

Vančura žije v paměti českého čtenářstva především jako prozaik — romanopisec i povídkář. Přesto však drama není v jeho díle složkou vedlejší, nepodstatnou. Už ta okolnost, že věnoval tak mnoho tvořivého úsilí i času filmu (Před maturitou, Marijka nevěrnice), nasvědčuje jeho schopnosti zpřítomňovat si děje a nazírat osoby jako bytosti bezprostředně přítomné. I když si Vančurova dramata nedobyla scény tak intenzívně a tak trvale, jako si získaly čtenáře jeho romány, nebylo by Vančurovo dílo jako celek bez nich úplně ani srozumitelné v své podstatě.

Vančurova dramata vešla do české divadelní tvorby v době, kdy se české drama od základů přerозovalo. Jindřich Honzl, uváděje r. 1930 na scénu brněnského divadla Vančurova Učitele a žáka, první to z Vančurových dramatických prací o několika jednáních, napsal do programu divadla o Vančurově tehdejší účasti na přerodu českého dramatu výstižně: „S Vančurou přichází na jeviště brněnského Národního divadla nejen nový autor, nýbrž i nový tvar hry; ‚Učitelem a žákem‘ projevují se touhy po novém českém dramatu, které bylo již skoro opuštěno básníky a jehož se zmocňovali většinou mistři snadné konverzace, kteří lehce kladou slovo za slovem, větu za větou tak pohodlně, nenápadně — a také bezvýznamně, že to musí pohoršit každého, kdo ještě považuje řeč jeviště a řeč dramatikovu za výraz slovního umění... Hra Vančurova je stejně jako Vančurova věta stavěna a nikoli tak krátkoduše a lehoučko lípaná, jako bývá většina soudobých her. Vyvstává před námi jako architektura velkých stylových dob, jako dílo, jehož *půdorys* vytváří harmonie krásy, zatím co u ostatních her chabý a neuspořádaný vnitřek je ohazován cetkami slovíček. Jako moderní architektura i Vančurovo drama-

tické dílo vrací se v tom smyslu k odvěkým vzorům, k jasnému a krásnému půdorysu řeckého chrámu, neboť stavba hry Vančurovy je rozvržena jasně a s krásnou harmonií — ba více — sevřena do kruhu sledy obrazů a postupem děje.“ (J. Honzl, K novému významu umění, str. 140.)

Honzl, který byl prvním režisérem Vančurovým a jenž svým režijním slohem byl důvěrně blízký Vančurovu pojetí dramatu, vycítil jako nejpodstatnější Vančurův přínos básnickost, záležející nikoli v rozplývací lyričnosti, ale v dramatickém využití lyrických prvků. Sám Vančura byl si jasně vědom těchto vlastností svých her. Napsal o tom v časopise *Nová scéna* téhož roku 1930, kdy byl jeho *Učitel a žák* v Brně inscenován, tato slova: „Řeč dramatu nemůže se podobati řeči jevištní pře, ale bude to báseň apostrofující diváka, báseň vytvářející děj, v němž vše, co se nedá demonstrovati, bude zavrženo. Zdá se býti pravděpodobné, že nová scéna se opětne rozhodne pro rytmovou řeč již proto, že je spádná a nevšední. To nemluví pro lyrické drama, ale tam, kde lyrika sama bude hrát, stane se důležitou složkou divadelní právě tak, jako všechny hodnoty, jež v mohutném proudu přináší život.“

Básnickost Vančurových dramát, jejich tíhnutí k harmoničnosti, k monumentalitě a k přísnému vnitřnímu skloubení děje nebyly samoučelné, ale sloužily jako výraz básnickovy revolty proti zmaloměšťštění českého dramatu v rukou Štechů, Štolbů, ale i Hilbertů. Proti divadelním hrám budovaným na nahodilostech maličerných intrik nebo zase na neurčitém klikacení duševních dějů postav stojí u Vančury prostý děj jednoduchého obrysu, proti dramatickým osobám buď bezobsažným nebo příliš neurčitým stojí postavy charakterizované několika základními rysy, výrazné ve svých vzájemných vztazích.

Vzájemné vztahy Vančurových postav se vyznačují ostrým napětím a vybíjejí se čas od času v prudkých srážkách; jsou vlastně základem dramatickosti Vančuro-

vých her, jsou jím mnohem spíš než děj. Dramatický konflikt se u Vančury rozkládá v řadu konfliktů dílčích, a nejsou řídké případy, kdy tyto dílčí konflikty jsou navzájem protichůdné, kdy se táž osoba v různých situacích, někdy i ve vztahu k témuž partnerovi, chová tak, že se zdánlivě ocitá v rozporu se sebou samým. Tak hned v prvním hraném Vančurově dramatu Učitel a žák vychovává učitel žáka Jana k tomu, aby opustil rodný dům, kde je tísněn v svém mladistvém rozletu, ale v rozhodující chvíli jej sám od útěku z domova zdržuje; naopak zase strýc Janův chce vychovat svého synovce po vlastním vzoru jako maloměšťáka oddaného pedantickému pořádku, ale ve chvíli smrti chtěl by Jana poslat do světa vstříc dobrodružstvím. Janova teta nenávidí, stejně jako strýc, Janovu touhu po dálkách, ale pojednou byla by ochotna odejít do těchto neznámých dálek s učitelem, jenž ji však odmítá.

