

VLADISLAV VANČURA

Vančurovo dílo vyrůstá z přesvědčení o nutnosti nastolit nový řád lidských vztahů i uměleckých hodnot. Jakkoli bylo toto přesvědčení inspirováno soudobými revolučními společenskými programy, neuplatňovaly se v něm tendence utopické konstrukce „nového člověka“, nýbrž spíše touha, aby člověk mohl žít a tvořit podle zákona své přirozenosti, aby se mohl v jistém slova smyslu vrátit sám k sobě. Proti krizovým zjevům soudobé společnosti Vančura vyzvedal ideál života vášnivého, bezprostředního, osvobozeného od pout sociální nerovnosti, sobectví, přetvářky, malichernosti. V tvorbě prozaické, dramatické i filmové odvážně hledal nové výrazové prostředky a postupy, které by byly adekvátní novému vidění a pojetí světa. Osobitým způsobem dovedl syntetizovat asociativní a expresivní obraznost moderní lyriky s tradicemi středověké prózy, renesanční beletristiky i románového vypravěčství 18. století. Vytvořil zvláštní typ básnické epiky, v níž dominantní postavení zaujal vypravěč disponující bohatými výrazovými prostředky: patosem i ironií, hyperbolou i hravostí, básnickou metaforou i schopností intenzivní smyslové evokace předmětného světa. Vančurovy postavy a příběhy, ať jsou transponovány do fantazijní polohy nebo se blíží historické realitě, ať mají charakter tragický či parodický, vážný či komický, nabývají platnosti podobenství, které vyvazuje lidské osudy z jejich individuální nahodilosti tím, že v nich hledá kontinuitu lidského zápasu o štěstí, spravedlnost a nepomíjivý řád životních hodnot.

VYHRAŇOVÁNÍ TVŮRČÍ OSOBNOSTI

Vladislav Vančura se narodil 23. června 1891 v Háji u Opavy, kde jeho otec pracoval na velkostatku jako hospodářský správce. V rodině se udržovaly tradice starého protestantského rodu, pocházejícího z Mladoboleslavska a Čáslavska. Rodinná kronika připomínala nejen středověké „loupežnické“ příběhy Vančurů z Řehnic — s jejichž básnickým zpracováním se setkáváme v románě Marketa Lazarová —, ale také účast Jiřího Vančury v předbělohorském stavovském odboji a osudy českobratrských exulantů a pismáků, kteří museli prchat ze svých statků před násilnou rekatolizací. Ovzduší biblických příběhů, starých pověstí a letopisů bylo chlapci známo již z dětství, které prožil v Davli u Prahy. Prostředí statkářského dvora a typická středočeská venkovská krajina staly se důležitými tematickými komponentami Vančurova díla.

Chlapecko dospívání a hledání životní cesty bylo poznamenáno blouděním a konflikty. Na gymnáziu studoval nejdříve v Praze na Malé Straně, později v Benešově. Protože se obtížně přizpůsoboval poměrům ve škole, rozhodl se ji opustit a hledat uplatnění v praktickém zaměstnání. Ale ani učení u fotografa a knihkupce nevedlo k cíli; po dvou letech se znovu vrací do školy — tentokrát do pražského gymnázia v Křemencově ulici. Zde se ocitá v prostředí aktivního studentského kulturního ruchu.

Po maturitě, kterou složil roku 1915, vstupuje na Uměleckoprůmyslovou školu, avšak po dvou letech se malířské dráhy vzdává a zapisuje se na lékařskou fakultu Karlovy univerzity. Za války, když mu hrozí vojenský odvod, záměrně se přivádí do kritického zdravotního stavu a je uznán neschopným služby. V letech

1919–1920 působí jako medik na praxi na východním Slovensku a v Havlíčkově Brodě. Od roku 1921, kdy studia dokončil, provozuje lékařskou praxi na Zbraslavi, ale po roce 1929 zanechává medicínu a plně se věnuje literatuře.

Vančura se již ve svých studentských letech intenzivně zajímal o aktuální otázky umělecké a společenské. Ve stati *Literární vyznání*, napsané na sklonku třicátých let, vzpomíná na pestré směsici kulturních a uměleckých proudů — od impresionismu a dekadence až po kubismus; v konfrontaci s nimi se třídily názory tehdejší mladé generace. Jeho opožděný literární debut (ač je vrstevníkem Čapkovým a Horovým, publikuje až po válce spolu s Nezvalem a Wolkrem) prozrazuje, že úporně hledal vlastní cestu; k uměleckému vystoupení se odhodlal teprve ve chvíli, kdy se jeho osobitá tvůrčí koncepce do značné míry vyhranila a ustálila. Proto jsou jeho první publikované práce tak výrazně individuální, i když je na nich patrná souvislost zejména s dobovým expresionistickým proudem.

Nekompromisní umělecký program, usilující o obsahovou i tvárnou proměnu literatury a opírající se o komunistickou světonázorovou orientaci, přivedl Vančuru do čela poválečného literárního hnutí, které se koncem roku 1920 soustředilo kolem uměleckého sdružení *Devětsil*. Jako první předseda této skupiny podílel se na vyhraňování názorové koncepce poválečné avantgardní literatury. Své pojetí umělecké tvorby formuloval zpočátku převážně v příležitostných referátech o pražských výstavách a divadelních představeních (České slovo 1919–1920, Československá samostatnost 1924, Národní osvobození 1924), později i v esejistických statích a poznámkách publikovaných zejména v časopisech podporujících nové umělecké směry (Host, Věraikon, Červen, Disk, Odeon aj.).

Vančura svoji literární práci po celý život spojoval s veřejnou činností. Důsledný občanský postoj považoval za nezbytnou složku umělecké aktivity, přitom byl však přesvědčen, že svébytnost umělecké práce nedovoluje, aby byla podřizována požadavkům aktuálních ideologických a politických zápasů. Vstupem do komunistické strany v roce 1921 manifestoval své přesvědčení o nezbytnosti společenských proměn, které by odstranily třídní rozdíly a nastolily spravedlivější vztahy mezi lidmi. V roce 1929, inspirovan Ivanem Olbrachtem, podepsal prohlášení skupiny spisovatelů, kteří se distancovali od tzv. bolševizace komunistického hnutí, a byli proto ze strany vyloučeni.

Ve třicátých letech se Vančurova tvůrčí aktivita rozšiřuje do nových uměleckých a kulturních oblastí. Intenzivně se začíná věnovat filmu, zejména režii; i v této činnosti zůstává věren svému novátorskému tvůrčímu krédu: poučen sovětskou filmovou avantgardou uplatňuje smysl pro dramatičnost scény, pro ozvlášťující vidění skutečnosti a dynamickou montáž záběrů. Z filmů, které se mu podařilo realizovat (*Před maturitou*, *Na sluneční straně*, *Láska a lidé*, *Naši furianti* — spolu s J. Honzlem a V. Kubáskem), se umělecky nejvýraznějším dílem stala *Marijka nevěrnice*, milostný příběh z Podkarpatské Rusi, natočený ve spolupráci s I. Olbrachtem (námět a scénář), B. Martinů (hudba) a K. Novým (scenáristická úprava). V roce 1936 přijal Vančura funkci předsedy České filmové společnosti, která sdružovala pokrokové filmové tvůrce a teoretiky a která si kladla za cíl vytvořit podmínky pro rozvoj národního filmového umění nezávislého na diktátu komerčních zájmů. Podobné cíle sledoval také svou účastí v předsednictvu a v redakční radě Družstevní práce, nakladatelství vybudovaného na moderních uměleckých i ekonomických zásadách. I ve třicátých letech se příležitostně vyslovoval k uměleckým a společenským otázkám (v časopisech Tvar, Plán, Panorama, Almanach Kmene, Literární noviny, Slovo a slovesnost, Listy pro umění a kritiku aj.); jako člen Levé fronty vystupoval v tisku a na různých shromážděních ve prospěch stávkujícího dělnictva, na podporu protifašistického boje v Německu, ve Španělsku atd.

Za okupace se stal vedoucím spisovatelské sekce odbojového Výboru inteligence, který byl součástí Národního revolučního výboru a který byl ve spojení s druhým ilegálním ústředním výborem KSČ. Koncem května roku 1942 byl gestapem zatčen a za stanného práva 1. června zastřelen. Roku 1947 mu byl udělen titul národního umělce.

Mezi Vančurovou uměleckou tvorbou a jeho životem je hluboká vnitřní souvislost; ne snad v tom smyslu, že by se tematika díla shodovala s empirickou rovinou jeho vlastního životopisu, ale v tom, že obojí podléhá stejnému etickému a filozofickému řádu, že ve své práci realizoval tytéž principy, které prosazoval ve svém osobním i občanském životě. Pro Vančurovu tvorbu, pro krystalizaci základních témat a motivů jeho díla měl mimořádný význam svět jeho dětství a dospívání. Venkovský statek a maloměsto, krajina s řekou a prašnými cestami; postavy statkářů a podruhů, majetníků, chudasů i šejdířů, lidí pohybujících se na měnivém výsluní společenské moci i na periferii života — v tomto dramatickém a barvitém světě básnickovy představivosti odráží se — mnohonásobně zvětšen — mikrokosmos jeho chlapeckých let, zkušenost jeho prvních poznání, prvních kroků na daleké „cestě do světa“.

HLEDÁNÍ TVARU

Vančurovy literární začátky spadají do let 1919–1923. V této době publikuje začínající spisovatel řadu drobných prozaických prací (v časopisech Červen, Kmen, Nebojsa, Proletkult, Orfeus, v Rudém právu, Českém slově aj.), které v roce 1923 vydává jako publikaci Devětsilu pod názvem *Amazonský proud*. Druhá Vančurova knížka vyšla o rok později pod názvem *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*; kromě stejnojmenné humorně fantazijní skladby obsahuje ještě dvě delší prózy — epickou *Cestu do světa* (uveřejněnou původně ve sborníku Devětsil) a satirickou povídku *F. C. Ball*.

Ačkoli jsou Vančurovy první knížky rozsahem nevelké a ačkoli svou tematikou i druhovým určením směřují na první pohled spíše k okrajovým oblastem literatury než k jejímu centru, autorův osobitý talent se v nich už projevil s neobyčejnou intenzitou a určitostí. Platí to zejména o autorově jazyce a slohu, jehož zvláštní archaické, expresivní a obrazové kvality se konstituovaly jakoby náraz. Tato skutečnost nám umožňuje ve výrazném a originálním vstupním akordu Vančurova prozaického díla zaslechnout již dílčí náznaky, nápovědi a motivy mnohem pozdějších autorových děl.

V raném díle vystupuje už na první pohled do popředí antikonvenční a kritický charakter autorova tvůrčího úsilí. Projevuje se to parodičností, zjevným i skrytým satirickým a ironickým zaměřením, kontrastním spojováním neobvyklých rovin jazykových, stylistických, tematických i myšlenkových, rozbíjením běžných dějových, kompozičních i druhových schémat. Ve struktuře Vančurovy prózy nalézáme v těsné blízkosti nejrůznější prvky, z jejichž spojení, srážek a prolínání se rodí zvláštní významové ovzduší ozvláštňující i nejprostší tvrzení, i nejbanálnější fakt. Slova archaická i hovorová, vznešená i hrubá, knižní i obyčejná; sloh biblických legend, modliteb a žalmů; naivita pohádek, kouzlo dětských vzpomínek, účinnost politických výzev a novinových pamfletů, naléhavost básnických vizí; tragédie a žert, proklínání i rozmarná hra významů a slov; zlomky starých mýtů, denní společenské a politické aktuality a narážky, fakta drsné skutečnosti i utopické obrazy — to všechno Vančura soustřeďuje na malé ploše svých próz.

