

VANČURA, Vladislav

**Učitel a žák**

Scénická báseň

(vyd. 1927 – prem. 1927)

*Scénická báseň o dospívání a volbě životní cesty demonstrující avantgardní koncepci dramatu postaveného na slovní akci a básnických metaforách*

Ústřední postavou jevištní básně o sedmi obrazech, odehrávajících se během několika po sobě následujících dní ve čtyřech dramatických prostorech (na schodech před domem, v ložnici, na městské periferii a na terase), je dvacetiletý Jan, jenž omámen poezií revoltuje proti měšťácky usedlému životu. Sní o cestě za dobrodružstvím: chce jít pěšky do světa a začít pracovat. Jana v jeho úmyslu podporuje Doktor: učitel, který jej pro takovou cestu vychovával, ale není si jist, zda je na ni jeho žák opravdu připraven, a především, zda dokáže ve svém úmyslu vytrvat. Naopak Teta a Strýc jakoukoli výpravu do světa považují za bláznovství a Jana vyzývají, aby seskočil dolů z „povětrného koně!“. Zosobněním volby mezi pohodlím domova a činem je dvojice Janových potenciálních partnerek: usedlá Marie, pro kterou je „loupežníkem“, a odvážná Anna, jež jej považuje za „premianta“, je však odhodlána vydat se s ním za dobrodružstvím, pokud na ni příští den počká na periferii, u svítilny zvané „Chochol Větrníku“. Jan její výzvu přijme, a když se další den na toto místo vyprovázen Doktorem vydá, zažije své první „velké dobrodružství“: nečekaně snadno se mu podaří zahnat Zloděje, který se je pokusí přepadnout. Tento „statečný“ čin ho ale utvrdí v jeho „toporném a snivém“ sebepřeceňování a absolutně připraví o schopnost vnímat realitu. Jan propadne bludu, že má v ruce nůž a začne jej brousit „na postrach hnidopichům“. Když na místo dorazí Strýc a Marie, Jan je nepozná a v domněnku, že hájí neznámou ženu před násilníkem, na strýce zaútočí: ten se

skácí a Jan si je jist, že jej svým nožem probodl. Přivolaný Lékař a Soudce nicméně konstatují, že nemocný stařec zemřel přirozenou smrtí, byl raněn mrtvicí. Jan se přesto svého domnělého činu leká – je vyděšen pouhou možností, že by něco takového mohl udělat. Od této chvíle už nechce volit mezi slabostí a odvahou a prohlašuje: „Chci se vrátit, chci být podoben těm, kdo neodešli.“ Když mu Anna připomene jeho sen o cestě, odpoví krátce: „Je vykonána“. Vrací se k Marii a domů, kde jej čeká Teta a trojice Příbuzných. Ti se již pídí po dědictví a ve jménu „rodinných vlastností, smyslu pro pořádek a skutečnost“ dospívají k přesvědčení, že za Janovo dočasné pochybení je odpovědný jeho učitel. Místo Jana se tak na cestu vydává sám Doktor, který na rozdíl od něj zůstává stále duchem mladý a nepřestává být aktivním tvůrcem svého života. Předposlední scéna hry, v přehledu dějiště označená jako „Noc“, je krátkým monologem vyjadřujícím Doktorův žal nad žákem, jenž nenaplnil očekávání; ve scéně poslední, lokalizované naopak slovem „Den“, pak Doktor nachází žáka nového a je odhodlán to s tímto novým Janem zkusit znovu.

*Učitel a žák* byl programově napsán jako „jiné“ drama, jako experiment, jenž vycházel vstříc avantgardnímu zájmu o divadlo a hledal dramatický tvar, který by v souladu s postuláty avantgardy umožnil pojmout divadelní hru jako svrchovaně básnickou výpověď. Prostor pro její uplatnění přitom utváří promyšleně konstruovaná třístupňová kompozice: rozprava

