka a stylu zřetelné nové rysy, nejsou ale ostře odděleny od dřívějších fází jeho tvorby. Už četné autorovy starší texty se vyznačují zdůrazněnou expresivitou, rozsáhlým využitím frazeologie či rozvinutím projevu vypravěče. Důsledné uplatnění nespisovnosti v *Pověřtří* představuje jedinečný experiment. Prvky obecné češtiny se ovšem objevují už v řeči některých postav z románu *Rodina Horvatova* (1938): „V osumašedesátým jsme měli takovejhle vejrostků plno.“ (Vančura 1989, s. 50) Diferencované a funkčně

odstíněné zacházení s nespisovností je potom příznačné pro drama *Josefina*, napsané patrně v roce 1941 (Macurová 2016). Milan Blahynka (1978, s. 319) proto pojímá zmíněné prózy (primárně ovšem jde o *Pověťřtí*) jako určitou jazykovou spojnicí mezi *Rodinou Horvatovou* a *Josefinou*.

V obecnějším aspektu se povídky – zejména opět výrazově radikálnější *Pověťřtí* – zařazují do vývojové linie moderní české prózy rozšiřující jazykový rejstřík literatury o (stylizované) využití rysů mluvenosti a nespisovnosti, v níž před Vančurou vystupují do popředí texty Jaromíra Johna (*Večery na slavníku*, 1920), Emila Vachka (*Bidýlko*, 1929) či Karla Čapka (*Povídky z druhé kapsy*, 1929). Koncentrovaným zaměřením na vyjadřovací potence obsažené v nespisovném, mluveném a emocionálně zabarveném jazyce pak Vančura vyznačuje cestu k suverénnímu, sebevědomému a současně estetizovanému zacházení s ním a k plné legitimizaci takového přístupu v rámci české literatury, k níž postupně došlo v následujících desetiletích.

LITERATURA

- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- DOLEŽEL, Lubomír (1962). Skazové vyprávění, jeho formy a poslání. In: *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. 2. vyd. Praha: Orbis, s. 15–25.
- DROZDA, Miroslav (1990). *Narativní masky ruské prózy: Od Puškina k Bělému (Kapitoly z historické poetiky)*. Praha: Univerzita Karlova.
- EJCHENBAUM, Boris (2012). *Jak je udělán Gogolův Plášť a jiné studie*. Praha: Triáda.
- HÁJKOVÁ, Alena (1972). *Humor v próze Vladislava Vančury*. Praha: Academia.
- HOLÝ, Jiří (2005). Typy vyprávění. In: ČERVENKA, Miroslav a kol. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 643–709.
- HORÁLEK, Karel (1962). K teorii nespisovných prostředků umělecké literatury. In: *Slavica Pragensia IV*. Praha: Univerzita Karlova, s. 643–647.
- HUGO, Jan a kol. (2020). *Slovník nespisovné češtiny*. 4. vyd. Praha: MAXDORF.
- KOSÁKOVÁ, Hana (2019). *Podoby skazu: K jedné linii moderní prozaické tvorby*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy.
- KOŽMÍN, Zdeněk (1968). *Styl Vančurovy prózy*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.

- MACUROVÁ, Alena (2016). Využití jazyka ve Vančurově uměleckém textu: Funkce nespisovných prostředků, zvláště v Josefině [1987]. In: MACUROVÁ, Alena. *Komunikace v textu a s textem*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, s. 129–134.
- NOVÁČEK, Otakar (1929). *Brněnská plotna*. Brno: Otakar Nováček.
- RIPPL, Eugen (1926). *Zum Wortschatz des tschechischen Rotwelsch*. Reichenberg: Gebrüder Stiepel.
- VANČURA, Vladislav (1988). *Povídky a menší prózy*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1989). *Rodina Horvátova*. Praha: Československý spisovatel.

Tento text vznikl za podpory projektu Univerzity Karlovy Progres Q10. Jazyk v proměnách času, místa, kultury.

Archaismy v románu Markéta Lazarová

HANA SVOBODOVÁ

Románová balada *Markéta Lazarová* byla vydána v roce 1931 a roku 1967 zfilmována režisérem Františkem Vlášilem. Podobně jako pro další Vančurova díla ze začátku třicátých let (*Útěk do Budína*, *Luk královy Dorotky*) je pro ni příznačný leitmotiv lásky. Její děj se odehrává ve středověku, ale nelze ji definovat jako historický román, neboť je založena na imaginární interpretaci minulosti. Hlavními postavami tohoto básnického mýtu jsou převážně členové dvou znesvářených rodin loupežníků Kozlíka a Lazara. Soudobá kritika těmto postavám věnovala poměrně velkou pozornost, což souvisí s velmi pozitivním přijetím celého románu. V tradiční čtenářské anketě Lidových novin o nejzajímavější knihu roku jednoznačně zvítězil a jeho autor za něj dostal státní cenu. (Poláček 1994, s. 62)

Vladislav Vančura dedikoval *Markétu Lazarovou*, zčásti vytěženou z historie vančurovského rodu, Jiřímu Mahenovi. Do výtisku, který je dnes uložen v brněnském Mahenově památníku, mu navíc 30. dubna 1931 napsal toto věnování: „Byl bych šťasten, kdyby se Ti tato kniha líbila. Kéž by v ní bylo pro Tebe něco známého i mimo vypravování. Nebyla psána pro čtenářskou obec ani pro sám příběh. Býval jsem spokojen, ale teď si nejsem prací jist a čekám netrpělivě. Poznáš své Vančury? Máš věru co činiti s krví a duchem, jichž, žel, jsem se sotva dotkl. Tvůj Vladislav V.“

Vypravčeská technika v tomto románu se podle Zdeňka Kozmína (1968, s. 78) může zdát na první pohled zcela nová, avšak při podrobnější analýze je možno nalézt určité shody s předchozí Vančurovou tvorbou. Například již v *Polích orných a válečných* (1925) si lze všimnout odstiňování líčených dějů, jež jsou pak bohatě rozvíjeny. Rostoucí epizaci je možno najít i v románu *Hrdelní pře anebo Přísluví* (1930), ale to hlavně v takovém kontextu, kde není příliš využito gnómických prvků.

Epická šíře *Markéty Lazarové* je bohatě realizována hlavně v syžetové linii. Vančura neměl ambici vytvořit jednoduté epické vyprávění s tradiční kompozicí: toto pojetí přesahuje svou snahou zachovat epickou ucelenost spíše jako výsledek skládání různých záběrů, pohledů, výstupů. Nejde tu jen o pouhé měnění záběrového úhlu, nýbrž také o zdůrazněné kolísání mezi pravdivostí příběhu a autorským výmyslem. (Kožmín 1968, s. 78–79)

„Vančurův umělecký experiment má všechny dobré vlastnosti experimentu vědeckého: je konán proto, aby se vyzkoumaly a ověřily cesty k cíli pevně danému a neúchylně sledovanému. Jen tak mohlo dojít ke zjevu, jenž nad Vančurovým dílem udivoval některé cizince, sledující vývoj české literatury a srovnávající jej s vývojem své literatury domácí: že tento experimentátor nesl a unesl na svých ramenou tíži nadosobního vývoje české prózy.“ (Mukařovský 1982, s. 777)

ARCHAISMY V JEDNOTLIVÝCH JAZYKOVÝCH ROVINÁCH

V jazykové výstavbě *Markéty Lazarové* jsou užity základní výrazové prostředky ze všech předchozích autorových próz (Poláček 1994, s. 62). Zaměříme se především na archaismy, jež *Nový encyklopedický slovník češtiny* (dále NESČ) definuje jako jazykový prostředek (slovní tvar, slovo, syntaktická konstrukce), který zcela vyšel z užití, je příznakový svou vázaností na starší stav jazyka a záměrně stylově využívaný se zvláštní stylovou platností. Z lingvistického hlediska je třeba od archaismů odlišit historismy, což jsou pojmenování označující jev už zaniklý, spjatý věcně (tematicky) i časově s minulostí, například *řemdih, halapartna, panoš, desátek*.

Odlišit lze přitom dva typy vztahů: rozlišení mezi a) archaismy (stylisticky příznakovými prostředky) a zastaralými jazykovými prostředky (tj. prostředky vyšlými z běžného současného užívání); b) archaismy a knižními prostředky, jež tíhnou k archaičnosti. (NESČ online) Vančura v *Markétě Lazarové* využívá především ty prvky, které se již na počátku 20. století pocitovaly jako archaické nebo směřující od knižnosti k archaičnosti. Na základě strukturního kritéria je můžeme členit na hláskoslovné, morfologické, slovotvorné, lexikální a syntaktické.

Při hodnocení archaismů a historismů se opíráme o *Příruční slovník jazyka českého* (dále PSJČ), *Slovník spisovného jazyka českého* (dále SSJČ) a o doklady z lexikálního archivu Ústavu pro jazyk český AV ČR, přičemž máme na zřeteli dobovou stylovou a jazykovou normu.

Podívejme se na archaismy v jednotlivých rovinách jazyka *Markéty Lazarové*. V rovině hláskoslovné se jazyk tohoto románu téměř shoduje s dnešním (především psaným) spisovným jazykem a podtrhuje knižnost zkoumaného díla. Rozdíly se týkají pouze několika lexikálních jednotek. Odlišnosti lze klasifikovat jako jevy kvalitativní a kvantitativní. K prvnímu typu můžeme zařadit například neprovedení změny přehlásky ó > ů u slova *kože* („všel všecek v kožích“, Vančura 1966, s. 12; dále budeme uvádět jenom stránkové údaje) nebo zachování neměkčeného tvaru po původní nosovce q také ve třetí osobě plurálu („prou o růžový cecík“, s. 87). Naopak ve shodě s PSJČ je užití slova *přepadavač* („ty přepadavači pocestných“, s. 16) charakterizováno jako jev kvantitativní: jedná se o krácení samohlásky á > a. V díle se ojedinele objevují i prvky mluvenosti, spadající do nespisovné vrstvy jazyka: například jako nářeční jev může být hodnocen tvar *scípně* („ať si scípně po správě boží“, s. 17). Obecně lze říci, že tyto jevy obvykle slouží k vyjádření vysokého stupně archaizace jazyka.

Stylisticky (a ve vztahu k tehdejší dobové normě) příznakové jevy v rovině morfologické se v *Markétě Lazarové* vyskytují mnohem častěji než v rovině hláskoslovné. Objevuje se příznakové užití genitivu („dostane se jí polévky a nudlí“, s. 13), vazba s dativem („chudinky, bude jim klusati“, s. 13), jmenný tvar adjektiv („více než prospěšno“, s. 13) nebo užití rodové varianty tvaru maskulina *helm* oproti bezpříznakovému femininu *helma* („odvazuje helm od luku sedla“, s. 59). Většina prvků této roviny dokládá knižnost Vančurova jazyka.

Velké množství archaismů, vedle nichž zde nacházíme i mnoho historismů, můžeme zaznamenat především v rovině lexikální. Jde hlavně o četná substantiva z nejrůznějších oblastí tehdejšího života: patří k nim například *randabas* („bylo bezpočet podobných randabasů“, s. 11), *proháňka* („krávy jsou prohánkami znavené“, s. 13) či *váda* („vzápětí začala váda“, s. 16). Podle PSJČ slovo *randabas* znamená totéž co pobuda, holomek, *proháňka* je charakterizována jako krátké a prudké běhání nebo ježdění bez cíle, honička (užití tohoto výrazu lze doložit i u jiných autorů, například u Ignáta Herrmanna). *Váda* je hádka,

spor, neshoda. V PSJČ je tento dnes již zřetelně vnímaný archaismus zaznamenán v tomto přísloví: „Ani do rady, ani do vády není k ničemu.“ V přeneseném významu jej používá ve svém díle K. M. Čapek-Chod: „Vrabci v zahradách ječeli své ohlušující ranní vády.“ Řidčeji se s užitím slova *váda* můžeme setkat ve významu vytýkání chyb, vyčítání, plísnění (například v tvorbě Jaroslava Havlíčka).

U substantiv je možno doložit užití mnoha dalších archaismů a historismů. Řada z nich náleží do sféry někdejšího vojenství: *vojštitě* („nemohl nic říci o královském vojštitě“, s. 22), *kornet* („říčel kůň prožluklého korneta“, s. 31), *oděvec* („v tu chvíli dojeli královi oděvci“, s. 85), *halapartník* („halapartníci odhazují svoje halapartny“, s. 129), *kopíník* („podél zdi se řadí kopíníci“, s. 143), *zbrojnoš* („pooděšli se zbrojnošem do lesa“, s. 22), *zbrojenec* („zbrojenci, kteří byli s Pivem, zvedli Sovičkovu mrvolu“, s. 31). K těmto slovům lze přiřadit substantiva *holomek*, *biřic*, *pacholek*, *dráb* či *páže*.

Ráz archaismů mají i slova *chasa*, *chasník* nebo *čeled*, názvy různých profesí (*krčmář*, *krčmářka*, *branný*, *právoznalec*) či předmětů, které souvisely s válečnictvím: *brň/brně* („na brni a na mečích se blýská slunce“, s. 51), *bořidlo* („do Šerpinského lesa nelze přinést bořidel“, s. 56), *helmice* („zakřivující se podél helmice jako ohnivě péro“, s. 71), *žebř* („žebř a provaz“, s. 71), ale i *kokarda*, *kotrkál*, *čabraka* nebo *sudlice*.

Z jiných slovních druhů jsou archaismy zastoupeny řidčeji. Objevují se například adjektiva *olbřímí* („již se hrnou na olbřímích koních“, s. 26), *skobatý* („zoban na hákovitý a skobatý a pyšný nos“, s. 14), *samodruhá* („žena samodruhá nemá býti dřívě trestána, než slehne“, s. 137). Hojněji se vyskytují slovesa: *zvěšeti* („zvěší při silnicích“, s. 16), *ozebati* („ať ti ozebe mozek“, s. 14), *vyláti*, *vyspílati* („nastokrát vylál a vyspílal“, s. 14), *hrdliti* („již hrdlí nešťastníka“, s. 43) či *chvalořečiti* („Kristián chvalořečil dál své přítelkyni“, s. 47), jakož i *obtěžkati* („byl obtěžkán hříchem“, s. 53), *zlořečiti* („zlořečí loupežníkům“, s. 63), *klnouti* („on mu klně“, s. 73).

Vančura se neomezoval pouze na pojmenování historických skutečností. Výběr slov i větná konstrukce jsou podřízeny jeho záměru podat obraz historického období charakteristickým způsobem. Tato archaická lexikální výrazovost poznamenává jak stránku významovou, tak stránku formální. Objevuje se rovněž netradiční slovní spojení: „Jeden o něm dí, že nadmíru dobře vládl mečem.“ (s. 88) „Tento Sovička byl ošklivec, jeho rady nestály za mnoho, ale Pivo mu přece propůjčoval sluchu.“ (s. 30)

Po stránce syntaktické se Vančurův autorský jazyk vyznačuje značně složitou větnou stavbou. Často se objevuje shodný přívlástek, stojící v postavení za substantivem, ať již jde o přívlástek adjektivní (například „v kraji mladoboleslavském“, s. 11, „obličej beztak brunátný“, s. 13) nebo o přívlástek vyjádřený zájmenem. Ve větné konstrukci je zachováno archaické užití předložkového akuzativu singuláru s tvarem nominativním neživotným: „nyní na kůň a po stopách loupežníků“ (s. 62), „nasednouti na kůň“ (s. 18). Pro zesílení významu se objevuje dvojí negace: „Odpovídá, ale nemůže neposlechnouti.“ (s. 39)

Složitostí vztahů se vyznačuje zvláště Vančurovo souvětí. To je členěno na několik dílčích úseků oddělených středníky nebo dvojtečkami a nezděná v něm nacházíme pět až patnáct vět. Vančura používá některé typické spojovací výrazy: vztažné zájmeno *jenž* („jenž má duši rysí a čest rysí“, s. 73), spojky *neb*, *neboť* („neboť bylo po bitvě“, s. 86), příslovce *kterak* („kterak se tahají“, s. 87). Charakteristické je užití spojovacího výrazu *-li*: „Uvidíme, zachce-li se mu námitek.“ (s. 13) Souborně můžeme tyto spojovací výrazy označit jako knižní.

SPECIFIKA VANČUROVA JAZYKA

Pro Vančurovo vyjadřování je charakteristický literární psaný jazyk, tedy užití prostředků spíše knižních než archaických, ale vyvolávajících dojem archaičnosti. K těmto archaizujícím tvarům patří podoba infinitivu na *-ti*, za Vančurova života kodifikovaná ještě jako tvar spisovný bezpříznakový: „přirovnati než k hřebcům“ (s. 11), „zbývá mi zmíniti se o synech“ (s. 12), „Janovi bylo čekati na lepší zprávy“ (s. 22), „nemůže neposlechnouti“ (s. 39), „kdo se bude naposledy smáti“ (s. 33), „nechtěl leč setrvati“ (s. 52), „přimhouřiti nad sprostáky oko“ (s. 14). Jen zcela výjimečně se objevuje tvar s infinitivem na *-t*.

Taktéž u sloves typu *kryje*, *kupuje* převažují v první osobě singuláru tvary s *-i*. Tyto tvary jsou dnes chápány jako spisovné knižní, původně však byly hodnoceny rovněž jako bezpříznakové: „Tot líc a rub penízu, za nějž kupuji.“ (s. 132) Jako příznakové se dnes chápe užití konstrukce s pasivem („byl obtěžkán hříchem“, s. 53), zatímco dříve bylo posuzováno jako neutrální. Ve Vančurově tvorbě se dále hojně vyskytují přechodníkové vazby, kdysi běžný prostředek krásné literatury se stylovým

příznakem knižnosti, nyní vesměs řazené k archaismům. Užití přechodníku přítomného dokládají tyto příklady: „hříbata kvikajíce“ (s. 13), „řka to, vytrhl“ (s. 16), „řka to, označí Mikoláš“ (s. 36), „Mikoláš, vida svoji přítelkyni“ (s. 55), „Kozlík se obrátil skrýváje úsměv“ (s. 66), „cítíte se bohat rozdávaje“ (s. 77). Výskyt přechodníku minulého lze doložit například těmito citáty: „vrhnuvše se na Kozlíka“ (s. 85), „změnivše Roháček za pustý les“ (s. 90), „poznavši, že ji Kristián miloval“ (s. 104), „příšedši mezi ostatní sestry pravila“ (s. 115), „svázavše mu nohy“ (s. 22).

Jak uvádí Zdeněk Kožmín (1968, s. 78), příznakovým jevem je také nadměrné střídání zájmen, které může být spjato se střídáním osoby. Vančura v *Markétě Lazarové* využívá též princip střídání stanovišť a záběrových úhlů. Pokud možno se ho snaží ještě zesílit, například nadměrným a rychlým sledem různých slovesných časů (Kožmín 1968, s. 78): „Alexandra se zmocnila jakéhosi kůlu či kyje a bije jím hlava nehlava. Vzápětí má kosu, jež vypadla z chrapounovy ruky. Vážení pánové, šaškoviny předchází vají děsným věcem. Sotva se to stalo, řala loupežnice po rameni výrostka, který byl nejbližše. Alexandra opět prolévá krev!“ (s. 101)

Závěrem je třeba zdůraznit, že v době vydání *Markéty Lazarové* byly některé uvedené jazykové prostředky pocítovány už jako knižní a Vančura je využíval k archaizaci textu pro navození atmosféry středověké společnosti. Dnes je vnímáme již jako zastaralé a podtrhující specifičnost Vančurových textů (viz například zmíněný infinitiv zakončený na *-ti*, přechodník přítomný i minulý, přívlastek shodný v postpozici). Vančura svým mistrovským jazykem přenáší čtenáře do děje svých příběhů bez ohledu na to, zda je situuje do minulosti nebo do své doby. V obou případech volí adekvátní jazyk, přičemž zachovává jeho svébytnost.

