



Jak číst Vančuru? K proměněnému obrazu autora ve světle (i stínech) jeho recepce (1923–1945)*

Petr Málek

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

SYNOPSIS

How to Read Vančura: Transformations of the Author's Image in the Light (and Shadow) of His Reception (1923–1945)

This study aims to better understand the authorial figure of Vladislav Vančura by reconstructing the critical and literary-historical image conveyed to us by the reception of the writer during his lifetime, starting with the writer's first short story collections and finishing with his *Obrazy z dějin národa českého* ('Images from the history of the Czech nation'). Loosely following on the theoretical bases of previous discussions, which in various ways conceptualize the effect of the 'name of the author' in relation to his work (Foucault, Bourdieu, Russian formalism, Mukařovský), this study examines Vančura's literary output through the lens of its author (as a constructed figure and category), especially in terms of the author function as it serves to form this output into a unified whole. It deals with changes in the name of the author mainly in relation to Vančura's reception. During the interwar period the critical reception captured the creative phenomenon of the writer in the course of his development, at a moment when his extreme style and language caused numerous controversies which grew into open polemics. While these revolved primarily around the issue of aesthetics (in the case of *Pole orná a válečná* and *Poslední soud*), they involved broader worldview and ideological issues (as with the novel *Tři řeky*). Vančura's persistent search for a narrative form repeatedly compelled critics and interpreters of his time to reassess the criteria and critical standards for literature. This study traces the transformations of the author's image in this context all through his life as it assumed countless 'faces', subverting the traditional assumption of coherence in Vančura's literary output that the concept of the author was meant to guarantee, and thus demonstrating — given the failure of this concept to bring about such coherence — how it is necessary to look instead for those places of incoherence, contradiction, and disparity. To this end, the study does not seek to cover the history of Vančura's reception in all its facets but to trace those significant moments when the image of the author and his work was transformed, challenging unequivocal interpretations and defying the interpretative stereotypes and schemes into which it has so often been confined.

* Tato studie navazuje na úvodní text k naší antologii *Čtení o Vladislavu Vančurovi. Kritické rozepře (1923–1969) anebo „Pravda se zle oře“* (Praha, Institut pro studium literatury 2023), podstatně jej však rozšiřuje a rozvádí, prohlubuje o nová hlediska: vančurovský materiál tematizuje z perspektivy konceptu autorství a autorské funkce.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

Autor; autorská funkce; biografie; recepcce; poetika; polemika; próza; román; Vladislav Vančura; Bedřich Fučík; Jan Lehár; Milan Blahynka; Michel Foucault; Jan Mukařovský; František Götze; Bedřich Václavek; A. M. Píša; Karel Sezima; Ferdinand Peroutka; Oldřich Králík; F. Krígl; Pavel Eisner / the author; author function; biography; reception; poetics; polemics; prose; novel; Vladislav Vančura; Bedřich Fučík; Jan Lehár; Milan Blahynka; Michel Foucault; Jan Mukařovský; František Götze; Bedřich Václavek; A. M. Píša; Karel Sezima; Ferdinand Peroutka; Oldřich Králík; F. Krígl; Pavel Eisner.

DOI

<https://doi.org/10.14712/23366680.2024.1.4>

I. 1981: PROLEGOMENA KE JMÉNU AUTORA

Kdo jsi, kouzelníku, jenž to všechno činíš? (V. Vančura: Dlouhý, Široký, Bystrozraký)

Udá-li se příležitost zahledět se na skutečného básníka, ukáže se vztah mezi ním a dílem v podobě velmi složité, nicméně, ba spíš právě proto, nepopíratelně reální a plastické. Na doklad toho viz případ Vladislava Vančury (J. Mukařovský: Od básníka k dílu, in Panorama, 3. 6. 1941)

V roce 1981 vyšla řada textů připomínajících básníkovy nedožitě devadesáté narozeniny, z nichž většina rozvíjela „normalizované“ psaní o Vančurovi, založené na výkladu díla umělce „komunisty“, jehož hrdinná smrt — řečeno slovy populárně zaměřené monografie *Vladislav Vančura* Milana Blahynky — „stvrдила, že opravdovost, která dýchá z každého [jeho] slova, nebyla jen literární; byla to opravdovost občana, který neodděluje dílo od života a od boje za život“ (Blahynka 1981, s. 142). Ale oč hlasitěji se tyto texty zaštiťovaly „životní i literární aktuálností“ Vančurova odkazu (tamtéž, s. 7), s každým dalším čtením tohoto druhu stával se básník „obětí účinků kanonizace a zvěčnění, které dehistorizuje a derealizuje, přičemž zároveň brání znovuoobjevit „nenapodobitelnou velikost prvopočátků“ (Bourdieu 2023, s. 119).¹ Shodou okolností v témže roce, ovšem mimo oficiální recepci, vyšly dva vančurovské texty, které to „zdání důvěrné známosti“ (tamtéž) a dominující tenor oficiální reflexe narušují: vančurovská esej *Hledám mu jméno* Bedřicha Fučíka, jež byla poprvé knižně publikována v souboru autorských portrétů *Sedmero zastavení* v exilovém nakladatelství Arkýř v Mnichově, a studie Jana Lehára *Vančurovo české pohanství*, otištěná v samizdatovém sborníku *Rudolfu Havlovi: sborník k jeho 70. narozeninám*. Díky náhodné časové koincidenci² i interpretově subjektivní

1 V *Pascalovských meditacích*, v nichž Pierre Bourdieu podal příklad inspirativního čtení orientovaného na autora, opírajícího se o důvěrnou znalost soudobého literárního pole i o „osobní“ fakta, na specifickém případě Baudelairově vystihl obecnější následek „diskurzu oslavujícího „klasiky“: jejich „odsunutí do jakéhosi limbu mimo čas a prostor, každopádně daleko od dnešních debat a bojů“ (tamtéž).

2 První strojopisné vydání z Fučíkových vzpomínkových článků, medailónů a esejí, jež vznikly v letech 1967 až 1975 a byly věnovány F. X. Šaldovi, J. Demlovi, V. Vančurovi a básníkům V. Nezvalovi, F. Halasovi, V. Holanovi a J. Kolářovi, připravili k autorovým narozeninám přátelé již na sklonku roku 1975. Srov. ediční poznámku in Fučík 1992, s. 343.



intenci³ vstupují oba jmenované texty do referenční konstelace s texty normalizované literární kritiky a historie. Jedná se o žánrově nestejnorodý soubor vančurovských textů, jejichž postoj je primárně ukotven v určitém hodnotovém rámci (Lehár), politickém a ideologickém kontextu (Blahynka), nebo je situován v osobní zkušenosti, tlumočené v žánru vzpomínky (Fučík).

Tato konfigurace tvoří východisko k předběžným poznámkám, v nichž je vančurovský materiál tematizován z perspektivy autorství a autora, chápaného jako určitý konstrukt osobnosti, resp. klasifikační kategorie, předpokládající a opírající se o spojitost řady děl, která jsou připisována téže biografické osobě, tj. reálnému či empirickému autorovi. Naše uvažování o autorovi reflektuje sice i literárněteoretické diskuse, jež různými způsoby konceptualizovaly působení „jména autora“ v poměru k jeho dílu a představují obecnou teoretickou a metodologickou inspiraci, nás však položená otázka „jak číst autora?“ zajímá primárně v rovině literárněhistorické: proměnami jména autora a jeho interpretace se zabýváme především ve vztahu k recepci jeho díla. Předmětem našeho tázání, implikovaného vančurovským materiálem, je fungování autorského jména, jež v proměňujícím se kulturním a politickém kontextu nabývalo diametrálně odlišných podob. V tomto smyslu nás otázka jména autora staví především před problém stabilizace významu básníka a jeho tvorby. Významu, jenž byl formulován ve sporu, byl napínán sporem a toto napětí (polarita různého druhu a na různých rovinách) z Vančury vytvořilo jednu z opor vývojového výkladu moderní české literatury. V kontextu uměleckých i politických zápasů meziválečné avantgardy se Vančura prosadil jako experimentátor, zformovala se jeho autorská osobnost s rysy „objevitelů a obnovitelů“ (J. Honzl), jejíž tvořivost, založená v „řeči“, zpochybňující oficiální jazykový kód a destabilizující struktury sociálního organismu, problematizovala snahy dobové kritiky o její výklad cestou násilného prosazování jednoty a uzavírání interpretace. Teprve v posmrtné reflexi, v níž hlavní slovo připadlo onomu „diskurzu oslavujícímu ‚klasiky‘“, se autor proměnil v „monument“ velké historie, který svou povahou jakoukoli problematizaci ve smyslu historizace a kritiky, otevírající autora a jeho dílo „životu“, vylučuje.⁴ Autorova (hrdinská) smrt, jež ve Vančurově recepci znamenala zásadní cézuru, tu „neosvobodila“ dílo z jeho dohledu, jak ve svém teoretickém konceptu „smrti autora“ proklamoval Roland Barthes, nýbrž mrtvému autorovi, resp. kritice, zaštiťující se jeho jménem, naopak vrátila takřka absolutní kontrolu nad textem: jako by sama smrt měla bdít nad teologickým/ideologickým smyslem autorova díla, dovolávajícím se autority autora, resp. jeho konstrukt, který byl v přímém vztahu k vládnoucí ideologii doby.

3 Záměrně ponecháváme stranou, že právě v tomto roce se svými prvními vančurovskými příspěvky přihlásila mladší badatelská generace, jež se osvobodila od ideologicky normativních výkladů: Alena Macurová stylově-sémanticky založenou monografickou studii *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta* (1981), Jiří Holý první ze studií, v nichž formuloval koncept estetického projektu Vančurova světa, utvářeného ve vzájemném dialogu autorova díla beletristického a jeho esteticko-filozofické koncepce.

4 V tomto duchu psal Friedrich Nietzsche v úvaze *O užtku a škodlivosti historie pro život* (1874), že člověk vedle monumentalistického a antikvárního pohledu na historii potřebuje pohled *kritický*, který ve službách životu musí minulost „rozlomit a rozložit“, přivést před soud (srov. Nietzsche 1992, s. 93–105).



Literární kritik a esejista Bedřich Fučík, který již na přelomu dvacátých a třicátých let básníkovi věnoval kritickou pozornost,⁵ ve zmíněné vzpomínkově laděné eseji líčí mj. okolnosti autorovy spolupráce s nakladatelstvím Melantrich,⁶ oživuje okolnosti lidsky hořkého rozchodu básníka s F. X. Šaldou na pozadí proměňujícího se duchovního klimatu a vyhrocující se ideové a názorové polarizace v polovině třicátých let, především však pro Vančurovu autorskou osobnost a osobitost hledá určité shrnující pojmenování a úhrnnou i zkratkovitou charakteristiku. Již svým názvem však esej sugeruje, že odpověď na otázku po sjednocující formuli — jménu zůstane otevřená, přístupná změně: „A tak, ať přemýšlím jak přemýšlím, pořád se mi vtíravě nabízejí slova rytíř, kavalír, a já je odstrkuji, nedostačují mi, zdají se mi odvozená, nečasová a už tím nesedí, a hledám obdobu k cizím, tak pěkně znějícím a obsažným tvarům: *il genntiluomo*, *gentilhomme*, *gentleman*, hledám výraz pro species, která z české půdy vyrazela jen ojedinele a nikdy trvale nezdomácněla, ale která ve Vladislavu Vančurovi prezentovala vzácný exemplář harmonické lidské jednoty vnější i vnitřní. [...] To vše trvá, a nad tím vším se tyčí ta sošná hlava z prvního setkání, tentokrát však skutečně mramorově bledá maska hlavy vztyčené na nepochybně zděšeném, ale napřímeném těle na pozadí kobylišké kamenné zdi, a já jí pořád hledám jméno“ (Fučík 1992, s. 132–133). Nenacházejíc determinující odpověď, jež by se odvíjela od apriorních předchápání a tradovaných výkladových schémat i hodnotových soudů vančurovské diskuse, vztahuje se Fučíkova esej k básníkovi a jeho dílu jako k živé otázce.⁷ Titul eseje, v němž akcentujeme především jeho *obrazný a metaforický potenciál*, orientuje naše čtení k tázání po autorské funkci, k jejímž konstitutivním rysům patří úsilí o významové sjednocení díla do jednoho celku. Fučíkovo „hledám mu jméno“ implikuje naopak — byt' v žánru vzpomínkové eseje — znejistění takového požadavku celistvosti

-
- 5 Počínaje zevrubnými referáty o básnických dramatech *Učitel a žák* (Tvar, 1928) a *Nemocná dívka* (Host, 1928) přes studii o *Hrdelní při* (Rozpravy Aventina, 1930) po spíše esejistické glosy v časopise *Eva* (*Poslední soud*, *Hrdelní pře*, Markéta Lazarová), Fučík opakovaně stavěl Vančuru do čela soudobé české literatury, s důrazem na jeho tvorbu formálního experimentu dvacátých let. I ve svých dobových — ovšem posmrtně publikovaných — literárně-kritických esejích a přednáškách (zejm. *Ideologie a skutečnost v umění*, *Česká próza*, *Kořeny české literatury XX. století*, in Fučík 2003), Vančuru pokládal za „největší[ho] obnovitel[e] moderní prózy“ (s. 309): vedle J. Čapka, I. Olbrachta a J. Čepa mu tvořil „jádro české prózy“, jíž razí „nové cesty novou formou“ (s. 115). Cenil si jej především jako „slovesného architekta“, tvůrce mimořádné slovní imaginace, jenž se podjal úkolu „regenerovat jazyk, omladit ho, osvěžit novou imaginací“ (s. 127), jako tvůrce vůle „rozbít konvenční struktury popisného realismu a organizovat nový tvar k obrazu své doby a svého básnického vidění“ (s. 259).
- 6 Jako tehdejší ředitel nakladatelství získal na počátku třicátých let Vančuru coby kmenového autora s exkluzivními podmínkami (pravidelný, velmi slušný měsíční příjem), které mu umožnily zanechat lékařské praxe a věnovat se výlučně umělecké tvorbě.
- 7 K otevřenosti Fučíkova přístupu se ve svém úvodu programově hlásí i monografická práce anglického bohemisty Rajendry A. Chitnise *Vladislav Vančura: The Heart of the Czech Avant-garde* (2007), jež sama představuje podnětný pokus o vymanění interpretace básnickova díla z jednostrannosti ideologických výkladů a usiluje postupovat nezávisle na tradovaných normativních a statických soudech vančurovského kritického a literárněhistorického diskurzu.



i plné koherence. Přijmout Fučíkův postoj za „metodologické“ východisko k úvaze o Vančurově autorství znamená namísto tradičního předpokladu koherence, kterou měl autorský koncept ve vančurovském diskurzu garantovat, akcentovat v konceptu autora naopak nemožnost jejího dosažení: hledat nesoudržnost, protirečení, mezery. V tomto smyslu nám Fučíkovo „hledám mu jméno“ představuje výzvu k takové autorské interpretaci, jež otázku „jak číst autora?“, resp. „jak číst Vančuru?“ reflektuje v její teoretické i literárněhistorické nesamozřejmosti a fungování autorského jména promýšlí se zřetelem k otázce: jak může naše představa o autorovi (spoluutvářena i znalostí jeho recepce) směřovat naše čtení, otevírat je, či je naopak uzavírat?

Autorskou funkci, jež působí prostřednictvím vlastního jména, Michel Foucault ve známé přednášce *Co je to autor?* (1969) definoval jako to, co charakterizuje „způsob existence, cirkulace a fungování určitých diskurzů uvnitř určité společnosti“ (srov. Foucault 1994, s. 50). Konstitutivní složkou jména autora je podle Foucaulta jeho vztah k určitému korpusu textů a na těch je co do významu závislé: jméno autora „není uvedeno v matrice lidí, ani není uvedeno ve fikci díla, nachází se ve zlomu, který uvádí určitou množinu diskurzů a její způsob zvláštního bytí“ (tamtéž). I ve Vančurově případě se tak klade otázka, jak se toto jméno autora, zajišťující nějakou klasifikační funkci a umožňující přeskupování určitého počtu textů, utvářelo a proměňovalo ve vztahu k narůstajícímu korpusu textů vančurovského diskurzu za autorova života i jak se přetvářelo a modifikovalo po jeho smrti. Foucault dospívá k závěru, že „jméno autora nevychází jako vlastní jméno z nitra nějakého diskurzu ke skutečnému a vnějšímu individuu, jež ho produkuje, ale že jaksi běží na hranici textů, že je vykrojuje, že sleduje jejich kostry, že projevuje jejich způsob bytí nebo je přinejmenším charakterizuje“ (tamtéž). Ze své specifické perspektivy a v kontextu otázek, důležitých pro jeho zkoumání historie forem subjektivity (resp. absence subjektu ve prospěch asubjektových diskurzů), promýšlel Foucault neosobní autorskou funkci ve smyslu klasifikační funkce. Životnou kategorii autora nechává sice mizet ve prospěch jeho funkce, explicitně však odmítá tvrzení, že autor neexistuje: „smrt autora“ je téma, které mu umožňuje objasnit způsob, jakým funguje pojem autora. Ve Foucaultově textu je tak reflektováno jisté napětí, blízké tomu, jímž se vyznačuje i významná část moderních literárněteoretických konceptů autorství. V nich autor a jeho biografická data mají sice představovat tu oblast významu, bez které se autorské jméno může velmi dobře obejít, toto potlačení vztahu díla k autorovi však v myšlení o literatuře otevírá jakési „prázdné místo“, které různé literárněvědné školy a teoretikové usilují nějak konceptualizovat.

Již v ruském formalismu — navzdory jeho celkovému zaměření studium o literatuře odsubjektivizovat a odpsychologizovat — bylo odstranění biografického autora a psychologického subjektu doprovázeno snahou alespoň částečně tento nekompromisní protiklad mezi bádáním o literatuře a autorem zmírnit, ovšem za předpokladu oddělení neliterární stránky autora, kterou Jurij Tyňanov označoval jako *autorská osobnost* (tj. konkrétní psychofyzická bytost jako „soubor osobních vlastností, z čistě literárního hlediska bezvýznamných“), od jeho stránky literární: *literární osobnosti* coby legitimního předmětu literárního bádání, hypotetické osobnosti, kterou si čtenář konstruuje na základě četby (tj. „soubor vlastností představujících autora v čtenářově myšlení“), postavy, „jejímž rodištěm i bydlištěm je literatura“ (Steiner 2011, s. 128, 132–133, srov. též Komentář in Tyňanov 1988, s. 582–583). Podle Tyňanova, jenž



se kategorie jména autora dotkl ve studiích *Literární fakt* (1924) a *O literární evoluci* (1927) (in Tyňanov 1988, s. 140–141, 198–199), vlastní jméno denotuje — pouze nepřímou — konkrétního jednotlivce, který jako literární autor vstupuje do specifických souvislostí a vztahů, čímž je jeho osobní identita spoluurčována a spoluutvářena jeho poměrem k souboru textů, k nimž jeho jméno odkazuje. A opačně: vlastní jméno autora, resp. literární pověst nebo umělecká biografie, jež toto jméno provází, ovlivňuje recepci a interpretaci textů připisovaných téže biografické osobě, spoluvymezuje jejich četbu. Podle Borise Tomaševského, jehož chápání kategorie autora Tyňanova ovlivnilo, se však situace komplikuje tím, že lze rozlišovat mezi *autory s biografií* a *bez ní*, přičemž u těch prvních texty nabývají „zvláštních významů a důležitosti právě ve spojení s životopisem jejich autora“ (Steiner 2011, s. 129).⁸

Z perspektivy těchto jen letmo nastíněných vybraných otázek teorie autorství nás vančurovská recepcí konfrontuje s příkladem autora, jehož celkový literárněkritický a literárněhistorický obraz byl utvářen v napětí a polaritě mezi autorem bez biografie, autorem, který za svého života mizel za svým dílem, a autorem s biografií, již se mu dostalo s jeho „hrdinskou“ smrtí. O ni se vzápětí opřela legendarizovaná biografie, která bude odtud zásadním způsobem determinovat významnou část recepcí a interpretací jeho díla. Prizmatem této — jistěže zjednodušující a statické — typologizace lze tedy Vančuru za jeho života pokládat nejen za autora bez biografie, nýbrž (a především) za autora, v jehož tvorbě zcela chybí ona orientace, resp. zaměření na „literární osobnost“.⁹ Přesto právě nad jeho dílem si Jan Mukařovský — v článku *Od básníka k dílu* (1941) — položil otázku poměru mezi básníkem a dílem, již v její složitosti a mnohoznačnosti nelze svést na vztah „pouh[é] jednosměrn[é] příčinnost[i]“, nelze ji však ani zodpovědět přitakáním zásadní antinomii mezi básníkovým životem a dílem: „Cesta od básníka k dílu i naopak byla mnohokrát změřena obojím směrem: jednou bylo vysvětlováno dílo básníkem, jindy opět básník dílem — obojí však s výsledky často pochybnými. Třetí názor konečně prohlašuje, že básník a jeho soukromí nemá s dílem co dělat; třebaže je toto mínění užitečnou reakcí na zarytou jednostrannost obou předchozích, je i ono, právě pro svou zápornost, vzdáleno pravdy“ (Mukařovský 1941, cit. podle Mukařovský 1966, s. 291).¹⁰

8 Nadto může mít pojem biografie dva významy: 1. „dokumentární příběh vyprávěný tradiční literární historií, sbírka faktů z básníkovy osobního a veřejného života“, přičemž tento druh biografie je pro autorské jméno a interpretaci s ním spojovaných textů nedůležitý, 2. biografie legendární, umělecká, kterou vytvářejí sami spisovatelé tím, že inscenují ve svých životech epické prvky, nebo tím, že pro sebe „vytvářejí uměleckou autobiografii — legendu s pečlivě promyšleným výběrem skutečných a vykonstruovaných událostí. [...] umělecká biografie nám nelíčí autora jako konkrétní psychofyzickou bytost, ale autorský subjekt, tj. autorův obraz lomený literárním médiem“ (Steiner 2011, s. 129–130).

9 Pro srovnání stačí připomenout jméno Vančurova současníka Jaroslava Haška, jehož mystifikační pojetí života i tvorby a „epizace“ jím žité skutečnosti, která autorovi byla takřka „stejným materiálem a prostředkem sebevyjádření a hry jako literatura“ (Merhaut 2014, s. 6), založily onu legendarizovanou biografii, od jejíhož vlivu se jen obtížně emancipovala dobová kritika i literární historie.

10 Souběžně s vančurovským (i čapkovským) badáním však J. Mukařovský promýšlel otázku autorství — ve studiích *Individuum v umění* (1937), *Básník* (1941), *Individuum a literární vývoj* (1943–45) — především ve vazbě na roli tvůrčího subjektu coby *abstraktního*



Mluvit o Vančurovi jako o autoru bez biografie neznamená ovšem, že by v meziválečné recepci jeho díla nehrála biografická data žádnou roli. V recenzích z dvacátých let byla kupř. příležitostně zmiňována jeho lékařská profese, v níž bylo hledáno odůvodnění či motivace autorovy „záliby“ v expresivních popisech lidské fyziognomie, fyziologických procesů a tělesného strádání, jeho „opilosti hmotou, krví, hnusem“ (Götz 1926b, s. 218), umocňující básnické obrazy lidské bídy i zvrhlosti a sprostoty světa. „A tento pocit životní beznaděje, vynucený měšťáckou realitou společenskou, je stupňován tím, že Vančura jako lékař nahlédl jaksi příliš hluboko do fyziologie života, než aby mohl se přes jeho temnoty a propasti přenášeti iluzemi [...]. Život je mu tento shluk nečistých, páchnoucích těl, roztržesných vilnou touhou [...], rozběsněných nad nemožností úkoje. Díváte-li se do životní tkáně mikroskopicky — najdete tu jenom vibraci nervů, proudění krve, změny svalové a pudové erupce,“ čtete o *Polích orných a válečných* v článku Götzově, v jednom z prvních pokusů o básníkův monografický portrét (tamtéž, s. 220–221).¹¹ Naproti tomu Mukařovský v již zmíněném článku *Od básníka k dílu* viděl v autorově lékařské profesi, resp. jeho přírodovědném školení klíč k básníkovu porozumění pro „mnohostrannost lidského jednání a lidské osobnosti“, pro mnohotvárnost a pestrou proměnlivost lidských činů a vlastností, jež

subjektu (či subjektu díla), který nemůže splynout s žádnou konkrétní osobností, ale ve své abstraktnosti umožňuje její promítnutí do vnitřní struktury díla. V konceptu *básnického subjektu* coby „hypostáze konkrétního tvůrčího subjektu, vybudovaného toliko na základě předpokladů daných dílem“ (cit. podle Mukařovský 2000, s. 338), nachází badatel integrující prvek díla (sémantické centrum, v němž se protínají všechny jeho tvůrčí linie) i řešení problému sjednocující významové intence, jež vyjadřuje povahu přítomnosti autora v díle: odkazuje k tvůrčí instanci, jejíž intence — vědomá nebo nevědomá — se v díle uskutečňuje. Jeho přednáška *Osobnost v umění* (1944) svědčí ovšem o tom, že Mukařovský v otázce autora do jisté míry „lavíroval“: na straně jedné definuje subjekt obsažený v díle, který je dán jeho záměrností, a jednoznačně se staví proti přímočaré spojitosti mezi autorem a dílem, na straně druhé však uznává význam osobnosti v umění: „tvrdíme-li, že cesta od umělcovy osobnosti k dílu není přímá i bezprostřední, zejména pak ne spontánní, jsme daleci toho, popírat umělcovu osobnost. Spíše zdůraznit bychom ji chtěli“ (tamtéž, s. 290).

- 11 Jistou analogii je možné vidět v dobové recepci dalších spisovatelů, v jejichž lékařské profesi byl hledán jeden z pramenů jejich poetiky: J. Durycha, F. Langer, B. Kličky, A. Döblina, G. Benna, L. F. Céline. Kupř. Karel Čapek nad Célinovou románovou prvotinou *Cesta do hlubin noci* psal doslova o „medickém cynismu“ či „medickém materialismu“ („Jakási schválná a okázalá hrubost, otrlá řezničina, návyk brát lidi jako balíky střev a špatně fungujících orgánů“), stupňující se až v „nauseatickou posedlost“, s níž tento „divný doktor“ děsí své čtenáře tím, že „jim staví na oči jejich tělesný rozklad a duševní bídu, pokud vůbec lze mluvit o nějaké duševnosti nad touto hromadou střev, pohlaví a výměšků“ (K. Čapek 1933, s. 1). O autorovi, jemuž lékařská praxe vynesla poznání, že život, jaký je, je „nahý až do surovosti a oplzlosti“, psal ve své mimořádně pochvalné recenzi i F. X. Šalda (cit. podle Šalda 1987, s. 707). Z perspektivy sledované otázky autorství je ovšem právě Céline příkladem autora s biografií, příkladem extrémního zaměření na „literární osobnost“, pro něž je příznačné úzké sepětí života s psaním i identifikace autora (vl. jménem Louis Ferdinand Destouches) s vypravěčem: v Célinově autonaraci se autorův životní příběh stává doslova žitou fikcí.

ve svém světle i stínech jsou hluboce zákonité, neboť na dně lidské bytosti je „hluboká jistota přírody“ (Mukařovský 1941, cit. podle Mukařovský 1966, s. 291).¹²

Především však byla od počátku Vančurovy tvorby tematizována jeho politická orientace: v autorově komunistickém přesvědčení byl — v rovině ideové — spatřován nejen původ jeho mravního nihilismu a pohrdání měšťáckou společenskou realitou, nýbrž i určující forma nazírání: „Nuže, všechn tento morální nihilismus, všechn tento nenávislný odpor ke světu nutno vysvětliti *komunismem*, jenž u Vančury přestal býti papírovou diskusí a stal se zrovna kvasem jeho představivosti a vlastně samotnou základní formou nazírání a žití. Nazírá-li a žije-li kdo dnešní realitu komunisticky, je to Vančura. Tam, kde dosavadní básníci žili komunismus jako slib lepší budoucnosti, žije jej Vančura jako osvětlení strašného prokletí dnešní měšťácké reality,“ konstatoval v již zmíněném monografickém portrétu František Götz, nalézaje v autorově politické orientaci „základní formuli Vančurova umění“ (Götz 1926b, s. 220).¹³ Z autorova komunismu byla ovšem odvozována i básníková *intenzita tvarová*, „enormní energie tvárná“ (tamtéž, s. 219), v souladu s Vančurovými vlastními programovými články byl jeho komunismus spojován s tvořivostí dělníka a dělnictví.¹⁴ Vančura „svou básnickou realitu vytváří jako *dělník*; bere látku do rukou, přehněte ji, dá jí tvar, zlogizuje ji a vybuduje ji ve svět zcela svéprávný, svět svých vlastních zákonů, život svého vlastního rytmu“ (tamtéž, s. 223). I podle Bedřicha Václavka byl Vančura „hluboce proniknut v zážitkové i intelektuální sféře proletářstvím“ (Václavek 1928, cit. podle Václavek 1980, s. 351), jež je mu otázkou nejen námětovou či ideovou, nýbrž i estetickou: Vančura svou orientaci etickou, své proletářství vyjadřuje „prostředky ryze uměleckými“, tvárnými (tamtéž, s. 352). Pro konzervativní kritiku byla ovšem proklamovaná spojitost komunismu s moderním uměním důvodem k prudce odmítavým odsudkům, což výmluvně dokládají již recenze Vančurovy knižní prvotiny *Amazonský proud*. Nepůvodnost a odvozenost od dobových experimentů stylových (expresionismus, civilismus) či programových (Devětsil) a s tím spojené přečeňování formální stránky próz, které kritika knize vytýkala, odůvodňovala právě autorovou ideovou a politickou orientací: kniha byla napsána ve znamení přímo zběsilé „bolševické honby za nesrozumitelností“, v níž už nejde o otázku uměleckého nazírání, nýbrž o násilné zkruslování ztvárnovaných věcí (Brtníková-Petríková 1924, s. 349).¹⁵ Ve

12 Srov. k tomu též Hoffmeisterovu karikaturu ze souboru Vánoční hádanka (in *Lidové noviny* 36, č. 649, 23. 12. 1928, s. 17), na níž je Vančura zobrazen jako lékař měřící puls mladé dívky. Čtenáři měli uhodnout titul autorovy dramatické novinky: *Nemocná dívka*.

13 V podobném duchu, byť se zjevným nesouhlasem, psal o básníkově „světónázoru“ nad apokalyptickou freskou *Polí orných a válečných* Karel Sezima: „Jeho pudový komunistický nihilism, jeho mlžný a syrový mysticism sociální a kalný vizionářský anarchism zatracuje a proklíná vše, na čem utkví pohledem nebo myšlenkou. S jakým vzteklým zadostiučiněním se zahryzává do obecného rozkladu hodnot, jež se všude domnívá spatřovat v pruzích své zúžené perspektivy!“ (Sezima 1928, s. 330–331).

