

Kolařík, Jiří

Dramatikova dialektická jednota teorie a praxe : (poznámka k Vančurovým poznámkám o divadelním umění)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná.
1973, vol. 22, iss. D20, pp. [17]-37

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107872>

Access Date: 18. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ KOLAŘÍK

DRAMATIČESKÁ DIALEKTICKÁ JEDNOTA TEORIE A PRAXE

(Poznámka k Vančurovým poznámkám o divadelním umění)

Vladislav Vančura, prozaik, dramatik, filmař a v mládí také malíř, nepěstoval teorii umění průběžně a jako svou — abychom tak řekli — profesionální disciplínu. Přesto však jsou jeho publikované teoretické a kritické soudy o umění dosti četné a — což je rozhodující — velmi promyšlené, důsledné a ve svém úhrnu mimořádně významné. Znamenají zásadní a dodnes aktuální přínos pro pokrokové pojetí specifiky umělecké tvorby, přínos, který nebyl ve své době náležitě oceněn a dodnes nebyl v celém svém rozsahu analyzován a adekvátně zhodnocen. Jestliže se tak nestalo, pokud jde o Vančurovy názory na slovesné umění, v němž bylo a je spatřováno těžiště Vančurova uměleckého odkazu, tím spíše se soustavnému zájmu badatelů netěšily jeho úvahy o ostatních druzích umění, divadlo nevyjímajíc. A tím méně známy jsou našim divadelním umělcům. Proto je třeba přivítat nedávnou iniciativu Artura Závodského, jehož studie *Vladislav Vančura — divadelní kritik a divadelní teoretik*¹ přerušuje dlouholeté opomíjení. Vybízí tím naši teatrologii k další aktivitě, neboť s Vančurovými myšlenkově bohatými teoretickými úvahami není samozřejmě možno se vyrovnat naráz a v omezeném rozměru krátké stati — a to ani tehdy, soustředíme-li se na problematiku jednoho uměleckého odvětví.

Ani naše studie si neklade za úkol vyčerpávající analýzu Vančurových názorů na dramatické divadlo. Spíše nám jde o to, poukázat na zvláštní sepectí mezi Vančurovými teoretickými úvahami a jeho uměleckou tvorbou, demonstrovat způsob jeho myšlení, založeného důsledně na dialekticko-materialistické metodě, osvětlit některé pro Vančuru příznačné estetické kategorie, které se zpravidla interpretují „nevančurovsky“, a konečně připomenout Vančurovův ideál socialistické divadelní kultury, jehož základní rysy neztratily nic ze své původní inspirativnosti.

Vančurovo náročné a nekonvenční umění, zvláště slovesné, bylo a stále častěji je předmětem solidních vědeckých rozborů, avšak na druhé straně se také setkávalo a dosud setkává s různě aprioristickými posudky, někdy pro-

¹ Studie Artura Závodského *Vladislav Vančura — divadelní kritik a divadelní teoretik* byla otištěna na str. 28—42 publikace: A. Hájková, A. Závodský, J. Galík: Tři studie o V. Vančurovi. Vydala filosofická fakulta University Palackého, Kabinet Bedřicha Václavka, Olomouc 1970. Rozboru Vančurových divadelních recenzí věnoval před lety J. Pistorius studii *Nad divadelní kritikou Vladislava Vančury*. Divadelní a vančurovské poznámky na okraj zapomenuté básnickovy činnosti. Divadelní zápisník 3, 1948, č. 3—4, 15/7, str. 127—148. Závodského studii komentoval Milan Blahynka v článku Vančura na pořadu dne, Česká literatura, č. 1, 1972, str. 72—73.

nášenými i velmi autoritativně. Stačilo by např. jen přehlédnout soubory recenzí o předválečných i pozdějších inscenacích Vančurových her. Často znamenají dosti dobrodružné čtení, z něhož se daleko víc dovíme o názorech toho kterého kritika na to, co on považuje za dramatické a divadelní, než o inscenacích samotě a o podstatě vančurovského dramatu. Je pravda, že neobvyklý charakter Vančurových divadelních textů a značné nároky, spjaté s jeho adekvátní scénickou realizací, stavěly před divadelní umělce i před kritiky úkol nad jiné obtížný. Avšak úloha obou byla zase usnadněna tím, že Vančura podával o svém způsobu tvorby velmi precizní informace ve svých občasných teoretických poznámkách a dokonce i přímo uvnitř svých uměleckých děl. Bylo třeba jen pozorně číst a správně chápat. Autorovy lapidární výroky mají platnost postulátů, které Vančura považoval za závazné především pro sebe a které také ve svých uměleckých výtvorech dovedl uplatnit do té míry, že mezi jeho teorií a praxí vládne jednota vzácně pevná a přitom nikoli ztrnulá a rigózní, ale naopak dynamická a dialektická. I při této výrazné polaritě Vančurova umělecká práce není netvořivě přímočarým naplňováním jeho teoretických premis a jeho teoretické rezultáty zase nejsou subjektivistickou apologetikou vlastních uměleckých děl. Vančurova praxe i teorie, opírající se o osobnostní homogenitu myšlení a jednání, konverguje k *ideálu socialistického umění*, který Vančurova vize modelovala — přes pochopitelnou, historicky podmíněnou vyhocenost některých formulací — se vzácně obsažnou a bohatě podnětnou komplexností. Vančura měl na mysli umění, jemuž jde o „jakost a hloubku, o vlastnosti, které jedinci vtiskují znak vyhraněné osobnosti a zároveň mají sílu, aby reagovaly na popydy zvenčí podle způsobu obecnějšího“, umění, které ztvárňuje „životní obsah zkušenosti vědomé i nevědomé a dále vztahy mezi lidským nitrem a světem“ a jež evokuje „pocit nebo vědomí všech souvislostí“.² Vančurova „přítomná doba má všechny příznaky doby předchodné. Staré věci umírají a nové vidíme sotva se rýsovatí na obzoru, staré tvary jsou pomíchaný s novými. Nejde přitom o popření tradice a o ztroskotání hodnot, ale o nutnost vývoje, který se uskutečňuje střetnutím protiv. To nesměruje proti souvislosti. Souvislost musí být zachována, ale tato souvislost má být reagující a živá, nikoli mechanická. Rozhodujeme se tedy pro dialektickou logiku“.³ V polemické přednášce *O takzvaném novém umění*, plamenně obhajující svébytnost „disciplíny“, již říkáme literatura, Vančura zdůrazňuje význam historického materialismu, osvětlujícího „stávající spleť rádu hospodářských a politických“, a má za to, že „básník nezatajuje svého souhlasu, ani svého protestu. Vždy uslyšíte jeho ano či ne, vždy se shledáte s fabulací, neboť poetický okeán přecházejí tématická vlnění a bouře myšlenek“.⁴ Ve Vanču-

² V. Vančura, *Vědomí souvislosti*. Uspořádali a poznámkou opatřili Alena a Jindřich Santarovi. Otázky a názory, sv. 9. Praha, Čs. spisovatel 1958. Studie O věcech spisovatelského řemesla, str. 33—46. Citát viz str. 37.

³ V. Vančura, *O současném divadle*. Právo lidu 45, 1936, č. 42, 19/2, str. 43, 20/2, str. 3. — Viz též V. Vančura, *Vědomí souvislosti*, Praha 1958. Studie O problémech současného divadla, str. 103—109. Citát str. 103—104. Další odkazy str. 103, 106—107, 103, 103—104, 104—105, 107—108, 109.

⁴ V. Vančura, *Z přednášky O takzvaném novém umění*. Odeon 1, 1929—1931, č. 9, leden, str. 132—134. — Viz též sborník *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 3. Uspořádal Štěpán Vlašín. Praha, Svoboda 1970, str. 399—406. Citát str. 402. Další odkazy viz str. 403, 400, 399, 399, 404, 402.

rově umělecké tvorbě tomu opravdu tak vždycky bylo. Jeho ano i jeho ne vždy znělo jasně a zároveň uvážlivě a s neobyčejně bystrým smyslem pro rozpoznávání dialektické rozpornosti jevů skutečnosti i jejich podstat. Citáty, obsahující poukazy na *kategorie a zákony materialistické dialektiky*, by bylo možno ještě mnohonásobit. Ve Vančurových statích ovšem nejde o pouhé formální zmínky, ale o důslednou metodu myšlení, o adekvátní a smysluplnou aplikaci, pronikající k jádru problematiky a dosahující ve svých závěrech hloubky, v níž se Vančura dotýká samých prazákladů umění a smyslu jeho existence.

Z tohoto hlediska Vančurovy glosy a postřehy, zveřejňované často příležitostně a jakoby in margine aktuálních událostí a dobových polemik — na základě vnějších podnětů nebo žádostí o přednášku či vyjádření v anketě — avšak také z vnitřní potřeby ujasnit si tvůrčí problematiku a osobní stanovisko k soudobému umění a jeho funkcím, představují ve svém úhrnu *teoreticky důsledný soubor výroků*, z nichž nejzávažnější dospívají až k úrovni *uměnovědných axiomů*. Tato vysoká kvalita Vančurových teoretických myšlenek nebyla dosud rozpoznána nejspíš hlavně proto, že umělec Vančura považoval za svůj základní úkol tvorbu uměleckých děl a nevypracoval souhrnné dílo vědecké, podávající výsledky autorova hlubokého promyšlení dialektické podstaty umění v logicky utříděném komplexním teoretickém systému. Z detailní a úplné analýzy všech Vančurových výroků o umění by však jeho estetický systém byl odvoditelný. Vančurova estetika je především do značné míry *původní a originální* v dobovém kontextu domácím i zahraničním. Nepřímo k těmto vlastnostem poukazuje fakt, že některé jeho výroky, např. „vědomí souvislosti“, „umění je organizace práce“, „humor není smáti se, ale lépe vědět“, „nová, nová, nová je hvězda komunismu a mimo ni není modernosti“, časem tak zpopulárněly, že byly přijímány jako definice, jako hesla, jako slogany, vyjadřující podstatu věci maximální zkratkou, formulovanou často s typicky vančurovskou poetickou působivostí. Avšak — jak už se v podobných případech stává — mnoha lidem se povědomí o Vančurově moudrosti zúžilo právě na ony slogany, evokující původní výroky často jenom neúplně a ovšem i mimo kontext, v němž byly vysloveny. A tak se vědomí vančurovské souvislosti z jejich myslí zase vytrácelo.