Jazykové vyjádření obsahu (motivů) je u něj výrazně podřízeno funkci a s ní spjatým specifickým stylistickým úsilím. Ve své tvorbě „akcentuje jak svobodu s jazykem, tak svobodu v jazyce“. Tuto svobodu chápe jako „svobodu se světem a ve světě“, jako „svébytnou restituci dějící se lidské skutečnosti“ (Kožmín 1968, s. 155). Velikost jeho stylu je především v tom, že „všemi svými intencemi směřuje k realizaci koncepce činorodého, svobodného a vědomého člověka a že tento lidský svět přímo tvoří a spolutvoří“ (tamtéž, s. 157).

LITERATURA

- BLAHYNKA, Milan (1978). *Vladislav Vančura*. Praha: Melantrich.
- DOLEŽEL, Lubomír (1993). *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha: Český spisovatel.
- GREPL, Miroslav, Petr KARLÍK, Marek NEKULA a Zdenka RUSÍNOVÁ, eds. (2008). *Příruční mluvnice češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- HOLÝ, Jiří (1990). *Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury*. Praha: Československý spisovatel.
- KARLÍK, Petr, Marek NEKULA a Jana PLESKALOVÁ, ed. (2016). *Nový encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- KOŽMÍN, Zdeněk (1968). *Styl Vančurovy prózy*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně.
- KOŽMÍN, Zdeněk (1967). *Umění stylu: úloha jazyka v současné próze*. Praha: Československý spisovatel.
- MACHALA, Lubomír a Eduard PETRŮ, eds. (1994). *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2006). *Vančurův vypravěč*. Praha: Akropolis.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1982). Vladislav Vančura. In: *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, s. 771–786.
- PETRŮ, Eduard (2000). *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico.
- POLÁČEK, Jiří (1994). *Portréty a osudy. Postavy v próze Vladislava Vančury*. Boskovice: Albert.
- POLÁČEK, Jiří (1994). *Vladislav Vančura*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- Příruční slovník jazyka českého (1935–1957)*. Praha: Státní nakladatelství – Státní pedagogické nakladatelství.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1994). *O spisovatelství a stylu*. Praha: Hynek.
- STICH, Alexandr (1970). Monografie o stylu Vladislava Vančury. In: *Naše řeč*, roč. 53, č. 2, s. 101–107.
- STICH, Alexandr a Jan LEHÁR (2000). *Kniha textů: česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- VANČURA, Vladislav (1931). *Markéta Lazarová*. Praha: Sfinx.
- VANČURA, Vladislav (1966). *Markéta Lazarová*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1973). *Markéta Lazarová*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1986). *Markéta Lazarová*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČUROVÁ, Ludmila (1967). *Dvacet šest krásných let*. Praha: Československý spisovatel.

IV.

Od vzpomínek k monografii: Jan Mukařovský o Vladislavu Vančurovi

ONDŘEJ SLÁDEK

Nahlédneme-li do bibliografie Jana Mukařovského, zjistíme, že jméno Vladislava Vančury se vyskytuje v jejích třiceti dvou položkách (Macek 1982). Z hlediska žánrové charakteristiky jde o odborné studie, příležitostné články či slavnostní projevy, ale také o nejrůznější anketní odpovědi. Velké množství textových dokumentů o Vančurovi je uloženo rovněž v osobním fondu Jana Mukařovského v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze (Ferklová 1999).

Jestliže srovnáme počet prací, ve kterých se Mukařovský zabýval Vančurovým dílem a literárními texty ostatních českých spisovatelů (například Karla Hynka Máchy, Vítězslava Nezvala nebo Karla Čapka), je patrné, že Vančurova pozice je zcela mimořádná. Žádnému jinému autorovi Mukařovský nevěnoval takovou pozornost jako jemu. První článek o Vančurově tvorbě přitom publikoval až v roce 1934 (Mukařovský 2001; Poláček a kol. 2000), soustavně pak o jeho díle začal psát až od poloviny čtyřicátých let 20. století.

PŘÁTELSTVÍ OSOBNÍ A RODINNÉ

O důvodech Mukařovského zájmu o Vančuru a jejich vzájemném vztahu není třeba spekulovat. V červnu roku 1945 na vzpomínkovém večeru věnovaném Vančurovi o jejich přátelství sám Mukařovský prohlásil, že šlo o krásný vztah, „jeden z nejkrásnějších, jaké mi život dopřál“ (1948b, s. 415). Osobní vztah a přístup je tedy pochopitelný, navíc umocněný skutečností, že jejich přátelství se netýkalo pouze jich

samotných, ale rozšířilo se i na rodiny. Potvrzuje to jak Vančurova manželka Ludmila v pamětech nazvaných *Dvacet šest krásných let* (Vančurová 1967), kde mezi blízké manželovy přátele z Pražského lingvistického kroužku řadí kromě Mukařovského také Bohuslava Havránka, Romana Jakobsona a Petra Bogatyreva, tak dcera Jana Mukařovského Hana (Mukařovská 2010).

Hana Mukařovská byla jen o rok mladší než Vančurova dcera Alena Vančurová. S Alenou trávily mnoho hodin, půjčovaly si knihy a vyměňovaly si dokonce i šaty. Obě rodiny se vzájemně navštěvovaly a společně jezdily též na dovolené: „V létě o prázdninách,“ vzpomínala ve svých nepublikovaných memoárech Mukařovská, „jezdívali Vančurovi za námi do Písku, v době, kdy už si opatřili auto. Brali nás pak s sebou na Šumavu. Tam Vančura rád lovil v horských potocích pstruhy.“ (Mukařovská 2010)

Přátelství Jana Mukařovského a Vladislava Vančury mělo pevnou základnu. Pilířem jejich vztahu byl společný vášnivý zájem o literaturu a umění, především však vzájemný obdiv a úcta (Vančurová 1967, s. 131). Vančura si velmi vážil Mukařovského vážnosti a učenosti, Mukařovský na Vančurovi zase oceňoval jeho básnickou spontánnost a přirozenost, ale také jeho morální pevnost, jež se projevovala v jeho jednání a promítala se i do jeho textů.

Nejspíš právě díky kontaktu s ním začal Mukařovský promýšlet problematiku osobnosti a individua v umění. Vančura ho mohl inspirovat k úvaze o tom, jak tenká a propustná je hranice mezi básníkem a člověkem, přesněji mezi Vančurou-básníkem a Vančurou-člověkem. „Mluvit o Vančurovi básníku a člověku je v jistém smyslu totéž,“ napsal Mukařovský (1948b, s. 415) později. Jestliže se totiž v každém činu, gestu i slově Vančury-člověka ukazoval básník, platilo to i obráceně, každé jeho umělecké dílo bylo podloženo jeho mnohostrannou a silnou básnickou přirozeností (tamtéž, s. 420).

SETKÁNÍ A SPOLUPRÁCE

Byl to nejspíš Vítězslav Nezval, Roman Jakobson nebo Bohuslav Havráněk, kdo Mukařovského a Vančuru seznámil. Kdy se tak stalo, nelze s jistotou uvést. Existují však písemné doklady o tom, že se

Vančura zúčastnil jednání Pražského lingvistického kroužku. Jeho první podpis se objevuje v prezenční knize u přednášky Viléma Mathesia O požadavku stability v spisovném jazyce. Mathesius ji proslovil 11. ledna 1932 v rámci cyklu Spisovná čeština a jazyková kultura (Čermák – Poeta – Čermák 2012, s. 122).

Vančurův podpis se nachází i u zápisů z dalších setkání, která se uskutečnila 25. ledna a 8. února uvedeného roku. Na nich své referáty přednesli Bohuslav Havránek, Roman Jakobson, Miloš Weingart a Jan Mukařovský. Přednáškový cyklus, jenž byl koncipován jako programové vystoupení Kroužku proti puristické praxi prosazované Jiřím Hallerem, šéfredaktorem časopisu Naše řeč, měl mezi odbornou i širší veřejností značný ohlas. Počet posluchačů jednotlivých přednášek byl mimořádný. A stejně velký byl zájem i o jejich knižní podobu, kterou vydalo ještě téhož roku nakladatelství Melantrich pod názvem *Spisovná čeština a jazyková kultura* (Havránek – Weingart, eds. 1932).

Spor o brusičské tendence v českém jazyce postupně vyústil v širokou diskusi, do které se zapojila řada předních českých literárních kritiků a spisovatelů. Byli mezi nimi například Otokar Fischer, Bohumil Mathesius, Ivan Olbracht, Vítězslav Nezval nebo Vladislav Vančura.

Vančura je autorem textu Poznámka ke sporu o básnický jazyk, který publikoval krátce po ukončení přednáškového cyklu Pražského lingvistického kroužku v Rozhledech po literatuře a umění (Vančura 1972). Již první věta přesně vystihuje jeho postoj k rozsáhlé debatě o pojetí a užívání básnického jazyka: „Vědecká metoda Lingvistického kroužku zazářila při posledním cyklu přednášek tak mocně, že mě přelšla chuť mluvit o problémech básnického jazyka a slovesné tvorby.“ (Tamtéž, s. 93)

Vančura se staví jednoznačně na stranu lingvistů, u kterých našel argumenty a pevnou oporu pro své vlastní názory. Explicitně se odvolává na Mukařovského a jeho úvahy o poměru mezi jazykem básnickým a jazykem spisovným, přičemž cituje z jeho tehdy ještě nepublikované práce (Mukařovský 1932). V závěru pak shrnuje své poznámky slovy: „Mohli bychom ocitovati celou přednášku [Mukařovského] a nenarazíme snad na tvrzení, jež by vyvracelo naše představy o věcech básnického jazyka. U tohoto díla končí naše nepřesné a nevědecké teoretizování. Jsme vděčni lingvistům i Mukařovskému.“ (Tamtéž, s. 97) Směr, ke kterému se Vančura hlásí, je směr udávaný funkční lingvistikou.

O dvě léta později, v roce 1934, Mukařovský publikoval svůj vůbec první článek o Vančurovi. Reagoval tak na nepřilíš dobré recenze, které hodnotily Vančurův nový román *Konec starých časů* (1934). Oproti nim Mukařovský v textu Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury (2001) poukázal na fakt, že Vančura v knize významně upravil svůj autorský styl. Nově totiž pracuje s ostrými významovými střihy, které přenesl do tematické vrstvy díla. „Ukázalo se,“ tvrdí Mukařovský na závěr, „že *Konec starých časů* není jen experiment zajímavý pro ty, kdo ‚mají náklonnost k novým věcem‘, nýbrž také kladná položka ve vývoji autorově a trvalá položka v repertoáru české prózy.“ (Tamtéž, s. 489)

I když Mukařovský v článku jen stručně charakterizoval základní podobu Vančurovy poetiky a jím užívané jazykové prostředky (například složité větné konstrukce, melodickou výstavbu vět, nadměrné užívání přechodníků), není pochyb, že svou analýzu měl důkladně promyšlenou. Navázal pak na ni v mnoha svých dalších a podrobnějších výzkumech. Počítat mezi ně lze i přednášku o Vančurově významové výstavbě, kterou přednesl v Pražském lingvistickém kroužku v říjnu roku 1939 (Čermák – Poeta – Čermák 2012, s. 255).

MUKAŘOVSKÉHO VZPOMÍNKY A PŘEDNÁŠKY O VANČUROVI

Na úmrtí Karla Čapka v roce 1938 reagoval Mukařovský několika projevy a sérií čtyř článků, v nichž se zabýval jeho tvorbou a přínosem české literatuře (Mukařovský 1939a, 1939b, 1939c, 1939d). V případě smrti Vladislava Vančury, jenž byl zavražděn 1. června 1942, nemohl jednat stejně, neboť historická a politická situace byla u nás zcela jiná. Bylo po atentátu na říšského protektora Reinharda Heydricha a v souvislosti s ním prováděli němečtí okupanti na celém území Protektorátu Čechy a Morava tvrdé represe. Jakákoli zmínka o Vladislavu Vančurovi, jenž se aktivně podílel na protinacistickém odboji, mohla mít fatální důsledky. Bilanční články a vzpomínkové akce bylo proto možné publikovat a organizovat až po skončení druhé světové války.

Ihned po osvobození Vančurovi přátelé zorganizovali několik pietních setkání. Jedno z prvních se konalo ve Vančurově funkcionalistické vile na Zbraslavi v úterý 12. června 1945. Šlo o tryznu, na které mimo jiné hovořil i Jan Mukařovský.

Vančuru vnímá jako symbol, a to symbol dvojnásobný. V jeho interpretaci je symbolem kultury národa, který měl být poroben, současně však i symbolem odporu vůči tomuto útlaku. V úvodu svého projevu, který byl později publikován pod názvem Řeč při tryzně (Mukařovský 1948a), Mukařovský uvedl: „V osobě velkého básníka měla být symbolicky popravena kultura národa, který celé své existenční oprávnění v minulosti a celou svou obranu v přítomnosti založil na hodnotách kulturních.“ (Tamtéž, s. 403) Jakkoli byla Vančurova přímá odbojová činnost zásadní, tím nejvýznamnějším symbolem odporu a „jedním z největších válečných činů českých za této války“ (tamtéž, s. 406) jsou podle Mukařovského jeho *Obrazy z dějin národa českého* (1939, 1940). Jejich velikost shledával jak v jejich zaměření, tak v nekompromisním uměleckém provedení (Mukařovský 1948a, s. 406).

Patos, k němuž se Mukařovský záměrně uchýlil v první části své řeči, v níž se soustředil na symboliku a symbolickou hodnotu Vančurova života a díla, vystřídala v druhé části věcně formulovaná strukturální analýza jeho poetiky. Mukařovský tematizoval Vančurovu koncepci věty, kterou popsal jako „zvukově monumentální, harmonickou, přesně vyváženou, obsahově jasně organizující jednotlivé části výroku ve složitou soustavu podřízeností a nadřízeností [...], schopnou mezi dvěma tečkami zahrnout velké množství významů, spojit významové oblasti často vzdálené, přikázat každému slovnímu významu přesné místo a uvést jej v přesný vztah k významu slov sousedních“ (tamtéž, s. 408).

Mukařovský Vančuru charakterizoval jako experimentátora vědeckého ražení: jazykový experiment je konán proto, „aby se vyzkoumaly a ověřily cesty k cíli pevně danému a neúchylně sledovanému“ (tamtéž, s. 410). Považoval jej za obnovitele české větné stavby, která se opírá o humanistickou periodu.

Jiný Vančurův portrét, jenž v mnohém doplňuje ten první, představuje Mukařovského projev O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku (1948b), který přednesl na vzpomínkovém večeru zorganizovaném nakladatelstvím Družstevní práce. Mukařovský je v něm nezvykle otevřený. Již úvodní věta prozrazuje jeho osobní zaujetí: „Přemýšlím-li

o Vladislavu Vančurovi, co vzpomínek se hrne najednou! Co obrazů, v jejichž popředí se rýsuje Vančův profil, které znějí jeho hlasem, jsou prozářeny kouzlem jeho osobnosti? Které z těchto vzpomínek vybrat a v jakém pořadí?“ (Tamtéž, s. 415)

V několika následujících odstavcích se Mukařovskému podařilo s pozoruhodnou přesností vykreslit Vančůvu osobnost, jeho styl práce, vztah k literatuře, ale také zájmy. Připomněl Vančůvu výtvarnou činnost, jeho obdivuhodnou schopnost vizualizace, kterou bohatě uplatňoval jak v literatuře, tak ve filmu. „Ve Vladislavu Vančurovi nebyl však jen potlačený malíř,“ konstatoval Mukařovský, „nýbrž žil v něm, a stejně intenzivně, i nepřiznaný architekt.“ (Tamtéž, s. 417) Zmínka o architektuře nebyla náhodná. Mukařovský se totiž v další části své řeči věnoval architektuře Vančurových práz a jejich jazykové výstavbě. Neopomenul však ani jeho stavitelskou vášeň. Ta se promítla zejména do podoby zahrady a domu na Zbraslavi. První návrh domu vytvořil již v roce 1924 Jaromír Krejcar, projekt pak v upravené podobě realizoval Václav Vejvoda.

Zvláštní pozornost si zaslouží Mukařovského poznámka o Vančurově potřebě řádu. Dle něj ji s téměř programovou platností vyslovil už ve své první knize, v *Amazonském proudu* (1923). Každým dalším dílem jen potvrzoval své pojetí umění jako organizace práce a umělectví právě jako potřeby řádu (Mukařovský 1948b, s. 420–421).

V průběhu jara a léta 1945 Mukařovský pronesl o Vančurovi ještě několik dalších proslovů. Své texty upravoval k publikování, připravoval referát o větě ve Vančurově próze, který slíbil přednést v Pražském lingvistickém kroužku 27. července (viz Čermák – Poeta – Čermák 2012, s. 315). Kromě toho byl plně vytížen výukou na pražské filozofické fakultě, kde od začátku června probíhal zkrácený letní semestr.

O hektičnosti tohoto období i náročnosti příprav vančurovských prací svědčí dopis z 19. června 1945, který Mukařovský adresoval Bohuslavu Havránkovi: „Milý příteli, srdečné díky za dopis a promiň laskavě, že jsem tak dlouho neodpověděl. Znáš sám kolotoč, který teď je – v poslední době mi zejména daly práci dvě přednášky o Vančurovi (v domě V. Vančury a v rozhlase), nejdřív přednášky, pak předělávání té přednášky velké pro tisk. Vyjde buď v Rudém právu nebo spíš ještě v Tvorbě a spěchali na mne. Vedle toho ovšem mnohé lítání fakultní a jiné. A tak mne, prosím, omluv.“ (Havránková 2008, ed., s. 381)

Výuku na fakultě Mukařovský zahájil úvodní pětihodinovou přednáškou Přehled poetiky (Mukařovský 1945) a dvouhodinovým seminárním cvičením. Četba a rozbor Vančurových textů byla od té doby nedílnou součástí jeho seminářů. Snaha o co nejrychlejší zpřístupnění relevantních vančurovských prací široké i odborné veřejnosti jej přiměla publikovat obě výše uvedené přednášky Řeč při tryzně a O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku společně v jedné knize s názvem *O Vladislavu Vančurovi* (1946a).

I když válka tak těžce a tragicky zasáhla rodinu Vančurových, jejich přátelství s Mukařovskými to nepoznamenalo. Jan Mukařovský se snažil prosazovat Vančurovo dílo a šířit jeho odkaz, a to jak u nás, tak i v zahraničí. Například v roce 1946 vycestoval coby delegát Univerzity Karlovy do Francie, kde na pařížské Sorbonně na Sjezdu francouzské myšlenky ve službách míru přednesl projev o hrdinství Vladislava Vančury (Mukařovský 1946b). V průběhu zahraniční cesty měl ale zdravotní problémy, které souvisely s jeho těžkou trombózou nohy, s níž se léčil na počátku čtyřicátých let (Mukařovský 1970), a musel být proto hospitalizován. Shodou okolností byla tehdy v Paříži na Vysoké filmové škole Alena Vančurová (do Paříže odjela na podzim 1945 na pozvání Josefa Šímy), která se o Mukařovského, jak dokládá dochovaná korespondence (Mukařovský 1919–1962), určitou dobu starala. Rodiny zůstaly ve spojení i v následujících letech, třebaže jejich kontakty nebyly již tak časté.