nad Janovým plánem vydat se na cestu (scéna 1–3), vykreslení jeho nevydařeného pokusu ji podniknout (klíčová scéna 4) a následné úvahy nad Janovým selháním (scéna 5–7). Obdobně racionálně jsou autorem komponovány také vztahy a paralely mezi jednotlivými postavami, jakož i další motivické souvislosti, vše se záměrem hru pojmut jako disputaci nad daným, metaforicky vyjádřeným problémem. Tím má být volba mezi životem v pohodlných stereotypch měšťácké každodennosti a mezi odvahou ke změně a k činu, přičemž v textu hry je zřetelně deklarováno, kterou z obou možností preferuje autor. Metafora cesty je tak sice předmětem sporu mezi představiteli jednotlivých životních postojů, nicméně drama jako celek ústí ve varovný obraz blouznivce, jenž dezertoval dříve, než cokoli učinil. Osobitost Vančurova dramatického konceptu spočívala ovšem také v záměru tuto racionální konstrukci hry významově rozevřít prostřednictvím mnohoznačných replik a dialogů. *Učitel a žák* není tudíž pojat jako přímočará prezentace dějů, postav a tezí, nýbrž jako prostor pro významotvornou sílu básnického jazyka. Psychologická věrohodnost dění ustupuje toku řeči, jenž nemíří ani tak od postavy k postavě, jako spíše od autora k potenciálnímu divákovi a kde je každé ano vyváženo nějakým ne a každá formulace a myšlenka je nahlížena z protikladných pozic. Vančura vyjadřuje přesvědčení, že rozmanitost a složitost života lze pojmenovat jen prostřednictvím mnohoznačných, neobvyklých, neotřelých, obrazných slov, vět a formulací, které překročí hranice běžné komunikace, znejistí adresáta a na expresivní, abstraktnější úrovni rozehrají mnohavrstevnatou dialektiku tezí a antitezí. Cílem je text, jenž zaujme svou originální polysémií a tedy i nemožností napsané a vyslovené redukovat na jednoznačné teze, na stereotypy každodenní řeči a standardního způsobu myšlení. Replika, v níž Doktor prohlásí, že Paříž „je teď prázdná“, přestože pro Jana je toto město

prvním cílem a jménem „z dálky snu“, ovšem také naznačuje, že Vančurova hra v dobových souvislostech nebyla jen meditací o obecném problému. Spříznění diváci, jimž byla adresována, ji mohli vztáhnout rovněž k aktuální literární, umělecké, životní a politické problematice tak, jak ji prožívala tehdejší umělecká avantgarda. Mohla být vnímána jako její vymezování se vůči měšťácké kultuře, ve značné míře se však dotýkala také vnitřních otázek, které v té době česká umělecká levice řešila. Počínaje tím, jaká část uměleckého a politického světa je pro ni inspirativní, přes hledání vztahu k tradici až po zvažování smyslu – moderního – umění a jeho vztahu ke společnosti. Vančura se tak *Učitelem a žákem* zařadil mezi příslušníky střední generace, kteří již nevěří na laciné sny a bouřlivácká gesta romantických mladíků. Z této perspektivy je jeho hra i polemikou s poetistickou adorací poezie a básnictví, která je podle něj planá, pokud zůstane jen v rovině romantického, neplodného snění a nepřeroste v opravdový čin a skutečnou změnu. Čin podle Doktora a Vančury „není než práce“.

Jakkoli *Učitel a žák* představuje pokus o originální dramatický tvar aspirující na něco zcela nového, Vančurův text prokazuje inspiraci českou dramatickou tradicí. Zatímco autorovu obeznámenost s poválečnými expresionistickými groteskami typu Bartošových *Krkavců* (1920) a Blatného hry *Kokoko-dák!* (1922) naznačuje jen užití některých dílčích motivů, příbuznost se *Zmoudřením dona Quijota* (1911) je nepřehlédnutelná a v okamžiku prvního uvedení hry byla silně vnímána. S Dykovou předválečnou tragédií *Učitele a žáka* spojuje motiv hrdinova rozhodování mezi bezpečným živořením v zázemí domova a romantickou touhou vykonat něco nevšedního a mimořádného a následné odhodlání vydat se na cestu za dobrodružstvím. Oba blouzniví hrdinové také snadno zvítězí nad loupežníky, utkají se s fiktivním protivníkem a po