Původnost Vančurových názorů samozřejmě není absolutní, ale relativní — jako u každého myslitele, a u Vančury tím spíš, neboť „vědomí všech souvislostí“ bylo právě jeho devizou. Vančurovými inspiračními zdroji tu byly — vedle hluboké analýzy vlastního života, vlastních zážitků a zkušeností — především dějiny mateřského jazyka a studium jeho obrovských možností vyjadřovacích i výrazových, dále pak historie lidského společenství zvláště v jejich vývojových křížovatkách, (z nich jej přitahovala hlavně renesance a jeho vlastní doba 1. třetiny 20. století). Další inspirační oblastí bylo Vančurovi samo umění. Jednak to jsou některá velká díla minulosti — např. Cervantova epopé o donu Quijotovi, Rabelaisův Gargantua a Pantagruel a dramata Shakespearova, díla autorů, jejichž tvůrčí velikost Vančura promyslel s obzvláštní intenzitou a k nimž můžeme — v souhlase s Vančurovým oceněním — z českých autorů přiřadit především Máchu, Němcovou, Nerudu a Smetanu. Za druhé sem patří pochopitelně i pokroková tvorba jeho přítomnosti, tvorba umělců domácích i zahraničních, zvláště ruských a francouzských. A teprve po tom všem je možno uvést také inspiraci teoretickou,

kde by v nejstručnějším výčtu osobnosti, jejichž názory a spisy měly na Vančuru zvlášť patrný vliv, nemohl chybět F. X. Šalda, Jindřich Honzl a Jan Mukařovský.

Druhou základní vlastností Vančurovy estetiky je její značně *obecná platnost*, spjatá s faktem, že Vančura ve svých teoretických glosách nevycházel toliko z jednoho druhu umění — z písemnictví, ale že analyzoval i problematiku umění výtvarných a umění scénických — divadla a filmu, a že problematiku této téměř kompletní sestavy uměleckých oborů dovedl domýšlet nejen v rovině jejich specifiky, nýbrž i ve vyšší rovině obecné teorie umění. A právě aspoň minimum nejzákladnějších Vančurových estetických pojmů nemůžeme nevzít v úvahu, jestliže se chceme vyhnout elementárním nedorozuměním v oblasti Vančurovy estetiky speciálně divadelní.

Předně jde o Vančurovo pojetí termínů: *poesie, báseň, básnivost*. Ve zmíněné přednášce O takzvaném novém umění se praví, že „není umění bez poesie“ a že „tyto dva pojmy jsou nerozlučitelné, má-li vzniknout dílo“. V Poznámce o humoru,⁵ ale i jinde, byla vyslovena teze, že „poesie je tvorba v nejširším smyslu a umění jsou disciplíny této tvorby“. Poetičnost, básnivost je tu tedy chápána jako společná vlastnost děl ze všech druhů umění a nikoli jenom jako vlastnost děl slovesných, i když Vančura, pokud hovoří speciálně o umělecké literatuře, sám používá termínu básnivost často implicitně ve smyslu básnivosti díla slovesného a termínem básník rozumí autora tohoto díla.

V téže Poznámce o humoru najdeme tezi, že „zajisté se vyskytuje humor mimo umění, ale nikoliv mimo poesii“ a že „lepší poznání a svrchovaný názor humoru předpokládá básnivost“. Z toho plyne, že vančurovská básnivost, v níž je významné místo přisouzeno humoru, zahrnuje i sféru života ve smyslu tvořivé fantazie mimoumělecké. Toto pojetí dotvrzuje i stať Jak čist,⁶ obsahující názor, že „v hlubinách lidských bytostí znějí snad určité citové a životní obsahy básnivým přízvukem“ a že „básnivost je prastarý znak lidského ducha a jedna z nejzákladnějších jeho potřeb“. Vančurovi tu dává za pravdu sám jazyk. Slovo báseň (bajasnъ, basn) je etymologicky spjata se slovem báje, tj. mýtus (mythos), s nímž zase souvisí naše slovo mysl.⁷ Bájení, tj. tvorba mýtů, a básnění jakožto tvorba uměleckých děl jsou činnosti, které se postupným vývojem od sebe velmi značně diferencovaly, ale k jejichž zrodu, podmíněnému nejzákladnějšími potřebami praxe, tak jak si je pradávny člověk uvědomil, došlo v lůně prvobytné společnosti opravdu v těsné vzájemné závislosti. A právě relativní, ale podstatné odlišení uměnotvorného básnění od mýtotvorného bájení, dané — stručně řečeno — rozdílem mezi hrou a obřadem, umožnilo vznik umění ve vlastním smyslu slova. Podle toho je básnění a básnivost stejně prastarou činností a vlastností jako umění. Náznačený výklad, který se dá vyvodit z Vančurova chápání básnivosti jakožto

⁵ V. Vančura, *Poznámka o humoru*. Odeon 1, 1929—1931, č. 1, říjen 29, str. 3, č. 3, prosinec 29, str. 36, č. 6, březen 30, str. 83—84.

⁶ V. Vančura, *Vědomí souvislosti*. Praha 1958. Studie Jak čist, str. 73—91. Citát str. 79. Další odkazy str. 88, 87, 88.

⁷ Viz Václav Machek, *Etymologický slovník jazyka českého*, Praha 1971 — hesla: „báje“ (str. 42) a „báseň“ (str. 47). Srovnej také: Josef Holub, *Stručný slovník etymologický jazyka československého*, Praha 1933 — heslo „báje“ (str. 5), a dále: Josef Holub — Stanislav Leyer, *Stručný etymologický slovník jazyka českého*, Praha 1967 — heslo „báj, bájiti“ (str. 91) a hesla „mýtus“ a „mysl, mysliti“ (str. 327).

obecné a principiální vlastnosti uměleckých děl se ukazuje jako neobyčejně plodný při řešení specifčnosti jednotlivých uměleckých disciplín i umělecké tvorby vcelku a má pro obecnou teorii umění zásadní význam.

Vztah mezi uměním a životem si Vančura vymezil — v konceptu přednášky o svém literárním vyznání — takto:⁸ „Věci umění přicházejí do života a rozhojňují jej. V tom je konečný smysl a účel umění, jemuž se dostává vždy nových a nových zdrojů životních. Umění samo je obcludné. Život je východiskem a cílem umění.“ Básnikova moudrá definice se tedy jasně distancuje od absolutního odtrhování života a umění, které činí samu existenci umělecké tvorby nevysvětlitelnou, ale také od stejně metafyzického ztotožňování — ať už ve smyslu přesného kopírování jevů života v uměleckém díle, což znemožňuje naplnění jak poznávací, tak hodnotící a kreativní funkce umění a kromě toho je neuskutečnitelné, anebo ve smyslu stejně ne-realizovatelné likvidace specifické úlohy umění zumělečtěním veškeré životní praxe, v níž se mělo umění rozplynout. Vančura nepodlehł žádné z těchto krajností, které i v jeho době sváděly mezi sebou tuhé boje. Dovedl v poměru mezi uměním a životem rozpoznat vztah dialektické polaritý, který jediný odpovídá podstatě věci.

Vančurovo kriterion básnivosti je nám klíčem i k pochopení termínu *scénická báseň*, užitého Vančurou v podtitulu jeho první celovečerní hry *Učitel a žák*. Podle Vančury „divadlo přímo hospodaří se scénickou básní, realizující ji vlastním uměním“ a „povinností divadla je tvořit soudobé hodnoty jevištní z textů starých a moderních“.⁹ Jestliže — podle Vančury — divadlo realizuje scénickou báseň vlastními, tj. jevištními prostředky, a jestliže jednotlivá umění jsou disciplínami všeobecné poetické tvorby, pak scénická báseň, kterou dramatik uskutečňuje v podobě textu také svými vlastními prostředky, znamená jev, zahrnující jak divadelní text, tak jeho scénickou realizaci, tj. divadelní inscenaci a divadelní představení. Ve vančurovském pojetí je tedy pojem scénické básně synonymní s pojmem scénického díla, v našem případě díla divadelního, a to takového, které je pro svou básnivost hodno označení za dílo opravdu tvůrčí. Nikde tu není nic řečeno o umění literárním, hovoří se toliko o umění scénickém, jímž ovšem umělecká literatura lyrická a epická sama o sobě není. Jestliže jinde mluví Vančura zvlášt o dramatu a zvlášt o divadle, rozlišuje mezi autorským textem, inscenací a představením. Tyto výtvořý sjednocuje ve svém pojmu scénické básně, která je mu kvalitativně nejvyšším případem dramatické hry jakožto díla, vytvářeného básniky textu, inscenace a představení.

Ve své tvorbě pro divadlo Vančura o tuto nejvyšší úroveň ve všech svých dramatických textech usiloval a také jí (jak jsem se po podrobných a v několika jiných studiích realizovaných rozbořech přesvědčil) vcelku dosáhl. V tomto smyslu můžeme všechny Vančurovy dramatické hry hodnotit jako scénické básně a zároveň vyslovit domněnku, že Vančura od tohoto označení svých dalších textů ustoupil nejspíš proto, že jeho termín scénická báseň byl chápán tradičně, tj. „literárně“, a že vzbuzoval nežádoucí asociace s po-

⁸ V. Vančura, *Literární vyznání*. Fragment přednášky. *Slovo a slovesnost*, 10, 1947 až 1948, č. 1, str. 4—12. Viz též V. Vančura, *Vědomí souvislosti*, Praha 1958. Studie *O svém literárním vyznání*, str. 11—27. Citát viz str. 22. Další odkaz str. 21.

⁹ V. Vančura, *Vědomí souvislosti*, str. 102. Další odkazy str. 62, 101, 100, 99, 47, 62.

jmem tzv. knižních dramát, která Vančura nikdy psát nechtěl a ani nenapsal. Ve světle těchto úvah nelze souhlasit s těmi výklady, které v Učiteli a žáku a Nemocné dívce vidí hry „příliš literární“, v Alchymistovi ne zcela zdařilý pokus o „skutečné drama“, kterého autor pak údajně dosáhl teprve ve svých posledních hrách — Jezeru Ukereve a Josefině. Protože se na Alchymistu, který znamená důležitý vývojový spoj mezi Vančurovou dramatikou z dvacátých a třicátých let a který je přímo klíčovým dílem pro analýzu vančurovské hry, nadlouho zapomnělo, došlo v některých poválečných úsudcích, ostatně většinou jen příležitostně jubilejních, až ke krajním interpretacím, podle nichž se mezi Vančurovými texty z dvacátých let na jedné straně a Jezerem Ukereve a Josefinou na straně druhé spatřovala propast, která ve skutečnosti nikdy neexistovala.

