

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 Josefina 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 nesměruje 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 Marhoula a Polí orných a válečných, kdy se panství vykořisťovatelů jevílo jako strašně trvalé břímě, tlačící vykořisťované k zemi. V Josefině jsou vykořisťovatelé, i když ještě vládnou, 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 Řihová a její dcera Irena, ztělesňující všechny nectnosti buržoazie. Skupinu třetí, která je mez oběma předešlymi, tvoří lidé z konzervatoře, profesor 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 Josefínou, při níž se s Irenou rozejde a rozhodne se pro Josefínu, tvoří závěr hry.

Vančura byl fašisty ubit dřív, než mohl Josefínu, a již dokončenou, plně dopracovat. Její vydání je až po smrti. Je na konci Vančurovy tvůrčí cesty jako názna

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 Josefíně 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 mívá 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.

Jan Mukařovský



EDIČNÍ POZNÁMKA

Tento čtrnáctý svazek Spisů Vladislava Vančury obsahuje celou dramatickou produkci Vančurovu, do níž nezahrnujeme adaptaci Kolárova Pražského žida. Hry jsou seřazeny v časovém sledu, jak vznikaly, byly hrány a otiskovány, při čemž první Vančurovy dramatické pokusy, jež hrány nebyly a vyšly pouze v časopisech, zařazujeme až na konec knihy. Scénická báseň Učitel a žák byla hrána na scéně Osvobozeného divadla poprvé 14. října 1927 a knižně vyšla jako 2. svazek edice českých autorů Plejada u Rudolfa Škeřka v Praze. Nemocná dívka byla napsána pro stejné jeviště, kde byla poprvé předvedena v režii Jindřicha Honzla 25. září 1928, a knižně vyšla u téhož nakladatele jako 6. svazek edice Plejada 1928. Alchymista byl proveden v režii Jindřicha Honzla na Národním divadle v roce 1932 a téhož roku vyšel jako 248. publikace Družstevní práce. Jezero Ukereve vyšlo v nakladatelství Melantrich roku 1935 a roku 1936 bylo hráno ve Stavovském divadle. Poslední Vančurova hra Josefina byla napsána za okupace (v dochovaném strojopise je pod titulem uvedeno krycí jméno František Kozdera); byla poprvé hrána v Mladé Boleslavi 1947, roku 1949 v Tylově divadle a knižně vyšla až 1950 v nakladatelství Umění lidu jako 36. svazek edice Divadlo lidu s doslovem a režijní poznámkou Antonína Dvořáka. Hru Latinskou klasickou otiskl poprvé J. Honzl z rukopisu (vzniklého pravděpodobně ještě za studijních let autorových) v 1. ročníku časopisu Otázky divadla a filmu 1946 (str. 273–283). Dramatickou črtu Několi-kerá zasnoubení přinesl 2. ročník časopisu Šibeníčky 1920 (str. 290–291) a hru Satyrská komedie 2. ročník časopisu Cesta 1920 (str. 754–758).

Text her jsme připravili podle knižního, popřípadě časopi-
seckého znění a podle zásad, jež jsou vyloženy v dřívějších
svazcích tohoto vydání Vančurových spisů. Hru Josefina otisku-
jeme podle strojopisu z pozůstalosti.

Poněvadž jde o práce, které vznikaly a vycházely od roku
1920 až do Vančurovy smrti, provedli jsme některé úpravy pro

stínu i hry, jež byly psány v jejím duchu. Dá se pochopit, proč v padesátých letech Vančura sešel z mysli a ze scény. Ale rozpaky nad jeho dramatickým dílem trvají už nějak příliš dlouho a je pro ně stále méně omluv. Nedůvěra k avantgardě byla mezitím po zákonu krajností, které se přitahují, vystřídána převelkým nadšením pro všechno avantgardní, apologetikou avantgardy a udatným posouváním jejich mezníků: tak jako se dříve všechno dobré v umění, co bylo třeba zachránit před kosými pohledy autoritářů, muselo vejít do širokého pytle realismu, byla nyní za vrchol a pravou formu socialistického umění vyhlášena avantgarda. Její propagace se proměnila ve výnosné kacírství. U nás vůbec vynikáme uměním nerozlišovat a za novými hesly se nejraději ženeme houfem. Nesoudný, obranářský vztah k avantgardě vyvolává i duchy, které jí byly povětšinou cizí a s nimiž se střetala, aby jim po letech musela takto uvolňovat cestu. Paradoxy historie si své oběti nevybírají. Zdá se mi, že právě do těchto zmatků kolem avantgardy, ožívované šmahem a bez výběru, by mohl s novou aktuálností zaznít Vančurův spor, vtělený do dramatického podobenství Učitele a žáka. Nemluvě už o tom, co všechno by se dalo jeho ústy povědět dnešní mládeži, které nejsou tolik vzdáleny ani Janův chaotický protest proti usedlosti a změšťáčetění otců, ani jeho krátkodechost, mlhavé cíle a schopnost smířit se s idolem hmotného prospěchu. I ve vývoji našeho divadla, domnívám se, dozrál čas k tomu, aby básnický nasycený Vančurovo slovo přešlo do majetku jeviště a neztratilo nic ze své váhy a svítivosti. Bylo shromážděno hodně zkušeností s inscenacemi poezie. Od nich by možná měla začít práce nad ranými Vančurovými dramaty, které patří poezii stejnou měrou jako divadlu.

Duben 1966

*Končinový 6. dramatik ve světlo vyprávění
avantgardy. Ostrava 1972*

Renesanční sen
české avantgardy

|ALCHYMISTA|



T

řetí hra Vančurova — oddítáme-li rané hříčky — se od obou předchozích dramatických dvojčat dost závažně liší, zachovávajíc s nimi přesto jasnou (zejména v rovině ideové problematiky zřetelnou) souvislost. Je pokračováním, jež navazuje i překonává. Hlavní příznak odlišnosti přitom netkví v historické látce z rudolfínské Prahy s jejími hvězdáři a alchymisty, s její předbělohorskou náboženskou rozpolceností. Historie je v Alchymistovi jen vítanou a pěstovanou zámkou, která nepoutá přílišnou konkrétní závazností konflikt hluboce současný. O historické problémy a okolnosti jde v něm ještě méně než v Markétě Lazarové, jejíž knižní vydání Alchymistu bezprostředně předcházelo a kterou sotva lze považovat za román v první řadě historický. Tam i zde pracoval Vančura s historickou látkou jako s argumentem ve svém uměleckém zápase o moderní životní sloh. Tam i zde přiváděl z dávných časů vášně a hrdiny, jež současnost neznala a nemohla zrodit. Chodil si do minulosti pro ideál, aby jeho velikostí soudil zakrnělou přítomnost.

V Alchymistovi podal snad nejryzejší projekci tohoto ideálu z celého svého díla. Drama mu dovoľovalo víc abstrahovat od detailů a nahodilostí než próza, připouštělo větší míru symbolického zhmotňování článků kreda. Umožňovalo otevřenější konfesionalní patos a zvýrazňovalo jej scénickým umístěním. Drama — alespoň

od Učitele a žáka do Alchymisty, jímž tato funkce uvnitř Vančurova díla vrcholí — sloužilo Vančurovi polem pro demonstraci obnažených názorových konfliktů, jež próza ve své odlišné přirozenosti obyčejně zatlačovala do okrajových ideových deklarací, nejsou vždy svolna je dějově vstřebat. Tato zvýšená ideová vodivost nevyplývala jen z podstaty dramatu vůbec, ale i z estetických zvláštností dramatu Vančurova. Učitel a žák nesl podtitul „scénická báseň“ a Nemocná dívka větším osamostatněním lyrického živelu básnickou povahu Vančurova dramatu ještě podtrhla. Pohádkový zdroj syžetu pomáhal jak rozvinout skrovný děj do manifestačního etického a estetického podobenství v případě prvním, tak vyhrotit do krajnosti zobecněný konflikt ve hře druhé. Lyrika se významně podílela i na vnitřní skladbě Vančurových románů (viz například Poslední soud), sloužíc vždy myšlenkovému vyznění díla povolněji než složky fabulační, ale v dramatu získávala přece jen volnější prostor a snadnější nadvládu; zakládala ji i na mocnějším účinku slova proneseného z jeviště proti slovu čtenému v knize. Ale v souvislosti s Alchymistou se o lyrice už téměř nemluvílo.

Právem? Neprávem? Alchymistu je opravdu možné považovat za rozhodné Vančurovo vykročení směrem ke zdramatizování dramatu (a tím zároveň také k jeho zdivadelnění). Alchymista má oproti oběma dřívějším hrám složitější půdorys, rozvětvenější dějovou osnovu, přestože konflikt je stále soustředěn k jedné linii a nerozbihá se do žádných pobočných ramen. Stavebné rozvinutí vyplývá ze štedřejšího vnitřního vybavení postav, jež začínají usilovat o svůj třetí rozměr životné svébytnosti, shodně s postavami Vančurových románů, nikoli však tak rázně a úspěšně. Alchymista byl sice označen za drama vášní, ale všechny vášně jednajících osob neopouštějí službu hlavní myšlenky. Jestliže se v Učiteli a žákovi celá pře vybila mezi Doktorem a Janem, zatímco ostatní postavy jen přihrávaly, a jestliže Nemocná dívka předvedla pouhou

srážku principů, poměrně ploše a přímočaře ztělesných oběma lékaři, Křikavou a Kolovratem, zde, v Alchymistovi, jde opět o dra-matický svár dvou polárních koncepcí, ale obsazený již o něco odstupňovaněji a diferencovaněji. Přitom jednu stranu tohoto velkého soupeření zastupuje titulní osobnost, zároveň monumentalizovaná svou osamoceností i vystavená pochybám o svém skutečném charakteru, a druhá strana se skládá z postav několika, rozdělených různě motivovanými stanovisky. Tím je zajištěno bohatší jiskření replik a spádnější střídání vád. Hra také počítala s prostornějším jevištěm a otáčivou scénou (poprvé ji uvedl Honzl v roce 1932 na Národním divadle). Má tři dějství — s promyšleným zařazením davových scén a odstíháváním vážného děje komickými výstupy — a končí epilogem, formulovaným jako rozsouzení celého dramatického sporu. Je to pokus o velké divadlo, v němž by se myšlenky projevovaly ve vášních a charakterech. Lyrika rozsáhlých obrazných monologů v něm už nemá kde prolít, ta tam je kombinace lyrického dramatu s básnickým pásmem, věty se zkrátily, výměna replik zrychlila, ale na stěžejních místech přece jen ještě najdeme zásadní lyrická vyznání, na povrchu — a konců jen formálně — rozdělená do hlasů a převedená v rozmluvy. Lyrický živel se jen tak nevzdává svých jednou vydobytých práv: má pořád ještě dost opor v problémové povaze hry a v tvorbě postav z principů a hledisek, nikoli — řečeno výrazem Šaldovým — z teplé hmoty životní.