vystřízlivění se vracejí domů, ovšem s tím rozdílem, že Vančurův hrdina se zahnízdí v měštáckých jistotách, kdežto pro Dykova Quijota „zmoudření“ znamená smrt. Další zřetelnou součástí Vančurovy dramatické disputace nad sny a činy je aluze na poválečná lyrická drama vystavěná jako evokace něčeho, co by snad mohlo být, co se ale nestane, protože hrdina se toho dobrovolně zřekne. Postavu Doktora, jejímž prostřednictvím autor předvádí poučenou moudrost, lze totiž interpretovat také jako odmítnutí generační polarity mezi aktivním mláďm a usedlým stářím tak, jak ji prezentovaly hry typu Šrámkova *Měsíce nad řekou* (1922) či Čapkova *Loupežníka* (1920). Na poetiku *Učitele a žáka* Vančura navázal ve své následující hře *Nemocná dívka* (1928), která vznikla ve spolupráci s J. Honzlem pro scénu Osvobozeného divadla. Zopakoval v ní analogické postupy výstavby textu, jenž má opět být podobenstvím o činu. Již její název ovšem naznačuje, že ústředním bodem autorské výpovědi tentokrát nebyl problém cesty do světa, ale obecnější vědomí sociálních problémů, kterými svět trpí. Vančurovu disputaci nad otázkou, jak tuto „nemocnou dívku“ léčit, lze proto vztáhnout k problematice zásadních sociálních konfliktů, tedy k otázce, zda chorý svět léčit a zda při jeho léčení postupovat razantně či naopak uvážlivě. Z perspektivy vývojových proměn poetiky českého dramatu jsou přitom obě tyto Vančurovy hry předzvěstí posunu, k němuž došlo ve třicátých letech, kdy i další avantgardní dramatici začali hledat rovnováhu mezi výchozími postuláty a mezi limity dramatu jako druhu, přičemž se buď začali více přibližovat tradičním dramatickým poetikám jako například sám Vančura ve své třetí celovečerní hře *Alchymista* (1932), nebo naopak svou inovační energii soustředili zejména na básnickou a jazykovou stylizaci dramatické výpovědi jako například V. Nezval v dramatech od *Schovávané na schodech* (1931) až po *Manon Lescaut* (1940).

*Učitel a žák* byl Vančurovým divadelním debutem, nicméně předcházelo mu několik dramatických pokusů. Patrně již během studií napsal komediální hříčku *Latinští klasikové* (otištěno J. Honzlem v roce 1946 v časopise *Otázky divadla a filmu*), někdy mezi léty 1916–1917 pak měl vzniknout jeho rukopisný pokus o básnickou tragédii *Iason*. V roce 1920 časopisecky vyšly hry *Několikerá zasnoubení* a *Satyrská komedie*. Poté ale Vančurův zájem o tento literární druh ustoupil a znovu jej k dramatu a divadlu přivedl až Honzlův projekt Osvobozeného divadla. Na jaře roku 1927 soubor opustili režiséři J. Frejka a E. F. Burian, a J. Honzl hledal spolupracovníky, s nimiž by se mohl pokusit o nový typ dramatu, schopný avantgardní divadelní experimenty posunout na vyšší úroveň. Drama jako literární druh kladoucí důraz na objektivitu a kauzální věrohodnost bylo totiž pro avantgardu dvacátých let výrazovým prostředkem značně problematickým, odporujícím její inklinaci k poezii a asociativním prezentacím subjektivních postojů. Avantgardní divadelníci a spisovatelé proto dávali přednost netradičnímu divadlu a novým, volnějším divadelním formám, což se promítlo také do jejich preference libreta, tedy žánru omezujícího klasický dramatický dialog na minimum. Honzl Vančuru přizval jako respektovanou uměleckou osobnost, která má smysl pro pevnou formu a současně svým neobvyklým přístupem k jazyku zásadně proměnila českou prózu, mohla by tedy něco podobného udělat i s dramatem. Naznačuje to Honzlůva starší programová stať *Drama* uveřejněná v roce 1925, v níž v návaznosti na francouzské a ruské vzory vyjádřil přesvědčení, že nová dramatická musí reagovat na chaotičnost světa tím, že nebude epická, ale básnická. Musí být „v organizující moci básnickově, která z jevištního bohatství prostředků stvoří zázračná spojení a překvapivé asonance“. Součinností básníka a divadelníka měl vzniknout soudržný dramatický tvar, jenž měl být v průběhu