K takovým závěrům se docházelo ovšem nejenom z neporozumění Vančurovu termínu scénická báseň, ale hlavně také na základě aprioristického mínění o tom, co je a není dramatické, přičemž se toto mínění nejčastěji opíralo o konvenční pojetí dramatické hry a její fabule, charakteristiky postav a výstavby děje. Přitom detailní analýza vede k závěru, že v tom podstatném, co charakterizuje divadelní dílo v jeho druhové specifičnosti, je vančurovská hra hluboce tradiční a přímo vzorově klasická. Zároveň je ovšem také výrazně originální a v nejlepší smyslu slova moderní, ideově i estetiicky. Tímto prolnutím *klasičnosti*, poukazující k samotným pramenům divadelního umění, a *modernosti*, signalizující vývojové perspektivy daleko dopředu, naplňuje se Vančurova osobní deviza, vyslovená už v roce 1930, podle níž „v žádné době nebyla modernost tak oprávněna a v tak úzkém vztahu k nejstarší tradici, jako v našem období převratů!“⁴⁰

Snad nejvíce je dialektický průnik modernosti a klasičnosti dokumentován na pojetí další Vančurovy fundamentální kategorie — *humoru*. Básníková definice, známá z jeho Poznámky o humoru a často v odborné literatuře citovaná, zazněla v poněkud odlišné formulaci už o něco dříve, a to v osmém odstavci první kapitoly prózy Hrdelní pře aneb Příslloví:

„Ale Skočdopole je čtverák a nechtěl odejít, dokud by paní něco veselého neprovedl. Mívá v hlavě všelijaké žerty a věčně jej bere zmek. Je však mnoho čápů a málo žab. Zazaboucha, Vyplampán a já se rovněž snažíme o žerty, ale věc se vždy nedaří. Bohužel, neboť smáti se je lépe věděti.“

V Poznámce o humoru je tento výrok přímo spjat s pojmem humoru a definován takto: „Humor není smáti se, ale lépe věděti.“ A ještě je dále rozveden: „Vtip, komičnost, satira, travestie, ironie a sarkasmy se přiházejí tak jako tragika, avšak humor je názor. Humor je povýšené stanovisko básníků, již shovívavě (třeba s nadsázkou) strojí statečnost, vychytralost, hněv, všechny hříchy a všechny ohavné a krásné vlastnosti.“ Zmínka o „povýšeném stanovisku“ samozřejmě nemá naprosto nic společného s nějakými elitářskými tendencemi. Autor tu má na mysli nezbytnou míru odstupu od zkoumaných jevů, kterou potřebuje mít i vědec, chce-li vůbec něco poznat. V tomto smyslu Vančura nepřipouští, že „by názorová pohoda zasluhující jména humoru mohla nestáti nad svými tématy. (Je tomu tak i v šibeničních věcech.) Naopak, humor tof vládá nad city, barvami a náladami, je to šíře, v níž se

⁴⁰ V. Vančura, *Poznámka o novém divadle*. Nová scéna 1, 1927—1930, č. 1, str. 19—20.

vše vyrovnává, je to vahadlo, jež zvedne každé hoře. Zde není hnídařských měřítek a liného egocentrismu, neboť zkušenosti jsou tu věčně zvlněny obrazností". Že jde Vančurovi opravdu o nezbytnou míru distance za účelem uměleckého poznání a hodnocení a nikoli o nějakou „věž ze slonoviny", dokládá i tato věta: „Humor, jemuž bylo přisouzeno málem vznešené mudrctví, nepovyšuje se nad akce a dramatické jednání, jakkoli se sluší přiznati že straní klidu."⁵

Podle Vančury tedy „pojem humoru nelze ztotožňovati se žerty a komikou. Spočívá-li komičnost do valné míry v situacích a omylech a je-li žert pouhá záměrná hříčka, bývá humor vlastností s názorovým úhlem. Humorná díla překonávají své komické situace jakousi shovívavou láskou, zatímco knihy méně dokonalé je hromadí a na nich přestávají."⁵ Bohužel, v praxi i teorii se pojem humoru dodnes s pojmy žertu a komiky ztotožňují. Tím se slovo humor stává pouhým synonymem slova komika, nanejvýš s jistým významovým odstínem. Sporné je proto i tvrzení, že Vančura považoval humor za nejvyšší stupeň komiky,¹¹ neboť komika a tragika „se přiházejí", „avšak humor je názor". Toto „avšak" staví humor do jiné kategorie, nežli je kategorie příhod. Životní příběhy, které se přiházejí, jsou tragické i komické nebo také, a to zřejmě nejčastěji — tragikomické. Jako takové jsou tématickým „východiskem" a „zdrojem" umělecké tvorby, která je poznává a hodnotí pod určitým „názorovým úhlem".⁵

Úhel pohledu ovšem může být různý. Svět člověka a jeho život je svým způsobem uspořádaný a svým způsobem neuspořádaný — ať už jej analyzujeme v jediném časoprostorovém bodě nebo celkově a v historickém průběhu. Momenty neuspořádanosti je možno zdůrazňovat. Dají se též absolutizovat, a pak ovšem se nám lidská existence jeví jako chaotická a absurdní a ve své nezměnitelnosti bezperspektivní. Zdůraznit můžeme naopak také momenty uspořádanosti. I je lze absolutizovat, a pak se nám svět jeví — v dané chvíli nebo všeobecně — jako dokonalý. Tato protikladná absolutizace je vlastní pohledu idylickému, v němž je lidská existence stejně bezperspektivní. Jestliže by totiž lidský svět byl už opravdu naprosto dokonalý, nemohl by být změněn k lepšímu. Přitom však lidé vědí, že jejich svět a život není a nikdy nebyl dokonalý, a také podle toho jednají. Proto je idylická koncepce stejně nepravdivá, jako koncepce absurdická, pokud jsou absolutizovány. Jakkoli jedna druhou navzájem potírá jako svůj protiklad, přece jsou příbuzné svou jednostranností a metafyzičností, která vede ve svých důsledcích k předpokladu absolutní nehybnosti a neproměnnosti. Jejich totálnímu pesimismu, resp. totálnímu optimismu se vyhybá názor rozumně skeptický, který je s to obzírati realitu v celé její šíři a složitosti, tedy realitu s jejím paradoxním, ale dialekticky pochopitelným průnikem momentů uspořádanosti a neuspořádanosti, realitu, kterou je nejen možno, ale i nutno měnit k lepšímu. Postulát *změnitelnosti* ovšem úzce souvisí s postulátem *evolučnosti* a *revolučnosti*.

Cesta zdokonalování člověka a společnosti je však bez konce. Život lidského jedince na naší planetě je — aspoň zatím — časoprostorově ohraničen. Tato ohraničenost se nedá zcela vyloučit ani u předpokládaných mimo-

¹¹ Srovnej publikaci: A. Hájková, *Humor u próze Vladislava Vančury*. Rozpravy ČSAV, řada společenských věd, ročník 82, sešit 1, Praha, Academia 1972. Viz str. 51.

zemských civilizací inteligentních bytostí. Tíha otázky po smyslu lidské existence je za těchto podmínek obrovská a transcendentální útěcha toho či onoho druhu tu lidem jejich břímě neulehčí a ani otázku nevyřeší. Řešení může přinést jen dialektický pohled, který vylučuje fikce, vyplývající z jednostranných absolutizací. Vladislav Vančura jakožto člověk, žijící v „období převratů“, na křižovatce věků, z níž se má lidstvo dostat do epochy nového a podstatně lepšího života, proklamuje svůj názor na řešení lidského postoje v daném převratném období svým pojetím humoru, který na základě lepšího poznání reality hodnotí lidské situace komické i tragické tak, že člověku dává šanci do budoucnosti. A vic snad umění ani dát nemůže.

Hovoří-li Vančura o humoru, má na mysli „harmonii a ušlechtilost, jež je křídlem, které nás povznesse, abychom mohli vidět nedostatečnosti bez hněvu“. A tak bychom se opravdu měli na věci dívat, neboť „žádná z krás světa není méně jasná, jestliže máme škaredé a hubaté sousedy“ a „žádný z prostředků, které slouží, abychom přehlédli soudružství světa, není nicotný“.⁵

Vančurovský humor jakožto názor na lidskou skutečnost nemůžeme tedy s komicností příhod a událostí, ať už životních či v umění zobrazených, ztotožňovat proto, že komika — a podobně také tragika — těch oněch příběhů a událostí je jejich příznačnou vlastností, zatímco humor je názorem na tyto příběhy a události, je stanoviskem toho, kdo je poznává a hodnotí. Už vůbec pak nelze ve vančurovském humoru nalézt sebemenší stopu po pojetí života a tvorby jako nezávazné legrace, zjednodušující problematiku lidských potíží a zápasů a vážné stránky lidské existence všeobecně. Naopak, Vančurův humor je si jich vědom už ex principio. Právě proto, že je takto komplexně vědoucí, může svou konvergencí k harmonii a ušlechtilosti „plnit funkci majáku“, který nám signalizuje ono *poselství moudré naděje*, jež tolik září z celého jeho tvůrčího odkazu. Proto je dialekticky pochopený perspektivní humor jednou z fundamentálních kvalit veškeré Vančurovy tvorby, jeho příběhů veselých i těch nejbolestnějších. Opomíjení této kvality znamenalo a vždy bude znamenat zjednodušení a zjednostranění interpretace Vančurových děl. A inscenace vančurovské hry budou v tomto případě neadekvátní, třebaš by jinak měly sebelepší úroveň.