14 Ve své programové přednášce *Nové umění*, formulující základní principy jeho esteticko-filozofické koncepce, Vančura píše: „Většina mladých básníků se proto bezpodmínečně rozhodla pro komunismus. [...] Říkají-li socialismus — komunismus, ve smyslu svého odboru myslí na styl“ (Host, 1. 5. 1924, cit. podle Vančura 1972, s. 55).

15 Jinému recenzentovi byl *Amazonský proud* přímo „odstrašujícím příkladem“ „s bolševickým koketujícím, po nových myšlenkách a novém výrazu se pachtící a přeče mnoho nového,



třicátých letech se otázka autorovy ideové a světonázorové orientace stala předmětem kritických kontroverzí: na straně katolické kritiky byla reflektována jako zápas „básníka s ideologem“ (B. Fučík), u části marxistické kritiky byl v otevřených polemikách tematizován „nesoulad“ mezi spisovatelovým veřejně zastávaným postojem a ideovým směřováním jeho díla (spor o *Tři řeky*). V poválečné recepci byla komplexní otázka autorova světonázoru simplifikována na otázku spisovatelova poměru ke straně, takže i jeho údajná „tvůrčí krize“ z konce dvacátých let, kdy měl začít „přečehovat“ význam čisté slovesnosti a formálního experimentu a kdy vznikají jeho díla „nejspornější“, *Poslední soud* a *Hrdelní pře*, byla vykládána jako důsledek básníkovy dočasného rozchodu se stranou: tak tomu bylo nejen v příležitostných i kritických textech stranických ideologů V. Kopeckého, L. Štolla, V. Dostála, nýbrž i ve výkladech J. Mukařovského, M. Kundery či Z. Kožmína.

O Vančurovi se často psalo jako o poctivém, případně těžkopádném „dělníkovi slova“ (srov. kupř. Václavek 1924a, s. 5; Sezima 1928, s. 320; Fraenkl 1932, s. 55) a autorův obraz byl i v intencích Vančurových programových statí a úvah, formulujících koncept „moderní práce“, demokratizován, ztrácí svou výjimečnost ve prospěch souřadnosti umělce a dělníka, umělce-dělníka, jenž „tvoří řemeslně“, usiluje o nový tvar: umělecká tvorba je rovnoprávnou složkou s ostatními formami „pospolitě“ práce. Obecně lze říci, že Vančurův autorský obraz v meziválečném období je obrazem *básníka-profesionála*, jehož tvorba, jakkoli exkluzivní ve vlastním beletristickém díle, je prezentována jako činnost veskrze „civilní“ a „občanská“, je obrazem moderního slovesného umělce, jehož autorská osobnost má zůstat skryta za dílem, což bylo i v souladu s estetickou koncepcí pražského strukturalismu, k jehož principům umělecké tvorby se Vančura otevřeně hlásil.¹⁶ Tento Vančurův obraz i pozici v rámci literárního pole spoluutvářely rovněž rozličné způsoby autorovy (sebe)prezentace, jako např. jeho fotografie a karikatury, reprodukováné v meziválečném tisku: fota jej za-

mimo originální nesrozumitelnosti nebo i nesmysly, nepřinášející moderny“ (Brtník 1924, s. 424). Naproti tomu katolický kritik Albert Vyskočil, reprezentující tu linii vančurovské recepce, která byla skeptická vůči jakýmkoli kritickým soudům, opírajícím se o autorovo politické přesvědčení či jeho „proletářství“, mínil: „Vančura je komunistou, což nám může být nadobro lhostejno, když se nedá z toho pranic vyvodit pro kteroukoliv z kvalit jeho umělecké práce“ (Vyskočil 1926, s. 202).

¹⁶ V krátkém zamyšlení *Poznámka o románu* (1929) hájil Vančura autonomii uměleckého díla, přesahujícího jakýkoli „nebásnický účel a cíl“, a tedy i účel, který by mohl být spojován s „autorskou intencí“, odkazující ke svému původci — autorské osobnosti: „Nejde o žádnou jinou pravdu než o tu, která v básnických představách, vybavena nejučelnějšími slovy a nejučelnějšími kombinacemi skutečnosti a pomyslu, se právě rodí dílem. [...] Básníku se dostává jediného daru, z něhož je povinen skládati účet. Je to mateřština. Jinak je jeho volba volná a jeho hříchové odpuštění“ (Vančura 1929, s. 40–41, cit. podle Vančura 1972, s. 61–62). Mukařovský ovšem doplňuje, že Vančura strukturalistický koncept poměru básníkovy díla a osobnosti v zásadě sice sdílel, ne však v jeho bezvýhradné apriornosti: „Byla kdysi řeč o tom, že objektivita básnického tvaru přesahuje básníka jako jedince, a že přímé vyvozování díla z osobnosti je nepodařený mýtus. Básník (tj. Vančura — pozn. P. M.) souhlasil, měl však své *ale* [...]“ (Mukařovský 1941, cit. podle Mukařovský 1966, s. 291).



chycují takřka výlučně nikoli jako osobu občanskou (*osobnost*),¹⁷ nýbrž veřejnou, jako spisovatele v kruhu literátů (skupinová foto z výletů, či dovolených /kupř. s K. Novým, F. Halasem/, při podpisování knih /s J. S. Macharem/, v kruhu Pátečníků /in *Rozhledy* 5, 1936, č. 5, s. 3., s. 37/). Proslulé společné fotografie s režisérem J. Honzlem na Eifelce (in *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 23, březen 1930, s. 267) nebo s básníkem V. Nezvalem na terase spisovatelovy zbraslavské funkcionalistické vily (in *Literární rozhledy* 13, 1928–1929, č. 10, září 1929, s. 290) působí doslova jako kvintesence avantgardní modernosti i společenského statusu, jehož dosáhla umělecká avantgarda. Obdobným směrem působily i dobové karikatury, soustředící se výlučně na literární složku básnickovy osobnosti: srov. kupř. portrétní karikaturu Adolfa Hoffmeistera s textem „Lékařsky zkoušená živá voda a výživný samožitný chléb ze stromu české prózy“ (in *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 15, 9. 1. 1930, s. 169), v níž je vtipně reflektována autorova civilní profese s jeho obecně přijímanou pověstí tvůrce výjimečné básnické imaginace, jehož jazykově a slohově originální dílo „oživuje“ soudobou českou prózu. Jiná Hoffmeisterova karikatura *Vančura — zbojník amatér* (in *Rozpravy Aventina* 9, 1933–1934, č. 1, 27. 9. 1933, s. 1), zobrazující spisovatele s kamerou (v přímé narážce na spisovatelovu režii *Marijky nevěrnice*), nepřímou ironicky vystihuje — literárními konvencemi dané doby podmíněnou — proměnu paradigmatického obrazu romantického básníka-buřiče v civilní obraz básníka-profesionála, jehož „vzpouřá“ je přenesena výlučně na pole umělecké tvorby, nese rysy estetické hry.¹⁸

17 Do svého soukromí nechal básník nahlédnout jen zcela výjimečně: srov. časopisecky reprodukována foto *V. Vančura co otec* (in *Kmen* 1, 1926–27, č. 1, s. 4) či *Spisovatel Vl. Vančura ve svém zbraslavském domově* (in *Světlozor* 30, 1929–30, č. 6, 14. 11. 1929, s. 125), momentka zachycující básníka na pohovce s jeho dcerkou a psem.

18 Srov. k tomu též Hoffmeisterovu *Řeč Vladislava Vančury* (in *Literární noviny* 5, 1930–1931, č. 6, březen 1931, s. 5), stylizovanou jako tradiční portrét básníka-laureáta, doprovazený parodickou básní, odkazující na nedávnou básnickou polemiku s F. Peroutkou o svobodu básnického jazyka, či Pelcovu karikaturu *Vladislav Vančura — alchymista* (in *České slovo* 26, 1934, č. 222, 23. 9., s. 15), jež svým názvem odkazovala sice na autorovu poslední hru, především však svou stylizací básníka coby středověkého kronikáře či žalmisty odrážela autorovu literární pověst „těžkokrevného epika“, jenž má „cosi ze starých kronikářů, u nichž slovo přijímalo epickou sílu dějů“, a jehož vesměs aktuální témata jsou „zpracována těžkým jazykem, plným jakési starobylé drsnosti a sukovitosti, jazykem žalmistů, kronikářů a básníků středověkých moralit, jenž úmyslně archaizuje přítomnost, aby z ní vydobyl její podobu mimo čas“ (Rutte 1929, s. 120–122). F. Götz měl nad apokalyptickou vizí válečné zkázy v *Polích orných a válečných* dojem, že z této knihy „mluví starý písmák, jenž chrlí kletby, zlobné nadávky, pošklebné invektivy a bezohledné výčitky ve tvář zvrhého světa“, že básnickovými obrazy proniká „ironický pošklebek anebo těžký patos písmáka, vrhajícího kletby“ (Götz 1926b, s. 220, 225). Z obdivu k Vančurově řeči „barda a písmáka“, řeči „opilé svou vlastní epičností“, usilující „do sebe pojmut velikost a smutek světa“ se ve svém fejetonu *Těžší než vzduch* (1926) vyznal Josef Čapek (cit. podle J. Čapek 2008, s. 244). Václav Renč v recenzi *Útěku do Budína* charakterizoval Vančuru jako „intelektuálního alchymistu“, u něhož se „všechny nesnáze redukuje pouze na problém formy“ (Renč 1932, s. 50). „Mezi tolika koctnými literárními filenami, jež se kroutí a štěbetají v novodobé české próze, je Vladislav Vančura těžkopádný dělník slovesný, obrábějící svůj výraz znovu a znovu, jakýsi moderní písmák,“ určil Vančurov básnický typ v recenzi téhož románu Pavel Fraenkl (1932, s. 55).



Teprve s básníkovou „hrdinskou“ smrtí se „rodí“ autor s legendarizovanou biografií, jehož dílo bude v převládající části vančurovského diskurzu napříště recipováno a přehodnocováno z perspektivy jeho tragické oběti: *Zavraždili nejlepšího českého spisovatele*, řečeno názvem jednoho z poválečných vzpomínkově laděných textů Ivana Olbrachta (*Panorama*, říjen 1945). Jako by sama smrt „inscenovala“ v básníkově biografii onen „epický prvek“, zakládající autorovu biografii-legendu. Prezentace autora v literárním poli se v posmrtné reflexi Vančury dramaticky proměňuje: zatímco v meziválečné recepci její těžiště spočívalo ve vztahu spisovatele (jako veřejné osoby vykonávající „funkci autora“) k pisateli, tedy k textovému subjektu, takže v centru reflexe autora stály otázky tvaru a uměleckého slohu, resp. vypravěče a románové formy i jejich proměny (srov. názvy několika dobových recenzí: *Román nového typu* /J. B. Čapek 1924/, *Konečně — román* /F. Götz 1925/, *Vančurova radost z vyprávění* /J. Hora 1932/, *Vypravěč dobré míry* /A. Novák 1932/), v době poválečné se přesouvá do vztahu spisovatele k osobnosti, k reálnému, empirickému autorovi.¹⁹ Klíč k umělecké jednotě bude hledán a nalézán v jednotě osobnosti, básnická individualita bude zastíněna individualitou osobní. Ostatně i Vančurova sošná hlava z Fučíkova prvního setkání v „literární“ Národní kavárně, otevírající kritickou vzpomínkovou esej, se na jejím konci tyčí „na pozadí kobyliské kamenné zdi“...

Závěrečná slova Fučíkovy eseje nás vrací zpět k úvodní konstelaci roku 1981, ve kterém byla otištěna i studie J. Lehára *Vančurovo české pohanství*. Ta nám reprezentuje tu linii vančurovské recepce, již charakterizuje úsilí vymanit básníkovu dílo nejen z jednostrannosti dobových politických výkladů, nýbrž i z rámce zažitých výkladových stereotypů, svázaných s konceptem autorské osobnosti a její legendarizované biografie.²⁰ Přestože autor článku pojednává literárněhistorické téma vlivu Závise Kalandry (konkrétně jeho studie *Kosmas a Kristián o původu státu* /1938/) na aktualizaci pohanských mýtů a pověstí i cyrilometodějské tradice v povídce o Kosmovi, zdůrazňuje, že šlo spíše o pouhý podnět, že se Vančura látky chopil především z „vnitřních pohnutek“: Kalandra „probouzí jen staré básníkovy sklony, myšlenkové i citové, a pomáhá zhmotnit je v epickém útvaru“ (cit. podle Lehár 1991, s. 440). V povídce o Kosmovi nejde o žádné „zprostředkování zpráv“ (o pohanských pověstech, přežívající sázavské či lidové tradici, o západní či východní kulturní orientaci atd.), nýbrž a především o „slovesné dílo v proudu času“ (tamtéž). Lehár v zjevné polemice s dominujícími linií vančurovského diskurzu, jež v *Obrazech* spatřovala „odvrat od svébytné slovesné tvorby k ideologii a tendenčnosti“, odmítá jejich ideologickou moti-

¹⁹ V teorii *postury* Jerôma Meizoze, jež interpretaci autora podnětně promýšlí i ve vztahu k jeho recepci, lze posun ve vančurovské reflexi popsat tak, že z diskurzivní složky postury (postoje zaujímaného v díle) se důraz obrací ke složce nediskurzivní, tj. k prezentaci biografického kontextu, k „upřednostňování biografické evidence před textovou“ (srov. Schubertová, s. 48, 76–78).

²⁰ Volba vančurovského tématu ve sborníku věnovaném literárnímu historikovi, textologovi a editorovi R. Havlovi nebyla náhodná. V jeho ediční činnosti náleží význačné místo právě Vančurovi, mj. se podílel na ediční přípravě všech svazků Spisů řízených J. Mukařovským (1951–1961). Ostatně v prvním z pozdravů zmíněného sborníku mu spisovatelova vdova Ludmila Vančurová vyjádřila nesmírnou vděčnost za „oddanou editorskou péči o dílo Vladislava Vančury“ (s. 17).



vaci i interpretaci a *Obrazy* v souladu s básníkovými staršími úvahami o povaze a úkolech slovesnosti pojmám především jako „epický problém“, dotýkající se otázek formy a struktury, povstávajícího tvaru, který „není statický, nýbrž dynamický“, a z něj se rodící skutečnosti, jež „není jednoznačná, nýbrž mnohoznačná“: „Jakmile začneme dynamický tvar převádět na statickou formuli, uniká nám; jakmile začneme v mnohoznačné skutečnosti hledat jediný životní obsah, přestaneme si s ní vědět rady“ (tamtéž, s. 441). Lehár s ideologickou interpretací *Obrazů* ovšem odmítá právě ten typ interpretace autora, jenž je založen na násilném hledání jednoty, kdy se interpreti místo „naslouchání“ tomu, co autor píše, snaží najít jednoduchý vysvětlující princip, který sjednocuje autora z jediného centra, klíč k umělecké jednotě nalézá v jednotě osobnosti, resp. v určitém výkladu jeho biografie.

Přístup, vůči němuž se Lehár vymezoval, dobře ilustrují slova M. Blahynky z jeho monografie *Vladislav Vančura: „Za protektorátu se dovršila jednotota Vančurova díla a osobnosti, utvářející se od poloviny třicátých let; básnická práce na Obrazech z dějin národa českého a na komedii Josefina má týž směr a smysl jako ilegální práce v Národně revolučním výboru inteligence. [...] V době, kdy jde o samu „podstatu národního bytí“, Vančura překonává i poslední zbytky absolutizování a přečeňování tvaru“* (Blahynka 1981, s. 136–137).²¹ Blahynkova kniha, publikovaná — připomeňme — v témže roce jako esej Fučíkova a studie Lehárova, může sloužit jako reprezentativní příklad mnoha poválečných vančurovských autorských interpretací, uplatňujících při výkladu literárního díla *etické násilí*,²² které lze ztotožnit s oním násilným sjednocováním (požadavkem, aby autorův „příběh“ zůstal stále stejným, resp. koherentním), znamenajícím současně uzavírání interpretace. Ve vančurovské literatuře se tento koncept prosadil především v podobě autorovy cesty „k epice“, „za velkou epikou“, či směřování ke kýžené nejširší srozumitelnosti „oproštěním“ autorova slohu, cesty završené *Obrazy z dějin národa českého* a básníkovou smrtí, jež se v této perspektivě jeví jako paradoxní vyvrcholení básníkovy osudy i díla: „Tu poprvé — v smrti — promluvil ke všem. Tam právě od zralých let směřovala jeho vůle,“ čteme kupř. v článku Zdeňka Urbánka *Vladislav Vančura, básník — rozsevač* (1945), patrně prvním poválečném textu o popraveném spisovateli. I Pavel Eisner, když nad novým vydáním *Markéty Lazarové*, zahajujícím první poválečné vydávání básníkových spisů, připomínal rozestup mezi „soudem současnického hloučku, který věděl, že je mezi námi vtělený génius českého slova výpravného, a jeho ohlasem u čtenářů“, chtěl věřit, že „mučedník Vančura dovede zástupy k tvůrci Vančurovi“ (Eisner 1946b, s. 5). Rovněž v Mukařovského článku *Šest let bez Vančury* smrt nejen „přervala jeho dílo ve vrcholném rozkvětu, ale zároveň

21 M. Blahynka, ústřední postava normalizační literárněkritické a literárněhistorické rozpravy o Vančurově díle, ve zmíněné monografii pro *Obrazy* nabídl onu sjednocující a současně statickou formuli, charakterizuje je jako „syntéz[*u*] Vančurova umění realistického“: „Psány důsledně v duchu marxistického světového názoru, na základě materialistického pojetí dějin, nazíraných s nevýratným historickým optimismem, mají při své tvárné rozrůzněnosti a plně funkční stavbě i výrazu všechny základní znaky vrcholného díla socialisticko-realistického“ (Blahynka 1981, s. 134).

22 V návaznosti na Theodora W. Adorna užila této charakteristiky v diskusi o narativní identitě Judith Butlerová, v souvislosti s koncepty autorství ji aplikuje Anna Schubertová (2021, s. 51–63).



zpečetila závěrečným slovem úsilí, kterým byl vyplněn celý básníkův život i tvorba“ (Mukařovský 1948b, s. 436). V básníkově smrti jako by byl nalezen onen iluzorní bod centra i princip jednoty, promítnutý do organizace básníkovra díla.

Interpreti, zakládající svůj výklad autora na představě jednoty díla a individua, se podle Foucaulta nutně domnívají, že zde „na určité rovině myšlení nebo jeho touhy, jeho vědomí, nebo nevědomí“ musel být „jeden výchozí bod, z něž se všechny protiklady vyřeší, nekompatibilní prvky se konečně zřetězí nebo uspořádají kolem jednoho základního nebo původního protikladu“ (srov. Foucault 1994, s. 53). Takový přístup k interpretaci autora, opírající se o princip určité jednoty, představuje ovšem důležitou nástrahu: násilné sjednocování autorova „příběhu“ (v případě Vančurově z perspektivy básníkovy hrdinské smrti)²³ předpokládá nejen redukci principem vývoje nebo zrání, nýbrž i kontrolu nad každým aspektem autorova jednání. Kupř. Vančurovo vyloučení z KSČ poté, co spolupodepsal tzv. Manifest sedmi, namířený proti novému gottwaldovskému vedení, bylo v poválečné vančurovské literatuře buď (až do konce padesátých let) zamlčováno, nebo relativizováno a marginalizováno, aby nebylo narušeno podání oné staticky interpretované jednoty básníkovra díla a osobnosti.²⁴ Přitom předpoklad inkoherece a neúplnosti při re-konstrukci autorova obrazu zdá se být právě v případě Vančurově nezbytným a inspirativním východiskem: imperativ „hledat mu (autorovi) jméno“ nechápat ve smyslu hledání autorské jednoty, založené v hladkém biografickém příběhu a promítané vzápětí do jednotlivého textu či korpusu textů v úsilí o jejich finální sjednocení do co možná koherentního systému, nýbrž jednoty v jejich nekonzistencích, zvratech a proměnách.²⁵

Jak zaznamenala již soudobá kritika, Vančurovo psaní se téměř programově vyznačovalo úsilím uniknout jejím snahám jednoznačně jej zařadit a vysvětlit pomocí sjednocující formule, vyložit jej z jediného centra a prosadit princip jednoty, organi-

23 Ve zmíněném Mukařovského článku básníkovra „podoba nabyta tragickým pádem určitosti obrysů, jaká přísluší velkým postavám národních dějin“, a nakonec zastínila básníkovra dílo: „Vančura je pro nás napříště více než jen autorem řady románů, povídkových knih a dramátů, jeho velikost není měřitelná počtem, ba ani jen uměleckou závažností vydaných svazků. Jeho pravý a nejvlastnější význam nevystihuje plně ani ta okolnost, ač sama o sobě nesmírně důsažná, že vypracoval nový typ českého básnického slohu i že vytvořil nový útvar básnického vypravování svými *Obrazy z dějin národa českého*“ (Mukařovský 1948b, s. 436).

24 V pamětech V. Nezvala je spisovatelův podpis pod tzv. Manifestem sedmi vylíčen jako akt nerozvážnosti, kterého měl spisovatel vzápětí litovat. „Podepsal jsem provolání proti straně, a myslím, že jsem udělal hloupost,“ měl Vančura Nezvalovi říci bezprostředně po podpisu v kavárně Slávie (Nezval 1959, s. 101). V Nezvalově vzpomínce je zjevná snaha událost, nesourodou a nekompatibilní s uměle vytvořenou jednotou básníkovra života a díla, marginalizovat, když už ji nejde zcela zamlčet. Již připomenutý M. Blahynka v první ze svých dvou vančurovských monografií (1978 /v reprezentativní edici Odkazy pokrokových osobností naší minulosti/), v kapitole příznačně nadepsané Krok krize, sice namítá, že básníkův podpis nebyl tak zcela náhodný, jak se může podle Nezvalovy „přátelské vzpomínky“ zdát, neboť — připouští — spisovatelův pohled se tehdy vzdálil „stranickému pohledu na svět a na literaturu“, vzápětí však ujišťuje, že Vančura brzy pochopil „mylnost svého podpisu a upravil co nejlépe svůj vztah ke straně, s níž spjal svůj osud, své naděje a svou horoucnost“ (s. 158).

25 Srov. Schubertová 2021, zejm. s. 26–27, 30–31, 62–63.



zující jednotu autora a díla i jeho interpretaci. Jako onen „Proteus formy“ (K. Sezima), udivující i děsící svými mistrnými proměnami, se Vančura takovému určení jednoznačné „tváře“ vzpíral. „Ježto jeho knihy ukazují tolikerou tvář, není zcela snadno shrnouti jednotnou a jednoznačnou formou vlastní charakter Vančurova románového umění,“ reflektoval tento rys Vančurovy tvorby Arne Novák, když se nad románem *Útěk do Budína* ohlížel za jeho dosavadní slovesnou dráhou (Novák 1932, s. 9). Vančurovo úporné hledačství výpravného tvaru — každá jeho nová kniha přicházela s jinou a vždy překvapivou možností řešení epického umění — nutilo tak soudobé kritiky a interprety k stálému přehodnocování kritérií a kritických měřítek. Přes zásadní kritické výhrady, které k Vančurovi Novák měl, pokládal jej vedle Jaroslava Durycha za „nejvýznamnější a nejbohatší osobnost“ mezi soudobými prozaiky a zejména o autorově hledačství psal s uznáním: každé jeho nové dílo znamenalo „jinou možnost epického umění, žádoucí neúnavně pokusnému duchu Vančurovu“, uvažoval nad *Markétou Lazarovou* (Novák 1931b, s. 9). „Vančura jest duch nepokojný, hybný a útočivý [...] nechce za žádnou cenu strnouti a zamrznouti na určitém místě, obklopen bariérami ustálených předsudků, titulů a definic,“ kvitoval s uznáním J. B. Čapek v recenzi nadepsané *Vančura překvapující* (J. B. Čapek 1926, s. 387), v níž ocenil *Rozmarné léto*, jehož ohlas byl spíše rozpačitý právě proto, že dobová kritika byla zaskočena autorovou tematickou i stylovou proměnou po dvou předchozích románech vyhoceného sociálního a mravního kriticismu i přímé evokace dobové sociální problematiky. „Systematika má velké starosti, kam s ním, jaksi se jim nikam nehodí,“ poznamenal A. Vyskočil nad *Poli ornými a válečnými* (Vyskočil 1926, s. 200). Pobaveně tak reflektoval marnou snahu dobové kritiky přisoudit autorovi jednoznačnou „tvář“: ta se totiž vzápětí — s každým novým dílem — měla ukázat jako další z básnickových masek.

Jen mimořádně bohatým a současně polarizovaným kritickým ohlasem, provázejícím Vančurovu tvorbu v meziválečném období, si lze vysvětlit i protikladné závěry o poměru kritiky k autorovi. Zatímco k básníkovi zdrženlivý A. Novák pokládal jeho dílo za „nemírně přečeňované soudobou kritikou“ (A. Novák — J. V. Novák 1995, s. 1454), podle Mukařovského básnickovu tvorbu provázelo naopak „nepochopení kritiky“, jež mu přiznávala jediné „slohové mistrovství“ (Mukařovský 1948b, s. 436), a P. Eisner psal o díle „pro tolik soudců až do konce hodně sporném“ (Eisner 1946a, s. 5). Dobová kritická recepce nám zprostředkovává tvůrčí zjev autora, „jehož hádanka není nikterak snadno k rozluštění“ (A. M. Píša 1927, s. 130) a jehož „dílo je tvrdý ořech, na němž se lámou zuby“ (Götz 1926b, s. 226). Básníkův kritický obraz se formoval a proměňoval v bezprostředních, mnohdy silně kontroverzních ohlasech, až do autorovy smrti nabýval nescetně „tváří“. Ty sice — především na počátku autorovy tvorby — svědčí rovněž o nejistotě kritického soudu, především však podávají obraz básníka, vzpírajícího se násilnému sjednocení: od „nezařaditelného strohého a sverpého outsidera svého druhu“ (A. M. Píša) přes „virtuosa slovního samovznícení“ (K. Sezima), „dekorativního artistu“ (M. Rutte), stylistického formalistu a „epika pro epiku“ (A. Novák) k autorovi, který jako „nový Valibuk“ „pohnul českou prózou“ (F. X. Šalda). Teprve po druhé světové válce, ve stínu autorovy „hrdinské“ smrti, se Vančurovi dostalo oné sjednocující formule a básník se ocitl v područí emblematické redukce: stal se nejen „jedním z tvůrců nového českého slohu“ (I. Olbracht) a klasičkem moderní prózy („z revolucionáře nový zákonodárce, z experimentátora nový klasik“ /J. Pistorius/), nýbrž „skutečný[m] symbol[em] české kultury“ (J. Mukařovský).



Cílem předkládané studie je přiblížit Vančurovu autorskou osobnost, resp. re-konstruovat její kritický a literárněhistorický obraz, který nám — v jeho proměnách i konstantách — prostředkuje dobová recepcce, počínaje básníkovými prvními povídkovými knihami a *Obrazy z dějin národa českého* konče. V meziválečném období je v ní Vančurův tvůrčí zjev zachycen *in statu nascendi*, kdy krajnosti autorova stylu a jazyka vyvolávaly četné kritické kontroverze, přerůstající i v otevřené polemiky, které se dotýkaly nejen otázek primárně estetických — povahy Vančurovy básnické epiky jako osobité odpovědi na krizi románového žánru (rozepře nad *Poli ornými a válečnými*) i celkové obnovy jazykového a literárního výrazu se zřetelem k perspektivám avantgardní modernosti (polemika o *Poslední soud*) — , nýbrž i širších otázek světonázorových a ideových (spor o *Tři řeky*). Naproti tomu v době poválečné byl autorův kritický a literárněhistorický obraz kanonizován a do značné míry redukován, resp. pojednáván v rámci zažitých stereotypů jako ustálená jednotka české literární historie. Jen v krátkém období — od druhé poloviny padesátých let do konce let šedesátých, v inspirativním ovzduší znovuobjevovaného vančurovského „vědomí souvislostí“ — byl přehodnocován a promyšlen jako živá hodnota a inspirativní odkaz autorova estetického projektu konfrontován se soudobým stavem umělecké tvorby a její reflexe. Studie sice nemůže suplovat dějiny recepcce Vančurova díla se všemi jejími fasetami, chce však postihnout její výrazné obraty, proměňující obraz autora i jeho díla, jež se vzpírá jednoznačným interpretacím a uniká z výkladových stereotypů a schémat, do nichž bylo tak často uzavíráno.

II. PRÓZA JAKO UMĚNÍ SLOVESNÉHO TVARU: KRITIKA HLEDÁ AUTOROVU „TVÁŘ“

Všecko křičí: Tvar, tvar, tvar. Hrana, hrana, hrana! Krystal, krystal, krystal! Síla na pochodu, hle, to je mu báseň (F. X. Šalda: Vladislav Vančura: *Pole orná a válečná*, in *Tvorba*, 15. 1. 1926).

Vančurovy literární počátky spadají do let 1918 až 1923, kdy časopisecky publikoval řadu svých drobných próz. Z nich uspořádal svou knižní prvotinu *Amazonský proud* (Čin 1923), po níž krátce nato následoval povídkový soubor *Dlouhý, Široký, Bystrozraký*, jenž vyšel v pražském nakladatelství Kniha na přelomu let 1923 a 1924. Kritický ohlas obou knih byl sice skromný, pro budoucí recepci autorova díla měl však velký význam. Se svými obsírnějšími referáty se přihlásili představitelé nastupující kritické generace František Götz a Bedřich Václavek,²⁶ kteří odtud Vančurovo dílo provázeli soustavnou kritickou pozorností, stali se jeho zaujatými, byť nikoli nekritickými vykladači, v jejichž ohlasech se budou obrazet nejen neustálé proměny Vančurovy poetiky a zápas s ní a o ni, nýbrž i proměny dobových estetických norem.²⁷ Zároveň byl již

²⁶ Nejpohotověji na Vančurovu prvotinu však zareagoval Pavel (Paul) Eisner, jehož vstřícná kritická glosa v německém *Prager Presse* (č. 25, 25. 1. 1924, večerní vydání, s. 4) předznamenala kritikův soustavný zájem o básníkovu dílo, jenž ve vančurovské recepci zanechal výraznou, třebaže nepochopitelně přehlíženou stopu.

