

MODERNOST A TRADICE

Na okraj Vančurových statí o umění

ŠTĚPÁN VLAŠIN

Když jsme s přítelem Milanem Blahynkou začali shromažďovat Vančurovy články o umění a jeho kritiky pro knižní vydání ve Svobodě, domnívali jsme se, že nám vyjde z rukou nevelký svazek asi o 250 stránkách. S postupem práce však se ukazovalo, že Vančurovy projevy o umění, i když se nedají měřit se soustavností, s jakou se o věcech umění vyjadřovali z avantgardních umělců například Nezval nebo Honzl, jsou přece jenom bohaté, řadu nových příspěvků jsme našli v rukopisné pozůstalosti Vančurově, takže výsledkem práce byl nakonec svazek o více než 700 stranách. Patří do něho nedlouhá etapa činnosti Vančurovy jako výtvarného referenta Českého slova (1919–1920), divadelní referentství v Národním osvobození na jaře 1924, zvýšený zájem o film ve třicátých letech, který se projevil řadou přednášek a úvah o filmu a vyvrcholil posléze ve funkci předsedy Čs. filmové společnosti (od r. 1936) a v roce 1940–41 soustavnou lektorskou činností pro Filmové ústředí pro Čechy a Moravu. Řada příspěvků vyplynula z lektorské aktivity pro vydavatelstvo Družstevní práce a z propagace edičních činů tohoto nakladatelství, hlavně v časopise Panorama.

Část Vančurových projevů o umění, většinou rukopisných, sebrali Alena a Jindřich Santarovi a vydali ji v roce 1958 pod názvem *Vědomí souvislosti*. O filmové publicistice Vančurově psal Luboš Bartošek,¹ o divadelních kritikách poprvé Jiří Pistorius,² jinak zájem — editorský i vykladačský — zdaleka nedostihl té intenzity, kterou na sebe soustředily ostatní projevy naší avantgardy.

Vladislav Vančura se nepodílel na tvorbě manifestů poválečné generace, jak to činili Teige, Nezval a do jisté míry i Honzl a Václavek. Charakter bojovných proklamací mají však některé jeho literární práce, především dramata. Ve hrách *Učitel a žák*, *Nemocná dívka*, *Alchymista* byly shledávány jak úsilí o nápravu českého národního charakteru (polemika s českým rozumářstvím, kantorskou důstojností, pragmatistickým hledáním spásy v drobné práci), tak i polemiky, mířící k věcem literárním i do vlastních řad avantgardy. Vančurova absence na proklamacích generace však neznamená, že výrazně nepůsobil na programotvorné úsilí devětsilského pokolení.

¹ Film a doba 1962.

² Divadelní zápisník 3, 1948.

Vančurovy teoretické projevy zaujímají osobité místo v esejistice mezi-válečné avantgardy. Byl starší a zralejší než ostatní příslušníci wolkerovsko-nezvalovské generace; prošel s touto generací etapou proletářské poezie, prodělával s ní proces „vychládání entuziasmu revolučního“, jak to formuloval Šalda — a našel znovu cestu k úzkému sepětí literatury se životem v druhé polovině třicátých let. Zároveň se však některými rysy Vančura od ostatních příslušníků Devětsilu liší. Především má mnohem větší smysl pro tradici, ta se mu nestaví do tak výrazného protikladu vůči novátorskému úsilí, jak to nacházíme v některých bořitelských projevech nastupující avantgardy.

„Svrhnout Puškina, Dostojevského, Tolstého a podobné z Parníku Současnosti“ — požaduje manifest ruských futuristů z roku 1912.

„[...]poučení, jež si mladá literatura odnese z bufalobilky a z kina, může být vydatnější než to, které by načerpala v Goethovi a Vrchlickém“, čteme v Teigově stati *Nové umění proletářské*, otištěné ve sborníku *Devětsil* (1922).

Vančura rovněž zdůrazňuje novost jako znak opravdového umění, ale má uznání i pro hodnoty starší tvorby. Ve stati *Nové umění*³ nacházíme zdůrazněnu myšlenku průbojnosti; umění „směřujíc od stupně k stupni, [...]zestupné jako čas, nikdy se nevrací. Nenapodobujíc tvoří věci skutečnosti nevšední a každé dílo je objevem“. Příkaz novosti a postupu je tu vysloven jako jedna ze základních podmínek uměleckých hodnot. „Umělec, jenž nemíní, že jest mu hleděti k původní a odborné tvárné práci, a jenž obměňuje umělecké události dávno minulé, podobá se vojákovvi, který vypravuje o bitvách, jichž se nezúčastnil. Následovatelé Alšovi, Slavičkovi, třebaš by jejich práce byly na pohled sličné, nebudou míti místa ani významu v soutěžení, v němž nad vše jiné jest požadován vlastní způsob, nové oči“.