Typologicky patří Vančurovy rané texty do oblasti básnické prózy; ostře se však odlišují od lyrismu symbolistického nebo impresionistického ražení. Autorovi nešlo o vyvolání okamžitých smyslových dojmů a nálad ani o vytvoření symbolických obrazů, které by poukazovaly k neuchopitelné a tajemné realitě. Spíše je tu možno nalézt paralelní rysy s lyrismem Apollinairova typu, s otevřeným básnickým systémem, který je s to zahrnout a obsáhnout nejrůznější polohy a oblasti skutečnosti, které se ocitají vedle sebe bez zjevných kauzálních a logických souvislostí. Specifický charakter Vančurových próz je dán vůdčí úlohou, kterou v nich zaujímá sám akt básnického pojmenování skutečnosti. Autor nepopisuje věci s pokorou pozorovatele a vypravěče, který čtenáři pouze zprostředkovává kontakt s mimoliterární realitou, nýbrž se snaží „výsledek mnohotvaré skutečnosti“ shrnout v „prosté tvrzení“, které je samo „krajně reálné a vytváří klad“. Uskutečnil se tu podobný posun jako v moderním malířství, které obraz vyvázalo z podřízeného vztahu ke skutečnosti

a které zdůraznilo jeho vlastní realitu a svébytnost. Jazykové a výrazové prostředky Vančurovy jsou nápadné, strhují na sebe pozornost; slova se vymykají z běžných syntaktických a významových spojení, avšak jejich sémantická stránka tím není oslabována, ale naopak zdůrazňována. („Sklennými pohledy jako opilci, kteří v řadě padli na zadek, sledují domy dým svých krbů, neboť vše, co hoří, posílají ke všem čertům do sladkého nebe.“) Věci a události, o nichž autor vypovídá, objevují se náhle jakoby v jiném světle, nabývají nové podoby a závažnosti. Požadavek ozvláštňení, vyvážení faktů a jevů z navykklých a zautomatizovaných vztahů, je vyjádřen v předmluvě k *Amazonskému proudu*: „Prostě tvrzení... buduje s jistotou prostor z věcí, jež dobře znáš, nazývají je pravým jménem. V něm objeví se ti krása i mechanických pochodů života, jež dávno pozbyly chuti, a obyčejných věcí, jichž si nikdo nevšímá, poněvadž plní dobu mezi každým jitem a večerem člověka.“

Tematicky ani druhově nelze drobné prózy *Amazonského proudu* charakterizovat jednoznačně; některé evokují poetický svět dětských vzpomínek (*Hudba na ulici*, *Samotný chlapec*), jiné zase monumentalizují tragické události všedního dne (*Nenadálá smrt*); pohádkové motivy (*Nezábavná skutečnost*) se střídají s exotickými náměty (*Amazonský proud*) i s drobnými anekdotickými příběhy. Tón vyprávění osciluje mezi hravou a ironickou rozmarností (*Lev na náměstí*), satirickou hyperbolou (*Starosta a báby*) a vášnivým sociálním protestem, v němž autor bezprostředně vyjadřuje své komunistické přesvědčení. Vančurův názorový postoj se však projevuje neustále — především v oblasti básnického pojmenování, které má vždy vyhraněný hodnotící charakter. Autor podrobuje ustálené představy kritické revizi (například v próze *Nezábavná skutečnost* jsou pohádkové představy parodovány, zatímco nejvšednější realita nabývá poetických kvalit), rozbíjí běžnou hierarchii hodnot a nastoluje nový řád lidských vztahů (*Ráj*).

V povídce *Cesta do světa*, která se námětem i způsobem vedení epické linie napohled nejvíce přibližuje tradičnímu vypravěčství, objevuje se u Vančury poprvé motiv cesty, s nímž se později v jeho díle setkáme ještě několikrát (například v *Učitel a žákovi*, ve *Třech řekách* aj.). Pokaždé je to vančurovsky příznačné téma vzpoury proti nepřátelské skutečnosti, úniku z pout tísnivých poměrů, hledání nového, lepšího světa. Výsledkem těchto cest bývá poznání vykoupené deziluzí, prací, bojem. Vančurovi hrdinové nenalézají sice na konci svého putování vytčený cíl, ale i tak má jejich únik hodnotu tvorby nových mezilidských vztahů založených na solidaritě a práci. V *Cestě do světa* se dva mladí chlapci osvobozují nejen od autoritativních příkazů svého prostředí, které si je neustále podrobuje a přizpůsobuje, ale také od mladistvé romantiky exotických snů a dobrodružství. „Všechno, co se nám líbilo, bylo nahoře,“ říká v závěru Jan, jeden z hrdinů povídky, „ale teď jsme staří jako všichni dělníci. Záře nad světem není jeho sláva, ale radost boje. Došli jsme až do Pisy; je krásná jako Cholín a ohyzná jako Cholín. Ervíne, můj študente, ty umíš čtyři řeči, mluv za mne; vraťme se ze Světa do Itálie k svým lidem...“

Dlouhý, Široký, Bystrozraký a *F. C. Ball* jsou prozaické skladby brilantního satirického humoru, rozpoutané obraznosti a dadaistické hravosti, která dovede zahrnout do zorného pole svého zájmu nejružnější fakta, prvky, útržky skutečnosti. V groteskním pásmu *Dlouhý, Široký, Bystrozraký* paroduje Vančura nejen ustálené postupy tradičních pohádek, ale také motivy exotických cestopisů, dobrodružných románů, detektivních příběhů, vernovek, filmů z Divokého západu, bulvárních novinových zpráv, hospodských tlachů. V proudu podivuhodných obrazů, metafor, slovních hříček a dějových zvratů probleskují autorovy protiměšťácké šlehy a invektivy. Některé vize postihují v básnický intenzivní zkratce realitu svého času, souhrnný obraz světa zmítaného poválečným chaosem a krizí.

V próze *F. C. Ball*, která vycházela původně na pokračování v literární příloze Rudého práva (1922), rozvíjí Vančura podivuhodný příběh zrodu, vzestupu a pádu zázračné fotbalové jedenáctky, který mu umožnil rozvinout řetězec humorných scén, výroků, odboček a sentencí, jejichž základním principem je paradox a hyperbola. Prvky dadaistické komiky však nezřídka přecházejí v satiru na kulturní a společenské poměry, zejména na poválečnou zbohatlickou vrstvu, která se zmocňuje i sportu.

Ve svých prvních prózách podrobil Vančura — podobně jako bratři Čapkové v Krakonošově zahradě — tradiční postupy narativní prózy ironické revizi. Parodie postihuje nejen ustálené vypravěčské útvary (pohádku, legendu, žánrový příběh), ale také dějová schémata, pojetí epického času i stylistické a jazykové prostředky (biblický sloh, humanistickou periodu apod.). Deformační záměr projevující se ve Vančurově slovesném umění charakterizoval Václavek těmito výstižnými slovy: „Tvar,vyživ se, posmívá se sám sobě.“

Vančurovi však nikdy nešlo pouze o ironické či dokonce destruktivní záměry. Již od svých prvních pokusů cílevědomě vytvářel nové jazykové, stylistické a vypravěčské postupy, které by byly s to sdělovat životní obsahy v novém pojetí a hodnocení. Například obdivuhodně stabilní a vykrystalizovaný je typ Vančurova souvětí, jež souřadným řazením několika prostých výpovědí směřuje k sentenci ne nepodobné biblické průpovědi. („Plápolá měsíc červen, setba byla učiněna tělem, kvete pšenice a okaté ryby se hluboko potápějí.“ „Ve starých hospodách dají pocestnému jísti u svého stolu, domácí psi sednou si k jeho nohám a paní hostinská vyptá se na všechny podrobnosti cesty.“) V některých drobných prózách, a zejména v povídce *Cesta do světa*, objevují se výhradně postupy nové epické prózy, oproštěné jak od dějové popisnosti, tak také od subjektivní psychologické analýzy.

Směřování k syntéze, která by shrnula a umocnila dosavadní Vančurovy tvůrčí výboje, projevilo se v následující etapě autorova vývoje, kdy v krátkém období dvou let vycházejí první jeho rozsáhlejší románové skladby — Pekař Jan Marhoul a Pole orná a válečná. Obě tato díla jsou vyhraněnými tvůrčími činy, přinášejí osobitou odpověď na programové hledání prózy, která by byla moderní svým uměleckým výrazem i sociálním protestem. I napříště se bude ve vývoji Vančurova díla uplatňovat podobný rytmus: období převážně analytická a hledačská se budou střídat s etapami syntetického charakteru, v nichž jako by se dílčí náznaky a postupy vykrystalizovaly v ucelený a definitivní tvar.

EPIKA JAKO ROZVEDENÝ BÁSNICKÝ OBRAZ

V Pekaři Janu Marhoulvi a v Polích orných a válečných podařilo se autorovi s nevšední uměleckou intenzitou vyjádřit patos protestu proti krutým sociálním poměrům a válce. Dobová kritika rázem přiřkla Vančurovi vůdčí místo v hnutí takzvané proletářské literatury. Vančurův tvůrčí čin byl původní a osobitý; autor nešel cestou kritické realistické prózy, která se snažila vyhocenými obrazy ze života proletariátu zapůsobit na cit i přesvědčení širokého čtenářského publika. U Vančury neexistuje dualismus příběhu a morálky, konstatování a hodnocení, slovního vyjádření a tendence. Obojí se do té míry prolíná, že někdy vzniká dojem, jako by se veškerá autorova tvůrčí práce soustřeďovala pouze do oblasti jazyka a stylu. Závažnost a originalita Vančurova uměleckého činu spočívala v tom, že nové vidění skutečnosti důsledně spojoval s obnovou a proměnou celkové struktury jazykového a literárního výrazu.

Pekař Jan Marhoul (1924) je román, ve kterém Vančura dosáhl první syntézy na cestě k moderní básnické epice. V této fázi usiloval o to, popřít narativní popisnost a spojit stylové novátorství s aktualizací starých vyprávěcích postupů a útvarů. Již v jeho prvotinách se setkáváme s narážkami na archaické narativní žánry, zejména na biblické legendy a pohádky. Marhoulův tragický příběh je koncipován jako podobenství, v němž se jednotlivé dějové situace opakují, obměňují a stupňují, aby vydaly maximum filozofického, obrazného a emocionálního smyslu. Postavy i prostředí nesou na sobě stopy konkrétního místa a času (autor situuje děj do Benešova v čase před první světovou válkou), avšak Marhoulův příběh nabývá platnosti obecné a nadčasové. Podobně jako v pohádce nebo v mýtu vyjadřuje jednání hrdinů základní životní situace a je výsledkem střetání elementárních sil dobra a zla, tak také Marhoulův pád se stává podobenstvím osudu člověka, který v podmínkách ziskuchtivé společnosti nemůže realizovat své nejlepší lidské vlastnosti. A nejen to — jeho pracovitost, štedrost, dobrota a jakási dětsky bezbranná radost ze života se obracejí proti němu samému a vy-

tvářejí z něho prostáčka a blázna, který se v daných poměrech nedovede uplatnit. V Marhoulově tragédii Vančura postihl dehumanizační proces odcizení dělníka a práce za kapitalismu, avšak kritický patos knihy se nevyčerpává pouze touto konkrétní historickou podobou; protože jde o podobenství, má smysl románu obecnější platnost: postihuje jakoukoli společenskou situaci, která „přirozené“ kladné vlastnosti člověka obrací proti němu samému. Bezbrannost Marhoulova „čistého lidství“, podmíněného v neposlední řadě i elementárními biologickými silami („zdálo se mu sdostatek krásným, že lze postavit palec proti čtyřem prstům a dotýkati se věcí, zdálo se mu neobyčejným, že jsou zvířata, ryby a ptáci“), je nejen obžalobou daných poměrů, ale také svědectvím o pekařově „pošetilosti“, o jeho neschopnosti rozlišovat skutečnost a iluzi, realitu a zdání („obraznost i skutečnosti jsou pomíchány v Janovi jako kvas a kouzla v díži čarodějníkově“). Tyto dvě stránky Marhoulovy povahy — přirozenost a bezelstnost i neschopnost čelit zlu a počítat s realitou — jsou nerozlučně spojeny, jedna podmiňuje druhou. Vančura v Marhoulově smrti apostrofuje majestát proletářského údělu, ačkoli v Janovi nevidí typ skutečného dělníka: „Nemá tvrdosti tohoto stavu. Jen si hraje a jeho ustavičná rozjítřenost je daleka kázně.“