Vančura tolik zdůrazňoval rozdíly mezi humorem a komikou proto, že právě tyto dvě kvality jsou nejčastěji směřovány. Síla Vančurova pojetí humoru tkví však právě v tom, že člověku pomáhá překonat v sobě i tíhu tragiky života. Vančura se ve zmíněné stati dotýká přímo i vztahu mezi humorem a tragikou:

„Jestliže tragický básník prosazuje svého hrdinu, Rabelais jen vypravuje, ale při jeho hlomozném hlase (a znějí všelijaká slova!) sestupuje sama moudrost. Nesmysl je potřen nesmyslem, nehoráznost nehorázností, nedostatky se zmenšují opakováním, výjimky mají tisícero podobu a protívy se kryjí jako sepnuté ruce. Toť moudré DADA. Toť génius, který se ze svoji geniality nezbláznil, toť básník, který si zachoval schopnost překonati dílo v díle a podržel vrch nad příběhy i nad literaturou. Vymyslí si 100 Quijotů, 100 Pickwicků, 100 Švejků, aby ukázal, že není nad zdravý rozum, skromnost a mír. K témuž záměru byli by mu stejně posloužili Hamlet a Faust. Zdá se, že Rabelais je nejklaštější příklad humoru.“⁵

Tedy nejenom Švejk, nejen Pickwick, ale i don Quijote, Faust a Hamlet. Tedy *nadhled nad komikou i tragikou*, komplexní názor, usilující obsáhnout svět v jeho řádu i v jeho chaosu a vždy posilující lidskou naději v úspěšnost

boje za zmenšení sféry chaosu a za vybudování řádu stále vhodnějšího ke šťastnému životu. Proto má Vančurovo tolikéř zdůrazňování řádu a organizace v souvislosti s uměním hluboký smysl, neboť posláním umění a vůbec veškeré lidské pozitivní tvůrčí činnosti je právě rozhojňování enkláv uspořádanosti v chaosu lidského světa.

Vančurovu schopnost nazírat realitu životní i uměleckou komplexně, a dialekticky, v celé rozloze mezi protikladnými póly a bez jednostranných absolutizací dokládá v analyzovaném článku např. i pasáž o slavném dile Cervantově, které spolu s tvorbou Rabelaisovou, Shakespearovou a Chaplinovou Vančura vyzvedává v dané souvislosti nejvýše: „Don Quijote nastokrát zhmožděný, vysmívaný, s mečem a jazykem blázna, zachovává si vrch pro svoji věrnost, jež je stejně směšná jako vznešená. A právě tak Sancho není bez omluvy, jeho lišáctví, ziskuchtivost, a bázlivost jsou vykoupeny a na dně jeho žvástu se tají moudrost. Cervantes užil ve věci tohoto prostáčka spravedlnosti pohádek, spravedlnosti, která propůjčuje vítězství a moudrost Honzům tak příliš podobným Quijotovi i Sanchovi. Lidová básnivost a lidový humor odnáší se právě k tomuto typu a silou starého toužení a lepším poznáním vlastností zajímavých synů, kteří jsou poslední a věčně přehlíženi, dává pocítit sílu a ušlechtilost Honzovu, pecivála, jenž v podstatě byl vždy hrdinným chasníkem a podrží si svoje vlastnosti na všech místech. — Básnické pohádky o Honzovi jsou plny humoru právě pro toto vyšší stanovisko a pro vyšší znalost lidí. Snad by nebylo nesnadné dokazovati, že se v této tvorbě odráží spor, jež selští národové vedli se svými pány.“⁵

Uhrnem můžeme z uvedených tezí vyvodit přesný obraz Vančurovy strannosti, lidovosti a třídnosti i Vančurovo „vědomí souvislosti“ a jeho perspektivnost, naznačující člověku i lidstvu jak cestu k budoucnosti, tak k řešení problematiky života právě probíhajícího. Už z tohoto letmého pohledu, který mohl Vančurovu moudrou ideovost a jasnoživý humanismus jen velmi skicovitě nastítnit, je zřejmá závažnost a pokrokovost Vančurova uměleckého poselství a jeho hlubokého pochopení právě *noetické a etické funkce umění*. Jestliže tento autor zároveň tolik zdůrazňoval *estetickou funkci umění*, jestliže spolu s významovou stránkou uměleckého díla kladl váhu i na její tvarovou, bylo to jenom naprosto logické vyjádření nerozlučnosti vnitřně diferencované *jednoty uměleckého ztvárňování a uměleckého významňování a zpětnovazebného sepjetí života a umění*, jež mohla nepochopit a neuznat jen zlá vůle nebo mysl, naprosto neschopná uvažovat dialekticky.

K problematice uměleckého tvaru vracel se Vančura mnohokrát. Jak jinak, když si byl vědom, že „jádro sporu, který se vleče mezi vládnoucími, vkusem a malou obcí vyznavačů nového umění, je tvar“⁴ a když tu šlo „o věci vášnivého zaujetí, o věci tvaru, který v umění má důležitost jazyka“.⁴ A protože jazyk je nástrojem sdělování a dorozumění, šlo v podstatě a v poslední instanci o obsah, který ovšem není sdělitelný bez formy. V tomto dialektickém sepjetí forma „je vázána na úkol a sama o sobě není“.¹²

Původce uměleckého díla, chce-li vstoupit do komunikačního procesu, v němž má příjemci díla sdělit své svědectví o světě, nemůže tak učinit jinak, než-li prostřednictvím artefaktu, který ovšem musí být jistým způsobem

¹² V. Vančura, *Nové umění*. České slovo 11, 1919, č. 240, 19/10, str. 3. — Viz též sborník *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1. Uspořádal Štěpán Vlášín. Svoboda, Praha 1971, str. 497—501. Citát str. 501. Další odkazy str. 497, 500.

bem ztvárněn, aby mohl tlumočit autorem zamýšlené významy. Umělecké dílo může obsahovat „nějakou pravdu o světě“, říká Vančura v předmluvě ke své první knížce povídek,¹³ a pravda knížky může být „ověřena před jejím počítím“. Umělecké ztvárnění knížky — artefaktu však musí uskutečnit vždy sám umělec. Proto „věci tvaru“ nemohou nebýt v centru jeho pozornosti.

Ztvárnění je hledání tvarů zákonitých, které jsou s to plnit svou funkci, svůj úkol. „Řád, pravda doby, veliké jako stěhování národů a jako genesis, je vítr, jímž se hýbe všechna současnost dosud stmělá stínem civilizace. Z jejího vršení seskupují se zákonné tvary jako krystal z roztoku. To nebo ono, ale hranice určitelnosti nemůže být překročena beze škody. Podstata a její jev jsou určeny jedno druhým. V tom smyslu zajisté není tvar pouhý směr ploch a čar, ale rozloha, sklad, poměrnost a souhra jejich znaků.“¹⁴

A protože „obrazová skutečnost je pomyslný svět, trvá a je dána jen tvarem“,⁴ „prvým ze znaků umění je zajisté tvar. Říkajíce to, máme na mysli jazyk básníků a výtvarnou mateřštinu malířovu.“⁵ Vančura o těchto otázkách mluvil a psal při různých příležitostech, vcelku však se jeho výroky týkají všeho umění a vůbec veškeré tvořivé činnosti. Uvažuje-li o díle jako tvaru, krystalu, organismu, je pochopitelné, že uvažuje také o organizaci, o umělecké tvorbě jako organizaci práce. „Nejde o neobvyklost, nejde o novotu, nejde o sličnost, jde o organizaci, ustrojení, zákonitost tvořivé práce.“¹² V tomto smyslu „vlastní básnická práce je práce o tvaru“⁴ a jde o to, aby to byla dobrá práce, odborná, dělnická, taková, která optimálně plní svoji sdělovací funkci. „Umění rozhojňuje naše životní formy, fantazii, asociaci, určuje vidění a citovost. Propůjčuje tomu všemu tvar a z tvárných životních kladů určitého časového úseku organizuje sloh. Zdá se mi, že užitečnost umění je nezměrná právě proto, že se dotýká nejzákladnějších věcí člověka.“⁴ A právě o člověka jde, neboť „středem nové soustavy bude člověk. On je jednotka nové váhy a míry.“¹² Na rozdíl od reality, jejíž jevy skrývají svou podstatu, umělecké dílo (podobně jako dílo vědecké) je lidský výtvar, který podstatu jevů skutečnosti vyjevuje, činí zjevnou. A proto umělci, kteří chtějí tuto podstatu vyjevit, potřebují vytvářet své umělecké jazyky, s jejichž pomocí bude svědectví o podstatě skutečnosti sdělitelné. Umělecký výtvar-svědectví je svědectvím nejen o umělcově poznání světa, ale i o umělcově hodnocení světa, neboť sděluje i umělcův názor na to, co ta která podstata znamená pro člověka. A proto ve svém svědectví o světě, který „jen pln faktů objektivně poetických i krvavých“, „básník nezatajuje svého souhlasu, ani svého protestu. Vždy uslyšíte jeho ano či ne, vždy se shledáte s fabulací, neboť poetický okeán přecházejí tematické vlnění a bouře myšlenek“.⁴ Tak jsme se kruhem dostali opět k východisku — k diferencované, ale nerozlučné dialektické jednotě umění a života.

Vančurova problematika myšlenky a tvaru a vůbec celá jeho *dialektickoma-*

¹³ V. Vančura, *Amazonský proud — Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Spisy V. V., sv. 15, Čs. spisovatel, Praha 1959. Citát viz Předmluva k prvnímu vydání r. 1923, str. 9.

¹⁴ V. Vančura, *Tvary věcí*. Červen 4, 1921—1922, č. 12, 23/6, str. 175. — Viz též sborník *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 1, str. 155—156.

¹⁵ V. Vančura, *O J. Šimovi a vlastnostech tvorby*. Literární noviny, 6, 1932, č. 8, květen, str. 1.

terialistická a socialisticky humanistická teorie umění, v níž se vše řeší z hlediska *vývoje a pokroku*, je samozřejmě mnohem bohatší, než jak mohla naznačit naše stručně komentovaná montáž z umělcových výroků. Nešlo nám tu však o všestranné zhodnocení Vančurovy soustavy názorů a jejich proměnlivých dominant, ale o zjasňující pohled na básníkovo pojetí několika základních pojmů a vztahů, bez něhož se nedá pochopit ani Vančurův názor na umění scénické, ani jeho způsob tvorby dramatických her.

