

Apokalyptické a křesťanské motivy ve Vančurově díle

JIŘÍ HOLÝ

V množství děl vzniklých ve 20. století, jejichž tématem je zánik světa (např. Karl Kraus: *Poslední dnové lidstva*; Gabriel García Márquez: *Sto roků samoty* – srov. Apokalypse 1986), mají Vančurovy prózy zvláštní postavení. Lze je nejspíše srovnat s texty jiných revolučně orientovaných autorů, zejména v ruské literatuře počátku století (Hansen–Löwe 1996). Nabízí se zvláště Majakovskij, jehož verše („v divokém zničení / odplavíme staré / chceme do světa vhmít / nový mýtus“) na podkladě tradičních křesťanských a biblických motivů reaktualizují mytický pohled na svět, usilují o nový poetický mýtus revoluce (Striedter 1971).

Vančurův jazykový styl zakládají nejen velkolepé periody a zdobnost slovních figur – posuzováno z věcného hlediska „nadbytečnost informací“ –, ale stejnou měrou i lakonická strohost a zlomkovitost, tedy „nedostatek informací“. Právě střídání věcnosti a monumentality, důvěrnosti a patosu, rétoričnosti a nedořečenosti je příznačné. Autor sám psal o podnětnosti čtení Bible v dopise Karlu Novému již v roce 1915, o vlivu kralického překladu Písma na Vančuru se uvažovalo mnohokrát – i v souvislosti s evangelickým původem rodu Vančurů.

V přednášce Jak číst, psané za druhé války, Vančura píše:

Nelze totiž mít příliš velký prospěch u četby, při níž s větší pozorností sledujeme jednotlivé složky než celek. Dovolte mi, abych se u tohoto tvrzení chvíli pozastavil a abych jako příklad citoval jedno z nejepičtějších a zároveň i z nejkrásnějších míst, co jich kdy bylo napsáno. Je to druhá kapitola evangelia svatého Lukáše: „I porodila Syna svého prvorozeného, a plénkami ho obvinula, a položila jej v jesle, neb neměli jiného místa v hospodě.“

Přihlédneme-li k slohu citátu, nemůžeme nepoznati, že evangelista (či přesněji překladatelská redakce kralická) se vyjadřuje archaickým slohem, který je našemu jazykovému cítění už cizí a který právě proto tak zvláštním účinem působí. Patetické sdělení o narození Spasitelově je uvozeno běžnou spojkou, jejíž nadměrné užívání v biblickém textu dokonale oslabilo její specifickou příchuť. Nicméně toto „I“ sem patří a nemůže být vypuštěno, neboť jeho běžnost spjatá s patosem propůjčuje textu zvláštní

napětí a uvádí slova ve vzájemný vztah. Totéž platí i o spojení vět vedlejších a o deformovaném slovosledu a o střídání vzosné věty první s deminutivními větami ostatními a vposled s připojenou vysvětlivkou.

(Vančura 1972)

Vančura v uvedené přednášce mluví o zřeteli k celku, ne k jednotlivostem. Právě směřování k celistvé, obecné výpovědi o světě je pro jeho tvorbu – zvláště v letech dvacátých – charakteristické. Vychází z celkové hodnotové představy o univerzu, nikoli z dílčích jevů a postřehů, které by postupně skládaly celek. Toto impersonální významové schéma připomíná staré mýty, báje a pohádky. Jeho konkrétním důsledkem jsou antiiluzivní postupy (jimiž se autor zároveň spíná i s kubistickým a postkubistickým uměním), zejména kompoziční. Je-li např. závěr příběhu prozrazen již na počátku – jako je tomu v případě hrdinovy smrti v povídce *Nenadálá smrt v Amazonském proudu* (1923) nebo poté v *Pekaři Janu Marhoulovi* (1924) – není to jen hra se zklamaným očekáváním čtenáře, ale také projev předem daného rozvržení světa a hodnot, které próza manifestuje.

V závěrečné próze *Amazonského proudu* nazvané *Býti dělníkem* se ličí stavba Panamského průplavu, kde kořistnictví a bezohledná nelidskost stavební společnosti („netvorný záměr“ a „obludný výpočet“) zničily tisíce dělnických životů. Autor v explicitu, který je i posledním slovem knihy, využívá monumentalizace stylu s biblismy a aluzí na Apokalypsu:

Dělníci viděli nebesa ohnivá a zmar slétal širě jako paprsek denní... Bojte se! Na nebi se jeví naše znamení. Ať Panama padne, na krásné hoře stůj dům! Astleyi, věrný příteli, hoříš u mrtvol jako pohřební svíce. Neplač, vstaň a střilej! Silný, silný, silný zástupe, rozpoutej svoji velikost, nalehni na ně, udeř! Tiší a mírní, vyrazte proti nepříteli divě a nejmocněji! Ať již přijde, ať již přijde obecný pokoj!“

(Vančura 1985)

Tento závěr je v průběhu knihy několikrát předznamenán, nepřímě (metaforickými obrazy rudé barvy, tmy, hvězdy) i bezprostředně (v závěru povídky *Samotný chlapec*: „Již nastává večer a město podobno výhni vzplane [...]“).