²⁷ Přijetí principů socialistického realismu Václavkovi zahrádí cestu k převážné části básníkovy tvorby třicátých let a jeho odmítavé stanovisko se ocitne v epicentru dobových pole-



v jejich prvních kritikách rozpoznán a poměrně přesně charakterizován osobitý typ Vančurovy básnické epiky, jež v souladu se směřováním předválečné moderny, inspirována obrazností moderní poezie, usilovala nikoli o nápodobu vnější skutečnosti, nýbrž o svébytný tvar, popírající mimetický princip zobrazení a tradiční epičnost ve prospěch antiiluzivní hry, nového, dynamického vidění a nových stylových postupů, formujících originální obraz světa. B. Václavek v kontextu dobových avantgardních snah o nové umění levicové orientace obě knihy hodnotil jako „umělecky silné, prvořadá básnické činy“ a vyzdvihl jejich tvárnou metodu. Vančura je „úžasné poctivý dělník slova“, osobitá poetičnost jeho básnických próz nespočívá ve světě představovém, nýbrž tvárném, v pevné stavbě a výrazu silného gesta: „Svět Vančurův jest světem velkých, markantních linií. Vančura vnímá na věcech a místech jen nejmarkantnější znaky a přetvořuje je radikálně k obrazu svého vidění. Někdy deformuje k nestvůrnosti“ (Václavek 1924a, s. 5). F. Götzovi byly Vančurovy povídky převážně „básně[mi] v próze“, dospívajícími k jakémusi „dějovému epigramu“, který ovšem nemá „melodie fabule a kouzla proudu“: „Pořád jakési krystaly velmi čistě vypracované — a ne děj. Pořád přímé charakteristiky, a ne dějový rozvoj.“ V autorových povídkových knihách zahlédl sice velký příslib umělecký, vznesl však zároveň výtku, která bude spisovatelovu tvorbu — v rozličných variacích a formulacích, v závislosti na kritikově směrové příslušnosti a názorové orientaci — provázet až do konce dvacátých let: „[...] je to umění velmi kultivované, ale přece jen úzké“ (Götz 1924a, s. 70–71).

Oproti skromnému kritickému ohlasu raných povídkových knih se Vančurovu prvnímu románu *Pekař Jan Marhoul* (vyšel na počátku roku 1924 v Družstevní práci) dostalo přijetí nejen širokého, nýbrž i takřka výlučně kladného, které bylo na konci roku stvrzeno i udělením mimořádné státní ceny.²⁸ V dobové kritické recepci se odráží jednak diferenciaci mladé literární kritiky, z níž část ještě vycházela z koncepce proletářské literatury, jiná se již přikláněla k uměleckému programu avantgardy a k poetismu, nebo se orientovala směrem k expresionismu, jednak nejistota kritického soudu, prozrazující se ve snaze osvojit si „cizost“ díla tím, že v něm „odkrývá“ prvky a vztahy již standardizované, vlastní dílům již poznaným a opanovaným (typy postav), resp. „cizosvět“ analyzovaného textu „normalizuje“ jeho umístěním do dobového literárního kontextu. Již Vančurovy rané prózy svou „strohou intenzitou tvárnou“ F. Götzovi upomínaly na F. Kafku, K. Sternheima, nejvíce však na Ch. Vildraca. Nešlo než o povrchní asociace, přesto poukaz ke Kafkovu *Rozjímání* svědčí nejen o chaosu kritických kritérií, nýbrž i o široké základně moderního umění, z jehož kvasu se rodila i Vančurova próza. Recenzenti *Pekaře Jana Marhoula* nalézali nesčetné předobrazy, inspirace a analogie v aktuálních literárních směrech a duchovních proudech (německý expresionismus, francouzští básníci skupiny Opatství, zejm. Ch. Vildrac a G. Duhamel, francouzský unanimismus v díle J. Romainse, jehož román

mik a kritických pří o Vančuru na „levé frontě“. I v Götzových kritikách a článcích se nutně odrážely nejen proměny autorova slohu, nýbrž i kritikova postoje. Především Götzovo hodnocení Vančurova vývoje od *Konce starých časů* k *Rodině Horvatově* jako „obrodného úsilí“, v němž objevená kladná životní perspektiva nalezla plný epický tvar v autorových románech třicátých let, svědčí o proměňujícím se rámci kritikových kritérií a názorů, o způsobování se dobovému směřování literatury.

28 K dobovému přijetí srov. J. Tax 1972, s. 123–138.



Kumpáni vyšel v českém překladu v roce 1920) a u současných autorů.²⁹ „Cizost“ Vančurova tvůrčího zjevu uprostřed soudobé české literatury reflektovali i A. M. Píša a Josef Hora, vyzdvihovali však básníkovu osobitost a původnost. Pro Píšu byl Vančura „urputný cizinec“, jenž „svým tvůrčím pohledem i výrazovou formou stojí v příkrém protikladu proti znakům dnešní dobově typické lyriky i románu“, „tvrdošijný outsider krajně odlehle vnímavosti a neústupně osobitého výrazu“ (Píša 1927, s. 124), „nezařaditelný, strohý a sverpý outsider svého druhu, který vyrůstá ze sebe sama jako zjev vlastního objemu, a nikoli toliko jako zajímavý ornament generace“ (Píša 1925b, s. 223). Neodvislost a původnost autorova zjevu a stylu ocenil i Hora: Vančura „nezná bludného experimentování“, v jeho románu „vysoké básnivosti“, vzdálené „na hony teoretickým svárům o -ismy“, je vše „oproštěno od jakékoli šablony, těžko hledali byste nějakou filiaci v naší literatuře“ (Hora 1924, s. 3).

Tuto výraznou linii počáteční recepce Vančurova díla, tj. snahu re-konstruovat pro autorův originální zjev jakýsi duchovní „rodokmen“, reprezentuje i hledání česko-bratrských kořenů Marhoulovy postavy v kritických referátech F. Götz (Mýtus proletáře) a J. B. Čapka (Román nového typu). Götz jako programový kritik brněnské Literární skupiny, ovlivněné německým expresionismem, v té době názorově inklinoval k etickému socialismu, jež chápal takřka chiliasticky. A z této perspektivy Vančurův román přečetl jako „mýtus proletářské duše“, jako nový mýtus proletářství, v němž spatřoval nejživotnější sílu dneška. Proletářství chápal jako autorovu prazkušenosť, jež ho celého pronikla a stala se jeho „základní duchovní realitou“, z níž umělec — jako dělník — vytváří básnickou skutečnost. V ní jde — v opozici k té části české prózy, která stále ještě zůstávala pod vlivem impresionistické metody — především o určitý, účelný a přesný tvar, jasné definice, do nichž se aforisticky slévá celý osud člověka: „Vančura pohlíží na umění [...] jako na organizaci lidské práce a jejích výsledků. [...] Čtete-li Vančurův román, pozorujete jeho práci jako nepřetržitý proud pevných a určitých nárazů formující a organizující ruky“ (Götz 1924b, s. 5).³⁰ V logice Götzova chápání proletářství jako sociálního mysticismu

29 Z cizích měl být pro Vančurova Marhoula vzorem pekař z dramatu *Chléb* H. Ghéona, jak soudila kupř. M. Pujmanová-Hennerová, J. Vodák a A. Veselý, Jan z románu *Otec Perdrix* Ch. L. Philippa (B. Vlček), obecnější inspirace byla hledána v mýtu řemeslné práce v díle P. Hampa (F. Götz), či v kritice maloměstského šosáctví u Paula Adama (A. Veselý). Z českých autorů byl nejčastěji uváděn K. M. Čapek-Chod, J. K. Šlejhar (J. Vodák svou recenzi nadepsal přímo *Nový Šlejharovec*), J. Wolker a J. Hašek: E. Urxovi a B. Polanovi postava Marhoula nejen svým vnitřním ustrojením, nýbrž i svou funkcí připomněla Haškova Švejka: „Jako Švejka reagoval na nesmyslné válečné běsnění nezrušitelným idylickým pořádkem své chytré animální mysli, Jan Marhoul odpírá surové obchodní mechanice života naivní osvěteností veselé a důvěřivé duše“ (Polan 1924, s. 93). Pátrání po literárních paralelách a vlivech zavádělo kritiku i do vzdálenější minulosti: Tolstoj, Gončarovův *Oblomov*, Dostojevského *Idiot*, vyrůstající z tradice čirého blouda, Rabelais, Cervantes. B. Václavek už v prózách Vančurovy druhé povídkové knihy ocenil mj. příklon k různým podobám komiky (ironie, groteskní nadsázka), v nichž tušil nové prameny autorovy poezie: „Vančura jest tu takřka bez závislosti. Chtěli-li bychom hledati vzory, museli bychom jíti až k Rabelaisovi a Cervantesovi“ (Václavek 1924a, s. 5).

30 V těchto formulacích nelze přehlédnout vliv tezí Vančurovy programové přednášky *Nové umění*, uveřejněné jen krátce před Götzovou recenzí v brněnském *Hostu*: „Umění jest or-



a socialismu jako náboženského mýtu bylo přesvědčení, že ve Vančurově „proletářském mýtu mluví hluboké náboženské kořeny celé rasy..., snad i proti vůli básníka“, a že postava Marhoula „vyrůstá také z hlubokých zdrojů českobratrské myšlenky“, je rozvinutím „jednoho ze základních typů české národní duše“, jehož jinými literárními reprezentanty jsou kupř. Holečkův Kojan nebo Šmatlán Terézy Novákové (tamtéž). Na Götzovo čtení souhlasně navázal Jan Blahoslav Čapek, současně je však i prohloubil a rozvinul tím, že si otázku náboženského mýtu *Pekaře Jana Marhoula* položil také jako otázku jeho struktury, jazyka a formálních postupů, poukazuje na bibličnost stylu, biblické citáty, parafráze i paralely. Ve Vančurově románové prvotině viděl „román nového typu“, který svou novou představivostí i jedinečným dynamismem básnického zření a současně jakousi ukázněnou strídmostí tvoření překračuje intence proletářského umění: individuální příběh přetváří v „sociální mýtus, akcentovaný eticky a apokalypticky“. Tvůrčí čin Vančurův záleží tak podle Čapka v tom, že „scelil kořenný typ českého duchovního proudu a dozrávající typ činitele zítřka — proletáře“ (J. B. Čapek 1924, s. 106). Takovémuto čtení se ve svých referátech přiblížili Jindřich Vodák, Arne Novák a Bohumil Polan, který v náboženskosti *Pekaře Jana Marhoula* akcentoval zásadně polemické vidění světa, jehož nejhlubší jádro tvoří apoteóza Chudého a stejně vášnivá nenávisť vůči měšťákovi: ve způsobu „pamfletického fortissima“ Vančurovy skladby viděl shodu s dílem Léona Bloye, zapáleného „pamfletisty se středověkou fantazií a s nejmodernějším smyslem pro kořennou chuť životní reality“ (Polan 1924, s. 94).

Kritici, kteří se ve svém hodnocení opírali o koncept proletářské literatury, se s Götzovým čtením *Marhoula* jako mýtu proletáře neztotožnili. Marxistický kritik a teoretik Eduard Urx (ve slovenské *Pravde chudoby* a v české *Studentské revui*) argumentoval tím, že pasivní Jan je básníkovi pouhým prostředkem, aby jím vyjádřil svou „víru socialistickou a aby na něm demonstroval své snahy umělecké“ (Urx 1924b, s. 93). Hodnoty proletářství tak nelze převést výlučně na problém tematiky či tendence díla, nelze je postihnout pouhou analýzou děje či hlavní postavy, nýbrž teprve v souvislostech těchto jednotlivých složek v celku díla. Teprve z této perspektivy lze pak docenit smyslutvorný a ideový význam napětí mezi pasivitou postavy a aktivitou vypravěče, ostrého kontrastu klidné podoby lyrického proudu vyprávění a deformujícího groteskního šklebu v zobrazení měšťáckého prostředí (v čemž Götz naopak shledával základní stylový rozpor, „stavební vadu“ románu). Básníkův socialistický názor proniká podle Urxe Vančurovým románem jako celkem, a právě v tomto smyslu jej pokládal za první moderní sociální román u nás, jež lze právem označit za *socialistický* (Urx 1924a, s. 4). Podobně i B. Václavek vyzdvihl komplexní povahu Vančurova proletářství, neboť nejen tématem, nýbrž „celým duchovým skladem tato próza ukazuje, že se Vančura sžil s rytmem života dělníkova“ (Václavek 1924b, s. 124): proletářství je — jak napíše později ve studii *Zrození poetické prózy* — „v románě objektivní

ganizace práce [...] dílo jest tvar, a umění není se starati o nic jiného, než o úkoly tvárné“ (Host, 1. 5. 1924, cit. podle Vančura 1972, s. 55). Je to jeden z prvních dokladů pro to, jak Vančurův estetický projekt světa, jenž se utvářel a formoval ve vzájemném dialogu autora díla beletristického a jeho esteticko-filozofické koncepce, formulované v autorových programových teoretických statích, přednáškách a poznámkách o umění, spoluutvářel i recepci básníkovra díla.



a neotřesná skutečnost a zároveň jasné rozumové poznání autorovo, mimo vlastní děj a postavu“ (Václavek 1928, s. 134).

S pasivitou hlavní postavy se však potýkala nejen kritika vycházející z koncepce proletářské literatury: Bartoš Vlček v přímé polemice s Götzovým „mýtem proletáře“ psal o „mýtu pošetilosti a impotence“ a Marhoul sám mu představoval „typ parazita“ či doslova „imbecilního pekaře“.³¹ Vlčková kritika se svým naprostým neporozuměním základní myšlenky Vančurovy románové prvotiny sice vymyká převažujícímu tenoru dobového kritického ohlasu, současně — jak se ukáže — je příznačnou pro významnou část autorovy recepce dvacátých let: zpochybňuje totiž soudržnost a estetickou integritu díla, akcentujíc vnitřní nesoulad stylu a obsahu. Na straně jedné ocenila tvárné složky díla a přiznala románu nesporné formální kvality („Tvarově tedy Vančura hned napoprvé ukázal se být mistrem, v němž ho hned tak někdo nepředčí“ /Vlček 1924, s. 582/), na straně druhé, jako „typ a program“, tedy z důvodů ideových a etických, jakkoli formulovaných jen velmi mlhavě, román odmítla: „A pro tyto vlastnosti je Pekař Jan Marhoul kniha, která pouze ukazuje cestu k novým vyjadřovacím prostředkům, k studiu člověka, k novému realismu. Sama ničeho nenaplňuje, neboť je neživá a umělá jako dřevěný ukazatel na rozcestí“ (tamtéž). Vlčková recenze nepřijala básníkovy vidění světa, jemuž budou v příštích letech částí dobové kritiky přisuzovány rysy pustého nihilismu, chorobné vize, bezútěšného pesimismu a fatalismu, záliba v nestvůrnosti a hnusu života. U některých kritiků se uvedený „nesoulad“ promítne i do negativního hodnocení autorova jazyka a uměleckých postupů, což významně dokládá rozporný kritický ohlas již následujícího Vančurova románu *Pole orná a válečná*.

„Po krásném slibu, jímž byl Pekař Jan Marhoul, znamenají Pole orná a válečná nesporný pokles. Myšlenkově i formálně.“ Těmito slovy z kritiky J. O. Novotného nazvané *Moderní apokalypsa* by se dal stručně shrnout kritický soud významné části dobových ohlasů *Polí orných a válečných*, jež vyšla v Odeonu Jana Fromka (1925).³² Zmíněný recenzent pojmenoval i příčinu rozchodu části kritiky se „slibným“ autorem: „Nebotť základní chyba této knihy sestávající z dvanácti velmi volně a celkem vnějšně souvisejících obrazů, je právě v tomto krajně pesimistickém, bezútěšném a jednostranném názoru na svět, který se u Vančury podobá nějakému děsnému výjevu z Apokalypsy, plnému zmaru a zkázy. [...] V této strašné vizi, podobné krvavé můře, není míry, odstínu, odlišení“ (J. O. Novotný 1925, s. 162–163). I u dalších kritiků lze důvody kritického odmítnutí najít v nesouladu s básníkovým viděním světa:

31 B. Vlček patřil sice ke spoluzakladatelům Literární skupiny, v čase, kdy psal svou vančurovskou recenzi, se jí však již názorově vzdaloval a kritický odstup si zachovával jak od proletářské literatury, tak poetismu i expresionismu. Ve svém souborném referátu *Na rozcestí*, uveřejněném v Rutteho *Cestě*, posuzoval Vančurova *Marhoula* společně s knihami povídek *Vrah* J. Hůlky a *Předzvěsti* Č. Jeřábka, aby na nich doložil, jak se jejich autoři vzdálili programovým postulátům svých skupin, zobrazující postavy výlučně pasivní, neschopné aktivně zasáhnout do řádu světa. Rovněž Marie Pujmanová-Hennerová Marhoulovu postavu pojala kriticky v kontextu „v Čechách příliš oblíbené tradice čirého blouda“ jako neschopného člověka: „je to duševní hmota daná napospas, již je nemožno vykrytalizovat v tvar záměru [...] je materiál osudu“ (Pujmanová-Hennerová 1924, s. 8).

32 K dobovému přijetí srov. Poláček 2003, s. 10–16.



J. Vodák v recenzi nadepsané *Básník marnosti a hnusu* psal o knize přecpané „hnusem, odporností, šerednem“ (Vodák 1925, s. 6), A. Novák román charakterizoval jako dílo „sarkastických hrůz a pitvorného výsměchu, kde se pod smělym obrazem odvážného obrysu cení pustý nihilismus a expresionistická grimasa“ a v němž „vyzývá záliba pro hustý a temný kal v mělčinách života“ ocitá se ve službách „divoce pochmurného vizionáře, překreslujícího všecko k nepoznání a k obrazu svého ducha, pohrdavého a štítivého“. A přestože kritik uznává, že autor vládne „slohovými dary nevšedního formátu“, v závěrečném shrnutí vytkne, že nenachází „v této knize, jejíž slohové umění bylo utraceno ve službě špinavé a vražedné prázdnoty, pranic, co by stavělo, co by rodilo, co by slibovalo. Vše se tu hroučí, rozpadá, rozprašuje v atomy bezcílné, nesmyslné“ (Novák 1925, s. 9). Kupíci se obrazy zmaru, hnusu a chaosu nebyly těmto kritikům svébytným *slovesným výrazem* válkou rozvráceného světa a potupeného lidství, nýbrž byly čteny jako projev autorova ideového postoje. „Je cosi oblundného ve Vančurově představě světa,“ z níž vyrůstá onen „vančurovský *smysl pro ohyzdnost*, projadřovaný tvrdým nelítostným zvukem rozhněvaného proroka ze Starého zákona. [...] a v celém vyprávění cítíš táhnout se jakýsi spodní proud zlostného a nenávislného údivu ke všemu na světě,“ psal Pavel Fraenkl, jenž své kritické výhrady rozšířil ovšem i na Vančurův styl. Oné „apokalyptick[é] nestvůrnost[i] představ prokládan[ým] úzkým proužkem ironie“ odpovídá básníkův výraz, „těžkopádný a vlečený násilnou nenávistí“, slovní výraz zbytečné surovosti, jíž kritik nechce přiznat větší životnosti než „dokumentární sbírce amatéra, sbírajícího svá štavnatá slova ku zlostné potěše samotářské prázdnoty“ (Fraenkl 1925, s. 26).

Ideový soud se výraznou měrou promítl i do zkoumání a hodnocení otázek Vančurova stylu a problémů jeho novátorské románové formy, přičemž se tematizovaly především nejrůznější podoby umělecké „nerovnováhy“, resp. projevy „formového paradoxu“ či „základního stylového rozporu“, narušujícího estetickou integritu básníkovy díla. Z recenze M. Pujmanové-Hennerové jsou zřejmé výhrady jak ideové (Vančuru lze nazvat „bardem vrtáctví“, jenž „píše s těžkou oblibou bezúčelné počiny hlupáků, jejich idiotní puzení a muka v celé fyziologické mohutnosti a trpnosti němé tváře“), tak vůči autorově stylizované próze („Je neštěstí každého umělce, když jeho hlavní forse leží ve výrazu“), neboť tato stylizace zvětšuje vzdálenost mezi uměním a životem: metoda výrazu tu „působí jako manie, když nemá rovnováhu v látce, a tu u Vančury nemá“ (Pujmanová-Hennerová 1925, s. 7).³³ Karel Sezima coby představitel starší kritické generace, jehož kritéria se utvářela od počátku 20. století na literatuře symbolisticko-impresionistické ražby, u níž si osvojil *smysl a cit* pro specifika autorského jazyka i stylu, jako jeden z nemnoha kritiků viděl v *Polích orných a válečných* umělecký vzestup oproti Vančurově románové prvotině, neboť destrukce stavby

33 Vančura byl kritičce „těžký, latentní člověk“, který dělá „kančí literaturu“ (sic!): „Jeho umění je mučení, zvracení a vyhrožování. Jeho absolutně dokonale vyvážené věty jsou výsledek koňské dřiny a záminka, nemuset dál. [...] Je to psáno se strašnou vůlí od věty k větě, a vůle k celku umdlévá. [...] Máte dojem, že Vančura nemá dost co říci proto, že to tak těžko dovede říci“. I přes originální kvality Vančurova slohu a jeho vyspělou literárnost bylo autorce doslova „utrpení[m] to číst; musíte se prokousávat monumentální nudou a apokalyptickou zmatečností Polí orných a válečných, k těm pár lidem, jako byste hledali bob v tříkrálovém koláči“ (tamtéž).



klasického románu je tu — na rozdíl od *Pekaře Jana Marhoul*, u nějž poprvé poukázal na nebezpečí „slohového partikularismu“ a samoúčelných obrazů, způsobujících rozklad celku (Sezima 1928, s. 322) — v souladu se základní koncepcí díla: umocňuje dojem obecného rozkladu, jímž prochází soudobá společnost. Třebaže ocenil průbojnost a pronikavost autorovy slovesné kultury a s uznáním psal o básníkově směřování k stylové syntéze pluralistické skladby polytematické románové kompozice, nepřijal román bez výhrad: vedle dílčích námitek ke kompozici (dvě samostatná příběhová pásma se míjejí, „vůbec se neváží k společné souhře osudové“), či staticky uchopeným, předem hotovým, vývoje neschopným postavám, postrádal v díle uměleckou rovnováhu, již by se zdůvodňovala i vykupovala ona fatalistická nesmyslnost a bezúčelnost veškerého dění. V tom se podle Sezimy manifestoval autorův „pudový komunistický nihilismus“, který mu — v pruzích jeho zúžené perspektivy — nedovolí vidět než obecný rozklad hodnot, z něhož — a tu viděl Vančurův formový paradox — vědomě utíká k „absolutnu tvarovému“ („realitu právě v její nejhrubší a nejsurovější stránce zaklíná do slovesného tvaru, tvrdého, v krystalové hrany a fasety vybroušeného, definitivního“), který však hrozí proměnit se v „čiře estetickou hru, jež činí bahno hustším, rmut blátivějším a bídu špinavější pro *uměleckou senzaci*“ (tamtéž, s. 330–332).

Stejným směrem se ubíraly i výhrady A. M. Píši, jenž v obou dvou kritických referátech, které románu věnoval (*Pramen, Sever a východ*), ocenil Vančurovu autorskou svébytnost, román sám se mu však jevil jako „chorobná vize, která je znásilněním skutečnosti“ (Píša 1925b, s. 224) a jejíž apokalyptický patos a vizionářství ji spojuje s expresionismem, místy však — manýrou tohoto patosu a mírou nevkusy výrazových násilností — duní dekadentním literátsvím. Ve výrazové manýře a jisté samoúčelnosti výrazu viděl Píša nebezpečí pro další autorův vývoj: „jako by výraz zde byl *prius*; jako by si Vančura pro svůj barbarsky barokní, naturalistický patetický výraz hledal osoby a děje, na nichž by je mohl s úspěchem uplatnit“ (Píša 1925a, s. 115). Odtud podle Píši plyne i druhé nebezpečí, fabulační chudoba, umocněná chabou kompozicí (obdobně jako Sezima měl zato, že obě paralelní dějové linie se protínají jen vratce a náhodně, nikoli osudově), celkově se mu román zdál být prostoupen základním stylovým rozparem: nepodařilo-li se hrůzu války vyjádřit přímo vlastním děním, na osudech postav, přesunulo se významové i stylové těžiště do „meditací, průhledů a mohutných vizí, psaných na okraji epického proudu“ (Píša 1925b, s. 225).³⁴ V nich sice kritik nalézá nejskvělejší příklady autorovy bohaté imaginace, ty však nemohou vyvážit onu chudobu děje, „těžkopádného a často trhaného“. Vančurovo novátorské gesto na půdě románu Píša odmítl a v přímé replice se polemicky obrátil proti kritickému stanovisku Götzovu: „Nad Vančurovou knihou bylo zavoláno: ‚Konečně — román‘. Nic není méně pravdou, než toto tvrzení“ (tamtéž).

F. Götz nejenže *Pole orná a válečná* přivítal jako „prvý velký silný román mladé generace“, nýbrž vyzdvihl i ty jeho rysy, jež se staly předmětem zásadních kritických výhrad: „*skladná síla* kompoziční“ (skladba románu je pluralistická, utváří však organický celek), *nová psychologie*, jež v sobě váže „děsivou realnost“ se „symbolickou per-

³⁴ Rovněž K. Sezimovi se zdálo, že *Pole orná a válečná* jsou „spíše široce rozptředenou, silným subjektivním větrem provanutou meditací, než románem v běžném slova smyslu“ (Sezima 1928, s. 330).



spektivou“, nejvýrazněji v podobě vančurovského typu blázna (jehož variace bude Götz stopovat v autorově díle až do *Konce starých časů*), a nová úhrnná perspektiva, schopná postihnout širší společenské celky a dění. Podobně jako jeho „mýtus proletáře“ i tentokrát úderný název Götzova referátu *Konečně — román* vytyčil jednu ze stěžejních interpretačních linií dobového kritického čtení: nastolil obecnější otázku povahy Vančurovy epiky, posuzované v napětí mezi románem a eposem, v obecném poměru k lyrice, speciálně pak k postupům moderní poezie, v kontextu dobově po-
 citované krize románu obrátil pozornost k Vančurovu úsilí o radikální proměnu románové formy. *Pole orná a válečná*, v jejichž epizodické skladbě se obráží neepická a extrémně dezintegrovaná skutečnost moderní („válečné“) skutečnosti 20. století i substanciální bezpřístřešnost člověka v této skutečnosti, znamenají v tomto směru jednu z podob hledání ztracené epičnosti, v jistém smyslu protějšek k metodě aditivně řazených, zdánlivě nesmyslných vyprávění a historek Haškových *Osudů dobrého vojáka Švejka*.³⁵ Tyto otázky, které dobové kritice položil nezvyklý tvar *Polí orných a válečných* a které ji budou zaměstnávat po celá dvacátá léta, naleznou své echo ještě v Kunderově *Umění románu*, ve zpochybnění a odmítnutí Vančurova doslova revolučního rozbití a přestavby románové formy, jejíž výsledek v *Polích orných a válečných* Kundera provokativně označí za „harakiri románu“.³⁶

Na autorovo stylové novátorství a aktualizaci tradičních vyprávěcích postupů se ve své nadšené kritice soustředil F. X. Šalda. Pokud Píša psal nesouhlasně o Vančurově prioritě a samoúčelnosti výrazu,³⁷ Šalda tuto výtku obrátil v autorův prospěch tím, že nad slabiny tradičně nazíraného románu, který již „po své etymologii ukazuje na romanesknost, fantastičnost, rozmarnost, náladovost“, postavil Vančurovo umění epiky. *Pole orná a válečná* mu znamenala „nový velký epos“, „epický mýtus“, jehož autor je „epik, a nikoli romanopisec“, je „rozený architekt“, jehož umění je „cele tektonické“, je primárně uměním slovesného tvaru.³⁸ Přenesením akcentu na epické vyprávění s jeho blízkostí mýtu postihl Šalda jeden z charakteristických rysů Vanču-

35 Této „protichůdné“ blízkosti obou románů si byl vědom P. Eisner, jenž *Pole orná a válečná*, pro jejichž osobitou koncepci a stylové prostředky nenacházel předobraz ve světové literatuře, nadšeně recenzoval pod výmluvným titulem *Švejks Gegenstück* (*Prager Presse*, 23. 8. 1927). Naproti tomu Miroslav Rutte, který o *Polích orných a válečných* soudil, že je autor nezmohl ani eticky, ani technicky, psal o „kolektivní švejkovštin[ě] bez lidského a živého Švejka“ (Rutte 1929, s. 127).

36 „Není nedopatřením, není omylem, je naopak dílem Vančurovy umělecké důslednosti. Je obdivuhodné. Je to harakiri básnické. Avšak přece je to harakiri“ (Kundera 1961, s. 38).

37 Srov: „[...] volí si často situace zcela odlehlé od cesty příběhu jen proto, že jsou vítaným objektem pro jeho slohové a výrazové sklony a záliby“ (Píša 1925b, s. 226).

38 Odlišný pohled na domnělou „nesourodost“ románu, založenou v napjatém nepoměru mezi látkovou chudobou na straně jedné a autorovou invencí tvarovou i slovesnou na straně druhé, nabídl mimořádně pochvalná recenze J. Hory: „On, jehož sloh je tak bezpříkladný v Čechách, nikdy slohu nehledal. Dala mu ho hmota, kterou si umínil obráběti. [...] Vančurovi je však primum obsah, život, sociální zájem, a on má ovšem dar chytati je ne syrové, nýbrž ve formových skupinách a tvarech.“ Kritik akcentoval „originalitu i tvárnou průbojnost“ *Polí*, jejíž původ však nelze hledat v literárních analogiích ani konvencích: autor, kterého stavěl „v čelo mladé české prózy“, se mu jevil doslova jako barbar či „primitiv, vycházející ab ovo, nenalézající věty, pokud mu ji nedá tvar a rytmus předmětu“ (Hora 1926a, s. 2).



rovy obnovy narativní struktury, v níž se těžiště z děje a postav, jejichž psychologii epický vypravěč úplně pomíjí, přesouvá k vypravěči a jeho stylistickým a jazykovým postupům, k „obrazivosti a tvárné symboličnosti jeho jazyka“ (cit. podle Šalda 1963, s. 183). Jak to Šalda později, ale patrně při stále živé vzpomínce na kritiku Píšovu, pregnantně shrnul v závěru své recenze *Konce starých časů*, v článku *Nejnovější krásná próza česká* (ŠZ 7, 1934/35, č. 5–6): „Forma slovná je u Vančury prius, všecko ostatní, děj, postavy, osudy, *posterius*: odvozené z ní. Tvar, forma rodí u Vančury skutečnost do slova a do písmene. Vezmi určitý vymezený prostor, zaplň jej úplně a beze zbytku tvarem, a zrodil jsi skutečnost“ (cit. podle Šalda 1988, s. 49).³⁹

Reflexe soudobé krize románu („Román jest beze sporu jedním z nejvíce otřesených druhů básnických“) i způsobů, jimiž z ní hledá cestu, je východiskem i recenze B. Václavka *Dada tragické* (Václavek 1925, s. 27). Osou jeho výkladu byla teze (již později kritik rozvedl v souhrnné studii *Zrození poetické prózy*, 1928) o sváru dvojího směřování Vančurova tvárného úsilí v jeho dosavadní tvorbě: sváru linie konstruktivní („klasicky-stavebné“), jež v románu *Pekař Jan Marhoul* dosáhla podoby jakéhosi „sociálního klasicismu“, s linií destruktivní. Její projevy v románu *Pole orná a válečná* zaznamenal především v rovině námětu, jímž je válka kreslená jako „jakési velké šílenství, ohromné otřásající dada“, a v rovině postav, traktovaných s odporem a ironií i se sklonem k deformaci a karikatuře, nejsilněji v postavě blázna Řeky, u které znovu shledává silný prvek dadaistický.⁴⁰ Naproti tomu ona složka kladná, konstruktivní, již Václavek ztotožnil s Vančurovým proletářstvím a jeho komunistickým přesvědčením, je v díle přítomna „jako pevný systém mimo osoby a děj“, projevuje se „*zaujatostí*, jež sahá hluboko do jeho vnímání a vidění, do jeho obrazu světa“, pro což užívá „čistě epického způsobu *přímých poznámek vypravěčových*“ k vypravovanému ději (Václavek 1928, s. 138–139), takže těžiště se z děje a kompozice přesouvá na samo vypovídání, a tedy na řeč, jež se stává hlavním prostředkem estetického působení a emotivního účinku románu: „Vančura jest velikým tvůrcem řeči, velikým obrozovatelem materiálu slovesného umění [...] Tato renovace slovesného materiálu, dnes tak degenerovaného, znamená vlastně zároveň odklon od prózy tradiční (obsahové, dějové, referující) k jisté *obdobě čistě lyriky*, neobsahové, neepické“ (tamtéž, s. 139). Vančura podle Václavka sice povážlivě otřásl tradiční románovou formou — odklonem od fabulace k tvárné práci, od tradičního psychologizování k nové dynamické

³⁹ Odpovídá-li dobrý román „vždycky, ať přímo, ať nepřímou, na otázku, co je skutečnost“, Vančurova odpověď by podle Šaldy zněla: „Tvar, nebo lépe básnický prostor vyplněný tvarem; umění dělá skutečnost“ (tamtéž).