Příklady rozporů, náhlých zvrátů v jednání osob mohly by být mnohonásobně rozmnoženy — vyskytují se tu silněji tu slaběji v každém z Vančurových dramat. Osoby působí proto často na diváka dojmem jisté nepředvídanosti. Výkyvy jejich jednání nemají však vliv na rozvoj hlavního děje, nevychylují z dráhy jeho průběh. Tak např. v Alchymistovi Alessandro, hlavní osoba hry, už od první scény prohlašuje, že se chce vrátit z Čech do Itálie; celý děj kusu není vlastně než odkládáním uskutečnění tohoto úmyslu. V závěru hry alchymista přece jen odchází, a dokonce s milenkou, s kterou se objevil již ve vstupní scéně.

Vnitřní napětí, vznikající stálými zvraty v jednání osob, působí, že Vančurova dramata zaznívají jakoby několikrát tóny zároveň. Ačkoli děj směřuje neúchylně týmž směrem, je divák stále udržován v napětí. Vančura, spisovatel velmi vědomě utvářející svá díla, věděl dobře o této jejich vlastnosti. Napsal o ní ve studii Poznámka o novém divadle (Nová scéna I) výstižně: „Divadlo je organizovaná náhoda, překvapení a výjimečnost, jehož asociace a logičnost jsou vymezeny básnickou hranicí.

Je tedy zbytečno vymýšlet si vzestupný příběh o lásce, lidských právech, osudu, vině či zlu a spravedlnosti, ale bez expozice je tvořiti takové scénické kony, jež by vyvěraly z lásky, zla atd. v pohnutém sledu antiteze. Nové drama bude počínati tam, kde končí dnešní, když nás ve třetím aktu dokonale přesvědčilo o mravní bezúhonnosti, lásce či zlobě svého hrdiny. Ať je fabule starého dramatu jakkoli gradována, bývá přece v podstatě lineární. Drama nové bude zníti současně několika kony jevištními, jež budou v žádoucím poměru k vlastnímu dějství, aby je podepřely buď kontrastem nebo obdobou.“

Význačné rysy Vančurovy dramatické techniky jsou tedy úhrnem vzato dva: jednoduchost děje z jedné strany, napětí mezi osobami a nenadálé zvraty v smýšlení i jednání jednotlivých osob ze strany druhé. Soubor osob dramatu jeví se proto básníku samému „jako dynamický kolektiv, jenž má svrchovanou schopnost jednati v jednohlasné scéně a opět zníti jako orchestr mnohohlasnými proměnami a asociacemi.“ Bylo by však mylné domnívat se, že Vančurovo pojetí postav dramatu vyplynulo z touhy po pouhé formální obnově. Vančura, když takto svá dramata stavěl, dobře vycítoval rozklad onoho pojetí osobnosti, jaké si k svým cílům vytvořil kapitalismus a jež ke konečné degeneraci přivedl kapitalismus monopolistický. Třicátá léta našeho století odhalila tento rozklad buržoazního pojetí osobnosti velmi jasně — stačí vzpomenout svědectví, které o této věci podává román K. Čapka Obyčejný život. Na rozdíl od Čapka bylo však Vančurovi jasné, že objektivní zákonitost skutečnosti nemůže být v své podstatě tímto rozkladem osobnosti zasažena. Nevnášel proto rozkolísání a nejednotnost do samého děje dramatu. Zejména názorná je po této stránce jeho hra Jezero Ukereve. Její hlavní myšlenka, boj proti kolonialismu a boj za mír, kterou je děj nesen, je v průběhu hry stále ohrožována neporozuměním těch, které obhajuje, kolísavostí těch, kdo za ni zápasí, a závislostí nepřátel; vidíme v ní osoby stále přecházející ze stanoviska na stanovisko, hájit leckdy bezděky

stanovisko odpůrců nebo zase strhovat odpůrce na svou stranu. Z kolísání není vyňat ani hrdina hry. A přece se historická nutnost, vítězství pokrokové ideje, prosazuje nakonec ne zásluhou kteréhokoli jedince, ale společným úsilím všech. Vítězí myšlenka solidarity a míru a děj dospívá k tomuto ukončení plynule, bez zásadního zvratu.

V Jezeru Ukereve je odhalena nejvlastnější podstata Vančurovy dramatiky, tkvící v dialektickém vztahu mezi historickou nutností, ztělesněnou dějem, a kolísavostí jednotlivce, i v takových případech, kdy jeho subjektivní vůle neprotivit se historické nutnosti je zdánlivě nezvratná. V ostatních Vančurových dramatech nenašli bychom tento dialektický spor vyjádřen tak výrazně, ale vždy na dně hry shledáme jeho přítomnost; tak např. ačkoli v Učiteli a žáku neodchází hlavní kladná postava, učitel, ze scény nijak vítězně, nýbrž poznamenána nezdarem svého vychovatelského poslání, vítězí historická nutnost tím, že hned na začátku své cesty do světa nachází učitel nového žáka: maloměstská zbabělost, kterou nedovedl zdolat v svém žákovi prvním, bude přemohena v druhém, možná až třetím; je dokonce možné, že se učitel vůbec nepodaří zdolat ji; vykonají tedy úkol pracovníci další a slova učitelova: „A víte co, děti, postavíme něco lepšího. Znovu. Znovu od počátku. Znovu a lépe“ podrží svou platnost až do konečného vítězství.

