

připomene chvílemi M. Kopeckého, A. Helcelet v ztepilém Leonelovi má zase cosi z měkkosti Švorcovy a zvučným Felixem houpačích pohybů je J. Maršálek. Zato zaujmou obě protagonistky, L. Skořepová a z konzervatoře I. Kačírková, jež jako by si poněkud vyměnily úlohy, ona žhavou, živelnější Beatou, tato půvabně křehkou, rafinovanou Klárou, v níž znovu prozradila pozoruhodné nadání. Opačně se v jejich komorných vyznačuje Inez O. Motyčkové plachou takřka jemností, Isabela Z. Pavlátové pádnou bujností.

Představení i jeho český básník měli srdečný úspěch.

1948

Básnivý patetik Vladislav Vančura

Historické drama od avantgardního autora — to by mohlo vzbudit údiv, kdyby už předtím nebyl Vladislav Vančura romanopiscem „Markéty Lazarové“, jejíž děj, položený do dávné minulosti, je však prost jakékoliv bližší determinace historicky dobové. Obdobně v *Alchymistovi* neběží Vančurovi o historický svět v jeho dobové podstatě: sáhl po rudolfínském prostředí jen proto, že v něm našel vhodný rámec pro naddobový motiv své hry — pro konflikt renesančního člověka s českým národním charakterem a životním ovzduším. Pro motiv, který se mnohokrát ozval v dějinách českého ducha, který myslitelsky inspiroval Martena k dialogu „Nad městem“ a dramaticky Dvořáka ve „Václavu IV.“, zejména pak Dyka v „Poslu“: ale na rozdíl od obou svých dramatických předchůdců odpoutává Vančura svůj motiv více od historické reality a umocňuje jej zároveň typičtěji a aktuálněji.

I u něho se však střetá severský český svět, zastoupený šlechtickou rodinou Koryčanů, svět puritánský a fanatický, úzkostlivý a hloubavý, barbaryský přízemní nebo mysticky extatický, se slunným renesančním světem životní svobody a kultury, zosobněným zde v postavě mladého vlášského učeně hvězdáře a umělce alchymisty Alessandra del Morone, svůdného milovníka žen a vína, neskru-

pulózně přímočarého dobrodruha lásky a života. Osobité jádro dramatu tkví v tom, že tento jasný a kladný člověk stane se naopak činitelem rozvratu v cizorodém okolí, v jehož lidech probouzí utajené běsy vášni a muk: to, co u něho je zdrojem harmonické svobody, jistotou nebo hrou, úsměvem štěstí, proměňuje se u jeho českých hostitelů v mučivou křeč a otrockou posedlost, v hrůzu pochybnosti a zoufání, v trýzeň hříchu a pokání. Zlato, s nímž Alessandro experimentuje s rozkoší umělce, stane se příčinou i předmětem rozkladné hmotářské obsese starého hraběte Koryčana, který po něm uboze dychtí jednak z touhy po bohatství, jednak z lásky ke své mladé ženě (úprava pohříchu škrtila scénu, která tuto druhou pohnutku názorně ilustrovala). U bratra hraběte budí exaktní Alessandrové bádání mučivě neúkojnou, až v šílenství vybičovanou faustovskou touhu po metafyzickém poznání, která se sama s flagelantskou kajícíností děsí své rouhavosti i své marnosti. A do bytosti puritánské ženy hraběte zasévá mladý Vlach nepřemožitelnou milostnou vášně, jejíž hřích vrhá svedenou do krutého pokání a posléze ji vyhání z domu. Jenom její bratr Ondřej a nevlastní dcera Eva, jediné tato mladá dvojice odolává rozvratu, do něhož se hroutí Koryčanova rodina: Ondřej se vzhopí k mužnému odporu proti Vlachovi, kdežto Eva naopak opouští všechny pro Alessandra, jdouc bez výhrad za hlasem svého srdce. Z lásky k ní dopustí se Alessandro alchymistického podvodu, jímž ošálí i samého císaře, ale postaven před jeho soud, je osvobozen, když, chráněncem Tychona de Brahe, dokáže při zatmění správnost svých astronomických výpočtů. Odmítá císařovu nabídku, aby zůstal v Praze: opovrhne tou překřesťanstělou zemí, která zná jedinou vášně fanatického, extrémně hloubavého rozumu a staví mlhavé, křečovitě, absolutní abstrakce mezi člověka a opojnou plnost a svobodu života.

Vančurův „Alchymista“ je netoliko dramatem české národní povahy, ale také její útočnou kritikou, která svou tendencí zajímavě kontrastuje s autorovou románovou prvotinou „Pekař Jan Marhoul“. Tato kritická ten-

dence má vzápětí až schematicky jednoznačné rozvržení světla a stínu v základním dramatickém pojetí, jemuž jinak nelze upřít hloubky ani velkorysosti. Je to hra mohutné, u nás dnes tak vzácné básnivosti: jak v románu, tak v dramatu vyznačuje se Vančura patosem absolutna; je básníkem životních pratvarů, lidské elementárnosti, typických osudů. Jeho drama je světem tragicky vyhocených kontrastů bez přechodů a bez odstínů. Ten základní kontrast Vančurovy hry připomene Shakespeara z „Kupce benátského“; jinak zazní tu také známé motivy z „Fausta“ a chvílemi, snad neprávem, jako byste poznávali i ozvuk z Brucknera. Motivicky však připíná se Vančurova hra nejblíže k Dykovi „Poslu“: ale jaký rozdíl mezi oběma! Nabývá-li u Dyka vrchu dialektika myšlenky, u Vančury vládne živelnost pudů a vášni. Jeho postavy jsou lidé sverepě draví, horečně extatičtí nebo úpadkově chorobní. Jeho hra — toť jediné furioso vášně, posedlosti a křeče, které však posléze působí jednotvárně i — mechanicky. Vančurovo úsilí o typizaci zatěžuje některé jeho postavy lineárností, proměňuje je leckde v pouhé loutky. Jeho tvořivost soustřeďuje se především k ryzi, hieratické poezii slova, jehož patos je však mnohdy vzpírán výjevy, jež nemají daleko k rytírně. Vančura má tu několik nevšedních, dramaticky živých a intenzivních scén, ale také výjevy, jež v něm prozrazují opožděného následovníka Josefa Jiřího Kolára s jeho siláctvím, strašidelností a jinou teatrálností.

Nicméně zůstává tu jak básnické kouzlo, tak duchovní závažnost hry, jejímž uvedením Stavovské divadlo znovu dokazuje, že slib o zvýšení repertoární úrovně byl míněn vážně. „Alchymista“ je třetí Vančurovou hrou, kterou poprvé vstupuje na naši první scénu stejně jako hostující režisér večera Jindřich Honzl. Nemohl založit svou režii jinak než na stylizaci, která sic mnohdy zabíhala do expresionistické extatičnosti a přízračnosti, ale zároveň jevila tak intenzivní formové úsilí, že za ně v době dnešní formové bezradnosti a vágnosti nemůžeme být dost vděční. Honzlova režie, v nejedné scéně osvědčivší bohatou

i rafinovanou jevištní básnivost, vyzdvihla především dramatickou dynamiku hry, leckde s akcentem až přílišným a s důmyslnou zálibou ve vertikálním řešení výjevů; prozrazujíc ruské zkušenosti režisérovy, s jedinečnou vynalézavostí komponovala scény hromadné; zejména pak se zasloužila o účinný básnický patos Vančurova, zdůrazňujíc jeho vnitřní dramatickosti a vystřihajíc se dekorativní samoúčelnosti slovní. Pohříchu dala se svést na několika místech zpěvního a hudebního podmalování k opernosti obvyklých režii „Fausta“ a ve všech případech nezvládla úplně a bezpečně ani jednotlivé výjevy, ani některé představitele. V titulní postavě opustil Ed. Kohout své leckdy už jednotvárné lyrické moll a proměnil se v mužného hrdinu dobrodružné svobody, úderného tónu a přitažlivého jasu, strhující vášnivosti i prudké energie a pohrdavé suverenity. Hned poté jest vzpomenuť Rogozovy rafinované, nevšední charakteristiky patologicky dekadentního císaře, potom originálně stylizované chůvy A. Nedošinské, panenské světelnosti sl. Štěpničkové v Evě, dramaticky intenzivního výrazu vášně a zoufalství u pí Vrchlické v postavě svedené hraběnky, nad jiné schematické. Zřejmě zápasil místy s textem v roli hraběte Koryčana p. Vydra, který přes mnohé momenty dravého sevření a zvnitřnělého patosu ve scénách zimní posedlosti nedospěl k výkonu ucelenému a výrazově bezpečnému; také p. Průcha, znamenitý v mimickém výrazu horečné úzkosti a muky, zdál se nám místy příliš zdůrazňovati fyziologické prostředky charakteristiky na úkor vnitřního obsahu postavy. Muzikova stylizující výprava až na onen interiér v druhé půli představení, který připomínal umrlčí komoru, vynikla šťastnou, originální výtvarnou invencí, přimykající se jak k ovzduší hry, tak k režisérovým intencím.

1932

Vladislav Vančura vrací se po svém „Alchymistovi“ na Národní divadlo zatím jen odpolední hrou pro děti, dra-

matizací R. L. Stevensonova proslulého dobrodružného románu *Poklad na ostrově*. Anglický spisovatel z druhé půle minulého století navázal v něm na slavnou tradici Defoeovu, ovšem s tím rozdílem, že prost tendencí mravoučných adresoval svůj pirátský příběh především obraznosti, žádostivé tajemných dobrodružství, a nervům, dychtícím po vzrušujícím napětí. Vl. Vančura, pokládající se skromně jen za upravovatele, zdařile rozvrhl románový děj do čtyř dějství: není pochyby, jak blízká byla jeho naturelu tato atmosféra chlapských pitek a bitek, nicméně vzdal se v úpravě původního textu vlastního výrazového slohu a — pamětliv snad také dětských diváků — vzal zavděk mluvou jadrně oprostěnou. Osobitost Vančurovy úpravy jest hledati především v jejím pojetí, které v Stevensonově příběhu vyzdvihuje sociálně mravní ideu a jímž se Vančurova dramatizace de facto proměňuje v přebásnění románové předlohy. V souladu se svým společenským názorem zaktualizoval Vančura její dobrodružnou historii v názorné podobenství o tom, jak dravá touha po zbohatnutí rozvrací lidské soužití; jak zaslepená posedlost zlatem odlidštuje lidské bytosti, proměňuje je v zločince, stravuje a posléze ničí jejich vlastní životy; jak se sobecká ziskuchtivost ráda maskuje předstíraným zájmem nadosobním, jako zde u barona Trelawneye národní ctí a vlasteneckou láskou k Anglii. Stevensonův chlapecký hrdina Jim je pak u Vančury hrdinou v tom smyslu, že nepodléhá svůdnému lesku zlata, že klade člověka nad poklad a lidství nad bohatství, že se mu podaří probudit ostatní ze zlatého opojení a spolu s nimi přemoci ty, kdož mu propadli.

Vančurovo pojetí, jemně vkomponované do původní verze, lze nazvat šťastným objevem. Je ovšem pochybné, zda tento mravně ideový smysl hry dostatečně vytane mladistvým divákům, jejichž zájem příliš pohlcuje nadměrné množství divokých výjevů pirátských a také dějová souvislost složitého příběhu, na scéně namnoze unikající. Úprava rovněž musila rezignovat na mnohou básnickou jemnost originálu a nemohla zplna zachytit ani jeho su-



Ostatně ze stanoviska čistě kritického lze těžko spojití žhavý sarkasmus a zesměšnění s ideovým plápolem. Představte si to dostatečně, abyste pocítili nemožnost této kompoziční disharmonie. A tak tento Švejk, který prošel a rozšířil se doma pod přezíravým pohledem kritiky, nastoupil svou triumfální cestu světem.

/1929/

vladislav vančura

I divadelní Vančura tak jako románový je především mohutná síla osvobozeného a očistěného slova. Jeho řeč je opravdovou řečí dramatického básníka, řečí postrádající plytkosti mluvy každodenní, slovo obnažené až na dřevě a zvučící s divokou pádností. Přirovnat Vančurovu divadelní řeč k dravému proudu bylo by možno jen pro sílu, s jakou se vás zmocňuje a unáší, ale jeho věty mají přísnou zákonitost a přesně vypočtenou nosnost dokonale architektury. Je to řeč, která je pro divadlo objevem; zvukový ekvivalent, tak zanedbávaný a tak nezbytný u řeči divadelní, byl v ní uplatněn s jasnou samozřejmostí a bez násilí a slouží jejímu básnickému umocnění. Začínáme-li Vančurovou řečí, je to proto, že ona je nejsilnějším dojmem i kladem jeho nové hry.