recepce oslovit adresáta takovým způsobem, že bude mít potřebu jej dotvořit: „Drama je jako barevné lomy a reflexy v krystalu, které, byť byly sebezářivější a zázračnější, zůstanou podmíněny jen tím, že se krystal otáčí.“ (Honzl 1925) Poměřováno divadelními texty, které tehdy psali A. Hoffmeister, K. Schulz, J. Mahen a především V. Nezval, je tudíž *Učitel a žák* výjimečný tím, že programově vzdoruje inklinaci avantgardy k lyrickým asociacím a hledá takový text, jenž by byl jiný a nový, a přesto zůstal dramatem. Což jej také vede k pokusu o propojení avantgardních postulátů s dramatickou tradicí a k pokusu napsat drama, jež by stálo především, řečeno s M. Procházkou, na „řečové akci“ (Procházka 1988). Po druhé světové válce se hra, jejíž divadelní premiéru ve Studiu Národního divadla navštívil a úvodním projevem zahájil tehdejší ministr školství a osvěty Z. Nejedlý, díky svému autorovi stala „nejčistším symbolem zápasu českého národa s vražednou mocí německých okupantů“ (Hájek 1945).

*Učitel a žák* byl pro Honzla zhmotněním jeho představy nového dramatu a ideálního divadelního textu. To je také důvod, proč hru inscenoval hned třikrát – vždy, když chtěl proklamovat svou režijní osobitost i specifičnost moderního pojetí básnického divadla. Demonstrativní charakter měla už premiéra v Osvobozeném divadle, jež se odehrála v říjnu 1927 (prem. 14. 10. 1927) na malém jevišti malostranské Umělecké besedy v úsporné, náznakové scénické výpravě, na níž se podíleli V. Obrtel a J. Štyrský. Navázáním na Honzlem režírované večery dramatické poezie měla hra upevnit druhou dramaturgickou linii Osvobozeného divadla, které v tu dobu – zhruba půl roku po uvedení divácky velmi úspěšné *Vest pocket revue* (1927) – začínalo být ztotožňováno s J. Voskovcem a J. Werichem. Oba komici ostatně v inscenaci *Učitele a žáka* vystoupili v rolích Zlodějí. Jana hrál pozdější rozhlasový a divadelní režisér M. Jareš, Doktora

M. Nedbal. Mimořádnost inscenace potvrdil i velký zájem divadelní kritiky, která ovšem hlavní pozornost věnovala především hře a ve vztahu k inscenaci se diferencovala podle toho, nakolik byla ochotna přijmout nezvyklý způsob nepsychologického (a zjevně také poloamatérského) herectví. Jestliže tedy skeptická M. Pujmanová o hercích napsala: „Hrajou vředycký mín, než se děje v divákovi.“ (Pujmanová 1927), K. Schulz konstatoval, že Honzl Vančurovu hru režíroval „v dokonalé shodě s Vančurovým uměním“ (-Schz.- 1927) a nadšený J. Fučík hlásal: „Nic z jemného organismu Vančurovy básně, žádná z možností scénické emotivnosti neunikla ani Honzlvi v režii, ani Obrtelovi v jevištní konstrukci. Byl to jeden z nejdokonalejších večerů Osvobozeného divadla. A nejradostnějších. Neboť dokumentoval poprvé čistý výsledek úsilí o moderní české divadlo v spolupráci, jaká oficiální scéně je tak naprosto cizí.“ (Fučík 1927) Jako manifestace avantgardního přístupu k divadlu byl *Učitel a žák* inscenován a kritikou vnímán také poté, co Honzl v roce 1929 přijal angažmá v Národním divadle v Brně a v únoru 1930 jej zde uvedl jako svou první českou hru. Scénografem byl opět surrealista J. Štyrský, M. Nedbalovi režisér tentokrát svěřil typově odlišnou roli Jana a postavu Doktora hrál režisér A. Podhorský. Potřetí se Honzl k Vančurově hře obrátil v roce 1945, po svém příchodu do pražského Národního divadla, kde ji uvedl jako první hru nově založeného Studia, tentokrát ve výtvarné spolupráci s Toyen. Premiéra byla v prosinci, nicméně o netradičním způsobu práce na inscenaci svědčí, že se již 13. června 1945 ve Vančurově zbraslavském domě konala veřejná zkouška. Doktora hrál J. Pehr, Jana V. Hrubý. Honzlvi režii i celou inscenaci na stránkách Rudého práva velmi příznivě přijal J. Hájek. „S duchem básníka je blízce spřízněn duch Honzlvy režie, soustředěné především k hercům, pracující na hlubokém, prázdném prostoru scény malířky Toyen, omezené jen