VANČURA V PRŮSEČÍKU INTERPRETACÍ

Text Mukařovského přednášky z října 1939 o významové výstavbě Vančurových próz začíná slovy: „Tato přednáška bude věnována Vančurovi-prozaikovi. Poznamenávám úvodem, že jde jen o první náčrt; materiál je sice vybrán, ne však utříděn a sepsán. Je tedy velmi pravděpodobné, že celkový obraz se bude během další práce měnit.“ (Mukařovský 1971, s. 221)

Toto konstatování bohužel neplatí jen o oné přednášce, která potvrzuje Mukařovského intenzivní zájem o Vančurovo dílo, ale v zásadě poměrně přesně charakterizuje řadu jeho jiných vystoupení, článků a studií, v nichž se věnoval Vančurovi. Materiál – výpisky z děl, různé

poznámky a jednotlivé více či méně ucelené texty – si léta soustavně připravoval. Sestavil si i bibliografii Vančurových děl a seznam sekundární literatury (Mukařovský 1953). A to vše proto, že chtěl napsat tematickou monografii o Vladislavu Vančurovi, o jeho životě a díle.

Jestliže po druhé světové válce existovala naděje, že knihu dokončí, s postupem času se zmenšovala. Bylo to dáno především jeho značným politickým i administrativním vytížením. Od konce čtyřicátých let zastával funkci rektora Univerzity Karlovy, byl vedoucím katedry české a slovenské literatury a literární vědy na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, členem výboru Světového kongresu obránců míru, v letech 1951–1961 ředitelem Ústavu pro českou literaturu Československé akademie věd. Výsledek byl bohužel stejný jako v případě jiné knihy (*O básníku*), kterou plánoval vydat: k jejímu dokončení a vydání nikdy nedošlo (viz Sládek 2015, s. 258–263).

Základy zamýšlené monografie přitom Mukařovský vytvořil. Z přednášek, které měl v Pražském lingvistickém kroužku a které byly v roce 1971 publikovány v ediční úpravě Bohumila Svozila a Květoslava Chvatíka pod názvem *Vančurovská prolegomena* (Mukařovský 1971), je patrné, že již ve čtyřicátých letech měl detailně prozkoumáno několik důležitých oblastí a aspektů Vančurovy tvorby: jeho pojetí prózy, způsoby zobrazení skutečnosti, zacházení s vypravěčem, způsoby a časový sled vyprávění, práci s jazykem, nejčastěji užívané výrazové prostředky, styl a výstavbu věty, práci s dialogem a monologem. Samozřejmě šlo jen o určitý výsek z Vančurova díla, kterému se tehdy Mukařovský věnoval, proto své zkoumání také nepovažoval za uzavřené.

Třebaže některé poznatky rozpracovával v rámci přednášek nebo popularizačních článků, představit je v systematizované a ucelené podobě se mu dařilo jen zřídka. Příkladem takové studie, kterou lze zcela jistě považovat za jednu z kapitol chystané monografie, je práce *Vančurův vypravěč* (Mukařovský 2006).

Co se týče nevydaných publikací, zajímavou kapitolou jsou Mukařovského univerzitní přednášky z padesátých a šedesátých let, ve kterých se Vančurou zabýval v mnoha souvislostech a při výkladu vybraných skutečností: uměleckého mistrovství, vztahu umění a skutečnosti, pojetí realismu atd. Vančurovo dílo objasňoval v kontextu dobových názorových tendencí, avšak zdůrazňoval jeho pokrokové postoje, marxistický světonázor, příslušnost ke komunistické straně, uplatňování dialektiky,

zejména však odpor vůči buržoazii a maloměštáctví. Vedle Vančury-symbolu českého národa a odporu útlaku často pracoval s obrazem Vančury-komunisty a Vančury-bojovníka, který otevřeně vystoupil jak vůči buržoazii, tak vůči fašismu. Mukařovský však měl hlavně na mysli jiný boj, který u Vančury sledoval především, a to jeho tvůrčí zápas, patrný jak v jednotlivých dílech, tak v souboru jeho umělecké tvorby.

Ne náhodou v konceptu studie, kterou archiváři pojmenovali jednoduše Vančura (Mukařovský 1950–1960), lze číst větu o tom, že cílem dané práce je „pokusit [se] ukázat, že celkový směr Vančurova tvoření byl nejen pokrokový, ale přímo bojovný“ (tamtéž). V centru jeho pozornosti byly proto jazykové, stylové, kompoziční a další prostředky Vančurova uměleckého boje. Byla jím kupříkladu ironie, kterou užíval v různých podobách: od posměšku až k vášnivému útoku. S ironií pak souvisela jeho obliba užívání hyperbol a opisných pojmenování.

Mukařovský chtěl podrobně prozkoumat také Vančurovu dramatickou tvorbu. Zvláště se zajímal o vnitřní souvislosti mezi jeho dramaty a prózou. Kromě toho, že napsal několik textů k premiérám Vančurových divadelních her (například *Pražský žid, Josefína*), je autorem doslovu ke knižně vydané hře *Jezero Ukereve* (1958; Mukařovský 1958a). Z literárněhistorického a literárněkritického hlediska se Vančurovou dramatickou činností zabýval v rozsáhlé studii O Vančurovi – dramatikovi (Mukařovský 1959a).

ZÁVĚR

Na počátku padesátých let Mukařovský inicioval vydávání sebraných spisů Vladislava Vančury, které pak také řídil. V letech 1951–1961 vyšlo v nakladatelství Československý spisovatel celkem šestnáct svazků. Mukařovský k některým z nich napsal rozsáhlé doslovy. Šlo například o texty Vančurův Konec starých časů (1958b), K Vančurovu Poslednímu soudu (1958c), Vančurovy prózy z doby mladosti (1959b) atd. Třebaže vznikaly postupně a jejich podoba byla značně ovlivněna jejich pozicí a funkcí v rámci sebraných spisů, nelze si nepovšimnout, že se vzájemně doplňují (tematicky i metodologicky) a že pozoruhodně rozšiřují jeho starší vančurovské práce. Mukařovský svou monografii o Vladislavu Vančurovi sice nenapsal, dodatečně ji lze však alespoň částečně „složit“ z jeho různých studií, doslovů a přednášek.

LITERATURA

- ČERMÁK, Petr – POETA, Claudio – ČERMÁK, Jan (2012). *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Praha: Academia.
- FERKLOVÁ, Renata (1999). *Jan Mukařovský (1891–1975). Soupis osobního fondu*. Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví.
- FOŘT, Bohumil (2021). Vladislav Vančura mezi Janem Mukařovským a Lubomírem Doleželem. *Česká literatura*, roč. 69, č. 5, s. 635–644.
- HAVRÁNEK, Bohuslav – WEINGART, Miloš (eds.) (1932). *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha: Melantrich.
- HAVRÁNKOVÁ, Marie (ed.) (2008). *Pražský lingvistický kroužek v korespondenci. Korespondence z let 1923–1970*. Praha: Academia.
- HOLÝ, Jiří (2021). Přicházeli vhod i nevhod. Vančura a Mukařovský, Vančura a Peroutka. *Česká literatura*, roč. 69, č. 5, s. 622–634.
- MACEK, Emanuel. Soupis díla Jana Mukařovského. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z poetiky*. Praha: Odeon, s. 835–902.
- MUKAŘOVSKÁ, Hana (2010). *Jan Mukařovský – životopisná črta. Pohled zblízka*. Rukopis. Osobní archiv Ondřeje Sládka.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1919–1962). *Korespondence vlastní*. Mukařovské Zdenice, rozené Mesányové, manželce. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Fond Jan Mukařovský, 66/86. Inventární číslo 2478–2618.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1932). Jazyk spisovný a jazyk básnický. In: HAVRÁNEK, Bohuslav a Miloš WEINGART (eds.). *Spisovná čeština a jazyková kultura*. Praha: Melantrich, s. 123–156.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1939a). Karel Čapek. Ein Exotiker aus dem Geiste der tschechischen Sprache. *Slawische Rundschau*, roč. 11, č. 1–2, s. 3–6.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1939b). Karel Čapek – spisovatel. *Přítomnost*, roč. 16, č. 10, 8. 3., s. 156–157.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1939c). Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog. *Slovo a slovesnost*, roč. 5, č. 1, s. 1–12.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1939d). Významová výstavba a kompoziční osnova epiky Karla Čapka. *Slovo a slovesnost*, roč. 5, č. 2, s. 113–131.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1945). *Přehled poetiky*. Fakultní přednášky. Letní semestr 1945. Rukopis. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Fond Jan Mukařovský, 66/86. Inventární číslo 3448.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1946a). *O Vladislavu Vančurovi. Dvě přednášky*. Praha: Domovy.

- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1946b). Francie vzdala hold Vladislavu Vančurovi. *Rudé právo*, roč. 26, 24. 7., s. 4.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948a). Řeč při tryzně. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, s. 403–414.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1948b). Od básníka k člověku. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky II. K vývoji české poesie a prózy*. Praha: Svoboda, s. 415–421.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1950–1960). *Vančura*. Koncept studie. Pravděpodobně z padesátých či šedesátých let. Rukopis. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Fond Jan Mukařovský, 66/86. Inventární číslo 3514.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1953). *Bibliografie díla V. Vančury a soupis literatury o V. Vančurovi do roku 1953*. Rukopis. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Fond Jan Mukařovský, 66/86. Inventární číslo 3516–3519.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1958a). Dramatik Vančura v boji za rovnoprávnost a solidaritu národů. In: VANČURA, Vladislav. *Jezero Ukereve*. Praha: Orbis, s. 70–84.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1958b). Vančurův Konec starých časů. In: VANČURA, Vladislav. *Konec starých časů*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1958c). K Vančurovu Poslednímu soudu. In: VANČURA, Vladislav. *Poslední soud*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1959a). O Vančurovi – dramatikovi. In: VANČURA, Vladislav. *Hry*. Praha: Československý spisovatel, s. 381–389.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1959b). Vančurovy prózy z doby mladosti. In: VANČURA, Vladislav. *Amazonský proud. Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Praha: Československý spisovatel.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1970). *Vzpomínky II*. Rukopis. Literární archiv Památníku národního písemnictví. Fond Jan Mukařovský, 66/86. Inventární číslo 3106.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1971). Vančurovská prolegomena. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Cestami poetiky a estetiky*. Praha: Československý spisovatel, s. 221–276.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2001). Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury. In: MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie II*. Brno: Host, s. 481–489.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (2006). *Vančurův vypravěč*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis.
- POLÁČEK, Jiří a kol. (2000). *Průhledy do české literatury 20. století*. Brno: Akademické nakladatelství CERM.
- POLÁČEK, Jiří (2021). Dvojitý pohled Jana Mukařovského na Vančurův román Konec starých časů. *Česká literatura*, roč. 69, č. 5, s. 645–656.
- SLÁDEK, Ondřej (2015). *Jan Mukařovský. Život a dílo*. Brno: Host.

- SLÁDEK, Ondřej (2021). Ve jménu přátelství. Jan Mukařovský o Vladislavu Vančurovi. *Česká literatura*, roč. 69, č. 5, s. 606–621.
- VANČURA, Vladislav (1923). *Amazonský proud*. Praha: Čin.
- VANČURA, Vladislav (1934). *Konec starých časů*. Praha: Melantrich.
- VANČURA, Vladislav (1939). *Obrazy z dějin národa českého. Díl I*. Praha: Družstevní práce.
- VANČURA, Vladislav (1951–1961). *Spisy Vladislava Vančury I–XVI*. Praha: Československý spisovatel.
- VANČURA, Vladislav (1958). *Jezero Ukerve*. Praha: Orbis.
- VANČURA, Vladislav (1972). Poznámka ke sporu o básnický jazyk. In: VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 93–97.
- VANČUROVÁ, Ludmila (1967). *Dvacet šest krásných let*. Praha: Československý spisovatel.

Vančura v zrcadle knižní ankety Lidových novin

LUKÁŠ HOLEČEK

Václav Tille ve svém soukromém deníku glosoval setkání, které 6. dubna 1928 organizovala Alice Masaryková coby předsedkyně Československého červeného kříže: „Alice pozvala dvě šichty žurnalistů na oběd a vykládala jim neustále o významu ‚pohotovosti‘, až z toho byli pitomí. Mimoto si pozvala zvlášt Vančuru se ženou – protože ‚rudí‘ oficiálně na hrad nesmějí – a dvě hodiny do nich mluvila, nevědouc, že Vančura je komunista čistě konjunkturální, který toho využívá prostě k spisovatelské reklamě jako Čapek svého buržouství. Tg [Masaryk] jí zle vyčinił za její dvě minuty míru, takže to už chtěla vše odříci, ale bylo pozdě.“¹

Václav Tille měl na svůj subjektivní úsudek plné právo: Vladislava Vančuru měl možnost blížce poznat hlavně na podzim roku 1927, kdy spolu s Josefem Koptou a Zdeňkem Nejedlým odcestovali na Sověty organizovaný zájezd do Moskvy. Další kontakty Tilleho s Vančurou už byly pouze příležitostné. Občas se potkali ve vile Tereze na Žižkově, sídle sovětského obchodního zastoupení v Československu, kde byli hoštěni Antonem Antonovem-Ovsejenkem, v roce 1932 byl Tille u Vančurů ve Zbraslavi jednat o filmových záležitostech (Julius Schmidt a Vančura chtěli s Tillem založit filmové studio, ale zůstalo pouze u plánování); jinak je nepojilo žádné hlubší přátelské pouto.

¹ Archiv Akademie věd ČR, fond Robek Antonín [nezpracováno], Deník Václava Tilleho (1928).

Otázka Vančurova komunismu, které se dotkl Tille, byla již řešena mnohokrát a málokdy s úspěchem. Když listujeme výběrem z autorovy publicistiky *Řád nové tvorby* (1972), je zjevné, že Vančura v průběhu tří desetiletí používal politický slovník velmi nesystematicky, osobitě, takže by bylo ošidné pokoušet se z něj vydedukovat něco tak bytostně subjektivního, jako je vnitřní (politické) přesvědčení. Není přitom pochyb, že Vančura byl komunistou, otázka je, co si pod tímto slovem v jednotlivých letech svého života představoval. To, co lze (nejen) ve Vančurově vztahu ke komunismu historicky sledovat, jsou hlavně gesta a řeč – v článcích a politických prohlášeních, podpisech pod manifesty nebo odpovědích do anket. Rád bych se zde věnoval jednomu typu těchto gest, a to Vančurovým odpovědím do knižní ankety Lidových novin a v druhé řadě pak výskytu jeho děl v této anketě jako specifickému typu jejich dobové recepce.

Čtenářská anketa Lidových novin byla v meziválečném období výrazným kulturním fenoménem a bez nadsázky ji lze považovat za jakési malé kulturní dějiny. Přiložíme-li ji jako rastr na historii meziválečné české kultury, můžeme spatřit minulost v poněkud jiném nasvícení a indikovat nové, zajímavé souvislosti. I když tato nejznámější čtenářská anketa pořádaná Lidovými novinami od roku 1928 nic nevyovídá o umělecké hodnotě děl, z hlediska meziválečného kulturního provozu relativizuje některá historiografická paradigmatata, vycházející z tradičního rozdělování kulturní scény podle politických hledisek. Jako každé dějiny bychom však anketu měli „číst“ se zřetelem k historickému kontextu. Zde zachované historické stopy neodkazují pouze ke gestům zúčastněných osobností, ale zachycují také příběhy knih a alespoň částečně nám tak mohou pootevřít průhledy do dobového myšlení a společenských nálad.

VLADISLAV VANČURA A LIDOVÉ NOVINY

Vladislav Vančura rozhodně nepatřil k pravidelným přispěvatelům Lidových novin, které i přes náklonnost k pátečníkům a Karlu Čapkovi příliš neodpovídaly jeho světonázoru, nicméně nijak pravidelně nepsal ani do komunistického tisku. V Lidových novinách publikoval poprvé v roce 1929, kdy zde otiskl článek *Na Řadově* (Vančura 1929, s. 1).

Popisoval v něm své dojmy z návštěvy letního tábora, který pro mládež každoročně pořádalo Etické hnutí československého studentstva pod vedením Běly Friedländerové-Havlové. Stálé tábořiště na pozemku nedaleko Brandýsa nad Orlicí vybudoval roku 1924 Václav Maria Havel, který pro tento způsob pobytu v přírodě získal inspiraci na své americké cestě. Tábor k sobě přitahoval pozornost hlavně proto, že zde chlapci a dívky trávili volný čas společně. Podstatnou složkou táborového dění byly i návštěvy významných osobností českého kulturního života (Anonym 2004),² proto sem v roce 1929 pravděpodobně zavítal též Vladislav Vančura.

Další Vančurův příspěvek se v Lidových novinách objevil až v roce 1935, kdy článkem Divadelní promenády (Vančura 1935a, s. 9) reagoval na žurnalistické spekulace, kdo se po zemřelém K. H. Hilarovi ujme činohry Národního divadla. Protože Jan Bartoš v této souvislosti vynesl na veřejnost i Vančurovo jméno, spisovatel cítil potřebu tento návrh odmítnout a na oplátku jmenoval několik jmen, která by sám považoval za vhodná pro tuto funkci. Činohry se nakonec ujal Otokar Fischer, jehož Vančura v článku také zmínil.

Třetím a posledním Vančurovým příspěvkem v Lidových novinách byla glosa o slovníku Pavla Váši a Františka Trávníčka (Vančura 1941, s. 10), zachycující jeho okouzlení jazykovým bohatstvím češtiny. V době protektorátu bylo navíc nové vydání tohoto slovníku vnímáno jako vlastenecký počin posilující národní vědomí, takže Vančurův článek lze číst i jako zřejmé souznění s tímto vlasteneckým gestem.³

² Mezi studenty, kteří na tábor do Řadova jezdili, patřili i pozdější spisovatelé Hanuš Bonn, Josef Kainar, Ivan Blatný, Jiřina Hauková či Jan Pilař.

³ Vedle zmíněných publicistických příspěvků Lidové noviny otiskovaly také některá Vančurova díla: v roce 1931 zde na pokračování vycházel *Kubula a Kuba Kubikula*, roku 1935 zde byly otištěny dva úryvky z Vančurových dramatických pokusů, o rok později ukázka z románu *Tři řeky* a v roce 1940 ukázka z prvního svazku *Obrazů z dějin národa českého*.

VLADISLAV VANČURA JAKO RESPONDENT ANKETY LIDOVÝCH NOVIN

Poprvé se knižní ankety Vančura zúčastnil v roce 1929. Pro něj jako spisovatele a veřejnou osobnost to byl událostmi nabitý rok završený především státní cenou za literaturu, která mu byla udělena k 28. říjnu za román *Poslední soud*. Lidové noviny se však tento rok s Vančurovým životem letmo zkřížily už na jaře: 25. března totiž jako první noviny otiskly leták *Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům*, spolupodepsaný Vančurou a adresovaný komunistickým dělníkům, aby vystoupili proti „frakčnímu terorismu a nezralému fanatismu“ (Hora et al. 1970, s. 47)⁴ nového vedení bolševizující se komunistické strany.⁵

Odlíšné postoje k dění uvnitř komunistické strany rozklížily dosavadní jednotu mezi levicovými umělci – tím spíše, že o týden později v reakci na tzv. manifest sedmi vznikl spisovatelský antimanifest *Zásadní stanovisko k projevu „sedmi“*, který signovala řada Vančurových přátel (Karel Teige, Vítězslav Nezval a další). Dění v tomto roce bylo z hlediska levicové umělecké scény velmi překotné, protože o pár měsíců později – v listopadu 1929 – se většina jmenovaných opět sdružila v organizaci levicových intelektuálů Levá fronta. Ačkoliv i tato organizace vznikla v úzké součinnosti s vedením komunistické strany, velmi záhy její avantgardní orientace a snaha o nezávislost na stranické linii vedla k dalším neshodám mezi gottwaldovskými komunisty a avantgardními umělci.