⁴⁰ Tuto Václavkovu působivou a nepochybně i chytlavou charakteristiku románu jako tragické dada přejali mnozí další kritikové včetně A. Nováka a F. X. Šaldy. Ten se na ni odvolal kupř. ve své přehledové studii *Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky* (ŠZ 2, 1929–1930, č. 5): v zamyšlení nad románovou reflexí první války vyzdvihl společně s Haškovým *Švejkem* právě *Pole orná a válečná* jako „dva šťastné a významné náběhy k románu válečnému“, jež při vši jejich nepodobnosti spojuje „zvláštní způsob zření, jenž byl v případě Vančurově šťastně nazván ‚tragickým dada‘“. Čím se však Vančurovo dílo dostává do „vysoké oblasti čistě zákonitosti básnické“, je podle Šaldy ona důmyslná tvrdá architektura formová: „Vančura zůstává největší silou moderní české prózy, protože vidí nejen to, čeho jiní nevidí, nýbrž to nové vidí čistě tvárně, stále nově hledanými a nalézánými cestami výrazovými“ (cit. podle Šalda 1988, s. 35).



psychologii, od statického popisu k popisu dynamickému (tento kritický postřeh později potvrdily stylové analýzy Kožmínovy /1968/ a Grygarovy /1970/) —, novou, ryze moderní formu prozaickou však nevypracoval, a přes své mnohé kvality se mu nakonec *Pole orná a válečná* jevila jako „polotovar“, „gesto rozpačité, jež shrnuje dosažené i ohlíží se po novém“ (tamtéž, s. 141). „Vrchol české prózy“ naproti tomu znamenala *Pole orná a válečná* katolickému kritikovi a esejistovi Albertu Vyskočilovi. V opozici vůči ideologicky založeným a předpojatým kritikám i zcela nezávisle na politických postojích autora, pokud se z nich nedá vyvodit nic „pro kteroukoli z kvalit jeho umělecké práce“, ocenil výlučně básnické kvality Vančurova románu, prolamovaného „mocným dechem apokalyptického vidění“, v jehož větech ožívá moc a sláva češtiny (Vyskočil 1926, s. 202–203).

S rozpaky byla přijata i Vančurova následující próza *Rozmarné léto* (1926). Dobová kritika, již nová kniha překvapila proměnou tematickou i stylovou,⁴¹ autorovi vytýkala opuštění společensky závažných témat (B. Václavek psal o „pouhé hře umělecké obraznosti“, z níž básník vyloučil „všecko ideologii, všecko sloužení osobní i nadosobní problematice i všecko vážné traktování příběhu“ /Václavek 1926, s. 6/), případně dílo traktovala jako pouhou „rozvernou letní epizodu“ v básníkově vývoji (Novák 1927 s. 9).⁴² Svou odlišností od dosavadního směřování autorovy tvorby pobídlo *Rozmarné léto* některé kritiky — řečeno Píšovými slovy — „k úvahám o Vančurově tvůrčím zjevu, jehož hádanka není nikterak snadno k rozluštění“ (cit. podle Píša 1969, s. 152). J. B. Čapek v recenzi příznačně nadepsané *Vančura překvapující* ocenil v básníkově „duch[a] nepokojn[ého]“, unikajícího úsilí kritiky opatřit jeho jméno sjednocující definicí. I pro F. Götze, který vyzdvihl jakousi „konstruktérskou věcnost“ Vančurovy prózy, vytvářející skutečnost způsobem, jenž mu upomíná na kubistická plátna, neznamenal *Rozmarné léto* oddech či zastavení, nýbrž stále se obnovující počátek: „Vančura je začátek. Je to nové vidění světa. Je to nová metoda obrazivá. Je to nová básnická konstruktivnost. A je to nový básník. A ne malý“ (Götz 1926a, s. 3).

41 Ještě po letech se Ivan Olbracht v rozhovoru s Egonem Hostovským (v 10. ročníku *Almanachu Kmene*, 1936, s. 83) pozastavil nad tím, že *Rozmarné léto*, o němž se s uznáním vyslovil jako o jedné „z nejpůvabnějších knih, které byly v Čechách napsány“, vzbudilo tak malou a rozporuplnou pozornost. Z dnešní perspektivy, kdy se *Rozmarné léto* — nepochybně i zásluhou četných divadelních a rozhlasových dramatizací i filmové adaptace — řadí k Vančurovým dílům nejznámějším a nejpůvabnějším, překvapí už to, že za autorova života vyšlo jen dvakrát: koncem roku 1926 takřka zároveň u Jana Fromka jako 20. svazek edice Odeon a v Družstevní práci, obě vydání s ilustracemi J. Čapka, avšak s rozdílnou obálkou, vazbou a tiráží, v níž je odeonské vydání opatřeno podtitulem „humoristický román“, jenž byl v některých pozdějších vydáních uváděn chybně jako „humoristický románek“. K dobovému přijetí srov. Poláček 1979; 2003, s. 17–20.

42 Jako „odbočka a odpočinek“ se jevil P. Fraenklovi (1927, s. 143), jako „úsměvný oddech“ B. Fučíkovi (1928a, cit. podle Fučík 1998, s. 58), prezíravě o něm psal K. Sezima: „skladbička básníkovy oddechu, půl pantomimická posunčina schvální loutkovité topornosti, půl nezbedná farce rázu málem ateliérového a kavárenské psiny“ (Sezima 1930, s. 195). Jen J. M. Augustovi se *Rozmarné léto* jevil „vývojovou nutností, k níž musel autor dospěti“, neboť již v předchozích *Polích* kritik zaznamenal autorův „zvlečený groteskní kontrast v situacích i výrazu“, typ postavy marionety i směřování ke karikatuře: nový román mu tedy nebyl „epizodou ve vývoji Vančurovu, nýbrž velmi důležitou stanicí“ (Augusta 1927, s. 51).



M. Pujmanová-Hennerová v úvodu své recenze psala naopak o jakési samozřejmé „jistotě“ Vančurových knih, jež jsou „pevné jako skála“ a básníkův umělecký výraz má „tvrdohlavost náboženského přesvědčení“: „Počínaje Marhoulem, jeho knihy jsou definitivní, nedala by se na nich měnit ani čárka. Vančura je těžký, absolutně dokonalý ve výrazu a filozoficky nepohnutý. Dívá se na osudy, poměry a přesuny, které si vybral, aby je zhmotnil, jako Diogenes ze sudu“ (Pujmanová-Hennerová 1926, s. 12). A. M. Píša v zevrubné studii, podávající základní obrysy autorova tvůrčího typu, zopakoval své starší kritické výhrady: básník se mu nadále jevil „spíš otrokem svých výrazových prostředků“ a jeho sloh „spíš tísnivě stereotypní šablonou“, jež hrozí, že se zvrhne ve „vývojovou závoru“ (cit. podle Píša 1969, s. 153). Po epopěji a „evangelickém primitivismu“ *Marhoula*, po vizi a „primitivismu apokalypsy“ *Polí* přineslo *Rozmarné léto* „primitivismus loutek a pohádek“, po grotesknosti tragické a grotesknosti rozkladu grotesknost komickou a jí odpovídající typ postav: marionety, jimiž s božskou suvereností a rozmarem vládne vypravěč (tamtéž, s. 155).

Rozmarné léto sice Píšovi potvrdzovalo jeho tezi o nebezpečí stylové precióznosti i artismu,⁴³ přesně však přitom postihl základní stylový princip jeho umělecké výstavby a zdroj jeho komiky v napětí mezi banálním, fádním a konvenčním děním a jeho permanentním přehodnocováním nekonvenčním způsobem řeči, oscilující neustále mezi vznešenou vážností a bezuzdnou fraškovitostí. Autorova důvěra v řeč a její tvořivé schopnosti, v tvůrčí sílu slova, formujícího novou skutečnost, zůstávala konstantou Vančurova slohu, který se akcentací humoru obohatil o nové motivy: Vančura „stvořil, zdá se mi, i humor svého *Léta* mnohem víc z rozkoše své originální slovní hry než z tématu samotného. Sloh je člověk, ale Vančurovi lidé se zrodili ze slohu [...] Vančura projevil se zde znovu průbojníkem nové románové techniky“ (J. Hora 1926b, s. 2). Avantgardnímu ocenění básnické podstaty Vančurova humoru, v němž nejde o aranžování komických situací a konstruování anekdotických point, nýbrž o vyjevování skrytého řádu světa, se přiblížil i Josef Čapek. Ve svém fejetonu *Těžší než vzduch* s poetickou nadsázkou postihl princip vypravěcí techniky i „básnické konstruktivnosti“ *Rozmarného léta*, v němž „jakkoliv malé jeviště dějů, vše vyšinuje se s velkolepou vypravěčskou grandezdou“ (cit. podle J. Čapek 2008, s. 244).⁴⁴

Třetí Vančurově próze se sice nedostalo větší kritické odezvy, některé kritiky však, jak již bylo řečeno, podnítilo *Rozmarné léto* k reflexím o Vančurově autorském typu.⁴⁵

43 Srov. u A. Nováka: stylista Vančura „v zálibné a osobité virtuozitě dává formě přerůstati nad životní obsah. [...] Proto jeho *Rozmarné léto* i se vši bravurou své slohové burlesky visí takřka ve vzduchu“ (Novák 1927, s. 9).

44 Čapkova esej je i první z řady kritických textů básníků a prozaiků (J. Čep, F. Halas, V. Nezval, V. Renč, V. Závada, I. Olbracht, J. John, K. Nový, B. Březovský, L. Vaculík a v neposlední řadě M. Kundera), kteří — mnohdy formou příležitostné úvahy či vyznání, psaných pod bezprostředním dojmem z četby Vančury — o umění básníka slovesného tvaru a osobitosti jeho slohu pověděli leckdy víc a s větším porozuměním než značná část běžné časopisecké kritické reflexe; jako by chtěli stvrdit Šaldova slova, jimiž uzavřel svou nadšenou recenzi *Polí orných a válečných*: „O tajemstvích slovesného tvaru ví V. Vančura více než my všichni dohromady, pánové. Proto: čepice dolů před ním. A hezky nízko!“ (cit. podle Šalda 1963, s. 183).

45 O básnickově významu záhy nebylo sporu. „Vančura je vedle Čapka nejsilnější zjev moderní české prózy. [...] je to básnická individualita silné a sebevědomé originality a velké tvárné

Vycházejí první syntetizující, knižně otištěné studie, které se sice — jako v případě Götzově (Vladislav Vančura, in *Jasnící se horizont. Průhledy a podobizny*, 1926), Sezimově (Román monumentalizující, in *Krystaly a průsvity. Studie o domácí próze soudobé*, 1928), Píšově (Vladislav Vančura, in *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*, 1927) i Václavkově (Zrození poetické prózy, in *Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*, 1928) — ve větší či menší míře opíraly o již časopisecky publikované recenze, přesto prozrazují ambici soudobé kritiky vyrovnat se s básnickovou originální poetikou, která ve sféře jazyka a obraznosti všestranně vybočovala z tehdejšího literárního kontextu, i stanovit autorův význam pro soudobou českou literaturu, a tak jej zařadit, nalézt pro něj onu sjednocující formuli-jméno, podávající shrnující i zkratkovitou autorskou charakteristiku. Již názvy některých z těchto monografických studií zdají se toto „podezření“ potvrzovat: *Zrození poetické prózy*,⁴⁶ pozdější Rutteho *Naturalistický poetista* (1929)⁴⁷ či Götzův *Strukturální realism* (1931b).⁴⁸ V „mnohohlasí“ těchto syntéz a skic se rýsují linie interpretačních výkladů, z četných autorských „tváří“ vystupují základní obrysy Vančurova kritického portréту jako „velik[ého] tvůrc[e] nové poetické řeči osobního ražení“ (Václavek 1928, cit. podle Václavek 1980, s. 355), „dělník[a] prózy“, jenž přetváří skutečnost světa v básnickou realitu, „neokresluje, ale znovu vytváří, buduje, tvoří realitu světa v autonomní útvar“ (Götz 1926b, s. 223–224), tvůrce nového slohu, jehož těžiště leží v práci se slovem: „Vančurova epika — toť především slovo [...]. Vančurova psychologie — toť opět slovo [...]. A Vančurova dramatika — toť rovněž zápas větných rytmu a složitých period...“ (Rutte 1929, s. 122). Nemeně významnou část kritiky však zaměštnával autorův *formový paradox*, spočívající ve způsobu, jak se autor „od vyznáváné bezútešné marnosti a prázdnoty životních jevů vědomě utíká k absolutnu tvarovému“ (Sezima 1928, s. 332). I podle A. M. Píši byl Vančura jako autor v podstatě „nihilisticky nedůvěřivý ke kterékoli z lidských věr [...] a takovíto lidé klad víry a zaníceného úsilí nacházejí právě ve slohu, formě, výrazu, které jsou jim absolutnem“. Odvrácenou stranou takového kultu slohu je

schopnosti, jaké už dlouho tu nebylo,“ uzavřel F. Götz svou první vančurovskou monografickou studii (Götz 1926b, s. 226).

- 46 Vančurovu tvorbu Václavek ocenil už tím, že vančurovskou kapitolu umístil do třetího oddílu své knihy *Od umění k tvorbě* (1928), po bok Seiferta, Nezvala a Biebla, v jejichž tvorbě našel hodnoty „zítřka“, snoubící formální experiment a hledání nového tvaru s proletářskými obsahy.
- 47 Protimluvem v titulu své studie, spojujícím z hlediska básnické techniky i umělecké vnímavosti tak protikladné pojmy, chtěl Rutte vymezit podstatu Vančurovy epiky, jež měla spočívat v programovém slučování těchto dvou odpudivých světů: „[...] tento těžkokrevný epik je vším svým založením vlastně lyrický a [...] tento naturalista, tak milující brutální dynamiku hmoty, je vpravdě vizionář, jenž co chvíli uniká do poeovských stínů úděsů a tesknoty“ (Rutte 1929, s. 120).
- 48 Götz, jehož kritikou tvorbu provázela potřeba zobecňující schematizace a kategorizace analyzovaného materiálu, ve Vančurovi našel nejvýznamnějšího představitele strukturálního realismu, v němž objevil nový koncept pro umění, které hledá východisko z názorové i formové anarchie a pojímá svět a život jako svět forem a struktur. Vančurova románová tvorba z přelomu dvacátých a třicátých let mu dokládala formovou proměnu moderního románu, jenž se vyvinul do jisté „osudové abstraktnosti, do čisté osudové konstrukce“, odmítající každou formu napodobování reality (Götz 1931b, s. 296).



u autora ducha přespříliš umělého či intelektuálního „nedostatek rozsáhlé, mnoho-
tvárné, kypivé životní reality“, toho bohatého „kosmu věcí, lidí, činů“, jež by volaly
po svém zformování (cit. podle Píša 1969, s. 153–154). Právě v tomto smyslu je třeba
rozumět kritikově efektní sumarizující charakteristice: „Vančura je vlastně zjev útlý,
byť seberobustnější“ (tamtéž, s. 153).⁴⁹ Tento formový paradox a proměny Vančurovy
slovesné kultury, nahlížené z perspektivy hledání umělecké rovnováhy mezi invencí
tvarovou a námětovou, se staly leitmotivem četných příspěvků vančurovské reflexe.
V ní se Vančura jevil — řečeno slovy K. Sezimy — nejen jako „hotový Proteus formy“
(Sezima 1932, s. 41), rozbíjející každou konvenci stylizační a skladebnou, nýbrž —
a především — jako silná básnická osobnost. A to i tehdy, kdy se kritice zdálo, že jeho
knihy formálního experimentu konce dvacátých let trpí „nedostatkem skladnosti
a řádu“ a „slohovým partikularismem“, či autorovi vytýkala, že jeho experimentální
hry jsou neúměrně zatěžkány jeho bohatě obrazným a metaforickým jazykem, neboť
vše je mu jen „slovní odvozeninou a záminkou tragické nebo humorné hry“: „Výrazné
a vzácně vytríbené slovo jest tomuto romanopisci observatoří, v níž jako magickým
zrcadlem chytá odlesky skutečnosti a sám se vzněcuje na těchto verbálních reflexech,
aby je týmž kouzelným nástrojem zmnožené a znásobené vrhal zářivější zpět do pro-
storu“ (Sezima 1934, s. 108, 110).

Po *Rozmarném létě*, v němž se významové a stylové těžiště přesunulo do hovorů
postav, jejichž řeč, oproštěná od složité metaforičnosti, byla „jak stvořená pro jeviště“
(Fučík 1928a, cit. podle Fučík 1998, s. 57), obrátil se Vančura k divadlu. Paradoxně však
obě experimentální hry — *Učitel a žák* (1927) a *Nemocná dívka* (1928) —, jež jsou vý-
sledkem básníkovy prvního „dramatického intermezza“, nenavazují na poetiku *Roz-
marného léta*, ale svým důrazem na básnickou obraznost a metaforický jazyk i charak-
terem symbolického podobenství s ostře vyhoceným konfliktem odkazují ke světu
*Pekaře Jana Marhoul*a a *Polí orných a válečných*. V dobové recepci, podstatně skromnější
ve srovnání s ohlasem autorových děl prozaických, se obráží svár, jež pozdější lite-
ratura předmětu charakterizovala jako „střetnutí avantgardní poetiky s dramatickou
tradicí“ a zároveň pokus o jejich skloubení (srov. Janoušek 1988, s. 13–22). V dobovém
ohlasu narážíme na straně jedné na spontánně kladné přijetí kritikou sympatizující
s avantgardou,⁵⁰ na straně druhé kritika přistupující k Vančurovým hrám z perspek-

⁴⁹ Podle smířlivějšího F. Götze se u Vančury uplatňoval známý romantický paradox: „ten-
to cynický a deziluzovaný člověk miluje umění; života a světa se často dotýká se špatně
tajeným odporem — ale miluje je jako látku umění. Jeho umění jde k absolutnosti obra-
zové a tvarové“ (Götz 1926b, s. 225). Z perspektivy katolicky orientované kritiky autorův
formový paradox vyložil B. Fučík: Vančura coby „duch čistě intelektuální“, postrádající
náboženskou zkušenost, mu byl příkladem tvůrce, jenž nemá „pevné půdy pod noha-
ma“ a jeho jedinou jistotou mu zůstává slovní materiál, neboť „mimo tuto jistotu nevěří
ve smysl života, který ho však nevýslovně vábí, jsa pln tajemství a hrůzy“ (cit. podle Fu-
čík 2003, s. 128, 259).

⁵⁰ „Je to první české moderní drama, které svou funkci může konati beze zbytku. [...] Vančura je di-
vadelním básníkem. Uskutečňuje onen typ, po němž volalo moderní divadlo, dává mu pl-
nou míru té práce, která je básníkovi v divadle určena,“ čteme v nadšeném referátu Ju-
lia Fučíka o *Učiteli a žákovi*, premiérovaném v říjnu 1927 v Osvobozeném divadle v režii
J. Honzla (J. Fučík 1927, s. 127). Karel Teige označil hru za „první českou dramatickou bá-
seň vůbec“ (Teige 1927, s. 276), režisér Jindřich Honzl při příležitosti vlastní inscenace



tivy dramatu tradiční koncepce zaznamenala především negativní projevy ne zcela organicky zvládnuté syntézy obou odlišných dramatických koncepcí a stylových principů. Tak i pro vstřícně naladěné kritiky se umělecká výpověď scénické básně *Učitel a žák* s jejím nesmírným významovým zatížením jazyka ocitla na samé hranici komunikativnosti, v případě inscenace ještě umocněné vysokými nároky kladenými na jevištní realizaci i dorozumění s divákem. Tento aspekt — vedle výhrad k dramatické výstavbě hry, poměřované ovšem nároky tradičního dramatického tvaru — akcentoval B. Fučík, když poukázal na to, že Vančurovy mistrné metafory jsou na sebe kupeny až marnotratně, takže zejména při jevištní realizaci jsou přes všechny své básnické kvality pro diváka definitivně ztraceny.⁵¹ Podle F. X. Šaldy příčina oné rozlomenosti Vančurova dramatického experimentu, ztěžující uchopení jeho významového vyznění, spočívala v nebyvalém exponování jazykové složky na straně jedné a vnitřní neurčitosti v charakterizaci a konkretizaci rozložení dramatických sil a vztahů na straně druhé: „A tak zbývá ti v duši jen ozvěna čehosi velce chtěného, ale také fantomatického a embryonálního. Velikých vztyčených stínů, bijících se spolu slovy — slovy veliké básnické krásy —, ale přece konec konců jen slovy. [...] cítím, že tu leží veliké básnické možnosti, kterých autor nevytěžil, jichž se ledva letmo dotkl, aby jich pak minul; ale snad se k nim vrátí ve své tvorbě pozdější“ (Šalda 1927, cit. podle Šalda 1963, s. 300).

Posuzováno rozpačitým dobovým kritickým ohlasem však druhý Vančurův dramatický pokus tyto „básnické možnosti“ nevytěžil, paradoxně právě proto, že se autor ve snaze o vyšší srozumitelnost přiblížil tradičnějším dramatickým postupům, zvolil strohý tvar klasického dramatu, ústřední konflikt zvýraznil a konkretizoval čistě divadelními prostředky, aniž by se však přitom vzdal svého básnického jazyka. Spojit poezii s realistickým divadelním příběhem se mu nejenže nepodařilo, neorganický rozpor mezi složkou jazykovou a snahou uplatnit postupy a prostředky pevnějšího dramatického tvaru (sevřenější děj a dramatičtější konflikt) se naopak — ve srovnání s kompaktněji působícím *Učitelem a žákem* — ještě prohloubil a obnažil. „Slova a postavy jsou si vzájemně cizí,“ pojmenoval lakonicky povahu tohoto rozporu B. Fučík: slova postavám „padají od úst jako mrtvá, slova zabstraktnělá, zcela odhmotnělá, zcela samoučelná, a postavy se mezi nimi pohybují jako figuríny. [...] Slova jsou recitací, která může a nemusí patřit k postavám. Jakási prázdnota zeje mezi nimi [...]“ (Fučík 1928b, cit. podle Fučík 1998, s. 238). Tam, kde získává výstavba dramatu, tam ztrácí poezie: proti *Uчителu a žáku*, jehož celá dramatická zápleťka visela „ve vzduchu, zaklesnuta v krásnou, ale temnou, příliš samoučelnou metaforu“, je *Nemocná dívka* „motivově mnohem chladnější a chudší, rozvíjející jediné téma“ (tamtéž, s. 238–239). Téhož názoru byli i Edmond Konrád, jemuž i přes metaforické bohatství jinak abstraktních diskusí nedosahovala *Nemocná dívka* básnické čistoty autorovy dramatické

v brněnském Národním divadle v roce 1930 přivítal ve Vančurovi především naději nového českého básnického divadla, s nímž na scénu vstupuje „nový tvar“ a nová řeč básníka (Honzl 1930, s. 1).

51 „Je vám těsno, jste-li obklopeni přívalem slov, jejichž dosahu nelze se dopátrat. [...] Zdá se, že jevištní mluva sebedokonalejší nezmůže tuto přemíru metafor a že nutně nechá většinu, snad právě ty nejkrásnější, padnout do propadliště z bezmocnosti i zoufalství, a posluchači dostane se opadalých zbytků (cit. podle Fučík 1998, s. 61–62).



prvotiny (Konrád 1928, s. 30–31), Otokar Fischer, který o jazyce *Nemocné dívky* kriticky soudil, že se tu dostává do pozice vnějšího, víceméně formálního ornamentu,⁵² i Miloš Hlávka, který psal o Vančurově stylové baroknosti, „kterou se tak rádi kocháme v četbě a která se tak špatně poslouchá ze scény“, o „krunýři metafor“ i stylu, jenž se autorovi stává manýrou a ornamentem (Hlávka 1928, s. 195). Oproti kritickým výhradám, akcentujícím rozdíly mezi oběma hrami, položila avantgardní kritika důraz na to, co je jim společné, na jejich silně obraznou řeč jako autorovo základní avantgardní gesto i výraz jeho básnického a filozofického názoru. Řečeno slovy Jiřího Weila: „Dramatičnost spočívá ve Vančurově řeči — ještě to předtím u nás nikdo nedokázal —, stoupání, klesání, zrychlování děje, celá dynamika spočívá ve slově. Slovo je autonomním pánem hry, nikoli gesto hercovo, nebo prudký spád děje. O Vančurově ‚vzkříšení slova‘ by se měla napsat vědecká studie“ (Weil 1928, s. 3).

III. STYL NADE VŠECKO?: SPOR O POSLEDNÍ SOUD ANEBO BÁSNÍK, KRITIK A LINGVISTIKA

[...] zdá se mi, že jste na své cestě za výrazem došel až k stupni nesrozumitelnosti téměř zajímavé (V. Vančura: *Rozmarné léto*)

[...] vlastní básnická práce je práce o tvaru. Tedy skladba a řeč či ještě výrazněji: slovo (V. Vančura: *Z přednášky o takzvaném novém umění, 1931*)

J. Weil jako vynikající znalec ruského formalismu svou narážkou na programovou esej *Vzkříšení slova* V. Šklovského předjímá otázku „souputnictví“ básnickovy tvorby se strukturalismem, již nastolila dvě následující prozaická díla — *Poslední soud* (1929) a *Hrdelní pře anebo Přísliví* (1930) — právem pokládaná za „nejzazší bod, kam až dospěl Vančura ve svém úsilí o obnovu slovesného tvaru“ (Grygar 1995, s. 319). Vančurův tvořivý zápas o „ozvláštnění“ a aktualizaci jazykového výrazu se podnětně stýkal s teorií rodícího se pražského strukturalismu, s jehož představiteli (J. Mukařovským i R. Jakobsonem) autora pojily i blízké osobní vztahy. Toto „souputnictví“, ve Vančurově případě manifestované i jeho poetologickými a literárněteoretickými úvahami, úzce souviselo s obecnějšími tendencemi v soudobé literatuře i myšlení o ní.⁵³ Není bez významu, že Vančurův *Poslední soud* byl časopisecky otištěn v prvním ročníku *Plánu*, uměleckém měsíčníku, který za redakce J. Hory programově sledoval ambiciózní plán sepětí teoretického myšlení o jazyce a literatuře s aktuálními vývojovými tendencemi moderního umění. V intencích zaměření na otázky umělecké formy,

52 „Nám obrazná mluva na jevišti je vítána tehdy, zvýší-li konkrétnost názoru, stupňuje-li naléhavost prožitku; nikoli, zůstává-li příkrasou dekorativní. Zde je nejozřejavější problém Vančurovy dramatiky. Neoriginálnější složka jeho her, mluva nových a smělejších metafor, hrozí být přítěží, kde překračuje meze funkčnosti a stává se samoučelnou“ (Fischer 1928, s. 6).

53 Zvýšenou pozornost, kterou spisovatelé věnovali problematice jazyka, označil J. Brabec za jednu z hlavních vývojových tendencí české literatury v letech 1929–1938 (Brabec, in *Dějiny české literatury IV*, 1995, s. 332).



tvárných prostředků a postupů, slohu a stavby uměleckého díla i jeho poetiky vyšlo hned v prvním čísle *Plánu* (v únoru 1929) Vančurovo krátké zamyšlení *Poznámka o románu*, v němž autor hájil autonomii uměleckého díla, vyzdvihuje básnický, praktickou účelností nespoutaný jazyk.

Uplatněním „samoučelného“ jazyka básnického i zájmem věnovaným přednostně otázkám tvaru a umělecké výstavby se vyznačují i oba zmíněné Vančurovy romány z přelomu dvacátých a třicátých let. Román *Poslední soud*, ostatně jako všechna autorova díla dvacátých let, vyvolal po svém knižním vydání (zásluhou Fromkova nakladatelství Odeon a Družstevní práce vyšel román v roce 1929 hned dvakrát) kontroverzní ohlas,⁵⁴ třebaže kritické přijetí bylo převážně kladné.⁵⁵ Pozitivně román hodnotili F. Götz, A. M. Píša, B. Václavek, Václav Pekárek, František Halas, Jan Strakoš a P. Eisner. „Monumentalizující mytická obraznost“ (Píša), jazyková a tvarová originalita i básnické vidění zajistily Vančurovi, jehož vypravěčství „úplně přehodnocuje pojem epiky“ (Václavek), nejen „vůdcovství v novém českém románě“, nýbrž jej zařadily také „mezi nejsmělejší individuality současného evropského slovesného umění“ (Strakoš 1931–32, cit. podle Strakoš 2012, s. 256).⁵⁶ Ozvaly se ovšem i kritické výhrady K. Sezimy, M. Rutteho či J. Vodáka, jež mířily především na ty složky a roviny románu,

54 K dobovému přijetí srov. Poláček 2006a, s. 170–178, Málek 2019, s. 86–95 a Holý 2021, s. 622–634.

55 S tím korespondovala i státní cena, která byla románu udělena a jež se posléze stala „zástupným“ předmětem rozepří v rámci polemiky rozpoutané článkem J. Štyrského *Koutek generace*, obhajujícím nezávislost poezie a její nadřazenost uměleckým i politickým programům. Pozici nejhlasitějšího oponenta v ní zaujal K. Teige, který v obsáhlé úvaze 1929 Štyrského článek, obracející se jízlivou a pronikavou kritikou do řad vlastní devětsílské generace, sice přivítal jako impulz pro „nezbytné kritické čištění“ na intelektuální a kulturní levici, vytkl mu však jeho neadresnost, již obratem využil k tomu, aby si chybějící „určité případy a určitá jména“ sám doplnil jmény J. Hory a V. Vančury, kteří v roce 1929, v čase „dusného kulturního, sociálního i politického útlatku“, převzali státní cenu za literaturu: „Státní cenu, kterou uděluje porota tak zpátečnických a nekompetentních soudců, může, po našem soudu, přijmout jen člověk z onoho břehu literatury. [...] Rozhodnutí oficiální poroty nemůže ovšem ničeho změnit na vysokých básnických kvalitách *Posledního soudu*. Avšak to, že V. Vančura uznal za vhodné se tomuto rozhodnutí pokorně podřídit, že dovedl spolknout poctu, stavějící jeho dílo naroveň takovému Plukovníku Švecovi, zdá se nám trapně nedůstojné“ (Teige 1929, cit. podle *Avantgarda známá a neznámá* 3, s. 115–116). Hlavní Vančurovo i Horovo „provinění“ však spočívalo v tom, že patřili k sedmi komunistickým spisovatelům, kteří vystoupili proti „bolševické očistě“, iniciované novým stranickým vedením.