Charakteristika postav, evokace scén i výběr jazykových prostředků jsou ve shodě s monumentalizujícím a zobecňujícím rázem příběhu – podobenství. Vančura položil velký důraz na vypravěče, na jeho dikci, gesta, způsob líčení a hodnocení událostí. Přenesení akcentu na vyprávění je symptomem obnovy epické struktury, i když děj sám o sobě se nevyznačuje žádnou vnější dramatickostí ani složitostí. Na rozdíl například od Karla Čapka, jenž subjekt svého vyprávění vždy konkrétně společensky, dobově i psychologicky určoval a lokalizoval, vytváří Vančura stylizovaný narativní postoj, který mu umožňuje střídat různé významové, emocionální i stylové roviny — ať je to klidná pohoda pohádkového vyprávění („čtrnáct let přešlo městem jako stádo po úzké lávce“; „dříve než kohout podruhé zakokrhá, Jan Marhoul na všechno zapomene“), expresivní evokace scén a dějů („lůžko umírajícího, úděsný kočár, bez pohnutí ujížděl k branám smrti“, „venku kolovrátkář zdvihal ze svojí znicí skříně odrhovačku jako pacholek, jenž váží vodu ze studně“), patetická apostrofa („chvilíčko zapomenutí, dej mu spáti, sestup, snes se, ať se roztrhne veliké utrpení na dvě části, vzejdi, malá a blikotavá hvězdičko míru!“) nebo groteskní a sarkastický škleb („kdyby Benešov mohl mňoukati, mňoukal by a vřeštěl, kdyby mohl kokrhati, kokrhal by, metal by kozelce a uchopě sám sebe za vous, vřeštěl by strašnou radostí, až by se pomočil, neboť v tomto kbelíku něco se děje!“). Základní poloha Vančurova vyprávění se blíží kazatelskému a deklamačně patetickému projevu: vypravěč oslovuje z výše svého nadhledu nejen postavy, ale také čtenáře; vůči předmětu svého vyprávění není lhostejný, neustále se s ním konfrontuje, neustále jej podrobuje osobně zaujatému kritickému soudu. Podoba těchto hodnotících konfrontací je různá; projevuje se nejen otevřenými a bezprostředními invektivami a sentencemi, ale také uplatněním zvláštních jazykových prostředků, například změnou stylistické roviny (klidný tón pohádkového vyprávění provází jen kladné tematické motivy; jakmile se v zorném poli příběhu vynoří záporný jev, vypravěč okamžitě mění zabarvení i tóninu svého „hlasu“) nebo hodnotícím pojmenováním („mlhy slov valily se mu z úst“, „ulice Bláto je děravá na dvou stranách“), které je samo o sobě svědectvím vypravěčova postoje k dané realitě. Vančura využívá k zesílení významové stránky svého výrazu také zvukových kvalit řeči: některé lyrické a reflexivní partie přecházejí v rytmizovanou a eufonicky výraznou prózu („lampa je temná a okno je temné a pohled umírajícího tkví v temnotách“). Způsob vypravěčovy mluvy, jež nezná vnější uhlazenost, plynulost a lehkost a jež je komponována na principu neustálých významových kontrastů a gradací, podtrhuje závažnost a dramatickост výpovědi.

V románě Pekař Jan Marhoul se výrazně projeví některé konstantní, charakteristické rysy Vančurovy básnické epiky. Je to především pojetí děje jako „rozvedeného básnického obrazu“, který nemá za úkol potvrzovat nebo vyvracet určité tvrzení a určitou morálku, ale který vytváří spolu s ostatními složkami epické struktury, tj. s postavami, prostředím, vypravěčem a jeho stylistickými a jazykovými postupy, nedílnou jednotu. Děj je ve Vančurově pojetí symptomem jednání, činů a vzájemného střetávání postav. Takzvaná

pravda příběhu nespočívá jen v ději, ale stává se integrální součástí celé literární struktury, v níž se odráží autorův vztah k realitě jako základní, konstitutivní síla uměleckého díla.

Také koncepce románové postavy, jak se vyhranila v příbězích Marhoulových, zůstává trvalým příznakem Vančurova vypravěčského umění. Autor i v pozdějších svých dílech soustřeďuje svou pozornost na postavy, které stojí někde na okraji společnosti, které jsou tak či onak „nezařazené“ a které se dostávají právě svými přirozenými elementárními vlastnostmi do konfliktu se svým okolím. Hrdiny Vančurových příběhů nelze charakterizovat pomocí konkrétních sociologických příznaků. Právě proto překračují své časové i místní určení a nabývají obecné platnosti hrdinů podobenství a mýtu, stávají se uměleckými typy schopnými obsáhnout základní polohy vzájemných lidských vztahů, vlastností a existenciálních situací. Odklon od psychologické analýzy a redukce vlastností na několik elementárních rysů, jež mají podobu živelných, přírodních sil, zvyšuje výraznost Vančurových postav. Jejich jednání a činy jsou neustále předmětem vypravěčova hodnocení; také konflikty hrdinů s prostředím i příčiny těchto srážek otevírají osudové a morální otázky, jež směřují k vyhraněným odpovědím a k nastolení pevných hodnotících kritérií. Vančura hledal východisko z krize etických, filozofických a společenských systémů v rekonstrukci řádu hodnot, který by nebyl odrazem absolutna či utopických představ, nýbrž výrazem pozitivních kvalit člověka, uložených hluboko pod jeho proměnlivými dobovými vlastnostmi. Záruku tohoto řádu Vančura viděl ve směřování společnosti k spravedlivějšímu sociálnímu řádu.

Skutečnost, že se ve Vančurově tvorbě stále uplatňovaly různé protichůdné tvůrčí síly, z jejichž napětí a srážek rostl nový umělecký tvar, potvrzuje román *Pole orná a válečná* (1925). Vyváženost a klasická uzavřenost Marhoulova příběhu je vystřídána fragmentární kontrapozicí dvou dějových linií. Na jedné straně se rozvíjí sled obrazů a scén evokující chmurnou tragičnost každodenního života zemědělských dělníků na ouhrovském velkostatku; na tomto pozadí vyniká postava čeledína Řeky, slaboduchého ubožáka, vystaveného napospas svým živočišným vášním. Na druhé straně sledujeme osudy panstva; život starého barona Danowitza a jeho dvou synů, kněze Josefa a důstojníka Ervína, je však jen groteskním rubem živoření ouhrovských chudáků. Apokalyptický příznak první světové války strhne osudy románových postav do svého ničivého víru a vtiskne jim sarkastickou pointu. Nalezenec Řeka se narodil beze jména a tak také umírá. Tomuto nepřičetnému tvorů, jehož život je sledem křivd, násilí a hrůz, dostává se po smrti velkolepé glorifikace: jako neznámý voják je zahrnut královskými poctami hrdinů. Vražda, které se kdysi z pomatenosti dopustil, je zcela zapomenuta a pohlcena v gigantických orgiích anonymního válečného zabíjení. („Byl vrahem a přestával jím býti, neboť žháří a kati celí v krvi vymohli vraždění slávu.“) Vančura ukazuje — podobně jako Hašek v *Osudech dobrého vojáka Švejka* — především absurditu války: nedistancuje se od ní osvobozujícím smíchem, ale sarkastickým výsměchem. Projevuje se to nejen v koncepci děje, v němž se řadí jeden ironický zvrat za druhým (Řeka chce zavraždit krčmáře, aby ho okradl, a místo toho zardousí chudáka Horu; Josefova pouť do Palestiny končí neslavným útekem do Istemby; starý baron posílá Josefa ze msty do blázince, protože mu omylem přičítá krádež cenných papírů atd.), ale také zvláštní groteskní obrazností, již se toto dílo stýká s expresionistickými tendencemi („Dörnek, pedagog Josefův, slynul bradavicí o devíti štetinách“; „jakási děvka, jdouc od barového pultu, nesla na čenichu úsměv, jako šašek nosí hůl“). Ironii a výsměch ztrácí Vančurovo vyprávění jen tam, kde líčí do nebe volající křivdu na chudých a vykořisťovaných. Ale ani tu autor nešetří drastickými obrazy a slovy, jež zdůrazňují tragikomičnost válečné absurdity, ale též naznačují, že oba světy jsou odsouzeny k zániku. Jeden proto, že válka v něm probouzí zasuté lidství, a druhý proto, že degeneroval. Tento smysl vtiskují baladicky laděným příběhům hodnotící postoje vypravěče, který zároveň představuje zdroj lyrických elementů díla.

Kontrastní střetávání různých významových poloh nabývá v této skladbě neobyčejné intenzity, zasahuje i rovinu jazyka. Autor často využívá prvku neočekávanosti: čtenář si není nikdy zcela jist, zda věta, která začíná jako vznešená biblická perioda, neskončí sarkastickou pointou, a naopak — nadávky a vulgarismy v sobě často skrývají sdělení závažné a pateticky zdůrazněné.

MOŽNOSTI BÁSNICKÉ EPIKY A DRAMATU

Následující období Vančurovy tvorby, v němž vznikají tři prozaická díla — *Rozmarné léto*, *Poslední soud*, *Hrdelní pře* anebo *Příslloví* — a dvě divadelní hry — *Učitel a žák* a *Nemocná dívka* — vyznačuje se, na rozdíl od předchozí tvůrčí etapy, odklonem od přímé evokace dobové sociální tematiky a rozvíjením některých akcentů a motivů, jež se v dřívější tvorbě objevovaly jen jako dílčí prvky, jako náznaky možností. Je to zejména princip humoru jako životní pohody a moudrosti, metaforizace osudových konfliktů do podoby básnické vize, hra s dějovými prvky i slovními významy, která přitakává elementárním životním silám, rozmarné lidské obraznosti, magické básnivosti. Negace přežitých životních obsahů a forem zůstává i zde v platnosti, avšak způsob, jakým se nyní manifestuje ve Vančurově díle, je jiný. Přímá a konkrétní invektivita mizí, vypravěč-soudce nabývá skrytějších a složitějších podob: jeho vztah ke skutečnosti je zprostředkovanější.

Vančurova tvorba druhé poloviny dvacátých let se vyvíjela v kontaktu s poetismem, s avantgardní programovou estetikou Devětsílu, v níž byl kladen důraz na moderní lyrismus jako na zvláštní sílu, v jejímž magnetickém poli nabývají nejrůznější prvky skutečnosti nové, překvapující podoby, schopné vzbuzovat ve čtenáři intenzivní smyslové a citové dojmy. Přitom však Vančurovo dílo, i když je v něm soustředěno velké množství různých prvků a i když se uspořádání a akcentování těchto elementů stále mění, nelze redukovat na výraz těch či oněch programových tezí. Například Vančurovy první dva romány — vyznačující se radikálním kriticismem sociálním a etickým — nelze bezprostředně vykládat z teoretických postulátů unanimismu či proletářské literatury, aniž bychom je tím ochudili o mnoho jejich specifických znaků. Pekař Jan Marhoul nebo Pole orná a válečná, nazírány z ortodoxně pojatého stanoviska „proletářského“, mohly se jevit jako prózy příliš archaické, kuriózní, nesrozumitelné a formální. Vždyť Vančura nikdy nepřijímal tezi o „tendenčnosti“ literatury jako o významové dominantě sdělení, kterou musí příběh a postavy díla potvrzovat; hotové myšlenkové kontexty pokládal za materiál, který musí být podroben tvůrčímu procesu jako kterékoli jiné složky díla; filozofický postoj promítal do způsobu „opracování“ slovesného materiálu: proto každý jeho tvárný postup je naplněn významy a smyslem.

