



Básník a/nebo symbol? K proměně obrazu Vladislava Vančury v jeho posmrtné recepci

Petr Málek

Universität Hamburg, Institut für Slavistik
petr.malek@uni-hamburg.de

SYNOPSIS

Poet and/or Symbol? On the Transformations of Vladislav Vančura's Image in His Posthumous Reception

This study aims to describe the transformations of Vladislav Vančura's image in his posthumous reception, with regard to contemporary critical and literary-historical works on the writer. This has much to do with the 'discourse of celebration of the "classics"' (P. Bourdieu), in the context of which the crucial turning point was the author's (heroic) death. At this point, an author is 'born', one with a legendized biography, and whose work will be received and re-evaluated from the perspective of his tragic victimhood as dominant aspect of the discourse on Vančura — as in Ivan Olbracht's *Zavraždili nejlepšího českého spisovatele* ('They murdered the best Czech writer'), for example. Vančura's authorial name is reduced accordingly, his work unambiguously classified and explained according to a unifying formula, thus acquiring symbolic validity: Vančura died as the most important representative of Czech culture, and as its true *symbol* (Jan Mukařovský). By 1948, this process, by which the poet was 'pantheonized' and his work classicized (and so made part of the Czech literary canon), thus transforming him into a symbol, was complete. Vančura, henceforth known as a martyr embodying the national narrative of martyrdom following the Christological model of resurrection and ascension, was introduced into the symbolic pantheon to serve as the subject of mythification. The author is thus transformed into a monument of Great History, which by its nature excludes any of the complexities posed by historicization and criticism. Starting in the second half of the 1950s, after years of disregard — or *rozpaky* ('awkwardness') — in the official reception due to certain 'avant-garde' aspects of Vančura's artistic personality, the critical-artistic reception and discussion of the poet's work has been on the rise. Vančura has been re-evaluated and examined, not as a symbol but for the vital value and perennial influence of his aesthetic project, within the context of contemporary artistic creation and its discussion. Various critical studies, including a monograph by Milan Kundera (1960) and articles by Jan Mukařovský, Jiří Opelík, Jan Lopatka, Zdeněk Kožmín, Mojmír Grygar, and Zdeněk Pešat, were part of a concerted effort to liberate the poet's work from the simplistic ideological interpretations and sclerotic aesthetic reception that resulted from its political instrumentalization. Numerous adaptations of his work for radio, theatre and musical theatre, television and film (*Marketa Lazarová*, *Rozmarné léto*), as well as new stage productions, also testified to this effort. With the onset of normalization, the canonical image of the writer, reduced to a static unifying formula for the 'progressive personality' and petrified by ideological interpretation (Milan Blahynka), reasserted itself in Vančura's reception. At the turn of the 1970s and 1980s, a younger generation of researchers (Jiří Holý, Alena Macurová, Jiří Poláček), finding themselves in a somewhat more open discursive field, gradually freed themselves from ideologically normative interpre-

tations. Although a number of studies were published after 1989 that discuss subthemes of Vančura's work and analyze specific aspects of the author's poetics, there are only a few that manage to avoid traditional interpretive schemes to address Vančura's work as a vital question (Milan Jankovič).



KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Vladislav Vančura; Jan Mukařovský; Ivan Olbracht; Jindřich Honzl; Jiří Pistorius; Timotheus Vodička; Jiří Opelík; Vladimír Dostál; Milan Kundera; Jan Lopatka; Zdeněk Kožmín; Mojmír Grygar; Milan Blahynka; Alena Macurová; Jiří Holý; Milan Jankovič; autor; biografie; symbol; panteon; recepce; polemika; adaptace / Vladislav Vančura; Jan Mukařovský; Ivan Olbracht; Jindřich Honzl; Jiří Pistorius; Timotheus Vodička; Jiří Opelík; Vladimír Dostál; Milan Kundera; Jan Lopatka; Zdeněk Kožmín; Mojmír Grygar; Milan Blahynka; Alena Macurová; Jiří Holý; Milan Jankovič; author; biography; symbol; pantheon; reception; polemic; adaptation.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2024.2.4>

Jiřímu Brabcovi

I. NEJVĚTŠÍ ČESKÝ SPISOVATEL JE MRTEV...

(I. Olbracht: *Zavraždili nejlepšího českého spisovatele*, in *Panorama*, říjen 1945)

V úterý 12. června 1945 se v Domě Vladislava Vančury v Klimentské ulici uskutečnila tryzna za mrtvého spisovatele, kterou pod názvem „Na paměť Vl. Vančury“ uspořádal Svaz filmových pracovníků.¹ V průběhu večera, sestaveného a řízeného Jindřichem Honzlem, přednesli čelní herci Národního divadla ukázky z básníkovy díla a Jan Mukařovský svou známou řeč, v níž mj. postihl symbolický význam spisovatelovy smrti, jejíž mravní imperativ bude napříště orientovat osobní odpovědnost umělce i úsilí české kultury jako celku k nadosobním hodnotám etickým: „Vladislav Vančura vešel v té chvíli v paměť národa ne už jako hrdina, ne už jen jako umělec, byť sebevětší, ale jako symbol, který spontánně zasvitne v novém světle pokaždé napříště, až se bude rozhodovat o osudech české kultury, o jejím dalším směřování, o jejích základních rysech a vlastnostech“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 491). Pro básníkovu poválečnou recepci měla mít přednáška klíčový význam. Vančurovo autorské jméno, jež v bohatém i silně polarizovaném kritickém ohlasu, přerůstajícím i v četné kontroverze a otevřené polemiky, nabývalo v meziválečném období diametrálně odlišných podob, se v posmrtné reflexi dostalo do područí emblematické redukce. Básníkovy jméno a jeho dílo bylo jednoznačně zařazeno a vysvětleno pomocí sjednocující formule, nabylo symbolické platnosti. Vančura zemřel jako nejvýznamnější reprezentant české kultury, jako její skutečný symbol: „Zřídka se však symbol kryje se skutečností, kterou znamená, tak plně, jako je tomu v případě Vančurově. Je třeba říci

1 Po Vančurovi byl již koncem května pojmenován dům Uranie v Klimentské 4, který po německé organizaci Deutsche Volksbildung Gemeinschaft převzala nově založená filmová organizace Svaz filmových pracovníků.



důrazně: jestliže se Němci odhodlali rozdrtit českou kulturu symbolicky v osobě jednoho z jejích hlavních představitelů, nezmylili se ve výběru ani po stránce lidské, ani po stránce básnické. [...] I jako básník se Vančura stal symbolem nikoli náhodou, hravým rozmarem legendy, která si leckdy dovede vybudovat svéprávné vysoké hodnoty na reálním podkladě téměř nicotném, ale stal se jím skutečnou vahou svého díla a pro skutečnou hloubku svého působení“ (tamtéž, s. 491–493). Mukařovský básníkovo dílo umístil do širšího rámce české literatury a kultury, zároveň však jeho nadosobní význam a přínos, překračující vlastní sféru literatury, dokázal uchopit nahlédnutím *dovnitř* Vančurovy tvorby, prizmatem jeho uměleckého vyjádření, analýzou povahy jeho věty a vztahu ke slovu. Výstavbě Vančurovy prózy věnoval Mukařovský i přednášku, již pronesl na první poválečné schůzi Pražského lingvistického kroužku 27. července 1945 (pořadové číslo 256, srov. Čermák — Poeta — Čermák 2012, s. 315). Pro Mukařovského měla volba vančurovské látky vedle rozměru symbolického, uctění hrdinské smrti velkého umělce a nadto blízkého přítele, i rozměr odborný: badatel jí navázal na svou přednášku v Pražském lingvistickém kroužku z října 1939, věnovanou po vazě Vančurovy epičnosti a koncipovanou jako příspěvek k strukturnímu zkoumání prózy i jako pokus zjednat si předpoklady k strukturním dějinám české prózy. „Manifestoval“ jí tedy obnovení násilně přetržené kontinuity vědecké práce a studia díla básníka, který se nadto hlásil k formalisticko-strukturalistickému konceptu myšlení o jazyce a literatuře, jehož teoretické postuláty badatelé soustředění kolem PLK plánovali nadále rozvíjet a promyšlet v nových společenských poměrech.²

Spisovatel a Vančurův přítel Ivan Olbracht v řeči *Zavraždili nejlepšího českého spisovatele*, kterou přednesl 22. června na vzpomínkovém večeru, zorganizovaném nakladatelstvím Družstevní práce při příležitosti spisovatelových nedožitéch 54. narozenin,³ zdůraznil především symbolický rozměr Vančurovy oběti: „Největší český spisovatel je mrtev. Zemřel proto, že byl nejvýznamnější z nás. V něm měl být zasažen celý český národ. Stejně jako v Lidicích“ (Olbracht 1945, s. 50).⁴ Ačkoli hned v úvodu připustil, že „v chvále mrtvých se často přepíná a tragická smrt se obestírá svatozáří“, byl to právě Olbracht, kdo se ve svém líčení Vančurovy tragické oběti nejvíce při-

2 Ostatně hned svou následující přednášku, kterou Mukařovský přednesl v Pražském lingvistickém kroužku 10. 12. 1945 pod názvem *Strukturalismus* (pořadové číslo 259, srov. Čermák — Poeta — Čermák 2012, s. 317), věnoval shrnutí a specifikaci základních teoretických a metodologických principů a pojmů strukturalismu (tvar, kontext, struktura). Referát byl později otištěn pod titulem *Pojem celku v teorii umění*.

3 Převážně vzpomínkové, osobně laděné projevy, které byly v průběhu pamětního večera předneseny, byly přetištěny v říjnovém vančurovském dvojčísle časopisu *Panorama*: kromě Olbrachta v něm byl zastoupen J. Nebesář, předseda vydavatelství Družstevní práce, J. Mukařovský, J. Honzl, V. Černý, historik J. Charvát, literární kritik M. Novotný a spisovatelé J. John, K. Nový J. Mařánek a J. Toman.

4 Za největšího českého spisovatele Olbracht označil Vančuru již v předválečném interview s Egonem Hostovským (*Almanach Kmene* 1936–37): pro jeho „velký přínos do moderního spisovného jazyka“ a především pro jeho vůli k experimentu, odvahu „hledat a snad i někdy — chceš-li citát — ‚odvahu bloudit‘. [...] A je to právě tato jeho odvaha začínat vždy znova, hledat a snad i myslit se, co na něm cením nejvíce“ (Olbracht 1936–37, s. 83–86). Vančura znamenal Olbrachtovi především umělce, který přesahoval „svou dobu do budoucnosti“, byl mu „jedním z tvůrců nového českého slohu“, jak napsal ve vzpomínkově laděném



blížil tradičním předobrazům biblických zpráv referujících o mučednickém utrpení a mučednické smrti, když vyzdvihl spisovatelova tělesná muka a mlčení tváří v tvář svým trýznitelům i vytrvalost ve zkoušce: „Umíral tak, jak žil: hrdě, sebevědomě, s odporem ke každému kličkování nebo kompromisu, s nenávisí ke všemu podlému a nečistému. Umíral jako Vladislav Vančura. Dvacet dnů ho trýznili, a přicházejí do cely zbitý na zádech i šlapadlech provazy, odmítal říci spoluvězněm jediné slovo o svém utrpení. Německá bestie z něho nevynutila ani slovo“ (tamtéž). Olbrachtovo podání povyšuje Vančurovu smrt na roven mučednické smrti, dosvědčující věrnost jemu svěřenému poslání. Vedle mučení se pevnou součástí vančurovského diskurzu stal topos básníkovy mlčení, za jehož předobraz lze pokládat Ježíšovo mlčení v podání evangelisty Lukáše. Také podle Mukařovského Vančura po svém zatčení, i poté, co „byl — známými způsoby — vyslýchán, nejen neprozradil nikoho a nic, ale podle vyprávění spoluvězněů vůbec mlčel: nemluvil se svými katany“. A nepromluvil ani o svých „mukách při výsleších, ač zjevně fyzicky trpěl“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 492). Mučednickou stylizaci vzápětí převzali další literární kritici a publicisté. Kupříkladu Bohumil Polan v monografickém portrétu, původně přednášce pro Plzeňský rozhlas v roce 1946 (tiskem ve výboru *Život a slovo*, 1964), volně parafrázoval Olbrachtovo podání: „Vladislav Vančura přinesl tuto oběť bez hlesu předsmrtného strachu a lítosti. Dvacet dní ho bili po zádech a šlapadlech, aby z něho vynutili jména jeho soudruhů [...]. Marně. Mlčel o svém utrpení, když jej vraceli z mučírny do cely“ (Polan 1964, s. 226).⁵

V uvedených textech lze ovšem vidět i pokus, jak Vančurovu smrt včlenit do tradičního *narrativu smrti a zmrtvýchvstání*, který básníkove „mučednické“ smrti připisuje vykupující funkci. Mučedník Vančura svou příkladnou smrtí dal svůj život jako výkupné za všechny: „Smrtí podstoupenou za nás za všechny živé vstoupil Vančura do nehybnoucí slávy. Ale ta mu byla dávno přislíbena a zaručena i bez tohoto výkupného“ (tamtéž, s. 226–227). Právě v tomto okamžiku, kdy se smysl Vančurovy oběti otevírá do budoucnosti přemáhající smrt, nabývá symbolické platnosti: „Zavražděním Vladislava Vančury zhustil se celý mrak útisku v jedinou palčivou krůpěj, ale také odpor proti němu našel si symbol. Všichni jsme pocítili, že kolo dějin v té chvíli se viditelně pohnulo směrem ke konečnému spravedlivému soudu“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 491). V tomto smyslu není bez významu, že v průběhu připomenutého vzpomínkového večera ve Vančurově domě zazněla mezi ukázkami z básníkovy díla — v podání Václava Vydry st. — závěrečná kapitola *Smrt* z románu *Poslední soud*. V ní sice

textu *Za Vladislavem Vančurou* (Tvorba, 12. 6. 1946): „A čím dále jsme od jeho prvního literárního vystoupení, tím zřetelněji vidíme, jak silně zapůsobil na českou literaturu a jak mu jsou zavázáni všichni, kdož píše českou prózu“ (Olbracht 1946, s. 375).

- 5 Topos mučení a mlčení zůstal pevnou součástí vančurovského vzpomínkového i odborného diskurzu navzdory tomu, že podle jediného dochovaného spisovatelova výslechového protokolu (z 15. 5. 1942) Vančura se svými vyšetřovateli mluvil (příčemž svou odbojovou činnost pochopitelně popřel) a fyzickému násilí vystaven nebyl (Koura 2023, s. 144). „Rezistenci“ zmíněného toposu dokládá mimo jiné monografie Milana Blahynky, kterou otevírá vylíčení posledních básníkových dní, opírající se o citát uvedené pasáže z Olbrachtovy přednášky, již zdání autentičnosti má dodat zavádějící označení „vzpomínka“ (Blahynka 1978, s. 7).



umírá postava stoletého slepce a žebráka Ramuse, jehož křestní jméno Josef, původní povolání tesař i jeho zemřelý syn, který „je stále stejného věku“, odkazují k novozákonnímu Josefovi, umírá však smrtí vykupující, obdařenou milostí a prostoupenou radostným jasem: „Smrt poodstoupila a umírající vdechl prach světla. Krkavec svěsil své křídlo a pod mosty duh vylétá holubice“ (Vančura 2000, s. 427). Nezapomeňme přitom, že Ramusova mimočasová, tragicky velkolepá postava je nejen novodobým vtělením biblického proroka z chudinského domu na Františku, je i „zahradníkem příběhu“, jenž částečně přejímá roli Vančurova vševědoucího autorského vypravěče. V jeho předsmrtném vidění, které nese rysy biblického podobenství, proměňuje se poslední soud, opírající se o autoritu nadzemské spravedlnosti, ve scénu smíření a vykopení láskou: soudce, soudící bůh, doprovázený maličkým dítětem hrajícím si s jablkem (tedy motivem evokujícím tradiční obraz křesťanské ikonografie: malého Ježíše na klíně Marie), vyměří odsouzcům trest v podobě tří let míru. I protagonistovi románu, horskému sedlákovu Pilipanincovi, bezelstnému, leč vznětlivému dobrákovi, je dáno projít životními zkouškami až na sám práh smrti, odkud vychází — po vzoru biblických mučedníků — spasen a vykopen: „Čas plyne a dítě v soudcově náručí neskončilo svůj úsměv“ (tamtéž). Takovýto obraz smrti nezavírá neutěšenou bludnou pouť svých protagonistů jako kupř. v *Pekaři Janu Marhoulovi* nebo v *Polích orných a válečných*, nýbrž otevírá perspektivu budoucnosti smířeného plynutí života. Na posluchače vančurovského večera mohl působit jako autorovo poselství, které je osvobozením i závazkem, výzvou k míru a lásce, jako básníkuv „milostný vzkaz“, jehož „zvuk se prodlužoval jako paprsek, jenž letí ze ztracené hvězdy“ (tamtéž).

Ve Vančurovi si česká poválečná společnost, otřesená okupační zkušeností, jež znamenala bezprostřední ohrožení samotného národního bytí a oživila vědomí nesamozřejmosti a nezajištěnosti existence malého národa, stvořila mučedníka, který zosobňoval jak národně transformovaný christologický narativ umučení, vzkříšení a nanebevstoupení, tak mýtus sociálního revolucionáře. Jako pokaždé v minulosti měl zmíněný narativ i v případě Vančurově silný náboj a funkci mobilizační. Individuální oběť básníka, který se za své společenství obětoval svým životním dílem i smrtí, toto společenství mobilizovala: vzápětí po Vančurově smrti⁶ i bezprostředně po osvobození.⁷ Vypjaté obrazy zavražděného národního mučedníka oživují — ve chvíli překonání národní „smrti“ — obrozenecký diskurz utrpení, smrti a vzkříšení, který byl

6 „Z té popravky chtěli mít nacisté užitek, nepochybně: děs měl české tvůrčí lidi přitlačit ke zdi, vyrvat jim z úst slova souhlasu [...] nemohli tušit, že dávajíc ještě naposled Vladislavu Vančurovi promluvit ke všem svou smrtí, dávají českému duchu tragickou, tím mohutnější injekci vzdorné síly. V tvůrčích lidech rozhořely se ohně, jakási tajná panychida za básníka. [...] Zemřel, aby rozsel obnovu a oživení právě v čase, kdy hlavy se klonily nejniž,“ evokoval mobilizující účinek básníkovy smrti na národní společenství kupř. Z. Urbánek (1945, s. 3).

7 „Teď po vojenském zdolání hákového kříže nastupujeme do boje my a jdeme do něho se jménem Vladislava Vančury na rtech i v srdcích...“ burcoval v zmíněném projevu Olbracht. Dovolává se protiněmeckého vyznění jedné scény z básníkových *Obrazů*, obracel se k „osvobozenému, živoucímu, sebevědomému národu“ s voláním po pomstě a smrti („Pomstu za Vladislava Vančuru!“), namířenými proti všemu nacistickému, co zanechalo „své kalné usazeniny také v myslích mnohých českých lidí“ (Olbracht 1945, s. 50–51).



pevnou součástí české kulturní paměti. V osobě recitátora Václava Vydry st. vančurovská tryzna téměř symbolicky navázala (třebaže nejspíše nezáměrně) na druhý pohřeb K. H. Máchy, jímž česká společnost — přihlášením se k básníkovi jako symbolu nesmrtelnosti národa — manifestovala krátce po okupaci (v květnu 1939) svou víru v opětovné národní vzkříšení. V. Vydra během smutečního obřadu přednesl známou pasáž z *Máje*, apostrofující „zemi milovanou“. „Pantheonizací“ národního básníka, transformovaného v „národního bojovníka, jehož osvoboditelskou zbraní byl český verš, český rytmus, české slovo, česká řeč“ (*Národní listy*, 6. 5. 1939, s. 2, srov. Nekula 2017, s. 442), se česká společnost chtěla ujistit o věčnosti národa, v poválečné tryzně za V. Vančuru se „manifestovalo“ zmrtvýchvstání, symbolické překonání „smrti“ národa obnovou jeho kulturní i politické svébytnosti. Do tohoto diskurzu zapadá i Nezvalova báseň *Vladislav Vančura*, jež byla přednesena na vzpomínkovém večeru nakladatelství Družstevní práce (po otisku ve vančurovském čísle časopisu *Panorama* 1945, s. 34 byla přetištěna ve sbírce *Historický obraz. Část I–III. Básně z let 1939–1945 /1945/, s. 53–54*). Jako básníkovi „rodní bratři, jeho dvojníci“ jsou v ní apostrofováni popravení čeští páni, jejichž staroměstská exekuce v narativu pádu a vykoupení symbolicky předjímá období úpadku jazyka, národa a literatury. S připomínkou jejich exekuce je tak evokován národní narativ smrti a zmrtvýchvstání, jehož se Vančura svou obětí („pro vlast, pro poesii“) stal aktérem: v okamžiku svého pádu („když tvůj celý lidský vesmír padal do trávy“) vystupuje — v posledním verši básně — jako mučedník do národního pantheonu: „když jsi stoupal po schodišti smrti do slávy!“ Společně s martyrologickou a mesianistickou sémantikou univerzálního eschatologického narativu ožívá ve vančurovském diskurzu tradiční motiv „procitnutí“ a obrody českého národa, jehož privilegovaným výrazem byl jazyk a literatura. S jistou nadsázkou by se dalo říci, že v Mukařovského strukturalistickém zaměření na básníkovo slovo, oživující jazyk kralického překladu bible, i v jeho výkladu Vančury jako obnovitele české větné stavby, jenž se tvořivě přiklání k humanistické periodě, znovuožívá lingvocentrismus českého národního emancipačního hnutí.

Vančurovi bylo přisouzeno „bojovat slovem“, zdůraznil i J. Honzl v proslovu *Pět let od smrti Vladislava Vančury*, v němž se dovolával právě Mukařovského, který v *Řeči při tryzně* pronesl, že Vančurovy „*Obrazy z dějin národa českého* byl jeden z největších válečných činů za války“. Úvod Honzlovy přednášky, variující známé tropy a figury narativu hrdinovy individuální oběti a smrti překonané v těle živoucího národního společenství, smrti „převrácené“ ve vítězný zápas o lepší budoucnost („cestu, která trvá“), je pro básníkovu poválečnou recepci příznačný ještě v jednom ohledu. Tím, že hrdinské smrti básníkově je tu stavěna na roveň smrt Fučíkova: „Památka smrti Vladislava Vančury, právě tak jako památka smrti Julia Fučíka, neznamená připomínku konce a zániku, ale rozpomnutí na nezničitelnost jejich životního cíle, na jejich trvalou a neporušitelnou víru v člověka, která zůstává hlavní silou našeho života a našich zápasů. Víme dnes, že Fučík a Vančura byli vědoucí, že znali budoucnost, že zamířili skutečně k životu, a nikoli ke smrti. Vančurovo neochvějné přesvědčení, které je zachováno v jeho snad posledních slovech, že ‚tak musí být‘, zůstalo odkazem nadosobní víry, která pohlíží na smrt jako na stopy životní nutnosti, které jsou opuštěny právě proto, aby ve svém celku vytvořily cestu, která trvá“ (Honzl 1947a, cit. podle Honzl 1959, s. 136). Bezprostředně po válce Vančura-mučedník aspiroval stát se klíčovou postavou moderní národní vzpomínkové kultury a hagiografie. O důvodech, proč byla



tato role po únoru 1948 definitivně přisouzena právě J. Fučíkovi, lze jen spekulovat. Patrně prvním, kdo si tuto otázku položil, byl Ferdinand Peroutka. V rozhlasovém projevu na Svobodné Evropě, v němž se v prosinci 1960 zamýšlel nad Fučíkovým kultem, nadhodil jednu z domněnek, která byla ve vančurovské literatuře mnohokrát opakovaná (Vančura byl „nepříjemně holohlavý“ a „je vždy dobře, jestliže symbol je také fyzicky hezký“), ve zkratce však postihl i hlubší důvody, proč „volba“ musela nakonec padnout na Fučíka: vedle Vančurových „hříchů“, které mu ani po smrti nemohly být odpuštěny (rozchod se stranou v roce 1929, sympatie k tzv. formalismu), to byla sama povaha Vančurovy „ostře řezané osobnosti“, proti níž „rozplývavý zjev Fučíkův měl své výhody“: „Vančura se snažil být přesný. Kolem Fučíka byl romantický opar, do něhož bylo možno všelicos vložit. [...] Nikdy neváhal se dramatizovat a tvůrci legendy našli půdu už jím samým připravenou“ (Peroutka 1995, s. 34).

Když Honzlovo Studio Národního divadla počátkem prosince 1945 zahájilo svou činnost inscenací Vančurovy scénické básně *Učitel a žák*, Bohuslav Březovský v úvodu svého referátu připomněl nejen osmnáct let, jež uplynuly od Honzlovy premiérové inscenace v Osvobozeném divadle, nýbrž zdůraznil především skutečnost, že její autor „uzavřel svůj život hrdinskou smrtí, která jej povyšuje na jednu z největších postav našich kulturních dějin, dovršujíc zároveň jeho dílo“ (Březovský 1945, s. 3). Mýtus autorovy osobnosti a především jeho „legendarizovaná“ tragická smrt jako „nejvyšší oběť“ zastínily bezprostředně po konci války, zejména v novinových a časopiseckých příspěvcích, obraz Vančury umělce: „Torzo Vančurova díla není ovšem nějakou bolestnou troskou. Je velké a slavné už i v svém nedokončení, jako katedrály dávných dob [...]. Oživne nyní ještě na léta neskončená a objevíme si ještě ve Vladislavu Vančurovi národního klasika. Ale smysl jeho nejvyšší oběti zůstane přece jenom tím největším, co mohl český spisovatel za život svého národa kdy dát“ (Polák 1945, s. 3). Článek Zdeňka Urbánka *Vladislav Vančura, básník — rozséváč*, nejspíše první poválečný text o popraveném spisovateli, uveřejněný 19. května 1945 v obnoveném *Národním osvobození*, Vančuru vylíčil jako jedinečného, avšak výlučného umělce, jemuž přes veškerou snahu byla odeprána kýžená nejširší srozumitelnost. Teprve ve své smrti básník „promluvil ke všem“ (Urbánek 1945, s. 3).