56 Nepřímo toto postavení potvrdil i V. Nezval, když v druhém ročníku čtenářské ankety *Lidových novin* označil *Poslední soud* za nejzajímavější knihu roku, předřadiv ji Proustovu *Hledání ztraceného času*. Strakošova vančurovská studie se v analýze románů *Poslední soud* a *Hrdelní pře anebo Přísloví* opírá o Bremondův estetický a kritický koncept „čisté poezie“, uplatňuje a rozvíjí jej však v souladu s některými postupy a kritérii slohově a strukturalisticky orientované analýzy, aplikované při interpretaci básnického tvaru autorovy prózy: dospívá k závěru, že Vančurův „odvrat od tradice románové techniky, jak ji vytvořilo 19. století, a návrat ke zdrojům čisté básnivosti [...] třeba zdůrazniti jako nejpozoruhodnější událost v dějinách českého moderního románu“ (tamtéž, s. 257).



kteře kladně kritiky vyzdvihly, totiž na autorův osobitý styl a jazyk.⁵⁷ Mezi negativními ohlasy však na sebe upoutala pozornost zejména kritika *Styl nade všecko* (1930) Ferdinanda Peroutky coby zarputilého odpůrce básnickovy poetiky a slovesné metody. Peroutkova zamítavá kritika je příkladem uplatnění normativních měřítek, kladoucích na básníkův slohový a formální experiment požadavek slohové přirozenosti, založené na sdělnosti a účelnosti výrazu i vyváženosti slovesné konstrukce. Vančura na ni odpověděl formou dopisu, který byl společně s Peroutkovou replikou otištěn v *Přítomnosti*. V polemické reakci na vznesené výtky se důsledně dovolával funkčního a strukturálního pojetí jazyka, v němž se řeč básnická oproti řeči sdělovací vyznačuje právě těmi rysy, které mu Peroutka, jemuž ideálem byla důsledná „civilnost“ a „prostota“ řeči, vytýkal: „samoučelné“ zaměření na jazyk sám, ztěžující porozumění i cestou násilných deformací jazykového materiálu a „svévolného“ přetváření celé stavby řeči, jež přenáší těžiště pozornosti na sám akt vyjadřování. Proti kritikovým výhradám obrátil Vančura vybrané citáty z tezí Pražského lingvistického kroužku („Specifickou vlastností básnické řeči je zdůraznění momentu zápasu a přetváření“), vyzdvihnul tvrzení, že „deformace je nevyhnutelným předpokladem každé umělecké práce“ (Vančura 1930, s. 483–484). Třebaže byl Peroutkův polemický výpad primárně založen v jeho normativně klasicistním (realistickém) modelu literatury, jímž jako kritik poměřoval novou tvorbu, a v jeho skepsi vůči těm projevům moderního umění, které nerespektují „klasický“ důraz na úměrnost, kázeň a „zdravý rozum“, jeho spor o spisovatelův osobitý styl zapadá nejen do kontextu jeho polemik s meziválečnou avantgardou, nýbrž i do kontextu dobových polemik o svobodu básnické imaginace a básnického jazyka i kontroverzí v otázce poměru autorské umělecké metody k formalisticko-strukturalistickému konceptu myšlení o jazyce a literatuře.

Formule „styl nade všecko“ se ve vančurovské recepci proměnila v jakýsi okřídlený atribut básnickova díla, kritikou do omrzení opakované „locus communis“, jež podle J. Mukařovského vedlo „nakonec k úplnému zkreslení jeho literární tváře“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 506), neboť vůbec neodpovídá jeho básnickému dílu (tamtéž, s. 508). K polemickému střetnutí se v návaznosti na vydání Peroutkova knižního souboru *Osobnost, chaos a zlovyky* (1939), do něhož byla zahrnuta i autorem mírně upravená a zkrácená kritika *Posledního soudu*, vrátili Václav Černý a Oldřich Králík. Oproti Černému, který v recenzi knihy lakonicky ocenil, že Peroutka v kritice autora slohu vtipně potírá „jistou aplikaci ‚ad absurdum‘ formalistických teorií o povaze děl básnických“ (cit. podle Černý 1992, s. 147), Králík, jenž Peroutkovu knihu i její metodu podrobil přísnému kritickému soudu (Králík 1939c), se nad vlastní polemikou zamýšlel především se zřetelem k přepracovanému vydání *Posledního soudu* z roku 1935. Ve *Slovu a slovesnosti* nejprve jen krátce glosoval výsledek, k němuž dospěl na základě srovnání inkriminovaných pasáží a výrazů z Peroutkova článku s textovými změnami v přepracovaném znění románu: připustil sice, že autor „prostříhal [...]

⁵⁷ Čtenář *Posledního soudu* měl mít podle Vodáka stejný pocit, jako kdyby četl „románové dílo napsané cizím jazykem, nedostatečně známým, a tak obtížným, že i slovník a mluvnice nechávají každou sebe trpělivější snahu někdy na holičkách“ (Vodák 1929, s. 7). K. Erbanovi, jehož článek *O dobrý sloh* ilustruje strnule normativní jazykové a konzervativní estetické názory i postoje časopisu *Naše řeč*, se Vančurův román jevil jako „slohový experiment“, jehož autora postihl „epileptický záchvat přirovnání a metafor“ (Erban 1932, s. 206).



husté větvozí své obraznosti“, tyto i další dílčí změny však spojil s celkovou proměnou autorova stylu směrem k zpředmětnění a oproštění výrazu, nikoli s vlivem Peroutkovy kritiky. Od ní, připustil, mohl vyjít jeden z popudů k přepracování románu, ovšem popud „čistě vnějškový“ (Králík 1939a, s. 64). Závěry této glosy rozvedl v stylistové analýze textových změn mezi oběma verzemi románu v článku *Příspěvek ke studiu Vančurova stylu*. V něm na základě řady nápaditých, přesných a četnými příklady doložených pozorování, týkajících se stylistických změn, poukázal především na to, že v přepracované verzi *Posledního soudu* „klesl úžas a ironie“ (Králík 1939b, s. 66), což podle něj vedlo k celkovému zkonvenčení prózy ve směru oslabení, zkrocení její snové obraznosti („subtilní imaginace sesychá“, „vody obraznosti opadly“, „byly sřiznuty svrchní tóny subjektivní a snové“ /tamtéž, s. 68, 75/), zkonkrétnění věcí i psychologizace postav („[...] osoby a věci mají těžší specifickou váhu, nepřeletují široké oblasti, skořápka jejich je daleko tužší, věci jsou označeny vlastním jménem, osoby pojmenovány a dostaly civilnější chování“ /tamtéž, s. 75/) a posílení střízlivé logiky dějové, vzbuzující dojem epické úplnosti: „Všude je zde zrušena vznosná mimochodnost na prospěch střízlivého sledu událostí“ (tamtéž, s. 70). Jakýmsi úběžníkem pozorovaných textových posunů, základním principem či postupem, v němž se zaznamenané změny stýkají, a zároveň hranicí, na níž analýza stylistická přechází v rozbor filozofický, je proměna funkce či filozofie času. Na cestě od původní verze, v níž „se nad prohlubní okamžiku klene jako nad studní snový vesmír“ a „člověk se tu vždy propadá do víru času“ (tamtéž, s. 73–74), k verzi přepracované Vančura — jak zjišťuje Králík — důsledně „zasypává závratnou propast času“: „okamžiky utkvění“ ustoupily a „podobné postavy unikají ze závratí a omdlévání nad propastmi času, jejich part je vypracován ostřeji a individuálněji, ocitají se na pozemském jevišti“ a ona „omračující brisnost juxtaposice dvou světů“ byla uvolněna (tamtéž, s. 78). V závěrečné rekapitulaci dospěl kritik k jednoznačnému závěru: třebaže lze zaznamenat i pozitivní stránky přepracované verze románu,⁵⁸ celkově nová verze „nemá vlastně samostatné hodnoty, spíše tím stylistickým posunem ujasňuje tendence dřívějšího uměleckého vzepětí“. Vynecháním těch částí, v nichž se skrývá „leitmotiv revolučního díla“, „zatržením nejmělejších stylistických výbojů“ poskytl umělec paradoxně „klíč k pochopení své básnické vůle, dal bádání do rukou autorizovaný materiál, z něhož lze odvodit základní konstanty“. A toto „záporné poučení z nové verze *Posledního soudu* nepoměrně převyšuje kladnou stránku, uplatnění aktuálních tendencí Vančurova stylu“ (tamtéž).

Králíkově zevrubné, materiálově bohaté a myšlenkově podnětné textologické studii se ve vančurovské literatuře nedostalo té pozornosti, již by si byla zasloužila. Příznačné je, že J. Mukařovský v doslovu k vydání *Posledního soudu* v jím řízených spisech (1958), pro které zvolil přepracovanou verzi z roku 1935, její výsledky zcela ignoroval a autorovo přepracování hodnotil jako nesporně pozitivní krok za účelem „přiblížit knihu čtenáři oslabením přílišné slohové neobvyklosti“, dodávaje, že by bylo na škodu „čtenářskému užitku z *Posledního soudu*, kdybychom chtěli sloh této

58 „Věta rozplizlá a rozstříknutá do ozdob se stává vypouklejší, výraz spěje k sevřenosti, metodou vnější i vnitřní interpunkce se individualisují věci a osoby, vše se vrací k pevnějším, konkrétnějším obrysům“ (tamtéž, s. 78).



knihy zařadit do příhrádky formalismu“ (Mukařovský 1958, s. 168).⁵⁹ Mukařovský *Poslední soud* v kontextu Vančurova díla stavěl vysoko, o čemž svědčí nejen četnost, s jakou k němu odkazoval ve svých vančurovských slohových analýzách, nýbrž i sumarizující kritické soudy, třebaže v nich se projevuje i jisté „lavírování“: ve *Vančurovských prolegomenách* píše, že „povídka *Poslední soud* vzkypěla v samoúčelnou hru jazyka, v samoúčelnou hru jazykových prostředků“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 508), v *Řeči při tryzně* (1945) se naproti tomu přiklonil k těm kritickým hlasům, které v této knize spatřovaly „jeden z nejkrásnějších výtvorů české lyricko-epické prózy“. Současně však Vančurův slohový experiment vyložil z perspektivy autorovy „cesty k epice“: „nebylo by nádherně vyvážené, klasicky úměrné významové výstavby věty Vančurových *Obrazů*, kdyby byl nepředcházel právě *Poslední soud* [...], neboť zde, v této knize, vyzkoušel básník, do jaké míry lze napnout tětivu významu, aby věta významově bohatá a mnohotvárná snesla co největší významové rozpětí“ (tamtéž, s. 497–498).⁶⁰

„Jako každá dobrá věc básnická připouští i Vančurův román několikerou interpretaci,“ poznamenal nad románem *Hrdelní pře anebo Přísloví* (1930) F. X. Šalda. Reflektoval mnohovýznamovost této okázale rafinované knihy, jejíž celkový smysl nelze odvodit z plánu dějového, nelze jej však hledat výlučně jen v aktualizované rovině jazykové. Šaldu samého ovšem — v návaznosti na jeho úvahy o epické povaze autorovy prózy v recenzi *Polí orných a válečných* — přednostně zajímal Vančura jako epik „v době, jež mu nepodává děje“,⁶¹ a smysl kompozice *Hrdelní pře* spatřoval pak v „hledání a nalézání děje“, jemuž v rovině konvenčně podaného detektivního příběhu odpovídá pátrání po (zlo)činu: „Byl tu jakýsi děj, vražda mladé ženy Evy Půlpytlové, ale ten děj zapadl, rozplynul se, byl pohlcen tmou“ (Šalda 1930, cit. podle Šalda 1988, s. 392). Parodická hra s žánrovými pravidly detektivky, pokládáné za čistou epiku, tvoří pozadí, na němž se obnažuje jak rozklad tradičně budovaného příběhu

⁵⁹ V témže roce Králíkovo negativní hodnocení nové podoby *Posledního soudu* odmítl Z. Kožmín. I on se domníval, že vlastní básnické kvality díla vystoupily do popředí teprve „zestručněním a redukcí příliš rozvětveného výrazu“, jež viděl jako důsledek autorova „přiklonu k živé lidové řeči“ (Kožmín 1958, s. 147). K původní verzi románu z roku 1929 se záslužně vrátil až editor svazku Vančurových próz dvacátých let pro Českou knižnici (2000).

⁶⁰ Tutéž interpretační figuru uplatní ve své monografické práci M. Kundera: *Poslední soud i Hrdelní pře* neznamenají sice víc než jakési experimentální studie, v nichž — i v důsledku autorovy dočasné izolace „od politického života komunistické strany“ (sic!) — „tvárné hledání, zejména jazykově stylistické, převažovalo nyní až příliš nad hledáním pravdy o světě“, z perspektivy Vančurovy „cesty za velkou epikou“ mají však svůj pozitivní smysl ve světle otázky: K čemu směřují? Jazykový experiment s materiálem lidových přísloví a úsloví v knize *Hrdelní pře* přetěžuje sice vyprávění, rozkládá románovou formu a znesnadňuje četbu až po samu mez nesrozumitelnosti, v „paradoxní dialektice uměleckého vývoje“ byl však v díle „krajně nesrozumitelném (a tudíž i nelidovém)“ učiněn autorův „rozhodný krok za lidovostí svého výrazu“: „Průzračný lidový humor takového Kubuly a Kuby Kubikuly, Luku královny Dorotky či Kosmy nevznikl by bez *nepřůhledného* experimentu *Hrdelní pře*“ (Kundera 1961, s. 67–68).

⁶¹ „Všecko básnicky tvořivé úsilí Vančurovo je boj o děj, je snaha poznat děj jako samu předmětnost poznání básnického“ (cit. podle Šalda 1988, s. 392).



(děj vraždy je nejprve rozkládán a pak — neúspěšně — skládán, záhada zůstává nerozřešena), tak jeho aktualizace jako dosud dějícího se dění, domáhajícího se interpretace románovými postavami i čtenářem, jejichž snaha dobrat se pravdy o dávné tragické události na statku Skalička i pokusy o porozumění skutečným životem však zákonitě selhávají. J. Hora v tomto smyslu psal o „jakési nové epice, mnohde ještě ve stavu chaosu“ i o tom, že „účinn autorův není v příběhu samém, nýbrž v jeho proměně v poetický fakt“ (Hora 1931, s. 5). Ze zjištění „formové proměny románového tvaru“, resp. jeho rozkladu, vycházel v recenzi s příznačným titulem *O proměně románové formy u Vančury* i F. Götz. Naproti tomu A. Novák, který pro *Hrdelní při* přílišné pochopení neměl, zcela odmítl její finále, v němž se hrdinové vzdávají svého rekonstrukčního úsilí: měl za to, že v tomto vyznění se vyjadřuje autorův — tolikrát mu kritikou předhazovaný — „pesimistický a nihilistický cynismus“, čiší z něj „poznání marnosti a nesmyslnosti všeho úsilí lidského [...] odmítavá pohrda vším, co člověka povznáší nad talíř a sklenku“ (Novák 1931a, s. 9). Novákovi, stejně jako Šaldovi, který v románovém závěru rovněž viděl vítězství „vulgární živočišnosti“, unikl vlastní smysl románového „rozuzlení“, spočívající v nalezení spravedlnosti, jež není štvána posedlostí po racionálním poznání pravdy, nýbrž je sycena životem, zbaveným stínu minulosti, a pochopením pro elementární lidské city a starosti, jež mezi postavami nastoluje vzájemné porozumění a smír. Odproblematizovat samu skutečnost v její primárnosti a osvobodit ji od nadvlády soudu o ní je noetickým smyslem *Hrdelní pře*, jež ji staví do blízkosti dobových próz Čapkových nebo Weinerových (srov. Opelík 1970).

A. M. Píša ovšem poukázal na to, že tvrzení jedné z postav „Vše, co známe, je deformováno k určitému obrazu“ je nejen hlasem relativistické skepse a relativnosti rozumového poznání pravdy, nýbrž také autorovou poněkud kryptickou obranou vlastní tvůrčí metody. Proti uvedenému výroku rozhorleně protestuje příznačně učitel na penzi Vyplampán, v němž Vančura zkarikoval „typ rozumářského pozitivisty“, v jehož slovech o „jazyku úřadů a středních škol“ však Píša postřehl i „přímý satirický osten proti nedávné Peroutkově kritice Vančurova slohu“ (Píša 1930, cit. podle Píša 1969, s. 353). Jiří Opelík později román označil doslova za „velikolepou odpověď na Peroutkovo odmítavé stanovisko a nadto i beletristické pokračování prozaikovy přímé polemiky“ (Opelík 1970, cit. podle Opelík 2000, s. 136),⁶² jejíž „ohlas“ lze zaznamenat nejen v konkrétních ironických výpadech⁶³ a v promluvách vypravěčových, polemicky obrácených vůči kritikům autorovy umělecké metody a poetiky,⁶⁴ nýbrž především

62 Kniha vyšla v listopadu 1930, tedy bezprostředně po proběhlé polemice.

63 Kupř. ve formulaci: „[...] pošlete na něho Zazabouchu a Vyplampána, ti mu poškubou peroutku“ (Vančura 1979, s. 53).

64 Ty zde zastupuje již zmíněný vysloužilý učitel Vyplampán, jemuž „hová řeč bodrá a rázná“, ušlechtilá a prosta všech „násilností“ a v jehož apelu „A mluvte [...], jak mi narostl zobák, nebo vás vykleštím“ (Vančura 1979, s. 39, 172) nelze přeslechnout Vančurovu ironickou odpověď na větu z Peroutkovy kritiky: „Vidíme pot autorův i strach jeho, aby náhodou něco neřekl tak, jak mu zobák narost“ (Peroutka 1930, s. 410). Echo této polemiky lze zaznamenat i v básnickově karikatuře od A. Hoffmeistera, doprovázené parodickými verši s titulem *Řeč Vladislava Vančury*: „Žvaňte si své třesky plesky. / Piš jak slyšíš!, tak slyš česky! / Ptáci mají jednu starost, / zpívat, jak jim zobák narost“ (in *Literární noviny* 5, 1930–1931, č. 6, březen 1931, s. 5).



v důrazu na básnickou svébytnost díla cestou aktualizujícího ozvláštňení a deformace jak složky jazykové (zde prostřednictvím staročeských přísloví, obnažováním jejich obrazně metaforické, a tedy dějící se, nikoli ustálené hodnoty), tak roviny dějové rozkladem tradiční syžetové výstavby a konvenčně vyprávěného a uzavřeného příběhu (srov. tamtéž, s. 135–136). Tento základní slohový princip knihy však dobová kritika hodnotila rozporně: Píša na straně jedné oceňoval Vančurovo bravurní stylové využití přísloví, na straně druhé ho rušila jejich hojná nesrozumitelnost, jež mu byla „výstražným dokladem, jak pud k experimentu, neustále provádějící Vančuru, může se zvrhnout v podivínského koníčka. Jsou to namnoze právě tyto dekorativní hříčky, jež zabraňují tomuto osobitému autorovi, aby dospěl k jasnému a plnému epickému tvaru“ (cit. podle Píša 1969, s. 353). Rovněž M. Rutte sice rozpoznal a přesně charakterizoval způsob aktualizace epické složky prózy, příběhu, v němž je motiv zločinu „rozvíjí se s detektivní vážností, která však chvíli co chvíli se groteskně sešpulí“ („zpola rabelaisovský soudní skeč a zpola pronikavá analýza spravedlnosti a pravdy“ /Rutte 1932, s. 202/),⁶⁵ význam Vančurovy ozvláštňující práce s přejatými příslovími však nedocenil, naopak mu byla příkladem pro to, jaké nebezpečí přináší Vančurova záliba ve slovu, „není-li spoutána uměleckou sebekázní a podřízena zákonům celku“: slovo se proměňuje v preciózní ornament a sám Vančura v „dekorativního artistu“ (tamtéž).

IV. VYPRAVĚČ DOBRÉ MÍRY ANEB OD „KULTU SLOVA“ K „SLOHOVÉMU OPROŠTĚNÍ“

Cítil jsem nutkání něco rozbít, abych způsobil hluk, ale nakonec jsem zvolil souvěti, jehož slova padala jako krupobití (V. Vančura, Hrdelní pře)

Za knihu „až nedovoleně krásnou a omamnou“ označil *Markétu Lazarovou* (1931) F. X. Šalda (1932, cit. podle Šalda 1988, s. 495), čímž ve zkratce podal úhrnný dojem, který kniha vyvolala nejen u kritiky, nýbrž i u širší čtenářské veřejnosti, což potvrdilo ocenění státní cenou a první místo v anketě o knihu roku *Lidových novin*.⁶⁶ V kritické recepci Vančurova díla představuje *Markéta Lazarová* ojedinělý případ přijetí

⁶⁵ Srov. dále: „Soudce a obviněný tahají se o pravdu jako dva buldoci, kteří se zakousli tvrději každým do jednoho konce. Jsou vážní i směšní zároveň a jejich jména leží na jejich tvářích jako potměšilá satirická maska. U humoristických postav Vančurových máte vždy zvláštní dojem, jako by lidé nebyli tu sami sebou, ale byli představováni kabaretními excentriky, v jejich reprodukci všechno vážné je současně směšné. Je to, jako by šlo o vážný případ, ale soudce hrál řekněme třeba Werich a obžalovaného Voskovec“ (Rutte 1932, s. 202). Tuto hybridní povahu *Hrdelní pře* (vážné téma rekonstrukce dávného, dosud nepotrestaného zločinu v inscenovaném soudním procesu, v němž nejde sice o hrdlo, nýbrž o poznání pravdy, je pojednáno s groteskní nadsázkou a humorem) vystihl P. Eisner německým kompozitem „Justizgroteske“ v názvu své recenze pro *Prager Presse* (Eisner 1931a, s. 8).

⁶⁶ V roce 1931 jí své hlasy dali kupř. J. Mukařovský, J. Honzl, A. Hoffmeister, B. Fuchs, V. Nezval (společně s Mukařovského studií *Máj* i Leninovým spísem *O marxismu*) nebo J. Ježek, ale i J. Florian, M. Rutte, J. Kopta, J. Šusta, o rok později T. G. Masaryk.



nejen širokého (v dobovém tisku vyšlo zhruba dvacet kritických ohlasů), nýbrž i takřka bezvýhradně kladného, jež dílu v kontextu básnickovy tvorby přisoudilo místo syntézy jeho dosavadního tvůrčího úsilí, v níž měl autor dosáhnout oné kýžené rovnováhy mezi epickou osnovou díla a jeho jazykovým výrazem, tedy vyvážení mezi složkami, jejichž poměr se do té doby podle větší části kritiky vyznačoval napětím a neúměrnou převahou složky jazykové.⁶⁷ A. M. Píša v úvodu své recenze evokoval nejprve onen „pocit neúměrnosti mezi líčenou skutečností a autorovým výrazem“, vyvolávajícím „dojem násilné, až silácké grotesknosti, schválně a křečovitě baroknosti“ autorových předešlých děl, aby v *Markétě Lazarové* přivítal autora, jenž „dospěl k jasnému a plnému epickému tvaru“ (Píša 1931, s. 7, cit. podle Píša 1971, s. 49). V novém románě se Vančura nevzdal ničeho z bohaté škály svých výrazových prostředků i stylových postupů, tentokrát však jeho výraz „organicky srůstá se skutečností dějů i povah“ a díky „výrazové[mu] uvolnění a oproštění“ dosáhl jeho sloh „nebývalé mnohotvárnosti“ (tamtéž, s. 49–50). Podobně K. Sezima hned na úvod svého referátu přivítal skutečnost, že autor, u něž se síla slova „nejednou ocitla v rozkolu s motivickou chudobou a slabou dějovou poutavostí, daleko pokulhávající za patosem výrazu“, se zde vyhnul „okázalému kultu slova pro ně samo“ a „látka se mu tady nejpřílehavěji kryje s podáním“ (Sezima 1931, s. 37). Básníkův formový paradox zdál se být kritice překonán tím, že bylo dosaženo oné kýžené umělecké rovnováhy mezi invencí tvárou a námětovou.

Za dílo „rozhodujícího významu ve vývoji tohoto básníka“ *Markétu Lazarovou* označil také F. Götz: Vančura v něm poprvé „pronikl ke kořenům pravé epičnosti“, k níž vede jedině „vnitřní uzrání, jež se projevuje oproštěním názorovým a plnou epickou předmětností“ (Götz 1931a, s. 4). I Bohumil Novák pokládal *Markétou Lazarovou* za nejkrásnější dílo Vančurovy dosavadní tvorby, jíž dospěl k „novému epickému útvaru“, „našel slovo a obraz úměrný ději, který podle básníka samého nemá být ničím jiným, než rozvedeným básnickým obrazem“ (B. Novák 1931, s. 76). „Sází všechno na jedinou kartu, na kartu imaginace“, shrnul celkový dojem z románu Vítězslav Nezval. A došlo-li v něm na bohatý děj, fabuli, pak „z pouhé rozkoše vidět páditi před sebou oživlé obrazy téhož metaforického mozku, jenž se sytí neustálými blýskavicemi“ (Nezval 1931, s. 2). Ani A. Novák nemohl zapřít mocný účinek, jímž na něj nový román zapůsobil. Byl mu „překvapením látkovým i slohovým“: svou loupežnickou baladou se autor poprvé odvrátil od současnosti a pro svou látku sáhl sice do středověku, avšak jen proto, aby překročil žánrová pravidla tradiční historické prózy a jako „epik s primitivní láskou pro fabulaci“ navrátil se k „dějotvorné bájivosti“, hutné „epice pro epiku“ s důrazem naléhavého přednesu, jímž vypravěč staví na odív svou účast na osudech svých postav (Novák 1931b, s. 9).⁶⁸ Originalitu, s níž Vančura „tuctový loupežnický

⁶⁷ V poválečné recepci na toto hodnocení *Markéty Lazarové* navázal především M. Kundera, jenž jí přisoudil význam mezníku, který „osmysluje i nazpět Vančurovo počáteční intenzivně experimentátorské období“ a jímž současně „nabývá další Vančurův vývoj neobyčejně vnitřní logiky a kázně. Je zahájeno údobí sklizně, údobí syntéz“ (Kundera 1957, s. 590).

⁶⁸ Nezávislost Vančurovy loupežnické historie na vzorech tradiční historické prózy vyzdvihl také B. Fučík, J. Čep („nemá nic z manýry tzv. historických románů, kterými je naše vlast tak smutně proslulá“ /Čep 1931, s. 473/) a P. Eisner (1931b, s. 10), jenž v tomto směru poukázal na příbuznost s uměleckou metodou Durychova *Bloudění: Markétu Lazarovou* četl



krvák“ proměnil v dílo, srovnal Roman Jakobson s genialitou Chaplinovou („vychází ze sentimentálního nicotného kýče a dělá z něho opravdové umění“), svou „primitivní výrazností, nosností slova téměř iracionální a konečně svou dráždící nepřijatelností“ mu ovšem Vančura současně upomínal na experimentální prózy Velemira Chlebnikova (Jakobson 1931, s. 3).

Avšak i nad *Markétou Lazarovou*, třebaže na okraji všeobecně kladného kritického přijetí, zazněly disharmonické tóny, ohlašující jednu významnou linii autorovy recepce třicátých let: *linii zápasu (o) básníka s ideologií*. B. Fučík ve svých dobových literárněkritických esejích a posmrtně publikovaných přednáškách (zejm. *Ideologie a skutečnost v umění*, in B. Fučík: *Rodná krajina básníka*, 2003) Vančurovo dílo četl coby „zápas o realitu“, který chápal jako zápas básníka s ideologem („člověk ztratil víru v tento svět, s ní ztratil i naději a vynalézá ideologie“), v němž — je-li úspěšný — se i proti ideologickým intencím autora, díky intenzitě jeho uměleckého nadání, prosazuje řád poezie i řád reality: Vančura se ve většině svého díla nechává „uchvátit a nést právě řádem, jež chce popírat“. I Markétino vehementní popírání existence Boha mu bylo toho dokladem: Vančura by neměl potřebu bouřit se proti něčemu, co pro něj neexistovalo, básník v něm, snad sám sobě navzdory, vítězí nad ideologem, organizovaný řád básně prokazuje, že stvořený svět je silnější než autorova intelektuální skepse (cit. podle Fučík 2003, s. 105–107). Ideově či ideologicky motivované výhrady Jana Čepa a Václava Renče zaznamenaly v *Markétě Lazarové* jen drobné kazy, které nerušily celek díla: místa promlouvající „malicherný[m] duch[em] vzpoury“ a proklamující „prázdnotu“ nebes jim zněla sice „falsetem“, jejich „skřípavý zvuk“ však neznamenal nic ve „velkolepé symfonii“ díla (Čep 1931, s. 473). Fučíkovy, Čepovy i Renčovy vančurovské texty z počátku třicátých let jsou tak spíše dokladem jistého přiblížení se katolicky orientované kritiky Vančurovu dílu, snahy „osvojit si“ je, a to i přes odlišná ideová stanoviska.⁶⁹ V recenzi Ladislava Štolla byly naproti tomu poprvé formulovány principiální výhrady ze strany marxistické kritiky. Podle Štolla, přistupujícího k dílu z perspektivy básníka světového názoru a ideové orientace, lze ve Vančurově tvorbě od *Pekaře Jana Marhoula* sledovat proces „tříštění obrazu světa“, jenž svého vrcholu dosáhl v *Hrdelní při*, v níž „svět se rozpadl v tříšt věcí — v slova“. *Markéta Lazarová* pak podle kritika představuje problematický pokus tento rozbitý svět rekonstruovat fantazií, či silněji: útekem do světa fantazie právě v době, kdy „svět skutečný poskytuje obraz nebývale dramatické historické proměny [...] v úžasné osnově příčin a následků rostoucí krize společenského pořádku“ (Štoll 1931,

jako svého druhu uměleckou odpověď na *Bloudění* a navzdory ideové protichůdnosti zjišťoval mezi oběma autory nápadnou blízkost v jejich uměleckém temperamentu a charakteru. Rovněž M. Rutte v německy psaném článku *Zwei Romandichter* (1931) podal dvojportrét V. Vančury a J. Durycha, kteří mu představovali vrchol soudobé české literární produkce, přičemž recenzovanou *Markétu Lazarovou* označil za dosavadní vrchol autorovy tvorby, neboť básníkův jazyk si v ní uchoval svou plastickou sílu, osvobodil se však od dřívější křečovitosti a dekorativismu (Rutte 1931, s. 552).