Ani striktně vyložené teze poetistických manifestů, na jejichž zrodu se ostatně sám podílel jak svými díly, tak i několika teoretickými články, nejsou s to plně obsáhnout osobitost tohoto autora, který zůstal za všech okolností věren sám sobě, svému směřování k nadosobnímu řádu hodnot sociálních, etických, filozofických. Ne náhodou kritika vždy trochu tápala, když se snažila vyložit Vančuru z literárních vlivů a analogií (Šalda a Hora shodně ukazují, jak je nesnadné podřizovat tento originální umělecký typ jednoznačně pojatým dobovým literárním souvislostem), anebo když nebrala v úvahu množství zcela protichůdných prvků, které vstupují do Vančurova díla, aniž by oslabovaly jeho uměleckou celistvost a jednotu (Fučík: „Je až k nepochopení, jaká zarputilá síla dovedla jedinému dílu — jde o Pole orná a válečná, pozn. M. G. — vtisknout tolik různorodých, a přece sžitých znaků.“).

Humor, který je jedním z konstitutivních znaků Vančurova vidění světa a který se v jednotlivých autorových dílech projevuje různým způsobem — od rozmarného úsměvu a hravého taškárství až po ironickou invektivu a sarkastický úsměšek —, nalezl svou nejšťastnější polohu v *Rozmarném létě* (1925). Podtitul knížky „humoristický román“ navozuje ovzduší dobré pohody a smíchu spíše shovívavého než útočného. Autor v něm vypráví o milostných záletech trojice přátel, kteří se zhlédnou v krásné společnici potulného akrobata a kouzelníka. Při charakteristice postav, evokaci prostředí a dějových situací autor využívá tradičních vyprávěcích postupů, známých například z renesančních rozprávek, které jsou jemně parodovány. Události *Rozmarného léta* se vyvíjejí v jakémsi pohádkovém bezčase, i když se v textu tu a tam setkáváme s různými dobovými narážkami a i když městečko Krokovy Vary může leccíms připomenout básníkovu Zbraslav. Zdroj největšího komického účinku tkví v rozporu mezi vznešeností řeči, jíž mluví vypravěč a jež je propůjčena

i hrdinům příběhů, a mezi nicotností a pramalou vážností toho, co je předmětem výpovědi. („Nesměšujte mne s nemravý. Odložil jsem své spodky z dobrých důvodů. Neboť kůže, jak se doposud vykládá v týchž školních místnostech, kam jsem chodíval za svým obecným vzděláním, je uzpůsobena k dýchání a velmi si ho žádá.“) Komické sentence („čas propůjčuje důstojnost i zrudám“), parodovaná přísloví („je lépe mít poslední slovo než poslední ránu“), poetizace tlachů („zdá se mi, že jste na své cestě za výrazem došel až k stupni nesrozumitelnosti téměř zajímavé“), hra se slovy a metaforami („podobal se postupně luciferovi, sirce, šaškovi, opici, hasanovi, jablíčku, cvočku, pedelovi, opilci, bláznovi a nakonec, stanuv pěkně při kraji, měl tvářnost kazatele“), průhledné dobové narážky (o kouzelníkově společníci staré ženské říkaly, že „se jmenovala za svobodna Nezvalková a její otec, jenž byl veliký hříšník, všechno uměl a skládal krásné básně“), děj založený na anekdotických zvratech — to všechno patří k typickým postupům Vančurova humoru. Ovzduší poetismu je v Rozmarném létě exponováno — kromě zmíněných prostředků jazykové hry a asociativní obraznosti — také tematickými prvky: zejména motiv „podivuhodného kouzelníka“, akrobata, a motiv hry jsou dobově příznačné: stěžejní roli hrají zejména v poezii Nezvalově. Mimoto doprovází Vančura vyprávění parodovanými úvahami a obraznými sentencemi o literatuře, divadle, o skutečnosti a její básnické metamorfóze a o jiných otázkách dotýkajících se problematiky moderního umění; lze říci, že v těchto odbočkách je vtipným způsobem vyjádřeno Vančurovo tvůrčí krédo, které je ve shodě s poetikou dobové umělecké avantgardy.

V následujících letech se Vančura věnoval divadlu: napsal dvě hry, v nichž realizoval své představy o nové podobě a poslání dramatické jevištní tvorby. Podobně jako v próze kladé i v divadelních hrách důraz na básnickou řeč a obraznost a pomíjí přitom jakoukoli bezprostřední nápodobu skutečnosti. Postavy jeho scénických básní nejsou psychologicky prokresleny, dramatická děje nespočívá v zápletce nebo v intrice tradičního typu. Vančura obnažil dramatický konflikt, aby vynikla monumentální linie a obecná platnost příběhu, který se tím stává podobenstvím. Výpovědi postav se monologizují, ztrácejí charakter rozhovorů a často běží vedle sebe a přes sebe jako „leitmotivy“ polyfonní básnické skladby. Silné dramatické napětí her vyplývá ze vzájemných vztahů postav, které vystupují proti sobě vždy s veškerou svou intelektuální, citovou i volní zaujatostí, a nikdy jen tou či onou dílčí vlastností. Konfliktnost jednání je dále znásobena stálou konfrontací všech jednajících osob s ústřední apelativní myšlenkou, s nadosobním imperativním úkolem, jenž si podrobuje každého jedince a nutí jej k zaujetí vyhraněného stanoviska. Vančurovy postavy nejsou — jak by se na první pohled zdálo — pouhým ztělesněním daného etického či filozofického postoje a principu; jejich jednání často dozrává průběhem dramatického děje podstatných změn, autor se však nesoustřeďuje na objasňování psychologické motivace činů, ale exponuje samo jednání a vyhraňování individuálních postojů jako akt volby, jako aktivní vytváření přítomnosti a budoucnosti.

Ústředním konfliktem scénické básně *Učitel a žák* (1927), která byla poprvé inscenována Jindřichem Honzlem v Osvobozeném divadle roku 1927, je revolta proti přízemní realitě měšťáckých jistot. Janova „cesta do světa“ má platnost obecného podobenství o činu, který ztroskotá, o odvaze, která kapitulovala při první srážce jinošských snů se skutečností, při první deziluzi. V Janově zmoudření cítíme hořkost předčasně porážky; v jeho donkichotství, jakkoli bláznivém a nereálném, bylo víc hodnoty, kladu, naděje než ve smíření a návratu. Úkol, který zůstal nesplněn, trvá. Učitel se sám vydává na cestu, hledaje nového žáka, jemuž by vštípil své znalosti, své zaujetí a touhu: „Postavíme něco lepšího. Znovu. Znovu od počátku. Znovu a lépe.“

V této hře Vančura položil otázku, která se v jeho díle zas a znovu vynořuje a vrací jako jedno ze základních filozofických témat: vztah reality a touhy, každodennosti a ideálu. Sociální skutečnost, poznamenaná maloměšťáckou „rozumností“ a malodušností, neguje odvahu, čin, riziko, snění. Na začátku každé revolty je u Vančury „bláznovství“; tento postoj v jeho díle nabývá mnoha podob a významových odstínů, také jeho hodnocení se mění v závislosti na tom, v jakých vztazích jej posuzujeme. Vančura neglorifikuje planá romantická gesta; ušlechtilé subjektivní záměry nepodložené věděním a prací nevedou ke skutečnému

činu, ale spíše k předčasné rezignaci. („Chtěl bys příliš mnoho a neumíš nic. Zrána s rukama nad hlavou pokřikuješ na předměstí. Eh, dělníci vycházejí mlčky, s rukama svášenými podle těla a s pěstí neznatelně pootevřenou.“)

V následující hře *Nemocná dívka* (1928), která byla uvedena opět v Honzlově režii na scéně Osvobozeného divadla roku 1928, Vančura znovu rozvíjí podobný problém odpovědnosti, odvahy a činu. Tentokrát jej však promítá do konkrétnější situace a prostředí. Také konflikt je ostřejší vyhocen: mladé nemocné dívce hrozí smrt, nebude-li nalezen postup léčení zhoubné choroby. Způsob, jakým jednotlivé postavy reagují na tuto dramatickou situaci, vytváří mezi nimi napětí a odhaluje jejich pravou povahu. V expozici se vztahy mezi postavami ostře polarizují, v závěru se však ukazuje, že lidé nejsou určeni jednou provždy a že k zaujetí rozhodného stanoviska se mohou dopracovávat různými cestami. Odvaha nemá vždy stejnou tvář, její zdroje jsou individuální. Dívku nezachránila jen vůle Křikavy, který byl první ochoten nést nebezpečné riziko prohry, ale také profesorova racionální a přesná diagnóza nemoci a konečně také nenadálá rozhodnost Kolovratova, vybojovaná těžkým vnitřním zápasem s vlastní senzibilitou, citovou slabostí i zaujetím. („Není odvahy bez pochyb, není hrdinství bez bázně.“)

V následujících dvou Vančurových prozaických dílech, v *Posledním soudu* a v *Hrdelní pře anebo Přísloví*, se aktualizace jazykového a stylistického výrazu stává dominantní složkou literární struktury — je to nejzazší bod, kam až dospěl Vančura ve svém úsilí o obnovu slovesného tvaru.

Román *Poslední soud* (1929) je koncipován jako lyrický proud básnických obrazů a reflexí, které se složitě větví a prolétají. Naproti tomu má toto dílo zřetelně členěnou epickou osnovu, která ovlivňuje kompozici a výrazně se podílí na jeho sémantické výstavbě. Každý motiv i sebemenší detail nabývá tu potenciální obraznosti, je s to vzbuzovat celé řetězce představ, asociací, metafor. (Klobouk žebřáka Ramuse je nazván „cíchou“, pak „hvězdící“, „člunem a psem, jenž spí“.) Básnické pojmenování není bezprostředně spjato s realitou, ale krouží kolem ní, vytvářejíc si svůj vlastní a do jisté míry autonomní kontext. Vančura tento svůj tvůrčí postup motivuje především tím, že vypráví o lidech, jejichž vztah k okolní skutečnosti je tak či onak posunut, komplikován, deformován. Prastarý žebřák ponořený do své slepoty, Pilipaninec, karpatský horal, který opouští svou zapadlou vesnici a ocitá se uprostřed nepochopitelného města, doktor Weil, učený a podivínský tlachal, Mejgeš, posedlý stihomamem jakéhosi nejasného zločinu — to jsou protagonisté Vančurova příběhu. Jejich vidění skutečnosti neustále rozkolísávají neodbytné představy, obrazy, vzpomínky, blouznění. Postava Pilipanince v lecčems připomíná pekaře Marhoula — především svou naivní bezprostředností, neschopností bránit se nástrahám okolí a vlastním sebeklamům. Také ústřední konflikt románu je obdobný: prostý člověk nebo spíše prostáček ovládaný elementárními silami, pohnutkami a vášněmi dostává se do konfliktu se složitou a protikladnou realitou města, která si krutě podrobuje bezbranné a slabé jedince. Pilipanincovo drama není motivováno jen sociální realitou své doby, ale vyplývá také z vnitřních rozporů této postavy, z její posedlosti utkvělou ideou odvahy a činu, z neschopnosti rozlišit skutečnost od přeludu, hrdinství od zběsilosti.