Nezapomínejme, že Vančura v Alchymistovi přes všechny novoty a rozdílů na Učitele a žáka a Nemocnou dívku také navazoval. Spojů se zachovala celá řada. Sám ústřední hrdina, mladý italský učenec Alessandro del Morone, který se dá získat k podvodné výrobě zlata, opakuje v jiných podmínkách, v bohatším zarámování a za honosnějšího scénického doprovodu roli Doktora z Učitele a žáka. Je stejně jako on člověkem života a vědění a stejně jako on vychovává žáky, tentokrát hned dva: mladého

Ondřeje Bubna a staršího Michaela Koryčana. Oba se s ním také nakonec rozejdou, ale každý jinam a z jiných důvodů. Učitel jednomu rozchodu přeje a druhý přijímá jako nevyhnutelný důsledek základní rozepře a jejího rozsouzení. Jeho učitelský vztah k oběma žákům, kteří patří do rodiny jeho mecenášů, se ještě komplikuje jejich žárlivostí na Moronovy úspěchy u obou ženských protagonistek kusu, složitěji obměňujících povahovou polaritu nápadnic Janových. Co bylo v Učiteli a žákovi jednoduché jako podobenství, rozrůstá se Alchymistou v celý trs významů, odvětvlujících se od hlavní myšlenky, ale přesto beze zbytku podřízených procesu její — venkoncem apriorně rozhodnuté — zkoušky dramatickým konfliktem. Druhá Vančurova hra, Nemocná dívka, se v něm neozývá přímými paralelami postav a situací, ale hlubším spřízněním myšlenkovým. Ukázali jsme si při jejím rozboru, že Vančura v ní posunul do abstraktnější, obecněji humanistické polohy tradiční spor meče a knihy, který byl odvozen z historického národně osvobozenického dilematu. Alchymistou jej přenáší na spor o českou národní povahu, již dává soudit cizincem, vyslancem slunného, vášnivého jihu: „Jste chladní a přísní a žádná vašeň se vás nedotkla, mimo jediné a právě nejzhooubnější, mimo vašeň rozumu. Mě poblázňuje život, vás úvaha. Martin a Michael jsou blázni z rozumu, bludaři z přílišné víry a zrazení milenci pro přebytek lásky. Vždy budou přiměšovatí úvahy k svým citům. Vždy budou taviti myšlenku žárem svého srdce.“¹

Císař Rudolf II. o Alessandrovi, který tento závěrečný rozsudek pronesl, sice prohlásí, že je „horší filosof než hvězdár“², ale imperátorská slova byla předchozím dějem náležitě znehodnocena, zatímco Alessandro del Morone opouští Čechy jako několikanásobný vítěz a vrací se do rodné Itálie. Jeho konfese, jeho životní styl

¹ V. Vančura, Hry. Praha 1959, str. 212.

² Tamtéž.

převážily na vážkách dramatického rozhodování a byly shledány těžšími než zlato velmožů i ponaučení Bible. Svobodný románský duch, tolik obdivovaný naší avantgardou, triumfuje nad severskou přísností, melancholií, náboženskou zaujatostí a vášnivostí, nad hledačstvím pravdy a blouznivostí z rozumu. Spolu se šlechtickým domem hrabat Koryčanů se pod nárazy jeho slov a skutků chvěje i starý protestantský rodokmen Vančurův. Zářivost oslavencových barev se stupňuje bezděčnou rozkoší z odpadlictví, která je vždy náchylná k idealizaci odpíraného. Ale svět poražených přitom odchází ze scény s dostatečnou — a pro Vančuru také příznačnou — mírou soucitu. Vítězům patří sláva, poraženým se však neodebírání všechna čest. Nicméně přesto: přišli o majetek, přišli o ženy, přišli o dobrou pověst u dvora. Kdo to vlastně nad nimi vyhrál tak na celé čáře? Jaká je jeho pravá podoba?

Všechny úvahy o Vančurově Alchymistovi vedou k centrální a titulní postavě Alessandrově: ta je ohniskem, do něhož se sbíhají paprsky dramaticky předváděné koncepce. Tento bujný, nezaprášený učenec je ve svých šestadvaceti letech autorem řady vědeckých spisů, váženým partnerem slavných světových autorit, jako jsou Tycho de Brahe nebo Johannes Kepler. Přední italské university mu nabízejí své přednáškové síně, ale on dává přednost Praze, kde v té době dlí výkvět evropské přírodovědy, a těší se pohostinství českých hrabat Koryčanů, k nimž jej nejvíc ze všeho — nouzi nemá, mecenáše by de facto ani nepotřeboval — poutá zájem o půvaby mladé paní domu. Anna Koryčanová se však zmítá mezi láskou k muži, po všech stránkách přitažlivému, a manželskou věrností stárnoucímu choti. Moronova nemilovaného soupeře posilují v jeho právech jednak Anjiny záchvaty výčitek nábožného svědomí, jednak nákladný život v pražském paláci, bohaté dary, jež povážlivou měrou ztenčují majetek a zvyšují zadluženost. Zvednutí opony zastihuje Morona ve chvíli, kdy už chce odvolat své milostné obléhání a vrátit se do Itálie, ačkoliv možná jen na oko. Neboť

za chvíli se vytasí se směnkou na polovinu koryčanského panství, kterou koupil od lichváře Sányho, a poměrně snadno se dá pohnout k alchymistické výrobě zlata, nebo přesněji k jejímu předstírání, když spatří, co všechno je Martin Koryčan ochoten za zlato obětovat. I ten se dokonce smíří s předstíráním, s podvodem, když zjistí, jak pouhý příslib zlata ještě nevyrobeného dovede otevřít měšce lichvářů. Morone se dal s pobavenou svolností uvěznit v tenatech milostných nadějí, které už v té chvíli měly daleko do nějaké osudovosti a mohly počítat s nabízející se náhradou, ale jeho patron uvízl ve skutečné pasti své vlastní ziskuchtivosti a nenasytnosti. Jeho deviza zní: „Prahnu po zlatě a všechno ostatní mi bude přidáno.“³ Zlato je mu klíčem ke všem radostem života. Má se však ve Vančurových rukou přesvědčit, že je ve skutečnosti kletbou nad radostmi a potěchami.

Motiv zlata tvoří jednu ze stěžejních součástí ideové výstavby Alchymisty. Prokletí zlata, tohoto přirozeného, životem prověřeného symbolu moci, založené na majetku, a mrzačivých vlastnických pudů, hlodá na lidských vztazích Vančurovy zdramatizované pražské legendy, stejně jako přispělo například k soumraku bohů ve Wagnerově bájeslovném Prstenu Nibelungů, připomínajíc tak i touto vzdálenou paralelou znovu romantickou tradici české umělecké avantgardy a v jejím rámci i tvorby Vančurovy. Ale úloha motivu zlata se touto mytologizující romantickou kritikou nevyčerpává. Zlato nepůsobí v ději Alchymisty jen jako zlá moc, ba jeho zlo-mocná síla přispívá převážně k odhalování sebe samé, svých choroboplodných vlivů na lidskou povahu, a tím pomáhá vítězit silám protivnickým. Zlatem posedlý Martin Koryčan utrpí ve hře porážku nejtěžší: hříšná žena mu sice zůstane, ale jen z exaltované mravní povinnosti, dcera mu odejde s cizincem, vypověděvši poslušnost otci i císaři, majetek se dál hroutí, protože spekulace s předčasným

rozhlášením alchymistova úspěchu byla prozrazena. A přijímá, porážku, je nucen ji přijmout jako spravedlivou odplatu, neboť může mluvit o štěstí, že ušel císařskému trestu, když už ho neminula společenská ostuda, která jej najisto vyžene z Prahy zpátky na venkov. Zlatem pohrdající Alessandro del Morone získává jeho prohrou: svedl mu ženu, odvádí mu dceru a dostane se mu ještě dalších zadostiučinění. Zlato nevystupuje před každým ve stejné podobě. Služka ho nechápe jako abstraktní míru statků, nezná vlastně zlato jako takové, zná jen věci ze zlata („Zlato, zlato, zlato, to jsou taková slova. Viděla jsem zlaté peníze, zlaté prsteny a zlaté křížky, ale zlato samo? To jsou taková slova . . . To říkají všelijací lidé, na které naléhá lakomství jako hrom.“⁴). Eva Koryčanová dokonce vidí ve zlatu symbol štěstí a odlesk zlatého věku lidstva: „Zlato, které zastupuje štěstí a jasnou povahu a odlesky nebes a všechno, co zbylo z ráje . . . Vy hlupačky, zlato, zlato a slunce je bez poskvrny.“⁵ Tím ovšem jen přejala filosofii Alessandra del Morone, který ji v prvním jednání zformuloval přímo jako teoretickou úvahu a nadiktoval žákovi Michaelovi, aby ji zapsal:

„Na povaze lidské jsou zúčastněni v určitém poměru živlové. U lidí zasmušilých a strašících se převládá element vody a nedostává se jim živlu slunečního, to jest ohně . . . Ve všech mrtvých hmotách, v kovech a v kyzu bývá ztajeno zlato a tak tomu bývá i u lidí nepodobných bohu. Ale všem se dostalo vlastností slunce . . . Řečená přirozenost není vždy zřejmá. Za životních zkoušek, které přicházejí od boha, seřadí se slunečný prach čili utajené vlastnosti zlata v řetězce, jež připomínají sluneční paprsek. Když se to stane, docházejí nešťastníci poznání a míru. To pak je smysl všech nešťastí a příhod. Bůh nás jimi navštěvuje, aby změnil to, co je v nás bezcenné, ve zlato. Neštěstí je jeho dmychadlo a bolest jeho žár . . .

³ Tamtéž, str. 121.

⁴ Tamtéž, str. 180.

⁵ Tamtéž.