⁶⁹ Dočasnou blízkost v pohledu na otázky umění dosvědčuje i otisk Vančurovy významné teoretické stati *O společenské funkci umění* (1932) ve Fučíkem řízeném časopisu *Tvar*. J. Florian kupř. uváděl v anketě o knihu roku *Lidových novin* opakovaně Vančurovy knihy: *Markéta Lazarová* (1931), *Luk královny Dorotky* (1932), *Konec starých časů* (1935).



s. 687). Ve Štollově recenzi, kriticky reflektující ideové směřování básnickovy tvorby i „nesoulad“ mezi autorem veřejně zastávaným světonázorem a jeho dílem, lze zaznamenat první známky distance marxistické kritiky vůči Vančurovu dílu, jež v následných polemikách o romány *Konec starých časů* a *Tři řeky* přeroste v boje o Vančuru na „levé frontě“.

Následující román *Útěk do Budína* (1932) jako vítěz první ceny v soutěži Melantrichu, již mu udělila porota, v níž zasedli F. X. Šalda a O. Fischer, už předem vyvolával velká očekávání. Tím, že dramatický komorní milostný příběh básník situoval poprvé do aktuální česko-slovenské současnosti a postavy obou milenců zachytil v jejich konkrétních dobových souvislostech i sociálních vazbách, znamenal pro kritiku opětovné překvapení, umocněné nadto zřejmými rozpaky. A. Novák, A. M. Píša, K. Sezima i mnozí další kritikové poukazovali např. na všednost fabule s nepatrnou invencí, konvenční, až tuctový příběh s banální zápletkou, uznávali ovšem, že mu Vančura dal pevný umělecký tvar a básnický jej povýšil k jedinečnosti.⁷⁰ Výrazový sloh Vančurův se v románu dále oprostil, až se některým kritikům zdálo, že postrádá část rysů, které byly pro básníka dosud pokládány za typické, převážně však bylo výrazové a slohové oproštění přijato souhlasně a zůstane po celá třicátá léta jedním z určujících leitmotivů kritické reflexe Vančurova díla a proměny jeho slohu. V tomto duchu vyznívá i závěr Götzovy recenze: „Přes to, že Vančura trochu naivně vidí deformaci jako sám princip formy, oprostuje se jeho románové umění od těch schválných deformací, jimiž byly naplněny jeho předešlé romány, a jeho dílo nabývá nové *epické melodie*, jež jest věčná, strohá, ale reálná“ (Götz 1932, s. 5). Přestože se Vančurova obraznost K. Sezimovi zdála být méně výbojná, uchovala si podle kritika svou intenzitu a básník dospívá k nové tvarové jednotě, v níž fabulace není již drcena „příliš okázalým úsilím slohovým“, formová invence a jazykový experiment, pevně zakotvené v autorově záměru a představě, působí sice tlumeněji a střídměji, o to však účelněji (Sezima 1932, s. 43). Rovněž A. M. Píša, který knihu recenzoval hned dvakrát (v *Právu lidu* a *Literárních novinách*), přivítal další oproštění Vančurovy dikce, jež je nyní „zbavena namnoze zcela oné temné a křečovitě baroknosti, která dosud platila za neodbytný znak Vančurova slohu“ (A. M. Píša 1932b, s. 3). I on připustil sice, že „osobitým výbojem obraznosti ať dějové, ať charakterotvorné nemůže tento Vančurův román soutěžit s předchozími“, nové přednosti však objevuje v kompozici příběhu a především v charakteristice postav: „A tak, nechť je tento *Útěk do Budína* jakkoli slabší proti předchozím Vančurovým pracím, zůstává Vančura také zde básníkem, který v nadreálném ovzduší vytváří typické osudové děje a perspektivy“ (A. M. Píša 1932a, s. 9). V obdobném duchu se uzavírá i recenze J. Hory: „Jsme

70 Podle B. Nováka i *Útěk do Budína* představil Vančuru především jako umělce, „jehož nedostiznou forcí je výraz, jehož umění spočívá v samé formě a struktuře jeho díla“, jako umělce usilujícího o „maximální aktualizaci jazykového projevu“ (B. Novák 1932, s. 820). Explicítní odkaz na Mukařovského a Pražský lingvistický kroužek i jeho pojetí aktualizace básnického jazyka v recenzi díla umělce, jehož „souputnictvím“ s teorií pražského strukturalismu bylo všeobecně známo, nepřekvapí, dokládá však zároveň, jak naléhavě byla v dobovém myšlení o literatuře pocítována potřeba ujasnit si specifčnost básnického projevu, jak důležitá byla i u kritiků stojících mimo kroužek potřeba vyrovnat se s konceptem strukturálně funkční jazykové analýzy.



tu prostě u Vančury, ducha samobytného a ojedinělého, jenž nám pozvolna, knihu od knihy, vtiskává svoje vlastní vidění světa. [...] Jsou to rozpaky epika, jenž upřel své oči na novou zem“ (Hora 1932, s. 50). Naproti tomu v Šaldově poznámce, že „Útěk do Budína poprvé blíží se románu v běžném slova smyslu“ (Šalda 1932, cit. podle Šalda 1988, s. 496), lze zaslechnout rozpaky kritika, který před léty v obdivné recenzi *Polí orných a válečných* proti tradičnímu románu ocenil Vančurovo umění epiky. Ostatně místa k „nenasycení krásn[á]“ shledává v románu tam, kde stojí čas, kde neteče románový čas a figury žijí ten „mytický nadčas“ (tamtéž).

Již názvy dvou z dobových recenzí následující povídkové knihy *Luk královny Dorotky* (1932) — *Vypravěč dobré míry* (A. M. Píša) a *Vančurova radost z vyprávění* (J. Hora) — akcentovaly převažující mínění dobového kritického přijetí, v němž jako by se kritika chtěla ubezpečit, že ona sjednocující formule a charakteristika, kterou pro jméno autora konečně našla, jsou stále platné.⁷¹ Od pozitivního přijetí se výrazněji odchýlily pouze dva kritické soudy. Fedor Soldan k vančurovskému kritickému diskurzu přispěl polemickou reflexí vývoje básníkovy slohu — „archaistní[ho] styl[u] modernisty Vančury“ —, v němž zaznamenal ústup od tvárného a skladebného úsilí jeho nejlepších knih (k nimž vedle *Polí orných a válečných* překvapivě řadil *Rozmarmé léto*) k výrazové i slohové bravuře a virtuózní, leč stereotypní vypravěčské dovednosti, jež se podle kritika ocitla na prahu „slepé uličky“ (Soldan 1932, s. 137–138). J. B. Čapek svou polemiku založil širěji: od *Pekaře Jana Marhoulá*, kterého kdysi uvítal jako „román nového typu“, autorův vývoj sledoval sestupnou cestu, kde „přes zvuknou, ba ohlušující výrazovost pronikal spodní hlas vyprázdněného cynismu a nihilismu“ (J. B. Čapek 1933, s. 310). Čapkův soud však více než ustavičné metamorfózy Vančurovy poetiky, v nichž se odráželo básníkovy neúnavné hledačství výpravného či dramatického tvaru, reflektoval změnu kritikových ideově-estetických východisek a postupné odcizování se básníkovy dílu, které již neodpovídalo jeho konceptu uměleckého díla jako činitele kulturního a mravního: v recenzi *Hrdelní pře* vyzdvihl ještě autorovu vůli k experimentu („Chce všechno vidět nově, vidět po svém [...] každou větu kuje novým kladivem a v nově rozdmýchaném ohni“) i výrazovou originalitu („[h]odnota Vančurova činu po stránce výrazové jest neocenitelná“ /J. B. Čapek 1931, s. 566/), v recenzi *Luku královny Dorotky* již nesouhlasně psal o Vančurově „náboženství čisté výrazovosti“ a úpadku nejen ideovém, nýbrž i uměleckém, který je mu důsledkem autorova útěku od „veškerého života ideového, mravního, sociálního“. I „značné oprostění“ výrazové, jež kvitovala většina soudobé kritiky, Čapkovi znamenalo pouhé „vyprázdnění“. Čapkova jízlivá otázka, zda a jak bude spisovatel po vzoru komunistických kritiků reagovat na proměnu hodnotových kritérií na levé frontě v důsledku charkovského kongresu („obrácení Bedřicha Václavka“), odrážela již vyhračující se situaci v levicové kultuře, periodicky se vyhrocující v rozkoly, polemiky a spory, jejichž předmětem se záhy stane i Vančurovo dílo (J. B. Čapek 1933, s. 310).

⁷¹ A. Novák, jehož soud je v tomto směru reprezentativní, s neskrývaným nadšením psal o epické virtuozitě knihy, již autor dává „přímou na odiv“, o „absolutním vypravěč[i] starého, dobrého typu, jenž stojí nad módou a jejími slovesnými módami, se oddává výhradní rozkoši a zároveň neodolatelné potřebě vynalézati a rozprádati příhody o typických účastnících lidské tragikomedie a užívatí se svrchovanou samozřejmostí všech slovesných prostředků“ (Novák 1932, s. 9).



Přestože Vančurovo drama *Alchymista* (1932), formálně již zcela vzdálené jeho avantgardním dramatickým básním dvacátých let, bylo převážnou částí kritiky přivítáno, referáty nemohly zastřít skutečnost — již ostatně potvrdil i další „život“ básníková dramatického díla —, že Vančurův spisovatelský talent byl svým založením epický, a nebylo bez nebezpečí, jak konstatoval O. Fischer, přenášet postupy a prostředky, jež se s úspěchem a silným účinkem uplatňují v epice, téměř beze změny do tvaru dramatického: „I na divadle je posedlý běsem, nikoli však, na rozdíl od románů, citem pro vyvážený řád“ (Fischer 1932, s. 9).⁷² Přesto zjevné zisky kritika nadále viděla především ve Vančurově básnicko bohaté jevištní řeči,⁷³ básnickém kouzlu a tragickém patosu⁷⁴ i duchovní závažnosti ústředního konfliktu dramatu, jehož předobraz byl kritikou spatřován v Dvořákově *Králi Václavu IV.*, Dykové *Poslu*, příp. v Martenově dialogu *Nad městem*. J. Honzl, v jehož režii hru uvedlo pražské Národní divadlo, v programu k inscenaci vyzdvihl ve Vančurovi znaky objevitelské a obnovitelské individuality i „mohutné tvořivosti, jež nechce vplout snadno a lehce do normální produkce divadla a divadelního básnictví“ (Honzl 1932, cit. podle Honzl 1956, s. 159), B. Václavek v referátu o pozdější brněnské inscenaci byl naopak toho názoru, že Vančurova nová hra nejen dosvědčuje autorův vývoj „od dramatu jakožto poezie slova k dramatu jevištnímu, od svobodného vytváření ke koncesím dnešnímu ilusionistickému a realistickému jevišti“, nýbrž ukazuje i básníka „okázale míjejícího dobová témata, na cestě ke klasicismu velmi usedlému a kompromisnímu“ (Václavek 1932, s. 107). Tato disonance odráží proměnu Václavkova poměru k Vančurovi, kterou lze sledovat i v souběžně vznikajících statích (*O proletářskou literaturu /1932/, Básník a společnost /1933/, Dvě léta boje o československou proletářskou literaturu /1933/*), reflektujících již připomenutý kritikův názorový obrat pod vlivem charkovského kongresu proletářské literatury v roce 1930. Václavek v nich Vančurovi vytýkal jeho tehdejší esejistické projevy, jimiž měl popírat „souvislost mezi revolučním světovým názorem a umě-

72 Totéž potvrzují referáty Hanuše Jelínka („Všechno mistrovství slova a věty a všechno dramatické napětí, které dovedl dát svým románům, nestačily učiniti z *Alchymisty* divadelní kus schopný života. Ač osobami hry zmítají tíž vnitřní démoni, tíž pudový elán, tytéž živelné prasíly, které pohybují postavami jeho románů; ač mluví touž řečí hned mohutnou, hned delikátní, zůstávají fantómy, stíny bez života“ /Jelínek 1932, s. 120/) i Jaroslava Jana Paulíka („Mnoho, a skoro vše zůstává v *Alchymistovi* ve slovech [...] drama, slovesnost, básnictví Vančurovy zůstávají převážně literární, ztrácejíce svou sílu a magii za divadelní rampou“ /Paulík 1932, s. 55/).

73 „Alchymistou‘ zmocňuje se jeviště opět básník. Řeč, která se měnívá často na jevišti ve žvást, nabývá u Vančury znovu básnické stavby a zákonitosti. [...] Vystává před námi slovesná architektura, jež je předurčena pro tragický vznos divadelní řeči, která má sílu magického zaklínadla, mohutnost těch prostředků, kterými obchvacovala středověká mystérie své posluchače a diváky“ (Honzl 1932, cit. podle Honzl 1956, s. 161–162); „I divadelní Vančura tak jako románový je především mohutná síla osvobozeného a očištěného slova“ (Řezáč 1932, s. 23).

74 „Je to hra mohutné, u nás dnes tak vzácné básnivosti: jak v románu, tak v dramatu vyznačuje se Vančura patosem absolutna, je básníkem životních pratvarů, lidské elementárnosti, typických osudů“ (Píša 1932c, cit. podle Píša 1967, s. 205); „Jde o dílo velkého duchového vzepětí, jakému nedorostl ani jeden z dnešních vedoucích českých dramatiků“ (J. Träger 1932, s. 284).



leckým dílem“: „[...] jde opravdu jen, jen o slovesnost? Nemáte ani dost málo touhy formovati něco jiného než slova a slova? Nechcete ani dost málo formovati život?“ (*O proletářskou literaturu*, cit. podle *Prameny*, s. 152). I ve vlastní tvorbě, utíkaje „ze současnosti do historie“ a k „čiré oblasti básnické“, vzdálil se básník „věcem podstatným [...] zato usilovně stupňuje technickou stránku své práce, aby tuto prázdnotu svého díla nahradil kvalitami „uměleckými““ (*Básník a společnost*, tamtéž, s. 174–175).⁷⁵

V. OBRANA BÁSNÍKA: SPOR (O) BÁSNÍKA S IDEOLOGÍÍ

Pánové si žádají, aby v zábavném rouše románovém přicházely na svět úvahy a obrazy naší velikosti či bídy (V. Vančura: *Poznámka ke sporu o básnický jazyk*, 1932)

Románem *Konec starých časů*, publikovaným v Melantrichu v září 1934, se Vančura vrátil k literatuře po téměř dvouletém intermezzu, vyplněném intenzivní prací pro film,⁷⁶ s níž byl svou genezí svázán i nový román. Opíral se o nerealizovaný scénář k filmu *Baron Prášil*, z něhož však autor přejal jen krátké pasáže, rozvinul směrem k bohatší dějové linii i sociálně určitější charakteristice postav a celkově jeho téma zcela nově uchopil prostřednictvím osobního vypravěče, knihovníka Spery. Dobový kritický ohlas, který román vyvolal, byl nebývalý jak svou četností — vyšly takřka tři desítky kritických soudů — tak šíří hodnotového spektra.⁷⁷ Mimořádnost kritického ohlasu románu, umocněná i úspěchem u širší čtenářské veřejnosti,⁷⁸ předzna-

⁷⁵ Peripetie Václavkova složitého vztahu k Vančurovi se odráží i v kritikově hutné syntéze spisovatelova vývoje v knize *Česká literatura XX. století*, původně určené pro sborník *XX. století* (1934, samostatně 1935). Václavek v ní znovu ocenil vývoj básnickovy prózy dvacátých let, završený monumentálním románem *Poslední soud*, prózy třicátých let (po *Konec starých časů*) naproti tomu hodnotil jako výraz „vnitřních rozpaků“. Ty se projevují jednak ztrátou vztahu k současnému životu, jež nahrazuje o to intenzivnější „práce tvárná“, jednak „těkáním k látkám i tvárným tendencím dosti protilehlým“ (Václavek 1935b, s. 147–150).

⁷⁶ Jako scenárista a režisér, resp. spolurežisér se Vančura podílel na filmech *Před maturitou* (1932), *Na sluneční straně* (1933) a *Marijka nevěrnice* (1934). Rozpačitý kritický ohlas na básnickou filmovou tvorbu by se dal shrnout slovy z recenze *Marijky nevěrnice*, příznačně nazvané *Boj o český film — ještě nevyhraný*: „Avšak ani tentokrát se nepodařilo vytvořit skutečné dílo, ba ani ne takovou práci, na níž by neležely stíny diletantství. [...] Přes mnohé výhrady je v českém filmu tato nová práce Vančurova ziskem“ (Mrkvička 1934, s. 5).

⁷⁷ K dobovému přijetí srov. Hájková 1970, s. 5–27; Poláček 2006b, s. 6–7.

⁷⁸ V anketě o knihu roku *Lidových novin* se román v roce 1934 umístil na celkově čtvrtém místě, přičemž svůj hlas mu dali mj. J. Mukařovský, R. Jakobson, V. Nezval, J. Honzl, J. Seifert, K. Nový, I. Olbracht, J. Mahen, J. Durych nebo J. Čep, o rok později svůj hlas přidal kupř. J. Florian a F. Trávníček. Nadto román vyšel hned v roce 1935 v německém překladu Julia Madera. Šlo o vůbec první knižní překlad Vančurova beletristického díla do němčiny, kterému předcházely pouze dva překlady *Pekaře Jana Marhoulu* (do polštiny /1927/ a ruštiny /1928/) a dva překlady *Útěku do Budína* (do srbochorvatštiny /1933/ a slovinštiny /1934/). Teprve v příštích dvou letech následovaly německé překlady *Markéty Lazarové* a *Pekaře Jana Marhoulu*.



menala význam, jež mu měla přisoudit literární historie: J. Opelík o *Konci starých časů* psal jako o „nejvýznamnější vypravěčské próze českého písemnictví třicátých let“ (in *Dějiny české literatury IV*, 1995, s. 384), Z. Pešat toto „zcela ojedinělé, vančurovsky svěbytné dílo české vypravěčské prózy třicátých let“ situoval na křižovatku autorova vývoje: jím „energicky vykročil za epikou, vstříc novému společenskému románu“ (Pešat 1987, s. 262), kterým se výrazně přiblížil i směřování tehdejší české prózy, jež od přelomu dvacátých a třicátých let procházela procesem epické obnovy, ubírala se směrem k obecnému posílení epičnosti. Rozporuplnost dobových kritických soudů o *Konci starých časů* tak svědčí o mnohovýznamovosti románu samého, manifestující se v neuchopitelné postavě knížete Megalrogova, vnitřně rozporného protagonisty románu, jenž sám je v neustálé proměně i „pohybu“ přehodnocování ostatními postavami i čtenářem: od okouzlujícího „umělce života“, „dobrodružného básníka života“ po lháře, podvodníka a příživníka, bytost, „tak mnohoznačně tajuplnosti a svůdné živelnosti, jakoby zosobněný život sám“ (Píša 1934, cit. podle Píša 1971, s. 135).⁷⁹ V kontradikcích dobového ohlasu románu se však odráží i jeho pozice na „rozcestí“ autorova vývoje: Vančura v něm sice zdůraznil epickou osnovu, nikoli však oním, podle části kritiky žádoucím směrem ke společenskému románu realistického typu, k tradiční psychologické věrohodnosti a sociální ukotvenosti postav, k angažovanému uchopení aktuální společenské skutečnosti. Tento nesoulad komentoval J. Hora, který v narážce na „sociologického kritika“ (jímž míní O. Kríglu, srov. dále), požadujícího návrat k „sociálně dialektickému nazírání skutečnosti“ a „posílání figur do aktuálního zápasu společenského“, vyzvedl naopak autorovu básnivou fantazii, s níž román řadu aktuálních problémů velkoryse nahazuje, ponechává však celý tento „politicko-společenský komplex“ v pozadí: „násilník slova“ Vančura nad tím „nenáviděným, posmívaným, atomizovaným světem skládá architekturu své vize, přes všechnu aktuálnost námětu, mizející do rozkoše jakéhosi renesančního snu, dnešku navzdory“ (Hora 1934, s. 14).

Zatímco J. Hora ocenil „starého“ Vančuru, F. Götz v recenzi nadepsané *Nový Vančura* přivítal román coby svědectví, že autor jako mistr dokonalé formy dokázal rozšířit svou životní empirii a najít „novou obsažnost a substanci“: od umění jako hry fantazie, magie slova a novosti tvaru kráčí nyní za „zmnožováním života a stupňováním lidství“, k „podobnosti dnešní historické situace“ (Götz 1934, s. 5). Kritikové, jimž román neodpovídal žádnému z očekávaných „obrazů autora“, v architektonice knihy nacházeli jakousi trhlinu: kupř. P. Eisner psal o neurčitěm záměru a obsahu románu, v němž se básník „těžké severské krve“ dal strhnout renesančním životním pocitem, avšak bez hlubšího vnitřního účastenství; vzniklo tak dílo obdivuhodné svým výkonem, ale chladného lartpourtismu (Eisner 1934, s. 6). Frank Tetauer pocítoval rozpor mezi

⁷⁹ Odtud je vysvětlitelný i jeho bohatý literární „rodokmen“, široký rozptyl postav světové literatury, k nimž byl Megalrogov přirovnáván: většinu kritiků představoval sice jakousi syntézu barona Prášila, Dona Juana a Dona Quijota, Píša v něm však viděl i jisté rysy Chlestackova, a Hora dokonce Falstaffa. K. Sezima v něm bystře rozpoznal rysy samého autora („V hlavní figuře jako by byl básník zhustil svůj úděl a osudové podobenství“), resp. obhajobu mravní stránky jeho metody: „Apologii, ba oslavu veselé falše a lži, nikoli jako společenského zla, nýbrž naopak jako ostruhy do ospalého života a vzpruhy zlenivělé společnosti“ (Sezima 1934, s. 108).



autorovým „vzácným uměním slova, leckde nutně samoučelným, a zajímavým pokusem přepsat skutečnost tak prozaickou a nechutnou“, „těžko překlenutelnou nesrovnalost mezi přízemností námětu přesně viděného a maestosem varhanového přednesu“ (Tetauer 1934, s. 5). Viktoru Knappovi se Vančura naopak jevil jako „varietní kouzelník se slovy, utíkající od současnosti“: sice dokonale vypravuje, ale jeho příběhy jsou vzdáleny současné době a životu, nejsou víc než „mrtvý ornament“ (Knapp 1934, s. 8). I podle A. M. Píši nemají postavy „dostatek individuální tvářnosti“ ani „vnitřního napětí“ a leckde jsou tak „zploštěny v pouhé loutky bravurně roztočeného mechanismu dějového [...], který pak nejednou klope naprázdno“ (cit. podle Píša 1971, s. 136).

J. Mukařovský naproti tomu v *Několika poznámkách k novému románu Vladislava Vančury* (1934) vyšel z problematičtějšího postavení *Konce starých časů* na „rozhraní“ — s cílem představit nejen to, v čem se od autorovy dosavadní tvorby liší, ale i to, v čem jí odpovídá, tj. „najít společného jmenovatele“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 482). Ve strukturním rozboru, komplexnosti a šíři záběru, jakož i analytickou hloubkou a konkrétností detailu jdoucím vysoko nad rámec obvyklé časopisecké recenze, zaznamenal, že do té doby u Vančury dominující jazykové prostředky ustupují nyní tématu: „obrazy i jiné jazykové prostředky zestřídměly a staly se nenápadnými; jazyk znovu slouží sdělení“ (tamtéž, s. 486). To však neznamená, že by byla „opuštěna dosavadní linie“, nýbrž že byla „převedená na novou základnu“ (tamtéž): nositelem „základní sémantické tendence“ básníkovy slohu, směřování k „stálým významovým zvrátům a přelomům“, již není řada jazyková (při „srážce dvou sousedních slov“, na „rozhraní celých vět“), nýbrž tematická: dějová linie je neustále zalamována, „vybíhající pokaždé jinam, než kam slibovala“, „celý děj je tedy osnován na nejistotách a bleskově náhlých zvratech“, čemuž odpovídá proměnlivost v hodnocení vypravěče a jistá rozeklanost postav, které „jsou v povaze a chování plny protikladů“ (tamtéž, s. 486–489). Ve svém prvním uveřejněném vančurovském článku zformuloval Mukařovský řadu poznatků o tvárných postupech autorových próz a interpretačních výhledů, na něž pak mohl v budoucnu navázat, rozvinout je a prohloubit.⁸⁰ To ovšem neplatí o badatelově interpretačním návratu v doslovu ke *Konci starých časů* (1958), vydaném v rámci jím řízených Spisů.⁸¹ Recenze ze třicátých let představuje příklad „filologicky“ pozorného čtení, badatelsky poctivého a kritického, uvedený Doslov je v mnohém jejím pravým opakem a smutným svědectvím badatelova selhání inte-

80 Většina z Mukařovského (zhruba třiceti) vančurovských studií, článků, komentářů, vzpomínkových projevů a glos má povahu jen příležitostnou a popularizační, v době poválečné i vyložené služebnou, diktovanou proměnami kulturněpolitického a ideologického rámce, některé si ovšem svou analytickou přesností, pronikavostí poznatků a perspektivní otevřeností uchovaly platnost dodnes. To vedle uvedené recenze platí o článku *Od básníka k dílu* (1941), knize *O Vladislavu Vančurovi* (1946) a především Vančurovských prolegomenách (in *Cestami poetiky a estetiky* /1971/) a knize *Vančurův vypravěč* (2006), v nichž jsou shrnuty vzájemně se doplňující studie a přednášky z konce třicátých a počátku čtyřicátých let: předstupeň k zamýšlené, ale nedokončené vančurovské monografii. Tyto převážně materiálové, avšak řadou konkrétních pozorování k autorskému slohu bohaté texty postihují specifickou podobu Vančurova prozaického díla v detailu i širších souvislostech, se zaujetím jak pro konkrétní umělecké vyjádření, počínaje vztahem ke slovu a povahou jeho věty, tak pro obecnější problematiku tvárnou, skladebnou a žánrovou.

81 K tomu srov. Poláček 2021.



lektuálního i mravního. Mukařovský v něm navázal sice na své starší čtení, jež obohatil o dílčí postřehy o „uhlazení příkrých kontrastů“ a „rozmožení odstínů“ (Mukařovský 1958, s. 368), či o užití filmových postupů ve vyprávění („Neusiloval o to, napodobit film, ale přetavit jej v slovo“ /tamtéž, s. 358/), těžiště jeho interpretace však leží v apodiktických soudech, opírajících se o marxistickou axiologii, jejímž vůdčím principem je poměr díla k třídnímu boji a kategorie lidovosti jako základní činitel literárního vývoje a nejdůležitější měřítko životnosti uměleckého díla. Je smutnou ironií, že Mukařovského „slovník“ konce padesátých let se paradoxně přiblížil jazyku a argumentaci sociologicky zaměřených recenzí marxistických kritiků třicátých let, třebaže dospívá k protikladným závěrům.

B. Václavek ve stručné glose v *Indexu sice Konec starých časů* přivítal jako autorův návrat k dobové problematice, zároveň však na základě třídní charakteristiky hlavní postavy Vančurovi podsunul obrat „až k feudalismu, který jest tu v podezřelém souhlasu s fašizujícími tendencemi glorifikován, třebaš ve svém podání zároveň persiflován“ (Václavek 1935a, s. 137). Tuto tezi zevrubně vyložil O. Krígl (vl. jm. Otakar Kučera) ve stati *Vančura a Konec starých časů*, uveřejněné ve Václavkem redigovaném časopise *Středisko* (Krígl 1934b). Přiblížit se k „vnitřnímu smyslu a pravdě“ Vančurovy knihy podle něj vyžaduje zodpovědět otázku: proč v „ovzduší“, v němž se zrodila poptávka po ideologii „zdravého vévody“ (mezinárodní nástup fašismu, z jehož nejruznějších podob a odstínů v českém prostředí vystupuje do popředí složka agrární, již nejlépe reprezentuje idealizovaný typ „chlapského kavalíra“), Vančura napsal román, kde se vše točí kolem onoho „ohniska heroických ctností starých časů“, knížete Megalrogova? Kríglůva recenze navázala na jeho rozsáhlý portrét *Vladislav Vančura*, uveřejněný v témže ročníku *Střediska* (Krígl 1934a). Krígl, opírající se o Václavkovo rozlišení dvojího směřování Vančurova tvárného úsilí, resp. sváru mezi tendencí „klasicko-stavebnou“ a „moderně-destruktivní“, z nichž vítězí jedna či druhá v důsledku volby „proletářských“ či „měšťáckých“ obsahů, položil těžiště i osu svého výkladu do zmíněné polaroty mezi oběma póly obsahů, tu ovšem — v důsledku autorovy „rozeklanosti, založené na rozporu mezi omezeností tvůrčího poznání maloměšťáka a jeho revolučním přesvědčením“ (tamtéž, s. 87) — převedl na jeho ambivalentní pojetí maloměšťáctví. Poté, co „tažení na linii za dobytím proletářských obsahů“ v *Polích orných a válečných* velkolepě ztroskotalo, přenesl Vančura své úsilí na bojiště vedlejší, na nichž našel ztracenou jistotu: jednak útekem k iluzi „chlapství“ a „zdravého“ měšťáctví, jednak útekem do „čistého umění“ (tamtéž, s. 88). Počínaje *Rozmarným létem*, jež je výrazem „tvůrčích rozpaků, zastíraných virtuozitou“, nastoupil básník cestu k úplnému odpadnutí od proletářství: „zůstává sice mocný ve svém výrazu, avšak stává se bezcílný“ (tamtéž, s. 89). Po „období dezorientace“, které uzavírá *Hrdelní pře*, následuje období „tvůrčí roztěkanosti“ a uměleckého úpadku.⁸² V Kríglově výkladu

82 Markéta Lazarová („útek do nehistorického nadčasu“, „estétsky, ale celkem velkoryse koncipovaná“); *Útek do Budína* („velkoburžoazní psychologický román“); *Luk královny Dorošky* („snůška drobnůstek vzhledných a bezvýznamných“); *Kubula a Kuba Kubikula*; *Alchymista*; film — „kolik děl, tolik nových začátků. Je to ironie dialektiky jeho případu, že rozhodnuv se pro jistotu, jistotu ztratil. V okamžiku, kdy nabyl sebejistoty opřením o základnu chlapství, pozbyl oné tvůrčí jistoty. [...] byl-li u Vančury kdysi rozpor základem jistoty, stává se nyní jistota rozparem“ (tamtéž, s. 91).



dokonce i povaha Vančurovy řeči vyrůstá ze „specifičnosti jeho situace, z onoho vysokého napětí osobnosti mezi dvěma póly třídní společnosti“, je podmíněna „labilitou jeho rovnováhy“, takže v okamžiku, kdy se útekem „na platformu ‚zdravého‘ měšťáctví“ zbavuje úzkosti a nabývá jistoty, to zvláštní napětí povoluje a řeč jako předmět „zálibného laskání a hry“ stává se statickou, „podléhá estetizaci a rychle degeneruje“ (tamtéž, s. 90–91). Vančura, který ztratil „perspektivu světového úkolu, na kterém pracoval“, zaujal místo „dovršovatele české měšťácké prózy“ (tamtéž, s. 91). *Konec starých časů* sice — i přes kritikovy neskrývané výhrady a zjevné nepochopení — znamenal v básníkově vývoji příslib, krok „ven z období hledání“, nad jeho dalším směřováním se však vznášela zneklidňující otázka: navrátí se autor na „frontu prózy revoluční“ (Křígl 1934b, s. 161)?