Důležitým ideovým komponentem *Posledního soudu* se stává motiv nezištné družnosti a solidarity chudých; toto téma, které se ve Vančurově díle neustále vrací v různých obměnách, podtrhuje smírnou katarzi Pilipanincova příběhu a propůjčuje mu skrytý patos naděje.

Následující Vančurův román *Hrdelní pře anebo Přísloví* (1930) navazuje na předchozí dílo hned v několika směru. Především tím, že i zde do popředí vystupuje jazykový výraz a že i zde se řeší problém neobjasněného zločinu, viny a trestu. Téma lidské družnosti, přitakávání základním hodnotám života a jeho elementárním formám zastihuje mučivou nejistotu „hrdelní pře“ a rozvíjí se v rabelaisovsky groteskní oslavu boдрého kumpánství, které se dívá na svět „přes kouřící mísu a láhev“. Úsilí rekonstruovat dávný kriminální děj zůstává sice bez výsledku, ale sama „hra na soudní proces“ přináší své kladné důsledky: postavy románu, spojeně dávnou přítomností smrti i její současnou ozvěnou, uvědomují si nutnost životních hodnot, prioritu reálných

přítomných lidských vztahů nad tajemstvím minulosti. Interpretovat základní smysl tohoto díla není snadné: nemůžeme jej vyvodit z vlastního děje ani z výroků postav — je skryt hlouběji pod silným příkrovem autorovy ironie a fantazijní hravosti, v jejímž klamném stínu se odehrává celý příběh.

Napětí mezi zlomkovitostí, eliptičností výrazu na straně jedné a přebujelou perifrastičností na straně druhé — jež charakterizuje sémantickou výstavbu Posledního soudu — působí i v Hrdelní při; mění se však významově zabarvení těchto postupů i materiál, jenž je jimi formován, jak napovídá již název románu; autor se obrátil k inspiračním zdrojům lidové řeči, k příslovím, pořekadlům, nadávkám a jiným podobným útvarům, v nichž se manifestuje obrazná a tvůrčí povaha každodenní hovorové praxe. Základní situací jazykové výpovědi je tu dialog, rozhovor, který je silně stylizovaný a který nabývá různých podob — od expresivní rétorické výpovědi eufonicky složitě vybudované přes disputaci připomínající řeč soudních výpovědí a při až po nevázaný hospodský tlach a žvást. Fragmentárnost se projevuje především ve výstavbě děje, respektive v rekonstrukci dávné události, která zůstává přes veškeré úsilí protagonistů příběhu neobjasněna.

PŘÍBĚHY O LÁSCE, OSUDU A HŘE

Romány Poslední soud a Hrdelní pře si autor připravil cestu k další tvorbě, v níž se počíná postupně vyrovnavat napětí mezi jazykovým výrazem a epickou osnovou díla. Napříště se bude ozvláštňení realizovat spíše v dějových a tematických vrstvách díla než v ryze jazykové sféře. Navíc pak příklon k lidovým zdrojům jazykové obraznosti, jež mění archaický a „biblický“ ráz Vančurova slohu, napovídá, že si autor připravuje cestu k bezprostřednějšímu uchopení soudobé reality. Vypravěč, který býval dříve podoben spíše kazateli a patetickému baladikovi, přibližuje se posluchači (čtenáři), nasazuje důvěrnější tón, zaposlouchává se do rytmu a dikce hovorové řeči. Tato tendence se výrazně projevila zejména v povídce pro mládež *Kubula a Kubula Kubikula* (1931), která již stojí na prahu nového autorova tvůrčího období. Pohádkové vyprávění o veselých příhodách medvěďáře Kuby, medvěda Kubuly, strašidylka Barbuchy a jejich dětských kamarádů vyniká radostnou pohodou a jiskřivým humorem, těžícím jak z komických situací, tak z vynalézavého jazykového vtipu.

Změněnou situaci Vančurovy tvorby na přelomu dvacátých a třicátých let nejvýrazněji dokládá román *Marketa Lazarová* (1931). Je příznačné, že v této době — kdy se v celé české avantgardní literatuře uzavíralo jedno plodné období, inspirované především poetismem, a kdy se začaly naléhavě vynořovat nové otázky a nová řešení — Vančura vytváří dílo, jež zdařile syntetizuje celé jeho dosavadní tvůrčí úsilí. Autor komponuje epickou skladbu baladického typu, ve které jsou všechny složky jazykové, tematické a kompoziční výstavby v dynamické rovnováze; přitom se nevzdává žádné z podstatných vlastností svého vypravěčského umění. Do popředí vystupuje vypravěč, jehož způsob podání je stylizován jako temperamentní mluvní projev (skaz) obrazející se k posluchačům i k postavám („Jste mi, urození pánové, povinni věřiti, že tuto změnu přivodila láska“; „sbohem, Sovičko, můj škaredý příteli, zvedni svůj meč a aspoň trošičku se braň!“). Důraz na způsob vyprávění však nijak neoslabuje epickou osnovu příběhu. Právě tak básnické obrazy, jakkoli jsou někdy nezvyklé a sdružují odlehle představy, nevytvářejí zvláštní významový kontext, nýbrž míří k realitě, umocňují evokační sugestivnost dějů a scén. Místo pojmenování převážně metaforického, které charakterizovalo Vančurův sloh v předchozích jeho dílech, například v Posledním soudu, převládá zde pojmenování metonymické a synekdochické, to jest takové, kdy konkrétní detail poukazuje k obecnějšímu významu nebo evokuje celkovou představu scény, postavy, předmětného objektu („Roh koňských kopyt připražoval se mrazem jako rozpálenou podkovou a na cecíku krav byly ledové krupky“). Dramatičnost výjevů vypravěč stupňuje často tím, že je rozkládá v řadu detailních záběrů; tato technika je běžná ve filmové montáži a dosvědčuje, že předpoklady Vančurova zájmu o film se realizovaly již na půdě

jeho literární tvorby. („Viděl kypící a rozpleskující se zadek, cíp pláště, vlající vlasy a koneček povijanu, viděl svou chasu utíkat...“) Úhrnem lze říci, že v novém románě je bohatý soubor výrazových prostředků, jímž Vančura disponuje, ať v oblasti eufonie, slovníku, syntaxe či sémantiky, podřizován konkrétností, názorností a hodnotící určitostí sdělení: proto se žádný stylistický postup nápadně nevyděljuje z celku a neupoutává mimořádnou pozornost.

V mnoha dřívějších Vančurových dílech byl patrný rozpor (autorem záměrně zdůrazněný a využívaný) mezi archaizujícím slohem a soudobou realitou, která byla předmětem vyprávění. V Marketě Lazarové toto napětí mizí; příběhy jsou situovány do středověku, pojatého ovšem nikoli historicky, ale jako neurčité, „dané“ epické bezčasí, v němž se odehrávají legendy, báje, staré hrdinské balady. („Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském, za časů nepokojů, kdy král usiloval o bezpečnost silnic...“) Vančurovi ovšem nešlo o prostou nápodobu či reminiscenci starobylých příběhů, maska vypravěče–letopisce, kterou si zde nasazuje, je ironizována. Hrdiny dramatu nejsou urození a vznešení šlechtici, ale „zbušní a čertovští“ loupeživí rytíři, kteří propadli hrdlem královskému právu. Ironická dvojznačnost umožnila autorovi, aby povýšil příběh, jehož některé dějové prvky jako by byly převzaty z repertoáru krvavých milostných dobrodružství pokleslé rytířské romantiky, do polohy básnického podobenství o vášnivé lásce, která nezná překážek, o bouřlivém vzplanutí smyslů, o věrnosti, činu a vzpouře. Znovu se tu objevuje příznačné vančurovské téma; tentokrát však nenabývá podoby filozofické přehyby — jak tomu bylo například v Učiteli a žákovi —, nýbrž se promítá do příběhu naplněného smyslovou naléhavostí, barvitými scénickými akcemi a dramatickými zvraty.

Čistý a bezprostřední milostný cit, nepodřizující se žádnému nátlaku a vypočítavosti, stává se zde kritériem lidského jednání. („Lidský život má nesmírnou cenu lásky.“) Marketa, loupežník Mikoláš i Alexandra byli s to jej prožívat a realizovat do všech důsledků: proto jejich činy, jakkoli jsou leckdy „hříšné“ a zaslepené, nalézají v vypravěči porozumění i milost plnou obdivu. Naproti tomu Kristiánova zbabělost a polovičatost vede k potupné a strašlivé zkáze.

Marketa Lazarová je epos o lásce a smrti, o milování a zradě, o odvaze a zbabělosti. Vančura jím znovu nastavil kritické zrcadlo své době, svým současníkům: v jeho ostrém světle se jeví středostavovské ctnosti, založené na opatrnosti, vypočítavosti, respektování konvencí, dvojnásob nepřijatelné a odpudivé. Vančura nesouhlasil s relativistickým pojetím člověka ani s analytickou skepsí moderního psychologického románu, v němž se téměř ztratil aktivní lidský čin; proto se inspiroval rudimentárními vypravěčskými postupy a proto neváhal použít při líčení lidských vášní a skutků sytých, nelomených barev. („Jakže, vy nejste spokojeni s příběhem ze starých časů? Což vám nepůsobí ani ždíbec libosti slyšeti o mrazech tak pořádných, o prudkých chlapecích a sličných dámách? Nepůsobí tato povídka jako mlat u porovnání s rozkošnou složitostí současné literatury?“)

Také v následujících dvou prozaických dílech zůstává středem autorovy pozornosti milostná tematika. I když samo pojetí lásky se u Vančury neproměňuje, zůstává jí základní hodnototvornou konstantou života, prubířským kamenem lidského charakteru a jeho smyslové i citové plnosti a aktivity, jde o vyprávění značně odlišná. Román *Útěk do Budína* (1932) je pozoruhodný už tím, že se tu autor poprvé pokouší zobrazit současného člověka v jeho konkrétních sociálních i dobových vztazích. Dramatický milostný příběh pražské studentky Jany Myslbekové má v podstatě komorní ladění, avšak charakteristiky postav i prostředí míří k postižení společenské atmosféry v Čechách a na Slovensku po první světové válce. Tragická smrt Tomáše Baránye není pouze aktem individuální katastrofy člověka vykořeněného, neschopného realizovat skutečnou lásku a skutečný život, ale také svědectvím o „konci starých časů“, o pádu starých šlechtických rodů, které nejsou s to se přizpůsobit novým poměrům. Pokud Vančura evokuje patriarchální prostředí panského venkovského sídla, pokud líčí štěstí milenců, jejich smyslové vzplanutí, jež je vytrhlo z reálného času a prostoru, potud má jeho vyprávění podmanivou pohodu epiky bezmála pohádkové. Avšak tam, kde se dotýká životních způsobů vyšší

pražské společnosti, jejíž ráz po převratu určovali zbohatlíci, finanční spekulanti a byrokrati, nasazuje ostrý jízlivý tón. Spolu s převažující tendencí k realistickému způsobu zobrazování postav a dějů pronikají do Vančurova vyprávění také prvky psychologické charakteristiky osob; obraznost i archaičnost slohu je oslabována, i když ne natolik, aby bylo zrušeno stálé napětí mezi všedností každodenní reality a zázračností citových vzplanutí, mezi skutečností a snem, přítomností a vzpomínkou.