V prvním Vančurově románu *Pekař Jan Marhoul* se uplatňuje výrazněji také zvuková rovina jazyka, opakování hlásek a hláskových skupin („je tedy Jan hlupák a hlupota jej obestírá jako plášť a plápolá na jeho rtech“ – Vančura 1984). Rytmická a fonická organizace je zvlášť patrná v rétorických exklamacích a apostrofách („hola, kéž se již snáší jasný světloňoš s rukama plamennýma

a s hlavou hořící“, „hle, veliký oblak a oheň plápolající“), často ve spojení s biblickou dikcí (srov. Kožmín 1968). Nejzřetelnější je to na počátku románu, kde jsou také pojmenovány klíčové motivy, které pak jako metaforická označení provázejí celý text: na jedné straně „noc“, „mráz“, „tma“, „mlčení“, „smrt“ – na druhé straně „hvězda“, „anděl“, „jas“, „zpěv“, „chléb“.

V incipitu je také prozrazena hrdinova smrt, kterou se pak román uzavírá. Není to ojedinělý postup, takové anticipace se objevují častěji. Např. v první hlavě se píše: „Kdysi uprostřed jara, v neděli, jež se belhala náměstím, šejdíf, muž s tváří pudivousa, přišel k Marhoulovi, aby ho podvedl o tisíc zlatých“ (Vančura 1984). Až poté je vylíčena návštěva, půjčování peněz atd. Dějová a kompoziční přerývanost narušuje tradiční vypravěčskou iluzi a zdůrazňuje souvislost románu s typem starých bájí, pohádek a biblické epiky. *Pekaře Jana Marhoula* lze tak vyložit jako mytické podobenství o životě, utrpení a slávě chudých a ponížených.

Jako již v *Amazonském proudu* jsou také zde využity starozákonní a novozákonní aluze (Jób, „maličko pospíš“ z *Knihy přísloví*, Jeruzalém, těsná brána, dobrý boj). Většinou však jsou biblické a tradičně křesťanské motivy polemicky přehodnocovány – v průběhu textu stále zřetelněji: „čert dávno vzal anděla...“; „vstaň, vezmi lože své a choď, kdo vyřkl toto strašné rouhání?“; „Jericho nepadne křikem“; „pět zlatých stál tento zázrak a každá zlatka vydala méně než rybička a chléb, když divotvorce sytil zástup“. Polemika vrcholí v představách prázdného nebe, z něhož padá mráz, a zpuštěného, šíleného boha, který opustil svět. Obrazy „nepohnutých polí“ a „závor bídy“, jež hrdinu uzavřely navěky, předznamenávají následující román *Pole orná a válečná* (1925). Právě tak vize přelomu času a nového věku: „Kráčí noc a odmlčení smrti. Jedenkrát přetékající povodní vpadne Tábor na toto místo, bude zoráno jako novina a chudí přijdou ke cti.“

Pozadí *Polí orných a válečných* tvoří opět četné biblické aluze, využitě jednak polemicky a blasfemicky (o Danowitzově cestě: „odchází a po jeho pravici není než ďábel a po levici Bůh“ – Vančura 1984), jednak v návaznosti na jejich původní smysl. Opakují se obrazy kříže, Ježíšova utrpení („provázky hlenu visely mu z čela jako trásně potupné koruny“; „smečka zbila bok chlapa, jehož tvář siná, jenž kradl chléb a jenž se praví býti synem člověka“), „křižování chudých“ a Golgoty (9. a 12. kapitola). Jsou spojeny s motivy tmy, nehybného času a uzavřeného prostoru. V závěru se prostor otvírá a nastává nový věk. „[...] temnoty se pootvíraly. Hnusné ukřižování zvětšené do nedozírna, až Golgota dosahovala k ledovcům, se třásla a opona věků se trhala ve dvě.“

Světová válka, zprítomněna v krátkých dokumentárních záběrech a sugestivních obrazech, v nichž se vrací bubnování, oheň a krev, je nazvána „apokalyptickými hrůzami“. Motiv apokalypsy je přitom spojen nejenom s katastrofou, např.

v narážkách na starozákonní Danielovo vidění (roh jednorožců v 6. a 7. kapitole) a na Zjevení Janovo (jezdec na plavém koni znázorňující smrt – 8. kapitola), ale také s posledním soudem a nadějí na vykoupení. „Vznikala apokalypsis, na kterou se dnes již zapomíná. Básnila se pověst s krásným koncem a především počínal se soud, který nazývá věci pravým jménem a soudí spravedlivě“ (Vančura 1984).