I když Lidové noviny stály v roce 1929 stranou těchto sporů, neznamenalo to, že do nich nebyly vtahovány, nejvýrazněji F. X. Šaldou, který k nim nikdy velkou náklonnost neprojevoval: například zdejší

⁴ V řadě historických prací se objevuje informace, že leták nejprve otisklo sociálně-demokratické Právo lidu, které však prohlášení otisklo až o den později (26. března 1929) než Lidové noviny. V obou denících byl Vančura chybně jmenován jako Vladimír.

⁵ Když se o mnoho let později Vítězslav Nezval i někteří Vančurovi životopisci k podpisu tohoto prohlášení vraceli, snažili se dějinám vsugerovat, že Vančura si byl vědom svého „pochybení“ a „straně sloužil s oddaností“ (Nezval 1978, s. 114). Obdobné demagogické soudy dezinterpretující Vančurův odkaz svědčí zejména o době, ve které vznikaly.

knižní ankety se nikdy nezúčastnil.⁶ Když Šalda komentoval dění okolo tzv. manifestu sedmi, jednoznačně se postavil za básníky a jejich právo na stranickou nezávislost, nicméně nelibě hodnotil, že dva z jeho signatářů – Josef Hora a Jaroslav Seifert – „začali psát do měšťáckých listů; uveřejňovali nejprve básně v ‚Lidovkách‘ a v ‚Č[eském] slově‘, pak vstoupili do redakce těchto listů“ (Šalda 1929, s. 153).⁷ Šalda to pokládal za chybu. Kladl si otázku, „jakým dojmem to musí působit na dělníka, který čítal včera Horu v ‚Rudém právu‘, vidí-li ho nyní v ‚Lidových novinách‘, v listě, kde redaktoři tupí soustavně komunism?“ (Tamtéž, s. 153)

Vančurův poměr k obsahu slova „komunismus“ se postupem času proměňoval. Od roku 1931 ve svých statích často připomínal fakt, že „je možno rozlišovati na umění pravé a levé, toto dělítko však nic nepraví o významu díla v řádu uměleckém“ (Vančura 1931, s. 22), o rok později už pod inspiračním vlivem přednášek Pražského lingvistického kroužku podpořil svou argumentaci strukturalistickými termíny, nicméně podstata jeho tvrzení zůstala stejná. Od roku 1935 se v důsledku politických událostí jeho občanské postoje znovu začaly sblížovat s politikou komunistické strany, což dotvrzuje i Vančurova odpověď na pozdrav VII. sjezdu KSČ v roce 1936.

I když o účasti a neúčasti v anketě Lidových novin rozhodovaly povětšinou politické preference konkrétního hlasujícího a jeho vztah k liberální a „hradní“ orientaci tohoto listu, přítomnost Vladislava Vančury svědčí o tom, že rozhodující nakonec bylo individuální rozhodnutí. Vančura se do ankety Lidových novin zapojil v letech 1929–1934, kdy vyhověl redakci a odpověděl na anketní otázku po „nejzajímavější knize“, kterou daný rok četl. Strategie hlasování byla u každé osobnosti různá, občas vystoupil do popředí herní aspekt celé ankety. Třeba

⁶ Šalda zachovával vůči „Lidovkám“ okázalou distanci, což mělo řadu hlubších příčin, zejména však jeho vyhraněný postoj k „hradní“ politice, kterou Lidové noviny reprezentovaly, například v roce 1932 uvedl: „Lidovky čítám zcela výjimečně.“ (Šalda 1932, s. 221)

⁷ Josef Hora se stal vedoucím kulturní rubriky Českého slova, Jaroslav Seifert působil v redakci Lidových novin jako soudníčkář pouze několik měsíců (Zídek 2014, s. 137–141).

Vančura dva roky po sobě hlasoval pro díla Vítězslava Nezvala a ten mu v anketě oplácel stejnou mincí. V roce 1929 Vančura uvedl Nezvalovu básnickou sbírku *Hra v kostky* s dovětkem, že „je to formálně bezvadná poezie“, Nezval pak hlasoval pro Vančurův nový román *Poslední soud*. O rok později Vančura uvedl rukopis Nezvalova románu *Jan ve smutku*, Nezval oplácel uvedením rukopisu Vančurova díla s pracovním názvem *Marguerita Lazarová*.

Tradici vzájemné propagace svých knih porušil v roce 1931 až Vančura, kdy hlasoval pro povídkovou prvotinu Jana Čepa *Zeměžluč*, zatímco Nezval znovu uvedl Vančurovu *Markétu Lazarovou*. V roce 1932 Vančura do ankety poslal hlas pro překlad pikareskního románu ze 17. století německého spisovatele Hanse Jakoba Christoffela von Grimmelshausena *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus* (česky 1929), který vyšel ve třech svazcích v nakladatelství Ladislava Kuncíře. Zaorálkův překlad Grimmelshausenova románu se objevil v době oživeného zájmu o období třicetileté války nejen díky románu Alfreda Döblina *Valdštejn* (česky 1931), ale především zásluhou Durychova románu *Bloudění* (byl vydán v roce 1929 rovněž u Ladislava Kuncíře). Lze se však domnívat, že Vančuru upoutaly především žánrové postupy pikareskního románu, tedy způsob vyprávění a styl, barokní expresivnost, naturalistické obrazy válečného zničení, osobitý humor i fantastická imaginace, čerpající z pohádek a pověstí.

V roce 1933 Vančura hlasoval pro Olbrachtův román *Nikola Šuhaj loupežník*. S Olbrachtem tento rok připravoval na Podkarpatské Rusi film *Marijka nevěrnice* (1934), z Koločavy se vrátil asi měsíc před publikováním ankety. Naposledy se zúčastnil ankety v Lidových novinách v roce 1934,⁸ kdy oproti předchozím letům uvedl více titulů: Nezvalovu básnickou sbírku *Sbohem a šáteček*, knižní studii Jana Mukařovského *Polákova Vznešenost přírody*, román svého přítele Karla Nového *Chceme žít* a knihu lyrických vyznání české přírodě z pera Marie Majerové shrnutých do bibliofilského souboru s názvem *Má vlast*. V roce 1935 se

⁸ Tento rok byl Vančura členem poroty udělující státní cenu za umění slovesné (spolu s Františkem Götzem, Petrem Kříčkou, E. B. Lukáčem, Bohumilem Polanem, Albertem Pražákem a Miroslavem Ruttem).

již knižní ankety Lidových novin jako hlasující neúčastnil, nicméně v rámci doplňující ankety, jež se známých spisovatelů ptala na knihy, které je v dětství nejvíce zaujaly, citovala redakce jeho odpověď, že „neznal jako chlapec nic poutavějšího nad romány Sienkiewiczovy *Ohněm a mečem*, *Potopu*, *Pana Wołodyjowského*“ (Vančura 1935b, s. 5).

DÍLO VLADISLAVA VANČURY V ANKETĚ LIDOVÝCH NOVIN

Vančurovo dílo patřilo v historii ankety k těm nejvíce recipovaným, pokud nebudeme zohledňovat překladovou literaturu. V jednotlivých ročnících se na výskytu Vančurových děl projevovalo hlavně to, zda příslušný rok vydal nějakou novou knihu. V prvním ročníku ankety v roce 1928 se pro nějaké Vančurovo dílo žádný hlas nenašel, o rok později už v ohlasech rezonoval zejména státní cenou čerstvě oceněný román *Poslední soud*: hlasoval pro něj malíř Emil Filla, již zmíněný Vítězslav Nezval, spisovatelka Naděžda Melniková-Papoušková a profesor uměleckoprůmyslové školy Jaromír Pečírka. Rok 1930 byl z hlediska hlasů pro Vančurova díla slabší, vedle Nezvalovy zmínky o rukopisu *Markéty Lazarové* uvedl Vančurův román *Poslední soud* pouze herec Eduard Kohout.

Následující dva anketní ročníky už byly ve znamení románu *Markéta Lazarová*, který se v roce 1931 umístil na prvním místě v počtu obdržení hlasů. Pro knihu oceněnou státní cenou hlasoval staroříšský nakladatel Josef Florian, architekt Bohuslav Fuchs, národnědemokratický poslanec František Hodáč, divizní generál Vladimír Klecanda, historik Josef Šusta a řada dalších. Román rezonoval napříč celým intelektuálním okruhem, uvedli jej také Adolf Hoffmeister, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Josef Kopta, Jan Mukařovský a další. Josef Hora výsledky tohoto anketního ročníku včetně celkového vítězství Vančurova románu interpretoval jako projev nezájmu hlasujících intelektuálů o aktuální problémy doby a kladl si otázku, zda snad spisovatelé „žijí mimo hlavní proud událostí a idejí a pohybují se raději na periférii, kde nejsou vázáni dobovou skutečností“ (Hora 1931, s. 1).

I následující anketní ročník 1932 se nesl na vlně popularity *Markéty Lazarové*, kterou umocnil i hlas T. G. Masaryka. Hlasy obdržela též

některá další díla, především tento rok vydaný soubor povídek *Luk královny Dorotky*, který uvedli Josef Florian, Roman Jakobson, Jan Mukařovský nebo malíř Jan Zrzavý.

Rok 1933 přinesl znovu útlum, protože Vančura nepublikoval žádnou novou knihu. V roce 1934 už v anketě rezonoval nový román *Konec starých časů*, který se v počtu hlasů umístil na čtvrtém místě. V anketě jej uvedli Jan Čep, Jaroslav Durych, Roman Jakobson, Jan Mukařovský, národněsocialistický poslanec Josef Patejdl a řada dalších. Z okruhu Vančurových nejbližších uměleckých přátel získal román hlas od Vítězslava Nezvala, Karla Nového, Ivana Olbrachta, Jindřicha Plachty a Jaroslava Seiferta.

Rok 1935 byl z hlediska hlasů pro Vančurova díla opět slabším ročníkem, někteří hlasující se zpožděním uváděli zejména poslední román *Konec starých časů* (například Josef Florian, herečka Míla Pačová a jazykovědec František Trávníček). Karel Teige se čtenářsky vrátil k Vančurovu ranému dílu *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* (1924). Anketní ročník 1936 v souvislosti s novým Vančurovým románem *Tři řeky* přinesl záplavu hlasů pro toto dílo, které se umístilo na pátém místě v kategorii české prózy. Pro knihu hlasovali jak tradiční příznivci Vančurových děl (Jiří Mařánek, Jan Mukařovský, Karel Nový, Ivan Olbracht, Jindřich Plachta), tak i další zajímavé osobnosti, třeba biochemik a profesor na brněnské univerzitě Vladimír Morávek, Marie Pujmanová, Václav Vydra nebo Jaroslav Zaořálek.

Střídání silnějších a slabších ročníků pravidelně pokračovalo, takže rok 1937 opět přinesl jen několik málo hlasů pro různé Vančurovy tituly. Za zmínku stojí zejména příspěvek vydavatele německého pondělníku *Der Montag* Waltera Tschuppika, který zmínil Vančurův román *Pekař Jan Marhoul*. Tschuppik si toto dílo přečetl patrně v prvním německém překladu, který pod názvem *Der Bäcker Johann Marhoul* v roce 1937 vydalo ve Vídni a Lipsku nakladatelství Rolf Passer; román přeložil Julius Mader.

Knižní anketa v roce 1938 probíhala v politicky velmi složité době: na konci září se uskutečnila všeobecná mobilizace, přijetí Mnichovské dohody 30. září spustilo další lavinu událostí, a tak se realizace knižní ankety jevila jako nedůležitá. Kulturní redakce Lidových novin však na anketu nerezignovala, ale jak předeslala v jejím úvodu, proměnila její zadání na otázku po „nejhodnotnějších“ knihách, „ať nových, ať

starých, po takových, k nimž se lidé uchýlili v těch zlých týdnech jako k útěše“ (Anonym 1938, s. 1). Řada hlasujících se snažila otázce vyhovět, v tomto smyslu zareagovala třeba Marie Majerová, když uvedla díla Vladislava Vančury. Nicméně většina hlasujících přistoupila k anketě stejně jako každý jiný rok a uváděla nově vyšlé tituly, takže se sešlo i pět hlasů pro Vančurův nový román *Rodina Horvatova* (uvedli jej Jan Mukařovský, Vítězslav Nezval, Karel Nový, Ivan Olbracht a František Trávníček).

Další tři ročníky se již uskutečnily v nových státoprávních poměrech v protektorátu. V letech 1939 a 1940 rezonovaly především Vančurovy *Obrazy z dějin národa českého*, které se spíše shodou okolností, avšak o to spontánněji začlenily mezi nejrůznější manifestace češství coby reakce na přítomnost německých okupantů. Pro knihu v roce 1939 hlasovali Jaromír John, Jiří Mařánek a Jaroslav Seifert, kteří patrně měli možnost číst první rukopisné ukázky. V roce 1940 se *Obrazy z dějin národa českého* umístily na předních místech v kategorii původní prózy; celkem získaly osmnáct hlasů, zmiňovaly je osobnosti napříč nejrůznějšími obory (Jan Bartoš, Josef Heyduk, Ludvík Kundera, Jan Mukařovský, Jindřich Plachta, Karel Svoboda nebo František Trávníček). V posledním protektorátním ročníku ankety, který byl v Lidových novinách publikován 30. listopadu 1941, se již žádné Vančurovo dílo neobjevilo.

V obnovené poválečné anketě ve formálně přejmenovaných Svobodných novinách Vančurova díla znovu silně rezonovala, řadu hlasů získal i knižní soubor přednášek Jana Mukařovského *O Vladislavu Vančurovi* (uvedli jej například Jindřich Honzl, Karel Nový, Karel Teige či Eva Vrchlická). Beletrii však v anketě začala zastiňovat politická literatura Edvarda Beneše, Klementa Gottwalda, J. V. Stalina nebo Julia Fučíka.

Strategie hlasujících se pod vlivem doby začala měnit a knižní anketa se proměnila v další prostředek politické propagandy. O její degradaci svědčí hlavně dva poslední ročníky z let 1948 a 1949, které měly sugerovat třídní jednotu tím, že vedle sebe svorně hlasovala inteligence s dělníky a funkcionáři KSČ. Za povšimnutí stojí především účast Vlasty Chramostové v roce 1948, tehdy velmi populární mladé herečky Státního divadla v Brně, která vedle biografie Maxima Gorkého, Holanovy básnické sbírky *Tobž*, překladové antologie básníků francouzského odboje *Čest básníků* uvedla také Vančurův román *Pole orná a válečná*.

K Vančurovým dílům se v anketě přihlásili i komunističtí poslanci Božena Machačová-Dostálová a Bedřich Steiner. V ročníku 1949 upoutává pozornost především překladatel a tehdejší kulturní přidělenec v Londýně Aloys Skoumal, který v anketě subverzivně hlasoval vedle *Utopie* Thomase Mora rovněž pro „dílo Vladislava Vančury“.

Přítomnost děl Vladislava Vančury a jeho aktivní účast v anketě Lidových novin odkrývá řadu zajímavých průsečíků. Oceňování Vančurových knih v anketě ze strany například Josefa Floriana, Jaroslava Durycha, Jana Čepa nebo Aloyse Skoumala nevyovídá pouze o recepci jeho díla, ale dokresluje i historii soukromých intelektuálních vztahů, které relativizovaly a problematizovaly na veřejnosti vyostřenou politickou rétoriku a konfesní spory. Ve Vančurově případě je zjevné, že „být komunistou“ nemuselo vždy znamenat jen fatální střet s ostatními světonázory, ale že mohlo mít i kultivovanou podobu. Nejen v meziválečné době byly obdobné případy jako ten Vančurův vzácností, a proto je stále inspirativní se k nim vracet.

PRAMENY

Archiv Akademie věd ČR, fond Robek Antonín [nezpracováno], Deník Václava Tilleho (1928).

LITERATURA

ANONYM (1938). Nejhodnotnější kniha 1938. *Lidové noviny*, roč. 46, č. 611, 4. 12., příloha, s. 1.

ANONYM (2004). Před 80 lety byl postaven Řadov. *Město Brandýs nad Orlicí, oficiální internetové stránky města* [online]. Dostupné z: http://www.mesto-brandys.cz/assets/File.ashx?id_org=927&id_dokumenty=3777, cit. 5. 3. 2021.

HORA, Josef (1931). Cesty naší literatury. *Literární noviny*, roč. 5, č. 21, prosinec 1931, s. 1. Těž in: HORA, Josef. *Duch stále se rodící*. Ed. Jarmila Víšková. Praha: Československý spisovatel, 1981, s. 109–110.

HORA, Josef et al. (1970). Spisovatelé komunisté komunistickým dělníkům. In: VLAŠÍN, Štěpán a kol. (ed.). *Avantgarda známá a neznámá, sv. 3*. Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 47–48. Viz též: [J], Komunističtí spisovatelé proti Polbyru a pro mimořádný sjezd. *Lidové noviny*, 1929, roč. 37, č. 154, 25. 3., s. 1.

- NEZVAL, Vítězslav (1978). *Z mého života*. 4. vyd. Praha: Československý spisovatel.
- ŠALDA, František Xaver (1929). Spory a rozpory v generaci „devětsilské“. *Šaldův zápisník*, roč. 2, č. 5, s. 152–156.
- ŠALDA, František Xaver (1932). Pochybné rytířství Eduarda Basse. *Šaldův zápisník*, roč. 5, č. 6–7, s. 221–222.
- VANČURA, Vladislav (1929). Na Řadově. *Lidové noviny*, roč. 37, č. 400, 10. 8., s. 1. Též in: VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 327–328.
- VANČURA, Vladislav (1931). O společenské funkci umění. *Tvar*, roč. 4, č. 1, s. 22–24. Též in: VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 89–90.
- VANČURA, Vladislav (1935a). Divadelní promenády. *Lidové noviny*, roč. 43, č. 185, 11. 4., s. 9. Též in: VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 390.
- [VANČURA, Vladislav] (1935b). Knížky z mládí [anketa]. *Lidové noviny*, roč. 43, č. 601, 1. 12., příloha Nejzajímavější kniha 1935, s. 5.
- VANČURA, Vladislav (1941). Vášův-Trávníčkův slovník. *Lidové noviny*, roč. 49, č. 150, 23. 3., s. 10. Též in: VANČURA, Vladislav. *Řád nové tvorby*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1972, s. 445–446.
- ZÍDEK, Petr (2014). Básník, jenž neměl žaludek na soudničky. In: *Osobnosti Lidových novin*. Praha: Knižní klub, s. 137–141.

Pátečník Vladislav Vančura

JAN BÍLEK

Pátečníci byli volnějši soukromou skupinou asi šedesáti českých intelektuálů, dodržující určité zvyklosti. Sdružil ji spisovatel a novinář Karel Čapek v letech 1924–1938 v místech svých pražských bydlišť, kde se společnost setkávala vždy v pátek v pozdním odpoledni a podvečer.

Tématem se v několika větách nebo i ve větším rozsahu zabývaly novější historické a literárněhistorické syntézy k dějinám meziválečného Československa (nejobsáhleji Kovtun 2005; Kárník 2003; zmínkou Hájková – Horák 2018; Papoušek 2014 nebo Šámal 2018). I z jejich podání je patrné, že speciálních prací vzniklo zatím pomálu: dosud existuje pouze sborník z konference (Janáček – Tydlitát 2001), jedna dílčí monografie (Kapoun 1992) a několik článků (zejména Kudělka 1989). Memoárová literatura je i v důsledku vývoje „velkých“ dějin méně četná, než bychom vzhledem k počtu, profesím a společenskému postavení pátečníků očekávali.