Již v prvních Vančurových projevech objevuje se snaha obhájit speci-fičnost umění, podtrhnout „odbornost“, zdůraznit tvárné hodnoty uměleckého díla. Námět obrazu nebo literárního díla prohlašuje Vančura za podružný, umění definuje jako organizaci práce. S tím jde však ruku v ruce Vančurovo zcela jednoznačné politické stanovisko, bezvýhradné přihlášení se k marxismu. Ve stati *Nové umění*, otištěné v třetím ročníku časopisu *Host* (v únoru 1924), zřetelně vyslovuje souhlas s marxistickým historickým materialismem. „Byli by [tj. noví umělci — Š. V.] špatnými marxisty, kdyby si musili dokazovati, že hospodářské poměry jsou nejzákladnější příčinou všech stavů. Umění vyrůstá ze zápasu mezi kapitálem a proletariátem, jaký tedy div, je-li jím především potírati pahodnoty úpadkové buržoazie, takže i jejich umění více popírá, než tvrdí.“ Umění se tedy vymezuje bojové pole především na tvůrčí frontě: boj s kýčem, neuměním, pahodnotami.

Modernost chápe Vančura v této etapě především jako kladnou odpověď současným poměrům. „Modernost nespočívá v novém způsobu vyjadřování, nýbrž v názoru a stanovisku. Proto nemůžeme považovati za mo-

³ *České slovo* 19. 10. 1919.

derního umělce například Chestertona, ale dozajista jím je Sinclair. Z tohoto pojetí modernosti ovšem plyne určité zaujetí, tendence tohoto umění.“

Proti starému individualistickému umění hlásí se Vančura ve stati Nové umění ke kolektivité a dělnictví: „V současné společnosti mimo tvořivost pracující třídy, mimo proletariát není hodnot[...]. Jedině dělnictví a dělnická práce je mimo strašný stav degenerace a smrti. Třída proletariátu již jenom sama znamená lidstvo, život a svět. Většina mladých básníků se proto bezpodmínečně rozhodla pro komunismus[...]. Moderní umělci tvoří řemeslně, jsou dělníci, jsou dělnický odbor a v tomto smyslu především jsou komunisty.“

Vančurovy projevy z období proletářské literatury zvláště kladou důraz na pospolitost, kolektivnost umělecké tvorby. Ve stati o Josefu Mánesovi z května 1920 prohlašuje: „[...]všechna věda je dílem bezejmenných dělníků, jež čas od času bylo shrnuto a vešlo do soustavy géníů. Dějiny nejsou sledem osobností, leč pohybem života, souhrnné práce. V tomto společenství jsou velcí mistři dělníky, již seskupivše současné tvary v dílo, vytvořili nebývalou novotu v duchu času vždy revolučního.“

Se zdůrazněním kolektivismu jde ruku v ruce proklamování blízkosti práce umělcovy s dělníkovou. V recenzi sbírky Ivana Suka Lesy a ulice⁴ čteme: „Moderní umělci nepovyšují svojí tvorby nad nádeničinu, jsou odbornými dělníky jako ty, jež pracuješ u stroje v továrně, v dolech nebo v řemeslnických dílnách.“ A závěr stati k Mánesovým oslavám⁵ vyznívá přímo jako vyzdvižení podílu lidu na umělecké tvorbě: „Vroucný lid vidí v umění výraz vlastní tvořivé síly, jeho duch vešed v zákonitost umění vytvořil veliká díla, přízvuk rozličný časově i národnostně je jeho, zúčasten veškeré tvorby hledá v ní odpovědi na svá znepokojení. Nádeničina a básnictví jsou dráhy, po nichž působí jediná síla rozmnožující obecný statek.“

Paralela mezi dělnickou a uměleckou prací (nebo snad přesněji ztotožnění obojího) vede i k správnému řešení otázky kulturního dědictví: „Stejně jako kováři nerozvrátí spojené strojírný a nevystaví továrnu od základu jinou, neudělají noví umělci totéž s uměním.“

Vančura se vyslovuje pro tendenci, ale chápe ji v duchu devětsilském, odmítá vidět tendenci pouze ve volbě tématu: „Duch a zásady modernismu samy o sobě jsou tendenční a není naprosto třeba pohnutých příběhů z proletářského života, příkladů, jež připomínají starodávné idyly literatury probuzenecké, aby jejich tendence byla vyslovena. Nepotřebujeme komunistických Brodských ani komunistických Hašlerů, ale je nám třeba komunistických dělníků v literatuře. Pokud proletariát bude třídou bojující, jeho literatura bude bojovná[...].“