Je pro Vančuru příznačné, že v roce 1920, kdy zveřejnil dvě ze svých raných jednoaktovek, píše také články, týkající se umění scénických — glosu *Výtvarná scéna*¹⁶ a zhodnocení Čapkovy hry *Loupežník*.¹⁷ V téže době publikuje také článek *Film*.¹⁸ Ve Výtvarné scéně najdeme tyto věty: „Dramatické básnictví není pouhá slovesná krása, vytváří nejen řeč, ale i jednání, bytosti a prostředí děje. Scéna v představě básníkově nabývá obdobně téže formy, již se dostalo slovu. Souhrnem tvoří všechny složky dramatu celek dokonalé jednoty. Jde-li o provedení divadelní hry, je třeba řídit se více básní než scénickými poznámkami, z ní by měly vycházeti všechny prostředky divadla, všechna umění, jež spolupůsobí při provedení dramatu.“

Tyto výroky především potvrzují Vančurovo pojetí scénické básně jakožto fenoménu nikoli jenom slovesného. Dramatická báseň, jejímiž složkami jsou dramatické osoby, dramatické dějiště a dramatický děj, není totožná se slovy, tj. s textem autora — básníka, který svou představu dramatu i jeho scénické realizace zakódovává do slov svého textu. Toto zakódování se uskutečňuje tak, že autorův slovní text má „touž formu“ jako jeho představa dramatu a představa scény. Proto je obojí představa z daného textu dekodovatelná. Při dekodování textem zafixovaných informací se realizátoři divadelní hry mají — podle rady Vančurovy — řídit — více než údaji scénických poznámek — samotnou básní, která jakožto autorova představa dramatu a hry je zpředmětněna především v textu slovních dialogů. V tomto pojetí existuje dramatická báseň nejprve jako autorova představa, kterou divadelní interpreti proměňují — za pomoci autorova textu a prostřednictvím provedení divadelní hry — v báseň scénickou. Vančura tím, že pojem dramatu neztotožňuje s divadelním textem (jak to mnozí činí dodnes), dospívá k pochopení *divadelního díla jako dialektické jednoty divadelního dramatu a divadelní hry*. Nelze nepoznamenat, že Vančurovo pojetí fenoménu „báseň“, „drama“ a „hra“, vyplývající z jeho formulace z roku 1920, je přesnější a o jedno desetiletí časnější nežli to, k němuž ve své *Estetice dramatického umění*, zveřejněné v roce 1931, dospěl Otakar Zich.¹⁹

¹⁶ V. Vančura, *Výtvarná scéna*. České slovo 12, 1920, č. 34, 10/2, str. 3. — Viz též *Divadelní zápisník 3, 1948*, č. 3—4, str. 125—126.

¹⁷ V. Vančura, K. Čapek: *Loupežník*. Hra. Aventinum 1920. Referát o knize. Orfeus 1, 1920—1921, č. 1, červenec 20, str. 25—26.

¹⁸ V. Vančura, *Film*. (K základům filmového umění.) České slovo 12, 1920, č. 195, 21/8, str. 6.

¹⁹ Ot. Zich, *Estetika dramatického umění*. Teoretická dramaturgie. Praha 1931. Srovnej Zichovo nepřesné axioma: Dramatické dílo (tj. činohra a opera) = dílo divadelní = to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle (str. 16), a pak jeho pojetí poetičnosti jakožto vlastnosti, přisouzené v oblasti umění jen slovní lyrice a epice (str. 73 n.), což nutně vede ke známým Zichovým „divadelním antinomiím“ mezi poetičností a dramatickostí, mezi hudebností a dramatickostí a mezi výtvarností a dramatickostí (37 n.).

Zmínka o uměních, spolupůsobících při provedení dramatu, může vzbudit dojem, jako by byl Vančura zastáncem pojetí divadla jakožto tzv. složeného umění. V poslední větě citované pasáže je však výraz „všechna umění“ uváděn jako synonymní výraz „všechny prostředky divadla“. Nejsou tu tedy myšlena tzv. samostatná umění nedivadelní, ale různé umělecké činnosti divadelní. I v tomto bodě je tedy Vančurův názor progresivní a také stále aktuální, neboť teorie „složenosti“ nebyla ještě ani dnes v teatrologii zcela překonána.

Lapidárně naznačené pojetí divadelního díla jako jednoty divadelního dramatu a divadelní hry, s jejich společnými jmenovateli — *básnivostí* a *scéničností* — charakterizujícími divadelní dílo jako scénickou báseň, můžeme shrnout v jediné krátké větě, kterou Vančura vyslovil v úvodu své první divadelní kritiky v roce 1924: „Divadlo jest kolektivní básnictví“.²⁰

V jednotě se svým celkovým pohledem na divadlo pojednává Vančura ve Výtvarné scéně o *problematické scénografické*. Přiklání se zde k tehdy se formujícímu směru, který zdůrazňoval trojrozměrnost scény a architektonické řešení scénické výpravy. Vančura tu rozpoznává v Hofmanově výpravě k Husitům progresivní vývojovou tendenci, kterou i naše divadelní historiografie hodnotí jako významný mezník a počátek moderního řešení výtvarně scénické koncepce inscenace. I v této speciální aplikaci postuluje Vančura *stylovou jednotu*, neboť scénograf má „charakterizovati báseň“ a ne usilovat o vymalování scény „v slohu udané doby“ a o popisnost. Vždyť „v divadelní hře jest pravou jenom básnická skutečnost.“ „Do zamýšlené jednoty básně vnášeji zmatek předměty zhotovené »jako doopravdy« a také véto „nevýtvarné budování scény“ má za následek, že se jeviště stává „pouhou podívanou, obrazem, na nějž lze hleděti jen z jedné strany“. Jestliže se Vančura závěrem přimlouvá za to, „aby byla scéna méně divadlem a více místem básnických dějů“, pak s onou jednopohledovou popisností nespojuje divadlo vůbec, ale jen divadlo starého typu, které si v předmětech zhotovovaných »jako doopravdy« libovalo. O několik let později — v době tvorby Učitele a žáka a Nemocné dívky — se Vančura přiklonil ke konstruktivistickému řešení scénické výpravy, ale především ke scénografické kinetice, usilující o nestatickou scénickou výpravu, o novou práci se světlem a využití projekce. V této souvislosti je třeba upozornit ještě na jedno, pro celou další Vančurovu tvorbu významné tvrzení, kladoucí důraz na to, že „umělec může vyjádřiti tvarem, vzorností hmoty i sám organický růst“. Zřetel k vyjádření *pohybu, výpoje, dramatu růstu* — to je moment, který u Vančury opravdu najdeme všude a v každé době a který souvisí s jeho dynamickým a dialektickým pojetím reality.

Vydatným pramenem pro poznání Vančurových názorů jsou i jeho *divadelní recenze* z roku 1924. Tyto kritické glosy se nedotýkaly jen divadelních textů, jejich myšlenkové náplně a celkové tektoniky, ani jen srozumitelnosti dikce — tedy otázek, které jsou slovesným tvůrcům nejbližší, ale věnovaly pozornost také scénografii, problematice světónázorové koncepce režie, jejíž

²⁰ V. Vančura, *Jules Romains v Národním divadle*. (J. Romains, Prostopášník pan de Trouhadec. Premiéra 4. 3. 1924.) Československá samostatnost 1, 1924, č. 34, 6/3, str. 5.

postavení v moderním divadle Vančura považoval za dominantní, i hereckým výkonům, z nichž však jen málokterý si u recenzenta vysloužil pochvalu. Vančurovy nároky tu byly velmi značné a jeho postulátu stylové jednoty a přísného zřetele k celku díla dokázali vyhovět jenom nemnozí z tehdejších herců — alespoň v těch hrách, které Vančura hodnotil a které ve své většině neoplývaly ani kvalitami autorskými.

„O divadle bylo psáno příliš mnoho, aby bylo jisté, čím má být. Nuže, ať všechna mínění jsou pochybná, přece jest jisto, že povaha dramatu jest v akci hromadné. Divadlo jest kolektivní básnictví a řeč této skladby, na níž jsou zúčastnění tak mnozí i po dělnicku, nemůže býti jiná než styl. Jest nutno organizovat dění, slovo a prostor. Tento dramatický úkol básníkův jest i úkolem herců i stavitelů scény a jenom trojí dokonalost je dobré drama.“

V této pasáži, která patří do Vančurova prvního referátu, věnovaného hře Romainsově,²⁰ opět čteme známé nám požadavky stylu, organizace tvůrčí práce a jednoty všech složek. Termín „akce hromadná“ připomíná F. X. Šaldu.²¹

Příznačné je také to, v čem a proč Vančura vidí — v dobovém kontextu — integračního činitele. „Ve shonu za stylem a v období zajisté přechodném je právě vhod opřít se o disciplínu, jež nejvíce se blíží exaktnosti. Dnes v umění beze sporu je to výtvarnictví a nepokládám za náhodu, že z něho byly odvozeny základy moderního krásného písemnictví. — S divadlem nemá se věc jinak a vzájemná vazba umění jest právě zde patrnější.“²⁰ Za realizaci zvytvárnění scény chválí Vančura bratry Čapky a Hilara. „Byla určena scéna. Stala se místem básnického děje, prostředím, či lépe prostorem dramatu; je tak výtvarná jako svět básně. Výtvarná scéna je kladem českého divadla. Avšak čeho se nám doposud nedostává, jest umění herecké.“²⁰

Nespokojen je recenzent také s tvorbou současných dramatiků, kteří nenesou srovnání s géniem Shakespearovým. „Chudácká přítomnost dramatického umění, změřená Shakespearovou velikostí, zdá se tím bídnější. Ve vysokých polohách básní, v krajinách bouří, ve vichřicích ducha novodobý herec, jenž mnoho neví, nic nevěří a nesnaží se, leda o spanilý zevnějšek, je smýkán velikostí, jež se stala krutou. Slovo, které pronásí, ho ukřičelo. Skutek, který naznačuje, jej zdrtil.“²²

Tento úryvek z kritiky Kvapilovy inscenace Kupce benátského si můžeme doplnit Vančurovým hodnocením Shakespeara z kritiky Hilarova nastudo-

²¹ Vančurův termín vzbuzuje asociaci se Šaldovou studií *Drama a lidská hromadnost*, napsanou a původně uveřejněnou ve Sborníku Národního divadla v Praze 1883—1923. Praha 1923, str. 33—34, a po letech přetištěnou v Souborném díle F. X. Šaldu, svazek 21, *Kritické projevy* — 12 (1922—1924), Praha 1959, str. 127—132. Šaldovo pojetí dramatu, zvláště řeckého, a kritikův důraz na „objektivný zákon“ a „vesmírný řád“, „vyšší harmonii právě zákonné svobody“, na básnickou *objektivaci*, na organizující a orientující úlohu dobrého dramatu, které je „podobenstvím celku“, „harmonii, vyrovňující temné disonanční krajnosti“ a které se — na rozdíl od mystérií, určených jen vyvoleným a zasvěceným — „obrací k celé obci, ke všemu lidu jako k jednotce psychicky sociální“ — tato koncepce je velmi blízká i Vančurovým názorům. Mezi jeho a Šaldovými hrami však naprosto převažuje odlišnost.