Urbánkův text je dobově příznačný v dvojím ohledu. Otevírá jej osobně laděná evokace tíživé atmosféry doby heydrichiády i vylíčení šoku, který zpráva o spisovatelově popravě vyvolala; obojí se stane takřka obligátním toposem vančurovské (vzpomínkové) literatury: „Jaké to bylo jitro tehdy v tom květnu 1942! Jitro ve stínu kouře stoupajících z Lidic, ve stínu zbraní, které, vedeny rozběsněnou rukou, hrozily přitisknout se na prsa nejlepších z českých lidí. S úzkostí jste kupovali noviny, s úzkostí vzrůstající vrhali pohled mezi dvě temné, silné linky, jež jako hráze oddělovaly jedinou pravdu od záplavy lží a nalíčených podlostí. Jedinou pravdu, pravdu smrti. A jako vždycky, když se tak náhle pravda obnaží, i tehdy byla neuvěřitelná. Je to vskutku ten Vladislava Vančura, autor *Markéty Lazarové?*“ (tamtéž).⁸ Druhým motivem, který byl

8 Srov. k tomu Mukařovského *Řeč při tryzně* („Když dne 1. června 1942 zvečera zazněl z amplionů zlý hlas, oznamující zkomoleně na prvním místě katovského diáře, že byl popraven dr. Vladislav Vančura, lékař a spisovatel na Zbraslavi, ustrnuli, kdo se chvěli o budoucnost národa doma i za hranicemi“ /cit. podle Mukařovský 2001, s. 491/) nebo v Pistoriově článku *Přiblížení smrti* („Toho nešťastného 1. června 1942 bylo oznámeno jméno básníkovy jako



tematizován i v obou poválečných přednáškách Jana Mukařovského, byla integrita básnická a lidské složky Vančurovy osobnosti: *Vančura-básník* a *Vančura-člověk* tvoří integrální jednotu. V tomto smyslu má Urbánkovo označení rozsévač v názvu jeho článku trojí rozměr: Vančura je jím jednak v užším, literárním smyslu (kolik autorů inspiroval jeho sloh!), ve smyslu umělecky etickém, v usilování o pravdivost, kterou kladl nad všechnu dokonalost formy („Trvalá platnost jeho díla a osobnosti je pro nás právě v té mravní síle umělce, s níž znovu a opět kontroloval a obrozoval svůj talent“), tedy ve smyslu mravního imperativu k (nad)osobní odpovědnosti, v „sebeomezování k prospěchu nadosobního zájmu“, zpečetěném básníkovou hrdinskou smrtí, v níž — jako vyvrcholení jeho osudu a díla — kritik spatřoval třetí, nejvyšší smysl: básník se svou smrtí stal doslova „rozsévačem jisker“, jež „pomohly českému duchu projít bez hanby“ lety utrpení a pádu. V básníkově smrti je znovu akcentován christologický narativ umučení a vzkříšení. V závěru svého článku Urbánek cituje z poslední kapitoly *Pekaře Jana Marhoula*, v níž tragický motiv hrdinovy smrti, pateticky apostrofované v prologu románu, na sebe bere podobu protagonistova zdoluhavého a bolestného umírání, kritik je však „transformuje“ v obraz vykupující a vykoupené smrti autorovy: „Citujeme z *Pekaře Jana Marhoula*: Domníváte se opravdu, že je mrtev? Neusnul? Neodpočívá? Kde jest jistota, že neobživne toto srdce...? *Je jistota, že je živé*“ (tamtéž, zvýraznil P. M.). V obdobném duchu vyznívá i článek *Přiblížení smrti*, který ve *Svobodných novinách* u příležitosti třetího výročí Vančurovy popravky publikoval Jiří Pistorius: ve stručném literárněhistorickém nástinu motivu smrti v autorově díle upozornil jednak na zarážející četnost, s níž se smrt ukazuje být hlavním motivem Vančurových epických osnov, jednak na překvapivou citovou a myšlenkovou niternost, s níž je tu smrt vyslovována. V závěrečné kapitole *Markéty Lazarové* Pistorius zahlédl doslova předobraz básníkovy vlastní tragické smrti,⁹ v níž nalézá své zákonité završení integrální jednoty básníkovy díla a života: „Život a smrt. Jediné dílo, opisující společně jedinou osobnost. I smrt ji uzavírá stejně zákonně, jako ji uzavřel předtím celý život. Organická jednota Života, Díla a Smrti“ (Pistorius 1945, s. 2).

Při proklamované jednotě básníkovy života a díla Vančura znamenal Pistoriovi i Urbánkovi především výsostného slovesného umělce. Naproti tomu apologetickým textům, uveřejňovaným od konce války v komunistickém tisku, je společná tendence k instrumentalizaci básníkovy smrti a jeho odkazu ve prospěch aktuálního politického zápasu o moc. V článku *Památce Vladislava Vančury*, prvním vančurovském textu publikovaném po skončení války v *Rudém právu*, J. Honzl básníkovou smrtí takřka legitimoval nárok Vančurových přeživších komunistických spolupracovníků na vedoucí místa kulturních institucí a orgánů, neboť právě v nich básník žije dál tím, že naplňují jeho slova a naděje, uskutečňují plány, sledující jeho „*velikou iniciativ[u] organizační* ve všech oborech české kultury“. Svě zdůvodnění marxista Honzl opřel o takřka spiritistický výklad, v němž je legitimita odvozována od autority mrtvého

první: Erstens, Vancura Ladyslav, Arzt und Schriftsteller. A po nekonečné řadě jmen formula dodává: pro schvalování atentátu na zastupujícího protektora Heydricha“ /Pistorius 1945, s. 2/).

9 „Nemohl její stránky napsat nikdo jiný, než komu byla předurčena více než předtucha. Zdá se, že zoufalství a hrůza, osamocující odsouzené, je ozářeno vidoucím světlem vlastního *vykupujícího osudu*“ (Pistorius 1945, s. 2, zvýraznil P. M.).



autora, jehož duch v procesu málem fyzického spojení přechází na vyvolené adresáty: „trvá v nás všemi projevy svého ducha, kterými nás obohatil, kterými nás poučil a kterými nám ukázal cíl“ (Honzl 1945a, s. 3).¹⁰ Nevyhnutelným projevem takového „přenosu“ je ovšem i spiritistické znejasňování, které s sebou přináší množství osobních, resp. stranických záměrů, jež je možné promítat do autora a identifikovat je přitom jako projevy jeho ducha: důsledkem takové „spiritistické“ věrnosti duchu autora (záměru, intenci), do níž mohou vstupovat další duchové a záměry, musí být *nevěrnost* doslovnému znění („mrtvé literě“) autorova díla.

V řeči, kterou pod názvem *Vděčnost* přednesl Honzl na vzpomínkovém večeru nakladatelství Družstevní práce 22. června 1945, těžiště Vančurovy tvořivé práce posunul od jeho díla beletristického směrem k jeho činnosti kulturní a organiza-torské, od „falešné“ představy individualisticky výlučného a povzneseného tvůrce, „zcela soustředěného k jazyku“ a „uzavřeného do své dílny“, k umělci angažovanému, s „aktivním poměrem k tomu, co nějak vážně a hluboce zasahuje národní život, co se týká nás všech“ (Honzl 1945b, s. 39). Důraz přitom položil na úkol podřízení se umělce službě nadosobnímu cíli: „abychom se zařadili do celku jako neznámí, ale činní bojovníci o jediný cíl“ (tamtéž). „Manifestační smrt Vančurova“, jak Honzl napíše o něco později při příležitosti pěti let od básníkovy smrti, je výrazem „obecné, nadindividuální, národní kázně v boji i při budování“ a právě tento Vančurův „odkaz“ jako „nadosobní manifest“ jednoho z nejosobitějších tvůrců, dobrovolně se včleňujícího do „nadindividuální kázně národního celku“, musí být připomínán všem těm, „kdo se z kázně vyřazují“ (Honzl 1947, s. 137). Slova o potřebě kázně a poslušnosti při budovatelské práci záhy konkretizoval myšlenkou „jednotící ideje“ Vančurova díla, spočívající v boji za společenský pokrok v „socialistickém smyslu“, i požadavkem „*služebnosti spisovatele ke straně*“: „Vančura — tento příklad spisovatelské hrdosti — trval na tom, že spisovatel má „stát s ostatními v řadě“ — že se má řídit rozhodnutími strany i v umění tak, jako se jimi řídí politik i dělník ve své práci“ (Honzl 1949, cit. podle Honzl 1956, s. 384–385). Honzlovy texty se nejen odklánějí od biografického autora i implicitního autora Vančurových textů, nýbrž vědomě přetvářejí obraz autora

10 Programový charakter článku dotvrzuje i to, že jej Honzl — v podobě mírně rozšířené, pod titulem *Vladislav Vančura — přetiskl ve „svém“ časopisu Otázky divadla a filmu* (1945, č. 1, s. 1–3), o němž Mukařovský později napsal, že to nebyl časopis vědecký, nýbrž „bojovný“ (jehož hlavním úkolem byl „boj proti reakci snažící se zmařit vítězství socialismu“ /Mukařovský 1957, s. 733/), a posléze ve sborníku *Na paměť Vladislava Vančury* (1947). Honzl, který v Osvobozeném divadle premiéroval obě Vančurovy avantgardní scénické básně (*Učitel a žák* /1927/ a *Nemocná dívka* /1928/) a na scéně pražského Národního divadla uvedl pohostinsky premiéru *Alchymisty* (1932), i v poválečném období neúnavně prosazoval básníkovy dramatické dílo: v Národním divadle, kde působil jako režisér a šéf činohry, uvedl ve Vančurově úpravě drama J. J. Kolára *Pražský žid* (1946) a ve společné režii s A. Dvořákem *Josefinu* (1949), v experimentálním Studiu Národního divadla, které vedl v letech 1946 až 1948, znovu inscenoval autorovy hry *Učitel a žák* (1945) a *Nemocná dívka* (1947). Spolu s odvratem od avantgardních východisek — zformulovaným v generační autokritice ve stati *K situaci divadelního umění* (1948) — se ovšem jeho pohled na Vančuru a chápání jeho významu jako obnovitele českého dramatu proměnil: velikost básníkovy „mohutné fantazie a síly jeho výrazu“ musely být nyní podřízeny té skutečné velikosti, věci společenského pokroku.



v národního mučedníka a velikána, jenž jako příklad pro budoucnost je (zne)užíván k legitimizaci politických, resp. stranických cílů. Svého pomyslného vrcholu proces přisvojení si mrtvého básníka, s jehož „jménem na rtech i v srdcích“ byla společnost mobilizována k podpoře politických cílů jedné strany, dosáhl v den voleb 26. května 1946: v záhlaví kulturní rubriky *Rudého práva*, v níž někteří význační umělci a intelektuálové (mj. V. Závada, Toyen, O. Vávra, J. Mařánek, F. Trávníček) vyjadřovali svou podporu komunistické straně, byl jako „Nejdražší hlas pro KSČ, hlas hrdinův“ otištěn Vančurův citát „Komunismus znamená cestu kupředu!“, účelově vytržený z autorova obsáhlejšího komentáře k volbám v roce 1935.¹¹

Obraz Vančury jako „tvůrce nového českého slohu“ i „symbolu české kultury“, zformovaný po konci války, byl v atmosféře jednomyslného souladu ustálen a upevněn, doslova petrifikován: „Vančura bude provždy znamenat pro naše písemnictví základní kvádr a zároveň pilíř i smělou líbeznou kružbu — svorník i nosný oblouk [...]. Vančurovo dílo a jeho jasná činnost a smrt i životní odkaz se shodly v synonymech velikosti,“ čteme v krátkém textu Karla Konráda s příznačným názvem *Trvalejší kovu*, uveřejněném v *Rudém právu* (25. 6. 1946, s. 4) k spisovatelovým nedožitým 55. narozeninám. „Básníkově jméno a jeho dílo se staly symbolem odboje českého lidu, jeho touhy po svobodě a lidské důstojnosti; osobnost Vančurova se stala ztělesněním duchovního českého světa,“ prohlásil Mukařovský v projevu předneseném na pařížské Sorbonně 27. 6. 1946 v rámci večera věnovaného památce československých intelektuálů, kteří padli za obět fašismu (Mukařovský 1946b, s. 4). Naplnění došla výše citovaná badatelova slova, jimiž v *Řeči při tryzně* postihl symbolický význam spisovatelovy smrti a jeho díla pro českou kulturu. Integrita básníka a člověka, již Mukařovský proklamoval, byla ovšem i jeho přičiněním záhy ritualizována a instrumentalizována, živý obraz autora byl v monumentalistickém a antikvárním pohledu postupně zpředmětněn a významově vyprázdněn: k výročí spisovatelovy smrti, 1. června 1946, uveřejnilo *Rudé právo* článek *Vladislav Vančura, hrdina a básník*, který Mukařovský sestavil ze tří odstavců ze své *Řeči při tryzně*, v nichž je autor proměněn v „monument“ velké historie, který svou povahou vylučuje jakoukoli problematizaci.¹² Týž den byl na návrh ministra informací Václava Kopeckého Vančurovi vládou udělen titul národního umělce in memoriam a prezidentem republiky propůjčeno vyznamenání Československý válečný kříž 1939.

Když v červnu následujícího roku — při příležitosti odhalení autorovy první pamětní desky na Zbraslavi — V. Kopecký prohlásil, že „Vančura patří do Pantheonu naší kultury, jeho dílo je nesmrtelné, s láskou bude čteno generacemi synů a dcer této pokrokové země“ (*Zbraslav vzpomíná na Vlad. Vančuru* 1947, s. 2), mohlo se zdát, že jak proces básníkovy „pantheonizace“ i zklasičtění (kanonizace) jeho díla, tak pro-

11 K tomu blíže Koura 2022, s. 152–153.

12 Skutečnost, že se zmíněný Mukařovského článek opírá o jeho proslulou řeč *O Vladislavu Vančurovi* (in *Tvorba* 14, 1945, č. 2 a 3), vůbec nepostřehl P. Koura. Chybně se proto domnívá, že teprve v uvedeném článku v *Rudém právu* „došlo ke spojení Vančurovy osobnosti se slovem „symbol““ (Koura 2023, s. 150). Je zarážející, že historik v monografické práci, věnované autorovu „druhému životu“, Mukařovského přednášku, jen do roku 1948 (pod názvem *Řeč při tryzně*) přetištěnou třikrát a v literatuře předmětu bohatě recipovanou, vůbec nezaznamenal!



měna básníkovy osobnosti v symbol byly završeny. I v tomto směru patří iniciační role Mukařovského Řeči, v níž badatel vedl typologické přirovnání Vančury k Bedřichu Smetanovi. Třebaže v něm šlo Mukařovskému především o povahu autorova experimentátorství z perspektivy vývojové zákonitosti jeho díla („zůstat umělecky důsledný za jakoukoliv cenu, i za cenu nepochopení“ /cit. podle Mukařovský 2001, s. 494/), sama analogie se zakladatelem novodobé národní hudby dávala básníkovu experimentátorství nový význam; z revolucionáře formy se stal nejen nový zákonodárce, nýbrž klasik, vědomý si své umělecké i mravní odpovědnosti vůči národu: „V té věci je Vančura — ve stopách Smetanových — závazným příkladem pro české umění: jen tehdy, dovede-li umělec důsledně, s neodchylným vědomím závaznosti dopracovávat a domýšlet umělecký problém, který si vyvolil [...], koná podle svého nejlepšího uměleckého i mravního svědomí povinnost vůči národu“ (tamtéž, s. 498). Význam Vančury bude odtud poměřován velikostí Smetany a Němcové, jejichž *Prodaná nevěsta* a *Babička* rostly — stejně jako dílo Vančurovo — z „české víry v lidství a lásku člověka k člověku“ (Honzl 1947b, cit. podle Honzl 1959, s. 139).

Do Pantheonu nejvýznamnějších osobností českých kulturních dějin byl Vančura symbolicky zařazen v knize *Český kulturní Slavín. Duchovní, literární, hudební, výtvarnický* (1948), kterou její autoři — středoškolští profesori Josef Hrbek, Vítězslav Tichý a Josef Vodehnal — věnovali „svaté památce všech obětí našeho prvního i druhého osvobození, jakož i všech známých i zapadlých vlastenců, kteří toto osvobození prací na kulturní liše národa připravili“. Kniha, jež navazuje na tradiční žánr biografí učených osobností a umělců, je koncipována jako „literární pantheon“, který se dovolává národního (architektonického) pantheonu nejen svým názvem, nýbrž i mottem — napišem na vyšehradsském Slavíně („Ač zemřeli, ještě mluví“), který je „výrazem přesvědčení o nesmrtnosti a zmrtvýchvstání jednotlivce v jazykovém společenství živých a v tomto smyslu i nesmrtnosti jazyka a národa, trvajících, od počátku po naše dny“ (Nekula 2017, s. 253). I tato „sbírka“ biografí podává jistý příběh národní kultury, který je v návaznosti na teologické narativy koncipován jako příběh zrození, růstu, rozkvětu, úpadku a opětovného „vzkříšení“ národního jazyka, národa a jeho kultury. Platí pro ni i obecné zjištění, že tyto „literární pantheony“, posilující víru v nesmrtnost a trvání jazyka a národa, vznikají především v dobách, v nichž „se ukazuje pomíjivost a zranitelnost národního projektu [...]. Evokuje se v nich totiž věčnost, nesmrtnost národa a produkuje se v nich tak národní smysl“ (tamtéž 2017, s. 511).¹³ V biografích vybraných osobností jako by se konkretizovaly dějiny národního ducha, řečeno slovy dalšího mota knihy — Březinovými verši z *Kolozpěvu srdcí*: „Pro neviditelnou přítomnost velkých / a svatých našeho rodu, / kteří jdou mezi námi v zahradách světla / a z dálky všech věků hovoří k našim duším / milostiplní, / sladko je žít!“¹⁴ Společně s O. Březinou,

¹³ Toto obecné zjištění dokládají slova autorského úvodu: „Idea tohoto sborníku se zrodila za krutého útisku německých vetřelců, kdy se v obrovitém světovém zápolení rozhodovalo o bytí a nebytí našeho národa. V těchto trudných dobách smrtelného nebezpečí vyhlazení nebo násilné germanizace sestupovali jsme jako do nejbezpečnějšího krytu k nejhlubším zdrojům své národní kultury a čerpali jsme z nich osvěžující posilu v nerovném zápasu i živou naději v jeho šťastný konečný výsledek“ (Hrbek — Tichý — Vodehnal 1948, s. 9).

¹⁴ *Kolozpěv srdcí*, jenž v extatickém přítakání životu apostrofuje „práci všech dobytých“ (atribut, který byl kritikou přisuzován i Vančurovi), připravujících svět, ve kterém nemo-



V. Dykem, K. Tomanem, S. K. Neumannem, K. Čapkem, J. Horou a J. Wolkrem Vančura v knize reprezentoval moderní české písemnictví: jako „jeden z našich nejlepších novodobých spisovatelů, jeden z našich nejsvráznějších slovesných tvůrců“ (Hrbek — Tichý — Vodehnal 1948, s. 594), jehož dílo je „svým rozsahem i významem jedním ze sloupů novodobé české prózy“ (tamtéž, s. 599). Strážlivě a věcně podaný medailón v podstatě reprodukoval básníkův „obraz“, jak byl zformován meziválečnou kritikou (především v textech F. Götze a A. M. Píši), posléze redukován (vystupují z něj základní linie spisovatelova „vývoje“ od rozbujelého až samoučelného slohového experimentu k sebekázní *Tří řek*) a kanonizován, tj. vymaněn z dobových kritických polemik, přerůstajících v otevřenou kontroverze a rozepře. Ve chvíli, kdy byl Vančura zařazen mezi „nesmrtelné klasiky“ a jeho dílo do kánonu české literatury, stal/o se předmětem mytizace, ocitl/o se jakoby mimo čas a prostor: Vančura jako mučedník a národní velikán tak byl uveden do symbolického pantheonu. Jak jsme však viděli, odvrácenou stranou této dehistorizace a derealizace autorovy osobnosti a díla byla jejich instrumentalizace v „zápasech současnosti“,¹⁵ jejímž nutným důsledkem bylo, že vedle „pantheonizace“ jedněch národních „velikánů“ probíhaly průběžné „depantheonizace“ druhých.¹⁶

V tomto monotónně apologetickém diskurzu harmonické, a ovšem i umrtvující shody, uprostřed uctivě oslavného jednohlasí — tak vzdáleného mnohohlasému sboru kritických i silně polarizovaných ohlasů doby předválečné — zazněl jediný disonantní hlas, který od autorova tragického osudu obrátil kritickou pozornost k jeho dílu: „Řekneme-li, že Vladislav Vančura je jednou z nejtragičtějších osobností českého písemnictví, devět z deseti čtenářů si při tom asi vzpomene především na jeho lidský osud. My však máme na mysli především jeho osud umělecký.“ Timotheus Vodička, kritik a esejista katolické orientace, ve vančurovském portrétu Sen o absolutním tvůrci (in *Stavitelé věží*, 1947) v básníkovi viděl především případ ztroskotání tvůrčí suverenity, osudového selhání velkého umělce a jeho tvořivého úsilí,

hou být géniové individualisty, staví básníka před těžkou otázkou, kterou zcela nově položila doba, kdy byla publikována kniha *Český kulturní Slavín*: „jak smířit touhu po jednotě s principem individuálním“? Básník na ni dává — slovy březinovské monografie Králíkovy, publikované v témže roce — „dramaticky koncipovanou odpověď“: „už žádné individuality, jen nadlidské heroy, kteří z historických hranic přerostli v mýtus a jejichž jméno spojuje milióny lidí“ (Králík 1948, s. 341).

15 V. Kopecký v již zmíněném projevu vyzdvihl nejen umělcovu „mučednickou smrt“, nýbrž připomněl i jeho jednoznačný postoj proti „zlořádům kapitalismu“ a charakterizoval jej jako „zastávce práv pracujícího lidu“ a „přesvědčeného socialistu“, který od třicátých let upozorňoval na důležitost spolupráce se slovanskými národy a SSSR (*Zbraslav vzpomíná na Vlad. Vančuru 1947*, s. 2).

16 Do žádného z architektonických pantheonů s celonárodním nárokem (Slavín, Pantheon Národního muzea, Památník národního osvobození na Vítkově) Vančura ovšem nevstoupil. Naproti tomu J. Fučík, jehož posmrtné osudy — jak už bylo řečeno — byly s těmi Vančurovými těsně propojeny a v literatuře předmětu paralelně sledovány, byl v roce 1964 „instalován“ do symbolického prostoru Pantheonu Národního muzea jako místa institucionalizované kulturní paměti. Paradoxně v době, kdy jeho kult jako autora *Reportáže* procházel „desakralizací“, zatímco Vančura byl „znovu aktuální“. Veřejný prostor Pantheonu Fučíkova socha opustila v roce 1991, kdy byla z důvodu autorova ideového spojení s komunistickým režimem odstraněna do depozitáře.



jehož nezdar přesto budí úctu „k tomu, co představuje i torzo nedokončeného i nedokončitelného díla, a úctu k žízni po umělecké dokonalosti“: „Nikdo nesledoval s tak vášnivou odvahou tak smělý sen až k hranicím možností. A nikdo se také neminul tak ostře a rozhodně cílem, ačkoli měl nesporně vzácné a bohaté tvůrčí nadání. [...] Strmé úsilí o absolutno v umění bude mít vždycky svůj apel pro lidské srdce, i když je zřejma jeho marnost“ (Vodička 1947, s. 7–8). Vančura mu — podobně jako K. Čapek, J. Čapek, E. Hostovský, F. Halas nebo K. Schulz — představoval umělce, kteří se minuli s „ústřední pravdou života“.¹⁷

Vodičkův portrét — či spíše „skicovitý náčrt, vnitřní řez“ (M. Dvořák) — nepodává sice ucelený obraz autorovy osobnosti a díla, usiluje však postihnout základní rysy jeho slovesného umění. To je ovšem hodnoceno z perspektivy básníkovy základního duchovního postoje. Oproti jiným kritikům katolické orientace, v době meziválečné soustředěným kolem časopisů *Tvar*, *Poesie* či *Listy pro umění a kritiku* (B. Fučík, J. Strakoš nebo A. Vyskočil), pro které byl určujícím kritériem pro pozitivní hodnocení Vančurova díla tvar a jeho estetické kvality byly nadřazeny otázkám ideovým, ve Vodičkových úvahách je tomu přesně naopak. Ve své esejistice a kritice akcentoval především duchovní hodnoty a zkoumal vzájemné vztahy básnické zkušenosti, přijímající božský řád stvoření, a uměleckého výrazu. Je-li tedy ve Vodičkově pojetí kritiky umělecký výraz vždy poměřován „řádem života“, výklad a hodnocení konkrétního uměleckého díla se opírá o nezbytnou spojitost „řádu umění“ s „řádem mravním“, vychází z jednoty Tvaru a Řádu. Hlavním kritikovým úkolem je zjistit, „zachovává-li individuální umělcovo vidění světa principy obecného duchovního řádu života“, a teprve pak vysledovat způsob, „jakým je toto vidění převedeno ve tvar“ (cit. podle Trávníček 2002, s. 132). Z perspektivy takové filozofie umění, v níž je — ve stopách J. Durycha, J. Maritaina a řady dalších — umění upíráno místo nejvyšší (neboť jeho krása je jen náznakem krásy vyšší, pro umění nedosažitelné)¹⁸ a v níž je s pokorou přijímán božský řád stvoření, a naopak odmítán vypjatý subjektivismus a mravní relativismus, Vodička ve Vančurově tvorbě odkrývá jakousi „nechuť, ne-li nenávisť k metafyzickému významu skutečnosti“, převrácení „přirozeného řádu hodnot“: v jeho hře obrazů je „klad nahrazen zápořem, řád úchylnou, tvar znetvořením“ (Vodička 1947, s. 13–15).¹⁹ Základní gesto vančurovského suverénního tvůrce je tak nejen gestem usilujícím o svrchovanost básnického výrazu, nýbrž především ges-

¹⁷ Miloš Dvořák v dobové recenzi (in *Akord* 14, 1947/48, č. 1) trefně pojmenoval celkový smysl Vodičkovy knihy: „Nazval-li svou knihu *Stavitelé věží*, možno ihned dodat, že tu jde ve směr o stavitele *zborcených věží*, o díla umělců, kteří se tak či onak zpronevěřili nejhlubšímu zákonu umění a života a stali se proto obětí jejich skryté ironie“ (cit. podle Dvořák 2009, s. 222).