Ti, kterým nebylo dopřáno ohně při zrození, a ti, jichž se stvořitel nedotkl podruhé, budou bodáni zlomky paprsků, to jest jehličkami zlata, a mrouce ve stínu budou zakoušeti nezměrnou touhu po slunci... Lidé temní budou prahnouti po znovuzrození; aby nezešíleli.“⁶

Tato svou podstatou monologická pasáž je zde — což je názorný příklad rozdílu mezi Alchymistou a oběma hrami předešlými — uměle dialogizována dotazy a námitkami zapisujícího Michaela a stane se předehrou skutečného sporu. I její dikce je věcnější a ukázněnější proti obdobným lyrickým pasážím Učitele a žáka a Nemocné dívky. Obraznost Vančurova jazyka se jakoby stahuje pod povrch, šetří metaforami, míří k jasnosti a sdělnosti. Ale básnivý, básnický a lyrizující základ Vančurovy dramatiky zůstává i přesto jako základ nedotčen. Jeho součástí je i citovaný způsob shrnování klíčových článků ideové problematiky do rozsáhlejších monologických pasáží, jež nechtějí jen charakterizovat mluvčího, ale také zároveň — a zřejmě především — zprostředkovat hodnotící pohled autorův. Moronova lyricko-filosofická úvaha má předznamenat, předběhnout vysvětlením skutečnou podobu konfliktu mezi Alessandrem a Martinem Koryčanem. Alessandro má povahu určenou živlem slunečním, s přebytkem ohně, jenž mu byl dopřán při zrození. Proto může vystupovat jako pán zlata, jako alchymista, nezbavený nadějí, že se mu podaří zlato přece jen vyrobit, ani po odhalení Martinova vypočítavého podvodu. Martin zůstává otrokem zlata, jeho abstraktné moci, která mu má dopomoci k lásce vlastní ženy. Jeho povaha se nedomohla zlata a ohně narozením, a proto je může nahradit jen žárem bolesti, rozdmýchané neštěstím, jež ho pronásleduje během hry. Moronova teorie mu slibuje vykoupení, nikoli zatracení. Romantický umělec dvacátého století, příslušník české avantgardy, nebere již oblouzení zlatem jako zá-

lohu na nevyhnutelně tragický konec. Jeho prokletí zní spíše jako výstraha konečkonců přátelská. Očistná síla dramatu nezahrnuje jen diváky, ale i odpůrci postavy hry. Alchymista ostatně nepatří do žánru tragédie. Alessandrův a Martinův protichůdný vztah ke zlatu (a mytologizovaného zlata k nim) se slabší ozvěnou opakuje i v obou ženských postavách. Zatímco pro ~~italského učence~~, a dobrodruha je zlato sourozencem ohně, pozemským dítětem slunce a symbolem životodárnosti, tedy věcí pro potěchu, pro radost („Domnívám se, že v něm není ztajena pražádná moc. Nebudte zaslepen, toť pouhé tušení slunce, toť pouhý znak“⁷), nalézá v něm Martinova obraznost krev a smrt, pochopitelný důsledek ztotožnění zlatého kovu s penězi. A také blouznivého a rouhavého zbožnění:

„Ty znalče pekel, ty arcidáble, ty zastíněný strůjče nádhery! Obrat' strusku a hlínu ve zlato. Dej, ať oblaka dští zlaté krůpěje. Proším tě! Jsem nejposlednější z těch, kterým byla odepřena ženina láska a zboží a spánek a hlas. Nalož se mnou, jako se nakládá se žebráky. Hod' mi svůj váček. Ať zazní, ať cinkne u mých kolenou. Dej sem své zlato! Ještě palčivé, ještě řeřavé, ještě tekoucí! Dej sem své ohnivé zlato, aby se má ruka připálila jako beraní hnáty, jako hnáty hřišníků, jako dábelský pazneht.“⁸

Vzrušená lyrická apostrofa, poznamenaná dikcí zvrácené modlitby, vyjeví za chvíli i funkci svých závěrečných obrazů. Martin se v ní obrací k Moronovi těsně před spuštěním opony za první scénou, po níž zastihujeme Annu, jak váhá mezi zpovědními výčitkami a touhou po nových drahocennostech, jež přišel nabízet známý klenotník. Světská nádhera zvítězí. Anna se domnívá, že si ji může dopřát, když přece odmítla Alessandra a zachovala manželskou věrnost, ale uvíznuvši drápkem ženské marnivosti, chycena je zakrátko i svou marně potlačovanou vášní a sama přijde do

⁷ Tamtéž, str. 162.

⁸ Tamtéž, str. 137.

domku hvězdářova. Ovšem Eva projeví nemenší zájem o zlaté ozdoby, Morone také neodmítá bohatství a nádheru a požitky: jednomu závistníkovu přece vrhne do tváře: „Tobě je líto, že jsi chudý a já bohatý?“⁹ Protikladnost dvojího poměru k zlatu tkví v tom, že jedni ho berou jako vítané zmnožení života, jako záruku bezstarostnosti, kdežto druzí jako kompenzaci osobní nedostatečnosti, jako prodloužení moci, která se však ráda obrací proti svěmu vlastníkovu. Tak ani zde nepřiláká nové obohacení Annu k Martinovi, ale k Alessandrovu. Když však podlehne, vrátí ji výčitky zase zpět. Dostane se jí odpuštění, které je předzvěstí Martiny porážky, a ona si ještě navíc uloží chudobu a pokoru. V srdci Moronově ji zatím vystřídá její nevlastní dcera Eva, jedna z příznačně radostných a srdnatých dívek Vančurových.

Svérázný paradox o zlatu se touto dějovou větví spojuje s nemeně důležitým paradoxem o lásce. Morone je ideální Vančurův filosof. Jako vystoupil s vlastním „učením“ o zlatu, deklaruje i vlastní „doktrínu“ o lásce. Nejprve ve sporu s náboženskou bázlivostí Anninou, s jejími hříšnickými pocity. „Jsi ztracena pro šachty vašich chrámů,“ oslovuje ji ve chvíli, kdy se mu celá chvějící přišla vzdát, „pro ponurý ryk vaší zbožnosti, pro hrůzu a morový dech kněží, kteří, ať kráčí kamkoliv, jdou vždy po hrobech. Necht' zuří ve svém bláznovství, necht' volají zkázu staré krásy, je neproměnná ve své proměnlivosti. Je jako moře bouřné a jako moře tiché. Je stále táž.“¹⁰ Na tomto místě se na okamžik zastavme a připomeňme si, že Vančura Moronovými ústy pokračuje v hlásání svých osobních názorů etických a estetických, stejně jako tak činil promluvami Doktorovými v Učiteli a žáku. Vztah k lásce učinil v Alchymistovi jedním z měřítek národního charakteru, k němuž se chtěl — jak jsme si už naznačili — polemicky vyslovit, zvláště

⁹ Tamtéž, str. 129.

¹⁰ Tamtéž, str. 152—153.

pak titulní postavou, ztělesňující ideál. Morone říká ve stejném duchu a se stejným ostnem: „U vás se rozumívá lásce jako úřadu, který se zastává až do pozdního stáří. Já o tom mravu však nechci ani slyšet. Moje milenky mě nevolají zpátky.“¹¹ A Michaelovi, který také zoufale miluje Annu, ženu svého bratra, ale nedovolí si jí to dát najevo, vyčte: „Máte v Čechách věru ohavné způsoby lásek.“¹²

Čechy jsou pro geniálního Itala chmurná a studená země, kde i ženy odpírají lásku z náboženské zotročilosti, kde mravnost utlačuje svobodu. Jak zní jeho pojetí lásky?

„Nevím, nepřemýšlel jsem o věcech lásky a nehledal jsem pro ně důvodu. Lidé milují, když se jich dotkne láska, a zlhostejní, když minula. V těchto příhodách není zajisté nikdo viníkem a nikdo obětí... Šťěstí se přelévá jako čas a jako čas má být přijímáno. S radostí, pokud trvá, a bez zármutku, když se skončilo... Podstata štěstí je proměnlivost, na niž se zhusta nařikává. Zalkl bych se i rájem, jenž trvá, aniž se pohne, jenž opakuje jednu myšlenku, který si vede jako skot a zpívá jako kolovrátek. Zalkl bych se bezvětrím stálosti a nesvobodou, která mluvívá o věrnosti a na obrátku z dobrých milenců udělá stvůry nebo věrolomníky.“¹³

Zatímco Anna se této otevřenosti hrozí a utvrzuje se jí ve své nepevné kajícnosti, Eva přijímá bez výhrad a beze zbytku i tento článek Italovy víry, jemuž prý i její povaha zcela odpovídá. Je mladší, je nesoudnější, je odvážnější. Život ji ještě neotupil. Ale proč mluvit o životě? Jako pojem hodnotové stupnice má v Alchymistovi své významné postavení, jako měřítko postav však nemůže být uplatňován nijak bezprostředně: ani Alchymista není žádná činohra, ale více méně zase jen složitější podobenství, kde

¹¹ Tamtéž, str. 130—131.

¹² Tamtéž, str. 124.

¹³ Tamtéž, str. 184.

postavy sice nabyly na rozpornosti a proměnlivosti, ne však příliš na životní svěbytnosti: i jejich vnitřní zmatky, i jejich vnější zvraty zůstávají ve vleku ideové konstrukce, k jejímuž celkovému přehlednutí se pomalu blížíme. Ohniskový obraz slunného jižana a jeho vztahové pole se skládají zhruba ze tří pramenů: z motivu zlata, z motivu lásky a z motivu tvořivé práce, jimž je ještě jako jejich spínající koruna nadřazen motiv života. Přitom každý z těchto stěžejních motivů je rozdvojen na svou kladnou a zápornou variantu: kladné se soustřeďují v obraze alchymistově, záporné jej odstiňují, zejména v profilech protihráčů a zdůvodňují porážku protivníků. Tři dějství dramatu představují tři stupně Moronova vítězení: v prvním vyhraje nad majetnictvím, uvede do hry zlato a učiní se nepostradatelným, ve druhém zvítězí v lásce a odejme oběma svým soupeřům oblíbenou ženu, ve třetím s epilogem vyjde najevo podvod, aby mohla triumfovat Moronova pravda — italský učenec vypočte zatmění slunce a tento vesmírný efekt jej v očích přihlížejících povýší, alespoň na chvíli, na pána živlů, na vládce přírody, na vrcholného člověka, ne-li přímo nadčlověka. Všechny mocnosti světa lidského i nadlidského jako by se lísaly k jeho nohám. Chvilkové zmizení slunce napovídá i pomíjejícnost zlata. Symbolika hry je příznačně složena a propletena. V každém jednání hry dominuje jeden z čelných motivů ideové konstrukce, nikoli však na úkor ostatních. Konstrukce řídí děj, ale tak, aby jí umožnil z něho vyplynout.

Nezamluvme však poslední z trojice principů, skládajících spolu s postavou Alessandrovou (a především skrze ni) myšlenkový patos hry, totiž princip práce a vědění, jehož závěrečnou dominantou Alchymista vrcholí. Už z toho je vidět, že neustupuje co do významnosti oběma probraným. Tento princip představuje jablko sváru mezi učitelem Alessandrem a starším z jeho žáků, Michaelem Koryčanem. Bratr Martinův se také zamiloval do Anny, trpí však tím, že se jí neodvážá nic vyjevit, je podobně jako ona napí-

nán na skřípec rouhačství a zbožné kajicnosti vzápětí a nakonec vykřičí před-shromážděnými přírodovědci a před císařem pravdu o podvodu s výrobou zlata. Mezi ostatními dramatis personas je postavou nejprudčeji zmítanou od jedné krajnosti k opačné. Pokládají ho proto, a pak ještě pro jeho prostáčekovské pohrdání bohatstvím, jež rozdává chudým, za blázna. Svého učitele Michael chvíli přímo zbožňuje a za okamžik zahrne těžkými obviněními. Je posedlý blouznivou touhou dobrat se pravdy, dovědět se, ale neví, má-li popřát víry Alessandrově vědě, nebo Bibli a božskému zjevení. V tomto jeho vnitřním boji před zvednutím opony, zdá se, převažovalo první, ale dramatický děj nám jej ukazuje jako žáka, který se stále silněji odklání od svého učitele, od jeho chápání víry a vzdělanosti, a popřává sluchu knězi. Alessandro se sice vydává za dobrého katolíka, ale v jeho představách o bohu převládá spíše prvek pohanský, jak vyplývá třeba z milostné konfrontace s Annou:

„ANNA: . . . snad jste žertovali o ženách, jež přemáhají svou lásku jako bolest. Snad jste žertovali ve svém nevědomí o trýzni, která se zdaleka podobá zdráhání nevěstek.