„Tři řeky, neboli experiment ne zcela podařený,“ nadepsal svou recenzi Vančurova následujícího románu F. X. Šalda (1936, cit. podle Šalda 1988, s. 574). Shrнул tak v podstatě i převažující mínění dobového kritického ohlasu, který byl opět bohatý (zhruba tři desítky ohlasů), a znovu i silně polarizovaný. Šalda, který jako „epický mýtus“ charakterizoval námětově blízka *Pole orná a válečná*, ocenil nyní básníkovu úsilí obrodit románový žánr živlem pohádky, jež v sobě přece ještě nese „cosi jako vzdálený odraz a odlesk mýtu“ (tamtéž). Výsledek snahy prostřednictvím pohádkové stylizace mytizovat a monumentalizovat mnohotvárnou společenskou realitu, v širší časů a prostoru i dynamice jejího dění, rozvinutého do několika dějových pásem, byl však podle Šaldy neuspokojivý: „příliš mnoho problematiky dobové a společenské“ se mísí do „pohádkové fabulistiky a mytické stylovosti“ a rozbíjí románovou jednotu (tamtéž, s. 576). Sklenout dva tak protikladné epické živly — pohádku v její prostotě a jednoduchosti a román s jeho dějovou, kompoziční i stylovou složitostí — v jeden celek se nezdařilo. A. M. Píša, který rovněž zaznamenal Vančurův příklon k „pohádkovému slohu a tónu“ ve smyslu navázání na „kořenou epickou tradici“ (Píša 1936a, cit. podle Píša 1971, s. 179), patřil sice k těm kritikům, kteří román celkově vřele přivítali (neboť znamená „nebyvalé rozvinutí charakterotvorné a vypravěčské vlohy“ spisovatelovy, její „zaměření na skutečnost“ i stupňované oprostění výrazu /tamtéž/), jeho slabiny však — obdobně jako Šalda — viděl v nedostatečné kompoziční jednotě: román se mu zdál být „mozaikou drobných epizod“, proměňujících se občas až v „anekdotickou tříšť“ (tamtéž). „Není to ještě vyzrálá kompozice. Vančura není na nové půdě pevný,“ konstatoval v závěru své recenze i F. Götz. Jinak však román hodnotil jako významný experiment v autorově vývoji, jako obrat k „románovému eposu, dějově bohatému a kladně zaměřenému“ (posun od „halucinačního mysticismu“ a „názorového nihilismu“ *Polí orných a válečných* k životně kladné perspektivě *Tří řek*), jenž měl znamenat nejen celkové posílení epičnosti, již kritik ztotožňuje především s dějovou dynamikou a pluralitou i fabulistickou hybností, nýbrž i obrodu stylovou: „Jeho pluralistická kompozice pracuje rychlými epickými synopsami místo podrobně prováděného epického líčení. Jeho román je vír uvolněných prvků, charakterů, typů, osudů, jež se neustále štěpí a rozjiskřují. Ale v tom víru je už silná ústřední osnovná a osudová osa“ (Götz 1936, s. 11). „Tu tedy kráčí Vančura po nějakých nových cestách,“ psal J. Hora, jenž román přijal takřka bez výhrad a pokládal jej za „odvážný experiment velkého básníka české prózy“. Ocenil zcivilnění slohového výrazu, „zrealističtění bujně bohaté příběhovosti“ i „filmovou polyfonii“ románové stavby, blízké metodě Johna Dos Passose, jež zároveň hojně využívá pohádkových prvků; celkově mu



Tři řeky byly Vančurovým „dosud nejpronikavějším slovem k románu, jenž na sebe bere problematiku doby a zápas o její vyjasnění“ (Hora 1936, s. 10).

Na opačném pólu názorového spektra stáli K. Sezima, A. Novák nebo P. Fraenkl, jimž román znamenal „úplnou slovesnou prohru“ pro zcela neovládnutou kompozici, především však pro absenci ideového záměru, obnaženou v samoúčelnosti autorovy vypravěčské virtuozity: „Epik pro epiku se odpoutal do té míry ode vsí tendence, že jeho knihy stejně jako jeho lidé nemíří nikam, ale také nikde nezakotví; zájem o ně má ráz nanejvýše technický“ (A. Novák 1936, s. 11).⁸³ „Byla-li kdy u Vančury jaká krize, nyní teprve se asi doopravdy provalila,“ konstatoval K. Sezima, jenž k výhradám ke kompozici připojil výtky k proměně Vančurova slohu, u nějž zaznamenal „citelné slohové flegma“ a „ležérnost přednesu“. Podobně soudil o *Třech řekách* P. Fraenkl: „Poslední román Vančurův je z nejslabších věcí vůbec ve vývoji jeho dosavadního díla“ (Fraenkl 1936, s. 120). I příčina Vančurovy prohry není nová a v recepci autorovy tvorby — počínaje románem *Pole orná a válečná* — se opakovaně vracela, básníkův nihilismus: „umělec je po své podstatě nihilista; svět mu nemá smyslu, řádu, vedoucího účelu. Všechny těchto hodnot se autor snaží dobrati jen a jen kázní formy, která je vskutku velká a mohutného účínu, ale svět dějů, postav, osudů se mu právě o jeho nihilismus rozbíjí a tříští na sto stran“ (tamtéž, s. 120–121). „Velk[ým] odhalení[m]“ *Tři řek* je, že Vančura, „ten stylistický formalista, nemá ani za mák smyslu pro formu epickou, pro duchový základ prózy,“ shrnul tento typ výhrad autor článku s provokativním titulem *Vančura a vančurovština* (signováno šifrou „ša“).

Nejostřejší kritický útok na Vančurův román však přišel znovu ze strany marxistické kritiky. Josef Rybák ve dvou svých „poznámkách o literatuře“ v *Tvorbě (Návrat Vl. Vančury a Postavy hledají autora)* vznesl sice výhrady adresované jak básníkově tvorbě obecně („Vančurovo experimentátorství nikdy se nerozvíhalo ve směru myšlenky, nýbrž vždycky z hlediska řeči, tvaru, větné architektury“ /Rybák 1936b, s. 574/), tak románu samému, jehož epičnost je povrchová, postrádající hloubku právě tam, kde se básník dotkl dějů — myšlena je ruská revoluce —, „jež si žádají jiné síly než slovní“ (Rybák 1936a, s. 539), neupřel mu však nevšední básnivost a výrazovou bohatost, nezpochybnil uměleckou velikost jeho autora. B. Václavek *Třem řekám* věnoval jen stručnou glosu v souhrnné rubrice *Indexu* Nové knihy, v níž románu vytkl jeho „ruralistickou“ ideologii, která mu ukazuje, „že přes všecko slovesné mistrovství zůstává umění Vančurovo dosud plno problematičnosti“ (Václavek 1936, s. 78). Václavkův nepříznivý, ideologicky motivovaný soud předznamenal další z vyhrcované polemických kritik O. Krígl. Pod provokativním titulem *Vladislav Vančura na druhé straně?* ji otiskl Václavkem řízený čtvrtletník *U* skupiny Blok, v níž se soustředila

83 Svě výhrady k Vančurovu „samoúčelnému vypravovatelství“ a „mnohdy nestvůrnému vidění světa“ i zálibě „v šklebu a grotesce“ zopakoval Novák naposledy v autorově hutném portrétu v *Přehledných dějinách literatury české* (1936–39). Básníkově dílo mu bylo „přímo vzorem jednostrannosti, byť geniální“: Vančura jako „spisovatel neklidné proměnlivosti a přizpůsobivé virtuozity“ se sice „osvědčil jako svrchovaný stylista, vládnoucí slovníkem, syntaxí a metaforou s energií a bezpečím, jež jsou mezi prozaiky jeho pokolení vzácností“, ve svém svěhlavě samoúčelném formalismu však veškeré své tvořivé úsilí přenesl na stránku výrazovou, „zanedbávaje s okázalým opovržením všecka hlediska obsahová a motivická“ (cit. podle A. Novák — J. V. Novák 1995, s. 1454–1457).



skupina autorů, programově se hlásící k socialistickému realismu. Protože se podle něj v románu úplně prosadila ona linie „zdravého chlapství“, vycházející z „vitality idealizovaného zdravého maloměšťáka starých časů“, jehož praobraz Vančura nalézá ve feudálně selské minulosti, prostoupené duchem řádu a stavovských ctností, otázku básníkovy dalšího ideového a uměleckého vývoje, již si položil nad *Koncem starých časů*, zodpověděl recenzent tentokrát jednoznačně: „Vančura přešel na stranu buržoazie v celé své hloubkové rozměrnosti; a zcela odpadnul od zaměřenosti k revolučnímu proletariátu“ (Křígl 1936, s. 273). V tom jej utvrzovalo i zjištění, že ona „revoluční protiváha“ vůči idealizovanému světu minulosti byla v románu nedostatečně konkretizována, někdy podána „zcela falešně“ (revoluční pól románu se nutně ztrácí, podléhá, reprezentuje-li jej převážně menševik Eberdin). Kříglu vulgárně sociologickou třídní interpretaci pointuje výtku vůči autorovu útěku do světa dětství, jež po stránce slohové provází přiblížení se výrazovým prostředkům pohádky, z hlediska ideového znamená ústup „před tvrdou a neúchylnou realitou třídní současnosti“ (tamtéž, s. 275).

Kříglu recenze vyvolala nesouhlasnou polemiku. Nemarxistická kritika reagovala uštěpačně a ironicky („Je radost vidět takovouto metodu při práci: dovede v dialektickém zápalu požírat i sama sebe“ /Fučík 1936, s. 436/) nebo zaraženě, podivujíc se tomu, že list redigovaný B. Václavkem dává slovo někomu ne pro jeho „literární způsobilost, nýbrž pro politické kredo“ (Vincy Schwarz 1936, s. 127), marxistická kritika k článku zaujala rozporuplný postoj. Nešlo jen o to, že recenzent vytýkal autorovi jednoznačně levicově orientovanému odklon od revoluční tvorby, dokonce jej z „revoluční fronty“ přímo vylučoval, nýbrž i o zjevné selhání marxistické kritiky v otázkách konkrétního uplatnění principů a kritérií Václavkem postulované sociologické kritiky, třebaže v Kříglově podání notně zjednodušených a z vulgarizovaných. Kurt Konrad v článku *Blok a jeho čtvrtletník* Kříglu rozlišování třídních obsahů jako metodologicky nesprávné odmítl a v článku viděl „přímo protiklad tvůrčí kritiky“: Křígl do složitého Vančurova vývoje zasahuje „nikoli pomocnou rukou kritika“, ale „sekerou popravčího, který nemilosrdně odsuzuje a – což je horší — vylučuje navždy“ (Konrad 1936, s. 795). Václavěk sám v následných odpovědích (*Blok a Vančura, Vladislav Vančura, O. Křígl, Blok a U*) „lavíroval“, jednak proto, že všechny tři kritikovy vančurovské příspěvky vyšly v jím řízených časopisech, i proto, že Křígl ve svých analýzách aplikoval a rozvinul klíčovou interpretační tezi z jeho vlastní vančurovské studie *Zrození poetistické prózy*. Od článku se za redakci na straně jedné částečně distancoval (autor v dobrém úmyslu zašel „příliš daleko“), v zásadě se však za autora postavil: „I když téměř celá konkrétní Křígluova kritika ‚Tří řek‘ je správná, ukazující na rozchod Vančurův se skutečností a na to, jak tento rozchod podlamuje uměleckou účinnost jeho tvorby, jest právě její důsažnost podlomena nesprávným, příliš zjednodušujícím pojetím problému o příslušnosti básníkově k té či oné frontě dnešní sociální a politické skutečnosti [...]“ (cit. podle *Prameny* 1978, s. 470–471).

Polemika, jež se vedla především o třídní obsahy Vančurova románu i o ideologický soud, opírající se o zjednodušený výklad složky tematické, Václavkovi tedy nezneplatnila Kříglův soud estetický, jež se v řadě dílčích pozorování shodoval s výhradami i nemalé části nemarxistické kritiky: stavba románu se tříští a z kdysi skvělé řeči, „vybuchující v obrazech jedinečné hmotné síly podél tvrdého dějového kmene vzácné opoštěnosti. [...] dnes pouhá skořápka řeči ztrácí únosnost a rozsypá se;



a Vančura chytá se stébel příběhů a příběžků“ (Krígl 1936, s. 275).⁸⁴ Oč rozporuplnější bylo dobové kritické přijetí románu, o to bezespornější byl jeho následný „život“: *Tři řeky* zaujaly v poválečné literárněkritické a literárněhistorické recepci místo jednoho z vrcholů Vančurova díla. „Zde je syntéza všeho Vančurova prozaického umění; zde je největší, neváhám říci, klasické Vančurovo románové dílo plné jasu a umělecké čistoty,“ přesvědčoval v polemice s dobovými soudy Josef Toman (1956, s. 65). „V cestě za velkým epickým postižením moderního světa nedošel už Vančura dál,“ deklaroval M. Kundera (1961, s. 135); a tento soud se pokusila kanonizovat i základní literárně-historická kompendia.⁸⁵

Kritický ohlas desátého Vančurova románu *Rodina Horvatova*, „první a samostatn[é] část[i] větší celku nazvaného Koně a vůz“, jak je uvedeno v tiráži prvního vydání z listopadu 1938 (Evropský literární klub), byl ve srovnání s oběma předšlými romány sice skromnější, nevyvolal však zásadní kontroverze. Přestože Vančura pokračoval ve svém směřování k objektivnímu typu epického vyprávění, jenž se výrazně ohlásil již v přechodím románě *Tři řeky*, *Rodina Horvatova* znamenala výraznou proměnu: Vančurův „hlasitý“ vypravěč, který v jeho dosavadních prózách přiznaně utvářel a aktivně komentoval i hodnotil děje a postavy, tu ustoupil do pozadí ve prospěch evokace dějů, jež mají na osudech statkářské rodiny postihnout společenské dění v českých zemích před první světovou válkou, a ve prospěch evokace předmětného světa, tedy popisu, založeného na mozaikovitém záznamu vizuálních vjemů vnější fakticity, s ponory do vnitřního světa psychologicky prokreslených, jazykově individualizovaných a typizovaných postav, reprezentujících rozličné sociální a společenské síly. A. M. Píša (1938), reflektuje onu vývojovou cestu nastoupenou *Třemi řekami*, psal o „přlivu životní skutečnosti“, který se tu jen ještě víc vzdouvá a stoupá: Vančura „pokračuje v tom tvůrčím předpodstatnění, které ho od nadskutečnosti, vytvářené slovní obrazností až samoúčelně přebujelou, přivádí k předmět-

84 Nesmírný tvůrčí pokles registroval O. Krígl i v dramatu *Jezero Ukereve*, kterým se básník po třech letech od *Alchymisty* vrátil na scénu Stavovského divadla (v inscenaci J. Frejky, 1936): „Bezmála k neuvěření, že jest to dílo Vančurovo. [...] Ta tam je Vančurova síla, na niž jsme uvykli jako na samozřejmost; cizí jazyk mluví v jeho ústech“ (Krígl 1936, s. 272). Ani tentokrát však ve svém negativním hodnocení nebyl osamocen. „Robustní romancier, krevnatý umělec syté, až barokně přetížené věty, na scéně, kde je zbaven možnosti oslňovati bohatstvím svého slova, jako by ztrácel pevnou půdu pod nohama,“ konstatoval H. Jelínek, pro nějž byla hra „zklamáním téměř na celé čáře“ (Jelínek 1936, s. 296). A. M. Píša, A. M. Brousil nebo Jaroslav Seifert byli sice zdrženlivější, ale ani důraz na dobově aktuální myšlenkové poselství dramatického podobenství o vítězství vědy, humanity a všelidské solidarity nemohlo rozptýlit rozpaky z autorovy záliby v „místy téměř barvotiskových výjevech“, výhrady k „mezerám a naivnostem v osnově i konstrukci“ hry, včetně jejího vyústění v „ušlechtilé prostoduchou alegorii“ (Píša 1936b, cit. podle Píša 1967, s. 210–211). M. Hlávková v zamyšlení *Vančura dramatik* (Hlávka 1936, s. 8) byla poslední hra jen potvrzením, že Vančurův talent, tak přesvědčivý v próze, se v dramatu — i přes básnické a myšlenkové hodnoty jeho dosavadních her — nenašel.

85 „S odstupem času je zjevné, že *Tři řeky* představují nikoliv autorovu tvorbu v rozpacích a krizi, ale v syntetické fázi, a že román byl mimořádnou literární událostí jak roku 1936, tak i české prózy 20. století vůbec,“ resumuje svůj „apologetický“ výklad V. Papoušek v *Dějinách nové moderny* (Papoušek 2014, s. 139).



nému pohledu na životní a společenskou realitu“ (cit. podle Píša 1971, s. 266). Správně postřehl, že hlavní váha nového románu spočívá nyní na lidských typech, jež jsou jak individuálně charakterizovány, tak vančurovsky monumentalizovány. Píša sice kriticky zaznamenává, že leccos v románě působí „zlomkovitě“, takže „leckdy máte nad tímto mnohotvárným obrazem dobového bytí a dění pocit tříště“ (tamtéž, s. 269), omlouvá ji však tím, že se jedná teprve o první svazek trilogie. Celkově mu autorem velkoryse rozvržená expozice svědčila o „novém růstu jeho uměleckých prostředků, spojujíc vypravěčskou i povahokresebnou sílu, jaké vyžaduje životní epika, s kouzlem básnické obraznosti“ (tamtéž, s. 270). F. Götz opětovně kvitoval cestu, již Vančurovo prozaické umění urazilo „od formalistického dadaistického experimentu“ *Konce starých časů* (sic!) k novému realismu a novému pojetí postavy i lidského osudu, jež nepochybně úzce souvisí i se změnou autorova poměru ke světu: opouští své přesvědčení o blbě nesmyslnosti a bezúčelnosti existence i její iracionální nevypočitatelnosti, tak často vtělené do postavy blázna, a sžívá se se světem, k němuž zaujímal dosud ironický odstup. Odtud i proměna umělecká: „pravou epickou substancí“ mu již není slovní výraz, nýbrž „děj, charakter a lidský osud“ (Götz 1938, s. 10). Také další kritici (J. Šup, F. Soldan, J. Hora a K. Sezima) upřeli svou pozornost k novému způsobu modelace postav, v němž bylo rozpoznáno těžiště románu. Ve svých veskrze příznivých referátech vznesli pouze opatrné výhrady vůči příliš doširoka rozprostřenému, kaleidoskopickému dění i poněkud pomalému, až rozvláčnému tempu vyprávění, „brzděnému“ obšírnými popisy, zálibně utkvívajícími na jednotlivostech a detailech.

V příznivém ohlasu *Rodiny Horvatovy* nepochybně rezonoval fakt, že Vančurovo vypravěčské umění dospělo k větší sdělnosti a novému společenskému románu, který byl v souladu s dobovým vývojem k posílení epičnosti: „nové dílo vytrvalého hledače slovesné dokonalosti je i aplikací výbojů dřívějších, i opuštěním tékavého pokusnictví, krokem dál na cestě uměleckého utváření a vytváření skutečnosti epické, čisté a zákonné,“ sumarizoval svůj soud Josef Šup (1938, s. 451).⁸⁶ „Oproštění“ jazyka a stylu Vančurovy prózy však znamenalo nejen její ukotvení v obecném směřování české prózy třicátých let, nýbrž i ztrátu její osobitosti, jazykové a slohové originality, proměnu Vančurova slohu od bohatě obrazného a metaforického jazyka, vzrušené lyričnosti a složitě budované, aktualizované větné periody k neutrálnímu jazykovému i slohovému výrazu a hovorové řeči. V tomto smyslu vyznělo i „záporné poučení“ výše připomenuté Králíkovy textologické analýzy, komparující původní verzi *Posledního soudu* s její přepracovanou verzí z roku 1935, jejichž nepoměr byl kritikovi dokladem básníkova ústupu od odvážného formálního experimentu, vývoje vedoucího cestou „zpředmětnění a oproštění“ k „přísnějšímu realismu“: „byly sříznuty svrchní tóny subjektivní a snové, volumen vyprávění je nyní okrouhlejší“, ze svobodného rozhod-

⁸⁶ Tvrdit tedy, že *Rodina Horvatova*, resp. proměna vyprávěcí formy románu „vyvolala u kritiky i čtenářů rozpaky“ (Papoušek 2014, s. 152), je myslím nepřesné, neboť v případě *dobového* kritického ohlasu tomu bylo spíše naopak. Ohlas čtenářský — měřeno výsledky ankety o knihu roku *Lidových novin* — byl sice ve srovnání s předešlými Vančurovými romány skromnější, ale i tentokrát pro něj hlasoval kupř. J. Mukařovský, V. Nezval (společně s Klímovou *Slavnou Nemesis*), I. Olbracht, K. Nový, F. Trávníček nebo K. Sezima. Psát o rozpacích v kritickém a čtenářském hodnocení románu je oprávněné teprve v souvislosti s jeho dalším „životem“.

nutí stylisty vyplynulo „stažení pávích chvostů“ (Králík 1939b, s. 78). Kritik F. Tetauer, který ještě nad *Koncem starých časů* ujišťoval, že „není sice možno tvrdit, že lze bezpečně poznat každou Vančurovu větu, ale lze říci, že se neomylně pozná každý Vančurův odstavec“ (Tetauer 1934, s. 5), by nad *Rodinou Horvatovou* musel zaváhat. S veskrze kladným dobovým přijetím kontrastuje poněkud problematické a nejisté místo, jaké román *Rodina Horvatova* zaujal v literárněhistorické reflexi.⁸⁷



VI. OBRAZY DĚJIN A PROMĚNA OBRAZU AUTORA V DĚJINÁCH

Smrt utěšitelka, smrt bajkářka, smrt uchovatelka příběhů seděla u jeho hlav a odvíjela s kužele snění vlákno po vláknu (V. Vančura: *Obrazy z dějin národa českého*)

Významnou proměnou hodnocení prošlo i Vančurovo poslední výpravné dílo *Obrazy z dějin národa českého* (1. sv. 1939, 2. sv. 1940, 3. sv. posmrtně 1948): nejenže si poměrně záhy vydobylo postavení umělecké i myšlenkové syntézy básnickovy tvorby, nýbrž — společně s autorovou smrtí — zaujalo místo onoho centra, organizujícího jednotu autora a díla i jeho posmrtnou interpretaci. Je obecně známo, že je iniciovala redakční rada nakladatelství Družstevní práce, jež v bezprostřední reakci na dobové společenské a politické dění chtěla širší čtenářské veřejnosti beletrizovanou formou podat obraz nejstarší národní minulosti, který by se opíral o aktuální historiografické poznání.⁸⁸ Přestože si byl Vančura dobře vědom rovněž mimoliterárních aktuálních úkolů své práce, což deklaroval i názvem díla odkazujícím k Palackého *Dějínám*, od počátku nebylo jeho autorským cílem podat kronikářský záznam historického dění, nýbrž jeho básnická evokace, již by se zároveň manifestovala vospělost mateřského jazyka. „‘Obrazy’ jako by byly napsány, aby řekly i člověku s nejzanedbanějším sluchem, co je to jazyk, co čeština,“ glosoval P. Eisner (1947, s. 7). K Vančurovu neobyčejně bohatému jazyku a vypravěčskému umění, schopnému promlouvat monumentálním stylem, blízkým řeči dávných kronik a letopisů a evokujícím jejich ovzduší, obracela pozornost většina prvních dobových kritických ohlasů:⁸⁹ František Trávníček v článku *Milý a milostný jazyk otcovský* psal, že autorovo slohové umění tu „dostoupilo až ke klasičnosti“, což následně — ve studii pro *Slovo a slovesnost* — doložil zevrubnou analý-

⁸⁷ Otazník nad *Rodinou Horvatovou* kladl kupř. M. Kundera. Třebaže román částečně hájil tím, že se zde začíná nová, již nedokončená cesta básnickova vývoje, nemohl přehlédnout jeho slabiny: statičnost a deskriptivnost, rozkládající kompozici i dialogy. „Psal ho spisovatel na vrcholu sil, a přece trvá přinejmenším zdrženlivý ohlas,“ konstatoval i M. Pohorský v doslovu k dosud poslednímu (a celkově teprve čtvrtému!) vydání románu (Pohorský 1989, s. 330).

⁸⁸ Tato „věrná vypravování o životě, skutcích válečných i duchu vzdělanosti“ (řečeno slovy podtitulu), velkoryse rozvržená do osmi svazků, byla původně koncipována jako projekt kolektivní, na němž se mělo podílet více autorů. Když se ukázala praktická nerealizovatelnost takové spolupráce, původního záměru se ujal Vančura sám (pouze v tiráži prvního svazku jsou uvedeni Milada Součková a Jiří Mařánek jako spolupracovníci na první, resp. třetí kapitole).

⁸⁹ K dobovému přijetí srov. Poláček 2003, s. 21–30.



zou lexikálních a stylistických prostředků, jimiž autor dosahuje majestátnosti jazyka až „biblické prostoty“ (srov. Trávníček 1940a; 1940b). Rovněž Karel Hetteš v *Národních novinách* vyzdvihl autorovu „krásnou, takřka biblicky vznosnou a hutnou řeč“ (Hetteš 1940, s. 4) a K. Sezima kvitoval, že „tomuto virtuozu slovního samovznícení je kronika z české dávnověkosti [...] školou sebekázně proti drtivé převaze tvarové samoučelnosti nad látkovou substancí“ (Sezima 1940, s. 160). Toto locus communis dobové vančurovské recepce, „jak se pročistila a vyhranila Vančurova výrazná slohová osobitost“, neopomenul připomenout ani Karel Polák: „Není tu takřka stopy po její časté bizarnosti, po dadaistických experimentech, jakými se vyznačují některé starší práce Vančurovy. Zdá se, že právě slohově se zde Vančurův vývoj poslední doby, směřující k oproštění, organicky dokonává“ (Polák 1940, s. 186).

Druhou významnou otázkou, kterou tematizovaly první ohlasy, byl poměr mezi vědou a básnickým mýtem, historickým faktem a výtvořem autorovy vlastní obraznosti. Nad prvním svazkem se kupř. K. Polák domníval, že kýžené organické jednoty se autor nedobral, neboť „někde znamená to spojení vlastního jeho mýtu s vědou opravdu jenom addicí“ (tamtéž). Na tento vnitřní nesoulad *Obrazů* měly podle kritiky paradoxně poukázat právě ty části knihy, v nichž se — jako ve vyprávění o Kosmovi — nejsilněji uplatnila autorova básnická osobitost. I proto se Polákovi dílo zdálo být „polotovarem; nerovným sloučením vědy s básnictvím; podvázáním básnickovy obrazotvornosti“ (tamtéž). Netvrdil sice, že „nově nastoupená cesta je mylná. Není však také jisto, že už byla vítězně prokleštěna“ (tamtéž, s. 187). K otázce poměru historie a básnictví se soustředila i obšírná úvaha Jaromíra Johna *Nikdy — a zas!*, stylizovaná jako dopis přítele příteli a spisovatele spisovatelé, jež zaměstnávají obdobné otázky spisovatelského řemesla, které však v dobách ohrožení národa mají i svůj rozměr mravní. John neskrýval rozpaky: Vančurovo dílo přijímá na straně jedné s velkým respektem i obdivem, na straně druhé se s básníkem sváří, potýká s „uměleckým zármutkem“: „Jak mohl's, Vladislave [...] dobrovolně ukřižovat svou tvůrčí obraznost natuho svázanou houžvemi historických skutečností? Co příležitostí uniklo! Co ztraceno! [...] Proč jsi nenamaloval sytým štětcem několik románových fresek [...] několik rozmáchlých obrazů, jeden vedle druhého, bez souvislostí, přič na přič temnými historiemi dávnověku, sgrafita, jako jsi udělal s Kosmasem?“ (John 1940, s. 216). John byl přesvědčen, že „nelze rovnoměrně sloučit vědu s uměním a být oběma stejně práv“ (tamtéž, s. 220), že cesta, po níž se Vančura vydal, je „strmá do neschůdnosti“ a vede „k rozcestí, na němž třeba se rozhodnout buď pro polní cestu románu plnou zákrutů, překvapení, hájů, brodů a jiných přírodních útěšností a trampot, nebo pro inženýrsky přímou silnici historiků“ (tamtéž, s. 222–223).