¹⁸ Srov.: „Řád skutečnosti je vždycky obsáhlejší a plnější než řád umění; ani nejvyšší výraz analogie v řádu umění nemůže přesáhnout vrcholnou analogii bytí, jež zobrazuje samého Stvořitele“ (Vodička 1947, s. 16).

¹⁹ Tuto pro svou koncepci umění směrodatnou myšlenku rozvedl kritik v předchozí, teoretičtější zaměřené knize *Obraz, maska a pečeť* (1946): „Stačí zapomenout, že dokonalost umělcova ideálu je jen obrazem, a to ještě jen náznakovým obrazem, jen tušením dokonalosti pravé — stačí ztotožnit absolutní dokonalost s dokonalostí uměleckého díla, aby byl umělec zbaven bezpečné orientace“ (Vodička 1946, s. 14).

tem znehodnocujícím skutečnost, snižujícím její duchovní hodnoty, popírajícím její hierarchickou jednotu. A právě na „těchto základních podmínkách“ Vančura ztroskotat, resp. musel ztroskotat „ve svém nejvyšším úsilí o naprostou tvůrčí suverenitu, která znásilňovala veškerou skutečnost“ (cit. podle Dvořák 2009, s. 222): „[...] přes všechnu sílu své výrazové schopnosti, přes všechnen důmysl, s nímž plánoval svou hru, i přes všechnu vytrvalost a píli, již vynaložil na její provádění, nedosáhl Vančura ve skutečnosti nikdy té dokonalé souhry, kterou zamýšlel. Základním rysem jeho díla je naopak ostrá disonance — disonance mezi vznešeností jeho nároků a hrubou přízemností jeho filozofie, mezi složitou vytríbeností jeho slova a brutální vulgárností jeho světa; a žádná virtuozita kompozice nebo výrazu nebyla s to překlenout tento nesouzvuk“ (Vodička 1947, s. 19–20).

Vodička náležel k tzv. „moralistnímu“ proudu českého katolického myšlení²⁰ a jeho studie *Sen o absolutním tvůrci*, opírající se o hluboké přesvědčení o teleologickém smyslu veškerého lidského konání, a tedy i umělecké tvorby, je poznamenána apriorním chápáním poslání umění a zatížena apodikticitou kritického soudu, podle něhož umělecká hodnota spočívá v onom souladu řádu uměleckého s řádem morálním a nesoulad či rozpor mezi nimi nutně vede ke zhroucení a ztroskotání umělcova tvořivého úsilí. Přesto v ní prokázal cit i pro formální aspekty Vančurova díla²¹ a je třeba jí přiznat původnost a jistou působivost v zachycení autorova tvůrčího směřování, které i v tragickém selhání „zůstane především příklad[em] umělecké odvahy a velikosti tvůrčího rozpětí“ (tamtéž, s. 25). Naproti tomu ve studii *Vladislav Vančura a české dějiny* (otištěné též v souboru *Stavitelé věží*) je kritika prvního svazku *Obrazů z dějin národa českého* převážně vnějšková a ideově rigidní: básníkově podání českých světců (svaté Ludmily, svatého Václava i svatého Vojtěcha) se z Vodičkovy světonázorové perspektivy jeví jako zkreslené, je dokladem toho, že Vančura postrádal „vnitřní vztah k duchovnímu smyslu dějů“: chybí tu „soulad mezi srdcem básníkovým a srdcem příběhu“ (tamtéž, s. 28–31) a tento nesoulad se pak promítá do nesourodosti stylové, jakož i do nevyváženosti kompoziční. Kritik tentokrát dospěl ke striktnímu odsudku: Vančura, jenž si „tak snadno přisvojil křivý pohled ideologů, místo aby zůstal věren pohledu umělce“, vytvořil svými *Obrazy* dílo, které „není ani čistým uměním, ani čistou historií, nýbrž nečistou směsí obojího, plnou omylů“ (tamtéž, s. 35).²²

20 K místu T. Vodičky v kontextu českého katolického myšlení o literatuře srov. Trávníček 2002, s. 124–133, Komenda 2004, s. 213–219, Putna 2010, s. 1235–1247, Jirsa 2020, s. 181–195.

21 Do knihy *Stavitelé věží* zahrnul Vodička i poetologicky zaměřené studie *Problém české prózy a Pravý a nepravý epický styl*, v nichž navázal na přísné rozlišování „řádu prózy“ a „řádu poezie“ ve vančurovských a durychovských studiích A. Vyskočila (v knize *Básníkově slovo*, 1933). I pro Vodičkovu uvažování o literárních druzích a žánrech je ovšem příznačný jistý apriorismus, který v „míšení žánrů“ cestou „subjektivizace“ výpravné prózy, tj. v jejím obohacování o postupy lyrické a autorské, vidí porušování obecného řádu. Tato výtky se nutně obrací i proti „subjektivizované“ próze Vančurově.

22 Zde je ovšem nutné doplnit, že jde o knižní přetisk práce publikované původně ve zcela jiném kontextu: jako kritika prvního svazku Vančurových *Obrazů* vyšla studie již v roce 1940 v *Praporci, sborníku pro náboženskou literaturu*, vydávaném benediktinským opatstvím v Břevnově (roč. 2, č. 1, separátní paginace). Její tematické zaměření odpovídá ideové orientaci sborníku, v němž byly hojně zastoupeny právě recenze teologické a historické



Vodičkův kritický zápas o Vančuru i s Vančurou tak sám nese jisté rysy donkichotského „ztroskotání“, je limitován svými apriorními východisky a redukcionistickými závěry. Na straně druhé je jeho výklad vnitřně konzistentní, charakterizuje jej myšlenková poctivost i autentická kritičnost, polemicky obrácená proti dominantnímu tenoru dobové kritiky.²³

V roce 1946 J. Mukařovský spojil obě poválečné přednášky v první autorovu knižní monografickou studii *O Vladislavu Vančurovi* (Mukařovský 1946a). Pro Černého *Kritický měsíčník* ji recenzoval Jiří Pistorius.²⁴ V hutné zkratce věcně a výstižně shrnul základní myšlenky badatelova výkladu celého Vančurova díla, jehož těžiště viděl v „poznání a ozřejmění jeho řádu jako organizace a hodnotícího odstupňování jednotlivých vztahů jeho složek“, a nadto upozornil na vzájemnou spřízněnost mezi „Mukařovského vědeckou metodou a tvůrčí metodou Vančurovou“ (cit. podle Pistorius 2007, s. 420). Podle Pistoria „básnický tvůrčí postup Vančurův přibližuje se velmi zřetelně této uměnovědné metodě“, což dokládá autorův „bytotný zájem o tvar a ústrojnost uměleckého díla“ i „vystupňované úsilí o tvarový výboj ve vlastní próze“: zjevně existuje Vančurova „nazírací souvislost se strukturalismem“ (tamtéž, s. 420–421).²⁵ Mukařovského přínos pro „soustavné a vědně exaktní“ studium básnickova díla, opírající se o badatelovu strukturalistickou metodu, vyzdvihl ve svém referátu i Pavel Eisner: „Slohovědný a estetický rozbor tvorby Vančurovy je v badatelském díle Jana Mukařovského z kapitol nejskvělejších již pro prohlédavost, kterou zde vzácné ingenium badatelské osvědčilo tváří v tvář géniu zcela současnickému a pro tolik soudců až do konce hodně spornému“ (Eisner 1946, s. 5). Ani František Götz ve své recenzi neopomněl zdůraznit, že Mukařovského kniha ukazuje na „další rozvoj českého strukturalismu, jenž se postupně zbavuje vši jednostrannosti a vědecké výlučnosti a stává se

literatury a beletrie. Vodička patřil v té době k aktivním přispěvatelům sborníku jako kritik a překladatel (v témže čísle vyšel jeho překlad studie T. S. Eliota *Náboženství a literatura*); srov. Brabec 2023, s. 171.

23 I pro vančurovskou studii platí slova M. Dvořáka, jimiž v recenzi (*Akord* 13, 1946/47, č. 6) předchodzí knihy *Obraz, maska a pečeť* (1946) vystihl povahu Vodičkova kritického typu: „Najdeme u něho místa, kde se vyjadřuje poněkud těžkopádně, nikde však žonglérsky neoperuje kritickými klišaty a formulkami, jichž hodnotu si řádně neověřil [...]. Není duchem prometheovským, tj. nepřevtěluje se do básnických útvarů třeba i protichůdných, aniž by dbal, k čemu jej přijetí toho neb onoho básnického díla *osobně* zavazuje. Je ve svém pojmání básnických děl mnohem spíše duchem donquijotským, který má svůj vznešený obraz umění a za něj láme své kopí. [...] Na stránkách jeho knihy cítíme přítomnost ducha, který je ochoten svému poznání něco obětovat“ (cit. podle Dvořák 2009, s. 162).

24 Třebaže byl Pistorius v té době ještě řádným studentem, s Mukařovským intenzivně spolupracoval mj. při zpracování Vančurovy literární pozůstalosti, vypomáhal při korekturách Vančurových spisů, jež Mukařovský vydával společně s I. Olbrachtem (*Dílo Vladislava Vančury*, z proponovaných 14 svazků v letech 1946–50 vyšlo pouhých 8 svazků), k vydání připravil i třetí svazek *Obrazů z dějin národa českého* (1948).

25 „Souputnictví“ básnickovy umělecké metody s teorií pražského strukturalismu bylo se samozřejmostí přijímáno již meziválečnou kritikou, což mohou ilustrovat kupř. slova Václava Renče z recenze *Útěku do Budína*: „Či se domníváte, že jeho nadšení pro dr. Mukařovského je jen nahodilé, že to je jen ‚shoda názorů‘? Mukařovský vědecky formuluje to, co Vančura už dávno cítí a oč se snaží“ (Renč 1932, s. 50).



opravdu syntetizující koncepcí, jejíž formalism, estetika založená na filozofii hodnot, fenomenologický odvrát od psychologie a příklon k sociologii jsou dnes doplňovány novou koncepcí básnické osobnosti“ (Götz 1946, s. 5).

J. Pistorius si ovšem nad Mukařovského monografií zformuloval i vlastní metodologická východiska, která uplatnil v zevrubné, materiálově bohaté studii *Nad divadelní kritikou Vladislava Vančury. Divadelní a vančurovské poznámky na okraji zapomenuté básnickovy činnosti* (in *Divadelní zápisník* 5, 1948, č. 3–4), jež náleží k nejinspirovatelnějším textům vančurovské recepcce, a to jak šíří a hloubkou svého záběru, tak pronikavostí a nápaditostí podnětů k poznání autorovy umělecké osobnosti a jeho poměru ke slovu.²⁶ Mukařovského poukaz k básnickovu zájmu o teoretické otázky umění i o vztah teoretické úvahy k zákonům vlastního tvoření Pistoria směřoval ke studiu Vančurovy divadelně referentské praxe. Ta byla sice ohraničena pouhými třemi měsíci roku 1924, podle Pistoria však poskytuje neobyčejně důležitý materiál pro poznání geneze básnickova uměleckého vývoje, pro osvětlení jeho umělecké individuality, jejíž osobitost spočívá ve „výtvárně prostorovém“ založení, ve smyslu pro „prostornost a tvarovost jevů“, jenž se formoval právě pod rozhodujícím vlivem osobité divadelní estetiky. V tomto smyslu divadelní kritika Vančurova „není významná, ale zato nadměru výrazná“ (cit. podle Pistorus 2007, s. 291): jako projev autorova estetického hlediska nám objasňuje Vančurovu uměleckou osobnost, jak důležité pro Vančuru prozaika bylo setkání s dramatickým tvarem, „slučujícím v novou vnitřní závislost básnické slovo, které bylo jeho vlastním úsilím a vlastním pracovním materiálem, a výtvárný prostor, jenž byl svým charakterem tvarového řádu (a vztahu mezi tvarem a prostorem) blízký jeho osobité tvořitelské fantazii“ (tamtéž, s. 305). Toto setkání mělo tedy své důsledky pro Vančurův projev, především pro jeho poměr k básnickému slovu, které chápal rovněž prostorově, tvarově, v celé jeho plastičnosti. Jako by i v jeho próze bylo slovo tvořeno z prostorového cítění scény: složka výtvárně prostorová a složka básnického slova se vzájemně prolínají a tvoří přirozenou uměleckou strukturu.

Nad Mukařovského vančurovskou monografií Pistorius podotkl, že „samo strukturalistické přiblížení k básnickému dílu Vančurovu nese v sobě specifický předpoklad úspěšného výsledku“ (cit. podle Pistorus 2007, s. 420). Jeho postřeh nelze sice zobecnit, třebaže vančurovskou literaturu předmětu v budoucnu rozšíří řada Mukařovského žáků (kupř. Zdeněk Pešat, Mojmír Grygar, Milan Jankovič) či badatelé na strukturalismus metodologicky navazující (Zdeněk Kožmín, Jiří Holý), zdají se jej ovšem *per negationem* potvrzovat především další peripetie Mukařovského studia Vančurova slovesného díla: jakmile badatel zavrhl strukturalistickou metodu, nejen jeho plán na uskutečnění zamýšlené vančurovské monografie se začal vzdalovat.²⁷

26 Do svého odchodu do emigrace v r. 1948 stačil Pistorius publikovat pět vančurovských příspěvků: vedle jmenované teatrologické studie, již zmíněného článku *Přiblížení smrti* a recenze Mukařovského monografie otiskl ještě komparatisticky zaměřený článek *Don Quijote třetí. Poznámky k typologii postav v díle Vladislava Vančury* (in *Kritický měsíčník* 7, 1946, č. 3) a stručný autorův portrét (in *Svobodné noviny*, 28. 10. 1947).

27 O dalších důvodech a vysvětleních ztroskotání badatelova plánu na autorovu monografii lze jen spekulovat: Mukařovského monografista Ondřej Sládek chce věřit, že to bylo způsobeno „především jeho značným politickým i administrativním vytížením“ (Sládek 2022,



V roce 1948 Mukařovský referoval o třetím díle *Obrazů* (pro *Svobodné noviny*, těsně předtím, než byly zastaveny), věcně, s přesnými postřehy k jejich proměně a vývoji vyprávěcí techniky mezi jednotlivými díly, a v *Tvorbě* připomněl červnové výročí Vančurovy smrti, jež „zpečetila závěrečným slovem úsilí, kterým byl vyplněn celý básníkův život i tvorba: Vančura žil i tvořil pro socialistickou budoucnost svého národa a také pro ni zemřel“ (Mukařovský 1948, s. 436).

Tyto nové akcenty Mukařovský rozvinul a konkretizoval v článku *K premiéře Vančurovy Josefíny*: „krystalizační osu“ v básnickové tvorbě tvoří kritika měšťácké společnosti („V pozadí kteréhokoli Vančurova spisu se rýsuje stín českého měšťáka, proti kterému básník vede boj“ /Mukařovský 1949, s. 3/), svými *Obrazy*, jež odpovídají „dialektickému pojetí dějin“, překonal sice Vančura romantický idealismus a pochopil úlohu jedince coby exponenta společenských sil, nedocenil však ještě závažnost třídních rozporů a třídního boje atd. Přesto jako by Mukařovský ve svém výkladu posledního Vančurova dramatického díla nebyl ještě zcela rozhodnut, když koneckonců připouští, že v *Josefině* není třídní rozpor v popředí scény, a obrací pozornost k prostředkům stylovým a kompozičním (funkce dialogu) a jazykovým (funkční využití argotu). Toto jeho „lavírování“ vynikne ve srovnání s ideově jednoznačně vyhraněným a nekompromisně formulovaným programovým textem J. Honzla, jenž na jaře 1949 hru (společně s A. Dvořákem) inscenoval v Národním divadle. V zjevném nesouladu s Mukařovským viděl v rozvržení postav *Josefíny* „ostrý třídní předěl“ a hru byla především svědectvím autorova hledání cest k lidovosti. Těžiště programového textu, v němž Honzl obsáhle cituje i z Marxova *Kapitálu*, však neleží v dílčích poznámkách ke hře samé, nýbrž v celkovém přehodnocení Vančurovy *velikosti básníka*, která je nyní neoddělitelná od služby tomu, co sám Vančura — „jako komunista a materialistický myslitel“ — pokládal za nejpodstatnější: „věc společenského pokroku, který je vtělen v práci dělníkově“. A v tom je podle Honzla i „jednotící idea“ Vančurova literárního díla: „Básníkova výrazová mohutnost neuzavřela se do sebe, ale dávala se do služeb toho společenského celku, jenž byl určující silou životního proudu“ (Honzl 1949, s. 8). Zaštiťuje se autoritou mrtvého básníka — tím, co měl údajně formulovat v osobních hovorech — deklaroval Honzl ultimativní požadavek „služebnost[i] literárního díla“ i „služebnost[i] spisovatele ke straně, k rozhodujícím silám společenským“ (tamtéž, s. 10), v zjevném rozporu s tím, co k tématu služebnosti umění básník řekl a napsal veřejně.

Když Vančurovu poslední, nedokončenou hru bezprostředně po její premiéře (v režii A. Dvořáka) ve Středočeském divadle v Mladé Boleslavi v říjnu 1947 hodnotil A. M. Píša, psal o ní ještě jako o komedii, „mladistvé nejen ovzduším, ale i rázem“, jako o „hříčce oddechu“, díle, jež převzatému shawovskému motivu pygmaliónskému přidává svůj hlubší smysl v odhalení lživosti, zištnosti a tuposti měšťáckého světa, ale kde nade vším se vznáší ovzduší „hravého rozmaru“, vtípu a lásky (Píša 1947, s. 3). Rovněž B. Březovský psal o komedii „plné jemných odstínů, fines a vančurovské kultivované jadrnosti“, jejíž půvab spočívá předně v tom, jak si Vančura „pohrává, jak vychutnává, jak si libuje a jak se okouzluje znovu a znovu tím nevyčerpatelným zdrojem, jímž je mu čeština“ (Březovský 1947, s. 5). I Josef Träger měl za to, že Vančuru tu

s. 135), podle J. Pistoria je třeba příčiny hledat spíše v intelektuálním a mravním rozkladu badatelovy osobnosti (srov. Pistorius 2007, s. 559).

zas zajímá „především slovo: mohl se pohroužit do lidové podoby předměstského žargonu, do plastičnosti periferního vyjadřování, do svěžesti studentského slangu“ (Träger 1947, s. 4). Jiří Hájek v *Rudém právu* v roce 1947 referoval o „prosné“ komedii, plné „kladu a vlídné pohody“ (Hájek 1947, s. 2), o rok a půl později, po premiéře Honzlovy a Dvořákovy inscenace v Národním divadle již viděl, že „zdánlivě drobný individuální příběh“ *Josefíny* postihuje „základní zákonitost celého současného společenského vývoje“, ukazuje, že „proletariát se všemi svými vlastnostmi a schopnostmi, které kapitalistická společnost potlačovala, je jedinou silou, která může vést a kolem které se může soustředit bojová fronta nového společenského života“ (Hájek 1949, s. 3). Mezi premiérou v říjnu 1947 a Honzlovou inscenací na jaře roku 1949 doba zvažněla a básníkovo slovo, které mělo nyní sloužit jiným než uměleckým účelům, ztěžklo.

II. BÁSNÍK ZNOVU AKTUÁLNÍ?

Jako krajina za letního dne bude i toto dílo občas zahaleno stínem z oblaků, které přelétnou, aby se po jejich odchodu nově rozzářilo (J. Mukařovský: *Řeč při tryzně*)

Po článku *K premiéře Vančurovy Josefíny* až do roku 1957 nefiguruje v Mukařovského bibliografii jediná vančurovská položka (nepočítáme-li přetisk studie *O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku* v *Květech* 1951). Neznamená to sice, že básník z obzoru jeho odborného zájmu zmizel úplně (Mukařovský inicioval a řídil vydávání sebraných spisů V. Vančury v nakladatelství Československý spisovatel /16 svazků, 1951–1961/, přednášel příležitostné projevy k vančurovským výročím), přesto o jeho badatelském „návratu“ k Vančurovi lze mluvit až od roku 1958, kdy v rychlém sledu vyšlo pět svazků *Spisů* s jeho obšírnými doslovy,²⁸ jeho doslov *Dramatik Vančura v boji za rovnoprávnost a solidaritu národů* k samostatnému vydání *Jezeru Ukereve* (1958) a nelze opomenout ani vančurovskou kapitolu v jeho široce diskutované studii *K otázce individuálního slohu v literatuře* (1958). Četné Mukařovského doslovy a články nepochybně spoluiniciovaly oživení kriticko-umělecké recepce a reflexe Vančurova díla, jež po letech „rozpaků“ začalo být opět vnímáno jako „živ[á] síl[a] v proudu české literární tradice“ (*Řeč při tryzně*, cit podle Mukařovský 2001, s. 502). Mukařovský v nich opatrně navázal na své starší charakteristiky povahy autorovy umělecké metody, vyprávění a vypravěče, vrátil se k některým motivům svých strukturalistických stylových analýz, své postřehy však rozvíjel v marxistickém interpretačním rámci, vymezeném pojmy a koncepty ideovosti, realismu a lidovosti. „Lze přímo říci, že neuvědomujeme-li si důležitý prvek lidovosti ve Vančurově umělecké tvorbě, zůstává nám celé jeho dílo nejasným,“ deklaroval kupř. v doslovu k básníkově nejexperimentálnější próze *Hrdelní pře anebo Přísloví* (Mukařovský 1958c, s. 148), přičemž zdůraznil, že se hluboce mylili ti, „kdo se domnívali, že Vančurovi byla posledním cílem umělecká forma“ (tamtéž, s. 139).

Mukařovského axiologie se přes obezřetný a nerozhodný návrat k některým teoretickým východiskům strukturalistického období nadále opírala o marxismus,

²⁸ *K Vančurovu Poslednímu soudu* (1958), *Vančurova Hrdelní pře* (1958), *Vančurův Konec starých časů* (1958), *O Vančurovi — dramatu* (1959), *Vančurovy prózy z doby mladosti* (1959).



hlavním kritériem hodnoty uměleckého díla byl jeho poměr k třídnímu boji a měřítkem jeho životnosti lidovost.²⁹ Výmluvným je v tomto směru kupř. srovnání jeho recenze *Konce starých časů* (1935) s doslovem k románu v rámci jím řízených Spisů³⁰ nebo jeho protikladné hodnocení humanistické periody: zatímco v *Řeči při tryzně* vyzdvihl pozitivní, „ozvlášťňující“ vliv jejího oživení ve Vančurově díle na celkový rozvoj české prózy (i na „změnu a obohacení národních schopností intelektuálních, citových i volních“ /cit podle Mukařovský 2001, s. 495/), o osmnáct let později — v příspěvku pro V. mezinárodní sjezd slavistiky v Sofii (1963) — prizmatem kategorie lidovosti naopak ocenil překonání periody jednoduchou větou jazyka hovorového: individuální sloh Mukařovskému již není „vzpourou proti celonárodnímu jazyku, jeho deformací, ale naopak jedním z činitelů udržujících a obnovujících styk jazyka — jako prostředku dorozumívání — se skutečností“ (Mukařovský 1963, s. 284, srov. Steiner 2018, s. 75–76). V souladu s ústřední tezí své inaugurační rektorské přednášky *Socialistická stranickost ve vědě o umění* (1949) viděl Vančurovo umění jako součást třídního boje o lepší budoucnost společnosti a angažovaného zápasu o pokrok: „Vančurovo přesvědčení, že se blíží konec vlády buržoazie, se táhne jako červená nit jeho spisy“ (Mukařovský 1958c, s. 139), a proto „základní tón“ *Hrdelní pře* ani *Konce starých časů* není idylický, ale „bojovný“, plynoucí nejen ze „zásadní básníkovy nenávisti k buržoazii“, nýbrž ve své konkrétnosti z určité historické „etapy třídního boje“ (Mukařovský 1958b, s. 360). Básníkovým hlavním cílem v románu *Konec starých časů* je „ukázat pravou tvářnost rozkládající se třídy“, a to právě ve chvíli, kdy „počínala kout zradu, jejímž vyústěním se nakonec stal Mnichov“ (tamtéž, s. 366). Měřítkem jeho životnosti je, jak román naplnil úkol „pomáhat v zápase dělnické třídy a všech pokrokových lidí proti buržoazii, jež ve třicátých letech šla vstříc fašismu“ (tamtéž, s. 370). V r. 1935 byl Mukařovskému protagonistou románu kníže Megalrogov coby „baron Prášil, klasický plod fantazie puštěné ze řetězu“, v r. 1958 jím byl Megalrogov coby reprezentant feudálního světa, který svými činy odhaluje „pravou tvář buržoazie ve chvíli, kdy bez ohledu na kohokoli i na cokoli uchvacovala moc“ (tamtéž, s. 361). Hodnoty lidské družnosti, „nebojácného smíchu, nespoutaného veselí, radosti ze života a laskavého vztahu k lidem“, jež Mukařovský odkrývá v *Hrdelní pře*, charakterizuje jako „zásadně protifašistické“ (Mukařovský 1958c, s. 146) a kniha sama je proto idylická jen zdánlivě: pro Vančuru, který ví, že „se schyluje k rozhodujícím proměnám“ (tamtéž, s. 145), znamená „přípravu k nastávajícímu boji“ (tamtéž, s. 153). Angažovanost umění v třídním boji zůstává Mukařovskému tedy i v druhé polovině padesátých let základním hodnotícím kritériem a požadavkem. „[N]enávistné stanovisko ke kapitalistickému společenskému řádu“ mu bylo nejvlastnějším smyslem i *Posledního soudu*, v němž je „útočný tón“ sice krajně oslaben, zato je proti úsilí utiskované odcizovat položen básníkem důraz na jejich solidaritu (Mukařovský 1958d, s. 164).