Dosavadní stav poznání také ukazuje složitost uchopení soukromého jevu v pramenné základně, která leží mimo archiválie úřední povahy. Osobní fondy, existují-li, bývají dochovány někdy neúplně, někdy rozdělené mezi více institucí. Jako příklad uveďme písemnou pozůstalost Karla Čapka. Je uložena zčásti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví (fond Čapek Karel: viz Dandová 1997), zčásti v Archivu hlavního města Prahy (sbírka archiválií rodin Čapků a Scheinpflugů, nezpracováno). Do Čapkova ideálního osobního archivního fondu by patřily i archiválie z Muzea bratří Čapků v Malých Svatovicích.

Literatura a prameny k Vladislavu Vančurovi jsou uvedeny u jednotlivých kapitol této knihy. Zde proto minimalisticky připomeneme relevantní příručky a stav osobního fondu (Tomeš 1999; Opelík 2008; archivní fond v Literárním archivu Památníku národního písemnictví:

viz Ferklová 1991). Po přečtení s důrazem na klíčová slova „pátečníci“ a „Čapek“ zjistíme, že žádné informace neposkytují. Vančura tak náležitě k dalším pátečníkům, na které se – k naší malé radosti – vztahuje výše uvedené tvrzení.

POVĚDOMÍ O VANČUROVI JAKO PÁTEČNÍKU

Jméno Vladislava Vančury bylo přesto v povědomí české kulturní veřejnosti s pátečníky pevně propojeno. Na udržování tohoto spojení se v minulých desetiletích podílelo několik faktorů. Jedním z nich byly četné místopisné publikace, dalšími divadlo a populární žánr dokudramatu. V poslední době se pátečníci objevili ve hře *T. G. M. aneb Masaryk v kostce* (jinde též s podtitulem *Masaryk mezi minulostí a dneškem*), uvedené Studiem Ypsilon v Praze; premiéru měla v červnu 2010. Jejími autory byli Jan Schmid a Jan Kolář, režíroval ji Jan Schmid. V jednom výstupu mimo jiné s T. G. Masarykem a Karlem Čapkem byli tematizováni pátečníci včetně výčtu jmen některých účastníků, mezi nimiž byl i Vančura.

Vedle slovní prezentace byl Vančura jako pátečník uveden na jevišti jako jednající postava. Stalo se tak ve hře královéhradeckého Klicpe-rova divadla nazvané *Věc Čapek*. Premiéru měla v únoru 2012 v režii svého autora Martina Františáka. Scéna s pátečníky patřila – podle mínění autora tohoto textu – mezi ty slabší. Jako třetí jevištní zpracování připomeňme inscenaci Divadla Rokoko, součásti Městských divadel pražských, uvedenou v červnu 2017 pod názvem *Čapek*. Scénář napsali Věra Mašková a Pavel Kheke, režisér představení. Několik výstupů z obou jednání bylo založeno na pátečnické látce, postavami byli vedle Karla Čapka Josef Čapek, Edvard Beneš, Vladislav Vančura a Karel Poláček.

Masivně působícím činitelem byl film Štěpána Skalského *Člověk proti zkáze*, věnovaný Karlu Čapkovi. Barevný životopisný snímek byl výborně připraven ve druhé polovině osmdesátých let minulého století a dobře zapadl do nálad roku 1989, kdy měl premiéru. Samozřejmě ho uvedla televize, kde bývá dodnes reprízován. Také on obsahuje scény s pátečníky a jednou z postav je Vančura ztvárněný hercem Ladislavem Lakomým. Ke sledovanému tématu se vážou záběry s ohlášením

příchodu prezidenta T. G. Masaryka do zahrady u Čapkova pražského domu. Pátečníci, usazení v autentickém prostředí okolo zahradních stolků, pak v rychlosti sklízají a ukrývají skleničky a karafy s vínem mezi keře, následuje hovor s prezidentem.

VANČURA A PÁTEČNÍCI

Karel Čapek se stal iniciátorem a hostitelem pátků z vrozeného zájmu o styky s vybranými lidmi, z potřeby tříbit v interakci s nimi své myšlenky a názory a pro praktickou organizaci své práce, činností a úkolů. Různě roztráštěné a individuálně sjednávané schůzky bylo výhodné a užitečné nahradit pravidelným setkáváním s určeným časem a místem, u něhož po ustálení odpadla zatěžující organizace. Se setkáními ve čtvrtek nebo v pátek se dalo napevno počítat a jiné plánované aktivity se mohly přizpůsobit. Pak už bylo třeba organizovat jen mimořádné záležitosti. Čapek šel k pátkům delší dobu, konkrétní stopy jsou patrné od roku 1923, kdy se čteněji scházel s Fráňou Šrámkem; na jaře následujícího roku přizval do trojice svého kamaráda Františka Lange-
ra. Na podzim 1924 už hostitel považoval taková setkání za tradiční.

Čapek pátečníky charakterizoval jako „debatní mužský klub intelektuálů“ (1990, s. 508). Při jejich vzniku nic nekopíroval ani nenapodoboval, jak se někdy bez hlubšího proniknutí do věci píše a říká (viz Bílek 2017). Do pátečnicků promítal své životní zkušenosti a aktuální potřeby. V létě roku 1924 podnikl jako světově proslulý autor hry *R. U. R.* cestu do Velké Británie, kde poznal fungování mezinárodní organizace spisovatelů PEN klub včetně pravidelných společných setkání členů, a to i ve formě „ad homes, kdy jeden z členů klubu hostil ostatní ve svém domě,“ a dále tradiční pánský klub (Krátka 2003, s. 16). Čapkova cesta do Británie se propojila s jeho ostatní životní zkušeností. Po návratu se zapojil do oživení ochablého českého centra PEN klubu, jehož význam pro Československou republiku si uvědomoval. Iniciativní schůze se konala v únoru 1925 a Čapek se stal předsedou spolku. V této souvislosti zintenzivnil své styky s Hradem a prezidentem republiky Masarykem.

Karel Čapek o počátku svých pátků uvedl, že „vznikaly tak, že se u něho ve čtvrtek odpoledne začalo scházet pár spisovatelů; nejdřív to

byl Franci Langer a Fráňa Šrámek, později přibyl Peroutka, Vančura a jiní, jak kdo koho vzal s sebou“ (1990, s. 508). Přeložení schůzek ze čtvrtka na pátek Čapek uskutečnil v intervalu od druhé poloviny října do začátku listopadu 1924. Zde tedy leží začátek faktických pátků. Navýšení počtu jejich účastníků bylo možné až po hostitelově přesídlení z menšího pronajatého bytu v Říční ulici do vilky v Úzké ulici na pražských Vinohradech v dubnu 1925, kde bylo pro společnost počítáno s pokojem v přízemí (Bílek 2019). V něm se pátečníci scházeli až do roku 1935 (do hostitelovy svatby s Olgou Scheinpflugovou), kdy pro ně vznikl slavný prostor v podkroví domu. Pátky primárně fungovaly coby základna mužské privátní přátelské i odborné diskuse.

Vladislav Vančura byl jako spisovatel, který Čapka zajímal a jehož dílo bratři Čapkové oceňovali, pozván mezi pátečníky hned na podzim 1924. Vedle bratří Čapků a Šrámka s Langerem se tak přiřadil k novinářům a spisovatelům Ferdinandu Peroutkovi, Karlu Poláčkovi, Jaroslavu Durychovi a Miroslavu Ruttemu. Mělo tomu tak být podle svědectví dalšího z nich, Josefa Kopty (1988). A věrohodnost údaje stvrzuje výše uvedená vzpomínka Čapkova. Tehdy na pátcích vznikla anketa Proč nejsem komunistou?, vycházející v Peroutkově týdeníku Přítomnost od prosince 1924 do ledna 1925. Vančura do ní pochopitelně nepřispěl, nezapojil se ani do polemiky na stránkách komunistického tisku. O jeho postavení v jádru kroužku, do něhož nepřešli všichni výše zmínění, vypovídá jeho přihrání na návštěvu k prezidentu republiky T. G. Masarykovi do Lán v květnu 1926.

Pochopitelně na ni došlo až po prezidentově seznámení s pátečníky, což započalo v březnu stejného roku. První návštěvu hlavy státu hostitel před účastníky jednak tajil a jednak sezval zčásti netradiční, co do profese zúženou a co do osob rozšířenou skladbu hostů především z řad literátů, „od Durycha po Nezvala, asi tucet jich byl, od krajní levice po krajní pravici“ (Čapek 1990, s. 509). Pro výpovědní hodnotu zde předložíme seznam očekávaných účastníků, který předem dodal do prezidentské kanceláře:

„Dr. Frant. Langer, legionář a spisovatel; Fráňa Šrámek, spisovatel; Ferd. Peroutka; Jos. Kodíček, spisovatel; Josef Čapek; Josef Kopta, legionář a spisovatel; dr. Fr. Kúbka, legionář a spisovatel; dr. Vl. Vančura, spisovatel; dr. M. Rutte, spisovatel; prof. Mathesisus; prof. Šusta; prof. Josef Macek; dr. L. P. Procházka, bývalý ministr; dr. Jan Herben;

dr. Adlof, sokolský činovník a ‚mladý Slovan‘ z Přítomnosti; dr. Jaroslav Durych, spisovatel; I. R. Malý, spisovatel; prof. Vorovka; docent inž. Verunáč; Vl. Rada, malíř; V. Špála, malíř; Příkryl, legionář a vydavatel Činu; prof. K. Kraus, překladatel; Karel Poláček, spisovatel aj., – obyčejně 10–12 lidí, ne více.“ (Čapek 1993, s. 217–218, dopis Vladimíru Kučerovi z 16. března 1926)

Vančurovým prostřednictvím byl pozván Vítězslav Nezval, který se s Masarykem dostal do polemiky o komunismu (Nezval 1988). Prezidentovi se setkání zamlouvalo a po několika let mezi pátečníky čas od času zavítal. Vančura jako účastník pátku konaného 24. dubna 1926 obdržel darem nové vydání jeho knihy o sebevraždě v Činu (*Sebevražda hromadným jevem společenským moderní osvěty*).

Také k početně limitované dvoudenní návštěvě ve venkovském sídle prezidenta v Lánech Čapek vybral veskrze spisovatelské jádro pátečníků. Postupně na Hrad zaslal dva seznamy jmen; Vančura zůstal spolu s dalšími deseti muži i v zúžené verzi výběru (Čapek 1993, dopis Vladimíru Kučerovi z 12. května 1926). Návštěvy se zúčastnili ještě Jaroslav Adlof, Karel Čapek, Josef Čapek, Josef Kodíček, Josef Kopta, František Kubka, František Langer, Karel Poláček, Bohumil Příkryl a Fráňa Šrámek. Absolvovali bohatý program, sestávající především z posezení prezidenta, jeho osobního tajemníka a hostů v parku, později i za účasti prezidentovy dcery Alice a manželů Benešových. Následovala večeře a nocleh, na který měl Vančura pro sebe vyhrazen pokoj ve třetím zámeckém poschodí.

Další den se zúčastnil vyjížďky kočárem k rozsochatému dubu v oboře (dokonce víme, že seděl v kočáře s Poláčkem, Kodíčkem a Kubkou), pak oběda a ještě čaje o páté. V průběhu návštěvy se dost fotografovalo, každý z účastníků později dostal na památku sérii snímků. Vznikl také ten z posezení v parku, který se stal známý po zveřejnění v souborném vydání Čapkových *Hovorů s T. G. Masarykem* v roce 1936. Vidíme na něm, že do objektivu hledící Vančura seděl po Masarykově pravici a že po prezidentově levici seděl Karel Čapek. Dnes je tato fotografie nazývána Pátečníci v Lánech jedním ze dvou nejdůležitějších vizuálních zachycení pátečníků.

Vančura byl také na pátku, kterým do dobové širší společnosti proniklo povědomí o existenci Čapkova kroužku, a to s hodnotícím stanoviskem na škále od respektu po odmítání. Pátkem byl poslední den

roku 1926 a Čapek setkání, na kterém byl i prezident se synem Janem, spojil se silvestrovskou oslavou. V roce 1927 se k němu vážala takzvaná silvestrovská aféra, která v podobě mediální kampaně mířila nejen na Čapka jako zastávce a mluvčího Hradu. V souvislosti s květnovou volbou do funkce prezidenta republiky byl jejím sice zastřeným, protože přímo nenapadnutelným, nicméně jasným cílem Masaryk. Aféra vyjádřila dvojjednost veřejného a privátního nejen u osoby prezidenta, ale i u většiny pátečníků, povětšinou osob veřejně aktivních. Toto napětí se v institutu pátků projevilo záhy. Ač byly jevem soukromým a uzavřeným, měly dosah do veřejného prostoru a soustřeďovaly tedy na sebe pozornost veřejnosti. Vančurovo zapojení do žurnalistické stránky aféry bylo minimální (pouze podepsal prohlášení Proti lžím Národních listů o silvestrovském večeru prezidentovč, otištěné 22. ledna 1927 v Lidových novinách), jako svědek měl však vystupovat v její soudní dohře.

Dále je doložitelná jeho účast na pátcích v letech 1927–1931 (Dandová – Chlábčová 2000, pohlednice pátečníků Karlu Čapkovi z 6. září 1929; Archiv Ústavu T. G. Masaryka, fond Masaryk Tomáš G., korespondence). Už ho na nich nezastihl nakladatel Julius Firt, který podle svých vzpomínek patřil k pátečníkům od roku 1932: „Chodil kdysi mezi pátečníky, ale pak toho asi na pokyn komunistické strany, jejímž byl členem, nechal.“ (1991, s. 284) A jak na setkáních u Čapka Vančura vystupoval, jak debatoval, jaké hodnoty zastával?

Podle Františka Kubky požíval „u všech nezvyklé úcty“, ale byl „málomluvný a často zasmušilý“ (1959, s. 157). Byl „mnohem víc posluchač“, smál se víc mozkiem než bránicí, vzpomínal František Langer (2000, s. 193) v přednášce, z níž je patrná osobní zkušenost. Obdobně ji hledejme v Peroutkově mínění, že Vančurově povaze není humor blížký, že by o něm mluvil dlouhými, „zcela nehumornými a tesklivými větami“ (1997, s. 157). Předvídatelné bylo, že v diskusi zastával svůj světonázor, což dosvědčuje Čapkova zpráva o průběhu jednoho z pátků roku 1927: „Bylo to pěkné, až na to, že se příliš mluvilo o komunismu. Byl totiž u mne jeden komunista, dr. Vančura, takto dobrý literát.“ (1993b, s. 227, dopis Olze Scheinpflugové z prosince 1927)

Do pátečních diskusí patřila též krásná literatura. Modelově si lze představit, jak se k Vančurově tvorbě stavěl Peroutka. Když v článku Styl nade všecko kritizoval román *Poslední soud*, mínil, že Vančura pro

napsání humorného románu nemá nadání. A také že styl má být sluha a ne pán nad svobodou ducha, že román je „nesnesitelný“, „těžko čitelný“, nesdělný, bez lehkosti a spontánnosti, neživotný, ztrácí formu, přijímá se jako „oběť vzdělanosti“. Autorovi radil, aby další román napsal se zřetelem k obsahu. A že by se měl oprostít „od dosavadního ryze vnějškového nazírání na vzhled umění“ (Peroutka 1977, s. 159–172; viz též Poláček 2007). Oba se ve věci zcela mýjeli...

Podle vzpomínky Olgy Scheinpflugové měl i Vančura sázet jednu z bříz na dolním konci zahrady u Čapkova domu, kde vznikl pátečnický hájek (Wenig 1988). Patrně také patřil k osobám zobrazeným na všech třech kresbách pátečníků od Adolfa Hoffmeistera datovaných rokem 1927. Nejznámější z nich byla pojmenována Pátečníci a Vančura na ní je zachycen mezi bratry Čapky (Bílek 2020). Na zahradě – v přítomnosti dalších pátečníků – byl vyfotografován (Opelík 1991, s. 93). A když se hostitel sám naučil fotografovat, Vančura náležel k pátečnickům, kterým v létě 1930 zhotovil portrét v exteriéru své zahrady. Jiný jeho snímek Čapek užil jako obrazový doprovod ke svému článku Člověk a kamera, otištěnému v říjnu 1930 ve Světozoru (Dandová – Chlábková 2000, s. 420; Čapek 1991, s. 456). Jako pátečník se Vančura dostal do patrně Koptových filmových amatérských záběrů (Národní filmový archiv).

Účast na pátcích přinášela informace a tříbila názory, stanoviska, dotýkala se hodnot. Poskytla přítomným desítky až stovky hodin k vzájemnému poznávání a ovlivňování. A přecházela do postojů, aktivit a činů. Nalezneme řadu takových ohlasů pátečnických setkání. Většina pátečníků měla ambici přispět k chodu a uspořádání státu v tom směru, jak si ho podle svého rozumu představovali v dobré či ideální podobě. Existence pátečníků byla výrazem úrovně sebevědomí demokratické části intelektuální střední vrstvy první třetiny 20. století, identifikované s Československou republikou a jejím demokratickým politickým systémem. Pátky skončily proměnou společenských poměrů po tragickém podzimu 1938, zničení demokratického Československa a Čapkovým úmrtím na Vánoce téhož roku. Vladislav Vančura položil za své ideje a vlast život tři a půl roku nato.

ZÁVĚR

Vančura patřil k dlouholetým členům skupiny pátečníků, a to v „době konstituční,“ která přinesla ustavení institutu pátků a určitou míru stabilizace jejich účastníků od přelomu října a listopadu 1924 do roku 1925. A dále po část „zlaté doby“ tohoto uskupení od roku 1926, která mu dala jméno a přinesla občasně návštěvy prvního prezidenta meziválečného Československa v hostitelově domě. Vančurovo členství se ale neváže k celé době existence pátečníků, nesetřval v kroužku jako člen trvalý. Docházel na pátky po určitou etapu jejich trvání, jež se uzavřela patrně začátkem třicátých let 20. století; jeho poslední účasti byly doloženy k roku 1931.

O četnosti Vančurovy docházky na pátky, intenzitě návštěv v oněch přibližně sedmi letech členství mnoho nevíme, narážíme na pramenné limity. Ve vystupování tam patrně býval zdrženlivý, co říci ale měl. „Kdo chtěl Vančuru přijmout, musil jej přijímat takového, jaký byl. Přijmout jeho literární tvorbu se všemi jejími zvláštnostmi a nezvyklostmi, které nijak neulehčovaly chvíle čtenáři. Přijmout jeho zásadní komunismus, který třeba nebyl stranicky ortodoxní, byl neúprosný v posuzování přítomného světového řádu.“ (Langer 2000, s. 193) Vstupoval především do diskusí politicko-ideových a literárních. A projevil i pochopení pro humor, když si Poláček (2002) ve svém časopise *Dobrý den* půjčil jeho jméno k vtipu na Josefa Macha, dalšího pátečníka.

Být pátečníkem znamenalo mít úzké kontakty se strůjcem a hostitelem kroužku Karlem Čapkem. Ten v únoru 1926 v dopise jinému pátečníkovi Otakarovi Vočadlovi uvedl: „nesahejte mi na Vančuru; mám ho rád, stejně jako Durycha; myslím, že mi po té stránce není pomoci“ (Čapek 1993b, s. 356). Durych se s Čapkem pro odlišnost diskurzu nemohl shodnout a na pátečích zůstal hostem, zatímco Vančura přes svoji příslušnost ke komunistické straně měl jinou pozici. O jeho postavení uvnitř pátečníků svědčí jeho účast na zmíněném výletu k prezidentu Masarykovi v roce 1926, z nějž vzešla ikonická fotografie, která dnes zobecňujícím způsobem reprezentuje pátečnické téma. A stejnou funkci má nejznámější ze tří kreseb skupiny od Adolfa Hoffmeistera z roku 1927. Vladislav Vančura je v povědomí kulturní veřejnosti skoro sto let po vzniku pátečníků s nimi pevně spjat: právem.