Také v proslulé předmluvě k Seifertově básnické prvotině Město v slzách, podepsané jménem Devětsilu, jež podle stylu zřetelně prozrazuje autorství Vančurovo (ajk ukazují nové dokumenty, podílel se na formulování závěrečného odstavce F. C. Weiskopf), najdeme podtrženu paralelu literární tvorby a dělnictví a zároveň skeptickou poznámku o možnostech literatury v převratné době: „Báseň není zjevení, ale dílo těžké a neveliké

⁴ České slovo 31. 7. 1920.

⁵ České slovo 8. 7. 1920.

jako dělnická práce. Revoluce prostupuje svět, řád nové tvorby vzchází. Doba duní rázem válek, třídními boji, pádem civilizace a komunistická země rodí se v chaosu, jako bylo na počátku světa. Vtipné a hloupé výmysly literátů nic neplatí.“ V jiné stati⁶ prohlašuje dobu za velikou „jako stěhování národů a jako genesis“.

Zaujetí pro kolektivnost práce a pro dělnictví v umělecké tvorbě vedlo Vančuru dokonce k tvrzení, že vysoký umělecký průměr znamená více než několik geniálních děl. „Je nutno pracovati všedně, po dělnicku, soustavně a bez improvizací.“ Zdůraznění odborné práce a popření inspirace má Vančura společně i s jinými teoretickými a programovými projevy Devětsilu, ale u Vančury vešlo přímo do podstaty jeho umělecké teorie.

2

Vladislav Vančura setrval u zásad proletářského umění déle než jeho spolupracovníci z Devětsilu (ještě jeho stať *Nové umění* z Hosta 1924 hlásí se k zásadám, které už Devětsil opustil), ale v druhé polovině dvacátých let objevuje se i v jeho esejistických a kritických projevech zesílený důraz na *autonomii* umělecké tvorby. Právem se brání proti zneužívání literatury politickými stranami: „Jeden pán střeží selskost (domnívaje se, že jde o tradici), druhý pokrokovost, třetí státnost, ctivosti občanské a všichni úhrnem věci, po nichž literatuře nic není, neboť slovesné umění je krása, mohutnost a báseň, které může býti užito či zneužito, jež však neslouží.“⁷

V tomto období dívá se však skepticky na tematické chápání literatury. Z tohoto hlediska dopadá negativně jeho soud o proletářské etapě našeho umění.⁸ „Nuže, takzvaná poezie proletářská je právě jen tematická. Byl to omyl, byla to svým způsobem obdoba literatury probuzenecké a podobala se jí i sentimentalitou. Nestaneme se dělnickými, mluvíce se zaujetím o dělnících. Teprve tehdy, když tvoříme ze stejného světového názoru a z oblasti novátérství, jež se projevuje gravitací k nové koncepci, teprve tehdy, když velkolepá modernost vejde v pracovní způsob literatury, budou obě složky navzájem právy. Nelze se přece domnívati, že stačí, aby byla vytvořena nová literatura, smění-li se heslo a tendence.“

Jistě lze souhlasit s Vančurovým důrazem na experiment, s jeho tvrzením, že každé umělecké usilování je vlastně experimentem. Méně ovšem už budeme moci přijmout jeho tvrzení, že literatura nezávisí na filosofických, náboženských a jiných vlivech. Stále se vrací v tomto období Vančurovy esejistiky názor, že hlavní věci je práce o tvaru. Požadavky tendencnosti se prý nedotýkají podstaty umění; „dotud můžeme mluvit jenom o fabuli, jež bývá užitečná či škodlivá, vhodná či volena nesprávně, ale naprosto nerozhoduje o uměleckých hodnotách díla, neboť vlastní básnická práce je práce o tvaru. Tedy skladba a řeč či ještě výrazněji: slovo“. Tyto formulace jsou projevem přátelského vztahu Vančurova k Pražskému lingvistickému kroužku, jehož teorie Vančura přijímá za své a propaguje. Blíží se pojetí umění jako laboratoře, žádá pro ně pochopení „jeho ne-

⁶ *Tvary věcí*, Červen 1921.

⁷ *Poznámka o románu*, Plán 1, 1929, str. 40n.