V centru badatelova zájmu stojí otázka společenského dopadu uměleckého díla, souvislost formy a individuálního stylu autora s ideovostí díla: osobité rysy Vančurova slohu jsou ve studii *K otázce individuálního slohu v literatuře* (1958) apodikticky vyloženy jako bezprostřední výraz autorova poměru ke skutečnosti, resp. jeho svě-

29 Z literatury k poválečné proměně a peripetiím Mukařovského myšlení po rozchodu se strukturalismem srov. zejm. Červenka (1996), Steiner (2018), Skalický (2021, 2022).

30 K tomu srov. Poláček (2021).



tového názoru: „Sloh založený na ostře rozlišujícím hodnocení nevzešel tu z pouhé hry se slovem, ale z velmi určitého vědomí o společenském dosahu literárního díla. A ani převaha hodnocení záporného není tu zdůvodněna jen slohově. Útok je veden na malou buržoazii [...]. Protikladem této nenávisti je u Vančury láska k utlačovaným“ (Mukařovský 1958e, s. 264). Tyto interpretační závěry o společenské působivosti literárního díla a jeho ideové náplni však nijak neplynou z provedených analýz uměleckého tvaru, ze zkoumání jazykových a stylových postupů, nýbrž jsou k nim prostě připojeny. „A právě v tomto krátkém spojení estetiky a sociologie leží kámen úrazu,“ pojmenoval trefně problém nesourodosti Mukařovského textů padesátých let P. Steiner (2018, s. 82). Tento nesoulad je někdy umocněn i „masivní disproporcí“ mezi částí stylistickou a částí sociologickou, která tak může působit jako povinný, ideologicky správný „minimalistický přílepek“ (tamtéž, s. 84), takže někteří Mukařovského vykladači jsou ochotni spekulovat o autorově podvrtné ironii či subverzivním ironickým gestu (Steiner 2018, s. 78; Skalický 2021, s. 255–265). Ona disproporce však odhaluje především myšlenkovou heterogenost a iluzornost Mukařovského „návratu“, jenž by zneplatnil zásadní marxistické přehodnocení jeho strukturalistických východisek: „Stín odvolání z roku 1951 se už nepodařilo překročit“ (Červenka 1996, s. 387).³¹

Základním postupem Mukařovského výkladů z druhé poloviny padesátých let je sice rozbor výrazových a slohových prostředků uměleckého díla, ten však sám o sobě nemůže stačit k objasnění jeho „nejvlastnějšího“, „základního“ či „aktuálního“ smyslu a „ideového jádra“, spočívajícího v tom, jak se dílo „zařazuje do velkého procesu boje dělnické třídy s utiskovateli“ (Mukařovský 1959b, s. 176): výkladu díla z estetické stránky je nakonec vždy nadřazeno jeho posouzení z perspektivy ideové a politické, neboť není „možno odloučit uměleckou dokonalost od působivosti umění v zápase o lepší budoucnost společnosti“ (Mukařovský 1949b, s. 38), „umělecké mistrovství“ je „neodlučitelné od lidovosti“ (Mukařovský 1954, s. 213), je podmíněno uvědomělým vztahem k dělnické třídě (Mukařovský 1959b, s. 184). Umělecký zdar *Jezero Ukereve* tak pro Mukařovského není „jen výsledkem umělceho vyzrání a růstu umělecké zkušenosti“, nýbrž se opírá o porozumění „bezprostřednímu ohrožení národní svobody“ i „základnímu, třídnímu smyslu boje proti fašismu“ (Mukařovský 1959a, s. 395). Právě z těchto důvodů představuje pro něj *Jezero Ukereve* umělecký vrchol v řadě dramatických děl Vančurových. Celkový společenský význam díla Mukařovský většinou

31 Těžko lze proto souhlasit s názorem O. Sládka, že Mukařovského texty z padesátých let „pozoruhodně rozšiřují jeho starší vančurovské práce“ a že by „z jeho různých studií, do slovů a přednášek“ bylo možno alespoň dodatečně „složit“ zamýšlenou monografii (Sládek 2022, s. 136). Nebylo, a to z jednoduchého důvodu: badatelovy vančurovské studie, přednášky i rukopisné přípravné práce ze třicátých a čtyřicátých let jsou s jeho vančurovskými „návraty“ v padesátých a šedesátých letech metodologicky a myšlenkově naprosto nesourodé. Nepřekročitelná diskrepance mezi nimi plyne z neslučitelnosti dvou vědeckých stanovisek: strukturalismu a marxismu. Ta je zcela zjevná v individuálním případě Mukařovského, sporná a problematičtější je však možnost jejich syntézy i v rovině obecné. „Nehledě na trvale platné poznatky a podněty byla taková syntéza spíše dobově omezenou taktikou moderního myšlení v zemi řízené monopolní ideologií,“ komentoval pokusy o sloučení strukturalismu s „otevřeným“ marxismem v šedesátých letech M. Červenka (1996, s. 387).



spojuje nejen s jeho společenskou funkcí v době vzniku, nýbrž s jeho aktuálním smyslem: v doslovu ke hře *Jezero Ukereve* tvrdí, že teprve dnes, v „době konečného rozkladu kolonialismu“, kdy jsme „zvyklí prožívat s bezprostřední účastí boj koloniálních národů za svobodu“, zdá se nám téma hry „nejen aktuálním, ale i samozřejmým“ (Mukařovský 1958a, s. 71–72). Polemizuje s dobovými soudy, že hlavním záměrem hry bylo vyslovit víru ve vědu: „Dnes je nám, zásluhou socialismu i boje za mír, jasné, že o hodnotě každé vědecké práce rozhoduje, slouží-li člověku. V letech třicátých, kdy Vančura svou hru psal, však byl názor o tom, že vědecké zkoumání má být samo sobě hlavním účelem, velmi rozšířen“ (tamtéž, s. 79).³² Takový pohled v té době ovšem sdílel i Mukařovský. Citovanou pasáž tak lze číst jako přihlášení se k sebekritice z přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy se ve stati *Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě* (1951) principiálně rozešel se strukturalistickými východisky své vědecké metody a v inaugurační rektorské přednášce na téma stranickosti ve vědě o umění odmítl představu tzv. nestranné či objektivní vědy jako iluzi a fikci. Je to naopak socialistická stranickost, jež je i teoretikovi umění „na prospěch zvědečtění jeho badatelského postupu“ (Mukařovský 1949b, s. 39), neboť mu dává jasné měřítko hodnoty uměleckých děl i perspektivu jeho bádání.

Na vnitřní nesourodost Mukařovského doslovů k dílům Vančurova „hledání a bloudění“ (*Poslední soud, Hrdelní pře, Konec starých časů*) poukázal Jiří Opelík: v článku nazvaném takřka manifestačně *Vančura 1958* ocenil sice přesný rozbor uměleckých postupů, odmítl však „násilné aktualizování i příliš přímočaré svazování díla s obecnou politickou realitou“. To se týkalo nejen explicitně uvedeného *Posledního soudu*, nýbrž i *Konce starých časů*, u něhož Opelík nepopíral sice těsnější kontakt knihy se současností (a ironizaci popřevratového, agrárního panstva), přesto měl za to — ve zjevném rozporu s Mukařovským čtením —, že v knize „jde v zásadě o rozkoš z vyprávění, o aktualizaci staré látky o baronu Prášilovi“ (Opelík 1959, s. 4).³³ K polemice s (nejen) Mukařovským násilnými aktualizacemi Vančuro-

32 Postřeh D. Skalického, že „Mukařovského příklon k marxleninské estetice není primárně motivován snahou o dokonalejší poznání literatury, ale snahou zapojit se do budování nové, socialistické společnosti“ (Skalický 2021, s. 223), platí nejen pro jeho programové stati a přednášky z přelomu čtyřicátých a padesátých let, nýbrž i pro jeho vančurovské příspěvky z druhé poloviny padesátých let. „Přesto však hrot básnickovy satiry dosud neotupěl, ba právě dnes, v době, kdy se u nás dovršuje budování socialismu, ve chvíli kulturní revoluce, je třeba odhalit a překonat poslední zbytky buržoazního pojmání kultury,“ psal Mukařovský v souvislosti s povídkou F. C. Ball (Mukařovský 1959b, s. 183–184).

33 Vůči Mukařovskému doslovu ke *Konci starých časů* se nepřímou vymezení i Mojmir Grygar: v dvojrecenzi *Umění rozhovijující život* (společně s *Pekařem Janem Marhoulem*) varoval, že k nesprávným závěrům musí dospět takový ideový rozbor románu, jenž by byl prováděn podle některých tradičních měřítek a nebral by v úvahu složité postupy, jimiž se ve Vančurově díle uplatňuje nejen světový názor, nýbrž i autorova básnická fantazie, „přenášející děj a postavy do zvláštní významové roviny“ (Grygar 1958, s. 4). Na specifický případ diskrepance v interpretaci románů *Konec starých časů* a *Hrdelní pře* upozornil J. Poláček, který si povšiml, že anonymní texty na obálkách obou románů, i přes svou stručnost a převážně informativní povahu, nabízejí výklad, jenž u obou románů akcentuje odlišné kvality než Mukařovský. Podle autora textu na obálce, jímž s velkou pravděpodobností mohl být editor spisů Rudolf Havel, není hlavním cílem *Konce starých časů* „satira na české maloměšťáctvo“



vých děl se Opelík vrátil — příznačně na prahu normalizace — ve studii věnované *Hrdelní při* (in *Česká literatura* 1970), aby se ohradil vůči voluntaristickým čtením, která chtěla vidět doklad autorovy pokrokovosti v známé pasáži ze závěru knihy, v níž se oni „měšťáci chlapáctí“ coby ztělesnění nezdolné životnosti strojů k rozhodujícím proměnám (srov. Mukařovský 1958c, s. 145). Opelík věčně namítá, že taková čtení „neladí podstatně s Vančurovými tvůrčími postuláty“ a jejich „simplifikující tendenčnost“ neodpovídá ani textu, nemohou „nijak rozumně vyložit dychtivost, s níž postavy odepšaného světa touží být při zrodu světa nového“ (cit. podle Opelík 2000, s. 142).

Očividný nesoulad a nepoměr mezi Mukařovského věcnou analýzou stylu a rozbořením výrazových prostředků na straně jedné a snahou o jejich výklad v souvislosti s ideovou náplní a společenskou působivostí díla na straně druhé ovšem paradoxně posloužil i dogmatickému marxistickému kritikovi Vladimíru Dostálovi k tomu, aby Mukařovského obvinil nejen — do jisté míry opodstatněně — z „vulgárního sociologismu“, který se projevuje výraznou tendencí k oněm „krátkým spojením“ mezi jednotlivými prvky literárního díla a fakty ekonomického vývoje“ (Dostál 1961, s. 111), nýbrž (a především) i z maskovaného návratu ke strukturalismu: pod „vnějším příkrovem“ marxistických tezí Mukařovského teoretických prací, zejména stati *K otázce individuálního slohu v literatuře*, rozpoznává „nerozpuštěné jádro strukturalistické sémantiky a teleologie“ (tamtéž).³⁴ Svou polemiku Dostál zasadil do širšího kontextu „revizionistického tažení proti marxistické estetice a socialistickému realismu po roce 1958“ (tamtéž, s. 103) i rostoucí lhostejnosti k otázkám ideologickým a světonázorovým v soudobém myšlení o literatuře, kterou zaznamenal především u badatelů mladší generace.³⁵ V diskusním příspěvku *O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru* (s podtitulem *Polemické poznámky proti oživenému strukturalismu*) především odmítl jakýkoli pokus o sblížení strukturalismu s dialektickým materialismem a marxistickou estetikou, neboť výsledkem je, že marxismus vždy dodává jen „hotové obecné teze“, „abstraktní heslo“ a k výkladu specifických problémů umění slouží strukturalismus: „Marxismus je sice navrchu, ale nemá vrch; primát a rozhodující slovo zůstává pochopitelně strukturalismu“ (tamtéž, s. 116). Předmětem jeho polemických poznámek se stal mimo jiné Mukařovského doslov k *Poslednímu soudu*. Dostál sice svou pozornost obrací i ke konkrétním slohovým otázkám (kupř. poměru lyrických a epických složek ve výstavbě románu), věnuje se i některým aspektům

a společensko kritický „pohled do české zbohatlické společnosti po převratu roku 1918“, jak ve svých doslovecích tvrdil Mukařovský, nýbrž „humor, rozkošnický, bezstarostný, nesený jazykovým stylistickým uměním“ (srov. Poláček 2021, s. 653).

34 Dostál své zjištění dokládá na pojmu „základní významový princip“, jímž Mukařovský ve stati *K otázce individuálního slohu v literatuře* chtěl sice nahradit strukturalistický termín sémantické gesto, podle kritika se však od něj v zásadě neliší, neboť vyrůstá zase z „přečeňování aktivní účasti jazyka na celkové výstavbě literárního díla a také inklinuje ke znakovému pojetí díla“ (Dostál 1961, s. 114).

35 Tyto tendence Dostálovi reprezentoval článek Mojžíra Grygara *Nedílnost uměleckého díla* (in *Literární noviny* 1960, č. 14, s. 3), o jehož pojetí světového názoru a o výklad básnické individuality se rozvinula široká polemika. Grygarova úvaha se dovolávala zmíněné Mukařovského stati o individuálním slohu, čímž Dostála přivedla k vlastnímu předmětu polemiky: k „odhalování“ všech projevů „oživování“ literárněvědného strukturalismu.



románové obraznosti (kupř. funkci obrazu reálné Prahy, konfrontované s baladickou atmosférou patriarchálního prostředí karpatské Ljuty), meritum jeho polemiky neleží ovšem v těchto dílčích poznámkách, nýbrž v tom, co jimi sleduje. Tím, oč mu jde, jsou otázky světonázorové: jak konkrétně se projevuje světový názor básníkův (ve výstavbě románu) a badatelův (při jeho výkladu). Dostál sice oprávněně odmítl Mukařovského tezi o třídní solidaritě jako „nejvlastnějším smyslu“ *Posledního soudu*,³⁶ ale jeho polemika soustavně mívá za diskutovaný román, jejím vlastním předmětem je „nepřekonané dědictví strukturalismu, který se v duchu svého relativismu zásadně vyhýbal hodnocení“, neboť „znaková povaha a funkční organizovanost uměleckého díla také žádné skutečné hodnocení a rozlišování hodnot nepřipouštěly“ (tamtéž, s. 244). Toto „dědictví strukturalistického relativismu“ se podle Dostála projevuje v Mukařovského doslovu absencí „historického hlediska“, které by nepřehlíželo, že autorovo společenské stanovisko v *Posledním soudu* „zmlhavělo“ a jeho humanismus „zabstraktněl“, že román, závislý na doktrínách formalismu, nedokládá „stoupající vývojovou tendenci“ básníkovy románové tvorby, nýbrž je produktem „určité přechodné krize“ (tamtéž, s. 241).³⁷

Mukařovský se v polemické odpovědi vůči Dostálově studii ohradil sice důrazně, ale v zásadě defenzivně: hájil se tím, že kritik „zkresluje pravý smysl“ jeho stati *K otázce individuálního slohu v literatuře* i doslovů k *Poslednímu soudu* a *Hrdelní při* (Mukařovský 1961, s. 360), když mu podsouvá „idealistického pojetí“ literárního díla a snahu „oživit“ strukturalismus, s nímž se — jak sám důrazně připomíná — „výslovně a ostře rozešel již r. 1951 článkem Ke kritice strukturalismu v naší literární vědě“ (tamtéž, s. 366). Jako „základní“ a neopodstatněné odmítl i Dostálovo obvinění, že usiluje o sloučení strukturalistické metody s marxismem: „Obviňuje mne zcela neprávem z předstírání jiného názoru o věcech umění, než z jakého mé práce vycházejí“ (tamtéž, s. 367). „Stín odvolání“ z roku 1951 Mukařovský ani v polemice s Dostálem nepřekročil. To ovšem nestačilo redakci *Nové myslí*, jež ve svém stanovisku konstatovala, že nepokládá za „vyčerpávající“, dovolává-li se Mukařovský svého vystoupení v *Tvorbě 1951*. Mukařovský podle ní ve své odpovědi nezaujal „zásadní stanovisko“, což je o to závažnější, že se představitelé oživujícího strukturalismu dovolávají jeho díla. Nadto redakce „doprovodila“ Mukařovského odpověď citátem ze Štollova referátu na Celostátní konferenci o současných úkolech socialistické umělecké kritiky, v němž

³⁶ Na to, že solidarita v románu není „třídně příznaková“, poukázal ovšem už Opelík: „protože konflikt pramení ze srážky dvou prostředí a pohybuje se v individuální rovině, a protože ani postavy příběhu nejsou třídně pojaty“ (Opelík 1959, s. 4). Dostál, s jehož některými dílčími postřehy a konkrétními rozbory lze souhlasit, nikoli již s jeho závěry (!), se ovšem nemýlí, když tvrdí, že historické okolnosti slouží Mukařovskému „jen k dodatečnému ospravedlnění díla nějakou abstraktní nálepkou, přidělují účel předpokládané (a někdy násilně vkládané) funkci, obvykle cestou krátkého spojení“: v Mukařovského vančurovských dosloveh podle něj převládají „popis a zařazení popsanych detailů pod připravená hesla“, analýza slohových prostředků a postupů je doplněna „obecnou ideovou nálepkou, která má hlásat pokrokovost díla“ (tamtéž, s. 245).

³⁷ V této otázce se Dostál držel marxistickou kritikou tradovaného výkladu, podle nějž „[v]eliký básník naší prózy zápasil v letech jeho vzniku s ideovými zmatky, vlastními pokrokové inteligenci a jeho generaci, se zmatky, které byly v roce vydání *Posledního soudu* dovršeny konfliktem s vedením komunistické strany“ (tamtéž, s. 244).



Štoll — v souladu s Dostálovou polemikou — varoval před rehabilitací strukturalismu, kterou dával do souvislosti mimo jiné s nedůslednou, protože jednorázovou a dále nerozvíjenou sebekritikou jeho představitelů na počátku padesátých let.³⁸ V románu *Poslední soud* se Vančura svým důrazem na formální experiment a inovativnost tvaru nejvíce přiblížil k formalisticko-strukturalistickému konceptu myšlení o jazyce a literatuře rodícího se Pražského lingvistického kroužku. Na prahu šedesátých let se román stal znovu — byť nepřímou — objektem polemického útoku, v němž šlo (stejně jako v básnickové sporu s F. Peroutkou) nejen o teoretické postuláty literárněvědného strukturalismu, nýbrž o svobodu básnické imaginace a svobodu jakékoli tvořivé práce.

Hlavní pozornost výše uvedeného Opelíkova zamyšlení nad aktuálními reedicemi spisovatelových děl³⁹ byla sice věnována peripetii autorovy dobové recepce (spor o *Poslední soud* a *Tři řeky*) i jeho tvůrčího vývoje, horizontem jeho úvah byl ovšem neutěšený stav soudobé české literatury i myšlení o ní. Když si Zdeněk Pešat v roce dvacátého výročí básnickova úmrtí, v článku příznačně nazvaném *Vladislav Vančura aktuální* (1962), položil otázku, odkud se bere ono nepochybné oživení zájmu o autorovo dílo, důvod viděl především v těch kvalitách jeho próz, které postrádala soudobá česká literatura: inspirující pro ni měla být Vančurova básnivost, přetvářející empirickou skutečnost, originální obraznost, sytá epická vyprávění, dožadující se stále nových poloh slohového a jazykového výrazu. Nemělo jít v žádném případě o to, aby současní autoři Vančuru napodobovali (neblahý osud předválečných epigonů básnickova slohu, s despektem reflektovaný i tehdejší kritikou, byl dostatečně odstranující),⁴⁰ nýbrž o to, promýšlet jej jako živou a podnětnou uměleckou a společenskou hodnotu, konfrontovat inspirativní odkaz jeho estetického projektu se soudobým stavem umělecké tvorby a její reflexe. V nejobecnější rovině oživení básnickova odkazu znamenalo — řečeno slovy článku *Básník řádu* (1962) Jiřího Brabce — aktualizovat to, „co tvoří páteř jeho tvorby“ a co je stálým apelem i pro „přítomnost, která musí být stále měřena velikostí jeho záměru, vědomím odpovědnosti, věrností k talentu i k poznané pravdě, velikostí charakteru“ (Brabec 1962, s. 3). Články Opelíkovy, Pešatovy a Brabcovy jsou dobově reprezentativní svým zápasem o vyvázání básnickova díla z jednostrannosti ideologických výkladů, snahou otevřít Vančurovo dílo, politickou instrumentalizací petrifikované a umrtvěné, estetické zkušenosti, a tak je zviditelnit v jeho principiální významové otevřenosti. Z. Pešat v článku *Vladislav*

38 Polemika o „oživený“ strukturalismus nezůstala pro Mukařovského bez následku: v roce 1962 byl odvolán z funkce ředitele Ústavu pro českou literaturu a na jeho místo nastoupil právě Štoll.

39 1957: Markéta Lazarová, *Útěk do Budína*, Pekař Jan Marhoul, 1958: Hrdelní pře anebo Přísloví, *Tři řeky*, *Konec starých časů*, *Poslední soud*, *Jezero Ukereve* a *Vědomí souvislostí*, první výbor z Vančurových teoretických statí.

40 Srov. Šaldův článek *Ze zkušenosti literárního porotce* (1933), v němž na adresu všech těch, kteří se snaží napodobit autorův „slovní kubismus“, jízlivě utrousil: „Je to, jako kdyby slabý, nedomrlý křeček navlékl na sebe starou rytířskou zbroj. Takový autůrek shledá si pracně několik archaismů nebo přísloví a říkadél, lepí namáhavě věty co nejvzdálenější běžné mluvě, potí se jako dítě, když staví domeček z písku, uvádí v zoufalství čtenáře loudavou a rozbahněnou obšírností“ (cit podle Šalda 1988, s. 505).



Vančura aktuální jako významný příklad znovuoživeného zájmu o básníka připomněl i vančurovskou monografií Milana Kundery, jejíž silný ohlas spojil nejen s jejím živým stylem podání, nýbrž i se samým tématem: jako by česká společnost po jistých „rozpacích“ nad Vančurovým dílem očekávala „nové slovo“.

Kunderova monografie *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou* toto očekávání, alespoň podle dobového čtenářského i kritického ohlasu soudě, bohatě naplnila. Vyšla dvakrát v krátkém časovém odstupu (1960 a 1961) v poměrně vysokém nákladu (první vydání 1500, druhé vydání 3000 výtisků), získala cenu nakladatelství Československý spisovatel, byla oceněna „v umělecké soutěži k 15. výročí zrodu lidově demokratické Československé republiky zvláštní odměnou“, veskrze pozitivně, byť s dílčími výhradami ji přijali význační literární historikové mladší generace: J. Brabec, J. Opelík, Z. Pešat, Z. Kožmín.⁴¹ Na úspěchu knihy se do značné míry podílel i autorův osobitý, osobně zaujatý, emotivní a dialogický způsob podání, udržující kontakt se čtenářem, otevřený způsob argumentace, dramatizovaný polemikou s fiktivním oponentem, která umožňuje formulovat interpretovy pochybnosti, navracet se k již řečenému, vyvracet již vyslovené soudy, zpřesňovat je, nahlížet problém z více úhlů a perspektiv. Svěží a myšlenkově inspirativní styl esejistické knihy lapidárně ocenil J. Brabec: „Po dlouhé době vrací Kundera eseji důstojnou tvář“ (Brabec 1961, s. 5).