Pokusili jsme se o celkovou charakteristiku Vančurovy dramatické tvorby. To, co je všem Vančurovým hrám společné, nemůže ovšem zdaleka vystihnout individuální ráz každé z nich. Vančurovy divadelní hry jsou rozloženy podél jeho tvůrčí cesty většinou v poměrně značných časových vzdálenostech. Jestliže Učitel a žák a Nemocná dívka vyšly r. 1927 a 1928, tedy ve dvou po sobě jdoucích letech, přiřazuje se k nim Alchymista až r. 1932, Jezero Ukereve r. 1935 a poslední z her, Josefina, až za okupace. Tyto časové mezery nejsou však ve Vančurově tvůrčí cestě bez obsahu: do každé připadá pokračování

Vančurovy tvorby románové, povídkové a také filmové. Proto se v každé z her jeví Vančura na jiném stupni lidského, ideového i uměleckého vývoje, a je třeba všimnout si každé z nich osobitě.

Nejdříve se však zastavíme před třemi mladistvými dramatickými pokusy Vančurovými, z nichž dva za života autora vyšly jen v časopisech a jež jsou zde poprvé otiskovány knižně. Do zralého dramatického díla Vančurova nespadají, a proto, mluvívá-li se o Vančurově dramatické prvotině, bývá jí nejčastěji míněna — a bude i v této stati — hra Učitel a žák.

Nejstarší z těchto pokusů, nazvaný Latinští klasikové, vyšel až po smrti Vančurově v I. ročníku časopisu Otázky divadla a filmu, jež od r. 1946 vydával po několik let Vančurův umělecký druh z Devětsilu a režisér jeho her Jindřich Honzl. Honzl sám se v poznámce k tomuto otištění Latinských klasiků vyjadřuje o vzniku hry takto: „Tato jednoaktová hra jest dramatická prvotina Vladislava Vančury. Psal ji — i podle tématu je to zřejmé — ještě v dobách studentských zájmů.“ Latinští klasikové jsou skutečně plod studentského humoru. Námět je prostičký: na dvoře římského císaře Augusta se hemží básníky; Vergilius, Horatius a Ovidius závodí o přízeň císaře a císařovny. Na přímluvu své dvorní dámy, která je milenkou Ovidiovou, vymůže císařovna Ovidiovi literární cenu; potom však ze žárlivosti způsobí, že Ovidius je poslán do vyhnanství. Hlavním prostředkem komického účinu je perzifláž Augustova dvora a dvorních básníků. V autorovi — i když psal možná Latinské klasiky až po odchodu z gymnasia — žije pořád ještě student, který se mstí antickým spisovatelům za to, že je musil číst pod přísným dozorem učitelů. Víc je sotva třeba ve Vančurově dramatické hříčce hledat, ač nás i v ní již zaujme pružnost, vtipnost a bystrý spád Vančurova dialogu. Není bez zajímavosti ani pozorovat, jak se zde projevují první náznaky rodícího se Vančurova slohu.

Druhý Vančurův dramatický pokus, Několikera zasnoubení, vyšel r. 1920 v 2. ročníku Šibeniček. Je ovšem

těžko nazvat dramatem dialogizovanou črtu, která se parodicky (užívajíc k tomu formy shakespearovského blankversu) vysmívá zbohatlíkům, jimiž se tehdy, dvě léta po konci světové války, u nás jen hemžilo.

Námětem ke skutečné dramatické scéně je teprve třetí z dramatických juvenilií Vančurových, jednoaktová Satyrská komedie, otištěná rovněž r. 1920 v 2. roč. časopisu Cesta. Námět je z renesanční Itálie, i když — zase asi jako školská reminiscence — vystupují ve hře dvě antická božstva, Dionysos a Silén. Děj lze shrnout do několika vět: starý vladař, který vládne místo mladého vévody, nechce se vzdát moci a snaží se proto zabránit sňatku, který by vévodu učinil plnoletým. Stařecká vilnost však jej zesměšní před lidem a způsobí jeho pád. Půvab hry je v něčem jiném než v ději: v lyričnosti této aktovky, v lyričnosti radostné, kypící mládím.

Teprve sedm let po prvních třech dramatických nábězích, r. 1927, vychází knižně první opravdová divadelní hra Vančurova nazvaná Učitel a žák. Ještě téhož roku hraje Osvobozené divadlo tuto Vančurovu dramatickou prvotinu v režii Honzlově. Tvůrčí cesta Vančury dramatika se začíná. Vančura romanopisec a novelista má za sebou v té době již díla velkého významu i velkého úspěchu, jako jsou Pekař Jan Marhoul a Pole orná a válečná. Proto se sám Šalda zabýval Vančurovým dramatickým debutem podrobně a s vážností (v Tvorbě 2, 222). Cítí, že je tváří v tvář čemusi novému, s leccím však je mu těžko ve hře souhlasit: „Vadí mně některé věci. Nerozumím dobře poměru mezi doktorem (a básníkem) a žákem. Čemu učí básník Jana? Co vyčítá Jan z jeho knih? A vyčítá z nich, co jest v nich opravdu? Jest to pouze touha po dálce, blouznivá láska k dalekému, neznámému, tajemnému? Nu, to by nebylo mnoho. Na to by stačily popřípadě i indiánky a detektivky. V této neurčitosti je vada. Zde by bylo třeba konkrétnosti co největší... Z Jana se vyklube nakonec slaboch, tatrman, frazér, haštoš; něco polovičatého. Zabil a nezabil svého strýce. Zabíjel v myšlenkách, nezabil nožem. Doktor ho