PRAMENY

- Archiv hlavního města Prahy: sbírka archiválií rodin Čapků a Scheinpflugů.
Archiv Ústavu T. G. Masaryka ve správě Masarykova ústavu a Archivu Akademie věd České republiky, Praha: fond Tomáš G. Masaryk.
Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha: DANDOVÁ, Marta (1997). *Karel Čapek (1890–1938)*. Praha, edice inventářů číslo 724; FERKLOVÁ, Renata (1991). *Vladislav Vančura (1891–1942)*. Praha, edice inventářů číslo 775.
Národní filmový archiv, Praha.

LITERATURA

- БИЛЕК, Ян (2017). Поездка Карела Чапека в Англию в 1924 г. и возникновение «пятничников» : Импульс? Пример? Вдохновение? In: *PAX LATINA & PAX ORTHODOXA : Славистические исследования: История, культура, литература. В честь 80летия со дня рождения Александра Владимировича Липатова*. Людмила Норайровна Будагова (ответственный редактор), Москва: Институт славяноведения Российской академии наук, с. 207–216.
BÍLEK, Jan (2019). Místa setkávání Čapkových pátečníků. In: *Pražský sborník historický*, svazek 47, s. 393–408.
BÍLEK, Jan (2020). Pátečníci v kresbě. In: *Acta Musei Nationalis Pragae – Historia litterarum*, roč. 65, č. 3–4, s. 41–47.
ČAPEK, Karel (1988). Proč nejsem komunistou. In: *Týž. Od člověka k člověku*, díl I. Spisy Karla Čapka, svazek 14. Milada Chlfbcová – Emanuel Macek – Stanislava Mazáčová – Miloš Pohorský (eds.). Praha: Československý spisovatel, s. 411–421 a 636.
ČAPEK, Karel (1990). Má-li pisatel Hovorů s T. G. Masarykem... In: *Týž. Hovory s T. G. Masarykem*. Spisy Karla Čapka, svazek 20. Miloš Pohorský – Eva Vašíčková (eds.). Praha: Československý spisovatel, s. 501–511.
ČAPEK, Karel (1991). Člověk a kamera. In: *Týž. Od člověka k člověku*, díl II. Spisy Karla Čapka, svazek 15. Milada Chlfbcová – Emanuel Macek – Stanislava Mazáčová – Miloš Pohorský (eds.). Praha: Československý spisovatel, s. 454–465.
ČAPEK, Karel (1993). *Korespondence*, díl I. Spisy Karla Čapka, svazek 22. Marta Dandová – Miloš Pohorský (eds.). Praha: Český spisovatel.

- ČAPEK, Karel (1993b). *Korespondence*, díl II. Spisy Karla Čapka, svazek 23. Marta Dandová – Miloš Pohorský (eds.). Praha: Český spisovatel.
- DANDOVÁ, Marta – CHLÍBCOVÁ, Milada (2000) (eds.). *Karel Čapek: Přijatá korespondence*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- FIRT, Julius (1991). *Knihy a osudy*. Brno: Atlantis.
- HÁJKOVÁ, Dagmar – HORÁK, Pavel (2018) (eds.). *Republika Československá 1918–1938*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- JANÁČEK, Pavel – TYDLITÁT, Jan (2001) (eds.). *Pátečníci a Karel Poláček. Sborník příspěvků ze symposia Pátečníci a Karel Poláček. Rychnov nad Kněžnou – květen 2001*. Boskovice: Albert.
- KAPOUN, Václav (1992). *Silvestrovská aféra Karla Čapka*. Praha: Melantrich.
- KÁRNÍK, Zdeněk (2003). *České země v éře první republiky (1918–1938) III*. Praha: Libri.
- KOPTA, Josef (1988). Ozvěny. In: VACINA, Ladislav (ed.). *Jeden i druhý: vzpomínky na bratry Čapky*. Hradec Králové: Kruh, s. 102–106.
- KOVTUN, Jiří (2005). *Republika v nebezpečném světě. Éra prezidenta Masaryka 1918–1935*. Praha: Torst.
- KRÁTKÁ, Petra (2003). *Český PEN klub v letech 1925–1938*. Praha: Libri.
- KUBKA, František (1959). *Na vlastní oči*. Praha: Československý spisovatel.
- KUDĚLKA, Viktor (1989). Pátečníci. *Tvorba*, č. 29, s. 1–4, č. 30, s. 1–4.
- LANGER, František (2000). O Vladislavu Vančurovi. In: Týž: *Tvorba z exilu*. Spisy Františka Langerera, svazek 11. Jiří Holý (ed.). Praha: Akropolis, s. 192–203.
- NEZVAL, Vítězslav (1988). Básníci. In: VACINA, Ladislav (ed.). *Jeden i druhý: vzpomínky na bratry Čapky*. Hradec Králové: Kruh, s. 97–99.
- OPELÍK, Jiří (1991) (ed.). *Karel Čapek ve fotografii*. Praha: Středočeské nakladatelství a knihkupectví.
- OPELÍK, Jiří (2008). Vladislav Vančura. In: *Lexikon české literatury*, díl 4, svazek II. Luboš Merhaut (ed.). Praha: Academia, s. 1211–1218.
- PAPOUŠEK, Vladimír a kol. (2014). *Dějiny nové moderny: česká literatura v letech 1924–1934: lomy vertikál*, díl 2. Praha: Academia.
- PEROUTKA, Ferdinand (1977). Styl nade všecko. In: Týž. *TGM představuje plukovníka Cunninghama*. Jaroslav Dresler (ed.). Curych: Konfrontace, s. 157–172.
- POLÁČEK, Jiří (2007). Spory o Vančurův Poslední soud. In: *Eurolingua & Eurolitteraria*. Liberec: Technická univerzita, s. 170–178.

- POLÁČEK, Karel (2002). Dopis redakci. In: Týž. *Karel Poláček a film*. Spisy Karla Poláčka, svazek 21. Zdeněk K. Slabý – Jan Tydlitát (eds.). Boskovice: Albert, s. 263.
- ŠÁMAL, Petr a kol. (2018). *Literární kronika první republiky. Události, díla, souvislosti*. Praha: Academia.
- TOMEŠ, Josef a kol. (1999). *Český biografický slovník XX. století, díl III*. Praha – Litomyšl: Paseka – Meissner, s. 421–422.
- WENIG, Jan (1988). Nad ztichlou zahradou Karla Čapka. In: VACINA, Ladislav (ed.). *Jeden i druhý: vzpomínky na bratry Čapky*. Hradec Králové: Kruh, s. 259–262.

Text je výstupem projektu specifického výzkumu Čapek fotografuje pátečníky č. 2108, realizovaného na Pedagogické fakultě Univerzity Hradec Králové v letech 2021–2022.

Bibliografie vančurovských prací Jiřího Poláčka

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Vančura – beletrista v zrcadle soudobé kritiky. Brno: FF UJEP, 1974; vedoucí prof. PhDr. Josef Hrabák, DrSc.

RIGORÓZNÍ PRÁCE

Kritická recepcce Vančurovy prózy v dobových časopisech v letech 1923–30. Brno: FF UJEP, 1978; vedoucí prof. PhDr. Josef Hrabák, DrSc.

DISERTAČNÍ PRÁCE

Postavy v próze Vladislava Vančury. Praha: ÚČSL ČSAV, 1988; školitel PhDr. Milan Zeman, CSc.

HABILITAČNÍ PRÁCE

Tvorba a recepcce. Studie o české meziválečné literatuře (vančurovské studie: Hlas proti válce, Tento způsob léta..., Pravda a báseň, Vladislav Vančura a F. X. Šalda, Vladislav Vančura a Arne Novák, Vladislav Vančura a Bedřich Václavek, Vladislav Vančura proti fašismu). Brno: FF MU, 2002.

KNIHY

Portréty a osudy. Postavy v próze Vladislava Vančury. Boskovice: Albert, 1994.

Anotace a inzeráty

ROK 3, 1992, č. 6, s. 90; Scriptum, 1992, s. 42; Duha 7, 1993, č. 1, s. 24; Iniciály 4, 1993, č. 31, s. 66; Český jazyk a literatura 43, 1992–1993, č. 1–2, obálka; Knihy 95 5, 1995, č. 14, s. 13 (též č. 15); Nové knihy 36, 1995, č. 15, s. 5.

Ukázky

Polarita reality a fikce (o Amazonském proudu). Universitas 26, 1993, č. 2, s. 14–17; Vančurův baron Prášil (o Konci starých časů). Klub 2, 1993, č. 3, s. 4–8; Román česko-slovenského poměru? (o Útčku do Budfna). Romboid 28,

1993, č. 3, s. 75–79; *Ve znamení lásky* (o knížce Kubula a Kuba Kubikula). Zpravodaj Ústavu literatury pro mládež Pdf MU 4, 1994, č. 4, s. 9–12; *Milovník nepřeborného života* (o kronikáři Kosmovi z *Obrazů z dějin národa českého*). *Rovnost* 110, č. 17, 20. 1. 1995, příloha Rt magazín, s. 10.

Recenze a glosy

Pospíšil, Ivo: *Portréty a osudy*. Český rozhlas, stanice Brno (pořad *Pulsy*), 24. 3. 1995, též stanice Vltava; Soldán, Ladislav: *Řád básnický a řád lidský*. *Svobodné slovo* 51, č. 76, 30. 3. 1995, s. 6; mj: *Nad dílem Vladislava Vančury*. *Nové knihy* 36, 1995, č. 17, s. 2; *Knihy redakci zaslané*. *Literární noviny* 6, 1995, č. 18, s. 7; Pospíšil, Ivo: *Čteme si v knihách brněnských autorů* (úvod + ukázka z monografie). *KAM* 39, 1995, č. 5, příloha, s. 8–9; Mikulášek, Alexej (amk): *Knihy o Vladislavu Vančurovi*. *Haló noviny* 5, č. 142, 19. 6. 1995, s. 5; Pospíšil, Ivo: *Hluboká kniha o snivci české prózy*. *Brněnský večerník* 5, č. 127, 30. 6. 1995, s. 3; Dokoupil, Blahoslav: *O Vančurových postavách*. *Tvar* 6, 1995, č. 12, s. 12–21; Novotný, Vladimír: *Pocta Vančurovi*. *Práce* 51, č. 197, 24. 8. 1995, s. 13; Blažejovský, Jaromír (rbl): *Portréty a osudy*. *Vančurovská monografie Jiřího Poláčka*. *Rovnost* 5 (110), č. 201, 29. 8. 1995, s. 13; Toman, Jaroslav: *Originalita Vladislava Vančury*. *Českobudějovické listy* 4, č. 299, 22. 12. 1995, s. 8; Holý, Jiří: *Nová knížka o Vančurovi*. *Česká literatura* 43, 1995, č. 6, s. 668–669; Rambousek, Jiří: *Vančurovi hrdinové*. *Universitas* 29, 1996, č. 1, s. 70; Gawarecka, Anna: *Szesćdziesiąta rocznica śmierci Vladislava Vančury*. *Slavia Occidentalis* 59, 2002, s. 177–181.

Tvorba a recepce. Studie o meziválečné české literatuře (vančurovské studie: Hlas proti válce, Tento způsob léta..., Pravda a báseň, Vladislav Vančura a F. X. Šalda, Vladislav Vančura a Arne Novák, Vladislav Vančura a Bedřich Václavek, Vladislav Vančura proti fašismu; knižní podoba habilitační práce). Brno: Masarykova univerzita, 2003.

Anotace a inzeráty

Ladění 6 (11), 2001, č. 4, s. 44; *Ladění* 7 (12), 2002, č. 1, s. 48; *Knížní novinky* 2, 2003, č. 24, s. 17; *Universitas* 37, 2004, č. 2, s. 29; *Brno na Čapky nezapomíná*. *Zprávy Společnosti bratří Čapků* 73, 2004, s. 12.

Recenze a glosy

Všetička, František: *Poláček, literární vědec, který píše sdělně a přístupně*. *Mladá fronta DNES* 14, č. 125, 30. 5. 2003, sešit C (Střední Morava), s. 11; Marčák, Bohumil: *Pravdy a omyly literární kritiky*. *Rovnost* 13 (118), č. 158,

9. 7. 2003, s. 23; Vodička, Libor: Tvorba a recepce. Duha 17, 2003, č. 3, s. 23–25; Žemberová, Viera: Tvorba a recepce. Slovenská literatúra 50, 2003, č. 4, s. 340–342; Pospíšil, Ivo: O zlatém věku české literatury. Univerzitní noviny 10, 2003, č. 10, s. 77–78; Pospíšil, Ivo: V ohnisku meziválečné literatury. KAM 47, 2003, č. 11, příloha, s. 7–8; Gilk, Erik: O Vančurovi, Lidovkách a poetismu. Česká literatura 52, 2004, č. 1, s. 113–117; Štěpán, Ludvík: Pohledy na českou meziválečnou literaturu. Slavica litteraria X, 53, 2004, č. 7, s. 150; Chocholatý, Miroslav: Meziválečná generace v zrcadle kritiky. Komenský 129, 2004, č. 2, s. 44–45; Holý, Jiří: O meziválečné literatuře. Český jazyk a literatura 56, 2005–2006, č. 1, s. 51–52.

PEDAGOGICKÉ PUBLIKACE

Vladislav Vančura. Brno: Akademické nakladatelství CERM, 1994.

STUDIE

Kritická recepce Vančurova Rozmarného léta v dobových časopisech. Česká literatura 27, 1979, č. 6, s. 488–497.

Arne Novák a Vladislav Vančura. K dobové kritické recepci Vančurovy prózy. Universitas 13, 1980, č. 6, s. 25–33; přetištěno in: Tvorba a recepce, s. 37–44.

Divadelní adaptace próz Vladislava Vančury. In: České drama v epoše socialismu 1945–1981. Opava: Slezské muzeum, 1982, s. 81–83.

Jiří Mahen a Vladislav Vančura. In: Jiří Mahen – spolutvůrce pokrokové kulturní politiky. Brno: SVK – KJM – MVS, 1983, s. 145–153.

Vladislav Vančura. In: Česká literatura v boji proti fašismu. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 316–327; přetištěno in: Tvorba a recepce, s. 58–67; výtah in Duha 21, 2007, č. 4, s. 9–10.

Bedřich Václavek a Vladislav Vančura. In: Kurt Konrad – spolutvůrce pokrokové kulturní politiky a literární kritika na Moravě v letech 1918–1938. Brno: SVK – MVS, 1989, s. 155–165; přetištěno in: Tvorba a recepce, s. 45–55.

F. X. Šalda a Vladislav Vančura. Tvar 2, 1991, č. 23, s. 4–5; přetištěno in Tvorba a recepce, s. 32–36.

Óda na družnost. ROK 3, 1992, č. 3, s. 33–35.

Pravda a báseň. Přijetí Obrazů z dějin národa českého dobovou kritikou. SPFFBU, D 40, řada literárněvědná, 1993, s. 83–92; přetištěno in: Tvorba a recepce, s. 21–30.

- Tento způsob léta... (o dobové odezvě Rozmarného léta). Literární noviny 7, 1997, č. 3, s. 5; přetištěno in Tvorba a recepcce, s. 17–20.
- Postavy učitelů v tvorbě Vladislava Vančury. In: Dvojitý pohled do světa literatury. Brno: Masarykova univerzita, 1999, s. 38–41.
- Causa Vladislav Vančura. In: Návraty k velkým. Praha – Opava: ÚČL AV ČR – PPF SU – Slezské muzeum, 2000, s. 83–87.
- Humor Vladislava Vančury. In: Humor ve světě dětí. Ostrava: Ostravská univerzita, 2001, s. 36–38.
- Dvojitý pohled na Vladislava Vančuru: Arne Novák a F. X. Šalda. SPFFBU, V 5–6, řada literárněvědná bohemistická, 2004, s. 73–78.
- Návrat knížete Megalrogova. Konec starých časů v zrcadle kritiky. Tvar 17, 2006, č. 20, s. 6–7.
- Spory o Vančurův Poslední soud. In: Eurolingua & Eurolitteraria. Liberec: Technická univerzita, 2007, s. 170–178.
- Jména postav v románech Vladislava Vančury. In: Vlastní jména v textech a kontextech. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 149–154.
- Vančurova Pole orná a válečná v soukolí dobové kritiky. Český jazyk a literatura 66, 2015–2016, č. 2, s. 58–62.
- Konfrontace české a slovenské národní povahy v románu Vladislava Vančury Útek do Budína. In: Poetika prózy v česko-slovenských souvislostech. Brno: Galium, 2016, s. 161–167.
- Fenomén cizince v románu Vladislava Vančury Konec starých časů. In: Folklorní léto. Vančurovský almanach 2018. Háj ve Slezsku: Spolek Vladislava Vančury, 2018, s. 73–81.
- Reflexe Vančurova boje proti fašismu a nacismu. In: Role středoevropského spisovatele-intelektuála ve zlomových okamžicích dějin. Olomouc: Vydavatelství FF UP, 2018, s. 111–121.
- Kritické impresie Karla Sezimy (studie zahrnující Sezimovy reflexe próz šesti českých spisovatelů včetně Vančurových románů Pekař Jan Marhoul a Pole orná a válečná). In: Impresionismus v české kultuře (1880–1920). Olomouc: Vydavatelství FF UP, 2020, s. 89–96.
- Dvojitý pohled Jana Mukařovského na Vančurův román Konec starých časů. Česká literatura 69, 2021, č. 5, s. 645–656.
- The Phenomenon of Foreignness in the Novel The End of the Old Times by Vladislav Vančura. In: David Kroča, Ondřej Sládek a kolektiv: Images of Foreigners and Strangers in Czech Literature. Brno: Masarykova univerzita, 2022.

RECENZE A GLOSY

- Vančurovy povídky (Vladislav Vančura: Zvony mého kraje). Rovnost 91, č. 273, 16. 11. 1976, s. 5.
- Vladislav Vančura dětem (Vladislav Vančura: Kubula a Kuba Kubikula). Rovnost 92, č. 135, 10. 6. 1977, s. 5.
- Nezdařená dramata (kritika rozhlasové dramata Vančurova Rozmarného léta). Rovnost 92, č. 198, 23. 8. 1977, s. 5.
- Nadčasové dílo (Vladislav Vančura: Markéta Lazarová). Rovnost 93, č. 99, 27. 4. 1978, s. 5.
- Monografie o Vladislavu Vančurovi (Milan Blahynka: Vladislav Vančura). Rovnost 93, č. 283, 30. 11. 1978, s. 5.
- Smáti se je lépe vědět (Vladislav Vančura: Hrdelní pře anebo Přísloví). Rovnost 95, č. 112, 14. 5. 1980, s. 5.
- Tento způsob léta... (Vladislav Vančura: Rozmarné léto). Rovnost 96, č. 238, 8. 10. 1981, s. 5.
- Portrét Vladislava Vančury (Milan Blahynka: Vladislav Vančura). Brněnský večerník 13, č. 91, 11. 5. 1982, s. 2.
- Básník a dějiny (Vladislav Vančura: Obrazy z dějin národa českého). Kmen 1, č. 22, 2. 6. 1982, s. 11.
- Portrét Vladislava Vančury (Milan Blahynka: Vladislav Vančura). Kmen 1, 1982, č. 31, s. 10.
- Útěk do Budína (Vladislav Vančura: Útěk do Budína). Rovnost 97, č. 256, 28. 10. 1982, s. 5.
- O „filmu tří spisovatelů“ (Karel Nový – Ivan Olbracht – Vladislav Vančura: Marijka nevěrnice). Rovnost 98, č. 71, 25. 3. 1983, s. 5.
- Spisy Vladislava Vančury (Vladislav Vančura: Pekař Jan Marhoul – Pole orná a válečná). Rovnost 100, č. 125, 30. 5. 1985, s. 5.
- Román revoluční výchovy (Vladislav Vančura: Tři řeky). Rovnost 101, č. 66, 19. 3. 1986, s. 5.
- Film tří spisovatelů (glosa k televiznímu uvedení filmu Marijka nevěrnice). Rovnost 101, č. 111, 14. 5. 1986, s. 5.
- Juvenilie Vladislava Vančury (Vladislav Vančura: První prózy a první pokusy). Rovnost 101, č. 135, 11. 6. 1986, s. 5.
- Návrat Markéty Lazarové (Vladislav Vančura: Markéta Lazarová). Brněnský večerník 18, č. 14, 21. 1. 1987, s. 3.
- Tento způsob léta (Vladislav Vančura: Rozmarné léto). Brněnský večerník 18, č. 39, 25. 2. 1987, s. 3.