Ústředním tématem knihy povídek *Luk královny Dorotky* (1932) je láska — nikoli však tragická či dramatická, nýbrž spíše rozmarná a hravá. S výjimkou *Dobré míry*, vyprávění, jehož námět zčásti připomíná kalendářovou povídku a zčásti kramářskou baladu, končí všechny příběhy veselou a vtipnou pointou. Po způsobu renesančních novel je v nich učiněno zadost bezprostřednímu milostnému citu a mladým dychtivým smyslům (*Usmívající se děvče*) — navzdory všem svatouškům, starým paroháčům (*Konec vše napraví*), ale i násilníkům, kteří nemají pod čepicí a kteří si chtějí v doméně „královny Dorotky“ osobovat svá práva příliš zhurta (*Brusič nožů, Dobrá míra*). Vančura zde znovu vyjadřuje své pojetí lásky jako tvořivého citu, který milence osvobozuje a propůjčuje jejich vnímání světa a prožitkům hodnotu štěstí, hodnotu elementárního poetického vidění a činu, před nímž blednou i díla básníků (povídka *Guy de Maupassant*). Vančura uplatňuje ve svých příbězích smysl pro situační komiku, zápletku, anekdotickou pointu. Prvky ryze jazykové komiky ustupují do pozadí; způsob vyprávění se přibližuje svému předmětu, dřívější expresivitě, archaizaci a nezvyklost výrazu nahrazuje jadrnost a pádnost lidové řeči. („Já ti zaplatím, až naprší a uschne, ty ochechule... Nu, já tě naučím, jak se jídává na jatkách a jak se ve dvou hraje v karty!“)

Změny, které charakterizovaly vývoj Vančurovy prózy na začátku třicátých let, projevy se také v jeho novém dramatu *Alchymista* (1932, téhož roku uvedeno na Národním divadle v režii Jindřicha Honzla). Nejde tu už o scénickou báseň, která klade jednoznačný důraz na metaforiku jevištní řeči a která reálné situace a promluvy transponuje do oblasti básnického podobenství. Konflikt, postavy, scénické akce i dialogy jsou pojaty konkrétněji; dramatické napětí je vyvoláváno srážkami mezi jednajícími osobami, které často jednají nepředvídaně pod vlivem okamžitých pohnutek, pod vlivem vášně, pochyb, žádostí. Postavy nejsou jednoznačně určeny a determinovány vztahem k určitému životnímu principu nebo kritériu. Vančura sleduje rozporné jednání člověka, jeho často tápavé a bludné hledání smyslu života a štěstí. Alessandro Morone, alchymista a hvězdář, ztělesňuje příznačné rysy renesančního člověka — pozemšťanskou radost z bezprostředních darů života, z lásky, přátelství, dobrodružství a hry. Je lehkomyšlný a podléhá okamžitým popudům svých přání, není však otrokem svých pudů a pohrdá bohatstvím, slávou i mocí. Štěstí nalézá i ve své práci, v dobrodružství poznání, v odhalování tajemství přírody. Alessandroví protihráči jsou lidé, kteří se potácejí mezi svými vášněmi a mezi hrůzou ze zákazů, které překračují. Neřest se v nich snoubí s moralismem, jejich citová vzplanutí dusí rozum a bázeň: nenalézají hlubinu bezpečnosti ani v bezprostřední životní radosti, ani v přísné doméně božích příkazů. Ve hře o alchymistovi Moronovi autor rozvíjí téma milostného vztahu a lidského štěstí, téma, které je příznačné pro všechna jeho díla napsaná na přelomu dvacátých a třicátých let. V *Alchymistovi* — podobně jako v *Marketě Lazarové*, v *Útěku do Budína* nebo v *Luku královny Dorotky* — krystalizuje Vančurova pozitivní představa člověka; nikoli náhodou jejím katalyzátorem je láska, elementární vztah, který má největší hodnotu štěstí a tvorby. (Anna v *Alchymistovi*: „Byla jsem mrtvá a láska mě stvořila od paty k hlavě znovu.“)

PRÓZA O PROMĚNÁCH LIDÍ A ČASŮ

Následující období Vančurovy umělecké tvorby, které zahrnuje tři románové skladby — *Konec starých časů*, *Tři řeky*, *Rodina Horvatova* — a divadelní hru *Jezero Ukereve*, je charakterizováno jak obratem k nové

tematicke, tak vnitřními přesuny ve struktuře díla, změnami výrazových prostředků a jejich hierarchie. V tomto období se Vančura začíná intenzivně zabývat filmovým uměním, které ovlivňuje jeho tvorbu prozaickou i dramatickou.

Na společenskou krizi, jež se na začátku třicátých let výrazně projevovala v oblasti hospodářské i politické, doma i ve světě, reaguje Vančura zvýšenou pozorností ke společenské a historické realitě člo- věka. Dobová problematika, kterou Vančura dříve transponoval do oblasti básnického podobenství, monumen- tálního či groteskního obrazu a patetické výzvy, je nyní znázorňována bezprostředněji a konkrétněji. Metaforu nahrazuje evokace konkrétního životního úseku, osudy postav jsou nazírány v rámci širších souvislostí histo- rického procesu. Vančurovo směřování k realistickému typu románové struktury, jak se vyvinula v 19. století, není však zdaleka jednoznačné. Autor využívá vypravěčských postupů běžných v próze 18. století (Konec starých časů), nepodřizuje jednání svých postav tradiční povahopisné ani psychologické věrohodnosti a kromě toho neustále konfrontuje rovinu reálného životního dění a čas historické chronologie s perspektivou neskuteč- ného, pohádkového, fantazijního vidění (Tři řeky). Ani v románě Rodina Horvatova, v němž se nejvíc přiblížil tradiční realistické vypravěčské dikci, nezapře svůj sugestivní způsob evokace scén a detailů, který se opírá o moderní filmové vidění skutečnosti, o princip montáže, prolínání, konfrontace různých záběrových úhlů. Také v pojetí děje jako svébytné složky básnické fikce, nezávislé na předem dané morální či tendenční tezi, zůstal Vančura věren svým tvůrčím zásadám; epická osnova románových skladeb je však oproti dřívějším dílům zdůrazněna, prvky lyrického vidění ustupují do pozadí nebo procházejí zvláštní proměnou, nabývají nových podob.

V *Konci starých časů* (1934) nastavuje Vančura satirické zrcadlo životnímu stylu nového republikán- ského panstva, jež se po válce zabydlovalo na starých šlechtických statcích a zámcích. Tito zbohatlíci, kteří marně zakrývali svou přízemní morálku kramářů a lichvářů horlivým napodobováním šlechtických mravů, stávají se dvojnásob směšnými, když se octnou tvář v tvář podivnému fantomatickému představiteli „starých časů“, ruskému běženci knížeti Megalrogo. Nejsou s to prokoudnout jeho šejdířství, protože se kryje velko- rysými gesty, šlechtickou hrdostí a invencí téměř básnickou, tedy vlastnostmi, které jsou novodobému panstvu zcela nedostupné. Autor svůj ironický odstup umocňuje tím, že příběhy, jež se odehrávaly na zámku Kratochvíli, dává vyprávět knihovníku Sperovi, chlapíkovi nepříliš důvěryhodnému, který neustále kriticky srovnává nové majitele panství se starým vévodou a který se rovněž snaží — leč marně — odhalit Megalroga jako podvodníka. Tím, že se Vančura vzdal bezprostředního autorského hodnocení a komento- vání osob a skutků, což bývalo v jeho dřívějších prózách běžné, zmizela ostrá hranice kladu a záporu, dobra a zla. Mukařovský charakterizoval tuto proměnu jako „uhlazení příkrých kontrastů, ale zato rozmnožení odstínů“. Nejde tu ovšem o relativismus, který byl Vančurovi vždy cizí, nýbrž o hodnocení prostřednictvím stupňované ironie: vypravěč patří ke světu, jehož postavy a děje kriticky i s obdivem popisuje, ale sám se také vystavuje — ať bezděčně či úmyslně — úsměškům. Čtenář nebere vždy Sperovo stanovisko za bernou minci; ironie postihuje nejen předmět vyprávění, ale i jeho subjekt.

Konec starých časů již v ničem nepřipomíná patos biblických příběhů ani monumentalitu středověkých kronik, ocitáme se zde spíš v ovzduší satirických románů 18. století, kde se motivy galantních dobrodružství a intrik proplétají s živými popisy a s úvahami, jejichž tón bývá často v komickém nesouladu s tím, o čem se mluví. Moment významového kontrastu, posunu, nepředvídanosti a hry, který je pro Vančurovo umění tak příznačný, uplatňuje se i zde. Na rozdíl od dřívějška, kdy se tato autorova básnická invence projevovala nejvýrazněji v oblasti jazyka a slohu, přesouvá se nyní do dějové kompozice a do charakteristiky postav. Protagonisté příběhu — zejména Megalrogov, jenž bývá přirovnáván k baronu Prášilovi — překvapují neustálými a neočekávanými zvraty ve svém jednání, takže nikdy přesně nevíme, koho máme před sebou; děj, stále přerušovaný a nastavovaný, skládající se z drobných výjevů, nepostupuje jednoznačně kupředu, ale každou chvíli se štěpí a odbočuje.

Podkladem pro román *Konec starých časů* byl nerealizovaný filmový scénář; autor se však nespokojil pouhým přepisem předlohy: vytvořil bohatě odstíněné vyprávění, které osobitým způsobem slučovalo narativní postupy starých satirických románů (Sterne, Fielding) s technikou filmové montáže a optického záznamu detailů a scén.

Podobný proces, jaký probíhal od poloviny třicátých let ve Vančurově próze, mění také podobu jeho dramatické tvorby. Ve hře *Jezero Ukereve* (1935) není již důraz položen na řešení individuálního životního dramatu; lékař Forde, námořník Charpeau, ugandský náčelník Goan, jeho dcera Lee, jeho synové i ostatní postavy hry prožívají své osobní konflikty, své lásky, intriky, přátelství i nenávisti, ale za tím vším se tyčí jako osudová hrozba společný nepřítel — spavá nemoc. Do intimních vztahů lidí se promítají obecné problémy — zápas s epidemií, konflikt mezi kolonizátory a černým lidem, rozpory mezi humánním posláním lékařské vědy a mezi mocí a obchodními a politickými spekulacemi. Důraz, který autor položil na myšlenku lidské solidarity, překonávající rasové předsudky a rozdíly, zaslepenost individuálních intrik i mocenských zájmů, zněl — tváří v tvář narůstajícímu nebezpečí mezinárodního fašismu — jako apel svrchovaně aktuální a naléhavý.

Také ve výstavbě dramatického textu došlo k podstatné proměně: řeč postav nese výrazné stopy jejich sociálního původu, stává se důležitým prostředkem společenské i individuální charakteristiky jednotlivců. Ve Vančurově hře slyšíme patetickou a obraznou řeč Ugandanů, obhroublý žargon námořníků a vojáků, strohou mluvu lékařské rozpravy i klamné fráze politiků. Autorovo jevištní slovo nabývá dosud nebývalé různorodosti a stylové mnohotvárnosti; pružně a přiléhavě se přizpůsobuje proměnám životních postojů i okamžitých situací. Hromadné promluvy (diskuse v parlamentě, vřava vojenského ležení, vzrušené zaklínání Ugandanů) se střídají s intimními výpověďmi (milostný dialog, řeč skrytých intrik apod.); dramatické napětí scén se však ani na okamžik neoslabuje, propůjčujíc všem projevům zvláštní naléhavost a zaujatost.