²² V. Vančura, *Kupec benátský*. (W. Shakespeare, *Kupec benátský*. Premiéra v Městském divadle na Král. Vinohradech 16. 4. 1924.) *Národní osvobození* 1, 1924, č. 77, 18/4, str. 5.

vání Romea a Julie,²³ kde o anglickém dramatikovi uvažuje v souvislosti s otázkou modernosti, jež „není více než jméno ran, jimiž každá společnost konala své dílo.“ Shakespeare ve své době, tak „jako po třech stoletích děsí tichošlápky silou svého ducha, slovem, vášněmi a horoucností lásky. Buřič, jenž zvrátil staré zvyklosti, rozbíječ jednoty času, děje, místa, svobodný až k svévoli básník Shakespeare přece zachovával, ba sám určil nejpřísnější zákony dramatického básnictví. Semknul výjevy příkazem naléhavějšího času divadelního, určil rozměry a prostornost scén, nezbytnost rozvedených dějů svedl v útok za jediným cílem. Shakespeare znovu přináší dar řeči a jednání a předvádí pravdy, z nichž mnohé se budou plnit patrně věčně. S velikou obezřetností a silou tvořil Shakespeare nové divadlo, mysl současné na scénu i na hlediště; dodnes nebylo básněno dílo lidštější. Dodnes nebylo většího básníka a básníka ve své době modernějšího.“²³

A když po několika letech píše Vančura svoji vynikající Poznámku o humoru, v pasáži o humoru dramatických děl opět jmenuje Shakespeara, jehož „35 dramát bylo školou nikoliv jenom divadlu, hercům a básnictví, ale i životu.“ Mezi dramatiky „nemůžeme mimo Shakespeara a nejstarší básníky jmenovati nikoho, jehož humor by snesl srovnání s mistry“, píše Vančura, když v této souvislosti celkem odmítá dílo Shawovo. „Veselohry Sakespearovy, toť lidová slavnost, při níž z přemíry básníkovy bohatství se rozdílí štěstí vidět harmonicky, lépe a dokonaleji.“ Vančura si cení Shakespearovy nespoutané fantazie a podobnými slovy jako v někdejších svých kritikách mluví o „svévoli géniů“, z ní „jsou odvozeny zákony tvorby, neboť tato zdánlivá libovůle je rytmizována oddechy země, toť nesrozumitelný řád světa, jenž se stává čitelnějším z rukopisu velkého básníka“. A dodává: „Zákony nejsou účel, zákony jsou jen prostředkem řádu.“⁵

Bystré, promyšlené a namnoze zcela původní hodnocení se ve vlastních Vančurových divadelních textech mění ve zjevný hold. Jeho projev můžeme spatřovat např. v důsledném užití blankversu v rané aktovce Několikerá zasnoubení z roku 1920, ale také v blankversových partiích v poslední hře — Josefíně, kde je Shakespeare oslaven pro Vančuru příznačným způsobem — obdivně a žertovně zároveň — i ve scéně vyučování z II. dějství. *Shakespearovská inspirace* jde však u Vančury ještě hlouběji a projevuje se záměrným, ale přitom moderním navázáním na tradici shakespeareovského divadla po stránce stylové i tektonické, po stránce tvůrčí metody i filosofické obsaženosti. Nejen Několikerá zasnoubení, ale i další z raných aktovek — Satyrská komedie se svým proměnlivým dějištěm napovídá, že studium Shakespearových principů a zájem o ně provázal dramatika Vančuru od prvních let jeho tvorby. Nejmarkantněji by se toto trvalé duchovní příbuzenství ukázalo na Alchymistovi, na tomto vančurovském „Antihamletovi“, jehož podrobné srovnání se Shakespearovým Hamletem by bylo neobyčejně zajímavé a prokázalo by — mimo jiné — též konkrétní uplatnění Vančurových výroků o tradici, jež „znamená živou práci v nepřetržité souvislosti“⁹ a o souvislosti, jež „má být reagující a živá, nikoli mechanická“.³

V Alchymistovi byly také zhodnoceny Vančurovy zkušenosti z jeho vlastní

²³ V. Vančura, *Světské evangelium*. (W. Shakespeare, *Romeo a Julie*. Premiéra v Národním divadle 25. 4. 1924.) *Národní osvobození* 1, 1924, č. 85, 27/4, str. 4.

dramatické tvorby v dvacátých letech. V této hře byly v konkrétní umělecký čin proměněny Vančurovy divadelní názory, do té doby nejnutněji vyslovené v Poznámce o novém divadle z roku 1930.¹⁰ Značná pozornost, věnovaná v tomto článku *divadelnímu publiku*, usvědčuje z nesprávnosti ta tvrzení, podle nichž se Vančura touto problematikou zabýval údajně teprve v průběhu třicátých let, teprve v programovém článku *Scéna hledá své obecnstvo*. Základním vodítkem pro porozumění Vančurovu názoru na tuto problematiku je nám výrok z dochovaného konceptu přednášky *Jak čist*: „čítba je druh tvorby a v každém případě je její zkratkou“.⁶ Tento názor, který se dá aplikovat na příjemce uměleckých děl obecně, divadelní publikum nevyjímajíc, je podle našeho mínění jediný, na jehož základě lze proces umělecké komunikace uspokojivě vysvětlit. Teprve tehdy, když *původce* nejenom „produkuje“ a *příjemce* nejenom „konzumuje“, ale když oba opravdu *tvorí*, dá se uvažovat o procesu *komunikace opravdu umělecké*. To je nejzřetelnější právě ve sféře umění divadelního, kde průběh divadelního představení a vůbec pojem divadelního díla nevysvětlíme bez zřetele k zpětné vazbě, v jejímž rámci publikum bezprostředně reaguje na předváděný scénický děj a svou reagentí jej ovlivňuje. Už jsme si citovali úryvek z jedné z Vančurových kritik,²³ v níž recenzent chválí Shakespeara za to, že myslí „současně na scénu i na hlediště“. V Poznámce o novém divadle se problematikou publika začíná a věnuje se jí značná část článku. Vančura uvažuje o tom, co divadelní obecnstvo od hry očekává a jaké samo je. Dochází k závěru, že „je přístupno novotám a přijalo nové tvary“, že „se již nepodivuje věrnosti, s níž se podařilo napodobiti na jevišti městský příbytek, hrad (či hradní zeď) a draka dýchajícího oheň“. Obecnstvo je schopno přijímat i experimenty, neboť „není jen vulgární a špatné, ale umělecké správy neprosazují svá lepší přesvědčení.“¹⁰ Vančura se tu dotýká staronového triku provozovatelů, permanentně se odvolávajících na nevypěstlost obecnstva, a vytýká „hejtmanům a ředitelům našich divadel“, že „jejich dovednost nesměruje leč k období minulé skutečnosti divadelní i životní.“¹⁰ Avšak: „Energie divadel je kinetická a síly, které hnaly divadelní mlýn v letech devadesátých, jsou dávno tytam. Je marno hledati uplynulé vody. Kdysi čistý divadelní tvar by dnes působil zrůdně. Soudobý život uvolňuje nové energie, a jestliže nebudeme tvořiti z nich, prohospodařili jsme svoji věc.“⁹ Je jistě pravda, že „divadlo musí šetrně nakládati s penězi, jichž se mu dostává, ale je-li v područí své pokladny, provozuje úspěšné kýče, a hovic banálním vkusu, zároveň jej povyšuje na vkus vládnoucí. Divadlo takto závislé dezorientuje i autora, jenž snadno uvěří svému úspěchu, i obecnstvo, které nemá povinnost být kritičtější než poradní sbor.“⁹

Ke zdravému vývoji divadelní kultury pak nestačí jen běžný divadelní provoz, neboť nejen věda, ale i umění potřebuje své *experimentální laboratoře*: „Divadlo není osvětový ústav ani muzeum. Je živým dějištěm básně a tu, aby jeho činnost byla vskutku tvořivá a neopakovala jen jakýsi úspěšný tvar, je mu třeba pokusných scén, odpovídajících vědecké laboratoři. — Kterýsi intendant Národního divadla, intendant nikoli bez porozumění pro věci umění, napsal v novinářském článku, že se na první scénu nehodí experiment. To je ovšem omyl. Každé nové představení je experiment, a pokud jím není, je zhola zbytečné. Zamýšlená krása neskýtá jistotu, že bude jako krása demonstrována. Ale bez této odvahy či jak se říká drzé domýšlivosti

budeme hráti vždy hůř a hůře, neboť vývoj, hledání a obměňování forem je podmínka nejen pokroku, ale i normálu.⁹

Po konstatování, že „tvary nového divadla naznačuje ruská tvorba, avšak drama čeká doposud na svého básníka“, Vančura v Poznámce o novém divadle dospívá k určité definici: „Divadlo je organisovaná náhoda, překvapení a výjimečnost, jehož asociace a logičnost jsou vymezeny básnickou hranicí.“ Odmítá „lineární fabuli“ dosavadního dramatu a předvídá, že „drama nové bude zníti současně několika kony jevištními, jež budou v žádoucím poměru k vlastnímu dějství, aby je podepřely buď kontrastem nebo obdobou“. Hovoří o tvorbě děje „bez exposice“ a „v pohnutém sledu antithese“. Rečí dramatu bude „báseň apostrofující diváka, báseň vytvářející děj, v němž vše, co se nedá demonstrovati, bude zavrženo. Zdá se pravděpodobno, že nová scéna se opět rozhodne pro rytmovou řeč již proto, že je spádná a nevšední. To nemluví pro lyrické drama, ale tam, kde lyrika sama bude hrát, stane se důležitou složkou divadelní právě tak, jako všechny hodnoty, jež v mohutném proudu přináší život“.¹⁰

Dialektický vývoj dramatických konfliktů, zásada scénické demonstrovatelnosti, polyfonický děj, kontrapunkt analogie a kontrastu, náhody a logičnosti, básnivost, rytmová řeč a důraz na hodnoty života — to vše patří k základním kamenům Vančurovy teorie divadla a to vše také nalezneme realizováno i v jeho odkazu dramatika, jenž patří v české divadelní kultuře k nejosobitějším co do kvalit estetických i ideových.