⁸ *O tzv. novém umění*, časopis Odeon, leden 1931.

užitečnosti“, jako se tohoto pochopení dostává matematice, přírodním vědám nebo filosofii. Užitečnost umění spatřuje v tom, že se dotýká nejzákladnějších věcí člověka. V přednášce O tzv. novém umění znovu zdůrazňuje, že umění sleduje jediný cíl, „tj. krásu, vzrušení emotivity, dosažení nové estetické zkušenosti či lépe zákonitosti“. Proti kritice obrací se v této přednášce s pichlavou poznámkou, že nepozná průbojně umělecké hodnoty a svůj um většinou osvědčuje na dílech epigonů. Kritika nepoznala Máchu, nepoznala Hlaváčka, nepoznala Wolкера, až pozdě — a tento skeptický soud vyúsťuje ve větu: „Nevím, zač může býti české básnictví vděčno svým kritikům, nedovedl bych jmenovati nic mimo dílo autora Bojů o zítřek.“

V téže přednášce chápe Vančura umění jako „onu básnivou mohutnost, jež oživuje, onu těžko postižitelnou slovesnou magii, která povznáší a způsobuje prudké hnutí mysli, připomínající pláč a štěstí“. V tomto smyslu rozlišuje Vančura ty autory, kteří dokáží pouze o vytržení mysli mluvit, od těch, kteří ji způsobují.

„Básníku se dostává jediného daru, z něhož je povinen skládati účet. Je to mateřština. Jinak je jeho volba volná a jeho hříchové odpuštění.“ Toto prohlášení z Poznámky o románu⁹ vystihuje, jak velký důraz kladl v tomto období Vančura na formální problémy. Jako obecné znaky literatury prohlašuje: ducha, básnivost a krev. Zaujetí pro nové a ryze umělecké však nebránilo Vančurovi ani v tomto období, aby nechápal význam tradice i tendenčnosti. Např. v přednášce O tzv. novém umění najdeme nejen proklamaci neangažovanosti, ale i tato slova uznání děl, tvořených v souladu se směřováním společnosti: „[.]mnoho básníků tvoří svá díla v jakési shodě s latentní energií současné společnosti. Tyto mohutnosti jsou v korespondenci a navzájem se uvolňují. Tak vzniká dílo veliké pohody a velikého účínu. Podobnou odezvou a výsledkem tak dokonalým je doložena naprostá časovost knihy. O dílech takto vzniklých nebývá pochybností.“ V rukopise této stati je za těmito slovy v závorce uvedeno: Němcová, Aleš, Smetana. Ve stati otištěné v časopise Odeon se tato tři jména neobjevují.

Podobně v Poznámce o českém dramatu¹⁰ našel Vančura uznaná slova pro české drama, byť mělo „příliš dlouho buditelskou funkci. Bývalo spíše pilné než krásné, ale celkem jeho hry nepostrádají znaků ušlechtilosti a prostoty. Dílo Tylovo, Klicperovo, Bozděchovo a Stroupežnického mělo hodnoty jenom poměrné, bylo však básněno ze všech sil a zmocnilo se vlivu na současnou společnost. Bylo živou školou“. Srovnání se současným stavem českého dramatu vyznívá pro tuto buditelskou etapu, po níž následovalo období „nezábavné a mdlé“.

Jak chápal Vančura důležitost přístupu k tématu, najdeme zvlášť výrazně v rozhovoru o českém filmu s Ottou Rádem:¹¹ „Myslím, že se tematičnost nemusí tak zdůrazňovat. Jistě, lidské prožití musí být podkladem věci, určitá empirie musí býti v základech díla, ale teprve forma umocňuje tento životní obsah. Na formě záleží a forma je problémem.

⁹ Časopis Plán, únor 1929.

¹⁰ Plán, květen 1929.

¹¹ Přítomnost, červen 1932.

Taková Balada o očích topičových, to není nic než vulgární fakt z novinové lokálky[...]. Nezáleží na tématu, každý námět je básnický. Co zasluhuje respektu, je člověčina. Velicí básníci pracovali na všednostech. Salambo je věc strašně odlehlá, a přece je to ohromný komplex lidství. Anna Karenina, to nic není: vulgární případ manželské nevěry a nějaká ruská společnost pod tím. Zločin a trest, to je triviální soudnička, pouhá kolportáž, senzační historika. Na čem záleží, je, že Flaubertova, Tolstého, Dostojevského básnivost povznesla tu látku. V divadle se obměňují už od dob řeckých stále tytéž náměty. Nová básnivost jim však dává vždycky novou sílu.“ V tomto důrazu na novost zpracování a na citový náboj umění je zdravé jádro Vančurových polemik s jednostranným zdůrazňováním tematického zřetele. Básnivost — to byl pojem, který Vančura zdůrazňoval jak pro literaturu, tak i pro film.