V Kunderově knize byla právem spatřována i jistá „apologetická tendence“, byla charakterizována jako „kus vančurovské advokacie“; právě tato tendence však byla ve Vančurově případě pokládána za potřebnou, neboť — jak doplňuje J. Opelík — „příliš dlouho se nad jeho dílem vznášelo on zlověstné ‚Kam s ním‘“ (Opelík 1961, s. 6). Stopu této „advokacie“ lze sledovat už v řadě Kunderových vančurovských doslovů a studií, jež monografii předcházely. V úvodu studie *Román Vladislava Vančury (Nový život 1957)* psal, že „po deset let ve vši tichosti halila jeho jméno i dílo kouřová clona mlčení. Proč? Protože se Vančurovo dílo svou nápadnou osobitostí naprosto vymykalo chudokrevné představě o ‚socialistickém‘ a ‚pokrokovém‘ umění, jaká v oněch letech vládla“ (Kundera 1957, s. 587). Dobový zasvěcený čtenář v Kunderových slovech nemohl přehlédnout explicitní narážku na kritický diskusní příspěvek Jaroslava Seiferta na II. sjezdu československých spisovatelů, přednesený 27. dubna 1956. „Kdo zapaluje onu kouřovou clonu, která ve vši tichosti téměř úplně zastírá jméno a dílo jednoho z našich největších básníků moderních, Vladislava Vančury?“ tázal se básník v souvislosti s dobovými „rozpaky“ nad Vančurou, jež působivě soustředil do hořce ironické pointy: „Kdyby tento básník měl hrob, který by ukrýval jeho kosti, mohli

⁴¹ O něco později ji Kundera předložil na FAMU, kde tehdy přednášel světovou literaturu, jako svůj habilitační spis, na jehož základě mu byla v roce 1964 udělena hodnost docenta. Felix Vodička ji ve svém posudku charakterizoval jako knihu, která „patří k nejvýznamnějším publikacím naší literárněvědné produkce posledních let“ a která „má literární teoretický a zároveň aktuálně-kritický aspekt“. Vyzdvihl její metodologickou promyšlenost a iniciativnost, s nimiž je Vančurovo dílo posuzováno nejen v procesu české literatury, nýbrž je chápáno „jako součást dějin celého žánru (románu), který se vyvíjí v světovém kontextu“, ocenil i způsob, jímž autor Vančurovu tvorbu sleduje „v polaritě lyrického a epického sebevyjádření a epického příběhu, vtahuje čtenáře přímo do jádra vnitřního napětí umělecké struktury“ (Vodička 2017, s. 199–202).



bychom nad ním postátí jako nad hrobem neznámého spisovatele“ (cit. podle Seifert 2014, s. 279). V červnu téhož roku se k Vančurovu dílu — téměř po dvaceti letech — vrátil dvěma články i F. Götz, přičemž oba otevřel reflexí onoho mnohaletého mlčení, ticha a rozpaků nad básníkovým dílem. „Dnes jsme konečně dospěli k okamžiku, kdy nebudeme chodit kolem díla Vl. Vančury po špičkách a naznačovat šeptem, že tu není něco v pořádku,“ psal v úvodu *Krátkého zamyslení nad dramatickým dílem Vladislava Vančury* (Götz 1956b, s. 502). Konkrétnější a osobnější byl v obsažnějším *Náčrtu k portrétu Vladislava Vančury: „Příčiny nesnesitelného ticha, které po celé desetiletí houstlo kolem Vlad. Vančury a způsobilo, že tento básník nebyl dosud zařazen do našeho kulturního dědictví, jsou dnes na bílé dni.“* Tím hlavním důvodem byla „vulgarizace a zúžení koncepce socialistického realismu“, na níž — jak na posjezdové vlně sebekritiky dodává — „jsme se podíleli všichni“ (Götz 1956a, s. 622).

Seifertova, Kunderova, Opelíková či Götzova slova o „mlčení“ a „tichu“ kolem Vančury sice do značné míry věrně odrážejí jisté upozadování („rozpaky“) v oficiální literárněkritické reflexi i literárněhistorické recepci po roce 1949,⁴² zároveň je však třeba je korigovat: v témže čase, kdy v indexech zakázané literatury, na jejichž základě byly příslušné tituly vyřazovány z knihoven, figurovaly knihy nejen politicky perzekvovaných a pronásledovaných autorů, nýbrž i ideově či esteticky „nevhodných“ solitérů (kupř. o Richardu Weinerovi či Ladislavu Klímovi od r. 1948 nebylo patnáct let oficiálně publikováno ani slovo), vycházely Vančurovy spisy, v roce 1954 vyšla v ediční řadě Českoslovenští spisovatelé ve fotografii (po svazcích věnovaných M. Majerové, I. Olbrachtovi a J. Fučíkovi) výpravná monografie *Vladislav Vančura ve fotografii* (s předmluvou K. Nového *Umělec, bojovník, hrdina*), k spisovatelovým výročím byly uveřejňovány jubilejní články. Ivan Skála v *Rudém právu* připomněl spisovatelovy nedožitě šedesáté narozeniny (Skála 1951, s. 5), o rok později i desáté výročí Vančurovy smrti v článku manifestačně nazvaném *Básník, který jde s námi* (Skála 1952, s. 3). Kritik připouštěl sice, že Vančurovo umění, pokud je poměrujeme základním kritériem hodnocení uměleckých děl — konceptem lidovosti, resp. jeho poměrem k třídnímu boji — si cestu ke skutečnému realismu a lidovosti muselo složitě hledat, celkové hodnocení spisovatelova odkazu a dobově poplatný obraz pokrokového umělce — „pocitivého dělníka slova“, který se staví po bok pracujícího lidu v boji proti kapitalistickému vykořisťování a fašismu, tím zneplatněny nebyly.⁴³

42 Kupř. L. Štoll se v normotvorném referátu *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* o Vančurovi vyjádřil kriticky v souvislosti s těžkou krizí, kterou „pokrokový tábor české kultury“ procházel v roce 1929: básník, který „tehdy přichází s formalistickou tezí o tom, že, básníku se dostává jediného daru, z něhož je povinen skládati účet, a to že je mateřština“, spojil své jméno s časopisem *Plán*, prosazujícím „estetický formalismus“, z něhož se zrodila „tribuna“ existencialistické poezie *Kritický měsíčník* i autorita Václava Černého (Štoll 1951, s. 84–85).

43 „Vladislav Vančura byl pocitivý dělník slova, který si vytvořil sytou a smyslově bohatou básnickou řeč, jejíž hýřivá obraznost mnohdy ztěžovala přístup k jeho dílu lidovému čtenáři. Vančura si uvědomoval tento rozpor a sám také cítil, že jeho epika se všemi kladnými stránkami jeho výrazného slohu a barvitého lidového vyprávěčství musí nutně rozbít svůj začarovaný kruh, v němž se nemůže rozvinout bojovný ideový prvek a ostré realistické zpodobení sociální skutečnosti jako zápasu progresivních sil se silami starého světa“ (Skála 1951, s. 5).



Ono „ticho“ a „mlčení“, které tematizovali Kundera, Seifert nebo Opelík, se netýkalo Vančury jako autora, jehož obraz se opíral o jednostranné, politicky motivované výkladové stereotypy, svázané s násilně sjednocujícím, statickým konceptem autorské osobnosti a její legendarizovanou a tendenčně redukovanou biografií, nýbrž určitých marginalizovaných nebo relativizovaných složek jeho umělecké osobnosti, jež byly od druhé poloviny padesátých let znovu aktualizovány: avantgardní východisko básníkovy prozatérského umění, vůle k experimentu jako trvalý podnět jeho tvoření, důraz kladený na tvar a jazykový výraz, pro něž měl dobový slovník hanlivou nálepku formalismus.

Kunderova „kritická obhajoba“ Vančury byla však, jak dodává Opelík, spíše jen východiskem, kdežto vlastní jádro knihy je pozitivní: „stanovit osobitý vývojový řád románového díla Vančurova“. I zde má Kunderova kniha své východisko: je jím rozklad klasického evropského románu, z něhož se rodí Vančurovo úsilí o nalezení ztracené epičnosti i nové, moderní klasičnosti. Teoretickou i metodologickou oporou Kunderovi byla jednak Hegelova *Estetika*, jednak Lukácsova *Teorie románu*, jež spojuje nejen filozofie dějin a pojetí moderní společnosti, nýbrž i představa, že epické žánry (epopej a román) jsou podmíněny nikoli tvůrčím postojem, nýbrž historickofilozofickými danostmi, které se jim nabízejí k ztvárnění: důvody ztracené epičnosti leží tedy v proměně společenských podmínek, v odlišné povaze skutečnosti. Kundera tuto ústřední tezi ilustroval v efektním entréee první kapitoly: srovnáním bohatě rozvětvené fabulace Balzakových románů s chabou fabulí *Pekaře Jana Marhoula*, v nichž se odráží odlišná společenská struktura doby předrevoluční, plně svárů protikladných společenských sil, a doby „ztuhlého“, stabilizovaného kapitalismu. Hegeliánský je i teleologický a narativní ráz výkladu Vančurovy cesty za velkou epikou, jejíž dynamika a specifický rytmus se opírají o proměňující se poměr a napětí mezi epičností a lyričností. Nejen v Kunderově monografii samé, nýbrž i v její kritické recepci se zrcadlí aktuální hodnota Vančurova díla, jež byla — dlužno dodat, že ve shodě s převážnou částí předválečné dobové recepce — shledávána v básníkově souvislé cestě či vývoji k objektivní epice, za jejíž mezníky a pomyslné vrcholy se pokládaly romány *Pekař Jan Marhoul*, *Markéta Lazarová*, *Konec starých časů*, *Tři řeky*, nad nimiž byly zapomenuty dobové kontroverze (Kundera román charakterizuje jako „šťastné vplynutí subjektivního básníka prózy do velkého řečiště objektivní epiky“ /Kundera 1961, s. 135/), a *Obrazy z dějin národa českého*, autorova „nejvyšší dosažená meta“ (tamtéž, s. 173), monumentální objektivní epika.

„Dal se cestou velkého experimentování“, a tak nalezl „ztracené principy klasické epiky“, konstatoval nad monografií J. Opelík, aniž se pozastavil nad zjevným paradoxem takto účelově vymezeného postupu, jemuž za oběť padly básníkovy prózy nejexperimentálnější, *Pole orná a válečná*, jež Kundera provokativně označil za „harakiri románu“,⁴⁴ a především *Poslední soud* a *Hrdelní pře anebo Přísloví*, jejichž pozitivní smysl neviděl v nich samých, nýbrž pouze v tom, co připravují, kam směřují: nejsou mu víc než experimentálními studii, bez jejichž jazykového a tvarového experi-

⁴⁴ Na jejich „rozbore Kundera očividně selhal“, připustil i Opelík. V jejich výkladu bylo dílo „násilně podřízené kritériu epičnosti“, doplnil Pešat, přičemž oponoval i tím, že „snad málokde jako v této Vančurově práci je dosaženo jednoty smyslu díla a jeho vyjádření“ (Pešat 1961, s. 170–171).



mentování by však nevznikla klasická díla Vančurových posledních let.⁴⁵ Z. Pešat si nad některými „jednotlivostmi“, jimiž míní zejména Kunderův výklad *Polí orných a válečných* a *Rozmarného léta*, položil sice oprávněnou otázku, nestal-li se tu autor „zajatcem svého vlastního velkoryse načrtnutého plánu“ a jistě „apriornosti měřítek“, své hodnocení však uzavřel s tím, že jednotlivé případy, v nichž „správná abstrakce vývoje, platící ve své obecnosti“, byla v monografii příliš zabsolutizována a stala se neproměnnou normou, nemohou nijak zpochybnit její celkově pozitivní přínos (Pešat 1961, s. 171–172).⁴⁶

„Opožďují-li se reportáže, mohou se opožďovat i recenze,“ konstatoval s příznačnou ironií hned na úvod své „opožděné kritiky“ kmenový autor časopisu *Tvář* Jan Lopatka, když se o devět let později ke Kunderovu *Umění románu* vrátil (Lopatka 1969b), aby nabídl zcela jiný pohled, polemicky namířený nejen proti knize samotné, nýbrž i proti jejímu dobovému ohlasu. Mnohé z toho, co tehdejší kritika oceňovala, Lopatka nyní zpochybnil: esejistickému stylu vytkl „rozmáchlost“ a „nezávaznost“, s níž Kunderovo „lehké pero“ směšuje pro svou rozpravu klíčové pojmy epika a román, zjednodušuje, deformuje a univerzalizuje přejatá teoretická východiska, Hegelovo vymezení básnických druhů a Lukácsovy vývody o podmíněnosti epiky společenskými poměry, jež pak svévolně aplikuje na vančurovský materiál. Výkladové schéma paralel a konfrontací, jehož precedenty nacházel v literární esejistice a fejetonistice meziválečné avantgardy (V. Nezval, J. Fučík), je sice efektní a čtenářsky vděčné, k jeho poznávací hodnotě byl však kritik skeptický: „Obávám se, že je spíše diktováno kompozičním schématem ve výstavbě úvahy než povahou porovnávaných jevů“ (cit. podle Lopatka 1991, s. 114–115). Důsledkem je nadvláda „mechaniky úvahy [...] nad materiálovými východisky“ (tamtéž, s. 120). Přestože hlavním předmětem Lopatkovy kritiky byla sama Kunderova kniha, její záběr byl širší a ambice vyšší: společně s bezprostředně předcházející recenzí pátého vydání *Konce starých časů* (Lopatka 1969a) tvoří jakýsi kritický vančurovský diptych, jímž chtěl Lopatka především rozrušit kanonizovaný obraz spisovatele, ustálený v dosavadní literárněkritické a literárněhistorické recepci.⁴⁷

45 Kunderova argumentace má blízko k pohledu Mukařovského, jehož výklad Vančurovy „cesty k epice“ v *Řeči při tryzně* (Mukařovský, 2001, s. 496) byl ovšem nuancovanější a u zmíněných románových experimentů nikdy nezpochybnil jejich svébytnou hodnotu.

46 Podobně A. M. Píša snesl ve svém lektorském posudku řadu výtek, ale nakonec musel připustit, že „osvětluje Kunderova kniha svůj předmět na širokém pozadí tak nově a přináší tolik svěžích postřehů, bystrých a jemných, přitom podnětných i tam, kde se autor po mém soudu mýlí. Neboť tak už tomu je: že i omyl chytrého bývá nějak plodný, přiváděje nepřímou k pravdivému poznání, kdežto i pravda hlupákova zůstává sterilní“ (A. M. Píša 2019, s. 155).

47 V obou vančurovských textech Lopatka zúročil výsledky svého dlouhodobého badatelského zájmu. Již ve své diplomové práci, o níž se opírá jeho první literárněteoretická studie *Rozhlasová četba Vančurových románů — obecná problematika* (Česká literatura, 1963), si — byť primárně z perspektivy sledované problematiky rozhlasové adaptace literárního díla — ujasnil svůj názor na Vančuru a popsal základní rysy jeho prózy. Z pohledu potřeb rozhlasového zvěčnění ji charakterizoval jako „auditivní“ typ, jejímž základním organizujícím prvkem je do *Markéty Lazarové* slovní výraz: „Ostatní složky díla — rovněž výrazná kompozice a fabule aj. — jsou vůči němu v pevném hierarchickém poměru“ (cit. podle Lopatka 1995, s. 18). K oběma Lopatkovým vančurovským studiím srov. Kanda 2007, 2010.



V prvé řadě kritik odmítl pojetí Vančurova díla jako „stálé přípravy“ („ne tedy jako díla, ale jako instrumentu“ /cit. podle Lopatka 1991, s. 121/), jež úzce souviselo s představou, v níž básníková tvorba jako celek podléhá jednotící vývojové linii či spíše schématu, nutícího „chápat většinu Vančurových děl jako tu horší, tu menší nezdravou cestu k rekonstruované metě“ (tamtéž, s. 118). Do Kunderovy finalistické koncepce se podle Lopatky obtiskla „futurologická ideologie“ avantgardy, v níž je s „avantgardistickou primitivností“ vše minulé pojato jako „surovina, příprava pozdějšího“. Úskalí takového modelu překonávání jako jednosměrného kvalitativního vzestupu si sice byla vědoma již dobová kritika (Opelík, Pešat, Brabec), která poukázala na jeho zjevné „excesy“, v zásadě však toto pojetí, v základních obrysech vyznačené již předválečnou kritikou, sdílela. „K podstatě básnického typu Vladislava Vančury pronikne jen ten, jehož pohled zabere jeho celé dílo a pochopí jeho organickou celistvost, stejně jako zákonitost jeho vývoje,“ deklaroval v již připomenutém náčrtu k spisovatelskému portrétu F. Götz (1956a, s. 622). Perspektiva, v níž se nám Vančura ukáže jako „básnický obrazoborec, který se dívá na svět komunistickým pohledem“ (tamtéž), je současně perspektivou, v níž „stálým vývojem rostl objektivní základ jeho umění“ až k jeho *Třem řekám, Rodině Horvatové a Obrazům z dějin národa českého*, v nichž se dovršuje „růst jeho románového umění“, které se tu přibližuje socialistickému realismu. Teprve tu se Vančura „našel, plně vyjádřil a ukázal se být epikem velké předmětné intenzity, který se zbavil všech deformací a našel metodu, jak objevovat podstatu světa a života [...]“ (tamtéž, s. 627–628). Z obdobné perspektivy vložil Vančurův vývoj i Z. Kožmín: „Jako musila být Pole orná a válečná ve jménu realističtějšího zobrazení života, překonána Markétou Lazarovou a ta opět Třemi řekami, musil být ‚překonán‘ i F. C. Ball Rozmarným létem, a to zase Koncem starých časů“ (Kožmín 1959, s. 410).

Lopatka v této souvislosti poukázal na zjevný paradox Kunderova přístupu, který se sice hlásil k odkazu avantgardy, novátorství a formálnímu experimentu, ale pod tlakem oné konstrukce vývoje jako směřování od... do... vyhrazuje — jak jsme již ukázali — dílům formálně nejprůbojnějším místo pouhých „experimentálních studií“, „přípravy k ‚vážné‘ etapě tvorby“ (Lopatka 1969b, cit. podle Lopatka 1991, s. 117). Tyto „experimentální studie“, k nimž vedle zmíněných románů *Poslední soud* a *Hrdelní pře* počítal ještě některé prózy *Amazonského proudu*, kladl Lopatka nejen proti „nevýrazně realistickým“ románům *Tři řeky* a *Rodina Horvatova*, nýbrž i proti celé linii Vančurova díla, kterou označoval jako „avantgardisticky programářskou“ a kam vedle *Konce starých časů* řadil i *Markétu Lazarovou* nebo *Rozmarné léto* (Lopatka 1969a, cit. podle Lopatka 1991, s. 109). V nich nachází „mnoho dokonalosti, dovednosti, mnoho zručných kouzel, mnoho suverénního, ale výsledný dojem je často podivně vyprahlý, vzdalující se“ (tamtéž). V konfrontaci s *Posledním soudem* a *Hrdelní pře* znamená *Konec starých časů* nepochybný ústup od tvarové neobvyklosti a monstrozity, nadto právě v něm jde podle Lopatky o první výrazný posun od „soustředění na výraz (na formu slovnou, která je tu prius a vzhledem k ní je všechno ostatní posterius, jak formuloval Šalda)“ k realistickému zobrazení „sociologického univerza“, k pokusu vytvořit „něco víc“, přičemž to „víc“ tkví „v služebnosti slovního výrazu“, který je „prostředkem k fabulační a ideologické konstrukci“ (tamtéž, s. 107–108). Když Lopatka resumuje, že v tomto směru nelze „potvrdit oprávněnost dosud běžných interpretací Vančurova uměleckého vývoje jako cesty od jazykových experimentů k vážnému řešení umělecké problematiky k pokusu o integritu tvorby a společenského života“ (tamtéž,



s. 108), obrací se polemicky nejen vůči Kunderovi, nýbrž vůči dominující linii výkladu Vančurova díla.

Kunderovu „finalistickou koncepcí“ i vývojové schéma přejal, rozvedl a současně simplifikoval, resp. z vulgarizoval Z. Kožmín v básnickově monografickém portrétu (*Plamen*, 1961). Podle Kožmína nemůže být Vančura vyložen z „kritérií a experimentů modernismu“: v době, kdy se jeho tvorba soustředí především na tvárné problémy, vznikají jeho „nejspornější díla“ *Poslední soud* a *Hrdelní pře*. V souladu s Kunderovým výkladem se „složitá intelektualizace výrazu“ a groteskní postupy experimentálních próz proměnily v „mrtvou formu“, jejich skrytá básnická energie, zatím obrácená „k umělému poetickému světu značně exkluzivnímu a bizarnímu“, však bude později využita ke „skutečnému poznání reality“ (Kožmín 1961, s. 78–79). „Cestu k velkým realistickým dílům Vančurovy zralosti“ otevřela sice *Markéta Lazarová*, podle Kožmína to však byl až politický vývoj, který básníkovi umožnil poznat „zákony vývoje společnosti v konkrétních souvislostech“ a podmínil „obrat“ jeho tvorby ve třicátých letech k realistickému zobrazení: „Gottwaldův apel na aktivizaci mas z r. 1929 pronikne konečně po oklice Posledního soudu a Hrdelní pře také do ideové a umělecké výstavby“ Vančurovy prózy třicátých let, nejvýrazněji ve *Třech řekách* („Hluboké poznání třídní podstaty společnosti se tu vtělilo do velké realistické formy“) a *Obrazech z dějin národa českého*. Básníkuv vývoj Kožmín nahlíží jako součást „realistické vývojové linie“, vykládá jej doslova jako „cestu ven z modernistických experimentů“, jako cestu za „bojovným, svět přetvářejícím uměním“, přemáhajícím „ideovou i uměleckou omezenost modernistické koncepce“: „Vančurovo dílo je nepochybně příkladem složité cesty těch velkých uměleckých experimentátorů 20. století, kteří využívali řady modernistických postupů, ale kteří tyto postupy přehodnocovali ve jménu hlubšího poznání reality a nakonec tyto postupy odsunuli do pozadí“ (tamtéž, s. 76–80). Kožmínovo hodnocení Vančurova díla jako „příspěvku“ k problematice realismu vyznívá jako jeho kritická obhajoba, v kontextu dobových zápasů o rehabilitaci avantgardy a modernismu, o aktualizaci odkazu formalismu a „znovuoživení strukturalismu“ však bylo v souladu s oficiálním stranickou linií, již vymezily Štollovy normotvorné referáty *Literatura a kulturní revoluce* (březen 1959) a *O modernosti a modernismu v umění* (únor 1961). Do protikladu k tzv. modernistům, usilujícím pouze o to, zastávat co nejnovější umělecký program, v ní byli postaveni umělci „opravdu moderní“, kteří se ve své tvorbě dokázali sblížit s „ideologií dělnického revolučního hnutí“. Tuto interpretační linii dobře ilustruje i projev nejvyššího komunistického ideologa V. Kopeckého, přednesený 27. 9. 1959 na Zbraslavi při příležitosti odhalení Vančurova pomníku:⁴⁸ „A domnívám se, že by bylo nanejvýš spravedlivé ustat především s jakýmikoliv pokusy o tendenční zneužívání uměleckého díla Vladislava Vančury k ospravedňování literárního formalismu a samoučelného slovního hraní, typického pro lidi lhotejně k historickým osudům našeho lidu. S takovými lidmi nemá veliký zjev Vančurův pranic společného“ (Kopecký 1959, s. 3). I v Kopeckého výkladu byla krize Vančurova umění z konce dvacátých let, kdy „začal význam čisté slovesnosti přeceňovat na úkor obsahu“, způsobena spisovatelovým dočasným rozchodem se stranou.

⁴⁸ Spisovatelova bysta je prací sochaře Karla Lidického, autora některých významných pomníků (Památník Lidice) i četných portrétů a podobizen významných uměleckých osobností.



Ovšem ani Lopatkova argumentace není prosta jistých simplifikací a rozporů, a právě v jeho odmítnutí jedné linie Vančurova díla nelze přehlédnout, že odůvodněnou polemiku s nejrůznějšími podobami redukcionismu v přístupu k básníkovu dílu z jedné strany limitoval kritikův apriorně odmítavý postoj k avantgardní programovosti,⁴⁹ z druhé strany poněkud volně definovaná a subjektivní axiologická kritéria, opírající se o protiklad uzavřenost × otevřenost, resp. dokonalost × nedokonalost. Vančurova „tzv. zdařilejší díla nesou pečeť technické dovršenosti a umělecké dokonalosti, a tím i zvláštní uzavřenosti, která dnes vyvolává o málo víc než obligátní poklonu“, píše Lopatka, dovolává se Šaldova postulátu o „nedokonalosti jako základním předpokladu *dlouhoživectví*“ literárního díla (tamtéž, s. 109–110). Lopatka, jehož „antropologizující“ výklad akcentuje hodnoty existenciální, přesvědčuje, že „dokonalost, virtuozita, zdařený artifiální projekt“ knih jako *Konce starých časů* brání dotknout se „základní nejisté struny“: „Otázka ‚Co to vlastně je?‘ pozbývá smyslu, šifra lidského existování se ztrácí ve všeobecné odpovědi“ (tamtéž, s. 111–112).⁵⁰ Důvod Lopatkova odmítnutí *Konce starých časů* musíme hledat i v recenzentově subjektivním kritickém vkusu, jenž vyrůstá z jeho osobního zaujetí (je založen v Šaldou preferovaném „zásadním osobním postoj[i]“) a je tedy vždy v jistém smyslu jednostranný: Lopatka v této souvislosti — v článku *Jak je tomu s určováním a chápáním hodnot* — psal o „riziku jednostrannosti, riziku vkusu i riziku mýlky“, jemuž se ovšem kritik vystavuje vědomě a reflektovaně, stavě se proti sebeklamu „zdánlivě nadosobní objektiv-

49 Lopatkův kritický soud je záměrně provokativní, v případě *Konce starých časů* ovšem sporný: upřesněme, že jím souhlasně parafrázovaný Šaldův výrok o primátu formy a výrazu patřil právě *Konci starých časů* (!) a také Mukařovského výklad z roku 1935, s nímž (a širěji proti vědecky exaktnímu a odosobněně racionalistickému diskurzu strukturalismu) Lopatka vede skrytou polemiku, byl dalek toho, aby básníkovu dílu a vývoj jeho tvorby interpretoval skrz pryzmatem „rámcujícího autorského projektu“ či re-konstruované autorské ideologie a estetiky. V *Konci starých časů* Mukařovský zaznamenal sice začátek nové tendence, kdy „nadvláda jazykových prvků zřetelně ustupuje tématu“, ale toto zjištění u něj nemá primárně hodnotící rozměr, znamená mu, že dosavadní linie básníkovy tvorby nebyla opuštěna, byla jen převedena na „novou základnu“: stoupla důležitost tematické složky, „námět není již podroben jazyku, nepoddává se potřebám slohu, fabulace spřádá volně své příhody“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 486).