Druhým počinem neméně významným je Vančurova snaha vysvobodit drama z moderní problematiky, z pološera hry citů a smyslnosti, ze sutě psychologické drobnokresby, výlučnosti postav a psychoanalýzy a vrátit je do světa elementárních dramatických hodnot, do světa nezmatených smyslů, pevných záměrů a dravého prahnutí a dychtění, kde postavy se neobeploouvají, ale jsou v konfliktech vrhány proti sobě a srážejí se s třeskem jako zkřížené zbraně. Jeho „Alchymista“ je drama sváru člověka jasného a cílevědomého, opojeného životem, rozumem a prací, s lidmi žijícími v úzkosti před zákonem božím, s fanatiky poznání, vězni víry a

hladovci hmoty a bohatství. Myslím, že bychom křivdili Vančurovi, podkládající mu, že chtěl psát ideové drama, řešící věčný konflikt mezi ohnivou, životu se vzdávající rasou jižní a úzkostlivou, hmotářskou a rozumářskou rasou severní. Přiznejme mu raději (a budeme mu bliže), že toto mu bylo pouhou záminkou, aby mohl postavit na jeviště chlapy takové, jak on je miluje, v jednoduchých, hrubých obrysech tesané dravce vitality, žiznivce činu a života v jakékoliv jeho podobě, chlapy a chlapy, jejichž každé slovo a čin kouří krví prudce tepající. A jejich konflikt je věčným konfliktem života: vždycky se bude srážet rozlet s rozumářskou bází, jasný rozum s pověrou, prostá pravda s metafysickým fanatismem. V nás i mezi námi. Ale nikdo mu nemůže upřít, že v Alessandru del Morone a v obou Koryčanech vytvořil postavy, jichž dramatická aktivita i údernost přerůstají vysoko průměr naší tvorby. Jeho hra není všude stejně účinná a vyvážená, není vždy čistě dramatická a neřečnická, ale její klady převyšují její pochybení a omyly. Umělec Vančurovy básnické síly nemůže se mýlit bez užitku sobě a namnoze i ostatním. A bylo by typicky českým hňupstvím chtít ho umlčet tam, kde jeho zásah může objevit úrodnou půdu v úhoru většinou sterlním, chtít umlčet básníka tam, kde dáváme sankci autorům, jichž talent je korouhvičkou ve větru konjunktury.

/1932/

karel čapek

Není spolehlivější mapy a podrobnějšího průvodce po umělcově životě nad jeho dílo. Vzpomínky přátel mohou nám říci, jak žil. Je důležitější vědět, jak myslel a co cítil. Život umělcův je v jeho díle, všechno ostatní je více nebo méně všední, více nebo méně zajímavá historie jednoho člověka. Vezměme si mapu, která je nadepsána Dílo Karla Čapka. Je protkána bezpočtem cest, které nás

revui prostotou svých prostředků, tak dnešní jejich revue nejsou proto méně živé a méně současné a méně významné, že všechny ostatní revue zašly. Neboť stejně jako podstata *VEST-POCKET-REVUE*, tak i podstata revue *CAESAR* není v revuálnosti jako tvaru, ale ve fantasii, která hýbe, oživuje a organizuje tento tvar, který uvolněné divadelní fantasii tak svědčí a v němž tato veselá a nespoutaná divadelnost našla zalíbení.

Neboť to bude vždycky cílem umění, aby spojilo v díle dvě zdánlivě nesouměřitelné protivy: svoboda představ, které tryskají nevypočitatelnými ohňostroji, spojuje se s matematikou formy a zákonitosti – největší rozmanitosti a změn spojuje se s jednotností výrazu.

V revuích Voskovce & Wericha se o to snažíme. Pokud jde o režii: ačkoliv Caesar a Antonius jsou osoby historické, je dovoleno přece Shakespearovi, aby je tradoval tragicky, Shawovi, aby prohlédl jejich komedii životní. Aniž bych přirovnával revui Caesar k Shakespearovi nebo Shawovi, jmenoval jsem oba autory, kteří si dovolili znásilnit historii svou tvořivou představou, abych – s formálního hlediska – upozornil, že revue, jejíž podstatou je změna – mění historii ještě překvapivěji. Neboť v ní se vystřídá Caesar jako bodrý paroháč z francouzského veseloherního dialogu a hned potom jako hlavní osoba prozaické buffonády, jejíž vážné okamžiky jsou takovými proto, že dávají vzpomínat na vážnost současného života; tentýž Caesar se bez újmy na významu své role mění na operetní komickou šarži a v kontrastu na to přichází na jeviště jako romantická osoba v strašidelnější situaci, než by vymyslel sebekrveživnější autor osudové hry z 19. století. A aby divák byl v nejistotě až do samého konce o pravé historické podstatě Caesarově, očekávejte Caesara ve zcela nové uniformě, kterou byste si z jednoty děje nemohli naprosto vypočítat.

A jako je to s Caesarem, tak je to i s ostatními hlavními osobami této hry, které dáváme název „revue“ a kterou také tak fantaskně inscenujeme.

A dál: nejen osoby jsou závislé na principu změny, překvapení a kontrastu, také situace polarisuje na všechny strany. Buďte jisti tou velkou pravdou, že kdo hledá, nalézá. Já sám tedy nalézám mnoho vážnosti právě v této Voskovcově a Werichově revui, a snad právě proto jsem se nikdy víc nenasmál s herci při zkouškách. Účinek komický tam sousedí s dramatickým a právě tím blízkým sousedstvím dodávají jeden druhému i intensity i půvabu. Myslím, že stejně jako Voskovec s Werichem, musíte se i vy na tajemných a kouzelných místech své hry a svého jeviště bát, abyste se ze strachu mohli smát. A stejně jako oni, myslím, že musíte cítit naléhavost otázek přítomného okamžiku a všech dějů, které prostupují naše dny, abyste si s Voskovcem a Werichem mohli z nich tropit žert.

Neboť to je to, co usměrňuje všechnu naši revuální fantasii a všechna autor-

ská a režisérská překvapení a změny. Že všemi rozličnými revuálními charaktery Caesara míříme za vyjádřením osobnosti zcela imaginární a přece také zcela konkrétní a současné, že revuální a historické děje budou se nám zdát analogickými tomu, co se děje dnes, jen proto, že tyto revuální děje jsou tak velice římské a tak historicky reálné. Všechny změny, kontrasty a konflikty nápadů a fantasie jsou tím oprávněny, jak mnoho přinášejí bohatství nových pohledů na věčné divadelní situace a na neměnné historické události.

Telegraf z 8. III. 1932

V. VANČURA A JEHO „ALCHYMISTA“

Síla Vančurovy osobnosti má v sobě znaky objevitelů a obnovitelů. Jeho romány tvoří ostrý předěl ve výrazové nosnosti epiky – jeho nepřímé, ale přece energické zasáhnutí do filmového umění utvořilo hranici českého filmu. Jeho hra „Alchymista“, která se prvá dostává na velké jeviště pražské, má také znaky obnovitelské individuality. Vyznačím některé – chci vybrat zvláště ty, které jsou protichůdné obecnému názoru, jež si vytváří doba, divák i posluchač – aby byla ukázána hrdá odvaha i mohutná tvořivost Vančurova, jež nechce vplout snadno a lehce do normální produkce divadla a divadelního básnictví.

Každý obnovitel počíná od elementů – prvků své materie. Dramatičnost a divadelnost Vančurova staví své scény, svou hru, svou báseň z prazákladů dění, které hýbou člověkem. Vznosná architektura jeho románů i jeho hry má bezpečnou konstrukci i základní sloupy. Jsou to elementární životní síly, které dmou a klenou dějství jeho hry. Všechny detaily, líbezné hříčky konverzace, tichá nevyslovitelnost úpadkového impresionismu dramatického a divadelního – je nahrazena elementárním půdorysem jednoduchého děje o lásce, poznání a smrti – ostrým obrysem postav, jež nesou rozpjatost hry a jež jsou zmítány nikoli chvilkami rozmarů a přání, ale silou vitality, běsem vášně, slepotou neukojitelné touhy, neústupností rozumového záměru.

Vančurovy osoby a osobnosti hry trvají, jdou, mizí – neotáčejí se ani nevlají podle chvíle nebo potřeby autorovy situace. Tato vitální i rozumová záměrnost jeho postav činí osoby jeho hry látkou nové tragedie, jež zanikla v té chvíli, kdy člověk na jevišti ztratil s Čechovem, Ibsenem, Shawem osu jistot a směrů. Hry ticha a hry mlčení, hry směšného tragismu a tragického sarkasmu jsou pře-

hodnoceny tragikou, jež je bezpečna životem a vůlí k životu. Prostředek, ke kterému se obrací Vančura, aby přešel nepevnou půdu současné produkce dramatické, je ono vrácení se k fyziologickým předpokladům bytí. Nad jeho jistotami se ovšem neklene smírná duha klasické tragedie, ani bůh jako centrum securitatis, které naplňovalo řádem tragedie křesťanských a katolických duchů. Kdosi napsal o Vančurovi, že jeho tragičnost je tragičnost dada. Tragika Vančurových postav, kterým mimo jistoty života nezbylo nic než prázdnota smrti, je tragikou moderního člověka a jeho názoru.

Bezsmyslnost dění a žití, které rozvinuly Vančurovy tragické eposy „Pekař Jan Marhoul“ a „Pole orná a válečná“, tato bezsmyslnost jest vykoupána v jeho hře „Učitel a žák“ úsměvem z poznání. 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 dělnou a dělnickou nadějí, která vykupuje a otvírá se nad tragedií 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 zápolením individua s bohem, ale která nad tragikou nesmyslného dění pudů, běsnění smyslů a metafysických odvah vznáší hodnoty vyšší, hodnoty, jež jediné mohou vykoupovat bezcílnost narození lásky a smrti: práce, dílo, tvar nových skutečností.

*

Tragický konflikt „Alchymisty“? Navazují na článek z posledního čísla Národního divadla:

„Vančurovi jde o zvláštní a typické české drama, o konflikt renesančního člověka jižní kultury a smyslnosti s českým puritánským prostředím. Jeho alchymista a hvězdář Alessandro del Morone přichází do Čech z jihu, z Itálie, a je napojen radostí ze života, velkou kulturou a zběsilou vitalitou. Ale tento jasný člověk mění se v severské zemi v ďábla, který rozdmýchává v lidech zhoubné a pustošivé vášně. Jeho poselství radosti a poznání se tu mění v rozvratné evangelium démonů...“

Je to jen zdánlivě historická hra. Vančura napsal dramatickou báseň, v níž postihl jednu z velkých osudových krisí českého člověka. Děj, jež tu ztělesnil, je nadhistorický a tedy typický. Konflikt severské země s jižním typem a světovým názorem.“

*

Věci, o které vede zápas český sever s renesančním jihem, jsou rozděleny v typických osobách a osudech. Přesné vědění a jasný počet italského hvězdáře rozněcuje severskou analogii žizně po poznání: kacífské a revoltující faustovství, jež se sápe na prapříčiny a metafysické podstaty všeho. Nádherná forma užívání života rozbouří český pendant: tuhou a slepou touhu po hmotě, statku a zlatem vykoupené lásce. Zpěvný a oslňující Alessandrovo hold lásce je jižně romanci vedle baladické její ozvěny v Čechách: sváru a náboženského boje v lásce Anny. Alessandrovo obrácení ke slunci a životu táhne za sebou příšerný stín českého zatmění a smrti: stín Rudolfov, jeho umělecké i životní malomoci, zbídačení a strašidelné tmy hrobu.

Mládí, jež se odvrací od tohoto sváru severu a jihu, je jedinou nadějí syntesy kultury a života – vědomí a pudu: Eva a Buben. Každý jinak míří za činem a dílem. Za účinnou láskou, láskou naplněnou prací.