Méně přijatelný je Vančurův přechodný důraz na ryznost poezie, chápanou jako útek od sféry racionality a ideologie k intuici a představivosti.

V zjetí představ o autonomii umění setrval Vančura mnohem déle než např. Bedřich Václavek, který již na přelomu roku 1930—31 si uvědomil, že čisté umění je v měšťácké společnosti fikcí, a vyrovnal se s avantgardistickými snahami vyloučit umění z oblasti ideologie, zúžit jeho funkci pouze na oblast estetickou. V odpovědi na Urxovu kritiku své knihy *Poezie v rozpacích*¹² prohlašuje Václavek: „Právě výlučná orientace na estetické akcenty vede k nejzazší izolaci umění, k přehnané estetizaci, která musí být překonána — především tím, že se umění bude obírat akutními společenskými otázkami, že umělec k nim bude zaujímat stanovisko a bude bojovat — svým způsobem a na svém úseku — za vítězství proletariátu a připravovat socialistickou společnost. Otázka významu předmětu v umění vypadá pak zcela jinak. Zejména však vystupuje do popředí — vedle čistě estetických akcentů — ideový obsah díla, stává se rozhodným.“

K obdobným závěrům dopracoval se Vančura až po r. 1935, ale i pak kladl větší důraz na formu, na způsob zpracování, odbornost atd. než na sám námět.

Jak Vančura chápal — při veškerém důrazu na modernost umění — nutnost tradičních kořenů, vyplývá z tohoto výrazu obdivu k české středověké literatuře:¹³ „Již proto, že mluvíme bez výhrady pro odbornost, víme, co znamená tradice a nad ostatní si jí vážíme. České básnictví gotické nemá horlivějších obdivovatelů. Moderní literatura má povinnost učit se ryznosti jazyka a formy u starých autorů a pokud vím, skutečně tak činí.“ Ne nadarmo slovo kontext, vědomí souvislosti se tak často ve Vančurově esejistice vrací.

3

V dalším období, které počíná zhruba rokem 1935, ruší se ve Vančurových projevech jednostranná proklamace autonomie umění, literatura je chápána jako odborná práce závislá i na ostatních životních oblastech. Ve stati *Kontext*¹⁴ vyjadřuje Vančura tyto závislosti slovy: „Vědomí souvis-

¹² *Tvorba* 6, 1931, č. 7 a 8, str. 106n., 123.

¹³ *O tzv. moderním umění*, Odeon, leden 1931.

¹⁴ *Mladá kultura*, březen 1935.

losti. Vědomí kladných i záporných vztahů, vědomí souběžných akcí, vědomí tradice a pohled, který dovede obsáhnouti široký obzor. Odbornictví znamená pracovní metodu, znamená řadu, v níž má být uskutečněn určitý tvar, ale vlastní smysl díla a úběžník tvorby leží v organizační jednotě, v poslání skloniti všechny pracovní řady a všechny hodnoty k potřebám života[. . .]. Věci kultury, vzdělanosti a umění nelze oddělití od věcí života, svobody a dělnictví.“ Na vyšším stupni spirály vrací se tu tedy chápání úzkého vztahu literatury a života.

Tento názorový vývoj Vančurův částečně souvisí s postupnou proměnou českého literárněvědného strukturalismu, který od ryzího formalismu a hlásání autonomie vývoje literatury přechází přece jen k formulacím, zdůrazňujícím vázanost umění s jinými oblastmi společenského života. Ale především je ovlivněn společenskými procesy, nástupem fašismu s ohrožením republiky. Nad vlivem strukturalistů převládlo působení Šaldovo, jeho vysoké ocenění společenské funkce literatury. Připomeňme jen úryvek z Šaldovy stati Umění v republice:¹⁵ „Umění jest jeden z nejdůležitějších orgánů národního života, ukazatel národního zdraví a národní síly, a více: veliký ozdravovatel, veliký očišťovatel z obecných vad, škod, nemocí.“

Obdobně ve stati O současném divadle¹⁶ prohlašuje Vančura důležitost kontextu a přihlížení k mimouměleckým oblastem: „Zdá se mi, že nikdy nebylo dramatičtější doby, než je ta, kterou právě prožíváme. Zdá se mi, že nikdy v jednom časovém úseku nebylo shrnuto tolik protiv, tolik zápasů a tolik různorodých tendencí, jako dnes. A přece, jak praví objektivní kritika, je na tom současné drama a současné divadlo zle. Básníci podřimují, obecenstvo je netečné, herectví je prý v úpadku a scéna není dost živá. Cím to je? Na podobnou otázku odpovídá každý jinak. Nejpříjemnější je snad ten výklad, který přihlíží ke kontextu složek řady umělecké a současně k jejím vztahům k ostatním pracovním řadám. Tím chci říci, že problém divadelní není jen otázka umělecká.“