50 Postulovaná kritéria, zakládající Lopatkovu axiologii, se rozcházejí s dobovou vančurovskou recepcí: básníkovu díla, která řadil k odmítané, „avantgardisticky programářské“ linii, nebyla hodnocena ani jako významově uzavřená, natož jako dokonalá (snad s výjimkou *Markéty Lazarové*), což ilustruje rozporuplné a silně polarizující kritické přijetí *Konce starých časů*. V polemickém zápalu se Lopatka obrací i vůči Šaldovi, který měl — v rozporu se svým postulátem „dlouhoživectví“ — v recenzi *Útěku do Budína* užít pojmu *dokonalost* jako „základní motiv a důvod uměleckého zdaru“ recenzovaného románu. Pozornější čtení ovšem zjistí, že ona dokonalost se vůbec netýká zmíněného románu (který ostatně Šalda hodnotil spíše zdrženlivě), nýbrž že jí kritik označil obecné kvality Vančurova slohu, které zakládaly (i Lopatkou akcentovanou) monstrózní tajemnost a významovou otevřenost jeho prózy, již nelze redukovat na „funkci sdělnou“, neboť spočívá v samotném jazykovém výrazu, „cele zkrystalizovaným a neprostupným“, jenž „prostupuje beze zbytků celou jeho látkou“ a tvoří „zvláštní mravní a epický prostor“ (Šalda 1932, cit. podle Šalda 1988, s. 496).



t[y]“ soudobé literárněkritické i literárněhistorické praxe (cit. podle Lopatka 1995, s. 173). V obou vančurovských příspěvcích do popředí opakovaně vystupuje jeden z charakteristických rysů kritikova psaní: polemičnost. Lopatkově pozornosti stěžejně unikla Opelíkova studie *Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let*, v níž byl *Konec starých časů* označen za nejvýznamnější vypravěčskou prózu českého písemnictví třicátých let (Opelík 1968, s. 299). Lopatkova snaha vymanit Vančurovo dílo z okruhu institucionalizovaných výkladů má ovšem obecnější rámec v programové snaze časopisu *Tvář* o novou stratifikaci české literatury, o její zásadní „hodnotové znovurozvržení“.

V neposlední řadě je třeba v Lopatkových vančurovských a kunderovských analýzách číst polemiku se soudobou literaturou a rozpravou o ní: výtky vůči Vančurově „povrchní konstrukci“, či „pečlivé konstrukci ideologického universa“, jež slouží jiným než uměleckým účelům, mají svůj širší kontext v kritikově polemické reflexi nejrůznějších podob utilitárního chápání tvorby a ve snaze vymanit současnou literaturu ze společenských a politických úkolů, které jsou jí ukládány nebo které na sebe sama bere. Lopatkovo kritické uvažování o literatuře a promyšlení jejích funkcí má blízko k Vančurovým poetologickým úvahám z přelomu dvacátých a třicátých let, v nichž autor hájil autonomii uměleckého díla, přesahujícího jakýkoli „nebásnický účel a cíl“, a současně vyzdvihoval básnický, praktickou účelností nespoutaný jazyk. „Mluvíce o umění, nemůžeme míti na mysli než stanoviska slovesná a onu aktivitu, jež se v starší terminologii snad správněji nazývala krví. Kritikové, kteří volají po zvláštním neslovesném a nebásnickém poslání literatury, dožadují se polotovaru, jež kritika umělecká odmítá,“ čteme ve Vančurově článku *O společenské funkci umění* (1931), který jako aktuální příspěvek k soudobé rozpravě o úkolech literatury přetiskla *Tvář* v roce 1964.

Oběma Lopatkovým studiím náleží význačné místo jak ve vančurovské recepci, tak i v kritické reflexi Kunderovy monografie. Její čtení se ovšem v čase výrazně proměnilo: zatímco dobové ohlasy (J. Opelík, J. Brabec, Z. Kožmín, Z. Pešat i J. Lopatka) ji posuzovaly takřka výlučně (či především) v kontextu vančurovském, jako významný a oživující příspěvek k výkladu autorovy prozaické tvorby (třebaže v Lopatkově případě přijímaný odmítavě), postupem doby se těžiště její reflexe přesunulo do kontextu výhradně kunderovského. V knize se jednak hledala východiska autorovy vlastní poetiky (již dobová kritika si povšimla jistých styčných bodů *Směšných lásek* s vančurovskou poetikou, oživující v českém prostředí diderotovskou /voltairovskou/ tradici, Květoslav Chvatík v monografii *Svět románů Milana Kundery* knihu označil přímo za „nárys jeho poetiky románu“ /Chvatík 1994, s. 28/), jednak bylo *Umění románu* — počínaje Lopatkovou „opožděnou recenzí“ — čteno s důrazem na teoretické otázky, případně i ideologické implikace románového žánru, v nichž důležitou roli hrály nejen marxisticko-leninský rozvrh a socialisticko-realistické směřování knihy (jakkoliv Kundera Vančurův komunismus proklamativně spojoval především s avantgardní inovací umělecké formy), nýbrž i kategorie „lyričnosti“, resp. otázka jejího poměru k „epičnosti“. Kniha v tomto směru představuje pretext k souboru francouzsky psaných esejí *L'Art du roman* (1986), který opačně znamená zase svého druhu palimpsest, jímž prosvítá text, který byl přepsán. Polemicky ke staršímu „umění románu“, v němž byla lyrika vyložena jako kompenzace pro prózu, která nemůže být „velkou epikou“, Kundera v pozdější knize spojil lyriku přímo s totalitárním myšlením a vyzdvihl modernistický román, vycházející z tradice středoevropského



románu (reprezentovaného především F. Kafkou, H. Brochem či R. Musilem), který je „antilyrický, antiromantický, skeptický, kritický“.⁵¹

S čtenářským ani s kritickým ohlasem Kunderovy monografie se žádná z dalších vančurovských prací šedesátých let měřit sice nemohla, některé literárněhistorické studie znamenaly ovšem důležitý přínos pro studium básnickova díla a pro svou metodologickou promyšlenost i interpretační otevřenost si platnost uchovaly dodnes. Platí to zejména o jazykových a stylových analýzách Z. Kožmína (Jazyková charakteristika postav v díle Vladislava Vančury ve sborníku *O literatuře*, 1958, *Styl Vančurovy prózy*, 1968) a monografické interpretační studii M. Grygara *Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul* (1970).⁵² Kožmínova práce *Styl Vančurovy prózy* se věnuje úloze jazykově stylové výstavby v celkové struktuře básnickova díla, již analyzuje ve třech „průřezech“: v poměru ke kompozici díla, k vypravěčské technice a ve vztahu k zachycení detailu. Trpí sice jistou obecností a terminologickou nepřesností při výkladu svých metodologických východisek (na což ve své recenzi upozornil Alexander Stich /1970/), v detailním pozorování a minuciózních analýzách konkrétního slovesného materiálu, vlastností jednotlivých jazykových prostředků a stylových postupů však dospívá k řadě zásadních poznatků k proměnám jazykové výstavby autorovy prozaické tvorby. Oproti svým vančurovským studiím z přelomu padesátých a šedesátých let Kožmín v románech *Poslední soud* a *Hrdelní pře* neviděl již pouhé formální experimenty a jejich jazykové novátorství nechápal jako samoúčelnou hru s jazykem, naopak v nich docenil autorovo úsilí o formální výboj a tematickou, ideovou i slohovou spojitost s celkem a v celku Vančurova díla, v celé rozloze a rozpětí jeho jednotlivých rozdílných stylových systémů i v jejich totální proměnlivosti, jež byla výrazem hledání stále nových možností a vlastního étosu Vančurovy tvorby: „Neustálá volba jiných významových perspektiv, jiného stylového systému, jiného obsahu není výrazem vnější záliby ve změně, nýbrž je činem, jímž se realizuje sám základní

51 Srov. k tomu práce Holta Meyera (2015), Pavla Barši (2022) a Jakuba Česky (2022).

52 V témže roce vyšla ještě kolektivní práce *Tři studie o Vladislavu Vančurovi* (Hájková — Galík — Závodský). Další vančurovské monografické práce Aleny Hájkové *Humor v próze Vladislava Vančury* (1972) a Luboše Bartoška *Desátá múza Vladislava Vančury. Příspěvek k dějinám českého filmového umění třicátých let* (1973) byly sice publikovány již v čase normalizace, lze je však pokládat za projev doznívajícího živého zájmu o básnickovo dílo v šedesátých letech, což platí i pro polemicky laděné studie o Vančurově dramatické tvorbě V. Dostála *Slovo a čin. Čtyři příspěvky k interpretaci Vančurových dramát ve světle vývojové logiky české literární avantgardy* (1972). V neposlední řadě je třeba připomenout, že v roce 1967 vyšly vzpomínky Ludmily Vančurové *Dvacet šest krásných let* (2., přeprac. vyd. 1974) a v roce 1973 i první zahraniční monografie Vladislav Vančura. *Kritiko-biografickij očerk. Význačný ruský bohemista Oleg Malevič v ní k Vančurovu dílu přistoupil způsobem, který se lišil od ideologicky dogmatického pojetí ruské (a v té době opět i české) literární historie: za vrcholné dílo třicátých let kupř. nepovažoval *Tři řeky*, nýbrž *Markétu Lazarovou* a *Konec starých časů*. Průkazné je v tomto směru i Malevičovo zaujaté a kladné hodnocení básnickových experimentálních próz, v nichž neviděl projev autorovy krize, nýbrž trvalé umělecké hodnoty, syntézu Vančurovy básnické tvorby dvacátých let, jež však zároveň znamenala průlom do literární budoucnosti. Jak neopomenul ve své recenzi poznamenat M. Blahynka: kniha „zdaleka nevyřešila všechny problémy (zejména ponechala stranou kritické zhodnocení Vančurova spojení s tzv. lingvisty)“ (Blahynka 1974, s. 10).*



mysl tvorby: bez nových uměleckých činů nemá ve Vančurově pojetí sama literatura skutečný lidský smysl“ (Kožmín 1968, s. 157). Přesto však slohový vrchol básníka díla Kožmín nadále viděl ve společenských románech třicátých let (období „stylové koncentrace“), v nichž Vančura syntetizoval všechny své dosavadní jazykové a stylové výboje: ve shodě s převažující částí literárněhistorické reflexe pokládal román *Konec starých časů* za jeden z vrcholů české prózy třicátých let a po stránce slohové jej vyložil jako snad nejvynalézavější dílo Vančurovo, v *Obrazech z dějin národa českého* básník jazykové prostředky a stylové postupy děl formálního experimentu přetvořil v „dramatickou monumentalizaci“.

Oproti Kožmínově knize, jejíž metoda rozboru Vančurova stylu se k podnětům pražského strukturalismu hlásí nepřímě,⁵³ Grygarova monografie se ve svém čtení *Pekaře Jana Marhoul* principů strukturní analýzy dovolává explicitně: rozvíjí především podněty Mukařovského,⁵⁴ přihlíží ovšem i k výsledkům formalistických analýz v oblasti poetiky prózy (Ejchenbaum, Šklovskij, Tomaševskij) a odvolává se rovněž na soudobé, strukturalisticky orientované literárněvědné směry (francouzská naratologie /Roland Barthes, Tzvetan Todorov/, Lotmanova sémiotika). Vančurovu románovou prvotinu Grygar vyložil jako osobitý typ moderní básnické epiky, která aktualizuje výrazové prostředky a slovesnou stránku, „inspiruje se expresivitou a obrazností moderní poezie, aniž se vzdává objektivní výpovědi a nadhledu tradičních narativních útvarů [...]. A právě v tomto napětí mezi lyrismem a epičností, mezi subjektivní expresí a objektivním poselstvím je třeba hledat Vančurovo osobité řešení tvůrčích otázek moderní básnické epiky“ (Grygar 1970, s. 5–7). Při snaze blíže určit typ Vančurovy prózy opřel se Grygar nápaditě o Auerbachovu *Mimesis*: poukázal na to, že vedle homérské epiky, kterou měl na mysli i Kundera, když v návaznosti na Hegela a Lukáče psal o „velké epice“ jakožto vzoru, k němuž se Vančura měl ubírat, existuje epika biblická, která — podobně jako *Pekař Jan Marhoul* — neusiluje o evokaci a popis předmětného světa (srov. k tomu Kunderovu vančurovskou studii *Evokace předmětného světa* /in *Květen* 1959/), nesleduje primárně lineární a kauzální posloupnost epizod, nýbrž postupně odhaluje významové souvislosti vnitřní, skryté: „Vančurova epická tvorba se blíží dějové struktuře biblických legend jak koncentrací a postupným vrstvením epických motivů, tak také svou mnohovýznamovostí a důrazem na čtenářovu neustálou interpretační aktivitu“ (tamtéž, s. 11). Některé z klíčových

53 Při stanovení cíle i metody svého slohového rozboru se Kožmín sice explicitně přihlásil k Mukařovského stati *K otázce individuálního slohu v literatuře* (1958) a do vlastních analýz proniklo několik odkazů na badatelovy doslovy k Vančurovým spisům z konce padesátých let, k Mukařovského podnětným pracím předválečným a (po)válečným (shrnutým v *Kapitolách z české poetiky II*), jež znamenaly nejinspirativnější přínos pro studium básníka díla a jeho stylu, Kožmín ovšem vůbec nepřihlédl.

54 Podle Autorské poznámky byla původní verze studie určena do sborníku k 75. narozeninám Mukařovského *Struktura a smysl literárního díla*, pro svůj rozsah však do něj nemohla být zařazena (Grygar 1970, s. 3). Zkrácenou a upravenou verzi — pod titulem *Sujetová výstavba básnické prózy (K poetice Vančurova Pekaře Jana Marhoul)* — otiskl Grygar ve sborníku *Problémy sujetu. Litteraria XII*. Vydavatelstvo SAV, Bratislava 1969, s. 135–163. Grygar je též autorem básníkovy samostatné monografické kapitoly v akademických *Dějínách české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (Grygar 1969, vydáno 1995).



motivů, jak dokládá Grygarovo pozorné čtení, tvoří dějovou i významovou osnovu románu (motiv umírání a smrti, motiv cesty), jiné dílčí motivy-slova či obrazy (biblické obrazy volání a pádu, motiv-slovo chléb, hvězda, mlčení nebo noc) spoluutvářejí celkové „významové ovzduší díla“, v němž je potenciálně obrazné každé slovo a souloví (tamtéž, s. 32–34). Grygarova strukturní analýza promýšlí otázky tvaru a úlohu jednotlivých složek významové výstavby v jejich souvztažnosti. Zvláštní pozornost přitom věnuje jednak popisu způsobu, jakým se v celkové významové výstavbě díla uplatňuje zvuková vrstva, aktualizace artikulační stránky výrazu, tj. aktualizace zvukové a rytmické stránky slov i vět, jednak charakteristice vypravěče, jenž z hlediska kontextových plánů zaujímá „dominující místo“ (tamtéž, s. 16). V analýze vypravěče jako svrchovaného vládce i soudce, jenž nejen vypráví, ale v příběhu se neustále angažuje, subjektivně hodnotí představovaný svět, postavy a jejich jednání, Grygar navázal na Mukařovského úvahy o Vančurově vypravěči a hodnotícím rázu básníkovy promluvy. Funkcí Vančurových básnických pojmenování, vymaňujících slovo z těsné vazby k označované skutečnosti, i básníkových postupů ozvláštňení, vyvazujících slovo z jeho obvyklých spojení a zautomatizovaných kontextů, není samoučelná slovní hra, nýbrž zdůraznění, gradace hodnotícího aspektu slova (tamtéž, s. 32–39). „A právě v tomto neustálém napětí mezi skutečností a řádem hodnot,“ resumuje Grygar, „právě v tomto nikdy neukončeném zápase o řád lidských hodnot spočívá vlastní smysl Vančurovy umělecké tvorby a celé jeho životní aktivity“ (tamtéž, s. 39). Pokud bychom ve vančurovské recepci hledali příklad, jenž by potvrzoval platnost Pistoriova postřehu o vzájemné spřízněnosti strukturalistické metody a básnické metody Vančurovy, Grygarova analýza *Pekaře Jana Marhoul*a onen „specifický předpoklad úspěšného výsledku“ v mnoha ohledech naplňuje: kromě četných obohacujících zjištění a postřehů nabízí metodologicky důsledný a vnitřně konzistentní pokus o rozbor významové dynamiky a gestace básníkovy projevu v různých rovinách díla.

A. M. Píša v již připomenutém lektorském posudku na *Umění románu* zdůraznil, že básníkovy dílo Kunderovi není „jen historickým zjevem, jen věcí minulosti, nýbrž živoucí součástí naší slovesně umělecké přítomnosti, jejím příkladem nebo aspoň pólem, přinejmenším palčivou její otázkou, podnětně znepokojivou, která si důtklivě žádá odpovědi“ (Píša 2019, s. 150, zvýraznil P. M.). Píšova slova by bylo možné vztáhnout na celé období od druhé poloviny padesátých let až po konec šedesátých let: Vančurovo dílo bylo předmětem odborné literárněhistorické a kritické rozpravy, především však bylo přijímáno jako „aktualita“, jako něco, co je živou součástí i měřítkem soudobého literárního a kulturního života, živým impulzem a apelem k promýšlení aktuálních potřeb a problémů soudobé literatury.⁵⁵ V tomto smyslu byl nejcennější

55 Pro ilustraci uvedme alespoň dva příklady. *En detail*: již zmíněný otisk Vančurova článku *O společenské funkci umění* (1931) v *Tváři* v roce 1964, který redakce záměrně neopatřila obvyklým objasněním dobového kontextu a historických souvislostí a nechala ho naopak svobodně působit v kontextu zcela současném: vedle Vančurova článku byla v témže čísle *Tváře* otištěna mimo jiné studie *Otázka kritiky a hra s pojmy*, v níž si J. Lopatka kladl „vančurovskou“ otázku „dlouhotrvající, neadekvátní situace ve vztahu společnosti k umění, která soustavně absolutizuje mimoestetické pojetí literatury a umění“ (Lopatka 1964, s. 6). *En gros*: Vančurovo „vědomí souvislostí“. To od vydání stejnojmenného výboru z autorových teoretických statí (1958) plnilo funkci hesla, jehož smysl a patos v soudobých diskusích



přínos Kunderovy monografie právem spatřován v tom, že kladla „měřítko“ soudobé próze, a to jak ve speciálních otázkách románové struktury, vypravěčských postupů, poměru příběhu a stylu, tak v reflexi obecných otázek soudobého stavu umělecké tvorby: podle Opelíka Kunderova kniha „prostředkuje naší současné próze konkrétní obraz Vančurova uměleckého zápasu s dobovými krizemi, konvencemi a rozpory, jež v nejednom případě nepřestaly být ani dnešními krizemi, konvencemi a rozpory. Ne popud k imitaci, ale ke konkrétnímu a přemýšlivému využití Vančurova odkazu“ (Opelík 1961, s. 6). I na soudobou českou literaturu, která — podobně jako na počátku dvacátých let, kdy do ní básník vstupoval — „horlivě, a tedy všelijak doháněla všecko to, co způsobila bílá místa v její tradici“, působil Vančura jako „básník odpoutaný od jejích slabostí, umělec jasně vymezených záměrů, opovrhující improvizací, volící experiment, jenž vytváří stavbu, umělec spojující jako moderní architekt vášeň s přesností, sny s vědomím o účelnosti a funkčnosti materiálu“ (Brabec 1962, s. 3). Těžiště básníkovy odkazu a příklad pro současnou prózu objevovala soudobá kritika tam, kde Vančurovo dílo vědomě unikalo z té sféry, kde se „rozprostírá konvence doby až do obludných rozměrů“: nikdy nebylo „mistrovským“ přepisem skutečnosti, ale jejím „podobenstvím, organizovaným a instrumentovaným tak, aby mohlo s celou závažností i osobitostí objevně o skutečnosti vypovídat“ (tamtéž).⁵⁶

Vančurovu aktuálnost ve smyslu stálého apelu na současnost dokládají rovněž četné dramatizace rozhlasové,⁵⁷ divadelní⁵⁸ i hudební.⁵⁹ K popularizaci Vančurova díla

o umění spočíval v tom, že podněcovalo (než se vyprázdnilo v „okřídlené“ klišé) k nedogmatickému promýšlení společenské funkce umění v kontextu široce chápané modernosti, což ladilo s Vančurovými estetickými postuláty: vědomí souvislosti bylo básníkovi „conditio sine qua non modernosti vztahující se na všechny oblasti životní, nikoli snad jen na tvorbu uměleckou, a nadto nezbytnou zárukou modernosti permanentní, neztratitelné“ (Opelík 1970, cit podle Opelík 2000, s. 142).

- 56 S vtipnou nadsázkou se Vančury jako „živé hodnoty“ apelující na přítomnost chopil Ludvík Vaculík, když reedici *Markěty Lazarové* recenzoval jako knihu soudobého autora, aby Vančurovu epiku „jako mlat“ přímo konfrontoval s „neslaným a nemastným vyprávěním“ přepsychologizované, neinvenční a jazykově ledabylé prózy současnosti: básníkův jazyk mu pak připadal téměř jako „zjevení na šedém nebi funkcionalistických stylů průměrného autorstva pravíciho: ‚Přijel jsem na okres a předseda tam nebyl!‘“ (Vaculík 1966, s. 5).
- 57 Čtením na pokračování románů *Pekař Jan Marhoul* a *Markéta Lazarová* se věnovala již připomenutá Lopatková diplomová práce, o dramatizaci *Nemocné dívky* (Josef Melč, 1966) polemicky referoval Zbyněk Hejda v *Tváři* (1968, č. 1). V souladu s jejím programově kritickým vyrovnáváním se s odkazem meziválečné avantgardy rozhlasové úpravě vytkl především to, že jí za obět padla všechna místa, v nichž se ozývají reminiscence na tradici středověkého dramatu (interludium ke konci II. jednání) a barokní metaforiku: „Vančurova *Nemocná dívka* daleko přesahuje obzor dohlédnutelný českému avantgardnímu básnictví a přesahuje i představy, které v souvislosti s tím — možná mimoděk — působily i na interpretaci *Nemocné dívky* v její rozhlasové podobě“ (Hejda 1968, s. 2). J. Melč je jako režisér podepsán pod většinou vančurovských rozhlasových dramatizací šedesátých let: *Rozmarné léto* (1962), *Alchymista* (1968), *F. C. Ball* (1969). Předcházela jim *Josefina* v režii Ludvíka Pompeho (1957).
- 58 *Rozmarné léto* ve své vlastní dramatizaci inscenoval Evžen Sokolovský v Činoherním studiu JAMU (1962) a v Divadle Jaroslava Průchy na Kladně (1969).
- 59 Opera *Jezero Ukereve* Otmara Máchy, inscenovaná v Národním divadle (1966).



zásadně přispěly i filmové adaptace: *Marketa Lazarová* (František Vlácil, podle scénáře Františka Pavlíčka, 1966), *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967), *Luk královny Dorotky* (Jan Schmidt, 1970), jimž se dostalo veskrze kladného ohlasu kritického i diváckého.⁶⁰ *Marketa Lazarová* byla od počátku přijímána jako dosavadní vrchol národní kinematografie jak po stránce umělecké a ideové, tak produkční. Výmluvné jsou již názvy tehdejších kritik: *Vančura konečně vrácen filmu. Vlácilova Marketa Lazarová* (Vladimír Bor), *Slovo v obraz proměněné* (Gustav Franci), *Slovo obrazem učiněno jest* (Jan Císař), *Až nedovoleně krásné* (Jan Kliment). Na Jaroslava Bočka zapůsobila *Marketa Lazarová* jako „zjevení, jako obrovitý balvan, který tu vyrostl a náhle pohnul nikoliv našimi měřítky filmovými a estetickými, ale naším uvažováním o životě a vnímáním života“ (Boček 1967, s. 574).⁶¹ Podle Antonína Brouška podal J. Menzel v *Rozmarném létě* „vrcholně riskantní výkon“, jímž se mu „povedl složitý ekvivalent rafinovaného literárního díla, jakých je málo ve filmu vůbec“ (Broušek 1968, s. 8). Výjimečně negativního kritického ohlasu se oběma vančurovským adaptacím — byť z rozdílných příčin — dostalo pouze od Andreje Stankoviče, jehož text *Dvakrát o nové vlně* (1969) svou polemičností zapadá do kritického vančurovského diskurzu časopisu *Tvář*.⁶²

Životnost Vančurova dramatického díla prověřovaly nové inscenace jeho her. S rozpačitými výsledky. „Čas Vančury dramatika dávno ještě nenadešel,“ konstatoval Jan Kopecký ve svém referátu o inscenaci *Alchymisty* v režii Luboše Pistoria v plzeňském Divadle J. K. Tyla (Kopecký 1965, s. 2) a jeho slova platí i pro další dobové pokusy aktualizovat Vančurův dramatický odkaz.⁶³ Důvody tohoto „ztroskotání“ byly kritikou spatřovány nejen v tom, že soudobé divadlo odvyklo scénickým básním Vančurova rozsahu a stylu, nýbrž i v oné strukturní rozpornosti básníkových dramát, v nichž vládne slovo, jež se — jak připomněl Jan Císař v referátu o vinohradské inscenaci *Alchymisty* — „odpoutává od situace a samostatně putuje po vlastních cestách; slovo neroste zvnitřku postav, ale jaksi zvenku je popisuje, vypráví; slovo se jenom občas spojuje s tématem fabule, aby si opět svým uspořádáním neslo téma vlastní“ (Císař 1968, s. 5). Vinohradská inscenace *Josefíny* (1970) byla na dlouho poslední, nad níž se ještě mohlo kriticky psát i o textu samém: Jindřich Černý

60 Méně úspěšné, soudě podle dobových ohlasů, byly adaptace televizní: *Útěk do Budína* (E. Sokolovský, 1966), *Josefína* (Alois Hajda, 1968), *Pekař Jan Marhoul* (Jaroslav Novotný, 1969).