*

Elementární základy, které upevnil Vančura ve své dramatické stavbě, povyšují jeho hru nad niveau současné dramatické produkce tím, že ji zdvihají do nového názorového vesmíru jistot, že kolem nich trvá klid řádu. Řád je Vančurovi předpokladem každého umění. Jeho lapidární definice zní: Umění jest organizace práce. Organismus, jenž vzniká z této pracovní organizovanosti, je tedy novým dílem, je také novou skutečností, jež má své zákonitosti a svou logiku. A logikou jeho dramatu není naturalistické sřetězení slov a událostí do jevištního zpodobení „příběhu ze života“ – logikou hry je rytmisovaný sled přízvuků a dvíhů básně v činech i slovech.

Ku provedení

„Alchymistou“ zmocňuje se jeviště opět básník. Řeč, která se měnívá často na jevišti ve žvást, nabývá u Vančury znovu básnické stavby a zákonitosti. „V běžném životě užíváme slov ne tak, jak vyjadřují skutečnou podstatu věci, nýbrž tak, jak věci označují a prakticky dovolují, abychom si nad nimi osvojili vládu. Skýtají nám jakousi... valutu stejně všední, jako valutu peněžní. Ale básník neužívá slov tímto způsobem. Neužívá jich pro užitečnost, ale aby vytvořil ze znících přeludů, jež mu dává slovo k dispozici, obrat, stejně líbezný jako srozumitelný.“ Volím tento citát z Claudela, abych významem slov i jejich autorem vyznačil příbuznosti, které třvají mezi francouzským a naším básníkem-dramatikem.

Slovesné dílo, kterým je dramatická báseň, překvapuje naši vnímavost řečí,

jež má všechny předpoklady pro to, aby se stala materiálem toho obřadu, kterým je divadelní hra. Povyšuje slovní projev herců nad sdělné mluvení, cílí k uchvácení a dojetí češtinou, kterou vybavuje Vančurova invence z prazákladu čisté češtiny: z česko-bratrských překladů bible a zase z primitivních výrazů lidové mluvy. Tyto dva elementární zdroje jsou formovány dikční silou, která nemá analogie v moderní české literatuře. Vystává před námi slovesná architektura, jež je předurčena pro tragický vznos divadelní řeči, která má sílu magického zaklínadla, mohutnost těch prostředků, kterými obchvacovala středověká mysterie své posluchače a diváky. Vrátit slovu moc zaklínadla, přivést je až k tomuto primárnímu tvaru, kdy se stává slovo jen materiálem emoce a jež tuto emoci sugeruje tvarem i hlasem, v tom je obdobné úsilí o zdivadelnění.

*

Neherec a nedivadelník si nedovede představit, před jaké těžké úkoly je tu postaveno české jeviště. Jestliže Němci i Francouzi mají přesně vypěstěnou řeč jevištní, u nás naopak hledělo se k tomu, aby se stíraly rozdíly mezi mlouvou jevištní a obecnou. Pracovalo se vědomě na ochuzení výrazového bohatství mateřštiny. Reprodukující Vančuru, přicházíme s novými požadavky na herce. Uvolnit slovo z pojmovosti – z významu i přízvuku, který mu dává všední život – i uvolnit slovo a větu z expresivnosti – která ničila jeho hudební a zvukový tvar.

„Nejdůležitější mimo vzruch je mi hudebnost. Správná artikulace, příjemný hlas, který v rozhovoru splyne s ostatními ve výrazný koncert, jest mé duši dostatečným darem, nezávisícím nikterak na smyslu slova“ (C Claudel). Snažili jsme se držet stále tento požadavek v práci na Vančurovi a opřeli jsme celé úsky scén o zvukovou a hudební působivost slov, výkřiků a hlasových shluků, kontrastně komponovaným proti projevu jednotlivců.

Vycházejíce takto z básníka, ze slova, opouštíme – stejně Vančura ve své hře – realističnost postav, rolí i situací tam, kde se hra vznese nad děj a utkví v kráse básnické apostrofy, nebo ve chvění tragické hrůzy.

*

Snažili jsme se o celek, organisovanost, řád. Dnes ve srážce tolika směrů je toto snažení o to nesnadnější a pro divadlo o to obtížnější, oč je právě divadlu nutnější.

Program Národního divadla k premiéře „Alchymisty“, listopad 1932

Nová hra Voskovce & Wericha se po zpěvoherní metodě „Světa za míže-mi“ obrací k útvarům dramatickým, ke komedii aktuální nejen atmosférou událostí a afér, nýbrž aktuální i charakteru postav a jejich dějovými proměnami. Od volného seřazování scén vede Voskovcova & Werichova cesta přes „Caesara“ nutně k „Oslu a stínu“. V přesném obryse dějovém jsou tu hybnými silami nikoli revuální náhody – ale dějem tu hýbou osoby, síly a tendence, jež jsou ostře kresleny na pozadí historie a jejichž obrys se neztrácí ani ve složitosti zápletky. Voskovec & Werich ovládají nejen role komiků, ale rozšiřují svůj pohled na svět a na lidi. Vytvářejí dramatický druh, který již není revuí ani hrou se zpěvy. Objevuje se, že jejich humor je svého druhu názorem, že je způsobem, jak interpretovat tento svět. Lidé na jevišti nepřestávají být lidmi a jejich reálná špatnost i jejich skutečná bída nepřestává být špatností a bídou, deformuje-li ji humor Voskovce & Wericha pro divadlo.

Voskovec & Werich vzdalovali se dosud ve svých hrách a komice dějovosti, vzdalovali se kausalitě událostí, vytvářejíce svou komiku z náhod, z nelogických sestav, z inspirace okamžiků. Vstupovali obyčejně na scénu, když lidé a věci dostali se do ostrého a nebezpečného sporu, že jen dva neúčastní Honzové, spadlí s měsíce, mohli se v nepřátelské palbě dvou stran pohybovat tak bezstarostně a bezelstně. Ti dva básničtí clowni, pro něž užitečnost, nutnost a zákony jsou nepochopitelnou věcí a kteří se bez racionální logiky brání světu spontánním okamžitým nápadem, popudem srdce a představou, vyvolanou z hlubin dětské bezprostřednosti – ti byli „jednání“ – sami nejednali.

Osel a stín představuje nám sice tytéž komiky, ale mnohem zapletenější do děje. Voskovcův Skočdopols a Werichův Nejezchlebos tentokrát svým sporem rozohní boj ostatních. Oba jsou zase zosobněním anonymního lidu. Taxikářem a pokoutním zubařem, jejichž životní ctižádost je jediné v tom, být živ. Dva mírní dobráci stávají se osou nejrudšího zápasu o moc.

Myslím, že málokteré thema by mohlo lépe charakterisovat situaci dnešního člověka, jenž v krisích a válečných nebezpečích, v bídě nezaměstnaných zoufale se otlouká o železné svěry hospodářských nutností.

*

Nejen tato hra, ale i předešlé skladby autorů Osvobozeného divadla nejsou a nebyly nikdy komposicí jediné techniky. Revuálnost je v tom, že proměňují stále techniku. Přecházejí z dramatického výstupu do arie, z pantomimického

poválečných zbohatlíků. Tragikomické dění vidí čtenář očima zámeckého knihovníka a vychovatele Sperry, panského slouhy, který umí podle potřeby měnit své názory. Panstvu se jednak koří, jednak je podvádí a zesměšňuje. Prozrazuje však i své hříchy a hodnotí sebe i okolí stejným metrem. Nastavuje zrcadlo bohatým a doplňuje je zároveň sebeironií.

Josefina

Lidová veselá hra, blízká Shawovu Pygmalionu, oslava lidového charakteru a veselého a tápavého mládí. Na jedné straně jsou tři lidoví muzikanti, z nichž mladá potulná zpěvačka Josefina se dostala náhodou po svém úspěšném vystoupení na konzervatoř. Jejich protikladem je bohatá Řihová s dcerou Irenou, z jejichž urážlivého a vypočítavého prostředí Josefina utíká. Sympatie lidí na konzervatoři jsou na straně Josefiny, jen student Valenta kolísá nejen mezi pány a chudými, ale i mezi Irenou a Josefinou, které přece však nakonec dává přednost. Hra je psaná až pro dobu po osvobození. Programově ukazuje, odkud budou do českého umění přicházet talenty, kde je třeba hledat nadané mladé lidi. Nacisté Vančuru ubili dříve, než stačil dát hře definitivní tvar.

D. O SITUACI NÁRODA A HLEDÁNÍ JEHO ŽIVOTNÍHO

SLOHU

Poslední soud

Kniha, konfrontující svět zakarpatských Rusínů se světem Prahy, je dokumentem solida-

rity prostých lidí, lhostejno zda učených, prostých nebo nejprostších. Primitivní a dobrácký silák Pilipaninec se stal při pytláctví účastníkem vraždy lesníka. S kroužkem krajanů se chce vystěhovat do Kanady, ale je v pražské karanténě zdržován. Ujímá se ho podivínský hvězdář a filozof Weil, který s ním bydlí a opatřuje mu práci u známých pískařů. Pilipanincovi jde práce dobře. Seznamuje se se švadlenkou Odetou, i když ho ve vystěhovaleckém táboře miluje již Iliadora, nejkrásnější dívka z Pilipanincovy vesnice. Pilipaninec, okouzlený Prahou, přátelstvím druhů, zcela podlehne Odetinu kouzlu, ale nepochopí její hru. Aby jí imponoval a ukázal, že není chvastoun, zapálí mlýn a při zachraňování dvou starců téměř uhoří. Mezitím strachem téměř umírá starý Mejgeš, který je skutečným vrahem lesníka. Naléhá na Pilipanince, aby utekli i s penězi, které zpronevěřil. Po dopadení předstoupí před soud, který je podivuhodně velkorysý: odsuzuje za zabití jen Mejgeše - Pilipaninec je za žhářství odsouzen na tři roky. Román končí smírně.

Markéta Lazarová

Baladický, opojný román z rytířského a lapkovského středověku, ve kterém je vypravěč prostředníkem, který komentuje skutky i myšlenky postav. Jde o příběh dvou šlechtických rodů, které jsou na scestí. Kozlík se nebojí se svými syny postavit ani královskému vojsku, ale přesto hledá pomoc u souseda Lazara, stejného lapky. Ten se ale ukáže jako bázlivec a lišák. Kozlíkovi lidé vypálí Lazarovo Obořiště, ale sami pro bezpečnost musejí opustit

Roháček. Ke královským pronásledovatelům se přidává i Lazar. Mikoláš, syn Kozlíkův, Lazarem potupený, se znovu vydává na obnovované Obořiště, znovu je pustoší. Sváže Lazarovy syny a unese i jeho čtvrtou dceru Markétu, zaslíbenou bohu, kterou ještě téže noci učiní svou milenkou. Mezitím co se zajatý mladý hrabě Kristián sbližuje s Kozlíkovou dcerou Alexandrou, Markéta se propadá do pozemské lásky k Mikolášovi, který se jí zastal i proti svému otci. V strašné bitvě s královským vojskem, které se zúčastní i Kozlíkovy dcery, je pobita většina Kozlíkových lidí; Kristián však zůstává nerozhodný. Zbylí synové se ještě pokusí zajatého Kozlíka osvobodit, ale to je už marné. Kozlík je štat a ostatní jsou oběšeni. Markéta, která unikla z bojiště s Kozlíkovými lidmi, odchází ke svému otci, aby tam čekala na svého milence. Je však vyhnána a na cestě za Mikolášem, kterému porodí syna, vidí jeho popravu. Se svým synem odkojí i syna Alexandry, která v návalu hněvu zabila Kristiána a sama, odsouzena na smrt, si bere život. Markéta nevyužívá Lazarova odpuštění a odchází se ženami Kozlíkova rodu; vychovává syny, v nich se sváže láska s ukrutností, jistota s pochybnostmi. Celé dílo je polemikou s českým nudným a bezvýrazným životem. Rozhodující je v něm Markétina láska, v jejímž světle je život nádherný a slavný. Čtenář se jen krátce domnívá, že čte historický román. Brzy poznává, že Vančura volil středověk proto, aby knihu mohl zalidnit postavami překypující životní silou, zemitostí, lidmi statečnými, neurvalými a bezuzdnými ve své lásce i nenávisti.

