

Jiří Holý

Vančurovy filmové texty

Většina Vančurových filmových textů vznikala ve druhé třetině třicátých let. Některé se zřejmě ztratily, jiné se dochovaly v pozůstalosti nebo v dokumentačních archívech. Jsou to texty velmi různorodé, od několikastránkových námětů až po rozsáhlé scénáře (Před maturitou, Baron Prášil, Nedorozumění, Láska a lidé), od typicky avantgardních "scénarií" v podstatě filmově nerealizovatelných (Nenapravitelný Tommy v Hostu 1926, Lethargus v ReDu 1929) přes prózy jen formálně se hlásící k filmu a strukturně literární (Výstřel, Gilotina) až po technické scénáře s podrobným vypsáním pohybů kamery, času záběru, zařízení interiérů atp. (Burza práce).

Především jsou to však texty rozdílné estetické úrovně. Autor sám je k vydání neurčil, jen něco málo uveřejnil v časopisech. V žádném případě je nemůžeme považovat za rovnocenný ekvivalent Vančurova díla prozaického a dramatického, ba ani filmově režijného. Nejsou to totiž artefakty samy o sobě. Námět i scénář fungují totiž jako podklad pro jiné dílo, jehož povaha bude určena až součtem nejrůznějších položek (vizuálních, akustických + technických postupů), nejen slovesného textu. Podle Pasoliního je to "struktura, která chce být jinou strukturou" - slovo tedy v takových textech nemá převažující funkci estetickou, ale i více či méně referující.

S tímto vědomím tedy uveďme několik poznámek k Vančurovým filmovým textům. V jednom z nich (Náhrdelník) najdeme větu: "Starý mistr vysvětluje, že umění znamená práci." Podobný motiv nacházíme v synopsi Pane vrchní, platím, mihne se i v Baronu Prášilovi a Nedorozumění, rozveden je v Děvčeti z ulice.

Přítom četné obdoby lze najít v prozaických dílech, hlavně v povídce Guy de Maupassant a v Kosmovi. Umění znamená přísnou práci, ale přece je v povaze a v samém základu umění i něco jiného, spontánní okouzlení, údiv nad úžasným děním světa. Vančurovi umělci mají v sobě signum svého tvůrce: jsou to řeholníci ducha, vášnivě zaujatí svým úsilím vyslovit pravdu a řád skutečnosti - a přesto dokáží pojednou odhodit vše artificiální, spontánně se otevřít druhým lidem a tím i okolní realitě, světu. Umění neznámá jen exploataci všednosti ve jménu krásy, ale právě tak i setkání s denním žitím a utkání s ním; je to zviditelnění proudu tvořivého života a zároveň snaha vtiskovat mu lidské významy, formovat jej.

Další motivický znak Vančurových filmových prací by se dal nazvat tematický okruh předměstí a ulice. Patří k němu pacienti (zejména šofér) ve scénáři Před maturitou, Lucián a topič v Zápase o mistrovství, také ovšem Chaplin se svými kumpány ve Výstřelu, celá rozsáhlá filmová povídka Gilotina (dosud z ní byla publikována jen asi desetina dokončeného textu) a samozřejmě, vrchol všeho, nespoutaná Michaela v Děvčeti z ulice (v divadelní hře ji autor překřtil na Josefinu a tak jí přiřadil k Josefině z Brusiče nožů a Josefině Bergmannové z Rodiny Horvatovy, dřívější "předměstským" figurám). Všechny tyto postavy jsou spojeny se svěží komikou, humornými situacemi, mnohé mluví obecnou češtinou. Jsou to lidé spontánní, přímí, odvážní, vždy zaujatí - často naivní a necvičení jako Lucián a Michaela, a přece opravdovostí převyšující své distingované a dobře vychované protihráče.

Tak trochu připomínají Vančurovy erbovní hrdiny Marhoula, Pilipanince, Kozlíka, Prášila, Horvata. Jsou rovněž živě nekonvenční, kráčejí bez ohledu na vše "rozumné" za svou hvězdou,

ale chybí jim marhoulovská obřadná archaičnost, jsou zvyklí pracovat a pořádně se otáčet, vidíme je s větší sociální konkrétností, takřka dokumentárností.

Vančura ve třicátých letech i v úvahách z posledních let několikrát vyzdvihuje spontánní, třeba i diletantské zaujetí proti chladnému profesionalismu. Není to Čapkův programový obdiv k obyčejnému člověku ani Holanova pokora před evangelickou prostotou řadových lidí, kteří nesou tíhu světa. Vančura hledá "strašlivou nádheru všednosti" (Rodina Horvatova), v plebejském postoji shledává přirozené, konstantní rysy lidské povahy, setřené hierarchizací a různými typy falešného vědomí, umělými nánosy moderního věku. Nepředznamenává tím některé snahy Skupiny 42?