61 K dobové recepci Vlácilovy *Markety Lazarové* srov. Blažejovský 2009.

62 Ve Vlácilově adaptaci se podle Stankoviče obraz „vůbec nepotkal se slovem, takže je to film o něčem jiném, historický obrázek, který se někam beznadějně zatoulal“, J. Menzel naproti tomu „usiluje vědomě o to, aby jeho průmyslový výrobek šel dobře na odbyt. To však vede k stejné póze, jako je „umělectví“ (Vlácil), k póze „řemeslnictví“, která nadto přinejmenším stejně konvenuje kýčovitým požadavkům. [...] Tento marmeládový Gesamtkunstwerk jen ještě více zdůrazňuje Menzlovu prostřednost při vši jeho neoddiskutovatelné a prokázané dovednosti“ (Stankovič 1968, s. 62–63).

63 Pro opakovaně inscenované *Jezero Ukereve* (Divadlo pracujících Most, režie Ilja Bareš, 1956, Krajské oblastní divadlo Olomouc, režie Karel Novák, 1956, Divadlo E. F. Buriana, režie K. Novák, 1960), Pistoriův návrat k *Alchymistovi* v Divadle na Vinohradech (1968) i pro *Josefínu*, již dvakrát inscenoval Jan Fišer (v úpravě Jana Grossmana v Divadle S. K. Neumanna, 1963, v úpravě Františka Pavlíčka v Divadle na Vinohradech, 1970) a V. Tomšovský v Grossmanově úpravě v Divadle J. Wolkra (1966).



v polemice s autoritativními názory, které ve hře, poměřované „glorifikovaným“ pojmem lidovosti, nacházely „tolik pozitivních literárních kvalit, že to často vypadalo, jako by v Josefině prozřel Vančura z jakéhosi celoživotního literátského pomýlení a teprve v ní našel svou správnou notu,“ vyjádřil názor, že zde autor „zabředl do banálního klišé příběhu chudé holky se zlatem v hrdle, které se dobří lidé ujmou, aby jí pomohli ke slávě“ (Černý 1970, s. 44). Naopak část již „normalizované“ kritiky, zaštiťující se autoritou autora — nesmrtelného klasika, požadovala pietu vůči jeho kanonizovanému dílu, které znovu uzavírala do šablon tradovaných výkladů. Předmětem útoku se tak stal F. Pavlíček: jako upravovatel hry, naslouchající „démonu aktualizace“ (Dostál 1971, s. 19), nepokrytě však i jako politicky už nežádoucí divadelní ředitel. Referent *Rudého práva*, nechvalně proslulý Josef Otava (Josef Jelen), se již úderným názvem svého referátu *Básník a kdo?* obrátil proti upravovateli hry, jehož „podbízivé“ aktualizaci se podařilo „pochovat na jevišti skutečného básníka“. Z pozice strážce pietní doslovnosti v Pavlíčkových zásazích do Vančurova textu viděl nepřípustnou neúctu k autorovi, který by se „určitě obracel v hrobě“ (= Otava 1970, s. 5). Pro jeho krajně subjektivní soud, jenž se — jak v kritikově ironickém portrétu zdůraznila Jana Patočková — opírá o „zlomky velmi konzervativního estetického názoru“, je příznačné, že se „manifestuje spíš v negaci“ a je provázen jednak „apriorní nedůvěrou, ba podezíravostí k věcem novým“, jednak „suverénní záměnou já za my (diváci, případně autor)“, založenou v jistotě „vlastnictví jediné pravé interpretace“ (Patočková 1969, cit podle Patočková 2023, s. 124–125).

Období, kdy Vančurovo dílo bylo předmětem živého kritického soudu a polemiky, uzavírá — vedle obou vančurovských příspěvků Lopatkových, publikovaných v posledních dvou číslech *Tváře* před jejím definitivním zastavením — Opelíkova literárněhistorická interpretace *Hrdelní pře anebo Přísloví čili K poetice jednoho titulu* (Česká literatura, 1970). Jak jsme již zmínili, autor se v ní ohradil vůči voluntaristickým čtením s jejich „simplifikující tendencí“, jež neladí s Vančurovým textem. Mezi řádky této jemně odstíněné, subtilně analytické studie, v níž Opelík Vančurovu prózu — v její rovině dějové — originálně přečetl jako „v podstatě galantní román v avantgardním provedení“ (Opelík 2000, s. 143), jako by se na prahu normalizace ukrýval i tlumený smutek z tušeného konce vančurovských „galantních“ časů a nástupu nemúzického Vyplampána a jemu podobných vykladačů literatury („odpůrců máchovštiny“), v jejichž výkladech vančurovská Slovesnost opět upadne do služebnosti diktovaných násilných aktualizací a ritualizovaného vyprazdňování významů.

III. BÁSNÍK ZNOVU POKROKOVÝ

A mluvejte jazykem úřadů a středních škol... (V. Vančura: Hrdelní pře anebo Přísloví)

„Intenzivní návrat k Vančurovi trvá už dobrých deset let a můžeme ho sledovat ve všech možných směrech,“ konstatoval Milan Blahynka v článku *Vančura 1971* (in *Rudé právo* 1971), připomínajícím spisovatelovo osmdesáté výročí narození. Za tímto „zdanlivě jednohlas[ým] a souhlasn[ým] obdiv[em]“ k velkému básníku však podle čelného představitele nastupující normalizované literární historie a Vančurova budoucího monografisty „ve skutečnosti probíhá skrytý boj o Vančuru, zápas o interpretaci jeho



odkazu“. Varoval před nebezpečím, že si tento odkaz usiluje každý přisvojit, nebo se k němu alespoň přihlásit a v průhledné narážce na časopis *Tvář* připomněl příklad takového „zneužití“ a „zfalšování“: „Jestliže si kterýsi časopis v polovině šedesátých let přetiskl bez jediného slova komentáře Vančurovu stať z roku 1931 O společenské funkci umění, kde Vančura společenskou funkci umění popíral, učinil tak se zřejmým záměrem pod ochranou Vančurovy autority bránit vlivu socialistické společnosti na literaturu a umění“ (Blahynka 1971, s. 5).⁶⁴ Za jistou formu opětovné „revize“ Vančurova odkazu lze pokládat i tu část článku, v níž Blahynka psal o potřebě orientovat se na ty „nejlepší stránky“ básníkovy díla, které kritik nachází v autorově prvním tvůrčím období do roku 1926 a v jeho období vrcholném po roce 1935. K tomu „opravdu živoucímu“, čím bychom se měli inspirovat, tedy určitě nepatří díla z přelomu dvacátých a třicátých let, kdy se Vančura „neubráníl některým tezí odtrhujícím umění od společnosti“ a kdy „hlásal, že jediným darem, z něhož spisovatel musí skládat účet, je jeho mateřština“ (tamtéž). Tak jako Opelíkův *Vančura 1958* reflektoval aktualizaci básníkovy díla, které se v polemickém ovzduší od druhé poloviny padesátých let otevřelo novému kritickému promýšlení a hodnocení, dalším oživujícím výkladům, Blahynkův *Vančura 1971*, zaštiťující se zápasem o autorův odkaz, ohlašoval naopak opětovné vytlačování kritického myšlení a polemiky z veřejného prostoru. Symptomatický pro proces „normalizace“ Vančurova díla a jeho instrumentalizace vládnoucí politickou mocí je posun od článku Blahynkova k jubilejnímu článku Oldřicha Rafaje *Velikán obsahu i formy. 30 let od smrti Vladislava Vančury*, uveřejněnému v *Rudém právu* k třicátému výročí básníkovy popravě. V něm je zápas o Vančuru již zjevně dobojován: básníkovy dílo znovu „náleží k úhelným kamenům české socialistické literatury“, bezesporná je i jeho třídní orientace politická, příslušnost k levici a KSČ, uvědomělé sepětí díla s dobou a především zápas s „nenávidným měšťáctvím“, takže dokonce i spisovatelova násilná smrt byla kritikovi „dokladem fanatické nená-

⁶⁴ Adresnější byl Blahynka (společně se Štěpánem Vlašínem) v úvodu ke knize *Řád nové tvorby* (1972): „[...] není těžké pochopit, co *Tvář* 1964 zaujalo na Vančurových článku z *Tvaru* 1931, Vančurovo odmítání neslovesných funkcí umění, nepřímá obhajoba literatury společensky neangažované a odpor už k samému rozdělování literatury na pravou a levou — to vše bylo velmi blízké linii časopisu, který viděl naději literatury a umění v jejich vyvázání z povinnosti sloužit socialistické společnosti“ (Vančura 1972, s. 9). Blahynkův — Vlašínův úvod sice souboru Vančurových kritik, esejů, teoretických statí i lektorských posudků vnucuje vnější, ideologicky zdůvodněnou „logiku“ vývoje autorova estetického myšlení (sledujícího jakousi „vzestupnou spirálu“ od vágního vědomí vztahu umění a života přes pochybné představy o autonomii uměleckého činu a soustředění na vnitřní problémy tvaru k správnému pojetí umění společensky angažovaného), nesnižuje tím ovšem zásadní význam edice samé pro poznání autora, patřícího nadto k teoretizujícím umělcům, který souběžně s vlastní uměleckou tvorbou soustavně promýšlel otázky básnické struktury vlastních děl, přičemž dospíval k řešení obecnějších problémů umělecké tvorby a básnického jazyka. V necenzurované úplnosti edice jako by ještě doznívala minulá dekáda, vyznačující se snahou zpřítomnit a promýšlet básníkovy dílo v jeho principiální významové a interpretační otevřenosti, Blahynkovým — Vlašínovým doslovem se do knihy „vlomila“ nastupující normalizace, jež Vančurovo dílo znovu uzavřela a petrifikovala ideologickým výkladem; srov. Blahynka — Vlašín 1972, s. 7–35.



visti měšťáka vůči socialismu a komunismu“ (Rafaj 1972, s. 4).⁶⁵ V souladu s proklamovaným požadavkem ideového a světonázorového výkladu autora apeloval kritik na to, že nelze „zůstat jenom či převážně u jazykových a slohově formálních rozborů Vančurova díla“.

V takovémto kulturně politickém rámci se po příštích takřka dvacet let vedla převážná část literárněkritické a literárněhistorické rozpravy o Vančurově díle, jejíž ústřední postavou se stal M. Blahynka, mj. autor dvou vančurovských monografií (1978, 1981). Blahynkova monografie z roku 1978 vyšla jako jubilejní padesátý svazek reprezentativní melantrišské řady Odkazy pokrokových osobností naší minulosti. Těžiště této edice, jež za řízení Josefa Špičáka vycházela od roku 1961, spočívalo v monografických portrétech význačných postav starších období českých dějin a 19. století, v sedmdesátých letech se ovšem její záběr „výrazněji rozšířil o postavy moderní literatury odpovídající ‚pokrokovému‘ výkladu kultury. Šlo přitom zpravidla o rutinní životopisná pojednání shrnující — s patřičnou ideovou tendencí — stav poznání“, jejichž autory byli až na výjimky „prominentní režimní literární vědci“ (Vojtěch 2018, s. 59–60). Blahynkova monografie se z tohoto rámce edice ničím nevymyká, nijak jej nepřesahuje. Aby však Blahynkův obraz Vančury odpovídal soudobému modelu pokrokové osobnosti, musel jej autor především odproblematizovat, musel proměňující se obraz básníka, vzpírajícího se násilnému sjednocení, stabilizovat a redukovat: výklad básníka života a díla musel proto — jak proklamuje text na obálce knihy — „rozptýlit“ některé vančurovské „legendy“ (především „rozšířenou představu o Vančurově formalismu“), objasnit básníkův „zvláštní vztah“ k avantgardě a nevyhnout se při tom ani vylíčení autorových „sporných kroků a jejich odrazu v tvorbě, která směřovala k realismu už socrealistickému“. Dospět k obrazu autora redukovanému na statickou sjednocující formuli „pokrokové osobnosti“, zbavené nekonzistencí a zvrátů, předpokládalo ovšem redukovat i Vančurův obraz kritický a literárněhistorický. S ohledem na popularizační zaměření celé edice byl sice poznámkový aparát jednotlivých svazků omezen, přesto lze stěží akceptovat, že autor — aby zachoval „patřičnou ideovou tendenci“ pojednání (a samozřejmě i z důvodů čistě politických a z čirého oportunistu) — náležitě přizpůsobil i „stav poznání“, tj. zcela ignoroval, resp. musel pominout základní literaturu předmětu čtyřicátých až šedesátých let: monografii Mukařovského (1946), Kunderovu, Kožmínovu, Grygarovu, studie Pistoriovy, Lopatkovy ad.⁶⁶

65 Fašismus je tu — v duchu marxistického pojetí, zformulovaného na 5. světovém kongresu Kominterny (1924) (!) — vyložen jako poslední pokus buržoazie o udržení moci, jako „nejzrůdnější nástroj měšťáckého vztahu k sociálnímu a uvědomělému pokroku, vyrůstající ze samého středu nacionálně buržoazní hysterie a černého, smrtelného strachu z komunismu“.

66 Odkaz na práce J. Opelíka a Z. Pešata je ve výkladových partiích monografie důsledně anonymní a je třeba si jej dohledat v značně nepřehledném poznámkovém aparátu uprostřed knihy, R. Jakobson je „ukryt“ pod charakteristikou „kterýsi z posuzovatelů Markéty Lazarové“ (Blahynka 1978, s. 175), významně marginalizován je i Mukařovského přínos pro studium básníka díla: jmenovitě je badatel v Blahynkově výkladu uveden dvakrát, příznačně v kapitole S lingvisty, jež se kriticky vyrovnává s negativním vlivem, který na Vančurův vývoj měly mít estetické teze strukturalismu. „Estetika Pražského lingvistického kroužku



Blahynka byl i členem ediční rady Spisů Vladislava Vančury (od roku 1984), v jejichž doslovecích a komentářích, na kterých se podíleli Emil Lukeš, Miloš Pohorský, Zdeněk Pešat a Jiří Holý, se soustředila významná část dobové vančurovské reflexe. Ta však již vstupovala do poněkud otevřenějšího diskurzivního pole a pozvolna se osvobožovala od ideologicky normativních výkladů. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se prvními vančurovskými příspěvky přihlásila mladší badatelská generace: Alena Macurová monografickou studií *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta* (1981), Jiří Poláček prvními z řady svých materiálově bohatých studií věnovaných recepci básnickova díla a Jiří Holý studiemi, v nichž formoval a promýšlel koncept „estetického projektu“ Vančurova světa.

Stylově-sémantickou analýzou *Rozmarného léta* navázala A. Macurová na starší stylové analýzy Kožmínovy, zároveň je však obohatila a prohloubila o inspirativní výzkumy lotmanovské tartusko-moskevské školy a naznačila možnosti využití analýzy intersémiotického překladu (dramatizace) pro interpretaci stylu a smyslu díla. Východiskem a podstatnou složkou výkladu *Rozmarného léta* z hlediska jeho stylové výstavby (příčemž styl je Macurovou chápán jako výběr a uspořádání všech složek díla) je analýza prostoru a času, uchopených ve smyslu Bachtinova chronotopu, jehož základní vlastností v *Rozmarném létě* je ohraničenost. Ta se v rovině prostoru promítá do podoby svébytných (sub)prostorů, jejichž (lotmanovsky definované) klasifikující hranice a jejich překračování (vyvedení věcí ze stavu rovnováhy) jsou aktualizovány a sémantizovány, zakládajíce jednu ze základních významných opozic mezi postavami zakotvenými v prostoru a nezakotvenými. V relaci k rozdílné prostorové i časové determinaci postav se konstituují významové komplexy řeči a činu: jejich protiklad utváří základní sémantickou opozici *Rozmarného léta* a oscilace mezi nimi spoluutváří významové napětí díla i jeho celkový smysl. Ten autorka spatřuje v postupném přibližování obou kontextů a stírání jejich antagonistických protikladů tím, že řeč jako základní tvořivá aktivita zakotvených postav sama nabývá povahy nejvladnějšího činu, který „transponuje postavy nad obvyklý životní úzus obyvatel maloměsta [...] umožňuje jim překračovat hranice jejich světů a osvobodit se z daného životního stereotypu“ (Macurová 1981, s. 49–50). Dílo jako celek již „nepřítakává jednoznačně ani té, ani oné filozofii životní, je přítakáním jednotě obého, životu“ (tamtéž, s. 25) a současně reflektuje tvůrčí schopnost řeči (literatury) s její mocí formovat skutečnost. Mnohovýznamovost vnitřního ustrojení (zdánlivě jednoduchého) románu je podle autorky zdrojem jeho mnohoznačného smyslu a „komunikativní životnosti“, o níž svědčí i jeho četné „mimoliterární transpozice“. ⁶⁷ Autorčino důsledné uplatnění zvolené metody a exaktní terminologie se sice občas prosazuje i na úkor interpretovaného textu, celkově však práce znamenala velký přínos české jazykové i literární stylistiky k poznání stylové výstavby Vančurovy umělecké prózy. Pro dobovou vančurovskou rozpravu

dodávala argumenty pro Vančurovy estetické názory, které byly plodem vývojové a názorové krize autorovy po únoru 1929,“ píše Blahynka s tím, že Vančura se ve svých tehdejších přednáškách, odmítajících vliv ideologie na umění, výslovně dovolával Mukařovskéhoho prací (tamtéž, s. 206).

⁶⁷ Studie se věnuje dramatizacím Evžena Sokolovského (1962) a Františka Štěpánka (1979), na nichž sleduje odlišné postupy při uchopení smyslu díla prostředky jiného znakového systému.

měla význam především v tom, že její pozornost vrátila k jazykovému a slohovému rozboru, osvobozenému od ideologicky založeného apriorismu.

Zcela nezávisle na vnějších, ideologicky determinovaných výkladech postupoval ve svém studiu filozoficko-estetických předpokladů Vančurova slovesného díla J. Holý. Jeho knižní monografická práce *Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury* (1990), která vyšla už ve svobodných poměrech, znamenala nesporné obohacení vančurovské literatury ve svém úsilí o celistvý výklad autorské osobnosti a uchopení Vančurovy tvorby prostřednictvím rekonstrukce autorova estetického projektu světa, jenž se utvářel a formoval ve vzájemném dialogu básníkovy díla beletristického a jeho esteticko-filozofické koncepce, formulované v programových teoretických statích, přednáškách a poznámkách o umění. M. Jankovič ve své recenzi ocenil Holého jako historicky a filozoficky poučeného průvodce po Vančurových estetických koncepcích, který se vyhýbá jakémukoli moralizování nebo „opravování tvůrce“ a jehož myšlenkově podnětný výklad slouží k tomu, abychom „skrze projekty nahmatávali pulsování tvorby, rozpoznávali její vnitřní polaritu, souběh i svár ‚práce‘ a ‚básnivosti‘, dvojdmost Vančurova věcně reálného a básnivě okouzleného postoje, viditelného v něm úsilí o řád a důrazu vždy znovu položeného na poezii života, na otevřenost vůči jeho tajemství“ (Jankovič 1990, s. 4). Recenzent si jen posteskl, že Holého monografie nevěnovala výkladu „estetické reality“ Vančurovy tvorby přinejmenším stejnou pozornost jako popisu autorova „estetického projektu světa“, resp. že více neakcentovala otázku propojenosti teoretického estetického konceptu a konkrétní poetiky díla, jež zpravidla přesahuje jednostrannosti svého projektu. Jankovičova otázka, zda by v příští knize o Vančurovi přeci jen neměla být věnována větší pozornost samotnému dílu, v němž se estetický projekt i dobová poetika proměňují v „určitost chuti a barvy do uměleckého znaku zašifrovaného a z milosti čtenářova porozumění procitajícího ‚životu‘“, se ukázala být klíčovou pro celou následující vančurovskou recepci.⁶⁸

IV. EPILOG: A ZNOVU: KAM S NÍM?

Nad propastí času vznáší se slovo a proniká všemi věky až k počátku (V. Vančura: *Amazonský proud*)

Domnívám se, že jedinou moderní povinností každého z nás je, aby si uvědomil své místo v proudícím vesmíru času (V. Vančura: *O svém literárním vyznání*)

„[...] území, které by v pomyslné krajině českého písemnictví mělo náležet Vladislavu Vančurovi, není ještě s konečnou platností zakresleno,“ konstatoval J. Holý

⁶⁸ Platí to i pro J. Poláčka, který svá mnohaletá vančurovská studia shrnul do dvou knižních monografií: *Portréty a osudy. Postavy v próze Vladislava Vančury* (1994) a *Tvorba a recepce. Studie o české meziválečné literatuře* (2003). Ve svém výkladu autorova díla se Poláček primárně opírá o studium dobového kritického ohlasu, přičemž neopouští bezpečnou zónu popisu a střídme analýzy. Takový přístup mu však brání, aby se v riskantnějších operacích rozumění přiblížil k zneklidňující estetické skutečnosti básníkových textů.



úvodem k již zmíněné monografii *Práce a básnivost* (Holý 1990, s. 7). Pozastavil se nad skutečností, že i přes obecně sdílené a přijímané povědomí o básníkově nezpochybnitelném významu pro české písemnictví a šířeji i pro českou novodobou kulturu, obraz Vančurov jako by nám unikal, postrádá pevné obrysy. Dotkl se tu jednoho z paradoxů literárněkritické a literárněhistorické recepcce Vančurova díla, jejíž peripetie jsme se pokusili alespoň v hrubých obrysech přiblížit: básníkovu dílo se sice těšilo víceméně soustavnému zájmu literární kritiky, historie a vědy, o čemž svědčí též bohatá literatura předmětu, přesto zůstává česká literární historie Vančurovi i po roce 1989 mnohé dlužna. Tento dluh lze „vyměřit“ nejen nedokončeným projektem autorových sebraných spisů v nakladatelství Československý spisovatel, kde z proponovaných čtrnácti svazků vyšlo v letech 1984 až 1989 svazků sedm, či absencí nového zevrubného monografického zpracování básníkovu díla, jež by je vymanilo nejen z jednostranností politických výkladů, nýbrž i z rámce zažitých výkladových stereotypů. Je výmluvné, že poslední pokus o monografii, která vstoupila do české diskuse o Vančurovi, snažila se však postupovat nezávisle na jejích výkladových a ideologických schématech, je práce anglického bohemisty Rajendry A. Chitnise *Vladislav Vančura: The Heart of the Czech Avant-garde* (2007).

V posledních desetiletích byla sice publikována řada studií, jež pojednávají dílčí témata Vančurovy tvorby a analyzují specifické aspekty autorovy poetiky, k předmětu svého zájmu však přistupují již jako k zdánlivě „ustálené“ jednotce české literární historie či jako k „antikvovanému klasikovi“. Z nemnoha textů, které se k Vančurovu dílu obracejí jako k živé otázce, zmiňme alespoň studie Milana Jankoviče (1998, 2000, def. 2002), opírající se o detailní a subtilní pozorování rytmičnosti a jejího vztahu k tematice v *Obrazech z dějin národa českého*. Navazující na podněty vančurovského kritického diskurzu, z něhož rozvíjejí především impulzy strukturních analýz Mukařovského, otevírají nové možnosti rozumění autorovu dílu: založené v důvěrném okouzlení svým předmětem, postihují dílo jako *dějící se smysl* v jedinečném aktu interpretace, jejíž první i poslední instancí zůstává dílo a stále se obrozující estetická zkušenost, která badatele znovu vrací k oněm smyslovým kvalitám (rytmus!), jimiž ho interpretovaný text oslovil bezprostředně hned při prvním čtení. Vykladač by neměl zapomenout na to, že „byl nejprve čtenářem. Měl by se vracet k tomu, jak v duchu text ‚slyšel‘. Měl by — chce-li zůstat věrný dílu — rekonstruovat v reflexi ty zázračné okamžiky, kdy se pro něho proměňovaly kvality textu, v neposlední řadě právě ty rytmické, v ‚hnutí myslí‘. Co může takové momenty zážitku díla nahradit? Neskrývá se právě v nich ‚smysl‘ jinak nenahraditelný?“ (Jankovič 2002, s. 173). Jeden z těchto zázračných okamžiků připomněl Jankovič už v závěru zmíněné recenze Holého knihy: „Když jsem poprvé četl v *Obrazech z dějin* větu: ‚Noc stála jako koruny hvozdu‘ — zůstal jsem jako zasažen tou intenzitou pojmenování. Nic nepomohlo, když jsem se jeho účinek snažil nějak vysvětlit. Podivuhodná, přeludná věcnost toho obrazu, metaforického i metonymického zároveň, mne zasahovala vždy znovu. Ne virtuozitou, ale nějakým dalším, těžko pojmenovatelným smyslem“ (Jankovič 1990, s. 4). Jankovičovy studie se k tomuto smyslu usilují alespoň přiblížit: na scéně vlastní interpretace ožívují a předvádějí celou orchestraci složek utvářejících Vančurovo vyprávění, které má své zakotvení vždy v „aktivitě autorova jazykového vyjádření“. Společně se studií Opelíkovou (1970) nám zůstávají nejinspirativnějšími příklady filologického zkoumání, jež se k Vančurovu dílu vztahují jako k živému problému: oba

autoři, vyhýbajíce se determinujícím odpovědím i tradovaným výkladovým schémata-
tům, je neuzavírají do sjednocující formule. Nadto svůj úkol nevidí v tom, aby pouze
rozšiřovali dosavadní vědění o předmětu bádání, a navzdory všemu, co o zkoumaném
textu vědí, zůstává jejich „přístup k němu vždy znovu dobrodružstvím“ (Jankovič
2002, s. 172). V něm se výklad rozpomíná na svou prapůvodní úlohu, která spočívá
v „chápavém nazírání“ (Hegel), jež nás vrací k osobnímu původu každé interpretace,
k iniciačnímu oslovení a uchvácení první četbou, zakládající niternost rozumění pro
tvarové bohatství i smyslutvornou gestaci „řeči“ Vančurových textů.