Útěk do Budína

Příběh Jany Myslbekové, pražské vysokoškolačky z nižší střední vrstvy a slovenského zemana Tomáše Barányana, začíná láskou na první pohled. Jana, ač se zdá romantická až ztřeštěná, ač utíká s milencem do Budína a žije s ním na statku jeho otce někde u Martina, má přece jen přísné vychování, odpovědnost a obětavost v krvi. Tomáš je lehkomyslník, vzplane, je prudký, něžný a pozorný dokud miluje, ale je nestálý. Když Barányanové přijdou o statek, dostává v pražské bance reprezentační zaměstnání. Avšak ve světě, kam nepatří, bez prostředků, o které přišel, v dluzích finančních i milostných, nemůže žít a končí sebevraždou. Jana, která dostudovala práva, se nakonec sbližuje s Tomášovým otcem a román končí začátkem románu nového, láskou v jiné podobě: klidnou, veselou, rozdávací. Vančura postavil do protikladu maloměstáckou rodinnou šetrnost a zemanskou mentalitu a konfrontoval i národní povahy. Obdivuje silné city, oheň i zaujetí východu, ale vidí i jeho postupné měšťáctění. Nade vše v životě staví lásku. Jana, i když přišla o Tomáše, ztratila matku, prožila mnoho krušných chvil, není nakonec ubohá. Naopak, příběh ústí novou šťastně milující dvojicí, Janou a Štěpánem, kterému láska navíc vrací i mládí a činnost.

Alchymista

Drama o stavu národa, je téměř nezávislé na Ben Jonsonově předloze. Vančurův alchymista Alessandro del Morone je skutečný učenec, i když chce také vyrábět zlato, který do Čech

přináší inspirativní a strhující příklad jižního životního slohu. Proměňuje všechno na co sáhne a s čím se potká. Martin začíná svou honbu za zlatem, zlata je žádoucí i Michael, ale má strach z jeho vlivu na běh života; z puritánské manželky v hřišnici se promění i Anna. Mění se proto, že alchymistu přijímají s výhradami. Zato Eva a Buben ho přijímají bez výhrad. Eva nalézá dokonce odvahu odejít s alchymistou do Itálie, Buben se vrhá na vědeckou dráhu. Autor vystavuje tři hrdiny hry, tři české asketické povahy, jižnímu ozáření a je vidět, jak byly jejich zásady vratké. Hrdina hry Alessandro, má v sobě mnoho z nemorálnosti a cynickosti dobrodruha, ale od svých protikladných partnerů, hloubavců a moralistů, přitom však chamtivců, se liší svou svobodomyšlností. Hra, zdánlivě o jediném, zda Alessandro z Čech odejde nebo ne, ukazuje i radost z díla, z pracovního úsilí. Zde je smysl hry, přes konflikt vášní a protiklad dvojí národní povahy.

Rodina Horvatova

První část připravované románové trilogie, která se měla jmenovat Koně a vůz a obsáhnout osudy statkářské rodiny od doby před první světovou válkou až do současnosti. Autor dovedl v prvním díle děj do světové války, ale převážně jde teprve o expozici postav. Nositelem rodových tradic na jihočeském venkově je strýc Edward, očitý pamětník revolucí 1848 a 1871, bývalý rakouský úředník, který si uchoval svoje češství. Jeho synovec, statkář Vojtěch, je zadlužený dobrák, člověk rozkošnický, nepřípouštějící si starosti. Jeho žena zachranuje co se dá. Pět jejich dětí, je pět osobitých

povah, pět typů. Román je dále zalidněn studenty, maloměstskou inteligencí, dělníky stavějícími železnici, politickými reprezentanty okresu a nechybí ani ukázka předválečné Prahy.

E. REAKCE NA POLITICKÉ MEZINÁRODNÍ NAPĚTÍ A OHROŽENÍ

Jezero Ukereve

V době, kdy již nebezpečí fašismu ohrožovalo Evropu, vystoupil Vančura se svou výzvou k solidaritě lidstva, proti ponižování člověka v jakékoliv podobě. Ne náhodou spojoval autor -lékař fašismus s nemocí. Víra v sílu lidského ducha žene francouzského lékaře, někdejšího misionáře, k hledání příčiny spavé nemoci, která u středoafričských jezer hubí bělochy i černochoy. Pro lékaře je dobrou školou lidská solidarita, bez rasových překlad, pomáhá mu v boji s koloniální politikou, kterou přináší kapitalismus. Drama vrcholí ve chvíli, kdy lékař, sám nemocí zasažený, se dozvídá, že prostředek proti spavé nemoci byl objeven a že má na tom i svůj podíl. Autor se v díle zodpovědně zamýšlel nad vztahem, který se vytváří mezi historickou nutností a kolísavostí jedince a mistrným dialogem se snažil burcovat z lhostejnosti.

Tři řeky

Autor se pokusil zachytit českou společnost v její konkrétní podobě a delší časové perspektivě, v celém sociálním rozvrstvení a napětí. Slabý chlapec Jan, který se narodil

ní s opravdovou bídou vykořisťovaných to ovšem žádá chudoba nebyla) si udržovala sebevědomí a hrdost. Útěk do Budína postavený na několikaletém kontrastu životního prostředí, společenské psychologie i národní povahy je románem pokračujícího autorova hledání lepšího životního slohu. Na rozdíl od Markéty Lazarové, poněkud příliš hluboko do minulosti, Útěk do Budína ukazuje, v souladu s logikou historického vývoje, i naprostou nezpůsoblost šlechtického životního slohu obohatit nebo dokonce napravit pranýřovanou měšťáckou přitomnost.

O tom čtenáře přesvědčuje další děj románu, události následující po velké „svatební“ kapitole, na níž naposledy zazářil barányovský svět. Hospodářství na Vyšce je zastaralé, obchodní zdatnost Barányů malá a dravost věhlaselského bankovníctví bezohledná, srovnatelná jen s neprostou neodpovědností Tomášovou. Tomáš zraňuje Janu a zpronevřuje peníze, přesnadno padá do pastí, kterou na něho nastražil zdánlivě dobromyslný a bohatý Brehm v naději, že se konečně zmocní své švagrové Jany, jejíž krása, nezávislost i mládí ho od samého začátku dráždí a vyzývají. Tomáš nevidí jiného východiska než sebevraždu. Na Janu a její zkoušené, avšak neztracené mládí je moc Brehmových peněz krátká. Sblíží se s „nenapravitelným popravitelem peněz“ starým Baránym a v závěru je už vidíme jako milence; Jana dostudovala práva a pracuje, zchudlý, ale nezlomený Štěpán se „vrhl do devatera podnikání, z nichž se mnohé ztroskotalo“; i on se žije prací, a ne po měšťácku obchodem a z práce jiných.

Román Útěk do Budína je dílo nikoli útěku od skutečnosti, ale návratu k ní. Vančura v něm nejenom zrevidoval svou zdrženlivost vůči zelenému mládí, na něž se nemůže vymlouvat Tomáš, a silně omezil své zaujetí pro zemanstvo, neschopné vzdorovat náporu měšťácké podni-

kavosti, ale také se radikálně rozešel s iluzí o „chlapáckých měšťácích“. Po mnoho kapitol se zdá, že takovým chlapáckým měšťákem je Brehm, „přísny hejtman svých písařů“, ve společnosti veselý kumpán, velký jedlík, který neustrkává upejpavě ze skienice, chlapík, který „dovedl složití kozla ranou na komoru“. Jeho vztah k milencům se zdá pln porozumění a velkorysosti. Všim, co dělá a co má rád, od radostného uživatelství darů světa až po zálibu v klábošení, připomíná Skočdopola, Vyplampána, Zababouchu a vyprávěče s převýslým kněm z Hrdelní pfe, autor ho vypočetl zcela zřetelně k obrazu milovntků jidla, pití a nekonečných řečí, jaké měl vždy rád. V závěru románu se ukáže Brehm náhle jako zlý, vypočítavý, nejodpornější intrikán. Jeho velkodušnost nebyla než lest a past, jeho dobromyslnost nic než maska na oklamání obětí, jeho společenskost nástroj zřůdné vůle stále jen bohatnout a „uchvacovat vše, co se dá uchvátiti“. Chlapácké měšťáctví se ukázalo jako skrznaskrz podlé.

Tomáš mrtev a s ním celá feudální pýcha a naděje, Brehm odhalen a v něm zdiskreditováno chlapácké měšťáctví, kam se v takové chvíli obrátit?

Vladislav Vančura se ještě jednou vrací k řeči poezie a k minulosti, tentokrát je však jeho hrdinou nikoli šlechtický zbojník nebo nějaký chlapácký měšťák, ale *učenec* z časů, kdy se s věta probírala na svět z alchymie a kdy astronomie namnoze splyvala s astrologií. František Götz požádal v dubnu 1931 Vančuru o adaptaci *Alchymisty* Ben Jonsona. Vančura místo adaptace napsal zcela původní hru, jejíž titulní postava není žádný prohaný podvodník (k podvodnictví se dostane Vančura později v *Konci starých časů*), ale naopak skutečně vzdělaný a čestný chlapík, který je do role podvodného výrobce

zlata stržen okolnostmi, vášněmi okolo sebe i v sobě a obecným míněním, že proměňování kovů ve zlato je tajemství, jehož rozřešení je (a on má) už na dosah ruky. Tomuto Alessandro del Morone, jemuž Vančura propůjčil některé rysy alchymisty Scotty a také astronoma Giordana Bruna, neumožnila ovšem ani básnickova fantazie, aby překonal fyzikální zákonitosti. Alessandro nepromění kov ve zlato, nicméně má alchymistický dar proměňovat lidi, s nimiž se setká. Ve styku s jeho jižanskou, slunečnou palčivou osobností se mění Martin a Michael [jmény těchto dvou bratří se měla jmenovat původně celá hra] i Martinova žena Anna: Martin propadá touze po penězích a zlatě, Michael faustovské žizni po vědění i hrůze z něho, Anna se stává hříšnicí. Ctnost puritánské rodiny je rychle rozkořátna, ale Alessandrova mise není jen takto destruktivní, mladším postavám hry, Anninu bratru Ondřeji Bubnovi a Annině nevlastní dceři Evě Koryčanové dává uhrančivý Ital pozitivní životní příklad. V Evě rozněcuje schopnost velké lásky, v Ondřeji zanícení pro vědu a dílo. Alessandro není zdaleka jen činitelem rozvratu v přefestanstělé zemi, ale i iniciátorem plnějšiho, volnějšiho, intenzivnějšiho života. Na rozdíl od Doktora našel Alessandro žáka vytrvalého a důsledného. Doktor v Učíteli a žáku pobýval v Janově domě deset let, a přece se mu žák nakonec vymkl z rukou. Alessandro učil Bubna „celých deset měsíců“ a vyučil ho dokonale, vychoval ho k pravé samostatnosti, která se dovedla vzpříti i mistrůvi.

Dá se říci, že Doktorovo „znovu a lépe“ ze závěru Učitele a žáka našlo své naplnění v Alessandrovi, v alchymistovi, který vědu a vychovává jen jakoby mimochodem, když žije svůj život; vychovává, strhuje k následování svým odvážným životem a tvůrčí posedlostí.

Pro čtenáře a diváky z doby, kdy hra Alchy-

mista [1932] poprvé vyšla tiskem a kdy ji N rodní divadlo nastudovalo v režii Jindřicha Ho zla, byl obraz „alchymisty“, povýšený na obr. titulní, zcela srozumitelný. Půldruhého rol před premiérou a měsíc před tím, než se div delní dramatufigle obrátila na Vančuru s návrhem, aby upravil Jonsonovu komedii pro moderní jeviště, vedena k tomu zdarem Nezvalo adaptace Calderónovy Schovávání na schodec otiskl F. X. Šalda ve svém Zapisníku stať z a chymie moderní poezie. Navázal v ní na Rir baudův termín „alchymie slova“ jako na „met foru neobyčejně šťastnou“ pro označení „tvoivostí výrazně básnické“ a pro uvedení „do díla nebo lépe do laboratoře moderního básníka“: „Jde opravdu u moderních básníků o laborator alchymistickou; jde o to, jak z hrubých a laciných kovů všedního života dobytí zlata, z běžní mluvy dorozumivací drahého kovu básnické verše.“

Autorita Šaldova byla u nás na začátku třicátých let tak obrovská, že Šaldův souhlas s Rimbaudovým ztotožněním poezie a alchymie byl sám o sobě stačil, aby obecenstvo rok 1932 už z názvu Vančurova nového díla vědělo, že se aspoň v jednom svém plánu bude „týkat poezie a jejího poslání v životě. Avšak Šald nebyl sám, kdo u nás prosazoval rimbaudovské pojetí poezie jako slovní alchymie. Nezval u v Pantomimě nazýval asociaci alchymistickou rychlejší než radio a pojmy poezie a alchymie položil do jedné roviny, aby z nich učinil syntézu ve svém Edisonovi. Vančura sám psal o alchymistově „poněkud básnivém“ podvodníctví, „jež mísí pravdu se lží a zaměňuje obraz za skutečnost“.