Zmíněný motiv ohlašuje následující román *Poslední soud* (1929), který jako by se k *Polím orným a válečným* vracel už první větou: „Vše, co lze dátí [...] všechny příčiny válek leží na hromadě města“ (Vančura 1929). Mezi vydáním obou děl však uplynuly čtyři roky a Vančurovo vidění světa se proměnilo. Mnohé motivy zůstaly zachovány, ale jejich hodnotové vnímání se posunulo. Svědčí o tom už citovaná úvodní věta, která v úplnosti zní: „Vše, co lze dátí, milostná růže, slova, chléb, všechna poblouznění lásky, všechny příčiny válek leží na hromadě města.“ Vedle motivů „chleba“ a „válek“, které hrály klíčovou roli v předchozích románech, se objevuje „milostná růže“ a také „poblouznění lásky“. Jsou to právě „milost“ a „láska“, které určují vyznění *Posledního soudu*. Když je v závěru – při líčení Ramusova vidění ve chvíli jeho smrti – tato věta variována, jsou z ní vypuštěny „příčiny válek“: „Skoro-li se probudíš? Kdy vstaneš? Copak nezpívají již ptáci? Je bílý den. Vydři se z ruky mrákoty, vstávej. Milostná růže, slova, záviděný chléb, všechna poblouznění lásky jsou odpuštěna, proč se bojíš? Spatř oblaka, jež se třpytí“ (Vančura 1929). V *Pekaři Janu Marhoulovi* nad „červnovým dnem“ převládla „zimní noc“. V *Polích orných a válečných* převládaly „odmlčení života“ a hrůzy vraždění a jen v závěru prosvítala neurčitá naděje. V poslední kapitole *Posledního soudu* se sice objevují podobné obrazy jako v *Polích*, zvýrazněné zvukově: „zvířata, jimž děs dal vystoupiti z propasti, zvířata a hrozné údy se hýbou v popelu dějin“; „po poli popelů zní polnice, duní tuba a dupot bubnů“ (podle vzpomínky Ludmily Vančurové se autor inspiroval Beethovenovou *Missou solemnis*, kterou v Praze dirigoval Toscanini). Poté však zazní zvon, „hlahol hlasů“, „krkavec svěsil své křídlo“, „pod mosty duh vylétá holubice“. Nastává červnový den, poslední soud se proměňuje v odpuštění a smíření. V samém závěru se pak opakuje motiv dítěte, který zazněl na začátku („myslil jsem na líbeznou hračku nejmenšího dítěte“). Objevuje se v podobě tradičního křesťanského obrazu dítěte hrajícího si s jablkem (obvykle Ježíš na klíně Mariině), které zde sedí v soudcově náruči: „Dítě, hrající si s jablkem, potlačovalo úsměv, ale nakonec obnažilo mléčné zoubky a všichni, kdo byli přítomni, opětovali tento milostný vzkaz“ (Vančura 1929).

Na konci dvacátých a na počátku třicátých let se Vančura vzdaluje ideologii komunistické strany, především její stalinistické podobě, která se v Československu projevila nástupem nového, Gottwaldova vedení KSČ. Podle Bedřicha

Fučíka vyjadřoval v té době skepsi vůči všem ideologiím a hledal nadosobní pevný bod („Copak ty – ale co si má počít našinec, který nevěří ani v Boha, ani v národ, ani v třídu [...]“ – Fučík 1992). I když nepřijmeme výklad Václava Havla, založený na rozmluvě s Fučíkem, podle něhož se Vančura tehdy radil s Fučíkem o možné konverzi ke katolicismu (ve fučíkovském nekrologu *Život na vidrholci*), je zřejmé, že mu určité polohy katolické spirituality – stejně jako Halasovi – byly blízké. V anketě o literatuře 1931 se Vančura vymezuje vůči liberalismu a soudí, že katolicismus má „starou a překrásnou tradici“ a „skýtá svým básníkům klidné zaujetí, ba jakousi klidnou vášnivost“ a „jednotnost“ (Vančura 1972).