Pozorujeme tedy podstatnou proměnu názorů proti předcházející etapě. Vyvíjí se i Vančurova definice literatury. Ve stati Družstevní práce a literatura z konce třicátých let¹⁷ definuje literaturu jako „životní obsa hy uskutečněné v řadě slovesnosti“. A na tuto definici navazuje Vančura výklad o vztahu literatury a života: „Z toho, co bylo řečeno, lze odvodit, že básnická práce se má řídití svými pravidly. Nicméně i když se nám básnictví jeví jako disciplína svého druhu — musíme přece uznat, že každé umění je vázáno nesčíslnými vztahy k ostatním pracovním soustavám a že je na všech závislé. Odtud pravděpodobně pramení živá potřeba básníků obracet se především k lidem své doby a k jejím problémům [. . .] Vskutku básníci často zamýšlejí měnit dnešek a největším z nich se někdy podaří změnit století i celou dráhu svého národa. Pak jejich dílo daleko překonává den, který je určil a který sám zapadl a minul. Podobní spisovatelé jsou nesmrtelní a jejich básnický čin se obnovuje v myslech čtenářů. Trvá a zní z časů do časů.“

¹⁵ Kritické projevy 11, str. 62.

¹⁶ Právo lidu, únor 1936.

¹⁷ Rukopis v pozůstalosti.

Zmínili jsme se již o tom, že Vančurovo pojetí umění se od počátku lišilo od převládajících názorů Devětsilu ustavičným spináním modernosti a tradice. Většina Vančurových projevů o literatuře zdůrazňuje jako její základní rys úsilí o nové. Tak v přednášce *Knihy dobrých autorů* čteme: „Prvým znakem dobré literatury a knih dobrých autorů tedy jest užívání jazyka s takovým uměním, aby mohlo vzniknout napětí. Literatura je slovesná tvorba. Každé slovo této básnické řeči má působiti tak, jako by bylo vysloveno poprvé... Špatný autor a špatné knihy mluví jazykem předchozích básnických škol, jazykem, jenž již vešel v obecné užívání, jazykem, který neznamená slovesný výboj.“ Ve stati *Literární vyznání* prohlašuje: „Starší znamená v literatuře synonymum pro neživé a minulé.“ Nato pak navazuje výkladem o tom, jak básnický obraz (nebo slovní spojení) v poezii kdysi nový, krásný a překvapující, nad nímž se většina čtenářů pozastavovala a který kritiky dráždil (jako příklad dává Vančura Máchu), vchází postupně do děl dědiců básníkovy odkazu, je s oblibou citován, a to, co kdysi pohoršovalo, stává se pýchou národa a posléze — frází. „Dovršení básnického jazyka a současně jeho hrob“ — tak charakterizuje Vančura vývoj od záměrné deformace k jejímu zevšednění.

Proces umělecké tvorby chápe Vančura jako ustavičnou revoluci. Už v raném článku o Antonínu Slavičkovi¹⁸ prohlašuje: „Zamýšlejí tvořiti nově, jest každé umění revoluční; své doby byl takovým odbojem i impresionismus. Bylo mu zápasiti s návyky obecnstva, jemuž je vždy pohodlnější dívat se na věci, kterým již porozumělo; teprve tehdy, když je naučil nově viděti, líbil se.“ A ve stati k Mánesovu jubileu z května 1920 čteme: „Umění shodná s postupem ostatní práce v svém čase byla vždy moderní a zneuznávána. Slaví-li dnešní česká veřejnost velkého malíře Josefa Mánesa zcela jednomyslně, je to proto, že jeho boj je již rozhodnut. Leč tehdy, když vznikalo Mánesovo lidové, optimistické, milostné dílo, znamenalo odboj.“

Tradicí chápe tedy Vančura jak ustavičný řetězec moderních výbojů, ne jako něco ustrnulého. Když se v přednášce *Tradice a dnešek* ke konci třicátých let vyslovuje, ke kterým knihám ze starší české literatury se vrací a které autory považuje bezpodmínečně za dobré, vyzdvihl dílo Máchovo, Němcové, Nerudovo. A zároveň se souhlasem připomněl Goethův výrok, že díla trvalé ceny básnické jsou díla příležitostná. I o této trojici českých autorů, Máchovi, Němcové, Nerudovi, platí — jak říká Vančura — „že tvořili bez patosu pro určitou a zcela konkrétní potřebu“. A tento článek uzavírá výrokem, že opakovati slovo tradice „v souvislosti s věcmi literatury znamená vyznávat jakousi jistotu“.