U Šaldy, na němž Vančuru nejvíce uchránila jeho odvaha (psal o ní ve sborníku F. X. Šaldovi, 1933), najdeme vysvětlení nejenor k dobovému chápání poezie jako alchymie, ne

jenom potvrzení, že se nemýlíme, když v Alessandrovi, podobně jako v kouzelníku Arnoštkovi, spatřujeme básníka; Šalda nám také nepřímou dosvědčuje, že Vladislav Vančura neútočil na větrné mlýny, ani se nevyrovnával s nějakým svým osobním problémem, když konfrontoval básnivého učence jiskřivého životní radostí s protestantsky zachmuřenými Čechami, s „překřesťanštěnými křesťany“, když Alessandrovy ústy konstatoval, že „v Čechách musí být ve všem nějaká pravda pravdoucí, vem kde vem“, a když jeho Alessandro vmetl českému císaři do očí:

„Jste chladní a přísní a žádná vášeň se vás nedotkla, mimo jediné a právě nejzhooubnější, mimo vášeň rozumu. Mě pobláznuje život, váš úvaha.“

Vančura v Alchymistovi neřešil svůj osobní problém. Jeho podobně jako Alessandra vzrušoval vždy více život než mudrování o něm. Nebyl z lidí, kteří „věčně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války“. Právě naopak. Těžce nesl nedostatek životní plnosti a obavy z ní. Šalda nám dosvědčuje, že strach z životní plnosti byl u nás v meziválečném období ještě pořád hluboce zakořeněn. V rozhovoru s Vilémem Závadou pro Rozpravu Aventina (na podzim 1927) upozornil, že „měli jsme a máme nad všecko míru a slušnost“ v Čechách mnoho „protestantismu hluboce podezíravého ke vší životní plnosti, síle a radosti tvůrčí“. Už Šalda také rozpoznal nesmiřitelnost této podezíravosti a poezie.

Do třetice se Šaldy můžeme dovolat i při objasňování, proč Vančura na prahu třicátých let zvolil hrdinou svého díla a nositelem lepšího životního slohu básnivého učence (k jehož životní plnosti náleželo určité podvodnictví, bez něhož by byl neuvěřitelná dokonalost sama). V závěru své stati Z alchymie moderní poezie

Šalda zaznamenává, že vedle alchymistické dílny básníkovy si „buduje chemickou laboratoř“ soudobá „věda novofilologická“, ctižádostivá svěst „slovnou tvořivost“ básníků „v pevné zákony a geneticky myšlenkové typy“. Vančura psal Alchymistu v čase, kdy se sblížil s jazykovědci a estetiky z Pražského lingvistického kroužku, v čase okouzlení učením, od něhož si mnoho sliboval, s nímž se solidarizoval *Poznámkou ke sporu o básnický jazyk* (v Rozhledech po literatuře v březnu 1932) a jímž se dal přesvědčit, že cesta vědy a poezie může být společná. Ostatně k témuž závěru docházel ve stejné době i Vítězslav Nezval, když ve Zpátečním listku psal v jednom z básnických dopisů: „Náš krok jde ruku v ruce s vědci...“

Alchymistou se Vančura vrátil ke své dávné myšlence o neslučitelnosti tvorby a peněz, avšak hra má význačné místo nejenom ve vývoji svého autora, ale též ve vývoji české literatury zabývající se „českou otázkou“, *otázkou národní povahy*. Vančura ve své hře rozvinul a domyslnil některé postřehy dramatu Arnošta Dvořáka Král Václav IV., Martenova dialogu Nad městem a hry Viktora Dyka Posel. Nejpodstatnější je vztah k dílu Dykovu, které rovněž konfrontovalo pochmurné Čechy s poslem jiného životního slohu a i slohově do značné míry anticipuje hru Vančurovu. V jednom podstatném se však Vančura s Dykem rozchází: v pojetí štěstí. Dykovu poslu je jím *moc*, Vančurovu alchymistovi *tvůrčí práce a láska*. Alessandro mluví jedním dechem o štěstí a o hře tak, jako ta slova pospolu vyslovoval poetismus. Alessandro označuje za podstatu štěstí „proměnlivost, na niž se zhusta naříkává“, a jako by právě četl úvodní povídku Amazonského proudu Ráj, poznamenává, že by se „zalkl i rájem, jenž trvá, aniž se pohne“. Eva Koryčanová vyčte knězi Třešťovi: „Vím, že je vám můj ženich solí v očích, že

vás zděsil širý svět, který se zračí v každém jeho slově..." I v tom byl Alchymista pokračováním avantgardního sporu se zápečnictvím a provincialismem v českém národním životě.

Alchymista podobně jako Útěk do Budína ho-voří řečí mládí. Hned v první scéně, když Alessandro kostatuje, že Eva „přichází do věku milenek“, Buben praví k Alchymistovi trochu vyzývavě: „Ale vy jste již svá milenecká období překročil?“ Alessandrova odpověď vyřizuje otázku s definitivní platností: „Ale kdež, počítám svůj věk vždy od počátku příhod.“ Je mlád bez ohledu na rok narození. Je mladý, protože je „ve shodě se vším, co je krásné, ve shodě s láskou“, protože „vesel, někdy milován a věčně zamilovaný“.

Řečí mládí naplno promluvil — téměř současně s Alchymistou — první Vančurův film *Před maturitou* (1932). Vznikl přepracováním veseloherního námětu Julia Schmitta v drama. Vznikající dílo se dostalo do rukou tehdejších ostřílených praktiků, scénáristy Josefa Neuberga a režiséra Svatopluka Innemanna. Vančura jim, v podstatě vnutil svou koncepci, opíraje se o Schmittovu důvěru (Schmitt vedl výrobu a jeho slovo rozhodovalo), bezmocný však proti některým Schmittovým představám a nápadům (Schmitt proti Vančurově vůli prosadil téměř kýčovitou pasáž s Máchovým jezerem a s rekvizitací Máje); na titulcích byl Vančura uveden jen jako umělecký spolupracovník, ale už roku 1932 bylo veřejným tajemstvím, že film je v podstatě jeho dílo. Třebaže výsledek nebyl než kompromisem mezi Vančurovými tvůrčími záměry a komerční mašinérií soudobé filmové produkce, film měl značný úspěch u diváků a u kritiky a stojí za připomenutí, že příkrější výtky (zejména z pera Neumannova) mířily proti tomu, co se do díla dostalo přes odpor Vančurův.

Své tvůrčí záměry Vančura vyložil v září 1932 ve Filmovém kurýru. Zdůraznil „znaky optimis- mu, životní radosti, kladu“, „mohutnou“ před- stavivost studentů a celek charakterizoval jako „výraz současného studentského života a mravů“. Třetí a „snad nejdůležitější složkou“ filmu Vančura nazval „složku poetickou“, provázející věci milostné: „Láska je traktována jako okou- zení mladosti a krásy.“ Vančura také vysvětlil, že film „nepřipouští interpretaci expresionistic- kou či křečovitou, ale nutně žádá, aby mluva a sám herecký výraz byly prosté“, a podobně naznačil další zásady, jichž se film chtěl při- držovat, pokud jde o předčítání veršů, kompozi- ci, vulgarismy, obraz, zvuk, dialogy a světlo.

Necelý týden po premiéře filmu Vančura o- tiskl ve Světozoru svůj nedlouhý slovesný pře- pis filmu (knižně zatím přetištěn pouze v Ro- cích Vladislava Vančury, připojených k mono- grafii o Vančurovi z roku 1978). Je zajímavý tím, že v úvodu mimoděk odhaluje rozechvění, s nímž spisovatel na filmu spolupracoval. Ne- budeme se mu příliš divit. Jeho zkušenost se školami v Praze i v Benešově nebyla nejlepší a odtud ani film *Před maturitou* školu neideali- zuje. Jedna z ústředních postav, student Kafka, má potíže s matematikou, jako je měla v Útěku do Budína Jana. Profesor matematiky Kleč není zrovna přítel studentů, tak jako neměli pro studenty vlídnějšího a lidstějšího slova profes- oři ve Vančurových knihách, Tětek v Cestě do světa a Brunculík v Pekaři Janu Marhoulovi, jimž byli předlohou skuteční Vančurovi profe- soři.

Avšak přesto, že film *Před maturitou* byl Van- čurovo první filmové dílo, spisovatel se v něm nespokojil prepisem svých literárních obrazů školy, ale podobně jako v Kubulovi a Kubu Ku- blikulovi a v Útěku do Budína postoupil v tomto díle z roku 1932 nad své předešlé poznání. Tak

jenom potvrzení, že se nemýlíme, když v Alessandrovi, podobně jako v kouzelníku Arnoštkovi, spatřujeme básníka; Šalda nám také nepřímou dosvědčuje, že Vladislav Vančura neútočil na větrné mlýny, ani se nevyrovnával s nějakým svým osobním problémem, když konfrontoval básnivého učenice jiskřivého životní radostí s protestantsky zachmuřenými Čechami, s „překřesťanštěnými křesťany“, když Alessandrovy ústy konstatoval, že „v Čechách musí být ve všem nějaká pravda pravdoucí, vem kde vem“, a když jeho Alessandro vmetl českému císaři do očí:

„Jste chladní a přísní a žádná vášeň se vás nedotkla, mimo jediné a právě nejzhousebnější, mimo vášeň rozumu. Mě pobláznuje život, vás úvaha.“

Vančura v Alchymistovi neřešil svůj osobní problém. Jeho podobně jako Alessandra vzrušoval vždy více život než mudrování o něm. Nebyl z lidí, kteří „věčně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války“. Právě naopak. Těžce nesl nedostatek životní plnosti a obavy z ní. Šalda nám dosvědčuje, že strach z životní plnosti byl u nás v meziválečném období ještě pořád hluboce zakořeněn. V rozhovoru s Vilémem Závadou pro Rozpravy Aventina (na podzim 1927) upozornil, že „měli jsme a máme nad všecku míru a slušnost“ v Čechách mnoho „protestantismu hluboce podezíravého ke vší životní plnosti, síle a radosti tvůrčí“. Už Šalda také rozpoznal nesmiřitelnost této podezíravosti a poezie.

Do třetice se Šaldy můžeme dovolat i při objasňování, proč Vančura na prahu třicátých let zvolil hrdinou svého díla a nositelem lepšího životního slohu básnivého učenice (k jehož ži-

Šalda zaznamenává, že vedle alchymistické dílny básníkovy si „buduje chemickou laboratoř“ soudobá „věda novofilologická“, ctižádostivá svěst „slovnou tvořivost“ básníků „v pevné zá-kony a geneticky myšlenkové typy“. Vančura psal Alchymistu v čase, kdy se sblížil s jazykovědci a estetiky z Pražského lingvistického kroužku, v čase okouzlení učením, od něhož si mnoho sliboval, s nímž se solidarizoval *Poznámkou ke sporu o básnický jazyk* (v Rozhledech po literatuře v březnu 1932) a jímž se dal přesvědčit, že cesta vědy a poezie může být společná. Ostatně k témuž závěru docházel ve stejné době i Vítězslav Nezval, když ve Zpátečním lístku psal v jednom z básnických dopisů: „Náš krok jde ruku v ruce s vědci...“

Alchymistou se Vančura vrátil ke své dávné myšlence o neslučitelnosti tvorby a peněz, avšak hra má význačné místo nejenom ve vývoji svého autora, ale též ve vývoji české literatury zabývající se „českou otázkou“, otázkou národní povahy. Vančura ve své hře rozvinul a domyslíl některé postřehy dramatu Arnošta Dvořáka Král Václav IV., Martenova dialogu Nad městem a hry Viktora Dyka Posel. Nejpodstatnější je vztah k dílu Dykovu, které rovněž konfrontovalo pochmurné Čechy s poslem jiného životního slohu a i slohově do značné míry anticipuje hru Vančurovu. V jednom podstatném se však Vančura s Dykem rozchází: v pojetí štěstí. Dykovu poslu je jím *moc*, Vančurovu alchymistovi *tvůrčí práce a láska*. Alessandro mluví jedním dechem o štěstí a o hře tak, jako ta slova pospolu vyslovoval poetismus. Alessandro označuje za podstatu štěstí „proměnlivost, na niž se zhusta nařikává“, a jako by právě četl úvodní povídku Amazonského proudu *Páči* poznávaná

Vraťme se na okamžik ještě k Československé filmové společnosti. Ta hledala cesty k uskutečnění jednotlivých částí svého programu. Jindřich Honzík, který se zabýval také filmem prakticky i teoreticky (režiroval dva filmy Voskovce a Wericha: Pudr a benzín, 1931; Peníze nebo život, 1932), vypracoval osnovy dvouleté školy filmového herectví, založené na metodě K. S. Stanislavského. Poté společně s Otakarem Vávrou navrhl osnovy jednoleté školy pro výchovu filmových režisérů, která by byla jejím pokračováním, a posléze i osnovy jednoletého scenáristického kursu.¹⁶⁾ Válka, nacistická okupace realizaci jejich návrhů znemožnila. Uplatnit se až r. 1947, kdy byla v Praze otevřena FAMU.