přesvědčí ve scéně originálně pojaté, že takoví slaboši ani zabít *nemohou*. A trosečnický Don Quijote zmoudří; vrátí se do rodinné koleje, ke krbu, ke své slepičí snoubence. Byla by to tedy hra o iluzi a deziluzi? O vystřízlivění z opilství? Pak by to bylo přes ono originální pojetí, o němž jsem se zmínil, nenové; odkazovalo by to nazpět k epigonskému romantismu, k letům devadesátým.“

Není pochyby, že Šaldova výtku neurčitosti a abstraktnosti je v podstatě správná — také příští Vančurova hra, *Nemocná dívka*, jako by na ni reagovala; lidé se zde již bijí o hodnotu zcela konkrétní — o lidský život, a ne jen život jediný: zdařilá operace na dívce otvírá bránu k uzdravením dalším, k novému výboji lékařství. V tomto směru tedy Šalda pravdu měl: naznačuje-li však ztotožnění případu žákova s „umdlenými dušemi“ z literatury let devadesátých, přechází bez pochopení kolem podstatného a trvalého rysu další dramatické tvorby Vančurovy, o kterém zde již byla řeč. Nechápe totiž, že všechny osoby Učitele a žáka, netoliko Jan, jsou rozkolísané nikoli z pocitu umdlenosti, ale proto, aby bylo ukázáno, že čeho nemůže dosáhnout sám o sobě jedinec, dosáhnou všichni společným usilováním: tím, že jeden Jan zklamal a nedovedl se dostat ze začarovaného kruhu maloměšťáctví, není maloměšťáctví nikterak zachráněno. Bude jednou poraženo a vítězi nad ním budou všichni, kdo třeba zčásti jeho porážku připravovali. Zásluha Vančurovy dramatické prvotiny, Učitele a žáka, je v tom, že přes začátečnické nedostatky položil nově otázku dramatických osob, jejich vzájemných vztahů i jejich vztahů k ději dramatu.

Téměř ihned po Učiteli a žáku přichází další Vančurovo drama, *Nemocná dívka*. Jeho knižní vydání nese datum „na podzim 1928“; mezi ním a Učitelem a žákem nenachází se v časovém sledu žádná jiná kniha. Vančura, zcela zaujat tvořením pro scénu, chce zde zřejmě znovu vyzkoušet a zdokonalit svou dramatickou metodu. *Nemocná dívka* je v mnohém podobna Učiteli a žáku, především v svém omezení na několik málo osob i v svém

naprostém soustředění k jediné dějové zápletce: v Učiteli a žáku se zájem všech osob upínal jen a jen k tomu, odejde-li či neodejde Jan do světa; v Nemocné dívce pak jen a jen k tomu, podaří-li se operace. Další vzájemná podoba obou prvních dramat Vančurových je v tom, že jediné vhodné označení pro ně je „dramatická báseň“; stejně jako Učitel a žák je i Nemocná dívka nesena mohutným, poněkud hyperbolickým patosem, její dialog je pln obrazů, je prostoupena delšími monologickými projevy osob, které se podobají lyrickým básním v próze. Ne nadarmo mluvil při Nemocné dívce Šalda o „čisté věci básnické, stříbřitě jednostrunné“. Po Nemocné dívce už nebude ve Vančurově dramatickém díle výtvoru, který by mohl být stejným právem nazván básní jako prvé dvě hry; napříště bude ve Vančurových hrách mnohem silněji zdůrazňován prvek dramatický.

V čem však je přínos Nemocné dívky ve srovnání s Učitелеm a žákem? Hlavně v tom, že, jak již řečeno, je zápletka Nemocné dívky konkrétnější: nejde tu o únik z domova za neurčitým cílem jako v Učiteli a žáku, ale o záchranu lidského života a mnohých dalších po něm. Tohoto cíle je v Nemocné dívce na konci dramatu dosaženo a hra se nerozplývá v perspektivě do neurčité budoucnosti; i konečná perspektiva je tu konkrétní: nový rozvoj léčení jisté skupiny nemocí. Na rozdíl od Vančurovy dramatické prvotiny tu různé osoby nesměřují k protichůdným cílům, nýbrž všechny usilují o totéž. Jsou ovšem i mezi nimi rozpory, také ony kolísají a jejich vzájemné vztahy zůstávají stále napjaté. Jsou to však jen rozpory o tom, může-li být cíle, který všem leží na srdci, dosaženo a jakou cestou se to může stát. Vančura po rozběhu, kterým je Učitel a žák, dopracoval se tu krystalické čistoty, střídmosti v prostředcích při básnickém účinu co nejsilnějším.