Hledal jsem analogii Vančurových názorů, chápajících v těsné jednotě tradici a modernost. Našel jsem ji v odkazu Zdeňka Nejedlého:¹⁹ „Jen to umění jest zajisté dobré, které přináší něco nového, něco, co tu ještě nebylo. A nikoli snad jen proto, že nás ovšem docela jinak těší poznávati něco nového než pouhé opakování toho, co tu již bylo, ale i z hlubokých důvodů vnitřních. Jen tenkrát totiž, tvoří-li umělec opravdu něco nového, napíná náležitě svou tvůrčí potenci, jen tak jí dává ono vnitřní napětí,

¹⁸ *České slovo* 7. 2. 1920.

¹⁹ Zdeněk Nejedlý, *Otakar Ostrčil*, 1949, str. 46n.

jež nutně musí prostoupiti dílo, má-li být velkým dílem uměleckým. Proto také všechna umělecká díla vždy, ve všech dobách a u všech mistrů byla pokroková, tj. byla výbojem z toho, co tu bylo, někam dále a výše. A i ve vlastním svém tvoření každý pravý a opravdový umělec nikdy neustrnul na tom, čeho dosáhl v jednom svém díle, nýbrž vyšel v dalším svém díle rovněž dále, i za sebe i nad sebe.“ Jistě dost překvapující setkání a prolnutí názorů avantgardního umělce a teoretika uměleckého realismu, o jehož konzervatismu a nepochopení pro nové bylo v nedávné minulosti napsáno mnoho záměrně zkreslujícího a nepravdivého.

Se Šaldou sdílí Vančura názor na nesmrtnost uměleckého díla. Šalda ve svém eseji přesvědčivě doložil, že pro umělecké dílo není jiné věčnosti než v dočasně opakované realizaci, ve čtenářských zážitcích, že dílo žije, pokud je potřebné pro žijícího člověka. Obdobné názory vyznává v úvahách z třicátých let Vladislav Vančura. Povyšuje přímo čtenáře na oživovatele literatury, na partnera spisovatele. V úvaze Jak číst prohlašuje: „Kniha bez čtenářů je věc mrtvá a nicotná. Teprve zájem, odpor, souhlas a nové a nové prožívání zaznamenaného životního obsahu propůjčuje slovesné tkáni tep skutečnosti. Teprve to činí knihu knihou, teprve tento souhlasný či odmítavý zájem jí skýtá místo mezi národními a společenskými skutečnostmi. Je tedy dozajista pravda, že umění nemá smyslu samo o sobě a že jeho poslání tkví jen v působení a účínu. Vůz je vozem, pokud jezdí. Literatura zasluhuje svého jména a významu, který jí byl propůjčen, jen když plní mezi čtenáři svou funkci. Psátí knihy a čístí knihy jsou tedy dvě větve jediné tvořivosti, a ten pak, kdo při práci dosáhne vyšší míry života, ten čte dobře a píše dobře.“

Nesmrtelnost literárního díla vykládá Vančura v souhlasu se Šaldou jako vzájemnost mezi čtenáři a některými spisovateli, „vzájemnost, která při trvání dosti dlouhém se může nazývatí nesmrtností“. Životnost uměleckého díla je dána i tím, že nepředstavuje tvar dokonale definovaný a neprostupný, že snáší bezpočet výkladů. Vančurovými slovy řečeno: „Je to daleko spíše tkáň jemně organizovaná, jež zachycuje každé vlnění života a jež se vzdouvá tímto životem a často nabývá významu, který je ztájen v právě míjející přítomnosti.“ Geniálnost díla Boženy Němcové spatřuje Vančura právě v tom, že všechno lidské a životné je v něm obsaženo: bojovnost, idyličnost, víra v dobro, krásu a lásku. „Její dílo se přebudovává podle potřeb a rytmu současného života. Pokaždé vstupuje tak do popředí jiná složka jejího díla a mění seskupení všech složek ostatních. To jsou právě znaky nesmrtnosti, to jsou znaky arciděl.“

Působivost literatury spatřoval Vančura v tom, že je schopna strhnout, vyvolat dojetí. Tuto schopnost přičítá nejen popisované skutečnosti, ale především umělcově odbornosti, jeho schopnosti výrazové. „Literatura chce věc, o které mluví, vytrhnout ze všední souvislosti, chce ji ozvláštňit, chce ji učinití naléhavou — krátce literatura touží po tom, aby byl čtenář četbou strhován a aby se s ní szil.“ Špatná literatura podle Vančury „mluví o pohnuté situaci a sama se dojí má až k slzám, ale její čtenář zůstává chladný, ledaže by jí otřásla sama popisovaná skutečnost“.