A proč se vlastně Vančura počátkem třicátých let pustil s takovou energií do filmování? V té době - jak známo - stál na vrcholu literární dráhy: Markéta Lazarová měla odezvu u čtenářů i u kritiky, získal za ni už třetí státní cenu, Národní divadlo uvedlo hru Alchymista, po vydání Útěku do Budína mu vzdal čest král české kritiky Šalda... A přece se právě tehdy obrátil od prózy a dramatu a své umělecké renomé (i nemalé materiální prostředky) vsadil do filmové rulety. Zachovalo se dokonce svědectví, podle něhož chtěl vůbec přestat psát literaturu a napříště se věnovat jen filmu. Podle Bedřicha Fučíka i samu Markétu Lazarovou Vančura považoval za pouhou virtuozitu... Víme, že se nelekal ani těžkých finančních obětí, po neúspěchu samostatného snímku Na sluneční straně a po nezdařeném "družstevním" pokusu s Marijkou uvažoval o postavení vlastního primitivního ateliéru. A dokonce jej zastihneme v nezvyklé roli: je ochoten přistoupit na kompromisy, ujímá se námětů průměrných či zcela banálních (Láska a lidé), jen aby se dos-

tal do filmového studia.

Jak vysvětlit tak intenzivní zájem, takové zaujetí? Snad jej lákal sám nový způsob tvorby, kouzlo a riziko neznámého, jež jej i v próze a dramatu vždy znovu vedlo k experimentům. Jistě se mu zamlouval i kolektivní způsob práce, promyšlená součinnost, kterou tak zdůrazňoval v úvahách o moderním umění. V potěž musíme vzít o osobní tvůrčí předpoklady pro film (schopnost ~~xxx~~ dynamicko vizuálního vidění, souvislost s kubistickou a postkubistickou malbou) a také avantgardní chápání kinematografie jako lidového a syntetického umění, zárodku nové kultury.

Zásadní požadavek velkorysého programu avantgardy, sblížení života s uměním, tanul Vančurovi neustále na mysli. I on sice v průběhu dvacátých let směřoval k "čistě poetické" tvorbě. I on spoléhal na nové uspořádání společnosti, na vybudování nových institucí, které od základu změní vztah mezi moderní kulturou a publikem. Nebyla však v praxi stále zřejmější vzdálenost mezi aktualizovanými poetickými tvary avantgardy a zájmy širokých vrstev vnímatelů? Neproměnil se postulát anti-umění, v němž měla splynout denní zkušenost s estetickým, v jistý druh estetizace reality, v jakousi málo sdělnou avantgardní artistnost? Neoddálila se perspektiva světové revoluce, po válce tak přitažlivá, neproměnila se zásadně povaha celého komunistického hnutí?

Vančura ovšem od počátků považoval za rozhodující dimenzi života i umění každodenní práci, nikoliv obecné deklarace. Krok za krokem proto poznával, že nestačí sázet jen na budoucí sociální a institucionální změny (automaticky vytvářející podmínky pro "poezii, kterou budou dělat všichni") a zároveň psát poetická díla pro elitní publikum. Umění musí působit

i jinak, mělo by živě zasáhnout širší vrstvy vnímatelů.

Vycházejí z přesvědčení, že věci nemají apriorní, předem daný význam - smysl se přece odehrává, mění a naplňuje v námi prožívané a utvářené realitě -, obrací se Vančura od počátku třicátých let stále výrazněji od abstraktních idejí k fakticitě života. Pro jeho literární dílo je v té době příznačný posun od zaklínání reality jazykovým gestem, od bohaté metaforiky a expresivity, od mýtizace směrem k tomu, co je viditelné, k předmětnosti, bezprostřední věcnosti. Tento vývoj později vrcholí takovými "prostrhly do reálu" jako je próza Povětrí (vskutku již participující texty Skupiny 42) nebo v esejistice úvahami o triviální literatuře jako faktické, autenticky prožívané součásti kultury.

A setkání s filmovou praxí - filmem je Vančura již natrvalo uhranut - zmíněný vývoj nejen doprovází, ale i vyhraňuje, urychluje. Film je již samou svou povahou konkrétnější než třeba literatura, umožňuje vyšší míry autenticity a sdělnosti (viz experimenty s neherci v Před maturitou a Marijce nevěrnici, koneckonců i v Na sluneční straně, vyznačující se ovšem jinak zdůrazněním stylizovanosti, znakovosti). Práce ve filmu a pro film Vančuru přirozeně přiváděla od idejí k fenoménům, od měřítka abstraktní dokonalosti k měřítku prožívané reality.