ALESSANDRO: Paní hraběnko!

ANNA: Právě jsem řekla své jméno. Palčivé jméno běhen, jež chrčí v hrdlech kazatelů. Jste tak malomyslný, že je nedovedete opakovati. Mluvte, co vám říkám, naučte svůj jazyk kázni, vyslovte je! Má láska se obrátila proti mému srdci a bůh mi ve své zuřivé spravedlnosti káže, abych vyslechla urážky z vašich úst.

ALESSANDRO: Jaké osočování lásky, která je blažená a sdílná! Jaké strašení se, jaké zoufalství! Nepřestanu vás líbat, dokud se nezasmějete, nepřestanu se smát, dokud nás neunaví skvoucí štěstí. Jsem odhodlán ukrádati vám kletbu za kletbou, jsem odhodlán vésti vaše myšlenky, jako psovod vodí psice. Již ani slovíčko, nestrpím, aby ses protivila úradkům božím. Buď po-

korná, ten, kdo nám vdmychl lásku do srdcí a kdo nás svedl v této světnici, poslouchá.

ANNA: Ne, ne, ne! V hodinu, kdy moje duše umírá, ještě tehdy, když se před mýma očima mihotá znaménko zkázy, když moje hlava a údy padají, ve svém smrtelném pádu a ohlušena vanem propasti, chci křičeti na poplach.

ALESSANDRO: Ach, voláš nadarmo. Tento ctnostný vzdech ne-nažene nebesům hrůzy a nejmenší děcko v ráji mávne za tebou rukou. Copak si myslíš, má drahá, tvůj anděl strážný by ti sám přidržel ruce a smál by se z plna hrdla. Sám duch andělů je pln milostných pletek a ráj se ozývá láskou, poštekáváním samců a kvikotem, jenž se brání, aby se neubráníl. Dej se obejmout, dej se políbit. — A nyní hlavu vzhůru, má milá. Vše ostatní již patří hranici!

ANNA: Tiše, proboha, nerouhej se!

ALESSANDRO: Chtěl bych vrhnouti do ohně této chvíle všechno, co mám. Svě koktající knihy, a jméno alchymisty, který se doposud míjel cíle. Tvůj dům, tvé staré závazky a přátelství ze věřejška. Necht' to shoří, necht' nemyslíme na nic, leč na usmívající se ústa, svěží půvab tvých ramenou a nachýlení šíje. Hle, září. Okrajky vlasů splývají s ní v zlatisté pole. Oheň tě poznamenává, miláčku.¹⁴

Oheň a zlato i zde znamenají lásku, nikoli krev a smrt. Alessandrova pravda, prostá představ hříchu, trestu a výčitek, se utkává s opačnou náboženskou věroukou jeho mecenášů. Alessandrova slova nevyvěrají jen z potřeb chvíle, ale z hlubin bytosti. Anna se trápí podobně jako Michael a skončí podobnou kající, jejímž společným jmenovatelem a hlasatelem je v dramatu kněz Třešť. Poslechněme si ještě obdobnou konfrontaci Alessandrova náboženského myšlení s Michaelovým, které přitom obnaží i své krajnosti. Michael v dílně alchymistově útočí i vyznává:

¹⁴ Tamtéž, str. 151—152.

„Neodpírám ti dovolení, aby ses znovu do mne obul. Opájej se svým papežským cingulem a řež hlava nehlava. Ty výre, ty zlehčovateli svatých věcí, ty, který lžeš jako ďábel. Co jsi mi říkal o nočním nebi? Jaké nepravdy jsi snul s tím bláznem Koperníkem, nač jsi mu přisvědčoval? Ty blázne bláznivý! Praviš, že já jsem se minul rozumem, a ukazuješ na mne přes rameno. Což, je to posměch? Směješ se, že tě poslouchám, že chodím za tebou, že jsem tě prosíval, abys mě učil? . . . Co mi řekneš? Pouhé slovíčko. Co uvidím? Nic, leč to, že se cosi mrtvého obrátí ve věc stejně mrtvou. Tvé zlato je struska a popel. Pastýř srdcí o něm nic neřekl. Není to důležité. A přece! A přece nemohu zatajit touhu vědět to málo . . . Věrnost, můj bože, věrnost myšlenkám a věrnost duchu, který nehřeší. Či je to hřích? Či je to hřích, či je to zatracení? Necht' zemru, necht' se zhroutím do šachet špíny, necht' mi úd po údu ohořívá, necht' moje krev zhnisá a necht' mlaská v mém srdci odporná jácha bojiš, necht' plamenná panna přitiskne svoje slabiny k mým slabinám, necht' mě obejmě ta nestoudnice, ta chlipná samička démonů. Necht' mě spálí, necht' sžehne moji zježenou kůži, chci znát, chci znát, chci znát! . . . Můj bůh, bůh s přečnívajícimi tesáky, bůh, jehož huba je plna zubů, takže řada první překrývá řadu druhou a třetí.“¹⁵

Alessandro odpovídá rozvášněnému Michaelovi a celému jeho duchovnímu světu:

„Což jsi nezšlel ze svého strašného boha, v jehož rouně jsou zařaty hnáty mučedníků? Což jste ty a tobě podobní nevymysleli tuto příšeru sveřepější a méně křesťanskou než cařihradští psi? Jdiž, rouhači, jdiž, blázne s myslí, jež vlaje jako cár . . . Duchové temnot, vše, co se přiči boží moudrosti, vše, co jest strašné, vše, co je pobláznilo, odstup od mé práce! Ať je má ruka jako ruka tesařova, ať zvolna přitesává, ať se neukvapí. Ať bláznovství a

¹⁵ Tamtéž, str. 165—168.

způsobilost neosedlá mou mysl, ať ji vede bůh a mírnost Mariina . . . Kéž je bůh milostiv a kéž jim odpustí, těm dobrým chlapíkům, kterým se zalíbilo pítí, všem, kteří milují tu zem, jež pomine, buď milostiv a žehnej, laskavý Hospodine! A sladké Jezulátko je věčně provázej a Panna Maria jich viny umenšuj! A jejich hříchy vše-
tečné jim zhola nevaďtež, toť vlastnost písku a zemské hlíny těž, z níž byli stvořeni.“¹⁶

Uvedené citáty jednak dokládají propletenost a vzájemnou pod-
míněnost všech tří základních motivů, jednak nás přibližují ke
skutečné hranici dramatického konfliktu, jež nebyla dosud v kri-
tické literatuře přesně stanovena. Než se k ní pokusíme přiblížit
a formulovat ji, zastavme se ještě u několika souvislostí, jež nám
ji pomohou pochopit. Díkce modlitby, jejíž patos se v posledním
Alessandrově vzývání jakoby sám skládá ve verše, odkazuje k zvrá-
cené modlitbě Martinově, adresované nikoli bohu, ale ďábelskému
divotvůrci z Itálie. Není to první narážka na skutečnost, že nábo-
ženská blouznění Alessandrových odpůrců se vlastně přiči bohu,
ježž muž obdařený nejen štěstím, ale i věděním chápe hlouběji
a životněji. Morone pojímá boha, nebesa, ráj zcela člověčsky, pro-
tiasketicky. Peklo nezná. Peklo pokládá zřejmě za výmysl nevě-
domých. Přitom se má za dobrého katolíka a dokonce se chlubí
přízní papežovou. Je však vidět, že si křesťanství přizpůsobuje
svým vědeckým výpočtům, nikoli naopak. Představuje se nám
jako zastánce „řádu, v němž tkví rozum.“¹⁷ To jej sblízuje jednak
s jeho duchovním otcem a autorem, který se podobně vyjadřoval
i o záležitostech umění, jednak s materialistickými nebo alespoň
racionalistickými proudy renesanční ideologie, i když zase na druhé
straně nemůžeme jeho historickou věrojatnost příliš přeceňovat.
(Nemusel se ani moc co obávat výhružek závistivých žalobců, kteří

¹⁶ Tamtéž, str. 166 a 168.

¹⁷ Tamtéž, str. 118.

na něho svolávali „španělské otce“ a církevní hranice: nejen pro-
to, že byl „dobrý katolík“¹⁸, ale i proto, že za Rudolfa II. se upa-
lování kacířů příliš neprovozovalo.) Morone vystupuje od začátku
do konce jako Vančurův zpozemšťanštělý ideál, o čemž svědčí
i jeho dvakrát podtržená devíza: „Vědění je méně než život.
A dílo je méně než život.“¹⁹ Přes všechno, co nám dnes může za-
vánět renesanční individualistickou nezodpovědností, soustředil
Vančura do svého alchymisty základní ctnosti svého hodno-
tového kodexu: vědění, kavalírství, loupežnictví i kumpánství.
„Není nic vážnějšího nad dobrý rozmar,“²⁰ prohlašuje Morone.
Touto zásadou se hlásí mezi Vančurovy milé a milované hrdiny,
kteří — majíce v tom pramálo soupeřů — vyjadřovali a zastupovali
hrdinské ideály české literární avantgardy.

Probírajíce základní motivickou a hodnotovou konstrukci Van-
čurova Alchymisty, odbočili jsme poněkud od jejího náboženského
zabarvení — ostatně nepřepřestřeného —, jemuž se historická látka
nemohla vyhnout, ale jemuž se nechtělo vyhýbat ani aktuální po-
slání hry. Padly tu sice již zmínky o Annině rozpolcenosti na lásku
a kajícnost, ale mnohem důležitější bude, vrátíme-li se jen o málo
zpět k zásadnímu, a proto i podrobněji citovanému sporu Michaela
s Alessandrem. Jejich střetnutí vyvolává totiž ke konci hry ozvě-
ny, jimiž je zesilováno. Duchovně rozezmítaného Michaela dostává
postupně pod svůj vliv bratrský kněz Třešť, který také rád káže
odříkavost a pokoru paní Anně. Představuje jistotu, k níž se tito
dva prodírají přes odpor těla, citů i rozumu. Představuje jakéhosi
druhého učitele soupeřícího s Moronem, ale apelujícího na jiné
stránky lidské duše. Jeho domluvy sjednocuje příznačná obraz-
nost: „Modlím se, aby mě božská spravedlnost zdrtila těžkým ži-

¹⁸ Tamtéž, str. 130.

¹⁹ Tamtéž, str. 124.