V široce koncipovaných románových skladbách druhé poloviny třicátých let — ve *Třech řekách* a v *Rodině Horvatově* — se Vančura pokusil zachytit pluralitu světa, proměny dobové a společenské reality viděné prizmatem individuálních osudů. Zde také nejvýrazněji vystupuje do popředí souvislost Vančurovy prózy s dobovou aktualizací společenského románu, který sehrál ve vývoji české beletrie třicátých let významnou roli. Ve *Třech řekách* se setkáváme s příznačnými rysy takzvaného výchovného románu, *Rodina Horvatova* může být zase charakterizována jako generační román, zachycující proměny celých společenských skupin a přispívající tak k objasnění geneze soudobých společenských rozporů. Jestliže se Vančura ve svých prvních prózách soustřeďoval zpravidla na rozpory mezi stabilizovaným životním prostředím a člověkem vymykajícím se jeho zákonům a tlakům, pak v jeho pozdějších románech vystupuje do popředí moment dynamiky společenského dění; mezi člověkem a prostředím existuje vnitřní pouto, které se projevuje jako podmíněnost i jako revolta, jako závislost i jako potřeba aktivního činu.

Ústřední postavou *Tří řek* (1936) je Jan Kostka, chudý venkovský chlapec; jeho „cesta do světa“ je hledáním životních jistot a poznání. Ačkoli se životní příběhy Janovy a ostatních početných románových postav odehrávají v konkrétní historické a společenské situaci, jsou vypravěčem úmyslně jakoby nadneseny, zmonumentalizovány do podoby velké epické básně. Význam *Tří řek* nespočívá ve výkladu historických dějů viděných očima románových postav; svůj tvůrčí záměr vyjádřil Vančura slovy: „Chtěl jsem sledovat člověka, z něhož život střásá mátožnou nejistotu mladosti. Hledal jsem situaci, za které by student mohl projít školou světa, bolesti a tvrdé práce.“ V nové obměně se tu opakuje starý pohádkový motiv o tom, jak hrdina putuje do světa a jak za dalekými třemi řekami nalezne pravdu. Touto pravdou je myšlenka sociální spravedlnosti, svobody a rovnosti lidí. Jan Kostka ji nalézá uskutečňovanou v ruské revoluci, na jejíž stranu se přidá.

S dobovými románovými freskami, zastoupenými v naší literatuře například tvorbou Jaroslava Kratochvíla, Karla Nového, Marie Majerové, Josefa Kopty nebo Marie Pujmanové, spojuje *Tři řeky* mnohotvárnost životní

reality, šíře času i prostoru, kterou se autor pokusil svým dílem obsáhnout. Život na selském dvoře a na věvodském zámku, tísnivé ovzduší malého města a ohlasy revolučních událostí v daleké cizině, konspirativní ovzduší dělnických organizací a 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 románové skladby. Vyprávění postupně otvírá nové a nové obzory a prohlubuje široké řečiště příběhu, prokládaného drobnými lyrickými zastaveními, v nichž je zvláštní půvab tohoto díla.

Autor podtrhl legendárnost příběhu i tím, že volil vyprávěcí techniku blízkou pohádce. Vypravěč oslovuje čtenáře, zasahuje do děje, hodnotí osoby, chválí je a vysmívá se jim, přeskakuje dlouhé časové úseky, zatímco některé scény líčí co nejpodrobněji. Jeho vztah k zobrazovaným událostem a postavám je přitom pln neustálého napětí a skryté ironie, která se projevuje zejména tam, kde líčí osoby a prostředí, jež vzbuzují jeho antipatii. Tím vším je silně ovlivněn charakter Vančurovy epiky: popis je podřízen vyprávění, které obnovuje elementární epické postupy, potlačuje psychologickou analýzu i rovnoměrné rozvíjení dějových složek. Kompozici románu charakterizuje nepřetržitý sled scén a záběrů, které jsou svým rozvržením, vnitřním uspořádáním i celkovým rytmem blízké filmovému scénáři. Neustálé přechody od pohledu zobecňujícího k mikroskopickému, prolínání scén, záznam drobného detailu, který se vrací jako příznačný motiv, montáž a střih výjevů nazřených z různých úhlů vytvářejí zvláštní rytmus Vančurova vyprávění.

Román *Rodina Horvatova* (1938) zaujímá ve Vančurově tvorbě zvláštní místo. Autorův dosavadní způsob epického vyprávění prošel výraznou proměnou: vypravěč zmizel za scénou, do popředí se dostala objektivní evokace dějů, prostředí, dialogů. Postavy románu jsou charakterizovány osobitým jazykovým projevem, který vyjadřuje nejen jejich psychickou individualitu, ale také jejich sociální zařazení. Vančura se pokouší na osudech statkářské rodiny postihnout obecný pohyb české společnosti v době před první světovou válkou. Lidé různého sociálního původu a postavení i rozdílných životních zkušeností, statkáři, studenti, politikové, podnikatelé, novináři, umělci a venkované reprezentují v tomto díle různorodé sociální síly, které se uplatňovaly ve vývoji české společnosti před první světovou válkou. Toto pojetí románové postavy a lidského osudu je ve Vančurově tvorbě něčím novým, i když směřování k objektivnímu typu epického vyprávění se v ní projevovalo již dříve, například ve *Třech řekách*. Také autorův sloh, charakterizovaný dosud bohatou perifrastickou lyričností, se postupně zjednodušuje; názorně o tom svědčí zejména podstatné úpravy, kterými autor v roce 1935 přepracoval román *Poslední soud*. V *Rodině Horvatově* se Vančura vzdal archaismů, expresivních výrazů i rétorických pasáží, zjednodušil syntaktickou i zvukovou výstavbu věty a důraz položil na smyslově konkrétní evokaci reality; lyrismus, který je podstatnou složkou jeho vidění skutečnosti, projevuje se zde jen náznakem: dokresluje celkovou atmosféru scén a výjevů. Vančura začal koncipovat tento román již na konci dvacátých let, jak o tom svědčí několik úryvků, jež tehdy časopisem publikoval. Původní text, odpovídající tehdejší autorově koncepci básnické prózy, byl zásadně přepracován.

Rodina Horvatova je prvním svazkem zamýšlené a nedokončené románové trilogie, jež měla nést název *Koně a vůz*. Děj, který se zpočátku vyvíjí pomalu a v širokém záběru, teprve na konci knihy vyústí v řadu dramatických zápletek, jež zůstávají nedořešeny. I v této velkoryse koncipované románové expozici Vančura zůstává věren jednomu ze svých základních témat: je to zánik „starých časů“, pád patriarchálního statkářského způsobu života. V této proměně historického času Vančura sleduje nejen postavy patřící minulosti a ztroskotávající v nových poměrech, statkáře Horvata a jeho bratrance Holka, ale také a především mladé lidi, kteří tápavě hledají jistoty své přítomnosti a budoucnosti, kteří se připravují na svou „cestu do světa“. Vančura si problematiku svých postav nezjednodušoval: hodnocení člověka není determinováno sociálním prostředím, i když ono určuje podmínky, za nichž si každý jedinec musí hledat své místo v životě.

OBRAZY Z DĚJIN

Na začátku roku 1938, kdy se hrozba fašistického Německa rychle stupňovala a kdy se octla v sázce nejen národní a státní samostatnost, ale také existence základních kulturních hodnot a lidských svobod, Vančura mění své tvůrčí plány a začíná se energicky zabývat zcela novým literárním úkolem, na němž pracoval poslední čtyři roky svého života. Výsledkem této nedokončené práce jsou dva díly *Obrazů z dějin národa českého* (1. sv. 1939, 2. sv. 1940; rukopis úvodních kapitol třetího svazku byl publikován z autorovy pozůstalosti v roce 1948).

Obrazy z dějin národa českého vznikly z bezprostředního popudu dobového a společenského: redakční rada nakladatelství Družstevní práce chtěla dát do rukou širokému kruhu čtenářů knihu o dějinách českého národa, která by přiblížila nejstarší děje národní minulosti z hlediska nových koncepcí historických a filozofických. Na tomto velkoryse rozvrženém díle se mělo podílet více autorů, Vančurovi byla svěčena celková redakce. Z různých příčin se však tato kolektivní spolupráce neuskutečnila a Vančura se rozhodl realizovat původní záměr sám.

Vančurovo rozhodnutí vyplývá z logiky jeho celoživotního tvůrčího vývoje. Vždy hledal takovou tematiku a takový způsob uměleckého ztvárnění, který by mu umožnil zaujmout aktivní vztah k základním problémům současnosti, aniž by to znamenalo redukovat tyto otázky na záležitosti aktuální politické a ideologické praxe. Vančurovi bylo zcela cizí vyjadřovat se v rovině pouhé životní empirie nebo povrchního aktualizování. I tehdy, když chtěl vyjádřit jednoznačný názor na nějakou konkrétní historickou událost — jak tomu bylo například v povídce *Občan Don Quijote*, uveřejněné ve sborníku Španělsku 1937 — použil raději podobenství nebo parafráze nebo jiného metaforického a nepřímého pojmenování skutečnosti; svému stanovisku propůjčil tak obecnější dosah, promítl je do širší dějinné perspektivy. Podobným způsobem postupoval také při koncipování *Obrazů*. Básnickou interpretaci dějin opřel o studium historických pramenů a dokumentů. Spolupracoval s marxistickými historiky (J. Charvátém, V. Husou a J. Pachtou), přičemž usiloval o to, aby jeho obrazná evokace minulosti nebyla v rozporu s objektivním výkladem historických procesů, který odlišuje společenskou realitu od způsobů, jimiž si ji lidé uvědomovali a vysvětlovali.

Oč šlo Vančurovi především? Aby hodnocení minulých dějů vyvodil ze složité skladby příčin, které se tají za každou sebemenší událostí, změnou a rozhodnutím. Jednotlivé výjevy, epizody a vyprávění, ač mají svou relativní samostatnost, nabývají hlubšího smyslu teprve v celkové kompozici díla. Ozřejmují hlubinný dějinný posun, skryté příčiny vzestupů a pádů, porážek a vítězství, ono střídání různých „časů“, v nichž se v rozporech a zápasech rodí to, čemu někdy říkáme smysl národních dějin, jindy pokrok nebo posloupnost kultury a humanity. Vančura se snažil zachytit především ty rysy středověkého člověka a ty rysy dávných životních způsobů, které „uvízly v síti času“ a které jsou dodnes přítomné, podílející se na utváření podoby naší přítomnosti a budoucnosti.

Otázka, co je individuální osud člověka a jaký je jeho vztah k lidskému společenství, otázka, k níž se Vančura neustále v různých obměnách vracel a jež nabyla v *Obrazech* dominantního postavení, měla i svou druhou stránku: vedla k hledání pohnutek jednání jednotlivých osobností i celých národů, k odkrývání zasutých pramenů, z nichž se napájí vůle člověka k činu.

Vančura ukazuje meze, které objektivní běh věcí neúprosně klade v cestu zdánlivě neomezené vůli panovníků a králů, lidí obtížených statky a bohatstvím, mocí duchovní i světskou. („Kníže může vytáhnout do pole, může rozhodovati o věcech práva, vládne, rozkazuje, žene se jako proud nějakým řečištěm, ale to řečiště je závora i příčina jeho běhu. A jako je vztah mezi řečištěm a proudem, tak jsou podobné vztahy mezi konáním člověka jediného a činy lidí ostatních, neboť žádnou bytost nelze oddělit od společných věcí života.“)

Vančura ukazuje — ne deklarativně, ale silou své básnické obraznosti a fabulační invence —, jak se i ti bezejmenní a bezbranní podílejí na tvorbě dějinných skutků a hodnot nejen hmotných, ale i duchovních.

Bezbranní sedláčci a tkalci Inu, lovci a rybáři, kupečkové a kameníci, kovkopové a kováři, chudí zbrojnoši a žebraví mniši, služby a podruhně, otroci a poustevníci, všichni ti nepatrní lidé, jimiž pohazuje nahodilá sudba a zvlůle pánů a jež zastihuje sláva knížecích erbů, intriky dynastií a bouře válek, vytvářejí hlavního hrdinu historie, dělný a činný lid, který je ve své práci, ve svém citění, myšlení i přemítání a víře plně nejasných tužeb a básnivosti — nesmrtelný a nezničitelný.