- Návrat knížete Megalrogova (Vladislav Vančura: Konec starých časů). Rovnost 102, č. 274, 21. 11. 1987, s. 5.
- Lékařský příběh (glosa k televizní adaptaci Vančurovy povídky Chirurgie z knihy Luk královny Dorotky). Rovnost 104, č. 40, 16. 2. 1989, s. 5.
- Společnost na prahu války (Vladislav Vančura: Rodina Horvatova). Rovnost 104, č. 292, 12. 12. 1989, s. 5.
- Obrazy před 50 lety (glosa k prvnímu svazku Vančurových Obrazů z dějin národa českého). Kmen 9, 1990, č. 9, s. 2.
- Svět Vladislava Vančury (Jiří Holý: Práce a básnivost). Tvar 1, 1990, č. 22, s. 14.
- Konec starých časů (glosa k televizní premiéře stejnojmenného filmu Jiřího Menzela). Rovnost 106, č. 82, 8. 4. 1991, s. 3.
- Prostor noci je tichý... (Vladislav Vančura: Pekař Jan Marhoul). Tvar 5, 1994, č. 7, s. 7.
- Vypravěč Vladislava Vančury (Jan Mukařovský: Vančurův vypravěč). Český jazyk a literatura 58, 2007–2008, č. 2, s. 95–96.

JUBILEJNÍ ČLÁNKY

- Tvorba a kritika (připomínka 35. výročí smrti). Rovnost 92, č. 128, 1. 6. 1977, s. 5.
- Cesta Vladislava Vančury (připomínka nedožitých devadesátin). Rovnost 96, č. 146, 23. 6. 1981, s. 5.
- Živý odkaz V. Vančury (připomínka 40. výročí smrti). Rovnost 97, č. 126, 1. 6. 1982, s. 5.
- Postavy Vladislava Vančury (připomínka 95. výročí narození). Rovnost 101, č. 145, 23. 6. 1986, s. 3.
- Byl nejvýznamnější z nás... (připomínka 45. výročí smrti). Rovnost 102, č. 125, 1. 6. 1987, s. 3.
- Není umění bez poezie (připomínka 100. výročí narození: imaginární rozhovor). Rovnost 106, č. 142, 22. 6. 1991, s. 5.
- Odkaz Vladislava Vančury (připomínka 100. výročí narození). Brněnský večerník 22, č. 120, 24. 6. 1991, s. 6.
- Básník prózy (připomínka 100. výročí narození). Slunovrat 1, 1991, č. 6, s. 23.
- Smrt Vladislava Vančury (připomínka 50. výročí smrti). Lidové noviny 5, č. 127, 1. 6. 1992, s. 6.

- Milý Vladislave Vančuro... (připomínka 50. výročí smrti ve formě dopisu). Zpravodaj Ústavu literatury pro mládež Pedagogické fakulty MU 2, 1992, č. 2, s. 16–17.
- Smáti se je lépe vědčeti (připomínka 105. výročí narození). Rovnost 111, č. 146, 22. 6. 1996, s. 13.
- Byl nejvýznamnější z nás... (připomínka 55. výročí smrti). Rovnost 112, č. 126, 31. 5. 1997, s. 9.
- Vzpomínka na Vladislava Vančuru (připomínka 110. výročí narození). Ladění 6 (11), 2001, č. 2, s. 48–49.
- Spisovatel, který patřil k prvním obětem heydrichiády (připomínka 60. výročí smrti). Lidové noviny 15, č. 128, 3. 6. 2002, s. 6.
- Vladislav Vančura dětem (připomínka 65. výročí smrti). Ladění 12 (17), 2007, č. 2, s. 39–40.
- Autor, který pohnul českou prózou (připomínka 120. výročí narození + článek o Markétě Lazarové). Literární noviny 22, 2011, č. 25, s. 10–11.
- Semknuté rty VV (připomínka 70. výročí smrti). Literární noviny 23, 2012, č. 22, s. 10–11.
- Byl nejvýznamnější z nás... (připomínka 75. výročí smrti). Milíř 19, 2017, s. 46–49.
- Vladislav Vančura a bratři Čapkové (připomínka 130. výročí narození). Zprávy Společnosti bratří Čapků, č. 141, červen 2021, s. 8.
- Odkaz Vladislava Vančury (připomínka 130. výročí narození). Literární web H7O (Host), 23. 6. 2021.
- Žil a zemřel pro čest, vlast, poezii... (připomínka 80. výročí smrti). Lidové noviny 35, č. 124, 28. 5. 2022, příloha Orientace, s. 15.

SLOVNÍKOVÁ A ČASOPISECKÁ HESLA

- Vladislav Vančura (prozaické dílo). Tvorba 14, 1982, č. 20, s. 15–16.
- Vladislav Vančura (dramatická a filmová tvorba). Tvorba 15, 1983, č. 20, s. 15–16.
- Vladislav Vančura. In: Čeští spisovatelé 20. století. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 665–672.
- Vladislav Vančura. In: Kultúrny a historický kalendár 1991. Bratislava: Obzor, 1990, s. 80–81.
- Vladislav Vančura. In: Dictionary of Literary Biography – Volume 215: Twentieth – Century Eastern European Writers, First Series. Detroit – San

Francisco – London – Boston – Woobridge: A Bruccoli Clark Layman Book – The Gale Group, 1999, s. 373–381.

Vladislav Vančura. In: Slovník autorů literatury pro děti a mládež – 2, Čeští spisovatelé. Praha: Libri, 2012, s. 432–433.

SLOUPKY A FEJETONY

Vyznání (sloupek o Malé knížce o Obrazech z dějin národa českého). Rovnost 97, č. 172, 22. 7. 1982, s. 5.

Hrdinové se skobou (fejeton o Vančurových postavách). Rovnost 103, č. 289, 8. 12. 1988, s. 5.

Spera a ti druzí (fejeton o jménech postav Vančurových románů). Literární noviny 27, 2016, č. 6, s. 23.

OSTATNÍ PRÁCE

Vladislav Vančura a film. Rovnost 94, č. 53, 3. 3. 1979, příloha Čtení na konec týdne, s. 6.

Jak vznikl Kubula a Kuba Kubikula. Rovnost 94, č. 71, 24. 3. 1979, příloha Čtení na konec týdne, s. 6.

Bývávalo... (glosa o dobové odezvě Vančurových próz). Kmen 7, 1988, č. 9, s. 12.

Rehabilitace Vladislava Vančury (glosa o studii Thomase G. Winnera otištěné v České literatuře 5/1997). Nové knihy 38, 1998, č. 16, s. 10.

Dobré ráno (vystoupení ve vančurovském televizním bloku). Česká televize 1 a 2, 23. 6. 2008.

Polemika Ferdinanda Peroutky s Vladislavem Vančurou (článek o názorovém střetu, který se týkal Vančurova románu Poslední soud). Zprávy Společnosti bratří Čapků 117, červen 2015, s. 8.

Ad: Měsíc v kotlině (reakce na glosu Zdeňka Zbořila připomínající 75. výročí Vančurovy smrti). Literární noviny 28, 2017, č. 10, s. 2.

Jihlava byla dočista jiná než ostatní... (úryvek z kapitoly o Jihlavě z Obrazů z dějin národa českého s úvodní glosou a ilustrací Karla Svobinského). Jihlavské listy 30, č. 102, 27. 12. 2019, s. 16.

Poznámka

V bibliografii je ponechána bibliografická norma z její původní verze.

Summary

On June 23, 2021, it was the 130th anniversary of Vladislav Vančura's birth, and June 1, 2022, was the 80th anniversary of his death. These anniversaries became the impetus for a collective volume entitled *Vladislav Vančura in the Literary Context of the 20th Century*. The editor Jiří Poláček approached researchers from various disciplines from literary studies to linguistics and to theatre studies with an appeal to think and rethink the literary and general cultural legacy of this important figure. The book volume by the team of researchers from six Czech universities is an attempt to reflect on the oeuvre by Vančura from the perspective of the current state of knowledge in literary studies and the broader context of the 20th century. The image of Vladislav Vančura within the context of the previous century arises from 15 texts by 15 authors, organized into four thematic blocks. The first one discusses fiction by Vančura, the second one his theatre plays and cooperation with theatre, the third one focuses on intermediality, style and reception, and the fourth block focuses on Vančura's links to some of his contemporaries including the circle around Karel Čapek, and the survey of reader opinions organized by Lidové noviny newspaper. The individual chapters provide analytical probes into the various domains of Vančura's oeuvre, many of them examining its rather neglected aspects.

The "Prologue" by David Kroča, specifying the aim of the volume and outlining its contents and structure, is followed by the chapter by Jiří Poláček – "Vladislav Vančura in three centuries: life, work, legacy". The author introduces the reader to events of Vančura's life and his public activities (fiction, drama, film) and ponders over his legacy. The next three chapters discuss Vančura's prose writings. In the chapter "Temporality and spatiality of the provincial town in prose-writing by Vančura", Erik Gilk examines links between places where Vančura lived and the images of provincial towns in his writing, with focus on three books: his debut novel *Pekař Jan Marhoul* (1924, Jan Marhoul,

Baker), his comic novel *Rozmarné léto* (1926, Summer of Caprice) and the collection of short stories *Luk královny Dorotky* (1932, The Bow of Queen Dorothy). In his chapter “Images of war in novels Ploughshares into Swords and Three Rivers”, Miroslav Chochofatý is analysing and comparing two novels by Vančura from 1925 (*Pole orná a válečná*) and 1936 (*Tři řeky*) which are reflections of the First World War. In her chapter “Images from Czech National History in the context of historical fiction written in the Protectorate: historical figures compared”, Ester Nováková focuses on the main historical characters featuring in *Obrazy z dějin národa českého* (1939, Images from Czech National History) – for instance Moravian rulers, Saint Wenceslas, Saint Ludmila, and Cosmas of Prague – while comparing their images by Vančura with how other Czech authors depicted them in works published during the Nazi occupation.

The second section of the book includes four chapters on Vančura’s theatre plays. The chapter “Secondary text in drama by Vančura” by David Kroča analyses five plays by Vančura, namely *Učitel a žák* (1927, Teacher and student), *Nemocná dívka* (1928, The Ill Girl), *Alchymista* (1932, Alchemist), *Jezero Ukereve* (1935, Ukereve Lake) and *Josefina* (1947, Josephine). The focus is on so-called “secondary texts” – titles of plays, lists of characters, author’s comments and stage notes. The following chapter by Marek Lollok, “Medical inspiration in drama by Vančura” surveys these same plays in terms of how the author’s original medical profession is reflected in them. He finds the reflection to be revealing, namely in terms of the many medical doctor characters or in how illness was rendered by Vančura. The aim Veronika Valentová chose for her chapter “Texts by Vančura in Brno theatres” is even broader: she focuses not only on Brno stagings of plays by Vančura but also theatrical adaptations of his prose writings, especially novels *Rozmarné léto* (1926, Summer of Caprice), *Markéta Lazarová* (1931, Markéta Lazarová) and *Konec starých časů* (1934, The End of Old Times). The section dealing with drama by Vančura concludes with the chapter by Adam Veřmiřovský “Authenticity as a phenomenon in Josefina”, offering an original analysis of the last play by Vančura.

The third section of the book opens with the chapter by Radomil Novák, “Vančura in the intermedial intersection of literature, film and music”. The author uses the chapter to analyse the film *Marijka*

nevěrnice (1934, Marijka the Adulteress), set in Ruthenia, to which, apart from Vančura, writers Ivan Olbracht and Karel Nový contributed, and to which Bohuslav Martinů composed the music. Martin Tichý contributed the chapter “Vančura the critic at the origins of Czech radical criticism”, where he explores Vančura’s critical activities focusing on arts while outlining the critical context of the period; the thread he mainly follows is critical activities by poets S. K. Neumann and Josef Hora. Petr Mareš (chapter “Vančura’s toolbox of narrative modes”) focuses on Vančura’s short stories *Selské Vánoce* (Rural Christmas) and *Pověťří* (Air), published in Panorama in 1939 and 1940, respectively, showcasing how Vančura employed elements of informal Czech. The focus on language means used by Vančura is what links this chapter to the one by Hana Svobodová – “Archaisms in the novel Markéta Lazarová”. The author analyses archaisms used at the different language levels and characterises selected specifics of Vančura’s style.

The last section of the book consists of three chapters. In the first of them, “From a memoir to a monograph: Jan Mukařovský on Vladislav Vančura”, Ondřej Sládek discusses the individual studies, lectures and afterwords in which Jan Mukařovský analysed writings by Vančura, his ultimate aim being to write a book volume on him; the author also examines the friendship between these two cultural giants. In the chapter “Vančura in the survey by Lidové noviny”, Lukáš Holeček shows which titles Vančura introduced in the individual years of the famous survey and how his own writing was represented. In the last chapter, “Vladislav Vančura, member of the Friday Club”, Jan Bílek first characterises the Friday Club, the open circle of personalities meeting every Friday at Čapek brothers’, and then he uses memoirs and other literature to reconstruct Vančura’s participation in these famous events.

The publication is coinciding with the 70th birthday of the editor, the author of *Portréty a osudy* (1994, Portraits and Lives), a book on characters from prose writings by Vančura, and includes also a bibliography of his work inspired by this author. Besides the Editorial Note and an Author Index, there is an Appendix containing caricatures and illustrations from books by Vančura.

Jmenný rejstřík

- Adamová, Lenka 94
Adlof, Jaroslav 155
Antonov-Ovsejenko, Anton 140
Apollinaire, Guillaume 12
Aristippos 86
Aristoteles 86
- Bachtin, Michail Michajlovič 21
Bakerová, Daniela 76
Bartoš, František 96
Bartoš, Jan 142, 148
Bartoška, Jiří 76
Bartošová, Kateřina 78
Bass, Eduard 9
Beneš, Edvard 148, 152, 155
Benešová, Hana 155
Bezruč, Petr 7
Bílek, Jan 151, 153, 154, 157
Blahynka, Milan 63, 64, 93, 94, 102, 104, 110, 118
Blatný, Ivan 142
Blažek, Jaroslav 98
Bogatyrev, Petr 129
Boleslav I. 41, 42
Bonn, Hanuš 142
Bořivoj, kníže 42
Božetěcha 44
Bragadino, Marco 54
Brahe, Tycho de 54
Bregant, Michal 99
Brecht, Bertolt 78
Březina, Otokar 14
Budény, Jan 54
Bulis, Jiří 78
Bumbálek, Michal 79
Bundálek, Karel 79
Burian, Emil František 94
Burian, Vlasta 9
- Caravaggio, Andrea 54
Coufalová, Radka 78
- Čapek, Jan Blahoslav 11
Čapek, Josef 10, 14, 61, 151, 152, 154, 155, 157
Čapek, Karel 8, 10, 14, 61, 66, 74, 105, 110, 118, 128, 131, 140, 141, 151–158
Čapek-Chod, Karel Matěj 24, 123
Částek, Miroslav 78
Čech, Svatopluk 94
Čech, Vladimír 75, 78
Čechová, Briana 99
Čep, Jan 145, 147, 149
Čermák, Jan 130, 131, 133
Čermák, Petr 130, 131, 133
Černý, František 78
Černý, Václav 14
- Dandová, Marta 151, 156, 157
Dec, John 54
Deurzen-Smith van, Emmy 84
Dlouhý, Jaroslav 45
Döblin, Alfred 145
Doležel, Lubomír 113, 116
Doležel, Pavel 78
Donaghy, Miriam 84
Dostál, Vladimír 56, 64, 67–69
Drahomíra, kněžna 41, 43
Drnák, Vladimír 45
Drozda, Miroslav 114
Dufek, Jaroslav 79
Durych, Jaroslav 145, 147, 149, 154, 155, 158
Dvořák, Antonín 50
Dvořáková, Žaneta 52, 53
Dyk, Viktor 23

Ejchenbaum, Boris 114
 Ejzenštejn, Sergej Michajlovič 97
 Erben, Karel Jaromír 95, 96

 Felcman, Jakub 93
 Ferklová, Renata 128, 152
 Fikejz, Daniel 77
 Filla, Emil 146
 Firt, Julius 156
 Fischer, Otokar 68, 130, 142
 Florian, Josef 146, 147, 149
 Forde, Robert Michael 65
 Františák, Martin 152
 František Ferdinand d' Este 32
 Frejka, Jiří 50
 Frič, Martin 95
 Fridrich Barbarossa 45
 Fridrichová, Věra 78
 Friedländerová-Havlová, Běla 142
 Fučík, Bedřich 8, 14
 Fučík, Julius 148
 Fuchs, Bohuslav 146

 Galatíková, Věra 78
 Galík, Josef 67, 68
 Gilk, Erik 18
 Gogol, Nikolaj Vasiljevič 95
 Gorkij, Maxim 148
 Gottwald, Klement 7, 148
 Götz, František 145
 Gráfová, Zdeňka 74
 Greimas, Algirdas Julien 85
 Grimmelhhausen, Hans Jakob
 Christoffel von 145
 Grossman, Jan 78
 Groszmannová, Tereza 79
 Grygar, Mojmir 19, 34

 Hajda, Alois 75
 Hájek, Jiří (Hek, Jiří) 8
 Hájek z Hájku, Tadeáš 54
 Hájková, Alena 113

 Hájková, Dagmar 151
 Haller, Jiří 130
 Hašek, Jaroslav 31
 Hauková, Jiřina 142
 Havel, Rudolf 52, 98
 Havel, Václav Maria 142
 Havelka, Martin 78
 Havlíček, Jaroslav 18, 21, 123
 Havránek, Bohuslav 129, 130, 133
 Havránková, Eliška 76
 Havránková, Marie 133
 Hejny, Stanislav 75
 Hejzlar, Tomáš 95
 Herben, Jan 154
 Herrmann, Ignát 122
 Heydrich, Reinhard 131
 Heyduk, Josef 148
 Hilar, Karel Hugo 142
 Hlaváček, Luboš 109
 Hloušek, Jaroslav 40
 Hodáč, František X. 146
 Hoffmeister, Adolf 61, 146, 157, 158
 Holan, Vladimír 148
 Holeček, Lukáš 140
 Holková, Marie 40
 Holý, Jiří 102, 104, 106, 110, 113, 116
 Honzl, Jindřich 8, 50, 56, 63, 73, 74,
 79, 146, 148
 Hora, Josef 27, 102–106, 110, 143, 144,
 146
 Horák, Pavel 151
 Horálek, Karel 113
 Horký, Karel 9
 Hořínek, Zdeněk 51
 Hoskovec, Tomáš 83
 Hostovský, Egon 5, 13
 Houf, Václav 78
 Hradil, Pavel 76, 79
 Hradilová, Eva 79
 Hugo, Jan 117
 Huvar, Ivan 77