Nejzásluhnějším činem Československé filmové společnosti bylo r. 1942 ilegální vypracování plánu budoucího znárodnění československého filmu. A zde jsme přímo u práce Vladislava Vančury.

Po rozpuštění Československé [za okupace České] filmové společnosti se pevný kádr jejich členů nadále scházel v pražském Mánesu — na půdě Klubu umělců, jehož by tehdy Lubomír Línhart tajemníkem a spojku s ilegálním vedením KSČ. Odtud vyšel na podzim roku 1941 podnět k vytvoření Národní revolučního výboru inteligence. Vančura bez váhání přijal jeho předsednictví. Výbor byl organizován na základě zkušebnosti někdejší Levé fronty. Byl rozdělen podle oborů do řady skupin. Členové těchto skupin se většinou vzájemně neznali, aby se tak nebezpečí vyrazení zmenšilo na minimum. Vančura byl vedle předsednictví celého výboru i vedoucím jeho literární sekce. Za film byl členem výboru Jindřich Elbl, předseda filmové skupiny.

Existence výboru byla na jaře r. 1942 prozrazena. Vančura a Elbl byli zatčeni. Línhart unikl pronásledování včasným odchodem do ilegality na Slovensko. Krutým represálím, k nimž nacisté po atentátu na Heydricha přikročili, padl za obět mezi prvními Vladislav Vančura (1. června 1942).

Vančurovy zásluhy o český film jsou veliké. Jeho jméno musejí naši filmaři vyslovovat s nejvyšším uznáním a s úctou. Tím více bije do očí nepřijemná skutečnost, že žádný román, žádná povídka, žádné drama Vladislava Vančury nebylo za jeho života zfilmováno. Teprve v posledních letech naše kinematografie splatila tento dluh k jeho dílu. Ale jenom zčásti. Byla zfilmována Markéta Lazarová, Rozmarné léto a Luk královny Dorotky. Dříve či později měla by se náš film vyrovnat s Vančurovým dílem Obrazy z dějin národa českého.

7

Patrně touha promlouvat svým dílem k přítomným lidem přímo, vyvolat odezvu, jaké dosahuje u lidového publika film, vedla Vladislava Vančuru k pokusům o drama a k zájmu o divadlo. A byla to bezpochyby také Vančurova schopnost zpřítomňovat si děje a nazírat osoby díla jako živé bytosti, které stojí blízko [což je základní talentový předpoklad každého opravdového dramatika — vzpomeňme jenom slov V. K. Klicpery o tom, že se mu všechno, co vidí nebo čte, bezděčně mění v divadlo], která vedla Vančuru k dramatu a k divadlu.

Pokusím se v hrubých rysech načrtnout dvacet let Vančurových snah o drama a moderní divadlo,¹⁷⁾ přičemž budu postupovat zhruba chronologicky a hlavní pozornost chci věnovat ve spisovatelově díle vztahům mezi filmem, dramatem a divadlem. Podkladem k poznání Vančurovy dra-

matiky nám bude 14. svazek spisů Vladislava Vančury — Hry, který k vydání připravil Rudolf Havel a k němuž doslov napsal Jan Mukařovský.

Hned předem nutno konstatovat, že svazek Hry neobsahuje všechny dramatické texty, které Vančura napsal. Ve spisovatelově pozůstalosti našel jsem veršované drama Iason, o němž píše také Ludmila Vančurová ve svých vzpomínkách, a torzo nenazvané komedie. Do souvislosti Vančurovy dramatiky musíme také zařadit úpravu hry Josefa Jiřího Kolára Pražský zmad.

Prvním Vančurovým pokusem v oblasti dramatiky byl Iason, veršovaná hra z mytologie. Je to básnická tragédie a měla to být zřejmě jistá doba Euripidovy Medey. Vystupují tu Iason, krétský král, jeho manželka Eurykleia, Heres, syn Iasonův, Herakles, Theseus, Medea, princezna Kolchidská, její otec, Iasonovi plavci, Argonauti a lid valchářů, koželuhů a barvířů v Kolchidě. Dochoval se sešit, v němž jsou Vančurovou rukou napsány 4 scény. Tento neukončený pokus o tragédii musíme klást někam do let 1916—1917.¹⁸⁾

Teprve po Iasonovi následují Latiništví klasikové, které Jindřich Honzík otiskl v 1. ročníku časopisu Otázky divadla a filmu. Děj této hry probíhá na dvoře římského císaře Augusta, kde básníci Vergilius, Horatius a Ovidius závodí o přiznání císaře a císařovny. Na přímluvu dvorní dámy Corinny, která je milenkou Ovidiovy, vymůže císařovna literární cenu tomuto básníkovi. Ale pak žárlí na Corinna a přemluví Augusta, aby Ovidia vypověděl z Říma. Tato jednoaktovka je persiláží studentské četby starých klasiků a římských postav (Cicero zemře tím, že mu, když nepřestane mluvit, zaváže ústa). V dialogu, který má spád, najdou se slovní hříčky. Např. Cicero praví: „Nam iam dávám vám...“ Jako by z této Vančurovy persiláže dýchlo na čtenáře něco, co později, počátkem třicátých let, naplno zaznělo v Caesara v Osvobozeném divadle.

Další Vančurův dramatický pokus se jmenuje Několikerá zasnoubení. Vančura ho uveřejnil r. 1920 v 2. ročníku Šibeníček. Na malé ploše áktovky spojil tři páry, přičemž se v dialogu psaném shakespearovským blankversem vysmál soudobým kefasům.

V 2. ročníku časopisu Cesta [1920] vyšla Satyrská komedie. I když tu vystupují antičtí bohové Dionýsos (oděný jako cikán) a Silén (vévodův zpovědník), odehrává se děj v Itálii za renesance. Starý vladař Gonzaga se snaží překazit vévodovi Farnesemu sňatek, kterým by získal zleřlost. Vévoda sám se zesměšňuje, myslí ve svých šedesáti letech na lásku. Oslava mládí, vína a veselí je hlavním tématem této komedie. Právem tu vyzývá dívka:

*Zpívej, komu slouží hlas!
Blah ten, kdo myslí na radost
prost
myslenek a přání chamtivých.*

Hudbu k této lyrické komedii, jak ve své knize vzpomíná Ludmila Vančurová, složil student Vladimír Polívka. Vančura tedy zřejmě pomyšlel na provedení hry.

Ve Vančurově pozůstalosti je torzo (13 stran strojopisu) komedie, která nemá název. Námět se váže k lékařské praxi. Jsme v čekárně ordinace, kde rozmlouvají o svých neduzích různí pacienti, mezi nimi také sedlář. Dostaví se i bábička, o níž se praví, že je dcera poslane. Přijde nikoli jako pacientka, ale aby doktora Valentina odvedla k svatbě. Torzo hry je psáno jambickými verši 11—14slabičnými, sdruženě rýmovanými.

Torzo můžeme datovat pravděpodobně rokem 1924 či 1925 a situovat časově před dvě poetické hry, jimiž se Vančura pokoušel dobýt divadla — před Učitele a žáka a Nemocnou dívku.

Do r. 1924 psal Vančurova činnost **divadelně recenzentská**. Pojednal jsem o Vančurcvi divadelním kritikovi a divadelním teoretikovi na vančurovském večeru pořádaném pobočkou Literárněvědné společnosti v Olomouci u příležitosti Václavkovy Olomouce r. 1967. Tento referát je otištěn spolu s dalšími dvěma od jiných autorů v brožurce *Tři studie o V. Vančurcvi*.¹⁶⁾ Odkazují na něj a zde Vančurovy divadelně kritické náhledy jenom shrnu.

Vančura odlišoval drama (neboli — jak je ve dvacátých letech pojímal — scénickou básně) od divadla, které drama přeměňuje na jeviště v nový, syntetický tvar umělecký. Přitom mu vždy šlo o to, aby vznikaly inscenačně moderní, soudobé hodnoty, hostejně, zdali se tak děje na základě textů starých či úplně nových. Vančura pohlížel na divadlo jako na instituci, která slouží umění, která neposluhuje úkolům vzdělávacím, natož aby vegetovala v trapném područí finančníků. Divadlo, nemá-li zastávat za vývojem, musí podle něho neustále umělecky experimentovat.

Ve svých článcích [napsal 17 referátů a 2 glosy] věnoval Vančura pozornost všem základním složkám inscenace (dramaturgii, autorovi textu, režii, jevištnímu výtvarníkovi, hercům). Zajisté nikoli pokaždé ve stejném rozsahu. Ale vždycky tak, aby vynikl základní problém té které inscenace.

Přísně posuzoval Vančura dramaturgický výběr her. Ptal se, proč ta či ona hra přichází na scénu, jaký záměr byl s ní sledován. Na drama kladl tyto požadavky: aby bylo dramatickou básní, aby se v něm charakter postav projevil činy, neboť nálada drama nevytvoří. Vančura dovedl bystře zhodnotit kvality režie, ocenil K. H. Hilara a poznal počínající úpadek Jaroslava Kvapila. Vančura, který byl výtvarně nadán, uměl ovšem posoudit scénografii. Od herců požadoval, aby měl smysl pro prostor, čas a patřičnou dikci. Jejich tvorbou se Vančura obširněji nezabýval, i když víme, že jí — jako v případě Eduarda Vojana — vysoko oceňoval. Při vši subjektivnosti Vančurových divadelně kritických soudů nemůžeme nevidět, že vyslovovaly více nežli názor jedné osoby: srovnajme např. Vančurův nepřilíhající respekt před komediemi Shawovými nebo jeho úctu k renesanční plnosti Shakespearově.

Vančura uměl statečně nazvat věci pravým jménem (tak tomu bylo v případě slavené Anny Sedláčkové, u níž postrádal kázeň a řád) a chabou úroveň některé složky, zejména dramatu, s ironií doslova popravil (při uvedení Sardouovy hry na Vinohradech se táže: „jest české divadlo v takové louži, aby nesmyslná Fedora mohla něco znamenati?“).

Divadelní kritiky, jimiž navázal na svoje kritiky týkající se výtvarnictví, psal Vančura zkratkovitou, hutnou formou a někdy je vyhrcoval do aforismu. Je škoda, že Vančura novinovou divadelní kritiku po květnu r. 1924 opustil. Byl by na tomto poli nepochybně vykonal užitečnou práci. Nicméně Vančura se jako esejista později vrátil k otázkám dramatu a divadla. V článku *Hospodaření s věcmi umění*¹⁷⁾ ohradil se proti simplifikujícímu názoru, který by chtěl považovat divadlo za osvětový ústav nebo muzeum, a zdůraznil nutnost pokusných scén, přesvědčen, že „každé nové představení je experiment, a pokud jím není, je zhora zbytečné“.

V druhé polovině třicátých let vrátil se Vančura — s výjimkou příležitostných zásahů do divadelního dění (např. v otázce nástupce K. H. Hilara v Národním divadle¹⁸⁾ nebo v případě útoku Miroslava Rutého

na Honzla a Vančuru, jen k zásadním problémům divadelním. Tak např. se zamyslel nad vztahy jeviště a publika a připomněl, že divadlo bylo vždy skutečností sociální,¹⁹⁾ vyzvedl význam malých divadel (především Burianova D a Osvobozeného divadla) jakožto podnětovatelů vývoje,²⁰⁾ v Poznámce o humoru Osvobozeného divadla²¹⁾ bystře ukázal, že v revuích Voskovce a Wericha se vedle základní dramatické koncepce vyskytuje plán porušování této koncepce, který obnažuje divadelní mechanismus, a potvrdil nutnost předsccen v tvaru jejich inscenací.