na nejnutenější rekvisity, na jejímž pozadí se promítají symbolické výtvarné znaky, umocňující atmosféru dramatu [...]. Nebezpečí pouhé statické jevištní recitace poesie [...] překonává Honzl nejen ostrou typisací postav [...], ale i bohatou pohybovou členitostí hereckého projevu, jenž je rytmisován do taneční lehkosti.“ (Hájek 1945) Honzlova fascinace Vančurovým textem však zůstala víceméně ojedinelá a na česká jeviště se tato nezvyklá hra dostávala jen zřídka: v roce 1938 ji uvedl Studentský avantgardní kolektiv, přičemž role Doktora byla jednou z prvních hereckých zkušeností M. Horníčka. V 60. letech, kdy se obnovoval zájem o meziválečnou avantgardu, pak v rámci studentského představení DAMU tuto postavu hrál F. Němec.

Vstup Vančury jako mistra slova na divadelní jeviště kritiku zaujal, množství ohlasů svědčí o tom, že *Učitel a žák* byl přijat jako zajímavý experiment a provokativní výzva, s níž je nutné se vyrovnat. Jeden z polů široké názorové škály utvářeli kritici, kteří hru oceňovali, nicméně současně ji nahlíželi z perspektivy standardního divadelního repertoáru a běžné inscenační praxe. Honzlem a Vančurou zamýšlená mnohoznačnost se jim tudíž zdála málo srozumitelná. Příkladem může být F. X. Šalda, který dal najevo, že ve hře nerozumí mnoha věcem, zejména logice, jež řídí jednání postav, a navzdory novátorskému pojetí ji hodnotil jako „nenovou“, odkazující k „epigonskému romantismu let devadesátých“ (Šalda 1927). Nemalá část kritiků *Učitele a žáka* akceptovala jako pozoruhodné dílo literární, odmítala ale přesvědčení inscenátora, že právě takovýto text je vhodný pro divadlo, mj. i proto, že vnímali jistou nerovnováhu mezi řečovou akcí a dějem. Například M. Rutte konstatuje, že nejde o drama „v divadelním smyslu“, neboť postavy nejsou rozlišeny charakterově ani jazykově, všichni jsou pouze bezejmenným hlasem ve filozofické polyfonii a liší se pouze tím, že reprezentují „různé ab-