²⁰ Tamtéž, str. 125.

votem, vazbou a mučidly, aby se má duše zděsila věčné smrti, abych již klopýtající byl stržen uzdou anděla.“²¹ — „Tvůj rubáš bude věru nádherný. Vidím již červy tygrovati jeho nach a škorpióna, který vylézá z tvé očnice. (...) . . . barva, která se vyvyšuje, křiklavá bláznivost a drahota. Je tkána na osnovách hanby. Je hnusná jako zuby oběšenců.“²² Třešť vyčítá Michaelovi jeho bohatství, ač již v tu chvíli rozdané chudým, vyčítá mu urozenost a světské chování, vyzývá jej: „Zřekni se učenosti, jež vede k nevěře, zřekni se umění, neboť ono jest nejbezpečnějším úkrytem d'áblovým.“²³ I on odmítá hledání pravdy, ale jménem bible a víry prostáčeků, nikoli z věčně dobrého rozmaru rozkošníka, zamílovaného do života a své tvůrčí práce jako Alessandro. Obraznost, charakterizovaná příklady z Třeště a Michaela, se však ještě stupňuje v závěru, kdy se na scéně objeví nemocný císař Rudolf. Hle, jeho blouznění: „Vidím již, jak se podél zdi řadí stíny a jak se válejí v zápolení o můj plášť. To není plášť, to je mé vlastní tělo! Běda, to chvějící se chřípí, na něž vtiskl mor svůj slizký polibek, to strašné chřípí jde blíž a blíž. Slyším cvakání zubané čelisti a na mých prsou si drásá strach a hrůza cestu k srdci. (...) Pro živého boha, pomoz, pomáhej uniknout propasti a blátivé hlíně, v níž se přehazuje štír a chňape po svých údech. Vpeřil jsem se do zlata až po temeno hlavy, ani jiskřička nevstoupila do mých žil! Hledal jsem lék ve slunečním svitu, ale moje mysl se stala neklidná, jako je zvířecí zřítelnice, a ustupovala obnažujíc strašné kameny paměti. Od toho času nevyházím leč za noci.“²⁴ Nedlouho po těchto slovech nastane zatmění a po něm zase slunečný den. Jejich střída symbolizuje rozuzlení. Na jejich kontrastu se však aktivně účastní i citovaná dvojí obraznost.

²¹ Tamtéž, str. 138.

²² Tamtéž, str. 140.

²³ Tamtéž, str. 192.

²⁴ Tamtéž, str. 201 a 202.

Definitivně zviklaný Michael, protestantský horlitel a katolický mocnár jsou posedlí touž vidinou rozkladu a zmaru, kterou stupňuje honba za zlatem. Šachty špíny, úd ohořívající po údu, odporná jácha bojišť, vazba a mučidla, červy tygrovaný rubáš a škorpión vylézající z očnice, zuby oběšenců, mor vtiskující svůj slizký polibek na chvějící se chřípí, cvakání zubaté čelisti a blátivá hlína, v níž se přehazuje štír a chňape po údech — ty všechny obrazné představy sice vymyslel Vančura, ale proto, aby jimi něco charakterizoval. Nepřipadá vám, že se v nich ozývá typická obrazná dikce Durychova? Přitom není náznaků, že by Vančura chtěl polemizovat s tímto jedním, i když výrazným a již dostatečně známým spisovatelem. Durychovo jméno, vyslovené téměř nazdařbůh, má zastupovat fenomén širší a obsažnější. Nazvěme jej — ve shodě s duchem doby nadcházející — fenoménem baroka. Hrobařská a mučitelská obraznost sjednocuje dramatické bytosti jinak si tak vzdálené do houfu zastánců baroka proti Alessandrově slunečné a nehloubavé jižní renesanci. Přitom se baroko v této Vančurově ideové a obrazné interpretaci neztotožňuje s katolictvím, které jako by spíše přálo pozemskému, renesančnímu pohanství. Nepátřejme však přes míru po historických pohnutkách či nepřesnostech takového dělení. Obklopují nás postavy Vančurova ideového dramatu, nikoli evokovaná historická realita. Jejich posláním je předehrát nám konflikt zcela aktuální (a — jak se zakrátko ozřejmilo — zrající k aktualitě ještě palčivější). Zrodila jej jednak dobová atmosféra počínajících třicátých let, jednak splývající představy o estetice a životním stylu, jak je z ducha i jménem české umělecké avantgardy vyhledával Vladislav Vančura.

Česká avantgarda byla — přes různá silácká prohlášení — svou vlastní podstatou tak málo antitradicionalistická, že jí snad od počátku ležel na srdci osud české národní povahy. Shledávali ji příliš zatíženu rozumovou přísností „Husa, Žižky, Chelčického-nebo

Komenského²⁵, jak to cítil už mladý Nezval, když se vydal vyprošťovat i český básnický jazyk zpod rétorického závalu, způsobného — řečeno tehdejším výrazivem — obrozeneckým osvětářstvím a evangelizující ideologičností. Avantgardisté — alespoň Nezval s Vančurou a Osvobozenými v tom byli vcelku zajedno — usilovali zbavovat českou národní povahu učitelského šosáctví, moralizujícího písmáctví, masarykovského realismu, živnostenské spornosti, čapkovské apologetiky malých dobrých skutků a charitativního přístipkaření, baráčnického a sociálnědemokratického spolkaření, měšťácké morální úslužnosti a pokrytectví. Místo nich by jí rádi naočkovali bujnost, veselost a bezstarostnost, rozmach a velkorysost, odpor k prudérii a jiným předsudkům, neúctu k pravidlům a předpisům, dolce far niente, hravou a radostnou anarchii. Jejich frontová linie v axiologické válce o českou národní povahu se pochopitelně ne ve všem odchylovala od linie výbojné katolické literární moderny a rovněž ne všude splývala s linií komunistů. Katolíci uměli mezi avantgardisty hledat spojence v tažení proti liberalismu a hradní demokracii, mávající jim před očima programem dobrodružného politického aktivismu. Nedobrali se však, dá se říci, ničeho podstatnějšího než několika odpadlíků a nelíbeného obdivu ke svým talentům, jemuž nepřekážela rozdílná ideologie. Latentní spor komunistů s avantgardisty o českou národní povahu je téma natolik ponorné, že by nás odvedlo příliš daleko — tím spíše, že z převažující části probíhalo nikoli na veřejnosti, ba i jen málo v soukromé korespondenci, ale většinou uvnitř tvůrčích osobností samých. Připomeňme proto jen okrajově, že komunisté měli právo, stvrzené pozdějšími splněnými historickými úkoly, vytykat občas avantgardě glorifikaci individualistické

nekázně a nepravá vodítka k rozlišování minulostních, dějinných hodnot.

Zde máme před sebou Vančurova Alchymistu, který dal tomuto zápasu naší literární avantgardy o český národní charakter podobu jedinečně plastickou a krystalickou. Ovšem nelze zapomenout ani na otázku, můžeme-li v době Alchymistova vzniku a uvedení pokládat Vančuru za avantgardistu nějak zvlášť pravověrného. Vančura s Nezvaletm představují přece dvě dosti odlišné varianty meziválečné avantgardní literatury (a to nejen proto, že jeden byl především prozaik a druhý především básník — rozdílly se vyjevily v názorové a tvůrčí podstatě samé) a jejich — rovněž vzájemně neshodný — vztah k logice Teigova estetického programátorství se také skládá víc z rozporů a odboček, než z případů souhlasných. Vančura akcentoval řád a metodu, Nezval anarchii a proměnlivost, řekneme-li to po lopatě, která nechce nahrazovat jemnější nástroje. To, co jsme si však zatím stačili na Alchymistovi ohledat, snad postačí k tvrzení, že momenty spojující Vančuru s avantgardou rozhodně převažují nad příznaky, jež by jej z ní měly vydělovat. Dramatický spor o hodnoty se nakonec ukázal sporem — řečeno zjednodušeně — baroka s renesancí.* Přesněji:

* Neviděl jsem ani plzeňské, ani vinohradské představení Alchymisty a svou poznámku zakládám jen na svědectví kritiky a výroku režiséra obou inscenací Luboše Pistoria. Hle, jak vysvětluje své pojetí: „Vančurova Alchymistu chápu jako hru o českém národním charakteru. Jako drama (i kritiku) charakteru našeho myšlení, našeho přístupu a vztahu ke skutečnosti, který je dodnes osudově poznamenán rysy doby, ve které se historicky formoval — to je především husitské gotiky, reformací, českobratrstvím“ (program Divadla na Vinohradech, kde měl Alchymista premiéru 26. října 1968).

Domnívám se, že režisér ne zcela jasně pochopil skutečné ostří konfliktu v této Vančurově hře. Přesněji řečeno: že dal přednost jeho slabší, abstrahující stránce před stránkou silnou, živou a předvídavou (a zaktualizovatelnou roku 1968 do trefnějšího zápasu se skutečnými vadami českého ná-

²⁵ Vítězslav Nezval: Proč milujeme Dostojevského (1922). V. N.: Dílo XXIV (Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu), Praha 1967, str. 349.

...ního charakteru). Vančura neměl na mušce dědictví gotiky, v době Rudolfa II. ostatně již odumřelé, ale dědictví baroka, které se v letech, kdy Alchymistu psal, začalo formovat ve skutečné ideové nebezpečí (aby se jím v jiné podobě zase stalo ve druhé polovině let šedesátých — ale to už je jiná historie). V naší meziválečné levicové avantgardě byly silné protibarokní tendence a Vančura jim dal zvlášť pádnou podobu už v článku Starožitnosti, kde hájil stržení barokního vítězného sloupu v létě 1920:

„Namítá se, že nebylo třeba viděti ve zničené práci než baroko — nuže přestaňme s tímto tvrzením; nemůžeme neviděti obsahu, barokní forma není již naší řečí, je cizí a nepřátelská. Má zůstatí znamení hanby, protože je barokní? K. Teige v Čase míní: u uměleckého díla rozhoduje jen kvalita — můžeme si zalibiti třebas poezii ultrakatolickou. — O obou větvích není sporu, leč ani tehdy, uznáme-li umělecky katolickou poezii, nedáme ji do čítanek a nebudeme ji přednášet na ulici, vždyť katolické umění není z našeho světa. Jestliže se dějepiscové domnívali, že mariánský sloup je krásná barokní práce (toto mínění není u nich obecné), měli jej schovati do muzea. Dojde-li k novému soudu, lid, jenž barokovým formám ani trochu nerozumí, strhne takové sochy znovu a stokrát za sebou. Co je platno mluvití davu o obstojném baroku, nevidí-li špetku krásy ani v nejlepším. My zamítáme tuto starožitnost tak tvrdošíjně jako dr. Harlas moderní umění. Pomníky na náměstích jsou snad naším jediným uměleckým statkem, přejeme si, aby byly obrazem toho, co žijeme, naši současné pravdy. To, co je nám drahé z minulosti, uchováme, leč neříkejte, že by to měla být socha, jež se nám šklebí a spílá. Pro tvar, jenž se nezdá ani pěkný, neušetříme sloupu, vždyť nezáleží na tom, jak je něco uděláno, ale jde i o to, co to je.

Jste sběratelem starožitností? Pak jste kulturní člověk a asi boháč. Budete-li stavět vilu, ať je barokní! Máte vliv na noviny, tedy vyčiňte Janáčkovi, že staví na Václavském moderně, zdvihněme na to komisi — škoda, že je památkový úřad tak nepokrokový, vždyť se mu ta „futuristika“ líbí. Vy měšťáci jste všichni pro baroko a tak slušné rodině nezbývá, než opatřit si aspoň empirovou sklenici, aby měla něco barokního. Proboha, co vy, v těchto věcech skoro vždy nevzdělání, děláte s těmi předměty? Překážejí a v soukromí shledáváte je ošklivými.“ (České slovo, 12, č. 171, 24. 7. 1920, str. 5—6. Na tento Vančurův článek vhodně upozornil Milan Blahynka v jubilejní stati Vančura 1971, viz Rudé právo 23. 6. 1971.)