- Chlábková, Milada 156, 157
 Chocholatý, Miroslav 27
 Chramostová, Vlasta 148
 Chvatík, Květoslav 135

 Ingarden, Roman 50

 Jahn, Jiří 74
 Jakobson, Roman 129, 130, 147
 Janáček, Leoš 76
 Janáček, Pavel 151
 Janoušek, Pavel 66–69
 Jeřábek, Čestmír 42
 Ježek, Jaroslav 146
 Jindřich Ptáčník 41
 John, Jaromír 8, 118, 148
 Joseph, Stephen 84, 86, 87
 Jungmann, Milan 94

 Kainar, Josef 142
 Kapoun, Václav 151
 Karel Veliký 41
 Kárník, Zdeněk 151
 Kelley, Edward 54
 Kepler, Johannes 54
 Khek, Pavel 152
 Kisil, Aleš 74
 Klecanda, Vladimír 146
 Klicpera, Václav Kliment 96
 Klička, Benjamin 24
 Klimeš, Ivan 92–94, 97–100
 Knappová, Miloslava 53
 Kočko, Tomáš 79
 Kodíček, Josef 154, 155
 Kohout, Eduard 146
 Koch, Robert 65
 Kolár, Josef Jiří 12
 Kolář, Jan 152
 Kolda, Ladislav 98
 Konrád, Karel 20, 22
 Konstantin, svatý 39, 40, 45
 Kopta, Josef 35, 140, 146, 154, 155, 157

 Körner, Vladimír 96
 Kosáková, Hana 114
 Kovtun, Jiří 151
 Kosmas 38, 43, 44
 Kožmín, Zdeněk 68, 112, 113, 115,
 120, 121, 125
 Krahulík, Ivan 43, 44
 Krátká, Petra 153
 Kratochvíl, Miroslav 75
 Kraus, Karel 155
 Krčmová, Marie 83
 Krejcar, Jaromír 133
 Krejčí, František Václav 105, 106
 Krňanský, Miroslav Josef 94
 Kroča, David 5, 50, 68, 78
 Kříčka, Petr 145
 Kříž, Jiří Pavel 79
 Kubka, František 41, 154–156
 Kučera, Vladimír 155
 Kučerová, Hana 110
 Kudělka, Viktor 151
 Kuncíř, Ladislav 145
 Kundera, Ludvík 148
 Kundera, Milan 27, 31
 Kuneš, Jaroslav 79
 Kurandová, Jarmila 75

 Lakomý, Ladislav 79, 152
 Langer, František 102, 153–156, 158
 Leitner, Rudolf 78
 Liška, Pavel 106
 Lollok, Marek 61
 Lloyd, Harold 117
 Ludmila, svatá 40, 42, 43, 45
 Lukáč, Emil Boleslav 145
 Lukeš, Milan 51

 Macek, Antonín 103, 105, 106
 Macek, Emanuel 128
 Macek, Josef 154
 Macurová, Alena 113, 118
 Mader, Julius 147

- Mahen, Jiří 8, 10, 12, 14, 73, 77, 120
 Mahenová, Karla 8
 Mach, Josef 158
 Mácha, Karel Hynek 128
 Machačová-Dostálová, Božena 149
 Machar, Josef Svatopluk 7
 Machatý, Gustav 97
 Majerová, Marie 35, 145, 148
 Malý, František 75
 Malý, Ina Rudolf 155
 Mareček, Luboš 79
 Marek, Pavel 108
 Mareš, Petr 112
 Martinů, Bohuslav 13, 95, 96, 98, 99
 Mařánek, Jiří 147, 148
 Masaryk, Jan 156
 Masaryk, Tomáš Garrigue 14, 140, 146, 152–156, 158
 Masaryková, Alice 140, 155
 Mašková, Věra 152
 Mathesius, Bohumil 130
 Mathesius, Vilém 130, 154
 Matoušek, Mirko 79
 Maupassant, Guy de 24
 Melniková-Papoušková, Naděžda 146
 Menzel, Jiří 76
 Metoděj, svatý 39, 40, 45
 Mihule, Jaroslav 96
 Milfajt, Jaroslav 78
 Molčík, Antonín 78
 Morávek, Vladimír 147
 More, Thomas 149
 Moša, Stanislav 78
 Mrkvička, Otakar 74
 Mrštík, Alois 74, 75
 Mrštík, Vilém 7, 74, 75
 Mukařovská, Hana 129
 Mukařovský, Jan 8, 63, 68, 74, 121, 128–136, 145–148

 Nebeský, Pravoš 75
 Nedbal, Miloš 74

 Nejedlý, Zdeněk 140
 Němcová, Božena 95
 Němec, Ivan 77
 Nesvadbová, Annette 79
 Neumann, Stanislav Kostka 102–108, 110
 Nezval, Vítězslav 8, 12, 14, 61, 63, 66, 67, 93–96, 128–130, 143, 145–148, 154, 155
 Nováček, Otakar 117
 Novák, Arne 11, 29
 Novák, Radomil 92
 Nováková, Ester 38
 Nový, Karel 8, 10, 13, 18, 35, 94, 102, 112, 145, 147, 148
 Nvota, Jakub 79

 Ogoun, Luboš 78
 Olbracht, Ivan 5, 8, 13, 94, 100, 130, 145, 147, 148
 Opelík, Jiří 151, 157
 Opočenský, Gustav 76
 Ottová (Maláčová), Monika 77

 Pačová, Míla 147
 Panevová, Jarmila 83
 Papoušek, Vladimír 151
 Passer, Rolf 147
 Patejdl, Josef 147
 Paulík, Jaroslav Jan 20, 22
 Pavelka, Jiří 77
 Pečírka, Jaromír 146
 Pecha, Jiří 77
 Peroutka, Ferdinand 154, 156, 157
 Pilař, Jan 142
 Piňos, Alois 75
 Píša, Antonín Matěj 110
 Plachta, Jindřich 147, 148
 Pleskot, Jaromír 78
 Pleva, Libor 75
 Plicka, Karel 97, 99
 Podhorský, Aleš 74
 Poeta, Claudio 130, 131, 133

- Poláček, Jiří 5–7, 10, 11, 27, 29, 39,
 45, 120, 121, 128, 157
 Poláček, Karel 9, 18, 21, 22, 152,
 154, 155, 158
 Polák, Milota Zdirad 145
 Polan, Bohumil 145
 Polívka, Boleslav 76
 Pospíšil, Karel 78
 Pospíšil, Miloš 76
 Pospíšil, Zdeněk 76
 Pražák, Albert 145
 Procházka, Jan 78
 Procházka, Josef L. 154
 Přidal, Antonín 76
 Příkryl, Bohumil 155
 Pujmanová, Marie 35, 147

 Rada, Vlastimil 155
 Rajewsky, Irina O. 97
 Rastier, François 83, 85, 86, 87
 Rastislav, kníže 39
 Ribemont-Dessaignes, Georges 95
 Rímský, Pavel 76
 Rippl, Eugen 117
 Robek, Antonín 140
 Rogers, Carl Ransom 84
 Rousseau, Jean Jacques 84
 Rovenský, Josef 97
 Rutte, Miroslav 104, 109, 110, 145, 154
 Růžička, Jan 76

 Santarová, Alena (viz Vančurová, Alena)
 Seifert, Jaroslav 8, 14, 93, 108, 144,
 147, 148
 Shaw, George Bernard 12, 83
 Shering, Eustach 54
 Scheinpflugové (rodina) 151
 Scheinpflugová, Olga 154, 156, 157
 Schmid, Jan 152
 Schmidt, Julius 140
 Sienkiewicz, Henryk 146
 Skalský, Štěpán 152

 Skoumal, Aloys 149
 Skoumal, Petr 78
 Skřivan, Josef 74
 Sládek, Ondřej 128, 135
 Sokolovský, Evžen 78, 79
 Soldan, Fedor 98
 Součková, Milada 11
 Soukupová, Jana 79
 Sova, Antonín 7
 Srba, Bořivoj 76
 Srna, Zdeněk 79
 Stalin, Josif Vissarionovič 148
 Stárz, Rudolf 76
 Steiner, Bedřich 149
 Stevenson, Robert Louis 12
 Stroupežnický, Ladislav 12
 Suchomelová, Jaroslava 78
 Sušil, František 96
 Svárovský, Petr 76
 Svatopluk, kníže 39
 Svobodová, Hana 120
 Svolinský, Karel 148
 Svozil, Bohumil 135

 Šafránek, Jakub 79
 Šafránek, Miloš 95
 Šalda, František Xaver 11, 13, 27, 29,
 35, 73, 143, 144
 Šálek, Josef Adolf 74
 Šámal, Petr 151
 Šíma, Josef 134
 Šlégr, František 75
 Špála, Václav 155
 Šrámek, Fráňa 7, 153–155
 Šrámek, Rudolf 52
 Štědroň, Miloš 77
 Štěrbová, Alena 67
 Štorch, Eduard 39, 40
 Štráfěldová, Milena 92, 99
 Štyrský, Jindřich 74
 Šusta, Josef 146, 154
 Švandová, Jana 76

- Tálská, Eva 77
 Tarant, Michael 77
 Taussig, Pavel 94, 95, 98, 99
 Taylor, Charles 84
 Teige, Karel 67, 93, 108, 110, 143, 147, 148
 Tichý, Martin 102
 Tille, Václav 140, 141
 Tmč, Miroslav 77
 Toman, Karel 7, 102
 Tomeš, Josef 151
 Trávníček, František 142, 147, 148
 Tschuppik, Walter 147
 Tuhá, Ludmila (viz Vančurová, Ludmila)
 Tydlitát, Jan 151

 Úlehla, Vladimír 99
 Ulrych, Petr 78
 Ulrychová, Hana 78

 Václav, svatý 40–43, 45
 Václavek, Bedřich 29, 108
 Vachek, Emil 118
 Valentová, Veronika 73
 Vančura, Václav Vojtěch 7, 18
 Vančurová, Alena 7, 129, 134
 Vančurová, Marie 18
 Vančurová, Ludmila 7, 8, 14, 18, 19, 62, 75, 93, 129, 140
 Váša, Pavel 142
 Vašek, Antonín 7
 Vašíček, Pavel 78
 Vavřinec, svatý 20
 Vejvoda, Václav 133
 Veltruský, Jiří 51, 85

 Verunáč, Václav 155
 Veřmiřovský, Adam 83, 85
 Veselský, Jiří 77
 Vlácil, František 77, 120
 Vladislav II. 45
 Vlašín, Štěpán 8, 78, 102
 Vlček, Oldřich 78
 Vočadlo, Otakar 158
 Vodička, Timotheus 42, 43
 Vojtěch, svatý 42
 Vorovka, Karel 155
 Voskovec, Jiří 12, 78, 93
 Vrchlická, Eva 148
 Vydra, Václav 147
 Vykypěl, Oldřich 75

 Weiner, Richard 23
 Weingart, Miloš 130
 Wenig, Jan 157
 Werich, Jan 12, 78
 Winner, Thomas Gustav 14
 Wolf, Werner 92
 Wolker, Jiří 66

 Zagorová, Hana 75
 Zaorálek, Jaroslav 145, 147
 Závada, Vilém 95
 Závodský, Artur 61, 62, 64, 73, 75, 76, 78
 Zeyer, Julius 95
 Zezula, Milan 75
 Zídek, Petr 144
 Zrzavý, Jan 147
 Zýková, Veronika 99

 Žák, Jiří 78

Poznámka: Jmenný rejstřík zahrnuje jenom jména uvedená v jednotlivých kapitolách, nikoli v soupisech pramenů a použité literatury ani v editorově bibliografii vančurovských prací, anglickém resumé, seznamu autorů a obrazové příloze. Z pochopitelných důvodů pomíjí rovněž jméno Vladislava Vančury.

Autorský kolektiv

Mgr. Jan Bílek, Ph.D. (Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, jan.bilek@uhk.cz)

doc. Mgr. Erik Gilk, Ph.D. (Filozofická fakulta Univerzity Palackého, erik.gilk@upol.cz)

Mgr. Lukáš Holeček, Ph.D. (Ústav pro českou literaturu AV ČR, holecek@ucl.cas.cz)

Mgr. Miroslav Chocholatý, Ph.D. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, chocholaty@ped.muni.cz)

doc. PhDr. David Kroča, Ph.D. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, kroca@ped.muni.cz)

Mgr. et Mgr. Marek Lollok, Ph.D. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, lollok@ped.muni.cz)

prof. PhDr. Petr Mareš, CSc. (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, petr.mares@ff.cuni.cz)

doc. ing. Mgr. Radomil Novák, Ph.D. (Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, radomil.novak@osu.cz)

Mgr. Ester Nováková, Ph.D. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, ester.novakova@ped.muni.cz)

doc. PhDr. Jiří Poláček, CSc. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, polacek@ped.muni.cz)

doc. PhDr. Ondřej Sládek, Ph.D. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity – Ústav pro českou literaturu AV ČR, osladek@ped.muni.cz, sladek@ucl.cas.cz)

Mgr. Hana Svobodová, Dr. phil. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, hana.svobodova@ped.muni.cz)

Mgr. Martin Tichý, Ph.D. (Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, martin.tichy@fpf.slu.cz)

Mgr. Veronika Valentová, Ph.D. (Moravské zemské muzeum, vvalentova@mzm.cz)

Mgr. Adam Veřmiřovský, Ph.D. (Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, vermirovsky@ped.muni.cz)

Obrazová příloha



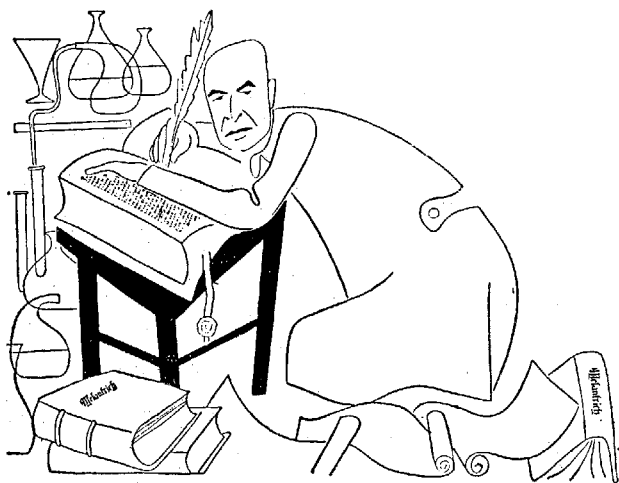
Kresba Františka Muziky



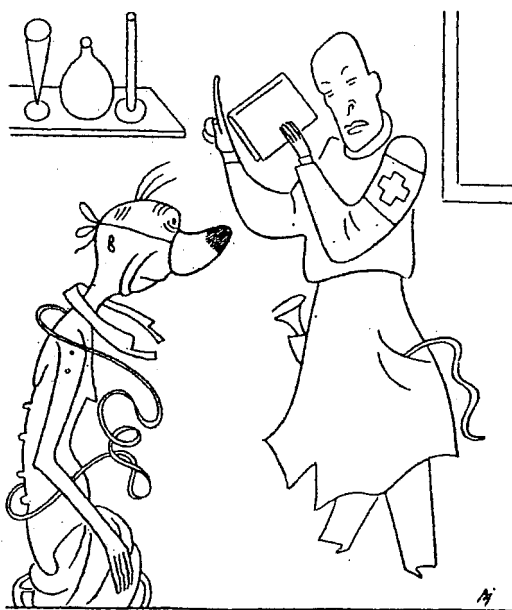
Kresba Františka Bidla



Kresba Adolfa Hoffmeistera



Kresba Antonína Pelce



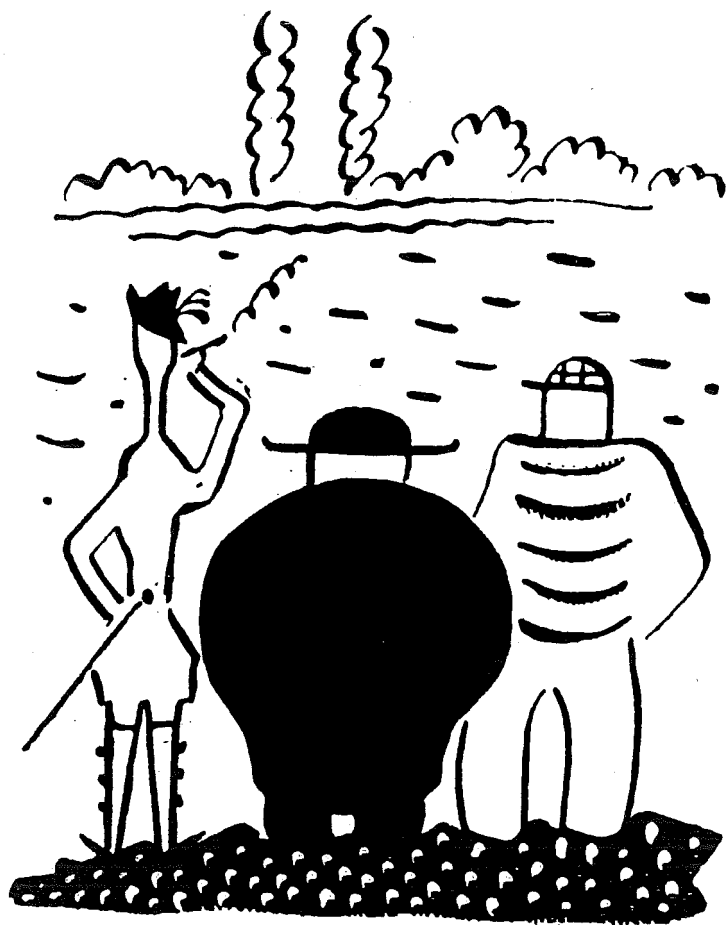
Kresba Františka Bidla zachycující Vladislava Vančuru jako lékaře předepisujícího coby lék silnou literaturu



Kresba Adolfa Hoffmeistera zachycující Vladislava Vančuru s Josefem Horou, Arnem Novákem a Josefem Pekařem



Kresba Adolfa Hoffmeistera zachycující Vladislava Vančuru mezi pátečníky



Ilustrace Josefa Čapka z Rozmarného léta



Ilustrace Mikoláše Alše z prvního dílu Obrazů z dějin národa českého



Ilustrace Karla Svobinského z druhého dílu Obrazů z dějin národa českého

**Vladislav Vančura
v literárním kontextu
20. století**

Jiří Poláček a kolektiv

Vydala Masarykova univerzita,
Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno

Sazba a návrh obálky
s použitím kresby Františka Bidla
Ludmila Rybková
1., elektronické vydání, 2022

ISBN 978-80-280-0139-1

Kolektivní monografie *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století* zahrnuje studie patnácti autorů ze šesti univerzit, Ústavu pro českou literaturu AV ČR a Moravského zemského muzea. Úvodní kapitola přináší nástin Vančurova života a mnohostranné tvorby. V následujících kapitolách autoři analyzují časoprostor maloměsta v jeho díle a podoby války v románech *Pole orná a válečná* a *Tři řeky*, interpretují *Obrazy z dějin národa českého* v kontextu protektorátní historické prózy. Dále se zaměřují na vedlejší texty a lékařskou inspiraci ve Vančurových dramatech a na jejich inscenace v brněnských divadlech, jakož i na hru *Josefina*. Zkoumají Vančurovu pozici v intermediálním průsečíku literatury, filmu a hudby i v meziválečné literární kritice, zabývají se různými způsoby jeho vyprávění a archaismy v románu *Markéta Lazarová*. V posledních třech kapitolách přibližují vančurovské studie Jana Mukařovského a Vančuru jako účastníka knižní ankety *Lidových novin* a jako pátečníka.