straktní pojmy“ (Rutte 1927). M. Hlávka pak napsal, že Vančurův text je sice „mocnou básní, ale nikoli divadlem“ (Hlávka 1927). A obdobně O. Fischer konstatoval, že Vančurův text „hojností svých smělych obrazů a se svou obdobou k dramatickému směru expresionistickému vyžaduje v první řadě být čten“ a autorovi doporučil respektovat obecná dramatická pravidla a zbavit hru „slovní přetížnosti“ (-Ot.F.- 1927). Opačný názorový pól představovalo nadšení těch, kteří hru a inscenaci přijali jako realizaci avantgardního konceptu a jako projev vzdoru vůči oficiálnímu umění. Podle J. Fučíka je *Učitel a žák* prací „výjimečných rozměrů, bez příkladů a bez předchůdců“, jež dává „na scénu věc hotovou být divadlem ve smyslu všech moderních divadelních potřeb“ (Fučík 1927). Podle K. Teiga jde o „první českou dramatickou báseň vůbec“, která je natolik „odlišná od konvenčních divadelních her, že nemůže udivit, byla-li odmítnuta naší oficiální scénou pro absolutní nedostatek těch vlastností, které zakládají úspěch a vyvolávají potlesk premiérového publika“ (-Tge- 1927). Václavek, v rámci nového kola diskusí, k němuž kritiku vyprovokovala brněnská inscenace, pak ocenil, že „divadelně nechal Vančura s vhodnou skromností moderního dramatika hru natolik v neurčitu, že divadelníkovi zůstává plně volné pole k jevištní realitaci této scénické básně.“ (Václavek 1930a) Od 50. let se *Učitel a žák* stal záležitostí především literárněhistorickou a součástí sporů o odkaz avantgardy. Nejvýraznějším pokusem o její zpřítomnění soudobým adresátům je doslov J. Mukařovského k souboru Vančurových dram (Mukařovský 1959). Na sklonku let 60. naopak V. Dostál obrátil tuto hru proti soudobé adoraci avantgardy, když ji interpretoval jako polemický manifest vyzývající někdejší mládež k odklonu od samoučelných uměleckých hrátek k sociálně a politicky odpovědnější tvorbě (Dostál 1968). J. Galíka tím vyprovokoval ke studii ukotvující hru v širším dobovém kontex-

tu a představující ji jako avantgardní polemiku s dobovou lyrickou dramatikou (Galík 1970). Na konci 80. let pak M. Procházka ve Vančurově hře analyzoval vztah mezi dějem a řečovou akcí (Procházka 1988).

**VDANÍ: knižní:** Škeřík 1927 \* *souborná: Hry*, ČS 1959, s. 7–55.

**INSCENACE: české:** 14. 10. 1927, Osvobozené div., r. J. Honzl; 26. 2. 1930, ND Brno, r. J. Honzl; 12. 2. 1938, (stud. sb.) Studentský avantgardní kolektiv v Plzni, r. K. Körper; 1. 12. 1945, ND Praha – Stud., r. J. Honzl; 15. 2. 1964, (stud. sb.) DISK, r. J. Stokalska.

**ADAPTACE: rozhlasové: Učitel a žák**, 18. 6. 1934, Radiojournal, r. V. Sommer, hudb. F. Bartoš; *Učitel a žák*, 6. 3. 1965, ČSR, úpr. K. Tachovský, r. O. Zezulová.

**LITERATURA: poznámky:** -mj.- [M. Jirko] České slovo 1927, 14. 10., s. 6; -vr.- [V. Ryba], PL 1934, 20. 6., s. 6 \* **recenze:** -Ot.F.- [O. Fischer], PL 1927, 16. 10., s. 11; -If.- [I. J. Fischerová], NárOsv 1927, 16. 10., s. 6; J. Fučík, ReD 1927, č. 3, s. 127–128, (rpt. in *týž, Divadelní kritiky*, SNPL 1956, s. 272–274); -M.M.- [M. Majerová], RP 1927, 18. 10., s. 6; J. J. Paulík, Rozpravy Aventina 1927/28, č. 3, s. 35; M. Pujmanová, Tribuna 1927, 16. 10., s. 5; -Schz.- [K. Schulz], LN 1927, 18. 10., s. 7; F. X. Šalda, Tvorba 1927, č. 7, s. 222–223, (rpt. in *Kritické projevy* 13, ČS 1963, s. 299–300); -Tge.- [K. Teige], Kmen 1927, č. 11, s. 276 (rpt. in *Svět stavby a básně*, ČS 1966, s. 541); V. Tille, Prager Presse 1927, 16. 10, s. 10; -jv.- [J. Vodák], České slovo 1927, 16. 10., s. 6; B. Fučík, Tvar 1928, leden, s. 14–19; E. Konrád, Cesta 1928, č. 4, s. 65; Č. Jeřábek, Rozpravy Aventina 1929/30, č. 24, s. 287; -jr.- [V. H. Jarka], NárNov 1930a, 28. 2., s. 3; -jr.- [V. H. Jarka], NárNov 1930b, 11. 3., s. 3; -Hrč.- [J. Horáček], Venkov 1930, 1. 3., s. 7; -J.B.S.- [J. B. Svrček], Čes-