Daly by se uvádět ještě další příklady přímo z Vančurových děl. Ale text Alchymisty mluví sám za sebe dost jasně.

sporem obecného renesančního ideálu české avantgardy se stylizovaným barokem, složeným jednou svou stránkou z barokní obraznosti dobové katolické lyrizující prózy a druhou stránkou z avantgardistických představ o typických českých národních vadách, pramenících prý v onom období náboženské nesnášenlivosti. Pře, kterou chce Vančura vyhrát svým Alchymistou, není pře historická. V českých dějinách má jen své kořeny. Jde jí však o hodnoty přítomné a budoucí, jež forma dramatické legendy nutně ještě zabstraktňuje. A oba názvy střetávajících se historických slohů a souborů hodnot dává jistou měrou do uvozovek. Ve vlasech si leží — opakujme to ještě jednou — renesanční ideál české avantgardy a protiantgardně stylizované baroko.

Baroko sídlí v domě Koryčanů, kde se odehrává celý kus, a je zvýrazněno ještě obrazem císařského dvora v rozsuzujícím epilogu. Šílený císař Rudolf jako by svým umístěním na konec hry přicházel shrnout, sumarizovat, svázat v jeden uzel Martinovu vášeň po zlatě, moci a lásce, Michaelovo bláznovské přebíhání mezi věděním a pověrou, Annino podléhání lidské přirozenosti, střídané kajícím prosebnictvím. Císař také nakonec neodolá jejich prosbám a slibům, v nichž se poctivě přiznávají k vinám, a ~~propustí je bez trestu, vida je beznadějně pokoréné.~~ Všichni právě přestáli malou zkoušku na katastrofu. Zatmění jim vytrhlo z prsou výkřiky: „Bůh sám vykonává svoji spravedlnost. On jediný trestá, on přivodí zkázu a válku s morem, očistí zemi a její lid“ (Císař). „Země bude napájena krví a všechna útěcha prchne“ (Michael). „Všichni bezbožníci se utekli k moci zlata, hle, trestající anděl, hle, zbroj, v níž je oděn, hle, čepel jeho trestajícího meče“ (Martin). „Hurá! Peklo se zdvihá proti městu! Dnes naposledy platí zlato! . . . Císař zemřel! Císař zemřel! . . . Vezmi ho ďábel! Byl šílený, v jeho hlavě hnízili moroví ptáci . . . Hurá, zachraňte se! Od této chvíle už nic neplatí . . . Běda, osudná hodina zahřmí co nevidět“ (Hlasy zven-

„Země bude převrácena až do základu“ (Vzdalující se hlas)²⁶.
Závan apokalypsy přinutí císaře, aby rezignoval na svou soudcovskou povinnost. Ba co víc, dožene jej až k výmluvnému ztotožnění:

„CÍSAŘ: Je mi trapno vás viděti. Vy jste vlastně původci toho, co se stalo.

MARTIN: Já jsem to způsobil sám.

CÍSAŘ: Chci, aby věc odpykal.

TYCHO: Je málem žebrák. Jeho žena ho opustila.

CÍSAŘ: Je nešťastný, je chabý jako mdloba, je rozjítřen a pln jakéhosi sváru. Co tě bolí?

MARTIN: Život. To bídné živoření.

CÍSAŘ: Jde z tebe strach. Jsi málo krásný, málo zábavný a tvoje duše se zajíká. Můj bože, jaké stvůře se to podobáš. Koho mi připomínáš? Jsi zsinálý jak smrt, jsi zsinálý jako já.“²⁷

Zatmění nad světem zlata, moci a pověr předpovídalo mnohé a mělo by na co narážet i dnes. Vždyť se znovu obrodil i obrazný a hodnotový komplex baroka, jemuž se Vančura — o nějaký ten rok dříve, než aby to mohlo být rozpoznáno — postavil do cesty s renesančním ideálem své rodné avantgardy, který měl pochopitelně četné styčné plochy s populárními tehdy představami o komunismu jako nové renesanci. V tomto boji nebyl zcela pochopen ani svou dobou, ani dneškem. Ale nespěchejme polemizovat s předchozími vykladači. Hlavní, co se přičilo jejich pochopení, byl skutečný obsah centrální postavy, což je ovšem osa, kolem níž se v této Vančurově hře otáčí všechno ostatní. Co je na ní zaráželo? Dalo by se to lehce uvést v souvislost s těmi stránkami naší národní povahy, na něž Vančura obrazem svého „hvězdáře, alchymisty, svůdce, záletníka“²⁸ (jak jej zařadil Michael) tak frontálně

²⁶ V. Vančura: Hry, str. 210—211.

²⁷ Tamtéž, str. 211—212.

²⁸ Tamtéž, str. 116.

zaútočil. Je v něm prý přece jen mnoho z cyničnosti a nemorálnosti dobrodruha, usoudil jeden z literárních historiků a usoudil tak nejen za sebe. Není na tom však přece jen něco pravdy? A nevyplývají tyto záporné stránky Moronova charakteru docela přirozeně z obecně přiznávaných vad renesanční doby, z jejího vypjatého, kondottiérského individualismu? Vždyť to také není Čech, ale Ital, a přinesl si z domova jiné životní návyky. Ačkoli jsme si toho o Alessandrovi del Morone napovídali již habaděj, nezbude než se k němu na chvíli vrátit a pokusit se splatit dluh těmito pochybnostem. Třeba se nám podaří jeho charakteristiku, a tím i charakteristiku celé hry, ještě něčím doplnit.

Odpověď na otázky takto položené musí pochopitelně počítat s dvojí soustavou hodnot: s hodnotovým kodexem Vančurovým a s hodnotovým kodexem — řekněme — dnešním, to jest upřesněným a obohaceným co do objektivitvy časem, který uplynul, a zkušenostmi, jež svým plynutím navrstvil. První hledisko se zdá být jasné a zbavené nástrah: Vančura svého hrdinu skutečně udržel v rovině ideálu a všemi scénami hry jej posunoval k závěrečnému triumfu. Postavil mu však do cesty početní převahu odpůrců a dal jim neustále přetřásat jeho přednosti a vady; při Moronovi — kromě zcela epizodických kumpánů a vědců — stojí vlastně jen jediný spojenec: zpočátku mladý žák-Buben a po něm snoubenka Eva. Renesanční dobyvatel je téměř sám. Tím se podobá Doktorovi z Učitele a žáka. Dům, v němž našel práci a dočasnou střechu nad hlavou, je domem nepřátelským. Dům hrabat Koryčanů představuje ve hře sídlo baroka. „Dům hrabat Koryčanů je pelech! Pelech! Pelech!“²⁹ křičí Michael v jednom ze svých bláznovsky vzteklých výbuchů. Má však hlavně na mysli spletitost milostných vláken, z nichž se tká pavučina erotické stránky dramatu a k níž on také přispívá svou potlačovanou hříšnou touhou.

²⁹ Tamtéž, str. 116.

„váš dům je pouhé stavení, v němž bydlí stíny, je jako márnice“³⁰, prohlašuje však Anna ve chvíli, kdy se rozhodla oddat se Alessandrovi, a tato její slova nabývají obecnějšího smyslu. Váží se přímo na základní pilíř ideové stavby dramatu. Martin Koryčan, posedlý touhou po zlatě a po lásce své nemilující ženy, vyčítá chůvě: „Tobě se líbí, stařenko, ta pustá scéna? Ten městský sních, který skřípe jako zuby zatracenců? Jdeš se snad nalokat hrůzy a chceš pokynout své patronce, aby přivodila zkázu na náš dům, ty katolíčko?“³¹ Dům Koryčanů je totiž utraquistický. Ale pánova výčitka nás odkazuje ke scéně první, kde Alessandro jako majitel směnky na polovinu panství dává najevo důvod, proč si rozmyslet vrátit se do Itálie neprodleně: „MARTIN: Co tedy chceš, co chceš? — ALESSANDRO: Jsem zvědav na konec. — MICHAEL: To je kruté. — ALESSANDRO: Kruté? Ne, toť filosofův smysl pro závěr. Cítím zde zkázu. — MARTIN: Připravuješ ji, ale ještě se ukáže, kdo s koho.“³² Slova o zkáze domu Koryčanů nejsou slovy do větru. A dramatický děj je také neodvídá jako plevy. Rovněž tak ne jednou se ozve charakteristika Alessandra jako „filosofa“. V rámci ostatních souvislostí je dostatečně výmluvná.

Je Alessandro vůbec dobrodruh? Zůstal v Praze, ač měl již osedlaného koně na cestu do Bologně, protože si prý nechtěl odpřít milostné vítězství nad krásnou paní Annou. Propůjčil se prý k podvodu s alchymistickou výrobou zlata. A nakonec jej prý ze šlamastiky dostala šťastná náhoda: zatmění, jež předpovídal, skutečně nastalo. Citovaná výměna názorů s oběma Koryčany sice nesením z Alessandra pověst sukničkáře, ale ukazuje, že měl od počátku ve hře vážnější záměry. Cynický a nemorální se mohl vykla-

dačům zdát jeho poměr k ženám, jeho filosofie lásky. Ani ty se však nedají odloučit od jeho prazákladního poslání ideového. Když se Anna začne přiklánět na jeho stranu, šeptá jí Alessandro taková milostná slůvka: „Má přítelkyně, má krásná bludařko, má odpadlice!“³³ Alessandrova milostná dobrodružnost je součástí jeho renesančního zálibení v životě. Vystupuje ve hře jako funkce jeho pozemšťanské filosofie. Má svou nikoli bezvýznamnou úlohu ve srážce dvou životních stylů. Alessandro se před svým mecenášem netají, že miluje jeho ženu — v jeho otevřenosti je mnohem méně „cynismu“ a „nemorálnosti“ než v tajném zbožňování Michaelově. Alessandro ví, že přišel postrčit dům Koryčanů k pádu, a toto vědomí prostupuje i jeho vášeň k Anně, i pozdější lásku k Evě, která s ním nakonec odejde do Itálie, když se předtím vyznamená před císařem znamenitou drzostí. Životná, „realistická“ dramatická postava by za takovou „ideovou“ příměs v lásce a milostných gestech zasloužila posměch, ale Alessandro nepatří k jejímu druhu. A tak se může milovat i zamilovávat jen proto, aby svou slunečnou renesanční vášnivostí rozvrátil studenou barokní peleš.

Nepřikládejme příliš doslovné pohnutky ani faktu, že přišel z Itálie a že se do ní po skončení kusu zase vrací. Na Alessandrově zevnějšku, chování ani výrocích nelpí žádný lokální kolorit. Itálie zde hraje jen rolí symbolu renesanční domoviny, který se může uplatnit pouze jako protiklad našich národních charakterových stínů. „Má Itálie, hraběnko, se stře až k tomuto domu. Sleduje běh slunce a je širá jako jeho záření. Byl jsem zde doma,“³⁴ přiznává Alessandro nikoli z pouhé galantnosti. Dosvědčuje tím autorovi, že slunce renesance může ozářit i barokní sály a kobky, ačkoli — a to zase naznačí závěrečný odchod — se v něm vždy bude pohybovat jako cizorodý živel, jsouc zromantizováno podobně jako

³⁰ Tamtéž, str. 149.