Ve smyslu „trojí dokonalosti“, bez níž pro Vančuru neexistuje dobré drama, se Poznámka o novém divadle dotýká také *problematiky scénického prostoru a hereckého umění*. Předpokládá se tu „prostrannost scény zbavené všech dekorací“ a „odstupňované a o vysokých místech“, takové, která by poskytla hercům možnost živého pohybu na jevišti a přispěla k tomu, aby přišla „tělesná obratnost a síla znovu ke cti“ a aby byla uspokojena potřeba diváků „viděti půvab tělesných pohybů, dovednost a krásu“. S touto *estetikou prapůvodního komedianství*, k němuž se hlásila celá naše meziválečná divadelní avantgarda, byla ovšem nesouměřitelná dobová herecká konvence, dovolující „hráti hlavou a trochu pravicí“ a podle jejíchž kánonů „herečky ohýbají koleno, jen pokud neztrácejí na důstojnosti dam“, takže „divadlo připomíná Angličany ochromené domácí etiketou“. Proti těmto „mluvícím obrazům“ staví Vančura „závod herců, kteří byli zbaveni trapné povinnosti reprodukovat slova básně, místo aby řeč plynula ze hry“. Nové divadlo představuje si Vančura „jako dynamický kolektiv, jenž má svrchovanou schopnost jednati v jednohlasné scéně a opět zníti jako orchestr mnohohlasnými proměnami a asociacemi“.¹⁰ Vančurova Poznámka o novém divadle obsahuje sedmadvacet vět. Je při své stručnosti tak nabitá myšlenkami, že by vyčerpávající komentář k ní sám vyplnil značně rozměrnou studii.

V třicátých letech se nad světem začínají stahovat mračna druhé světové války, „čas byl obrácen proti svému směru a na námitky jiného světového názoru odpovídá střelba. Měšťanská a maloburžoasní společnost byla v posledních letech zachváćena fašizující ideologií.“ V Československu je jenom o poznání lépe: „Lidé, kteří vyznávají progresivní tendence, mohou doposud mluvit, mohou obhajovat svůj směr a své pracovní tvary.“ Za těchto okolností ani Vančura, spolu s těmi, „kdo mají co říci“, nechce „držeti zobák“. Ale situace je taková, že jde vůbec o to, aby umělci „stůj co stůj dělali di-

vadlo", i když se při tom budou „brodit prostřednostmi", neboť „určité práce musí být vykonány za všech okolností". Avšak „má-li člověk na mysli podobnou nutnost, přejde ho chuť snít o maximálních programech a dělá věci základní a to, co je možné".³ Vančura sám však neustupuje od svých uměleckých představ ani o píď a svým Jezerem Ukereve, které znamená „odsudek všeho, co je nízké, sobecké a hanebné",⁹ nekompromisně hází rukavici všem nepřátelům „svobody a vývoje" — hodnot, které považoval za „základní potřebu nás všech"⁹ a za něž sám bojoval až do své trpké smrti.

Když Vančura uvažuje o přítomnosti, zdá se mu, že „nikdy nebylo dramatictější doby, než je ta, kterou právě prožíváme", že „nikdy nebylo v jednom časovém úseku shrnuto tolik protiv, tolik zápasů a tolik různorodých tendencí jako dnes".³ Jako by tu v úvodu stati O současném divadle, pocházející z poloviny třicátých let, přímo navazoval na Poznámku o novém divadle z roku 1930, která končí týmž konstatováním dramatickosti „našeho období převratů".¹⁰ V tomto období, kdy „vývoj se uskutečňuje v střetnutí protiv" a kdy „se nová škola umělecká tvoří na pozadí školy předchozí jako přímá reakce", „velká divadla" „jsou oficiální, státní a městská i za cenu úřadování". Tyto „úřední vlivy retardují vývoj", „výrobce dramatu a kruhy rozhodující o divadle počítají s automatizovanými zálibami předplatitelů" a toto „platící obecnstvo" — to je „vlastní pán divadla". „Protože jde o obecnstvo vážené, je nutno, aby nebyly předkládány věci znepokojující, palčivé či dokonce převratné. K tomu směřuje i snaha dohlédacích úřadů, a tak divadelní tvorba je nucena točiti se kolem dané osy."³

Za těchto neradostných poměrů lze se pokoušet o řešení opravdu jen elementárních otázek. Jednu z nich vidí Vančura v „normalizaci jevištní mluvy", kterou však pokládá za složitější, než je otázka správnosti v obecném, lingvistickém smyslu: „Scénická mluva má vždy úkol vytvořit na pozadí normy tvar, který by byl nejpříznačnější pro určité drama a současně diferencovat řečený tvar tak, aby se mluvčí dramatu co nejostřeji odlišovali", neboť „výslovnost hercova spadá do oblasti tvorby, jež předpokládá takovou míru svobody jako kázně a znalosti toho, co je správné v obecném smyslu". V této souvislosti vypočítává Vančura složky, na nichž hercův projev, hercova výslovnost závisí, a vedle „vlastností osobních" rázu fyziologického a psychického uvádí určenost „oborem dramatu, strukturou větného textu, dramatickým spádem děje a jeho situacemi, ohledem na souhru, znalostí úlohy, zásahy režisérovými, reminiscencemi, návykem atd."³

Autor stati si uvědomuje, že do rozboru „stavu dnešních velkých divadel" by patřila ještě zmínka „o herectví, o scéně, o slovesné práci dramatické, o skladebných principech a ústrojnosti dramatu, o jeho materiálech a o tématech, dále pak o funkci režisérské atd.", avšak tuto problematiku už nerozvádí. I z tohoto výčtu je však patrné Vančurovo komplexní chápání divadelního umění. Svě úvahy končí autor „poukazem na práci divadel malých", vyjadřuje „živé sympatie" „divadelním snahám Honzlovým" a „realizacím E. F. Buriana", neboť v době, kdy „úřední vlivy — — — odstraňují z cesty vše, co zavání experimentem a co není vyzkoušeno" a kdy „starý útvar platí za normu, jež nesmí být porušována", „D 36 a Honzl představují jakousi laboratoř českého divadla, pracují vášnivě, a přece s rozvahou — — — Vývojový proud, který se tak zvolna sune velkými scénami, může se u nich prudce čeriti; zde není zakázán dialektický skok a riziko,

při němž jde o krk, zde má ještě smysl pozdrav »Zlom vaz!«, když herec stoupá na scénu.“

Vančura pak závěrem opět zdůrazňuje hledisko vývoje a zdá se mu, že „jedině důležitým činitelem vývojovým jsou vztahy a vzájemné působení malých scén na velká jeviště“. Tato dvojznačnost je — podle Vančury — „předpokladem pohybu a vývoje“. Dialektik Vančura, odmítaje tím dobový separativismus, objevující se v obou zmíněných oblastech českého divadelnictví, znovu osvědčil svoji moudrou uvážlivost. Proto také vyslovuje přání „aby jejich styk byl co nejživější a tak úzký, aby se odborné divadelní snahy prolínaly“.³ I tímto přáním Vančura vlastně evokoval budoucnost, v níž k onomu prolínání opravdu docházelo.

Vančura bojoval za své pojetí ve své době až do konce. Jeho mnohostranné rysy a možnosti si teoreticky prověřil i ve svém zamyšlení nad autorsko-hereckou tvorbou Voskovce a Wericha. Do sborníku k výročí jejich divadla přispívá Poznámkou o humoru Osvobozeného divadla,²⁴ jehož specifikum vymezuje řadou bystrých postřehů, které — jak je to u Vančury pravidlem — mají i širší platnost. Téma stati mu dává příležitost ukázat, jak se věci mají u „divadel neosvobozených“, — — — „jejich herectví nemá jinou ctižádost než umocnit text podle řemeslné logiky“. Vančura chválí V + W za to, že u nich „drama je jakési pospolitě tažení herců a obecenstva, iluze a skutečnosti, akce uvážené a akce improvizované“, že „scéna Osvobozených je schýlena směrem k obecenstvu“ a že „diváci zasahují do hry“. Vančurovi se líbí Voskovcovo a Werichovo „krkolonné divadlo“, v němž „zůstává na štěstí scéna scénou“, která „pranic nepopisuje“, v němž básníci, herci a diváci společně uskutečňují „dvě hodiny divadelního života“. Autor studie objevuje, že hry Osvobozeného divadla jsou hrami „o dvou dramatických plánech“, které „se vpsled prolínají a tak bývá za veselého smíchu dosaženo cíle“. Dvojitý plán je dán tím, že „vedle základní dramatické koncepce vyskytuje se u Voskovce a Wericha ještě plán porušování řečené koncepce“, že „tok dramatické akce bývá velmi zhusta na jevišti Osvobozeného divadla doslova zastavován — ba záměrně kažen“ a že „tu bývá mechanismus jeviště obnažen a iluze rozmetána (či aspoň znesnadňována), ale divák je právě prostřednictvím podobných zvrátů, podobného znesnadňování účasten jakési dramatické akce vně dramatu“. Pozitivně jsou hodnoceny také „výstupy před oponou“, v nichž „se oba herci namnoze stávají diváky a glosátory vlastního dramatu“ a v nichž „osvobozené obecenstvo poznává jakousi souvislost s chórem či s překvapující, humornou a směšnou moudrostí Shakespeareových lidiček“. Vančura tu oceňuje, že „Voskovcovo a Werichovo výstupy mají tedy nejznamenitější tradici a uskutečňují se v poloze tak nové, že se právem staly středem zájmu“. „Pokud jde o vžitě proporce,“ píše dále Vančura, „musíme ovšem připustiti, že se v řečených výjevech tají nepoměr, rozpor a nesrovnalosti“ — ale právě v tom vidí Vančura „podstatu komična“ a „mohutnost, která přetváří jevištní konvenci v nový a vyšší smysl“. Vedle tohoto sepětí tradice a modernosti vidí Vančura v uvedených výstupech i další významný rys, totiž ten, že tvoří „syntézu autorů a herců, jimž právě

²⁴ V. Vančura, *Poznámka o humoru Osvobozeného divadla*. V knize *10 let Osvobozeného divadla 1927—1937*. Praha, Osvobozené divadlo v nakladatelství Fr. Borový 1937, str. 24—26.