Chceme-li vyšetřovat poměr filmových postupů ve Vančurových dramatech, bude dobré, když si alespoň letmo připomeneme situaci divadla dvacátých a třicátých let v tomto ohledu.

V čele pokusů o uplatnění filmu na divadelní scéně stál v Evropě Erwin Piscator, tvůrce politického divadla. Zavedl na scénu pohyblivý pás. Kinematografický přístroj se mu stal důležitým prostředkem inscenace. Bertolt Brecht zprvu zařazoval do svých inscenací významný prvek němému filmu — titulky, promítané před každým obrazem hry. Filmových titulků užíval i sovětský divadelník Vsevolod Mejerchold. Z našich divadelníků uplatnil filmovou projekci E. F. Burian — např. r. 1934 v inscenaci hry *Chceme žít* (podle románu Karla Nového); nebyla to však fotografická projekce a film nebyl jenom prostředkem ilustrujícím, ale rovnocennou složkou, stmelující se s ostatními složkami v organickou jednotu. Obrození divadla filmem postuloval u nás v článku z r. 1931 Film spasí divadlo Václav Tille.²²⁾

Film ovlivnil herecké a režijní výkony. Uvědomil si to poměrně záhy Jiří Mahen. [V jeho Režisérově zápisníku z r. 1922 jsou o tom doklady.] Mahen posílá např. herce do kina, aby poznali, jak se pracuje s detailem, jak vypadá dobrá hra očima apod.

Teorie poetismu, okouzlení mladé generace filmem, projevily se také na Vančurových básnických dramatech, jimiž vstoupil na scénu. Bylo to 14. října 1927 hrou *Učitel a žák* — pro Osvobozené divadlo režijně nastudoval Jindřich Honzl, Vančurův přítel, s nímž mimo jiné navštívil koncem r. 1924 a v lednu 1925 Paříž, a za nectelý rok — opět na scéně Osvobozeného divadla a zase v režii Honzlově — hrou *Nemocná dívka*.

Představu dramatu, kterou uskutečňoval Vančura v těchto svých hrách, podrobně vypsál v článku *Poznámka o novém divadle*.²³⁾ Pro pochopení tehdejší Vančurovy poetiky dramatu stojí zato ocitovat z tohoto článku dlouhé pasáže:

„Tvary nového divadla naznačuje ruská tvorba, avšak drama čeká doposud na svého básníka. Opakuje to, co bylo v divadle již vykonáno, snad aspoň zdaleka se dobere ke základním předpokladům budoucího dramatu. Divadlo je organizovaná náhoda, překvapení a výjimečnost, jehož asociace a logičnost jsou vymězeny básnickou hranicí. Je tedy zbytečné vymýšlet si vřestupný 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 antithese. Nové drama bude počínati tam, kde končí dnešní, když nás ve třetím aktu dokonale přesvědčilo o mravní bezúhcnosti, lásce či zlobě svého hrdiny. Ať je fabule starého dramatu jakkoliv 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. Tento požadavek vyplývá z prostrannosti scénny zbaavené všech dekorací, z potřeby diváků viděti púvab tělesných pohybů, dovednost a krásu.“

„Nové divadlo lze si představit jako dynamický kolektiv, jenž má srozumitelnou schopnost jednat v jednorozměrné scéně a opět znít jako orchestr mnohohlasnými proměnami a asociacemi. Reč dramatu nemůže se podobati řeči jevištní pře, ale bude to báseň apostrofoující diváka, báseň vytvářející děj, v němž vše, co se nedá demonstrovati, bude zavrženo. Zdá se býti pravděpodobno, že nová scéna se opětně rozhodne pro rytmovanou řeč již proto, že je spádna 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.“

Učitel a žák i Nemocné dívky věnoval Vladimír Dostál studii Dvořákova dramatického „podobnosti o činu.“ Jeho výklad, že v Učiteli a žáku šlo o básnickou polemiku s určitou skupinou v naší avantgardě (jmenovitě s Karlem Teigem), vyvrátil Josef Galík na vančurovském večeru r. 1967 v Olomouci.²⁹⁾ Galík pěkně dovedl, že Vančura přešel po formální stránce podobnosti Čapkovy Loupežníka a svým Učitelem a žákem oponoval Čapkovu Adamu stvořitel, v němž zatím zmoudřel někdejší Loupežník.

Učitel a žák je báseň o sedmi scénách, z nichž jenom čtvrtá (domnělá vražda z rukou Janových), jinak klíčové místo hry, je předvedena v divadelní akci. V Nemocné dívky jde o záchranu lidského života. Hra se nerozplývá do neurčité budoucnosti jako Učitel a žák, ale končí úspěchem lékařů, kteří jsou zde zastoupeni trojicí: panovačným profesorem, který je představitelem zaběhaného chodu světa, fanfarónským Křikavou, který věří v čin a meč, a lékařem-básníkem Kolovratem, který obě stanoviska vyrovnává. Drama je soustředěno k jedné zápletce a uskutečňuje požadavek jednoty času a místa. Pokus rozbit tuto jednotu na konci druhého a na začátku třetího dějství uvedením lidového židva řezníků a pekařů, event. studentů v přednáškovém sále se příliš nezdařil. Tyto výjevy patří k hluchým místům hry. Vítězslav Nezval si povšimnul už při premiéře hry, že Vančura se snaží uplatnit zde některé filmové postupy. Napsal: „V druhém jednání užívá Vančura vymožeností, jež objevil film: směřování a prolínání skutečností reálné se skutečností, jež znázorňuje představy.“³⁰⁾

Obě Vančurovy hry vynikají básnickým jazykem, který často přechází v hyperbolizovaný patos. Dialog je stále nedivadelní, řeč postav výrazově nediferencovaná.

Ukázalo se, že Vančura, chce-li pokračovat v tvorbě dramatu, musí změnit metodu. Vančura si to uvědomil r. 1930, když zhlédl Honzlovo nastudování Učitele a žáka v Brně. Napsal tehdy v dopise Honzlovi: „Jsem Ti zavázán i za poučení, jehož se mi dostalo, že jsem pochopil svůj dosa- vadní omyl a konečnou zásadu dramatickosti.“³¹⁾

S novým dramatem — je to Alchymista — přichází Vančura až r. 1932. Tímto rokem začíná jeho spolupráce s činohrou Národního divadla v Praze, k níž dal podnět a o níž usiloval dramaturg František Götze. Vančura napsal mezitím romány Poslední soud (1929), Hrdelní pře (1930) a Markéta Lazarová (1931). Máme zachováno Vančurovo svědectví z doby, kdy tvar jeho dramatu nebyl ještě zcela ustálen a sama hra nesla ještě název Martin a Michael. Vančura píše:

„Hru Martin a Michael napsal jsem pod dojmem z četby Ben Jonsona. Knihu mi dal před časem František Götze. Šlo o přepracování, ale změny, které jsem navrhoval, sahaly příliš hluboko, a tak jsem ve shodě s dramaturgem věci zanechal a napsal nové drama. Měl jsem už dávno spádenc na divadlo, ale představoval jsem si je jinak než poradní sbory. Ne-

mohl jsem se dohodnout. Ostatně doposud není rozhodnuto ani o Alchymistovi. Götze je si však jist, že hra bude realizována.“

Příběhy alchymisty Scotty a ostatní příběhy hry jsou historicky je- nom pravděpodobné. Utvářely je spíše potřeby divadla než snaha řešit českou otázku. Moderní chemie nemá o alchymistech právě nejhorší m- nění, a tak by bylo možno leckterou jejich myšlenku ve hře rehabilito- vati. Neměl jsem však na mysli nic jiného než zaujetí Scottova, jeho opti- mismus, požitkářství a poněkud básnivě podvodnictví, jež mísí pravdu s- líží a zaměňuje obrazy za skutečnost. Uvěřil jsem, že tyto vlastnos- mohly přinést mnohý konflikt a že pravděpodobně přísne Koryčany ro- běsnily.³²⁾

Už z toho, co říká Vančura, dá se zřetelně soudit o spojení látky nov- hry s látkou románem Konec starých časů (1934), hlavně s postavou M- galgova.

Středem děje dramatu Alchymista je Alessandro del Morone, Lou- bardan, alchymista, jemuž nechybí rysy dobrodružnosti a nemorálnosti. Má rád život, ženy, víno. Jeho milenkou je nejprve manželka hraběte Mar- tina Anna a poté Eva Koryčánová. Postava alchymisty křídí zájmy Mar- tina prahnoucího po zlatě, i jeho bratra Michaela, nemocného lásko- k Evě. Ve hře se točí všechno dění okolo otázky, odejde-li Alessandro- zpět do Itálie. Nakonec k tomu dochází. Alessandro praví: „Stýská se mi v- těch chmurných Čechách, v té zemi bez vzletu a bez lásky, mezi lidmi- již všechně uvažují, kteří se trápí a vedou pro slovíčko války.“ V tomto- smyslu je tedy hra Alchymista oslavou radosti ze života a polemikou prot- přísnému českému životu, polemikou nikoli nepodobnou oně z Dykovo- dramatu Posel. Režisér Jindřich Honzl vyzvedl však v inscenaci hry (ve- Stavovském divadle r. 1932) myšlenku radosti z díla, z tvořivé práce z- výstedku hvězdářské práce, která dává životu smysl. Tuto myšlenkou- jak víme, okouzil Alessandro mladého Bubena.

Stavebně je Alchymista, drama o třech dějstvích, patrně nejlepší- hrou Vančurovou. Vančura dovedl již plastykicky zobrazit některé lid- (např. shakespearovsky vypracovanou chůvu, lichváře), i když ani zde se- ještě nevyhnul schematicizaci při charakterizování (Martin myslí je- nom na zlato). Zlom v jednání Anny je náhlý: napřed se oddala milenc- a pak manžela lituje. Zřejmě tu ve Vančurovi doznívá vliv romantické- teorie dramatu. Mluva postav se drží uprostřed mezi někdejší básnicko- řečí a mezi řečí denního života. Věty se zkrátily, ale i tak zůstalo ještě- dost výrazů knižních a archaických, které dnes působí s nechtěnou gro- teskností. Když např. Anna praví: „Řeči, propůjč mi výraznější zápor, než- hýkají má ústa.“

R. 1936 bylo hráno v Národním divadle další Vančurovo drama je- zero Ukereve. Ale jeho zrod sahá sedm let dozadu. Bylo to totiž, jak jsem- již podotkl vpředu, původně filmové libreto, které se nazývalo Lethar- gus a které Vančura uveřejnil r. 1929 v 3. ročníku Redu.

Děj se ve filmovém libretu odehrává v nitru Afriky, na pobřeží je- zera Viktoria Njassa, kde francouzský misionář Forde bojuje se spavou- nemocí, zvanou v řeči domorodců Ldálánegulo. Fordovu stanicí navštívila- mise slavného německého lékaře Kocha. Forde informuje Kocha o svém- objevu zvláštních červíčků, které nalezl v krvi lidí postižených spavou- nemocí. Koch si pak ve své berlínské laboratoři ověřil, že francouzský mi- sionář měl pravdu. Naléhá na vládu, aby vyslala do Afriky pomocnou vý- pravu. Zatímco Koch bojuje v německém parlamentě o vyslání pomocné- výpravy, bojuje Forde s novými případy onemocnění. Zkouší vyhubit smr-

tonosnou mouchou tse-tse vypálením vegetace v širém okolí. Ale posléze je sám mouchou bodnut.

Sledujme toto místo ve Vančurově scénáři:

„Z bzučícího roje zbývá jediný ohavný hmyz, jenž, zatímco bledne obraz evropských hor, pomalým letem se snáší a ssaje na Fordově ruce. Naplňující se muší bříško (detail).

Misionář procítá a bez prodlení si otevře ránu hlubokým křížem. Tratoliště krve v podobě mapy jezera Spavé nemoci.

Koch odkládá preparát, mezi jehož skly je kapka podobného tvaru, a jde do parlamentu.