LITERATURA

- Barša, Pavel:** *Román a dějiny*. Host, Brno 2022.
- Blahynka, Milan:** Vančura 1971. *Rudé právo* 51, 1971, č. 147, 23. 6., s. 5.
- Blahynka, Milan — Vlašín, Štěpán:** Vančura teoretik a kritik. In: Vančura, Vladislav: *Řád nové tvorby*, eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Svoboda, Praha 1972, s. 7–35.
- Blahynka, Milan:** Malevičův Vančura. *Tvorba* 1974, č. 14, 4. 3., s. 10.
- Blahynka, Milan:** Vladislav Vančura. Melantrich, Praha 1978 (Odkazy pokrokových osobností naší minulosti, sv. 50).
- Blahynka, Milan:** Vladislav Vančura. Horizont, Praha 1981.
- Blázejovský, Jaromír:** Mráz pálí z plátna. Na okraj dobové recepcy Markety Lazarové. In: *Marketa Lazarové. Studie a dokumenty*, ed. Petr Gajdošík. Casablanca, Praha 2009, s. 32–48.
- Brabec, Jiří:** Kniha tvořivé teorie. *Literární noviny* 10, 1961, č. 3, 21. 1., s. 5.
- Brabec, Jiří:** Básník řádu. *Literární noviny* 11, 1962, č. 22, 2. 6., s. 3.
- Brabec, Jiří:** *Periodika a sborníky 1939–1945*. Triáda, Praha 2023.
- Boček, Jaroslav:** Na okraj Markéty Lazarové. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, listopad, s. 574–581. Přetištěno in: *Film a doba. Antologie textů z let 1962–1970*, ed. Stanislav Ulver. Sdružení přátel odborného filmového tisku, Praha b. d. [mezi 1993 a 1996], s. 133–139.
- Brousek, Antonín:** Učitel Vančura a žák Menzel. *Literární listy* 1, 1968, č. 14, 30. 5., s. 8. Přetištěno in týž: *Podřezávání větve*, ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1999, s. 123–126.
- Březovský, Bohuslav:** Studio Národního divadla zahájilo. *Národní osvobození* 16, 1945, č. 171, 4. 12., s. 3; šifra Břz.
- Březovský, Bohuslav:** Nedokončená. *Národní osvobození* 18, 1947, č. 242, 16. 10., s. 5; šifra Břz.
- Císař, Jan:** Vášeň slova. *Rudé právo* 49, 1968, č. 304, 8. 11., s. 5.
- Čermák, Petr — Poeta, Claudio — Čermák, Jan:** *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Academia, Praha 2012.
- Černý, Jindřich:** O Vančurově Josefíně — tak i tak. *Host do domu* 17, 1970, č. 6, s. 44–45.
- Červenka, Miroslav:** Jana Mukařovského rozchod se strukturalismem. In týž: *Obléhání zevnitř*. Torst, Praha 1996, s. 386–397.
- Češka, Jakub:** *Za poetikou Milana Kundery. Od básnických počátků k poslednímu románu Slavnost bezvýznamnosti*. Host, Brno 2022.
- Dostál, Vladimír:** O světovém názoru, básnické individualitě a metodě literárního rozboru: Polemické poznámky proti oživenému strukturalismu. *Nová mysl* 15, 1961, č. 1, leden, s. 103–123; č. 2, únor, s. 232–247.
- Dostál, Vladimír:** Složitá prostota komedie. Pokus o interpretaci Vančurovy Josefíny. *Tvorba* 1971, č. 23, 9. 6., s. 1–16; č. 24, 16. 6., s. 17–19. Přetištěno in týž: *Slovo a čin. Čtyři příspěvky k interpretaci Vančurových dramát ve světle vývojové logiky české literární avantgardy*. Profil, Ostrava 1972, s. 98–136.
- Dvořák, Miloš:** *Inflace slova v našem věku. Texty z let 1945–1969*, ed. Ladislav Soldán. Cherm, Praha 2009.
- Eisner, Pavel:** Vladislav Vančura. *Svobodný zítřek* 2, 1946, č. 24, 13. 6., s. 5.
- Götz, František:** Osobnost Vladislava Vančury v podání Jana Mukařovského. *Národní osvobození* 17, 1946, č. 128, 2. 6., s. 5.





- Götz, František:** Náčrt k portrétu Vladislava Vančury. *Nový život* 8, 1956a, č. 6, červen, s. 622–628.
- Götz, František:** Krátké zamyšlení nad dramatickým dílem Vladislava Vančury. *Divadlo* 7, 1956b, č. 6, červen, s. 502–503.
- Grygar, Mojmír:** Umění rozhojňující život. *Literární noviny* 7, 1958, č. 18, 2. 5., s. 4.
- Grygar, Mojmír:** *Rozbor moderní básnické epiky. Vančurův Pekař Jan Marhoul.* Academia, Praha 1970 (Rozpravy ČSAV, roč. 80, Řada společenských věd, seš. 1).
- Hájek, Jiří:** Poslední slovo Vlad. Vančury. *Rudé právo* 27, 1947, č. 243, 17. 10., s. 2.
- Hájek, Jiří:** Velký příklad Vladislava Vančury. *Rudé právo* 29, 1949, č. 50, 1. 3., s. 3.
- Hájková, Alena — Galík, Josef — Závodský, Artur:** *Tři studie o Vladislavu Vančurovi.* Univerzita Palackého, Olomouc 1970.
- Hejda, Zbyněk:** Nemocná dívka. *Tvář* 3, 1968, č. 1, příloha, s. 2. Přetištěno in týž: *Kritiky a glosy*, ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2012, s. 117–118.
- Holý, Jiří:** *Práce a básnivost. Estetický projekt světa Vladislava Vančury.* Československý spisovatel, Praha 1990.
- Honzl, Jindřich:** Památce Vladislava Vančury. *Rudé právo* 25, 1945a, č. 13, 20. 5., s. 3. Upraveno a pod titulem Vladislav Vančura přetištěno též in *Otázky divadla a filmu* 1, 1945–46, č. 1, s. 1–3. Přetištěno též in *Na paměť Vladislava Vančury. Sborník ke dnu Vladislava Vančury 1. června 1947 v Mladé Boleslavi*, ed. Antonín Dvořák. Umělecká beseda, Mladá Boleslav 1947, s. 26–27. Přetištěno in týž: *Divadelní a literární podobizny*, ed. Jaroslav Pokorný. Orbis, Praha 1959, s. 134–135.
- Honzl, Jindřich:** Vděčnost. *Panorama* 21, 1945–46, č. 3–4, říjen 1945b, s. 38–39.
- Honzl, Jindřich:** Pět let od smrti Vladislava Vančury. *Otázky divadla a filmu* 3, 1947–48, č. 1, [podzim 1947]a, s. 48–50. Přetištěno in týž: *Divadelní a literární podobizny*, ed. Jaroslav Pokorný. Orbis, Praha 1959, s. 136–137.
- Honzl, Jindřich:** Před „Nemocnou dívkou“. *Otázky divadla a filmu* 3, 1947–48, č. 1, [podzim 1947]b, s. 50–52. Přetištěno in týž: *Divadelní a literární podobizny*, ed. Jaroslav Pokorný. Orbis, Praha 1959, s. 137–139.
- Honzl, Jindřich:** K poslední hře Vladislava Vančury. *Národní divadlo* 24, 1948–49, č. 15, 15. 2. 1949, s. 7–13. Přetištěno též in *Lidové noviny* 57, 1949, č. 43, 20. 2., s. 6. Přetištěno in týž: *K novému významu umění. Divadelní úvahy a programy 1920–1952*, ed. Jaroslav Pokorný. Orbis, Praha 1956, s. 382–387.
- Hrbek, Josef — Tichý, Vítězslav — Vodehnal, Josef:** *Český kulturní Slavín. Duchovní, literární, hudební, výtvarnický.* Šolc a Šimáček, Praha 1948.
- Chvatík, Květoslav:** *Svět románů Milana Kundery.* Atlantis, Brno 1994.
- Jankovič, Milan:** Projekt a dílo. *Literární noviny* 1, 1990, č. 22, 30. 8., s. 4.
- Jankovič, Milan:** Rytmičnost v próze. Vančurovy Obrazy z dějin. In: Červenka, Miroslav — Jankovič, Milan — Kubínová, Marie — Langerová, Marie: *Pohledy zblízka. Zvuk, význam, obraz. Poetika literárního díla 20. století.* Torst, Praha 2002, s. 163–204.
- Jirsa, David:** Literární eseje Timothea Vodičky v kontextu katolického myšlení o literatuře v první polovině 20. století. In: Vodička, Timotheus: *Tvůrce a tradice. Eseje o české literatuře 19. století*, eds. David Jirsa a Natálie Trojková. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Olomouc 2020, s. 181–195.
- Kanda, Roman:** Konec starých časů očima Jana Lopatky. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas philosophica. Philologica*, sv. 91, *Studia bohemica*, sv. 10, 2007, s. 259–263.
- Kanda, Roman:** Vladislav Vančura a Milan Kundera aneb Úskalí dokonalosti. *Bohemica Olomucensia* 2, 2010, č. 4, s. 121–126.
- Komenda, Petr:** Jan Čep a Timotheus Vodička: Dvě cesty v českém katolickém myšlení. *Studia Moravica. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica — Moravica* 1, 2004, s. 213–219.
- Konrád, Karel:** Trvalejší kovu. *Rudé právo* 26, 1946, č. 123, 25. 6., s. 4.
- Kopecký, Jan:** Známý neznámý Vančura. *Rudé právo* 46, 1965, č. 282, 11. 10., s. 2.
- Kopecký, Václav:** Umělec revolucionář. *Literární noviny* 8, 1959, č. 41, 10. 10., s. 3.

- Koura, Petr:** *Vladislav Vančura a nacismus, to jsou hluboké protiklady. Odbojová činnost, druhý život.* Pulchra, Praha 2022.
- Kožmín, Zdeněk:** Vančurovy experimenty se smíchem. *Host do domu* 6, 1959, č. 9, září, s. 410–412.
- Kožmín, Zdeněk:** Vladislav Vančura. *Plamen* 3, 1961, č. 6, červen, s. 76–80.
- Kožmín, Zdeněk:** *Styl Vančurovy prózy.* Univerzita J. E. Purkyně, Brno 1968 (Spisy Pedagog. fakulty Univ. J. E. Purkyně v Brně, sv. 2, Řada jazykovědná a literární, č. 6).
- Kundera, Milan:** Román Vladislava Vančury. Náčrt ke studii. *Nový život* 9, 1957, č. 6, červen, s. 587–597. Přetištěno jako Román Vladislava Vančury. Předmluva aneb náčrt ke studii. In: Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová.* Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, s. 7–32.
- Kundera, Milan:** *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou.* Československý spisovatel, Praha 1960.
- Lopatka, Jan:** Rozhlasová četba z Vančurových románů — obecná problematika. *Česká literatura* 11, 1963, č. 4, červenec, s. 336–345. Přetištěno in týž: *Šifra lidské existence*, ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 9–24.
- Lopatka, Jan:** Otázka kritiky a hra s pojmy (Poznámky k problematice poznávacího východiska literární kritiky posledních let). *Tvář* 1, 1964, č. 2, únor, s. 4–9. Přetištěno in týž: *Šifra lidské existence*, ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 85–98.
- Lopatka, Jan:** Konec starých časů. *Tvář* 4, 1969, č. 5, květen, s. 45–48. Přetištěno in týž: *Předpoklady tvorby.* Československý spisovatel, Praha 1991, s. 106–112 (2. vyd. ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2010, s. 118–125). Přetištěno též in: *Tvář. Výbor z časopisu*, ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 519–523.
- Lopatka, Jan:** Umění románu. *Tvář* 4, 1969, č. 6, červen, s. 47–51. Přetištěno in týž: *Předpoklady tvorby.* Československý spisovatel, Praha 1991, s. 113–121 (2. vyd. ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2010, s. 126–134). Přetištěno též in: *Tvář. Výbor z časopisu*, ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 524–530.
- Macurová, Alena:** *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta.* Academia, Praha 1981 (Studie ČSAV, č. 21). Přetištěno in táž: *Komunikace v textu a s textem.* Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Praha 2016, s. 87–128.
- Meyer, Holt:** Dlouhé loučení Milana Kundery s Julkem Fučíkem a odpovědnost žánru. První verze Umění románu a druhá verze Posledního máje. *Slovo a smysl* 12, 2015, č. 23, s. 36–65.
- Mukařovský, Jan:** O Vladislavu Vančurovi. *Tvorba* 14, 1945, č. 2, 2. 8., s. 29–30; č. 3, 9. 8., s. 42–44. Jako Řeč při tryzně přetištěno in týž: *O Vladislavu Vančurovi. Dvě přednášky.* Vilém Opatrný, Praha 1946, s. 7–21. Přetištěno in *Na paměť Vladislava Vančury. Sborník ke dnu Vladislava Vančury 1. června 1947 v Mladé Boleslavi*, ed. Antonín Dvořák. Umělecká beseda, Mladá Boleslav 1947, s. 15–25. Přetištěno in týž: *Kapitoly z české poetiky II.* Svoboda, Praha 1948, s. 403–414. Přetištěno in týž: *Studie z poetiky*, eds. Hana Mukařovská a Rudolf Havel. Odeon, Praha 1982, s. 771–780. Přetištěno in týž: *Studie [II]*, eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Host, Brno 2007, s. 490–502.
- Mukařovský, Jan:** *O Vladislavu Vančurovi. Dvě přednášky.* Vilém Opatrný, Praha 1946a.
- Mukařovský, Jan:** Francie vzdala hold Vladislavu Vančurovi. *Rudé právo* 26, 1946b, č. 168, 24. 7., s. 4.
- Mukařovský, Jan:** Šest let bez Vančury. *Tvorba* 17, 1948, č. 22, 2. 6., s. 436.
- Mukařovský, Jan:** K premiéře Vančurovy Josefíny. *Národní divadlo* 24, 1948–49, č. 15, 15. 2. 1949, s. 3–6. Přetištěno též in *Slovo a slovesnost* 11, 1948–49, č. 3, 8. 6. 1949a, s. 117–120.
- Mukařovský, Jan:** *Stranickost ve vědě a v umění.* Orbis, Praha 1949b.
- Mukařovský, Jan:** Lidovost jako základní činitel literárního vývoje. *Česká literatura* 2, 1954, č. 3, 30. 9., s. 193–219.
- Mukařovský, Jan:** Jindřich Honzl jako teoretik divadla. *Divadlo* 8, 1957, č. 9, září, s. 723–742.
- Mukařovský, Jan:** Dramatik Vančura v boji za rovnoprávnost a solidaritu národů. In:



- Vladislav Vančura: *Jezero Ukereve*. Orbis, Praha 1958a, s. 70–84.
- Mukařovský, Jan:** Vančurův Konec starých časů. In: Vladislav Vančura: *Konec starých časů*. Československý spisovatel, Praha 1958b (Spisy Vladislava Vančury, sv. 10), s. 357–370.
- Mukařovský, Jan:** Vančurova Hrdelní pře. In: Vladislav Vančura: *Hrdelní pře anebo Přísloví*. Československý spisovatel, Praha 1958c (Spisy Vladislava Vančury, sv. 11), s. 139–153.
- Mukařovský, Jan:** K Vančurovu Poslednímu soudu. In: Vladislav Vančura: *Poslední soud*. Československý spisovatel, Praha 1958d (Spisy Vladislava Vančury, sv. 12), s. 151–168.
- Mukařovský, Jan:** K otázce individuálního slohu v literatuře. *Česká literatura* 6, 1958e, č. 3, srpen, s. 254–269.
- Mukařovský, Jan:** O Vančurovi — dramatiky. In: Vladislav Vančura: *Hry*. Československý spisovatel, Praha 1959a (Spisy Vladislava Vančury, sv. 14), s. 381–398.
- Mukařovský, Jan:** Vančurovy prózy z doby mladosti. In: Vladislav Vančura: *Amazonský proud — Dlouhý, Široký, Bystrozraký*. Československý spisovatel, Praha 1959b (Spisy Vladislava Vančury, sv. 15), s. 169–184.
- Mukařovský, Jan:** Individuální sloh spisovatele, jeho vznik a vývoj a jeho úloha ve vývoji literatury a spisovného jazyka. In: Havránek, Bohuslav a kol.: *Československé přednášky pro V. mezinárodní sjezd slavistů v Sofii*. Nakladatelství ČSAV, Praha 1963, s. 277–285.
- Mukařovský, Jan:** *Studie I*, eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Host, Brno 2000.
- Mukařovský, Jan:** *Studie II*, eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Host, Brno 2001.
- Na paměť Vladislava Vančury. Sborník ke dnu Vladislava Vančury 1. června 1947 v Mladé Boleslavi*, ed. Antonín Dvořák. Umělecká beseda, Mladá Boleslav 1947.
- Nekula, Marek:** *Smrt a zmrtvýchvstání národa. Sen o Slavině v české literatuře a kultuře*. Univerzita Karlova, Nakladatelství Karolinum, Praha 2017.
- Olbracht, Ivan:** Rozmluva o novém českém románu. *Almanach Kmene* 1936–37, ed. Josef Čapek, s. 83–86, rozmluvu vedl Egon Hostovský (šifra E. H.).
- Olbracht, Ivan:** Zavraždili nejlepšího českého spisovatele. *Panorama* 21, 1945–46, č. 3–4, říjen 1945, s. 49–51. Přetištěno in týž: *Pryč s legendami*, ed. Rudolf Havel. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 87–91.
- Olbracht, Ivan:** Za Vladislavem Vančurov. *Tvorba* 15, 1946, č. 24, 12. 6., s. 375. Přetištěno in týž: *Pryč s legendami*, ed. Rudolf Havel. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 92–94.
- Opelík, Jiří:** Vančura 1958. *Kultura* 3, 1959, č. 1, 5. 1., s. 4.
- Opelík, Jiří:** O Vančurovi, o románu, o kritice. *Kultura* 5, 1961, č. 5, 2. 2., s. 6.
- Opelík, Jiří:** Vypravěč ve vývoji české prózy třicátých let. *Česká literatura* 16, 1968, č. 3, červen, s. 297–303.
- Opelík, Jiří:** Hrdelní pře anebo Přísloví čili K poetice jednoho titulu. *Česká literatura* 18, 1970, č. 5–6, s. 382–398. Přetištěno in týž: *Milované řemeslo*. Torst, Praha 2000, s. 123–145.
- Otava, Josef (= Josef Jelen):** Básník a kdo? *Rudé právo* 50–51, 1970, č. 34, 10. 2., s. 5.
- Patočková, Jana:** Zjevení kritika. *Divadlo* 20, 1969, č. 10, prosinec, s. 72–74. Přetištěno in táž: *Svět na divadle ukázat, a celý...* Divadelní ústav, Praha 2023, s. 123–126.
- Peroutka, Ferdinand:** Případ Julia Fučíka. In týž: *Úděl svobody. Výbor z rozhlasových projevů 1951–1977*. Academia, Praha 1995, s. 33–37.
- Pešat, Zdeněk:** Umění románu Vladislava Vančury. *Česká literatura* 9, 1961, č. 2, květen, s. 168–172.
- Pešat, Zdeněk:** Vladislav Vančura aktuální. *Slovenské pohľady* 78, 1962, č. 11, listopad, s. 139–140.
- Pistorius, Jiří:** Přiblížení smrti. *Svobodné noviny* 1, 1945, č. 9, 1. 6., s. 1–2. Přetištěno in týž: *Doba a slovesnost*, ed. Zuzana Jürgens. Triáda, Praha 2007, s. 285–286.
- Pistorius, Jiří:** [Mukařovského studie o Vladislavu Vančurovi]. *Kritický měsíčník* 7, 1946, č. 14–16, 12. 9., s. 366–368. Přetištěno in týž: *Doba a slovesnost*, ed. Zuzana Jürgens. Triáda, Praha 2007, s. 420–421.
- Pistorius, Jiří:** Nad divadelní kritikou Vladislava Vančury. Divadelní a vančurovské

- poznámky na okraji zapomenuté básnickovy činnosti. *Divadelní zápisník* 5, 1948, č. 3–4, 15. 7., s. 127–148. Přetištěno in týž: *Doba a slovesnost*, ed. Zuzana Jürgens. Triáda, Praha 2007, s. 290–309.
- Píša, A. M.:** Neznámá komedie Vančurova. *Právo lidu* 50, 1947, č. 242, 16. 10., s. 3; šifra AMP. Přetištěno in týž: *Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty*, ed. Josef Träger. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 212–214.
- Píša, A. M.:** Milan Kundera: Umění románu: cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. In týž: *Lektor A. M. Píša. Výbor lektorských posudků z let 1954–1965. Památník národního písemnictví*, Praha 2015, s. 148–155.
- Poláček, Jiří:** Dvojitý pohled Jana Mukařovského na Vančurův román *Konec starých časů*. *Česká literatura* 69, 2021, č. 5, s. 645–656.
- Polák, Karel:** Nejvyšší obět. *Právo lidu* 48, 1945, č. 20, 3. 6., s. 3; šifra kp.
- Polan, Bohumil:** Vladislav Vančura. In týž: *Život a slovo. Literární studie, medailóny, náčrty, glosy*, eds. Jiří Brabec. Československý spisovatel, Praha 1964, s. 225–230.
- Putna, Martin C.:** *Česká katolická literatura 1918–1945 v kontextech*. Torst, Praha 2010.
- Rafař, Oldřich:** Velikán obsahu i formy. 30 let od smrti Vladislava Vančury. *Rudé právo* 52, 1972, č. 129, 3. 6., s. 4.
- Renč, Václav:** Vančurova nová kniha „Útěk do Budína“. *Rozhledy po literatuře a umění* 1, 1932, č. 7, 1. 5., s. 50–52.
- Seifert, Jaroslav:** Vážení přítomní. In týž: *Publicistika (1939–1986)*. *Dubia; Společná prohlášení*. Filip Tomáš — Akropolis, Praha 2014 (Dílo Jaroslava Seiferta, sv. 14), s. 277–281.
- Skála, Ivan:** 60 let od narození Vladislava Vančury. *Rudé právo* 31, 1951, č. 147, 23. 6., s. 5.
- Skála, Ivan:** Básník, který jde s námi. *Rudé právo* 32, 1952, č. 139, 1. 6., s. 3.
- Skalický, David:** Jana Mukařovského cesta od ironie k metafyzice a zpět. In: Papoušek, Vladimír — Skalický, David — Kaplický, Martin — Bílek, Petr A.: *Pohyb řeči a místa nespojitosti. Postanalytické a neopragmatické iniciace v literární vědě*. Akropolis, Praha 2021, s. 211–265.
- Skalický, David:** Literární vědec, básník a politik mezi čtyřmi sjezdy. K myšlení o literatuře. In: Papoušek, Vladimír a kol.: *Chór a disonance. Česká literatura 1947–1963*. Filip Tomáš — Akropolis ve spolupráci s Centrem novější české literatury Filozofické fakulty Jihočeské univerzity, Praha 2022, s. 269–285.
- Sládek, Ondřej:** Od vzpomínek k monografii. Jan Mukařovský o Vladislavu Vančurovi. In: *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století*, ed. Jiří Poláček. Masarykova univerzita, Brno 2022, s. 128–139.
- Stankovič, Andrej:** Dvakrát o nové vlně. *Tvář* 4, 1969, č. 1, s. 59–63. Přetištěno in: *Tvář. Výbor z časopisu*, ed. Michael Špirit. Torst, Praha 1995, s. 451–457. Přetištěno in týž: *Co dělat, když Kolja vítězí*, ed. Michael Špirit. Triáda: Společnost pro Revolver Revue, Praha 2008, s. 9–19.
- Steiner, Petr:** Od strukturalismu k marxismu (a zpět?): Jan Mukařovský 1945–1963. *Litikon* 3, 2018, č. 1, s. 72–87.
- Stich, Alexander:** Monografie o stylu Vladislava Vančury. *Naše řeč* 53, 1970, č. 2, červenec, s. 101–107.
- Šalda, F. X.:** [Průřez částí dnešního románu českého]. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, č. 1–2, říjen 1932, s. 34–37. Přetištěno in týž: *Z období Zápisníku II*, ed. Emanuel Macek. Odeon, Praha 1988, s. 495–497.
- Štoll, Ladislav:** *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii: referát pronesený na pracovní konferenci Svazu československých spisovatelů dne 22. ledna 1950*. Orbis, Praha 1950.
- Trávníček, Mojmír:** Strážce morálky Timotheus Vodička. In týž: *Sdílet věčné. Studie, profily a kritiky*. Periplum, Olomouc 2002, s. 124–133.
- Träger, Josef:** Vančurova Josefina po prvé. *Práce* 3, 1947, č. 242, 16. 10., s. 4; šifra jtg.
- Urbánek, Zdeněk:** Vladislav Vančura, básník-rozsevač. *Národní osvobození* 16, 1945, č. 6, 19. 5., s. 3.
- Vaculík, Ludvík:** Na principu odplaty. *Literární noviny* 15, 1966, č. 21, 21. 5., s. 4.



Vančura, Vladislav: *Řád nové tvorby*, eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Svoboda, Praha 1972.

Vančura, Vladislav: *Amazonský proud. Pekař Jan Marhoul. Pole orná a válečná. Poslední soud*, eds. Jarmila Víšková a Jiří Holý. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2000 (Česká knižnice, sv. 16).

Vodička, Felix: Posudek na Kunderovo *Umění románu*. *Souvislosti* 28, 2017, č. 4, s. 199–202.

Vodička, Timotheus: *Obraz, maska a pečeť. Essaye*. Brněnská tiskárna, Brno 1946.

Vodička, Timotheus: *Stavitelé věží*. Marie Rosa Junová, Tasov 1947.

Vojtěch, Daniel: Zářivá hlubina. K druhému vydání monografie Jiřího Opelíka *Josef Čapek. Slovo a smysl* 15, 2018, č. 29, s. 57–66.

Zbraslav vzpomíná na Vlad. Vančuru. *Rudé právo* 27, 1947, č. 147, 25. 6., s. 2.