Po Nemocné dívce bylo již nutno změnit metodu, která zde byla vyhrocena do krajnosti. Vančura se skutečně na několik let vrátil výhradně k próze, aby tak získal odstup od svých předchozích dramat. S novým drama-

tem přichází teprve r. 1932, napsav mezitím romány *Poslední soud*, *Hrdelní při* a *Marketu Lazarovou*. Nové drama se jmenuje *Alchymista*. Na kritiky, kteří se již sňímili s předchozími dvěma hrami, zapůsobil *Alchymista* znovu dráždivě, avšak i na ty, kdo jej přijali s uznáním, zapůsobil svou novostí; tak např. Götz spatřoval v něm Vančurův „prvý opravdu dramatický čin“ (*Panorama* 9, str. 200). I tu zůstává ovšem napětí hry vázáno ke vzájemnému napětí mezi osobami a k překotným citovým výkyvům osob; i tu je děj sám tak jednoduchý, že se v něm téměř od prvních slov do posledních rozhoduje o jediném: odejde-li alchymista Alessandro del Morone z Čech či nikoli. Avšak soubor osob je tu mnohem rozrůzněnější než v obou hrách předchozích. Jejich vzájemné vztahy ani nesměřují k jedinému cíli (jako v *Nemocné dívce*), ani nejsou rozdvojeny jediným protikladem (jako v *Učiteli a žáku*). Každá osoba má zájem několikery, tak např. Morone svou slávu, ženu i radosti života, hrabě Martin zlato i ženu a podobně i každá z osob ostatních. Zmítány těmito různorodými zájmy jsou často osoby v nejistotě o svých vzájemných citových vztazích a v jejich jednání jsou často ještě nenadálejší a hlubší zvraty než ve Vančurových prvotinách. Hra tím nabývá rozmanitosti a šíře; poutá divákovu pozornost mnohostranněji a zalidňuje jeviště intenzivněji než Vančurovy hry předchozí.

Ačkoli je *Alchymista* založen na vzájemném proplétání se a střetávání osudů několika lidí, stojí přece jen v popředí titulní postava kusu, alchymista Alessandro del Morone. Není ovšem nikterak postavou bez výhrady kladnou: dost podobně jako *Megalrogov* v *Konci starých časů* (z r. 1934) má v sobě mnoho z nemorálnosti a cyničnosti dobrodruha. Liší se však od svých protikladných partnerů, věčných hloubavců, moralistů a přitom chamtivců toužících po moci i posedlých erotismem, příznivě tím, že je svobodnější: zlato jej nepoutá a také poměr mezi mužem a ženou není mu erotickou posedlostí, nýbrž dobrovolným vzájemným svazkem dvou volných

lidí. Nazírána ze stanoviska vášní, které otrásají scénou, může se hra o Alchymistovi jevit diváku (a také se jevila části soudobé kritiky) jako drama soukromých osudů několika jedinců, zasazené však do minulosti a pokoušející se i o řešení jisté problematiky historické. Vančura sám na tuto problematiku naráží v závěru hry slovy Moronovými: „Jsem z Lombardie. Stýská se mi již. Stýská se mi v těch chmurných Čechách, v té zemi bez vzletu a bez lásky, mezi lidmi, již věčně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války.“

Nepřikládejme však řečem dobrodruhovým větší váhu, než jaká jim přísluší. Ve skutečnosti se děj Alchymisty otáčí kolem dvou žen, Anny a Evy Koryčanových, kolem jejich vztahu ke čtyřem mužským hrdinům kusu. Leč ani tu se nedejme svést k jednostrannému chápání; ani teď jsme se ještě nedobrali nejvlastnějšího smyslu hry. Klíč k němu nám může dát doba, kdy hra vznikla. Psal se tehdy rok 1932. V Německu se už schylovalo k nastolení fašismu, ve vědomí lidí po celé Evropě vzrůstala malomyslnost, strach o svobodu, o možnost tvořivé práce. A poslechněme nyní, jak chápal nejvlastnější smysl Alchymisty režisér této hry Jindřich Honzl, když Alchymistu uváděl na scénu Národního divadla: „Ve hře Alchymista jsou dvě postavy, které odnášejí náš zájem přes tragický konec a neukojitelnost vášní: je to radost z díla, z cíle dělnického, pracovního snažení, z výsledku hvězdářské práce, který si odnáší alchymista Alessandro del Morone z chmurných Čech do slunné Itálie. A druhou, stejně dělnickou a dělnou nadějí, která vykupuje a otvírá se nad tragédií slepé vitality nešťastných bratří Martina a Michaela — je neproblematická aktivita mládí Bubnova, které spěchá za dílem, za tvůrcem, za tím, kdo si ,vede jako muž, ba lépe, jako ten, jenž něco vykoná'. Tímto vyznáním, které utváří modernost Vančurova, vyznačuje se také novost hry, jež přestává být osudovým zápolem individua s bohem, ale která nad tragikou nesmyslného běsnění pudů, běsnění smyslů a metafyzických odvah vznáší hodnoty vyšší, hodnoty, jež jediné

mohou vykupovat bezcílnost narození, lásky a smrti: práce, dílo, tvar nových skutečností.“

Režisér zde přesně vystihl aktuální smysl hry. I když konflikt vášní a protiklad dvojí národní povahy přispívají k mnohostrannosti hry, netvoří její nejvlastnější smysl. Ten vycházel ze současnosti a mluvil k současnosti. Ještě dnes platí o Alchymistovi Honzlova slova plnou měrou: ukazují čtenáři, z které strany je třeba přistoupit k četbě, a režisérovi, sáhne-li k Vančurově hře, které osoby a které části textu třeba vyzvednout do popředí, osvětlit nejjasnějším světlem.