³¹ Tamtéž, str. 156.

³² Tamtéž, str. 122.

³³ Tamtéž, str. 114.

³⁴ Tamtéž, str. 113.

básnictví, do jehož tajů zasvěcoval Učitel svého žáka Jana. „Vždyť je zlato slunce! Vdechnu je, rozptýlím je na vlastní potěšení do větru a bude zářit jako červnová pohoda.“³⁵ Alessandro se dívá na zlato jako básník, jako umělec. „Zlato, ach, zlato, příteli! Neběží přece o cenu, kterou mu přiřkli kupci. Běží o vlastnosti.“³⁶ Ukažte mi jediného z renesančních dobrodruhů, který by se takhle dokázal chovat k zlatu, k možnosti snadného zbohatnutí. Alessandro, přestože ctí řád a rozum, má spíše povahu anarchisty, kamaráda svobody.“³⁷ „Kdybych chtěl poslouchat, mohl bych býti dvorním hvězdářem, jako je Tycho, byl bych knížetem mezi knížaty! Odříkal jsem se tohoto štěstí pro pýchu, pro vrozený sklon k prázdni a pro nevázanost . . . Ty mě chceš nutit k práci, mne, jež Jindřich nepřiměl, abych hnul prstem, když se mi zámáno, že budu lenošit?“³⁷ Výsledky jeho práce ovšem nepotvrzují, že by nějak těchto svých sklonů a této své nezkrotnosti zneužíval. O svém pojetí práce říká: „To je věc mé cti! Ovšem pro vás, vy překřesťanstění křesťané, to není leč zisk či ztráta.“³⁸ Anarchista, bohém, umělec. Posedlý prací jako zábavou, jako hrou, jako ctí. Ztělesnění svobody a síly. Zkrátka ideál.

Jako dobrodruh se mohl jevit těm, kteří zúžili všechen kladný náboj hry na postavy mladých: Evy a Bubna. Výčitky obou hraběcích bratří na Moronovi neulpěly, protože byly záhy smyty jejich nízkými vášněmi. Ulpěla na něm však slova Bubnova: „Jsi dobrodruh a hejsek, jsi špatný učitel, jenž si necení za mák své práce, máš zřetel leda k rozkoši a tvoje práce leží v sutinách. (. . .) Kdybys byl tvůrcem, držel by ses díla a nezběhl bys pro rozkoš lásky či pro peníze.“³⁹ Alessandro propouští mladého Ondřeje Bubna

³⁵ Tamtéž, str. 147.

³⁶ Tamtéž, str. 167.

³⁷ Tamtéž, str. 159.

³⁸ Tamtéž, str. 147.

³⁹ Tamtéž, str. 186.

s úctou, nevyvrací jeho útoky, ba dává najevo sympatie k němu a předpovídá mu nadějnou budoucnost. Nelze si však nepovšimnout, že Bubnova drzé loučení je zčásti motivováno žárlivostí a že jeho kritický výpad je dalším dějem, a zejména jeho vyzněním, do kořene vyvrácen. Dá se proti němu také postavit obdiv Evin, nadnášený ovšem zase její zamilovaností. „Vím, že je vám můj ženich solí v očích, že vás zděsil širý svět, který se zračí v každém jeho slově, že nesnášíte volnost, smích a štěstí člověka z jihu, z něhož září slunce. Zdá se mi, že nad ním plane jako koruna.“⁴⁰ Ale v tomto zamilovaném nadšení se rozhodně zrcadlí kus skutečně zamýšleného patosu Vančurova. Dramatikovi však nešlo jen o patos: vynikal uměním patos zlidštvovat a zdůvěřňovat, přizpůsobovat jej míře prostoty. Svatozář, navlékaná milenkou, nepřipadá ani Alessandrovi jako vhodná pokrývka hlavy. Sám se — zase v tom podporován dějem a souhrou povahopisných výroků ostatních — charakterizuje skromněji a všedněji: „BUBEN: . . . Co chcete? — ALESSANDRO: To, co právě mám. Svou tvář, svého ducha, chvilíčku zdraví, dobrou smrt. — BUBEN: A vaše práce? — ALESSANDRO: Toť jeden ze způsobů štěstí. — BUBEN: A vaše milenky? — ALESSANDRO: Toť druhý a třetí.“⁴¹ Takovouto životní filosofií se nám Alessandro na začátku hry představuje. A takto vydává na konci počet ze svých dramatických skutků: „Dopustil jsem se podvodu jen proto, že jsem si byl jist pravdou. (. . .) Nezáleželo mi na ničem jiném. (. . .) Na ničem jiném leč na díle, jež rostlo den po dni. (. . .) Ve shodě se vším, co je krásné, ve shodě s láskou. (. . .) Bohat, a přece chud! (. . .) Vesel, někdy milován a věčně zamilovaný.“⁴² Následující apokalyptická scéna zatmění dokáže, že podvodnictví, jež jej jediné vydávalo za dobrodruha a k němuž

⁴⁰ Tamtéž, str. 190.

⁴¹ Tamtéž, str. 112.

⁴² Tamtéž, str. 209.

se o chvilku dříve císaři bez odporu přiznal, patřilo k prostředkům, jež účel posvětil.

Vančurův vztah k tomuto jeho hrdinovi neprozrazuje tedy — to je třeba podtrhnout — ani stín dvojznačnosti, ani milimetr kritického odstupu. Již vpředu bylo pověděno, čím Alchymista navazuje na obě předchozí dramata, na Učitele a žáka a Nemocnou dívku. Po prozkoumání ústředního, ohniskového obrazu Moronova nabýváme práva doplnit řečené o zjištění, že Alchymista může být nazván přímo jakousi jejich syntézou. Alessandro del Morone je sourozencem Doktorovým, vystupuje však v oslnivějších barvách, má v sobě i cosi z kladných rysů romantismu Janova a jeho kumpánská „dobrá míra“ (také jeden z neodmyslitelných příznaků Vančurovy humanistické pozitivity) postrádá pohodlnosti, opatrnosti, „vlámského“ obžerství. Vedle obou ztělesněných protichůdných principů Nemocné dívky, lékaře Křikavy a Kolovrata, vypadá zase jako sloučenina jejich silných stránek: vedoucí činorodosti i citové básnivosti. Představuje kvintesenci heroismu, jehož hledání Vančura paralelně vedl ve své — jak bychom ji mohli podmíněně, ale celkem odůvodněně nazvat — „trilogii o starých časech“, v Markétě Lazarové, Útěku do Budína a Konci starých časů. Vančurův Alchymista a „velmož života“⁴³ je zřetelně spřízněn i s Mikulášem, i se starým Baránym, ale maximem své vnitřní náplně tvoří spojovací článek mezi Doktorem z Učitele a žáka a Megalrogovem z konce starých časů. Ne nadarmo se všichni tři pohybují malorysým domem, který je hostí, jako osamělci, nikoli však vyřazení, ale sebejistí, ne nadarmo se za nimi táhne jen srdnaté, nezkažené a dychtivé mládí. Všichni tři nakonec odcházejí hrdí a neporaženi, zanechávající po sobě vzduch ozonizovaný „šlechtictvím“ (ve významu, který do tohoto pojmu vkládal Vančura) a dobrodružnou, protiměšťáckou mužností. Neboť ne-

⁴³ Tamtéž, str. 127.

mylme se: dům Janových pěstounů, dům hrabat Koryčanů i zámek Kratochvíle zastupují v obrazném světě Vančurova díla stále totéž neměnné prostředí českého měšťáctví, spíš maloměstsky šosáckého, než patricijsky vznešeného, stále totéž symbolické sídlo omezené ziskuchtivosti a vypočítavých ctností, jež avantgarda ve své romantické vzpouře a posměvačnosti ztotožňovala s kapitalistickým společenským řádem. Tento nesouladný soulad ideologických představ ji s důsledným revolučním hnutím proti kapitalismu zároveň spojoval a zároveň mezi nimi neustále vytvářel třetí plochy.

Není jich úplně prost ani ideálně hrdinský Alchymista, ale jejich pravá podoba se dá rozeznat jedině prostřednictvím žánrové, a vůbec umělecké, osobitosti tohoto Vančurova dramatu. Ani režisérské povýšení mladého Bubna a mladičké Evy na morálně dominující postavy Alchymisty, jak to ve svém výkladu činí Honzl⁴⁴, ani nedůvěra k „dobrodruhovi“, o níž Honzlovo celkem jednostranné proslavení dělnosti a pracovitosti jako základních hodnot hry rozhodl později Jan Mukařovský⁴⁵, neposlouží za vodítko zcela spolehlivé. Několik námitek vyplývá již z předchozího rozboru; není snad třeba je opakovat. Honzl pominul souvislosti s paralelními Vančurovými romány a zařadil Alchymistu do linie, započaté Pekařem Janem Marhoulem a Poli ornými a válečnými. V této nepravé perspektivě se mu jevil jako tragédie, ovšem tragédie nová, utvářená elementárními, fyziologickými základy člověka a tím se prý stýkající s „tragikou moderního člověka a jeho názoru“⁴⁶. Vančura však zorganizoval srážku dvou životních stylů, dvou soustav téměř filosofických nikoli po zákonu tragédie (těžko

⁴⁴ Viz Jindřich Honzl: V. Vančura a jeho „Alchymista“. Knižně: J. H.: K novému významu umění (Praha 1956), str. 159—162.

⁴⁵ Jan Mukařovský: O Vančurovi — dramatik. Knižně V. V.: Hry, str. 391.

⁴⁶ Jindřich Honzl, cit. kn. str. 160.

si představit tragédii, v níž je nakonec všem odpuštěno), ani po zákonu „dramatické básně“⁴⁷, jak zní druhý Honzlův termín. Oba mají ve Vančurově textu své opory, ale přesnější by snad bylo odložit pojem tragédie vůbec (naši avantgardě byla tragédie cizí jako žánr a tragického životního pocitu se dotýkala poměrně málo — a kde se mu věnovala bytostněji, odlučovala se postupně od řad avantgardy, přecházejíc do jiných poloh, většinou spiritualistických) a místo o dramatické básni mluvit o básnickém dramatu. Značný a patrný Vančurův krok k zdramatizování vlastního dramatu nezasluhuje, abychom se vraceli k nepatrně změněnému podtitulu Učitele a žáka. Pojem básnického dramatu se také lépe spojí s bystrým a platným Honzlovým postřehem o sváru balady s romancí, který však nemá co dělat jen s protikladem mezi postavami, ale i s žánrovou podobou hry. V dramatickém tvaru samém má pak tento přesně postižený svár podobu umně rozvedeného dvojhlasu: je totiž svárem, jehož protikladné póly se nepřetahují o vítězství ve složitém zápase se střídavými úspěchy, ale jsou od počátku nastrojeny k vítězství romance nad baladou. Balada dominující romanci spíše jen doprovází, odstiňuje, i když ne bez krátkodobých dramatických zvrátů.