Vnitřním příznakem této situace je proměna autorova estetického projektu světa. Formulace z polemiky s Peroutkou, podle níž „úkolem literatury je básniti a vyvolávati básnivé stavy u čtenářů“, naznačuje posun hodnotových dominant: právě básnivé uchvácení je vrcholnou hodnotou *Posledního soudu*, *Hrdelní pře* (1930) a dalších děl. Autor vycítil, že v přísné hierarchizaci světa, jak se projevila v předchozích románech, se skrývá nebezpečí apriornosti, abstraktního postoje vůči proměnlivému a pulsujícímu životu. „Básnivost“ je u Vančury protipólem chladného, přesného, plně projasněného vidění a také jednání vázaného k ryze praktickým účelům a funkcím. Je to uchvácení životem, někdy intenzivní a jindy něžné, mladistvé zaujetí, sounáležitost s přírodou i druhými lidmi. Takové životní naladění má blízko k hře i zamilovanosti. Podle Vančury je to obdoba umělecké (i jiné) tvorby, především její iniciační fáze, pro niž je charakteristické ovzduší zrodu a utváření smyslu.

V *Posledním soudu* se prolíná dvojí prostředí. Především v kontextu postavy Pilipánince se mísí divoké karpatské lesy s reálnou Prahou, láska k Iliadoře a náklonnost k pražské dívce Odetě. S tímto rozdílným prostředím je spojeno dvojí odlišné pojmání času a hodnot. Civilizovaná a reálná Praha je přesně časově určena (1928), je charakterizována některými příznaky upadlosti a je s ní spojen čas pragmatického soudu a také zániku („hodinky jako nástroje soudu“; „čas, jímž se trestá [...] čas, který listuje v knihách hodnostních tříd [...] čas, jenž nás obrátí břichem vzhůru“). Čas Karpat je naopak přírodní, cyklický, vesmírný („hvězdy se stráží dubů [...] to vše trvá!“). Kontrapozice „neřád města“ – „řád Karpat“ ovšem neplatí absolutně. Vedle Pilipánince a Iliadory se v postavě Mejgeše ukazují hlubiny živelné přírodnosti, „zuřivosti lesa a jízvy“ – zároveň v postavě Weila, „rybáře příhod, rušitele tříd“, kladné polohy opačného pólu života.

Vševědoucnost autorského vypravěče, který vládl v předchozích románech, zde zčásti přejímá postava stoletého žebráka a „zahradníka příběhu“ Josefa Ramuse – figura napůl reálná a napůl nadpřirozená, jaksi mimočasová, obdařená prorockým darem. Ramusova smrt je – na rozdíl od umírání protagonistů *Peka-*

ře Jana Marhoula a *Polí orných a válečných* – spojena s vykoupením a milostí, radostným jasmem, rozevřením hlubších dimenzí skutečnosti. Předznamenává tak několik dalších scén smrti ve Vančurově tvorbě, které patří k vrcholům jeho díla, popravu loupežníků v *Markétě Lazarové* (1931), nemoc a umírání paní Myslbekové v *Útěku do Budína* (1933), smrt starého vozky Damiana v *Rodině Horvatově* (1938) a další.

Literatura

APOKALYPSE

1986 *Apokalypse*. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts, ed. G. E. Grimm, W. Faulstich a P. Kuon (Frankfurt a. M.: Suhrkamp)

FUČÍK, Bedřich

1992 *Čtrnáctero zastavení* (Praha: Melantrich)

HANSEN-LÖWE, Aage A.

1996 „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden“, in *Poetik und Hermeneutik XVI. Das Ende*, ed. K. Stierle, R. Warning (München: Fink Verlag), str. 183–245

KOŽMÍN, Zdeněk

1968 *Styl Vančurovy prózy* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně)

STRIEDTER, Jurij

1971 „Poesie als ‚neuer Mythos‘ der Revolution am Beispiel Majakovskijs“, in *Poetik und Hermeneutik IV. Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*, ed. M. Fuhrmann (München: Wilhelm Fink Verlag), str. 409–34

VANČURA, Vladislav

1929 *Poslední soud* (Praha: Odeon)

1972 *Řád nové tvorby*, ed. M. Blahynka, Š. Vlašín (Praha: Svoboda)

1984 *Pekař Jan Marhoul. Pole orná a válečná*, ed. J. Víšková (Praha: Čs. spisovatel)

1985 *První prózy a první pokusy*, ed. M. Pohorský (Praha: Čs. spisovatel)