Alchymista je tedy první Vančurovo opravdové drama v tom smyslu, že se vyznačuje rozmanitostí osob, různotvárností jejich střetávání, a při vši této pestrosti hlubokou jednotící ideou. Všechny tyto nové dramatické výboje přešly i do dalšího Vančurova dramatu, Jezera Ukereve. Na rozdíl od Alchymisty neuchyluje se však tato hra, jež vyšla r. 1935 a jejíž premiéra byla rok nato, do dávné minulosti. I když není děj hry autorem samým lokalizován, umísťují jej životní data německého biologa Roberta Kocha, který ve hře přímo vystupuje, na konec století 19. nebo začátek století 20. (R. Koch žil totiž v letech 1843—1910). Avšak svou základní ideou je nám Jezero Ukereve ještě blíže, jeho děj zdá se nám téměř nebo i zcela přítomný. Co přítomnějšího je pro nás dnes než splývání boje za mír s bojem za svobodu národů, spojení boje za solidaritu národů s úsilím o vědecký pokrok?

Děj Jezera Ukereve je nám tak blízký proto, že ve chvíli, kdy tuto hru psal, chtěl sám autor promluvit k otázkám tehdy nejpřítomnějším. Počátek let třicátých znamenal totiž přímé ohrožení míru v Evropě; vždyť německý fašismus znepokojoval Evropu již od r. 1933, a právě r. 1935, téhož roku, kdy bylo Jezero Ukereve poprvé hráno, vypukla fašistická vzpoura ve Španělsku. Bylo tehdy již zcela jasné, že fašismus znamená ohrožení svobody národní, ponížení lidské důstojnosti, zpretrhání svazků mezi národy, vraždění. Československý lid to vše

pociťoval ještě silněji než národy ostatní, protože německý fašismus obracel svou útočnost především proti naší zemi. Proto pokroková umělecká tvorba tehdejší reaguje na blížící se nebezpečí velmi citlivě. Tak již r. 1933 provedlo Osvobozené divadlo hru *Osel a stín*, která je počátkem řady protifašistických her tohoto divadla; Čapkova *Válka s mloky*, první z jeho protifašistických děl, vychází r. 1936. Do této souvislosti náleží právem i *Jezero Ukereve*. Uvážíme-li pak, že jeho knižní vydání je z r. 1935 a že tedy vyšlo rok před Válkou s mloky, oceníme pohotovost, s kterou Vančura zasáhl do protifašistického boje sváděného českou literaturou. A náš obdiv ještě vzroste, uvědomíme-li si, že Vančura se proti fašismu, jenž již řádil za československou západní hranicí, obrátil uměleckým obrazem, jehož námět byl vzat z boje proti kolonialismu, a že tak dosáhl netušeně mohutného zobecňujícího účinku: v *Jezeře Ukereve* nejde již jen o boj proti fašismu určité chvíle a na určitém místě zeměkoule, ale o obranu člověka proti ponižování, vykořisťování a útlaku ve formě jakékoli. Dnes, čtvrtstoletí po vzniku *Jezeře Ukereve*, v době rozhodujícího boje proti kolonialismu, chápeme ještě lépe, než bylo lze tehdy, jak historicky prozíravé bylo, když si Vančura obral za námět své hry vývoj vztahu mezi bílými a barevnými lidmi v africké kolonii a když příkladem nerovnosti a vykořisťování učinil koloniální útisk.

*Jezero Ukereve* znamená opravdu etapu tvůrčí cesty Vančury dramatika. Je vzdáleno nejenom časově od *Učitele a žáka*, kterému vytýkal Šalda abstraktnost. Vztahuje se k současnému životu přímo: vychází z přítomného dění i zase se k němu svým působením vrací. Jeho námět je ovšem, zejména z hlediska doby jeho vzniku, exotický. Exotismus byl v české literatuře dvacátých a třicátých let zjevem častým; rozvinul se v souvislosti s úsilím české buržoazie po vzniku buržoazní republiky o hospodářskou expansi. Odtud i jeho ráz: kromě nečetných výjimek (jakými byly např. básně

a prózy K. Biebla nebo román Benjamina Kličky Divoška Jaja) staral se spíš o barvitost tropické přírody, o zvláštnosti domorodých zvyků a neobyčejnost příhod než o to, jak lid vzdálených končin trpí koloniálním útlakem, bídou, nemocemi. Vančura se v Jezeře Ukereve zásadně odchýlil od tohoto druhu exotismu. Upíná svou pozornost především k lidem koloniální země, které chce divákovi ukázat ne jako zjevy tajemné a exotické, ale v tom, co je na nich lidsky nejsrozumitelnější: Ugandané se bojí hladu a spavé nemoci, a jen proto se bouří proti ničení oddenků tsitly, rostliny, která je vyživuje, a odmítají lék, který sice pomáhá od spavé nemoci, ale oslepuje. V odboji roste jejich smysl pro solidaritu. Tím vším jsou podobní všem ostatním utiskovaným lidem světa. Exotický je na nich jen způsob vyjadřování. Kontrast řeči domorodců a vyjadřování Evropanů je pro Vančuru dramatika účinným prostředkem kompozičním — nikde však nezastírá lidskou důstojnost Ugandánů, nestaví se v cestu uznání jejich zásadní rovnosti se všemi ostatními lidmi.