Jak jsme se již přesvědčili nad Nemocnou dívkou, Vančura nepsal své hry na tělo hercům (tomu koneckonců odporovala celá jeho dramatická „rovina“, založená na střetání personifikovaných principů ve tvaru podobenství, přestylizované pohádky nebo legendy). Vančura psal své hry na jevištní techniku. Nemocná dívka se zakládala na metaforických možnostech projekce a symbolickém využívání rekvizit, Alchymista počítal s otáčivou velkou scénou. Chtěl být tak trochu i podívanou, výpravnou hrou. Jeho davové scény opouštějí charakter meziscén, k nimž ještě patří vpád žalobců v prvním jednání, či odlehčujících vložek, jako je pracovní

shon služebnictva na začátku dějství třetího, a přecházejí celou závěrečnou scénou posledního aktu (hostina v domě Koryčanů, na niž se dostaví císař Rudolf a kde dojde ke „generálnímu prozrazení“) a soudní dohrou epilogu, tedy vyvrcholením a ukončením dramatu, v kombinaci davového reje se slavnostním obřadem. Při rozsvěcení a zhašení hodovního sálu a pak ještě víc při zatmění a rozednění za bílého dne si má s čím pohrát i osvětlovačská technika. Doplnění převládající romance hybnější a vichřivější baladou je však jako podstata skladebné dvojitosti dějového pásma dramatu ještě obohaceno důmyslným střídáním scén vážných, chmurných, místy až hysterických, scénami veselými, hravými, rozvernými. Vášnivost nepravé tragiky se stále zahání světlem pravého humoru, jehož — zdá se — nebylo dosud ani jedinou inscenací Alchymisty jak náleží využito. Komika se přitom aktivně účastní na rytmickém členění hry. První dějství, které se rozjíždí jakoby pomalu a do epické šíře (první scéna má text víc než čtyřikrát delší než obě dvě scény následující), začíná veselou hrou tří kladných postav dramatu, davová meziscéna se stěžovateli je nabita komickými příležitostmi a předposlední výstup s obchodníkem Kischem je také prošíit žertováním. Druhý akt zase rychle odsype počáteční své čtyři scény, ne bez přispění pijácké komiky Moronových kumpánů a humorné moudrosti Anniny chůvy, aby připravil kontrast obširné páté scény v domku alchymistově, z hlediska dějové výstavby klíčové scény prohlédnutých a v dohodě zatajených podvodů. Třetí jednání začne bujně rozvernou scénou služebnickou a skončí velkou scénou hodovní, jejíž humorné jiskření je přerušováno zášlehy hrůzy. Evino drzé vystupování zde i v epilogu také rozveseluje děj na místech nejen nejponuřejších, ale i významově shrnujících a úctujících. Scénická hybnost a přecházení děje z vážnosti do veselí vytvářejí v dramatickém textu možnosti, které by neměly zůstat stejně talentovaně nevyzkoušeny na jevišti.

⁴⁷ Tamtéž, str. 161.

Jindřich Honzl také zdůraznil zvláštní divadelní hodnoty Vančurova básnického jazyka: „Povyšuje slovní projev herců nad sdělné mluvení, cílí k uchvácení a dojetí češtinou, kterou vybavuje Vančurova invence z prazákladu čisté češtiny: z českobratrských překladů bible a zase z primitivních výrazů lidové mluvy. Tyto dva elementární zdroje jsou formovány dikční silou, která nemá analogie v moderní české literatuře. Vyvstává před námi slovesná architektura, jež je předurčena pro tragický vznos divadelní řeči, která má sílu magického zaklínadla, mohutnost těch prostředků, kterými obhvacovala středověká mystérie své posluchače a diváky. Vrátiti 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 zdívalnění.“⁴⁸ Honzlův oprávněný obdiv se ovšem pro dnešního inscenátora poněkud zkomplikuje snahou (projeví-li se) o zpřizvučnění humorových stránek tohoto Vančurova básnického dramatu (jež si, jak by mohlo nasvědčovat srovnání se středověkými mysteriemi, snad i Honzl uvědomoval). Všechnu úctu k sugestivní emotivnosti Vančurova jazyka, jak mu ji prokazuje Honzl, musíme však ještě doplnit odkazem k myšlenkové závažnosti promluv, k ideové vodivosti scénické řeči Alchymisty, k její významnosti až filosofické.

Bez pochopení této její dimenze bychom se asi byli neprobrali ke skutečné hranici konfliktu, k pravé dějové ose, a ušly by nám i slabé či sporné stránky „renesančního snu české avantgardy“, vyjádřeného dramatickým dějem Vančurova Alchymisty. Ve slunečném obraze Alessandrově zejí určité rozpory jeho světového názoru, charakteru i dramatického umístění. Je zajisté pravda, že italského kavalíra v našich očích povznáší — a bude i nadále povznášet — patos tvořivé práce, manifestace dělnosti. Tím o mnoho sympatií převyšuje Mikoláše, Barányho i Megalrogova, a plným

⁴⁸ Tamtéž, str. 162.

právem. Povšimněme si však, že tato světlá stránka jeho bytosti zůstává během děje celkem ve stínu, pohlcena deklaracemi, vyhlášována jen slovy. Ve skutečnosti dramatu se Alessandro ničeho nedopracovává. Všechno mu naopak pádá do klína — jako pravému synu slunce a štěstěny. „Jenom ve shodě s bohem a jeho světem můžeš zvidati“⁴⁹, napomíná Alessandro Michaela a nikde se od této své zásady neuchyluje, i když „boha a jeho svět“ chápe po svém renesančním způsobu. Nebouří se proti zavedenému božímu pořádku, který je i pořádkem lidským. Vystupuje jako muž pravé víry, zatímco Martin a Michael, jeho protihráči, se neustále rouhají, bouří a hádají. Oni hledají a usilují. On jen sklízí. Přirozeně rozhoduje obsah úsilí i sklizně. O tom ostatně již bylo řečeno dost a v zasloužený prospěch Moronův. Ale nelze se ani nezamýšlet nad tím, že autorem takto shůry obdařený ideál ztrácí nedostatkem samostatné aktivity i něco ze své ideálnosti. Nestvořil-li nic před našima očima, bledne i jako ideál tvořivosti. Jistěže, v ideovém básnickém dramatu musíme víc věřit slovům básníkovým než skutkům jejich nositelů. Požadavky, vypěstované v dramatu realismem, by se mýjely s žánrem Alchymisty. Jenomže ideálnost, zbavená moci nad oblastí, kterou stačil okupovat realismus, se musí zároveň smířit s usvědčením z jisté utopičnosti. Utopie, vyhledávající potvrzení a vtělení v minulosti, tvoří vlivnou součást Vančurova myšlenkového a estetického světa. A představuje i jedno z omezení celé naší avantgardy, doložené již mnoha příklady.

Není však samo. Bylo by možné uvést i nepoměr mezi Alessandrovým pohledem na lidskou chudobu a pohledem jeho protivníků: Morone chudými pohrdá, kdežto Anna, Třešť a zvláště Michael jim pomáhají, i když jen almužnami. Je známo, že avantgarda spolu se špinavou vodou sociální sentimentality, většinou pokrytecké, vylévala nezřídka z vaničky i samu problematiku so-

⁴⁹ V. V.: Hry, str. 166.

ciální nerovnosti. Posmívajíc se vnějškové revoluční tendenci, zanedbávala mnohé společensky bojovné úkoly umění. Vančurovými ústy, přitisknutými k pozlacené polnici renesančního patosu Alchymistova, protestovala avantgarda proti skutečným slabostem české národní povahy, proti jejím dlouho nespláceným dědičným dluhům, ale zároveň s nimi nešetrně lámala i její větve zdravé a silné — jako zde například tradice protikatolického kacírství nebo tradice písmáckého hledačství pravdy. „Járku, v Čechách musí být ve všem nějaká pravda pravdoucí, vem kde vem“⁵⁰, rozhořčuje se Morone. Sám staví na piedestal rozum a vědění, ale pravdu jako by chtěl oddiskutovat. K čemu však vědění, nestanoví-li si za cíl pravdu? Arciže, i takové vědění se může vyskytovat, ale nikdy nepostoupí nad formální vzdělanectví, dobré jen pro ozdobu. Morone přitom není žádný jalový učenec, naopak. Proč ho tedy tak hněvá, že se v Čechách příliš dbá na pravdu, že se o ni vedou boje? Další zarážející rozpor Vančurova avantgardního ideálu, asi nejpodstatnější ze všech rozporů celého „renesančního snu“. I obdobné představy o nadcházející nové společenské renesanci, populární mezi komunisty dvacátých a počátku třicátých let, shromažďovaly do nadmíru obecné obrazné zkratky ty stránky jejich světového názoru, které jim pomáhaly přenášet se přes spousta všedních potíží a obsahovaly i vakua, jež bylo lze pro nejbližší časy vyplňovat jen vírou. Další dějinný vývoj nachystal této velkolepě krásné, vůbec ne růžové, pozemské perspektivě řadu trpkých zkoušek, nezřídka končících zklamáním, jež nezbyvá než lidsky, psychologicky chápat. Avantgarda na „renesanční sen“ také doplatila své, třebaže skutečný dějinný optimismus i dále a později držel její nejlepší umělce po boku komunistů a spolu s nimi v reálném popředí historického pokroku. Jako jeden ze zdrojů tohoto dějinného optimismu „bez pověr a iluzí“ zasluhuje i renesanční

sen české avantgardy, aby byl hodnocen podle své skutečné výkonnosti. Jako pramen utopických iluzí nepřestává varovat před nepravými abstrakcemi a umělými dilematy, na něž dějiny avantgardy (jako součást dějin umění a dějin vůbec) nebyly nikterak chudé. Vančurov ideální hrdina se k nám obrací z jeviště oběma těmito stránkami, i když o jejich rozlišení musí naše poučená kritická nedůvěřivost svést nerovný zápas s patosem básníkovy kovové mateřštiny. Ale na jednom místě se i v kompaktní hmotě zvučícího obrazového proudu otevře malá mezera. To když Anna na Alessandrovo příznání, že je Evou okouzlen, odpoví: „Býti okouzlen! Oč je to méně než mír duše! Než poklid děvečky, která se sklání nad valchou, než čisté svědomí, než holá pravda, než drsná, nesličná a hrubá skutečnost.“⁵¹

Odpověď začíná v navyklém Annině kajícím a moralistickém duchu a nedočká se žádné další dějové podpory. Ale její závěrečné stupňování napovídá — možná bez autorova úmyslu — i další cestu a skutečné východisko. Pro Vladislava Vančuru i pro celou českou uměleckou avantgardu, až pomine jejich okouzlení zpola právoplatným, zpola neskutečným, ve své podstatě romantickým „renesančním snem“.

1969

⁵⁰ Tamtéž, str. 144.

⁵¹ Tamtéž, str. 184.