tento divadelní tvar skýtá možnost, aby pronášeli myšlenky ve stavu zrodu". V textu přednášky O svém literárním vyznání⁸ rozebírá Vančura případy, kdy „působil jazyk básníkův jako slova ve stavu zrodu". Tento způsob tvorby charakterizoval Jan Mukařovský jako příznačný právě pro Vančurovy prózy.²⁵ Neméně však platí i pro stavbu vět ve Vančurových textech divadelních. Za třetí pak vyhovuje Osvobozené divadlo i Vančurovu pojetí humoru. Za jeden z nejvýznačnějších znaků jeho humoru považuje Vančura ono „porušování dramatické jednoznačnosti" a to, že jde o humor „druhu názorového", který „jednotí protichůdné celky a zaměřuje situace komické i vážné ve smích, o němž platí věta starých škol: smáti se znamená lépe vědět." Znovu tu tedy máme důkaz toho, že vančurovsky pojatý humor stojí nad komikou i nad tragikou. Přitom se v této studii Vančura vrací k definici smíchu, uvedené v knize Hrdelní pře aneb Příslaví. Na článku o Osvobozeném divadle je zajímavá — z hlediska jeho autora — ještě jedna věc. Vladislav Vančura, tento apoštol pevného řádu a přesně promyšleného tvaru i významu, na Voskocově a Werichově „krkolomném divadle" vysoko oceňuje právě jeho *víceznačnost a poloimprovizovaný charakter*. To je však překvapivé jenom na první pohled. Vždyť právě on zastává zásadu, že „máme u každého autora hledati, co v něm je",⁶ právě on považuje drama za „báseň apostrofující diváka"¹⁰ a právě on charakterizuje příjem uměleckých děl jako „druh tvorby",⁶ tedy jako aktivní činnost, dialekticky spjatou s činností původců uměleckých děl. Ve sféře divadelního umění je tato dvojí aktivita přímo konstitutivní a spjatá se samotnou podstatou divadla. I když je Vančurovo porozumění osobitým principům tvorby V + W v souladu s jeho vlastními požadavky vůči umělecké kritice, přece jenom je hodno zvláštního ocenění, neboť to bylo porozumění, jakého se jemu samému dostalo za jeho života jenom zřídkakdy.

Vančura podal ve své stati o Osvobozeném divadle jednu z nejlepších charakteristik tvůrčí specifičnosti Osvobozeného divadla. Její zpracování nezůstalo bez užitku ani pro jeho vlastní tvorbu. Vančurovské sepětí teorie s praxí se projevilo i tentokrát — vznikem hry Josefina. Centrálním činitelem v této dramatické humoresce je kolektiv konzervatoristů, jejichž akce, v textu naznačené, přímo vybízejí k improvizáčnímu obohacování a dotváření autorského výtvoru vlastní invencí inscenátorů.

Poslední z Vančurových článků, o němž se chceme v našem přehledu zmínit, je programový článek *Scéna hledá své obecnstvo*,²⁶ jenž spadá do téhož roku 1937 jako studie předchozí a jenž svým způsobem vyvrcholuje Vančurovy „poznámky" o divadelním umění. I tato stať přináší víc, nežli slibuje její skromný název. Vančura tu promlouvá nejen k potenciálnímu diváku nové lidové návštěvnické organizace, ale k celému národu a jeho „zájmovým vrstvám" ve chvíli, kdy se „ve shodě s vývojem" „cesty řečených vrstev kříží" a „myšlenkové proudy narážejí na sebe příliš ostře" a „znesnadňují práci", kdy „se opět rozhoduje o pokroku lidstva či o jeho zvratu", „o životě

²⁵ Jan Mukařovský, *Vančurovská prolegomena I a II*. V knize *Cestami poetiky a estetiky*. Edice Dílna, sv. 36, Praha, Čs. spisovatel 1971, str. 221—276.

²⁶ V. Vančura, *Scéna hledá své obecnstvo*. (První program Lidového divadla, duben 1937). Viz též publikaci: *10 let Lidového divadla*. Praha, Lidové divadlo 1947, str. 24. (Úryvek, otištěný na str. 62 sborníku *Vědomí souvislosti* — viz naše poznámka 9 — je až na jednu větu totožný s jednou pasáží článku *Scéna hledá své obecnstvo*.)

či smrti národů“ a kdy je třeba „k palčivým otázkám dne“ říci jasně své „ANO a NE“. Divadlo, které „bylo vždycky skutečností společenskou“ a „projevem veřejného mínění“ a zvláště v Čechách zobrazovalo „cestu, kterou se bral národ“, nemůže tváří v tvář „vesmírnému dramatu“ zůstat „místem pouhé podívané“, musí sledovat „opět své velké poslání“ — tak jako v minulosti, kdy „síla a nádherná životnost mladé společnosti vznesla podvokrát klenbu svého divadla a vdmychla jevištní tvorbě ducha, který nás dnes uchvacuje, a který zní v tónech Smetanovy hudby“. Nestáčí však obracet se zpět, neboť „nic není marnější než snění nad starou slávou a nic není tak zhoubné jako napodobování vlastní minulosti“. „Tradice znamená živé tvoření v nepřetržité souvislosti“ a „vývoj je zajisté nejdražší slovo“. A jen tehdy, když „mistři a obecenstvo“ — „neboť není jedněch bez druhých“ — jsou věrni „zásadě, že vně vývoje není ani tvorby ani života“, jen tehdy tvoří „divadlo veliké a uchvacující“.²⁶

Tak zůstává Vladislav Vančura doposledka při svých zásadách, které v základu zformuloval už na počátku svého čtvrtstoletého tvůrčího usilování. Podle toho, jak se vyvíjel život a společnost a jak se měnila doba a umění, zdůrazňoval ten či onen aktuální problém. Ale Vančurova celková názorová koncepce i jeho dialektickomaterialistická metoda řešení otázek zůstala stabilní a tvořila ve všech letech a ve všech jeho člancích opěrnou kostru jeho prohlubující se životní moudrosti, která vyzařovala z jeho teoretických myšlenek i z jeho uměleckých výtvorů, a také z jeho osobního života.²⁷ Tato *jednota teorie a praxe, myšlenky a činu, života i tvorby*, která byla Vančurovým nezrušitelným kategorickým imperativem a pro jejíž důsledné naplnění obětoval i život, tvoří fundamentální znak jeho lidské i umělecké velikosti, jeho vzácné a ryzí osobnosti, jíž plným právem náleží jméno *tvůrce* a jméno *člověk*.²⁸

DIALEKTISCHE EINHEIT DER THEORIE UND PRAXIS BEI VLADISLAV VANČURA

Der bedeutende Schriftsteller und Dramatiker, der erste Nationalkünstler der ČSSR Vladislav Vančura (1891—1943), hat kein wissenschaftliches Werk über die Ästhetik der Kunstschöpfung geschrieben; aber das kompakte dialektisch-materialistische System der Ansichten über die einzelnen Kunstarten und über die allgemeinen Fragen der Kunst geht aus seinen theoretischen Aufsätzen und künstlerischen Kritiken hervor. Seine pünktlich formulierten Ansichten waren vor dem zweiten Weltkrieg sehr progressiv und originell und sind bis heute anregend.

²⁷ K týmž výsledkům o jednodolitosti Vančurovy osobnosti došel pisatel této studie i na cestě po stopách básnickovy občanské aktivity a také rozborem jeho dramatických děl, jemuž se věnoval od začátku šedesátých let a jehož výsledky jsou — kromě drobnějších článků — uloženy ve čtyřech dosud rukopisných pracích rozměrnějších: *Divadelní svět Vladislava Vančury*, *Typ vančurovské hry*, *Tektonické principy vančurovské hry* a *Dramatik Vladislav Vančura*. Dílčí ukáзка z těchto analýz byla pod názvem *Vančurovův dialektický experiment* otištěna v časopise *Česká literatura* 20, 1972, č. 2, květen, str. 97—114.

²⁸ Už po odevzdání této práce redakci vyšel v nakladatelství Svoboda v Praze 1972 sborník *Řád nové tvorby — Vladislav Vančura*, který uspořádali Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. V jejich publikaci je přetištěna většina Vančurových statí a poznámek, jež jsou ve studii *Dramatikova dialektická jednota teorie a praxe* komentovány.

Zur fundamentalen Kategorie der allgemeinen Ästhetik des Schriftstellers Vančura gehört der Begriff *des Poetischen*. Vančura hielt das Poetische für eine notwendige Eigenschaft eines jeden guten Kunstwerkes.

Es handelt sich weiter um die eigenartige Auffassung *des Humors*. „Der Humor bedeutet nicht zu lachen, sondern besser zu wissen.“ Den Humor kann man nicht mit dem Komischen indentifizieren. Komisch oder tragisch sind die Situationen und die Begebenheiten, der Humor ist dagegen eine Anschauung, die diese Ereignisse bewertet. Nach dem Humoristen Vančura ist die Welt weder absolut schlecht, noch absolut gut; aber es ist möglich und auch notwendig, die Welt zu ändern und zu vervollkommen. Und zu dieser Vervollkommnung kann auch der Humor im Leben und in der Kunst recht viel beitragen.

Das Leben und die Kunst sind zwei Sphären, die sich gegenseitig befruchten. Die Erscheinungen des Lebens verdecken sein Wesen, die Kunstwerke — ähnlich wie die wissenschaftlichen Werke — sollen dieses Wesen entdecken. Zur Erfüllung seiner Erkennungsfunktion bedarf die Kunst einer besonderen Sprache, eigentümlicher Mittel und eigenartiger Formen. Sie kann nicht das Leben nur kopieren.

Der Ausgangspunkt der Theaterästhetik des Dramatikers Vančura ist der Begriff: *die szenische Dichtung*, d. i. *das ganze szenische Werk* (nicht nur der Text des Autors) mit seiner dialektischen Verbindung des Dramas und des Theaterspiels, in Verein mit dem Texte, der Inszenation und der Vorstellung. „Das Theater ist eine kollektive Dichtkunst“ und ist auch eine selbständige Kunstart; es ist keineswegs von der Literatur, der Musik, der bildenen Kunst usw. einseitig abhängig. Seine Haupteigenschaften sind — *das Poetische und das Szenische*. Zu den Zeichen des guten Theaterwerkes gehören vor allem: *die dialektische Entwicklung der dramatischen Konflikte, die polyphonische Handlung und die Kontraposition der Analogien und der Kontraste*.

Besonders typisch ist für Vladislav Vančura die Harmonie zwischen dem Charakter seines dramatischen Werkes (er hat fünf große und drei kleine Dramen geschrieben) und dem Charakter seiner ästhetischen Prinzipien — *die kostbare Einheit der Theorie und der Praxis, des Gedankens und der Tat, des Lebens und der Schöpfung*.

10/10/2022

1

10/10/2022