Způsob, jakým Vančura pojal své Ugandány, je proto nejen jedním z projevů umělecké obnovy dramatu, ale — a to především — výrazem nového autorova poměru k člověku. Pojmout a zobrazit tento nový vztah k člověku pomohl Vančurovi komunistický světový názor; přispěla tu ovšem i světová situace z r. 1935 a ohrožení svobody i existence československého lidu v tehdejší Evropě. S Vančurovým přesvědčením o rovnosti všech lidí a všech národů souvisí také způsob, jakým staví ve hře na scénu Evropany. Jako zpravidla ve Vančurových dramatech není ani zde hlavní kladný hrdina, lékař Forde, bez kolísání a výkyvů na nesprávnou stranu; ve chvíli, kdy dá vystřelit do vzbouřených Ugandánů, se dokonce, byť mimoděk, ocitá dočasně po boku kolonizátorů. Zato zase je i mezi zápornými postavami hry taková, která v závěru hry se stává spojencem Fordovým; je to námořník Charpeau, jenž nejdříve maří ze žárlivosti dílo Fordovo, protože je zamilován do jeho ženy.

V závěru hry se však staví na stranu Fordovu, když Forde poznal svůj omyl a zastavuje válku s domorodým obyvatelstvem. A tak konečné vítězství v boji za solidaritu i mír není zásluhou jedince; vítězství v boji proti spavé nemoci je pak dokonce zásluhou dalších ještě lidí, bojovníků vědy, pracujících velmi daleko od místa děje — v Evropě, v laboratořích Kochových. Solidarita, kterou hlásají nejkladnější postavy hry, se tím rozšiřuje v solidaritu všelidskou.

Jezero Ukereve je ve Vančurově dramatickém díle velkým pokrokem uměleckým. Mistrovství dialogu dospělo v něm k dokonalosti. Jestliže v prvních dvou Vančurových hrách, Učiteli a žáku i Nemocné dívce, se dialog pohybuje na samé hranici mezi jevištním projevem a patetickou lyrickou deklamací, jestliže v Alchymistovi Vančura s uměleckým zdarem, ale také s jistou jednostranností vyzkoušel v protikladu k tomu dialog složený z krátkých, často bleskově se střídajících replik, upoutává dialog Jezera Ukereve svou rozmanitostí; zaznívají v něm odstíny nejrůznějších citových rozpoložení, střídá se v něm řeč několika odlišných sociálních prostředí: řeč učenců, řeč námořnická, vojenská; je v něm ostře vyznačen a také umělecky využit i rozdíl mezi vyjadřováním Evropanů a příslušníků afrického kmene; je v něm rozehrána celá škála tónů od suché věčnosti až k obšírné patetičnosti. To všechno dodává hře, i když její námět je exotický, veliké umělecké přesvědčivosti.

Nesmíme ovšem zapomenout, že umělecký zdar Jezera Ukereve není daleko jen výsledkem umělcova vyžrávání a růstu jeho umělecké zkušenosti, ale především té okolnosti, že se Vančura touto svou hrou velmi konkrétně „vmísil“ do prudkého spádu dění v polovině let třicátých. Začínala tehdy, jak již řečeno, u nás doma i v zahraničí bezprostřední příprava k Mnichovu. O válce ve Španělsku se říkalo, že před Madridem se bojuje i za Prahu. Vančura však porozuměl nejen tomuto bezprostřednímu ohrožení národní svobody, ale i základnímu, třídnímu smyslu boje proti fašismu, který se ve

Španělsku poprvé uplatnil ve velkých rozměrech: jeho povídka *Občan don Quijote*, napsaná pro sborník *Španělsko* (1937), končí: „Neříkej mi Milosti,“ ozval se opět don Quijote (obraceje se ke zbrojnoši Sanchovi, J. M.), „ale soudruhu. Oslovuj mě tím jménem a nermuť se, že utíkáme. Za tři dny dorazíme k republikánskému vojsku a dá-li Bůh, osvědčíme svou statečnost. Cítím, že ta věc spočívá v kázni.“ Slova don Quijotova jsou v rouše starodávných mravů kritikou intelektuálního individualismu a přihlášením ke komunistickému pojetí boje proti fašismu a za svobodu. A do této souvislosti hlásí se i *Jezero Ukereve*: Vančura chtěl touto hrou, ve chvíli, kdy toho bylo naléhavě třeba, říci, že vítězství v boji za svobodu a za lepší budoucnost bude možno dosíci jen úsilím mnohých, ba všech. Od *Jezera Ukereve* vede proto přímá cesta k *Obrazům* z dějin národa českého. V řadě dramatických děl Vančurových je pak právě z těchto důvodů *Jezero Ukereve* vrcholem.

Docházíme k poslední Vančurově hře, *Josefině*. *Veselohra Josefiny* vznikla za druhé světové války, v době, kdy bylo okupanty zakázáno Vančurovy spisy vydávat. Proto se na rukopis autor podepsal pseudonymem František Kozdera. *Josefina* byla napsána přibližně v době, kdy Vančura pracoval na třetím díle *Obrazů* z dějin národa českého, díle, který zůstal nedokončen. Avšak koncepce *Obrazů* z dějin pochází již z doby těsně před válkou, kdy Vančura pokládal za povinnost umělců pomáhat při mobilizaci mas proti ohrožení svobody; při této koncepci pak setrval i za okupace. *Josefina* vzešla však přímo z ovzduší okupace.