Snad se může zdát, že jsem vývojovou dráhu Vančurových názorů o umění příliš přizpůsoboval potřebě dialektické spirály. Proletářská literatura jako teze, důraz na autonomii umění ve středním období jako anti-

teze — a syntéza pak v pochopení společenské funkce umění od poloviny třicátých let. Ale tento vývoj odpovídá realitě, jak jsem mohl bohatstvím citátů doložit, a to realitě vývoje nejen Vančurova, ale i logice vývoje většiny naší pokrokové meziválečné literatury. Ve stati Literární vyznání²⁰ zamýšlí se Vančura nad tím, jak postavy, které přešly do života, například Hamlet nebo Don Quijote nebo kníže Myškin, staly se obecně platnými, podobně jako kdysi průbojný a novátorský slovesný výraz, vytvořený za účelem ozvláštnění, se proměňuje ve frázi. A klade si otázku: „Je to snad smutné? Domnívám se, že nikoliv. To znamená právě život. Věci umění přecházejí do života a rozhojňují jej. V tom je konečný smysl a účel umění, jemuž se dostává vždy nových a nových zdrojů životních. Umění samo o sobě je obudné. Život je východiskem i cílem umění. Ta věc je tak nabílední, že je věru s podivem, jak o ní dodnes mohou trvati spory.“

Vančurův význam tkví přirozeně v tvorbě, v próze a dramatu, jeho esejistika a kritická činnost byly jen okrajovou složkou jeho práce. Ale pro poznání autora samého mají nesporný význam. Souborné vydání Vančurových statí o umění jistě prokáže, jak v kontextu meziválečného uměleckého usilování zněly i tyto projevy významně a vlivně — a že si nezasluhovaly podcenění, které se projevilo tím, že tak dlouho čekaly zasuty v rukopisech a obtížně dostupných časopisech a sbornících.

СОВРЕМЕННОСТЬ И ТРАДИЦИЯ В ИСКУССТВЕ

Заметки к эстетическим статьям В. Ванчуры

Выдающийся чешский прозаик Владислав Ванчura (1891—1942) относится своими воззрениями и характером своего творчества к писателям и художникам, группировавшимся вокруг общества «Деветсил», хотя он был на десять лет старше своих друзей по генерации чешского авангарда. Ванчura не принимал участия в составлении программных статей и манифестов как это делали Тайге, Невзал, и, до известной степени, также Гонзл, Вацлавек. К проблематике искусства он всказывался только при случае, но воззрения его всегда отличаются своеобразием и яркостью. В 1919—1920 годах он писал отзывы о художественных выставках для газеты «Ческе слово», весной 1924 года театральные отзывы для газеты «Народни освобозени», в 30-е годы он регулярно отзывался о фильме, и, в конце 30-х годов, в связи со своей должностью рецензента в издательстве «Дружествни праце», он часто высказывался о литературе.

Вместе с другими членами общества «Деветсил» Ванчura прошел все этапы его развития: начиная с пролетарской поэзии, через этап «охлаждения к революционному энтузиазму» (по меткому выражению критика Шальды), он добрался до нового понимания общественного служения искусства во второй половине 30-х годов, в то время, когда над молодой чехословацкой республикой нависла угроза фашизма. Все-таки некоторые характерные черты отличают Ванчuru от остальных членов общества «Деветсил». У него чрезвычайно сильно чувство художественной преемственности, понимание современности искусства не в разрыве, а в связи с культурным наследием. В его статьях часто встречаются термины «художественный контекст», «сознание взаимосвязи», «соотносительность». Отличительной чертой многих эссе Ванчуры является подчеркивание близости литературного труда к труду рабочих. «Современные художники», говорится в одном из ранних печатных выступлений Ванчуры, «понимают художественное творчество как вид олухотворенного ремесла, они являются рабочими своего рода и в этом смысле и коммунистами». Пройдя этап подчеркивания авто-

²⁰ Byla otištěna posmrtně v časopise. Slovo a slovesnost 1947.

номного развития литературы, Ванчура во второй половине 30-х годов возвращается к пониманию литературы как одной из важных составных частей общественной жизни.

Тексты, публикуемые в настоящем издании, выходят впервые отдельной книгой; до сих пор они были разбросаны по разным более или менее известным журналам, газетам и сборникам, и, отчасти, находились лишь в рукописи. Высказывания Ванчуры по вопросам искусства относятся к самым интересным и дающим плодотворные импульсы произведениям чешского эстетического эссе в 20—30-е годы нашего века.