Obrazy znamenají jak po stránce filozofické a světonázorové, tak po stránce umělecké syntézu dosavadní Vančurovy tvorby. Ve šťastné shodě se zde setkaly různé charakteristické rysy jeho talentu: tihnutí k epickému vyprávění a k monumentálnímu pojetí lidských osudů, postav a skutků, archaická stylizace jazykového výrazu spojená s kontrastním spojováním a mísením různých stylových prvků a rovin, dramatická evokace scén, lyrická obraznost a emotivní intenzita představ, fabulační vynalézavost i osobitý patos a ironie plná vzácného humoru.

Historické téma se objevilo ve Vančurově tvorbě již dříve, především v románu Marketa Lazarová, v nedokončené povídce *Gilotina* (1937) a v románovém fragmentu *Krčín*. V Obrazech však šlo o zcela jiný tvůrčí úkol: autor zde dával svou obraznost a evokační i dějovou vynalézavost do služeb poznávání a odhalování objektivních rozporů konkrétní historické chvíle. Opíral se o studium autentických pramenů, zejména o staré kroniky a letopisy. Mezi nejdůležitější zdroje Obrazů patřilo proslulé dějepisné dílo Kosmovo, Dalimilovo a zvláště Zbraslavská kronika Petra Žitavského. Vančura se však zásadně vystříhal legendarizace a mýtizace historických událostí; ponechal například stranou oblíbená témata starých pověstí, jež opředly předhistorické dějiny naší vlasti i některá pozdější období, a snažil se oprostit historické osobnosti a děje (zavraždění sv. Václava, postavu Závíše z Falkenštejna atd.) od pozdějších glorifikací či demonizací, v nichž se ztrácely jejich reálné obrysy. Minulost s její nenávratnou atmosférou respektoval Vančura především jako básník, jako vypravěč: jemnou stylizací a archaizací slohu navozoval ovzduší dávných kronik, hrdinských zpěvů, rozmarňných rozprávek i kázání. V některých partiích, kde mu šlo o zachování autentického koloritu doby, uváděl dokonce doslovné citáty z Kosmovy kroniky nebo i z jiných literárních pramenů, aniž tím jakkoli narušil jednotlivý ráz vyprávění.

V průběhu práce nad Obrazy, jak se zvyšovala suverenita, s níž se autor zmocňoval látky, i jak se rozšiřoval a rozrůžňoval dostupný historický materiál, mění se také způsob podání i celkový charakter skladby. Zpočátku převládá spíše kronikářské vyprávění, které jen střídavě využívá bezprostřední evokace postav, scén, prostředí. Také autorova fabulační invence si ukládá zřejmé meze. Avšak již v prvním díle se objevují některé výrazně beletrizované nebo dramatizované kapitoly (například půvabná povídka o Kosmovi nebo klasicky sevřené a gradované vyprávění osudů Soběslava I.), jejichž charakter předurčil základní polohu druhého dílu, věnovaného období vrcholného vzepětí moci královských Přemyslovců. Tento svazek je již vlastně široce rozvětveným a barvitým pásmem povídek a drobných vyprávění, jež spojuje nejen historické pozadí, ale i řada postav, které se v ději vynořují, mizí a zase se navracejí — podle zákonů básnické epiky i historické věrohodnosti. Třetí, nedokončený díl (*Poslední Přemyslovci*), z něhož se zachovaly pouze první kapitoly a plán celého svazku, měl být již celý koncipován na základě románové osnovy. Složitě komponovaný děj, rozvíjející se podle zvláštního rytmu a soustřeďující se kolem několika ústředních postav, umožňoval autorovi vyjádřit osobitou koncepci historického času, člověka a jeho osudu, onu zvláštní dialektiku zákonitosti a nahodilosti, opakování a jedinečnosti.

Obrazy z dějin národa českého předčasně uzavírají básníkovy dílo. Nepřísluší nám uvažovat o jeho dalších perspektivách a možnostech, avšak některé jen zčásti realizované tvůrčí nápady z posledního období — zejména veselohra *Josefína* (vydaná posmrtně 1950, prem. 1947), obměňující proslulé Shawovo téma a vyznačující se svižnými dialogy a jadrným pražským humorem, spolu s pozoruhodnými „záznamy“ typického mluvního projevu různých sociálních vrstev (*Selské vánoce*, *Pověťří*) — svědčí o tom, že si Vančura cílevědomě promýšlel další cestu, že zůstal věren svému neúnavnému tvůrčímu novátorství.

Spisy: v Melantrichu 1932–1936 (11 sv.); Dílo ve Svobodě, pak v Družstevní práci a Melantrichu 1946–1950 (14 sv., doslovy Jan Mukařovský a Miloš Pohorský); Spisy v Čs. spisovateli 1951–1961 (16 sv., ed. Rudolf Havel, red. a doslovy Jan Mukařovský, ty též in Jan Mukařovský: Z české literatury, Bratislava 1961); Spisy v Čs. spisovateli od r. 1984 (dosud 7 sv., doslovy Jiří Holý, Emil Lukeš, Zdeněk Pešat a Miloš Pohorský). Výbory: Vědomí souvislostí (1958, úvahy o umění, ed. Alena a Jindřich Santarovi); Řád nové tvorby (1972, soubor esejí, úvah, přednášek a lektorských posudků, ed. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín).

Korespondence: in Adresát Jiří Mahen (1964, s Mahenem, ed. Jiří Hek a Štěpán Vlašín); Vančurovy listy J. Š. Kubínovi (Knižní kultura 1964, ed. František Všecký); Dopisy Vladislava Vančury Jindřichu Honzlovi (Sborník Národního muzea 1965, ř. C 10, č. 4., ed. Štěpán Vlašín); in Depeše z konce tisíciletí. Korespondence Vítězslava Nezvala (1981, dva dopisy Nezvalovi, ed. Marie Krulichová, Lubomír Tomek, Marie Vinařová); in Polohy srdce. Z korespondence Jaromíra Johna (1982, s Johnem, ed. Marie Krulichová a Milena Vinařová).

Vzpomínky a dokumenty: pamětní čísla Panoramy (1941 a 1945–1946); Na paměť Vladislava Vančury (1947, sborník); Vladislav Vančura ve fotografii (1954, předmluva Karel Nový); Karel Nový: Vladislav Vančura (Nový život 1956); Vítězslav Nezval in Z mého života (1959); Ludmila Vančurová: Dvacet šest krásných let (1967); Václav Černý in Pláč koruny české (Toronto 1977, o odbojové činnosti za okupace); Bedřich Fučík in Sedmero zastavení (Mnichov 1981, rozš. Čtrnáctero zastavení, 1992); Jaroslav Seifert in Všecky krásy světa (Toronto 1981, Praha 1982).

Soupis díla a literatury o autorovi: in Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem (1973, usp. Miroslav Laiske).

Knižní monografie: Milan Kundera: Umění románu (1960, 2. vyd. 1961); Zdeněk Kožmín: Styl Vančurovy prózy (1968); Mojmír Grygar: Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul (1970); Alena Hájková, Artur Závodský, Josef Galík: Tři studie o Vladislavu Vančurovi (1970); Alena Hájková: Humor v próze Vladislava Vančury (1972); Vladimír Dostál in Slovo a čin (1972; o dramatech); Luboš Bartošek: Desátá múza Vladislava Vančury (1973; o filmové tvorbě); Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem (1973, sborník); Oleg Malevič: Vladislav Vančura (Leningrad 1973); Milan Blahynka: Vladislav Vančura (1978); Vladislav Vančura (1981); Alena Macurová: Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta (1981); Jiří Holý: Práce a básnivost (1990).

Studie a statí v časopisech, sbornících atd.: František Götz in Jasnící se horizont (1926), in Básnický dnešek (1931), in Na předělu (1946), in Stopami dramatu a divadla (1967), in Literatura mezi dvěma válkami (1984; o Markétě Lazarové); A. M. Piša in Směry a cíle (1927), in Dvacátá léta (1969; o Polích orných a válečných, Posledním soudu, Hrdelní při), in Třicátá léta (1971); o Markétě Lazarové, Útěku do Budína, Luku královny Dorotky, Konci starých časů, Třech řekách, Rodině Horvatově; Bedřich Václavek in Od umění k tvorbě (1928, 2. vyd. 1949); Jindřich Honzl in K novému významu umění (1956; o dramatech); F. X. Šalda in Kritické projevy 13 (1963; o Polích orných a válečných), in Z období Zápisníku II (1988; o Hrdelní při, Útěku do Budína, Konci starých časů, Třech řekách); Bohumil Polan in Život a slovo (1964; o Konci starých časů, Třech řekách); Josef Hora in Duch stále se rodící (1981; o Polích orných a válečných, Útěku do Budína, Konci starých časů, Třech řekách, Rodině Horvatově). — Oldřich Králík: Příspěvek ke studiu Vančurova stylu (Slovo a slovesnost 1939; srovnání dvou vydání Posledního soudu); Panorama Vančurovým Obrazům z dějin národa českého (Panorama 1939, č. 11, věnované spolupráci s historií, též 1940 o 2. sv.); Jaromír John: Nikdy — a zas! (Naše doba 1940; o Obrazech z dějin národa českého); Timoteus Vodička in Stavitelé věží (1947; o Obrazech z dějin národa českého a celkově o díle); Jan Mukařovský in Kapitoly z české poetiky II (1948, též in Studie z poetiky, 1982), in Studie z estetiky (1966, 2. vyd. 1971), in Cestami poetiky a estetiky (1971); Jiří Pistorius: Nad divadelní kritikou Vladislava Vančury (Divadelní zápisník 1948); František Götz: Náčrt k portrétu Vladislava Vančury (Nový život 1956); Zdeněk Kožmín: Jazyková charakteristika postav v díle Vladislava Vančury (Sborník vědeckých prací VPS v Brně, 1958); Zdeněk Pešat: Vladislav Vančura a počátky socialistické literatury (Česká literatura 1961); Josef Galík: Literární publicistika Vladislava Vančury (Václavkova Olomouc 1966, 1967); Ladislav Gawlik: Estetické názory a hodnocení jako latentní složky Vančurovy prozaické struktury (Estetika 1968); Jiří Opelík: Hrdelní pře aneb Přísloví čili k poetice jednoho titulu (Česká literatura 1970); Jindřich Černý: O Vančurově Josefině tak i tak (Host do domu 1970); Jiří Kolář: Vančurův dialektický experiment (Česká literatura 1972; o Alchymistovi); Hana Kučerová: Vančurův umělecký vývoj v prvních letech poválečných (Česká literatura 1972); Miloš Pohorský in Portréty a problémy (1974; o Pekaři Janu Marhoulvi, Polích orných a válečných, Markétě Lazarové); Emil Lukeš: Vančurova Pole orná a válečná (AUC, Slavica Pragensia 16, 1975); Hana Kučerová: Vančurova dramata dvacátých let jako mezník umělecké tvorby (Česká literatura 1976); Oleg Malevič: Od scénáře k románu (Sovětská literatura 1981; o scénáři Baron Prášil); Pavel Taussig in Ivan Olbracht, Karel Nový, Vladislav Vančura: Marijka nevěrnice (1982; o filmové tvorbě); Jiří Holý: Funkce jmen postav v dílech Karla Čapka a Vladislava Vančury (Česká literatura 1984); Daniela Hodrová in Rozumět literatuře I (1986, kolekt. práce; o Markétě Lazarové); Pavel Janoušek: Střetnutí avantgardní poetiky s dramatickou tradicí ve Vančurových hrách Učitel a žák a Nemocná dívka (Česká literatura 1988).