Mohlo by se zdát podivné, že dílo napsané v době tak tragicky vážné, jež básníku samotnému přinesla smrt, je právě veselohra. A dokonce veselohra, která v protikladu k *Obrazům*, knize vysoce vypjatého patosu, udržuje svůj děj v rovině drobného a střízlivého denního dění, proměšujíc v dialogu dokonce spisovnou řeč městským slangem. Tento zdánlivý protiklad nás však přestane udivovat, uvědomíme-li si hlubokou shodu mezi

oběma díly, shodu, záležející v tom, že jak v Obrazech, tak v Josefině je v popředí děje lid. V Obrazech z dějin jsou nositelem dějinného procesu lidové masy; v Josefině, kde námětem je příhoda všedního dne, nevystupují ovšem masy, ale děj se koncentruje kolem několika jednotlivců, kteří však jsou představiteli nejlepších vlastností své třídy, její bojovnosti, přímosti a čestnosti, příkladem proletářské solidarity.

Ještě zřetelněji se projeví zákonitost sepětí Josefiny s dobou, povšimneme-li si, že tato hra, za okupace napsaná, už nesměřuje k této době, ale za ni, přes její hranice, do budoucna. Vančura si jasně uvědomoval — a také o tom hovořoval —, že konec války nebude znamenat jen porážku fašismu, ale také rozhodující krok k vítěznému ukončení boje za uskutečnění socialismu. *Proto* se jeho hra stala veselohrou plnou zářivého optimismu. Vznikla již daleko od doby Pekaře Marhoul a Polí orných a válečných, kdy se panství vykořisťovatelů jevilo jako strašné trvalé břímě, tlačící vykořisťované k zemi. V Josefině jsou vykořisťovatelé, i když ještě vládou, na neodvratném ústupu.

Jsou zde celkem tři skupiny osob: hlavní z nich se skládá z Josefiny, jejího strýce Malečka a tety Malečkové: všichni tři jsou lidoví muzikanti a k nim se ještě řadí stará služka Smrčková. Představují sebevědomý a nezdolně životný prvek lidový. Protiklad k nim tvoří boháči; jsou to Říhová a její dcera Irena, ztělesňující všechny nectnosti buržoazie. Skupinu třetí, která je mezi oběma předešlými, tvoří lidé z konzervatoře, profesori i žáci; všechny jejich sympatie jsou na straně Malečkových, jen jediný z nich kolísá mezi pány a lidovými postavami. Je to student Valenta, vedle Josefiny hlavní postava hry. Jeho definitivní volba mezi Irenou a Josefinou, při níž se s Irenou rozejde a rozhodne se pro Josefinu, tvoří závěr hry.

Vančura byl fašisty ubit dřív, než mohl Josefinu, ač již dokončenou, plně dopracovat. Její vydání je až posmrtné. Je na konci Vančurovy tvůrčí cesty jako náznak

možností, které se před Vančurou spisovatelem otvíraly. Nemám na mysli jen možnosti dalšího vývoje uměleckého, ač i ty jsou zde zřetelně viditelné. Josefina, ač těsně spjata s *Obrazy z dějin národa českého*, je svazkem aspoň stejně silným připoutána i k románu *Rodina Horvatova*; není náhoda, že postava Josefiny některými zevními znaky připomíná jednu z postav tohoto románu, mladou učitelku hudby. Kam by byla umělecky vedla cesta vyznačená *Rodinou Horvatovou* (1938) a *Josefinou*, je jasné: mohla vyústit jen v realismus, mnohostranný a zobrazující skutečnost v jejím pohybu.

Je však důležité uvědomit si nad *Josefinou* i to, jak hluboce se Vančura za okupace zamýšlel nad postavením i úkoly literatury v novém životě. Příznačná je po té stránce okolnost, že básník v Josefině nikterak neusiluje stát nad skutečností, kterou zobrazuje, přenášet její obraz do jiné roviny, než v jaké se ona sama odehrává. Bývalo tak zejména v prvních Vančurových dramatech, a ještě v *Jezeře Ukereve* pocítujeme toho stopy, byť slabé. Divák míval při Vančurových dramatech pocit, že mezi ním a zobrazenou skutečností stojí básník, jehož očima je skutečnost viděna. Josefina však dopřává diváku místo ve skutečnosti samé, mezi osobami hry, bez zprostředkování básníkovy. Josefina je proto jasným svědectvím o Vančurově směřování k literatuře socialistické.

Prošli jsme vývojovou drahou Vančury dramatika. Ověřili jsme si, jak významnou složkou jeho literárního díla je drama. Přesvědčili jsme se, jak veliké úsilí, umělecké i lidské, vyvíjel v celém průběhu této dráhy, aby od hry ke hře stále důsledněji odstraňoval divadlu z cesty přežitky maloměstského pojetí divadla, jak neúnavně hledal takový dramatický útvar, který by co nejpřesněji odpovídal prudce se rozvíjející a vzrušené době, i jak od dramatu k dramatu stoupal, nedovoluje si spočinout na žádném z dosažených stupňů natrvalo. Vančurovo drama je proto důležitým článkem v rozvoji naší dramatiky.

J a n M u k a ř o v s k ý