ké slovo 1930, 1. 3., s. 6; B. Václavek, Divadelní list 1930a, č. 13, s. 146–148; -B.V.- [B. Václavek], Index 1930b, č. 3, s. 18–19; -B.V.- [B. Václavek], Index, č. 4, 1930c, s. 2; -E.V.- [E. Valenta], LN 28. 2. 1930, s. 9; J. Träger, Listy pro umění a kritiku 1935, č. 9–10, s. 288–290; O. Srbová, Studentský časopis 1937/38, č. 1, s. 23; -AMP.- [A. M. Piša] NárPrác, 1944, 11. 7., s. 2; J. Hájek, RP 1945, 4. 12., s. 3; J. Toman, Divadelní zápisník 1945/46, s. 395–399 \* **předmluvy/doslovy:** J. Mukařovský, „O Vančurovi - dramatu“, ČS 1959, s. 381–398 \* **studie:** M. Hlávka, „Trojí potřebné“, Host 1927/28, č. 2, s. 50–53; V. Dostál, „Dvojitý dramatické ‚podobnosti o činu‘“, ČL 1968, č. 2, s. 162–186, (rpt. in V. Dostál, *Slovo a čin*, Profil 1972, s. 7–40); J. Galík, „Dramatické intermezzo“, in A. Hájková – A. Závodský – J. Galík, *Tři studie o V. Vančurovi*, UP 1970, s. 43–62; A. Závodský, „Vladislav Vančura mezi literaturou, filmem a dramatem“, *Vladislav Vančura mezi dramatem a filmem*, SleMuz 1973, s. 10–37; J. Stýskal, „Vančurův Učitel a žák v kontextu vývoje české divadelní avantgardy“, *Studia bohemia* 1975, č. I, s. 49–60; H. Kučerová, „Vančurova dramatická tvorba dvacátých let jako mezník umělcovy tvorby“, ČL 1976, č. 4, s. 314–329; A. Štěrbová, „K inscenacím Vančurova Učitele a žáka“, ČL 1977, č. 1, s. 74–76; P. Janoušek, „Střetnutí avantgardní poetiky s dramatickou tradicí ve Vančurových hrách Učitel a žák a Nemocná dívka“, ČL 1988, č. 1, s. 13–22 \* **kapitoly:** M. Rutte, *Doba a hlasy*, Müller a spol. 1929, s. 133–134; M. Blahynka, „Učitel a žák“, in *týž, Vladislav Vančura*, Melantrich 1978, s. 141–145; M. Procházka, „Vančurův Učitel a žák“, in *týž, Znaky dramatu a divadla*, Panorama 1988, s. 86–99.

**KONTEXT: slovníky:** J. Kunc, *Slovník soudobých českých spisovatelů*, Orbis 1945, s. 891–898; R. Havel – J. Opelík, *Slovník českých spisovatelů*, ČS 1964, s. 542–544; M. Blahynka, *Čeští spisovatelé 20. století*, ČS 1985, s. 665–672; L. Merhaut a kol., *Lexikon české literatury* 4/II, Academia

2008, s. 1211–1218 \* **dějiny**: A. Scherl – E. Šormová – F. Černý (eds.), Dějiny českého divadla IV, Academia 1983, s. 83, 89, 208, 240, 412, 606, 644 \* **monografie**: M. Obst – A. Scherl, *K dějinám české divadelní avantgardy: Jindřich Honzl – E. F. Burian*, ČSAV 1962; V. Dostál, *Slovo a čin*, Profil 1972; L. Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury: Příspěvek k dějinám českého filmového umění třicátých let*, Československý filmový ústav 1973; P. Janoušek, *Rozměry dramatu*, Panorama 1989 \* **studie**: J. Honzl, „Drama“, Disk 1925, č. 2, s. 9–10.

**Pavel Janoušek**