Poslanci za naprostého nezájmu hlasují pro povolení potřebných peněz na vysušení močálů a vymýcení křovisk v Ugandě. Je rozhodnuto i o pomocné výpravě.“

Ale tím nebyl problém spavé nemoci vyřešen. Dodatečně se totiž zjistí, že navrhovaný lék Asoxyli působí oslepnutí. Koch a jeho japonský pomocník Hata hledají dokonalejší léky. Forde neví o neblahé vlastnosti Asoxyli. Chce přimět domorodce, aby se dali léčit, vpíchne si injekci Asoxyli a oslepe. Usilovné hledání nového léku je konečně korunováno zdarem. Salvarsan léčí spavou nemoc bez negativních průvodních jevů. V Evropě oslavují Forda, bojovníka se smrtí.

Filmové drama Lethargus odhaluje zofale životní podmínky domorodců v koloniální zemi a ostře kritizuje nezáměrné evropských vládců tyto poměry napravit. Zdůrazňuje internacionálnost pokrokových myšlenek a skutečné vědy sloužící lidstvu (Francouz Forde, Němec Koch, Japonec Hata). Celé dílo je provanuto silným sociálním citěním s barevnými lidmi.

Pe formální stránce je Lethargus mistrovskou ukázkou literární filmové techniky. Mimořádné hloubky filmového výrazu dosáhl Vančura uplatněním kapky krve v podobě mapy jezera Ukereve; tím nápaditě překlenul prostor. Obdobně silná je scéna oslepnutí misionáře Forda.

Filmové drama Lethargus je důkazem, že volnost práce s prostorem a časem, kterou poskytuje film — na rozdíl od větší sevřenosti v divadle — vyhovovala Vančurovu v podstatě epickému naturelu a že výrazové prostředky filmu mu byly bytostně blízké.

Po letech se Vančura k tematické spavé nemoci vrátil a námět znovu zpracoval — v divadelní hru Jezero Ukereve. Srovnání dramatu a filmového libreta potvrzuje, že Vančura měl k filmu blíže nežli k divadlu. V dramatu vyůdoval řadu vedlejších dějů — a na ty se pak maně přeneslo těžší téma hry. Základní téma boje proti spavé nemoci, ve filmu baladicky sevěřen, ztratilo tím mnoho na své působivosti. V divadelním tvaru se více než o spavé nemoci pojednává o Fordově domorodé manželce Lee a jejím vnitřním konfliktu mezi láskou k misionáři a pocitem povinnosti k otci, k sourozencům, je zde dále zápletka politická atd. Vančurova hra je vytvořena na principu polyscénické dějové simultaneity. Rázením scén a výstavba dialogů zůstaly celkem ve formě filmové.

Inscenace této myšlenkové velmi závažné hry je krajně obtížná. Ukázalo to např. letos nezdařilé provedení v brněnském Divadle bratří Mrštíků. S filmovostí hry si ani dramaturgyně ani režisér nedovedli poradit.

V třicátých letech obírá se Vančura divadlem v člancích publicistických i zúčastňuje se také organizační práce na půdě divadelní. Je činný v Dramatickém klubu, plně doceňuje společenský význam divadla. Zřejmě

to souviselo s Hitlerovým uchopením moci v Německu a s narůstající nebezpečím fašismu u nás.

R. 1937 podílil se Vančura na přípravách k založení národního Lidového divadla. V dubnu r. 1937 přive do prvního programu Lidového divadla článek Scéna hledá své obecnost. Podtrhl zde myšlenku, české novodobé divadlo šlo stejnou cestou jako národ a že ani dnes to nemůže být jinak, protože jde o jednotu jeviště a hlediště: „Přítomná doba je dramatická a svým způsobem i veliká. Za našich dnů se opět hoduje o pokroku lidstva či o jeho zvratu, za našich dnů se opět roduje o životě či smrti národů. V podobně dramatické hře nemůže zůstat divadlo místem pouhé podívané a sleduje opět své velké poslání. Scéna hledá tedy své obecnost. Oslovuje vás a žádá, abyste s ní, s pokory dělníci kultury, vytvořili divadelní obec, která by k palčivým otázkám odpovídala jasně ANO a NE. S vaší účastí a s vaším zájmem stane se vadlo opět jevištěm, jímž kráčí život.“³³⁾

Posledním Vančurovým dramatem je Josefina. Vznikla v těsném sedství obrazů z dějin národa českého, jako jejich kontrast, jako jich oddech při práci. Hra o Josefíně má hrdinkou mladou dívku z Podolí, teť pouličního hudebníka, zpěvačku, která v důsledku nepatrné příbuznosti do konzervatoře hudby a stane se její žákyní. Jak tu nemyslet Shavou hru Pygmalion? Josefina je vyličena — zejména též užít si slangu — jako člověk zdořa, který je v průběhu veselohry vystaven r ným zkouškám. Josefina není sama. Vedle ní stojí její strýc a teta, d profesori a žactvo konzervatoře. Scény studentů v jistém smyslu navaz na způsob uplatnění scén studentů v Nemocné dívce; jsou ovšem v j o fině mnohonásobně rozšířeny.

Josefinou, hrou, která vyznačuje jas a optimismus, třebaže byla psá v nejhorších chvílích druhé světové války, vrcholil Vančurova cesta u lecká k české skutečnosti. Vančura, obávaje se o osud svého rukop v případě, že bude zatčen, rozdal strojepisné oklepy svým přátelům a depsal hru pseudonymem František Kozdera.

Josefina nebyla ovšem zprvu zamýšlena jako divadelní hra. Ve s sovatelově pozůstalosti se zachovala filmová povídka Děvče z uli Stopy filmovosti, a to silně, můžeme na dramate Josefina sledat. Na na tom, jak Vančura filmově podává scény studentů jako hlasy různý skupin, jak stíhá svůj pohled — jakoby pohled kamery. Zamýšlím se nat ve zvláštní studii tvar filmové povídky Děvče z ulice s tvarem h Situace je o to zajímavější, že Vančura nepovažoval poslední verzi své rukopisu za konečnou.

Poslyšme, jak vzpomíná Ludmila Vančurová na poslední loučení svým manželem, když byl zatčen. „Loučili jsme se dole v hale. Teď js konečně směla slyšet hlas svého milovaného muže. Rekl mi, abych by klidná — co jiného mohl říkat —, abych dala dohromady poslední ru pís, že tam je i několik tužkou psaných stránek, které vypadají ja útržky — a ty že patří k Josefíně.“³⁴⁾

Ve spisovatelově pozůstalosti je vskutku svazek listů — 16 str tužkou psaných. Vančura si na nich poznamenal nové znění dialogů.

Vančurova tvorba byla přetržena násilně; kromě toho její posled slovo, Josefina, bylo vyřčeno ve chvíli, kdy se pod vlivem dějinných u lostí rýsovala přeměna způsobů Vančurovy, umělecké práce.

Snad se mi podařilo prokázat hlavní myšlenku: Vančura byl svým založením epik (třebaže ho někteří kritikové v prvním údobí jeho tvorby prohlašovali za čistě lyrického patetika). Práce s prostorem v epice má u něho mnohem blíže k práci s prostorem ve filmu nežli k práci s prostorem v divadle. Jeho epická věta může být beze změny transformována do prostoru filmového. Ne tak už do prostoru divadelního. Slovem: Vančura byl spíše dramatikem typu filmového nežli divadelního.

A co říci na sám závěr? Vančurovo dílo není dvacet devět let po autorově smrti něco muzeálního. Svědčí o tom mimo jiné zfilmování tří jeho děl v posledních letech a neztenčený ohlas jeho děl u čtenářů, zejména mladých. Vančura je nám blízký svým přesvědčením o sourodosti dělníkovy práce a práce umělcovy, názorem, že umělecké dílo je toliko užitým výsekem práce celého společenského organismu. Dovolte, abych o tom citoval Vančurova slova, napsaná již r. 1921: „Báseň není zjevení, ale dílo těžké a neveliké jako dělnická práce. Revoluce prostupuje svět, řád nové tvorby vzhází.“^{36]}

Vančura je nám příkladem mužnosti, odvahy a statečnosti. Úryvek, který přečtu z jeho příspěvku pro sborník k pětadesátinám F. X. Šaldy (r. 1932), jako by psal Vančura o sobě: „To, čím mne F. X. Šalda především uchvacuje, je odvaha. Obhajuje právo myšlenky s pevností, jíž se nikdy neodchyluje a nikdy nezpovídá. Jestliže se téměř všichni spisovatelé potřeštili, sloužíce kdejakým pánům z periferie umění, vyznává Šalda jedinou služebnost: ducha a tvorbě. V dobách tak dokonalého úpadku mužných mravů zachoval si F. X. Šalda sám schopnost mluvit plným hlasem.“^{37]}

Vančura dovedl „mluvit plným hlasem“. Přejme si, aby ve svém díle promlouval k nám plným hlasem stále.

1) Rozhledy po literatuře I [1932], č. 4, s. 25.

2) V. Vančura, *Vědomí souvislosti* (uspřádali A. a J. Santarovi), Praha 1958, s. 29.

3) L. Vančurová, *Dvacet šest krásných let*, Praha 1967, s. 23.

4) Panorama r. XXI, 1945, s. 49.

5) Viz L. Vančurová, s. 81.

6) Srov. A. Závodský, *Přátelství herce a básníka*, Otázky divadla a filmu, Theatralia et cinematographica II, Brno 1971, s. 369—381.

7) Disk, 1925, č. 2, s. 11—12.

8) K. Biebl, *Dílo V*, Praha 1954, s. 249—251.

9) Pod šifrou V. V. v nedělní příloze Českého slova ze dne 21. srpna 1920, přiloha Setba, s. 6.

10) Viz L. Vančurová, s. 86.

11) Rozpravy Aventina IX, 1933—1934, s. 98.

12) Srov. zprávu o tom v Panoramě r. VII, 1929, s. 271—272.

13) O Československé filmové společnosti píše Lubomír Linhart v rukopisné práci *Devět sil Vladislava Vančury*.

14) Panorama r. XV, 1937, s. 292.

15) Byl zpracován podle divadelní hry Jaroslava Tumlíře *Strašidelná tetička*.

16) Jindřich Honzl — Otakar Vávra, *Navrhujeme školu pro výchovu jilmového dorostu*, Zlín 1939.

17) Podrobnou analýzu dramatiky Vladislava Vančury záměrně zde nepodávám. Jednak proto, že jí byla věnována pozornost ve stati, kterou doprovodil J. Mukařovský svazek Vančurových her, a ve statič VI. Dostálá, jednak proto, že se jí budou podrobně obírat jiné příspěvky na této konferenci.

18) Mám v úmyslu torzo básnického dramatu Iason publikovat. Proto tuto hru zde jenom připomínám.

Vladislav Vančura — divadelní kritik a teoretik. In: Tři studie o V. Vančurovi, Olomouc 1970, s. 28—42.

Panorama r. VII, 1929, s. 129—136.

Divadelní proměny, Lidové noviny, 11. IV. 1935.

O spolupráci Národního divadla s Honzlem, Národní osvobození, 1. III. 1936.

Scéna hledá své obecnostvo, Program Lidového divadla, duben 1937.

O současném divadle, Právo lidu 19. II. 1936 a 20. II. 1936.

In: *Deset let Osvobozeného divadla*, Praha 1937, s. 24—26.

Rozpravy Aventina, 1931, s. 74.

Nová scéna, r. I, 1929, č. 1, s. 19—20.

Česká literatura, r. 16, č. 2.

Dnes je Galíkova studie *Dramatické intermezzo* otištěna v připomenuté publikaci — Tři studie o Vladislavu Vančurovi.

Divadelní program Osvobozeného divadla k premiéře Nemocné dívky, s. 1—3; dnes v Díle XXIV.

Dopisy Vladislava Vančury Jindřichu Honzlovi, Vydal Štěpán Vlašín ve Sborníku Národního muzea v Praze, řada C, sv. X, 1965, s. 179.

Martin a Michael, Panorama, r. 9, 1932, č. 12, s. 199.

Citováno ze sborníku Lidové divadlo, Praha 1947, s. 24.

Viz L. Vančurová, s. 148.

Je pro mne milou povinností srdečně poděkovat paní MUDr. Ludmile Vančurové za to, že mi umožnila prodávovat příslušnou část pozůstalosti Vladislava Vančury.

Řád nové tvorby, předmluva ke sbírce Jaroslava Seiferta *Město v stázích*, Praha 1921, s. 7, podepsáno: Devětsil.

Odpava, sborník F. X. Šaldovi, Praha 1933, s. 133.