K. Polák i J. John se dotkli nejživějšího nervu Vančurova tvůrčího úkolu: jak básnický předpodstatnit objektivní výklad historického dění, jak vlastní autorský sloh, tíhnoucí k monumentalitě a patosu podání, fabulační a evokační vynalézavost i archaicky stylizovaný jazykový výraz dát do služeb interpretace dějin, opírající se o studium historických pramenů? Přestože v diskusi o poměru básnictví a historie nad prvním svazkem *Obrazů*, k níž mnohé řekli i přispěvatelé prosincového monotematického čísla měsíčníku *Panorama* (1939, č. 11), včetně tří mladých historiků, Vančurových spolupracovníků na *Obrazech* (Václava Husy, Jana Pachty a Jaroslava Charváta), jednoznačně převážil pohled, který v nich viděl svěbytné básnické dílo, jež respektuje historická fakta, přetavuje je však „ve výhni básnickovy fantazie

v plasticky viděné obrazy minulosti“ (Jiří Mařánek 1939, s. 185), „jadrnou prózu, jež amalgamuje poezii a pravdu“ (J. Hora 1939, s. 189),⁹⁰ zdá se, že diskutovaná otázka nezůstala bez významu pro další postup spisovatelovy práce. Zatímco v prvním díle převládá ještě spíše strídmy kronikářský postup a věcné vyprávění, vtiskující dílu ráz „příliš letopisecký“ (J. Brabec, in *Dějiny české literatury IV*, s. 481), od druhého dílu se Vančurova vypravěčská metoda postupně stále více beletrizuje, proměňuje v sled samostatných nebo cyklicky propojených povídek a drobných vyprávění, předjímajících složitější, na románové osnově koncipovaný děj torza třetího dílu. „Tři knihy jeho *Obrazů* jsou tři stupně k dokonalosti,“ shrnul lapidárně tuto proměnu Vančurovy vypravěčské techniky J. Mukařovský v poválečné recenzi torza třetího dílu (Mukařovský 1948a, s. 5).⁹¹

Přestože si v prvním dílu autorova fabulační a stylizační invence i básnická evokace ukládaly ještě zřejmá omezení, dosáhl Vančura v rozvinutější povídce o Kosmovi oné rovnováhy mezi věrností historickým faktům a básnickou imaginací. Jejích výjimečných básnických kvalit si dobře povšimla již dobová kritika: K. Sezima, F. Trávníček, J. Kunc i J. John, který psal o „hotové[m] zjevení“, „baladicky kořenné[m] vyprávění“, „román[us] dřevoryt[us] pln[ém] pohybu, robustní vitality a vtipu“, v němž autor rekonstruoval „svobodnějšími obrazovými silami dobu a osobnost dějepřavcovu“ (John 1940, s. 221). P. Eisnerovi (pod pseudonymem Jaroslav Dlouhý) byl Kosmas „klíčem k Vančurově nejen estetice, ale i filozofii slova“ a nebyl sám, kdo v logofágovi Kosmovi, v tom velikém „chlemtavci a obžerníkovi slova“ s jeho vášní pro „řeč pro řeč, pro rozkoš tvůrčího slova“, rozpoznal Vančurův autoportrét (Eisner 1940, s. 166). „Vančurův Kosmas, milovník nepřeborného života, ale zároveň básnický třídič jeho jevů podstatných a přídatných, labužník jazyka a hlasatel svéprávné obrazotvornosti, má možná z historie i látkově víc, než se laiku zdá, ale přes to je věren víc Vančurovi než dějepisu, je to Vančura sám, Vančura pravdivý, Vančura z roku 1939, nikoliv Kosmas z r. 1125,“ trefně poznamenal i K. Polák (1940, s. 186). Eisner psal o Kosmovi jako o klíči k Vančurově slovesné tvorbě, prosycené „samoúčelným opojením z pramene pouhého slova“, v níž se „z vřetena slova odvíjí vesmír sám“: „Řeč nekonečná, pro rozkoš řeči, pro ten ‚císařský‘ pocit z její nepřebornosti, z její opíjivé vůně a mízy. [...] řeč, jež především chce jedno jediné: být, protože bez ní by nebylo světa a života“ (Eisner 1940 s. 165–166). Nelze vyloučit, že se Eisner 23. 10. 1939 účastnil přednášky Pražského lingvistického kroužku o významové výstavbě Vančurově (pořadové číslo 192),⁹² v níž J. Mukařovský hojně citoval z rukopisu ještě nevydaných *Obrazů*. Právě

90 „Třebas jsme názorově nepřísahali na samospasitelnost zkamenělých historických faktů, cítili jsme se někdy nesví ve svobodné říši básnické obraznosti,“ přiznával i jeden z historiků (Charvát 1939, s. 183).

91 Rovněž P. Eisner, když se nad prvním poválečným vydáním *Obrazů* ohlížel za dobovou kritickou diskusí, připomněl: „Ale byly i rozpaky a obavy: obavy, že vznikl a v podobě dalších svazků bude dále vznikat polotvar, ani historiografie, ani svéprávný tvůrčí čin; plod šlechtné služebnosti, ale zároveň akt autorova sebeobětování, cosi daleko na okraji jeho životního díla. Dnes je případ Vančurových *Obrazů* jasný. Jsou z jeho největších tvůrčích činů vůbec“ (Eisner 1947, s. 7).

92 Prezenční listina se nedochovala, P. Eisner však byl členem PLK od r. 1936 do června 1940, kdy jím přestal být ve smyslu protižidovských nařízení. V knize *Pražský lingvistický kroužek*



povídka o Kosmovi, na níž ilustroval básníkův „intimní poměr k jazyku“, mu byla i východiskem k úvaze o povaze Vančurovy epiky, jejímž základem je vypravování jako tvůrčí akt, nekonečný proud a proces, při němž sledujeme „zrod epiky ze slova“ (cit. podle Mukařovský 2001, s. 506–507). Má-li být Vančurova tvorba — viděno ze stanoviska vývoje české prózy — „cestou k epice“, jsou *Obrazy* jejím završením (tamtéž, s. 511).⁹³

Mukařovský se k *Obrazům* vrátil bezprostředně po válce ve známé přednášce, proslouvené při tryzně v domě V. Vančury 12. června 1945. Spisovatelova smrt proměnila nejen jejich aktuální význam, nýbrž zásadně přehodnotila i autorův obraz a čtení básníkovy díla a osobnosti. V této proměněné perspektivě — Vančura „zemřel jako skutečný symbol české kultury netoliko pro své vlastnosti lidské, ale také pro své dílo“ (tamtéž, s. 492) — staly se jeho *Obrazy* jedním „z největších válečných činů českých za této války“ (tamtéž, s. 493). Jejich velikost přesto nezáleží „jen v jejich přímé službě věci národního odboje“, nýbrž i v tom, že „jejich autor dovedl svým dílem sloužit, aniž se přitom v nejmenším odchýlil od nekompromisní linie umělecké“ (tamtéž). Právě v tomto směru rozvinul Mukařovský svou charakteristiku podstaty Vančurovy epičnosti, již v souvislosti s jeho tvořivou obnovou humanistické větné periody položil do básníkovy schopnosti vtisknout slovesnému projevu pevný řád hodnot, do jeho hodnotícího poměru ke skutečnosti, jehož základem je soud nad skutečností a člověkem. V otázce vývoje Vančurovy prózy vyzdvihl organickou jednotu mezi jejími nejexperimentálnějšími výboji (*Poslední soud*) a klasickou vyvážeností monumentálních *Obrazů*, jež je i klíčem k jen zdánlivě paradoxní charakteristice Vančury jako „experimentátora-budovatele“, který „nesl a unesl na svých ramenou olbrímí tíží nadosobního vývoje české prózy“ (tamtéž, s. 498).

Jen o pár dní později, 22. června, přednesl Mukařovský na vzpomínkovém večeru, zorganizovaném nakladatelstvím Družstevní práce při příležitosti spisovatelových nedožítých 54. narozenin, projev *O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku*. Oproti pateticky vzrušenému tónu první přednášky je v něm spisovatelův portrét podán v tónu nezvykle osobním, nejen z pohledu teoretika umění, ale také přítele: „vztah mezi námi, jeden z nejkrásnějších, jaké mi život dopřál“ (cit. podle Mukařovský 1982, s. 781). Poněvadž však vlastní jádro Vančurovy osobnosti spočívalo v „básnivosti, přetvářející v poezii vše, čeho se dotkla“ (tamtéž, s. 784), mluvit o Vančurovi básníku a člověku znamená tak Mukařovskému „v jistém smyslu totéž“ a útržky badatelových letmých vzpomínek či postřehy z osobních setkání jsou mu východiskem k reflexím dotýkajícím se básníkovy poetiky a slohu: re-konstruuje tak vztah mezi básníkovou výtvarnou činností v jinošských letech („potlačený malíř“) a malířským viděním i způsobem, jakým Vančurův vypravěč evokuje předmětnou skutečnost, vztah mezi básníkovou privátní vášní pro architekturu („nepřiznaný architekt“) a povahou

v dokumentech (s. 255) je ovšem přednáška chybně ztotožněna s Mukařovského poválečnými *Dvěma studii o Vladislavu Vančurovi*, jež navíc samozřejmě nevyšly v prvním (1942), nýbrž až v druhém vydání *Kapitol z české poetiky* /1948, svazek II, s. 403–421/).

⁹³ Mukařovského přednáška byla publikována až po více než třiceti letech, jako první část Vančurovských prolegomen ve výboru *Cestami poetiky a estetiky* (1971); představuje tak sice „opožděný“ ohlas četby *Obrazů*, pronikavostí svých úvah o charakteru básníkovy epiky se však ukázala být inspirativní pro další vančurovská bádání.



Vančurovy epiky, v jejichž základech leží „touha formovat prostor, touha stavitelská samou svou podstatou“ (tamtéž, s. 782), příbuznost mezi básníkovým barevně i dynamicky odstíněným mluveným projevem a složitou, mohutnou architektonikou věty básnické.

Obě přednášky měly široký ohlas a byly bohatě recipovány,⁹⁴ při zpětném pohledu jim lze nadto přisoudit klíčový význam v básníkově poválečné recepci, v níž Vančurovo autorské jméno nabylo symbolické platnosti, která svou důsažností zastíní význam vlastního básnického díla: ve jménu autora napříště zmizel předěl mezi básníkem a člověkem. Zatímco v Mukařovského přednášce je jejich společným jmenovatelem ona „básnivost“, básnická přirozenost („Tak se jevil ve Vančurovi-člověku v každém jeho činu, gestu i slově básník“ / tamtéž, s. 785/), o níž se opíralo Vančurovo umělectví, v pozdější recepci do popředí vystoupí jiné — nebásnické — „atributy“ Vančurovy osobnosti: bojovník, hrdina, oběť, mučedník, symbol.

LITERATURA

Augusta, J. M.: [ref. Vladislav Vančura:

Rozmarné léto]. *Lumír* 54, 1927–28, č. 1, únor 1927, s. 51.

Avantgarda známá a neznámá 3. *Generační diskuse 1929–1931*, ed. Štěpán Vlašín a kol. Svoboda, Praha 1970.

Blahynka, Milan: *Vladislav Vančura*.

Melantrich, Praha 1978 (Odkazy pokrokových osobností naší minulosti, sv. 50).

Blahynka, Milan: *Vladislav Vančura*. Horizont, Praha 1981.

Bourdieu, Pierre: *Pascalovské meditace*, přel. Jan Petříček. Karolinum, Praha 2023.

Brtník, Václav: [ref. Vladislav Vančura:

Amazonský proud]. *Topičův sborník* 11, 1923–24, č. 9, 6. 6. 1924, s. 424; šifra -vb-.

Brtníková-Petříková, Anna: [ref. Vladislav Vančura: Amazonský proud]. *Zvon* 24, 1923–24, č. 25, 6. 3. 1924, s. 349; šifra Aa.

Čapek, J. B.: Román nového typu. *Kostnické jiskry* 6 (9), 1924, č. 17, 17. 4., s. 105–106.

Přetištěno in týž: *Literární studie*, ed. Lukáš Holeček. Ústav pro českou literaturu AV ČR, Praha 2021, s. 137–141.

Čapek, J. B.: Vančura překvapující. *Sever a východ* 3, 1927, č. 9–10 [listopad], s. 387–389.

Čapek, J. B.: [ref. Vladislav Vančura: Hrdelní pře anebo Přísloví]. *Naše doba* 38, 1930–31, č. 9, červen 1931, s. 566–567.

Čapek, J. B.: [ref. Vladislav Vančura: Luk královny Dorotky]. *Naše doba* 40, 1932–33, č. 5, 15. 2. 1933, s. 309–310.

Čapek, Josef: Těžší než vzduch. *Kmen* 1, 1926–27, č. 1, říjen 1926, s. 3–5. Přetištěno in týž: *Publicistika 1. Sloupky / Entrefilet / Fejetony / Črty aj.*, ed. Jiří Opelík. Triáda, Praha 2008, s. 243–245.

Čapek, Karel: Případ Céline. *Lidové noviny* 41, 1933, č. 292, 11. 6., s. 1.

Čep, Jan: [ref. Vladislav Vančura: Markéta Lazarová]. *Rozpravy Aventina* 6, 1930–31, č. 39–40, 24. 6. 1931, s. 473. Přetištěno in týž: *Rozptýlené paprsky*, eds. Bedřich Fučík a Mojmír Trávníček. Vyšehrad — Knižní klub, Praha 1993, s. 251–252.

Čermák, Petr — Poeta, Claudio — Čermák,

Jan: *Pražský lingvistický kroužek v dokumentech*. Academia, Praha 2012.

⁹⁴ Vyšly nejprve časopisecky (první v *Tvorbě*, druhá — i s dalšími proslovy přednesenými v průběhu zmíněného vzpomínkového večera — ve speciálním dvojčísle *Panoramy* /1945, č. 3–4/), knižně společně jako první básníková monografie *Vladislav Vančura* (1946), *Řeč při trzně* nadto ještě v roce 1947 ve sborníku *Na paměť Vladislava Vančury*, obě pak znovu společně v druhém vydání *Kapitol z české poetiky* (1948).



- Černý, Václav:** Ferdinand Peroutka: Osobnost, chaos a zlozvyky. *Kritický měsíčník* 2, 1939, č. 4, 29. 4., s. 172–179. Přetištěno in týž: *Tvorba a osobnost I.* Odeon, Praha 1992, s. 145–149.
- Dějiny české literatury IV. Literatura od konce 19. století do roku 1945* (hlavní redaktor Jan Mukařovský, redaktoři svazku Zdeněk Pešat, Eva Strohsová). Victoria Publishing, Praha 1995.
- Eisner, Paul:** Vladislav Vančuras Justizgroteske. *Prager Presse* 11, 1931a, č. 58, 27. 2., s. 8; šifra P. E.
- Eisner, Paul:** Die böhmischen Wälder. *Prager Presse* 11, 1931b, č. 150, 4. 6., s. 10.
- Eisner, Paul:** Vladislav Vančuras Schelmenroman. *Prager Presse* 14, 1934, č. 279, 12. 10., s. 6.
- Eisner, Pavel:** Logofág Kosmas (Několik typologických poznámek k slohu Vančurovu). *Kritický měsíčník* 3, 1940, č. 4, 30. 4., s. 163–167; pseud. Jaroslav Dlouhý.
- Eisner, Pavel:** Vladislav Vančura. *Svobodný zítřek* 2, 1946a, č. 24, 13. 6., s. 5.
- Eisner, Pavel:** Dílo Vladislava Vančury. *Svobodný zítřek* 2, 1946b, č. 46, 14. 11., s. 5.
- Eisner, Pavel:** Poznámka k Vančurovým „Obrazům“. *Svobodné noviny* 3 (55), 1947, č. 180, 3. 8., s. 7; pseud. Jan Ort.
- Erban, Karel:** O dobrý sloh. *Naše řeč* 16, 1932, č. 7, s. 199–207.
- Fischer, Otokar:** Hra o životu a nemoci. *Právo lidu* 37, 1928, č. 230, 28. 9., s. 6; šifra O. F.
- Fischer, Otokar:** [ref. Vladislav Vančura: Alchymista]. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 567, 10. 11., s. 9; šifra Ot. F.
- Foucault, Michel:** *Diskurs, autor, genealogie*, přel. Petr Horák. Svoboda, Praha 1994.
- Fraenkl, Pavel:** [ref. Vladislav Vančura: Pole orná a válečná]. *Rozpravy Aventina* 1, 1925–26, č. 2, říjen 1925, s. 26; šifra P. F.
- Fraenkl, Pavel:** [ref. Vladislav Vančura: Rozmarné léto]. *Rozpravy Aventina* 2, 1926–27, č. 12, 17. 3. 1927, s. 143; šifra P. F.
- Fraenkl, Pavel:** [ref. Vladislav Vančura: Útěk do Budína]. *Naše doba* 40, 1932–33, č. 1, 15. 10. 1932, s. 54–55.
- Fraenkl, Pavel:** [ref. Vladislav Vančura: Tři řeky]. *Naše doba* 44, 1936–37, č. 2, listopad 1936, s. 120–121.
- Fučík, Bedřich:** Vančurův Učitel a žák. *Tvar* 2, 1928a, č. 1, s. 14. Přetištěno in týž: *Kritické příležitosti I. Studie, stati a recenze z let 1926–1932*, eds. Vladimír Binar a Mojmír Trávníček. Melantrich, Praha 1998, s. 57–62.
- Fučík, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Nemocná dívka]. *Host* 8, 1928–29, č. 2, 10. 11. 1928b, s. 42; šifra B. F. Přetištěno in týž: *Kritické příležitosti I. Studie, stati a recenze z let 1926–1932*, eds. Vladimír Binar a Mojmír Trávníček. Melantrich, Praha 1998, s. 238–240.
- Fučík, Bedřich:** Vladislav Vančura „přešel na stranu buržoasie“. *Listy pro umění a kritiku* 4, 1936, č. 18, 10. 12., s. 436; šifra Bk. Přetištěno in týž: *Kritické příležitosti 2. Studie, stati a recenze z let 1933–1932*, eds. Vladimír Binar a Mojmír Trávníček. Triáda, Praha 2002, s. 313–314.
- Fučík, Bedřich:** Hledám mu jméno. In týž: *Čtrnáctero zastavení*, eds. Vladimír Binar a Mojmír Trávníček. Melantrich: Arkýř, Praha 1992, s. 117–133.
- Fučík, Bedřich:** *Rodná krajina básníková*, ed. Vladimír Binar. Triáda, Praha 2003.
- Fučík, Julius:** Vančurova scénická báseň. *ReD* 1, 1927–28, č. 3, prosinec 1927, s. 127–128. Přetištěno in týž: *Divadelní kritiky*, ed. Gusta Fučíková. Státní nakladatelství politické literatury, Praha 1956, s. 272–274. Též in týž: *Divadelní kritiky*, eds. Gusta Fučíková a Zdeněk Novák. Svoboda, Praha 1984, s. 214–216.
- Götz, František:** [ref. Vladislav Vančura: Amazonský proud a Dlouhý, Široký a Bystrozraký]. *Host* 3, 1923–24, č. 3, 1. 1. 1924a, s. 68–71.
- Götz, František:** Mýtus proletáře. *Československá samostatnost* 1, 1924b, č. 37, 9. 3., s. 5. Přetištěno in Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 101–106. Též in týž: *Literatura mezi dvěma válkami*, ed. Milada Chlábčová [= Jiří Brabec]. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 7–12.
- Götz, František:** Konečně — román. *Národní osvobození* 2, 1925, č. 265, 27. 9., s. 4. Přetištěno in týž: *Literatura mezi dvěma válkami*, ed. Milada Chlábčová [= Jiří Brabec].

- Československý spisovatel, Praha 1984, s. 27–29.
- Götz, František:** Vančurův humoristický románek. *Národní osvobození* 3, 1926a, č. 326, 28. 11., s. 3.
- Götz, František:** Vladislav Vančura. In týž: *Jasnící se horizont. Průhledy a podobizny*. Václav Petr, Praha 1926b (Knihovna Hosta, sv. 5), s. 218–226.
- Götz, František:** O proměně románové tvorby u Vančury. *Národní osvobození* 7, 1930, č. 329, 30. 11., s. 4; šifra G.
- Götz, František:** Zbojnický román Vladislava Vančury. *Národní osvobození* 8, 1931a, č. 126, 7. 5., s. 4; šifra G. Přetištěno in týž: *Literatura mezi dvěma válkami*, ed. Milada Chlěbcová [= Jiří Brabec]. Československý spisovatel, Praha 1984, s. 71–73.
- Götz, František:** Strukturní realism. Vančura. In týž: *Básnický dnešek. Vývojové perspektivy nové české poesie*. Václav Petr, Praha 1931b, s. 290–300.
- Götz, František:** Nový román Vlad. Vančury. *Národní osvobození* 9, 1932, č. 93, 3. 4., s. 5; šifra G.
- Götz, František:** Nový Vančura. *Národní osvobození* 11, 1934, č. 229, 30. 9., s. 5; šifra G.
- Götz, František:** Cesta Vladislava Vančury k románovému eposu. *Národní osvobození* 13, 1936, č. 116, 17. 5., s. 11; šifra G.
- Götz, František:** Začátek trilogie. *Národní osvobození* 15, 1938, č. 262, 6. 11., s. 10; šifra G.
- Grygar, Mojmír:** *Rozbor moderní básnické epiky: Vančurův Pekař Jan Marhoul*. Academia, Praha 1970 (Rozpravy ČSAV, roč. 80, Řada společenských věd, seš. 1).
- Grygar, Mojmír:** Vladislav Vančura. In: *Dějiny české literatury IV*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 310–328.
- Hájková, Alena — Galík, Josef — Závodský, Artur:** *Tři studie o Vladislavu Vančurovi*. Univerzita Palackého, Olomouc 1970.
- Hetteš, Karel:** Kniha o české minulosti. *Národní noviny* 16, 1940, č. 16, 18. 1., s. 4.
- Hlávka, Miloš:** [ref. Vladislav Vančura: *Nemocná dívka*]. *Signál* 1, 1928–29, č. 6–7, říjen 1928, s. 195.
- Hlávka, Miloš:** Vančura dramatik. *Literární noviny* 8, 1935–36, č. 12, 28. 2. 1936, s. 8; šifra -vka.
- Holý, Jiří:** Přicházeli vhod i nevhod. Vančura a Mukařovský, Vančura a Peroutka. *Česká literatura* 69, 2021, č. 5, s. 622–634.
- Honzl, Jindřich:** Nový autor na scéně brněnského Národního divadla. K provedení „Učitele a žáka“ od Vladislava Vančury. *Moravské noviny. Příloha Brněnských novin* 51, 1930, č. 47, 27. 2., s. 1. Přetištěno in týž: *K novému významu umění*, ed. Jaroslav Pokorný. Orbis, Praha 1956, s. 140–142.
- Honzl, Jindřich:** Vladislav Vančura a jeho Alchymista. *Národní divadlo* 10, 1932–33, č. 5, 1. 11. 1932, s. 4–6. Přetištěno in týž: *K novému významu umění*, ed. Jaroslav Pokorný. Orbis, Praha 1956, s. 159–162.
- Hora, Josef:** Naši mladí prozaikové. *Rudé právo* 5, 1924, č. 83, 6. 4., Dělnická besídka, s. 3–4. Přetištěno in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. A. M. Píša. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 360–361. Též in Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 110–112.
- Hora, Josef:** [ref. Vladislav Vančura: *Pole orná a válečná*]. *Rudé právo* 7, 1926a, č. 63, 14. 3., Dělnická besídka, s. 2. Přetištěno in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. A. M. Píša. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 361–363. Též in týž: *Duch stále se rodící*, ed. Jarmila Víšková. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 352–353.
- Hora, Josef:** Humoristický román. *Rudé právo* 7, 1926b, č. 298, 19. 12., Dělnická besídka, s. 2; šifra J. H. Přetištěno (zkráceno) in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. A. M. Píša. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 363–364.
- Hora, Josef:** Nový román Vladislava Vančury. *Literární noviny* 5, 1930–31, č. 3, leden 1931, s. 5; šifra J. H. Přetištěno in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 364–365.
- Hora, Josef:** Vančurova nová kniha „Útěk do Budína“. *Rozhledy po literatuře a umění* 1, 1932, č. 7, 1. 5., s. 49–50. Přetištěno (zkráceno) in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. A. M. Píša. Československý spisovatel, Praha



- 1959, s. 365–366. Též in týž: *Duch stále se rodící*, ed. Jarmila Víšková. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 354–355.
- Hora, Josef:** Feudální hrdina mezi demokraty. *České slovo* 26, 1934, č. 245, 21. 10., s. 14; šifra jh. Přetištěno (zkráceno) in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. A. M. Píša. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 367. Též in týž: *Duch stále se rodící*, ed. Jarmila Víšková. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 355–357.
- Hora, Josef:** Nový Vančurův román o válečném pokolení. *České slovo* 28, 1936, č. 110, 10. 5., s. 10; šifra jh. Přetištěno in týž: *Poesie a život. Úvahy, studie, soudy*, ed. A. M. Píša. Československý spisovatel, Praha 1959, s. 367–368. Též in týž: *Duch stále se rodící*, ed. Jarmila Víšková. Československý spisovatel, Praha 1981, s. 357–358.
- Hora, Josef:** Spisovatel na pomoc dějepisu. *Panorama* 17, 1939, č. 11, 13. 12., s. 189.
- Charvát, Jaroslav:** O naší spolupráci. *Panorama* 17, 1939, č. 11, 13. 12., s. 183.
- Chitnis, Rajendra A.:** *Vladislav Vančura: The Heart of the Czech Avant-garde*. Karolinum, Praha 2007.
- Jakobson, Roman:** [ref. Vladislav Vančura: Markéta Lazarová]. *Literární noviny* 5, 1931, č. 9, květen, s. 3.
- Janoušek, Pavel:** Střetnutí avantgardní poetiky s dramatickou tradicí ve Vančurových hrách Učitel a žák a Nemocná dívka. *Česká literatura* 1988, č. 1, s. 13–22.
- Jelínek, Hanuš:** [ref. Vladislav Vančura: Alchymista]. *Lumír* 59, 1932–33, č. 2, 20. 12. 1932, s. 120–121.
- Jelínek, Hanuš:** [ref. Vladislav Vančura: Jezero Ukereve]. *Lumír* 62, 1935–36, č. 5, 29. 2. 1936, s. 295–296.
- John, Jaromír:** Nikdy — a zas! *Naše doba* 47, 1939–40, č. 4, leden 1940, s. 214–224.
- Knapp, Viktor:** [ref. Vladislav Vančura: Konec starých časů]. *Literární noviny* 7, 1934–35, č. 1, 23. 11. 1934, s. 8.
- Konrád, Edmond:** Lékař a básník. *Cesta* 11, 1928–29, č. 2, říjen 1928, s. 30–31.
- Konrad, Kurt:** Blok a jeho čtvrtletník. *Tvorba* 11, 1936, č. 50, 11. 12., s. 794–795; šifra k. k. Přetištěno in týž: *Ztvárněte skutečnost*, eds. Jiří Brabec a Z. K. Slabý. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 204–209. Též in *Prameny...*, 1978, s. 464–468.
- Kožmín, Zdeněk:** Jazyková charakteristika postav v díle Vladislava Vančury. In: *O literatuře. Sborník vědeckých prací Vysoké školy pedagogické v Brně*, sv. 5. SPN, Praha 1958, s. 89–189.
- 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).
- Králík, Oldřich:** K Peroutkově kritice Vančurova stylu. *Slovo a slovesnost* 5, 1939a, č. 1, s. 64; šifra O. K.
- Králík, Oldřich:** Příspevek ke studiu Vančurova stylu (srovnání dvou verzí Posledního soudu). *Slovo a slovesnost* 5, 1939b, č. 2, s. 65–78.
- Králík, Oldřich:** Peroutkova kniha o literatuře. *Výhledy* 1, 1939c, č. 5, s. 304–307.
- Kríg, O. [vl. jm. Otakar Kučera]:** Vladislav Vančura. *Středisko* 4, 1934a, č. 3, září, s. 84–93.
- Kríg, O. [vl. jm. Otakar Kučera]:** Vladislav Vančura a Konec starých časů. *Středisko* 4, 1934b, č. 5, prosinec, s. 157–161.
- Kríg, O. [vl. jm. Otakar Kučera]:** Vladislav Vančura na druhé straně? *U* 1, 1936, č. 3, 26. 10., s. 271–276. Přetištěno in *Prameny...* 1978, s. 457–463
- Kundera, Milan:** Román Vladislava Vančury. Náčrt ke studii. *Nový život* 9, 1957, č. 6, červen, s. 587–597. Též jako Román Vladislava Vančury. Předmluva aneb náčrt ke studii. In: Vladislav Vančura: *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 1961.
- Lehár, Jan:** Vančurovo české pohanství. In rkp. sborník *Rudolfu Havlovi: sborník k jeho 70. narozeninám*. Přetištěno in *Česká literatura* 39, 1991, č. 5, s. 437–442. Též in týž: *Studie o sémantizaci formy*, ed. Luboš Merhaut. Karolinum, Praha 2005, s. 133–141.
- Málek, Petr:** 1929. Rok (nejen) Lazebníka: Poetika, sen, polemika. *Slovo a smysl* 16, 2019, č. 32, s. 32–108.

- Mařánek, Jiří:** Od námětu k obrazům. *Panorama* 17, 1939, č. 11, 13. 12., s. 185.
- Merhaut, Luboš:** Čtení o Jaroslavu Haškovi: ohledávání 1919–1948. Institut pro studium literatury, Praha 2014.
- Mrkvička, Otakar:** Boj o český film — ještě nevyhraný. *Lidové noviny* 42, 1934, č. 114, 4. 3., s. 5; šifra om.
- Mukařovský, Jan:** Několik poznámek k novému románu Vladislava Vančury. *Listy pro umění a kritiku* 2, 1934, č. 13, s. 297–303. Přetištěno in týž: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík. Odeon, Praha 1966, s. 286–290. Též in týž: *Studie z poetiky*, eds. Hana Mukařovská a Rudolf Havel. Odeon, Praha 1982, s. 763–770. Též in týž: *Studie [II]*, eds. Miroslav Červenka a Milan Jankovič. Host, Brno 2001, s. 481–489.
- Mukařovský, Jan:** Od básníka k dílu. *Panorama* 19, 1941, č. 6, 3. 6., s. 87. Přetištěno in týž: *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík. Odeon, Praha 1966, s. 291–295.
- Mukařovský, Jan:** K třetímu dílu Vančurových Obrazů. *Svobodné noviny* 4, 1948a, č. 104, 4. 5., s. 5.
- Mukařovský, Jan:** Šest let bez Vančury. *Tvorba* 17, 1948b, č. 22, 2. 6., s. 436.
- Mukařovský, Jan:** Vančurův Konec starých časů. In: Vladislav Vančura: *Konec starých časů*. Československý spisovatel, Praha 1958, s. 357–370.
- Mukařovský, Jan:** *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík. Odeon, Praha 1966.
- Mukařovský, Jan:** *Cestami poetiky a estetiky*, eds. Květoslav Chvatík a Bohumil Svozil. Československý spisovatel, Praha 1971.
- Mukařovský, Jan:** *Studie z poetiky*, eds. Hana Mukařovská a Rudolf Havel. Odeon, Praha 1982.
- 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.
- Nezval, Vítězslav:** [ref. Vladislav Vančura: Markéta Lazarová]. *Literární noviny* 5, 1931, č. 4, 11. 2., s. 2. Přetištěno in týž: *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931–1941*, ed. Milan Blahynka. Československý spisovatel, Praha 1974, s. 405–406.
- Nezval, Vítězslav:** *Z mého života*. Československý spisovatel, Praha 1959.
- Nietzsche, Friedrich:** *Nečasové úvahy I*, přel. Jan Krejčí. Mladá fronta, Praha 1992.
- Novák, Arne:** Válečný román Vladislava Vančury. *Lidové noviny* 33, 1925, č. 545, 1. 11., s. 9; šifra A. N.
- Novák, Arne:** [ref. Vladislav Vančura: Rozmarné léto]. *Lidové noviny* 35, 1927, č. 8, 6. 1., s. 9; šifra A. N.
- Novák, Arne:** Kriminalistika rozmarná. *Lidové noviny* 39, 1931a, č. 18, 11. 1., s. 9; šifra A. N.
- Novák, Arne:** [ref. Vladislav Vančura: Markéta Lazarová]. *Lidové noviny* 39, 1931b, č. 377, 30. 7., s. 9; šifra A. N.
- Novák, Arne:** Povídky Vladislava Vančury. *Lidové noviny* 40, 1932, č. 586, 20. 11., s. 9; šifra A. N.
- Novák, Arne:** Nový román Vladislava Vančury. *Lidové noviny* 44, 1936, č. 397, 9. 8., s. 11; šifra A. N.
- Novák, Arne — Novák, Jan V.:** *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Atlantis, Brno 1995.
- Novák, Bohumil:** [ref. Vladislav Vančura: Markéta Lazarová]. Čin 3, 1931–32, č. 4, 24. 9. 1931, s. 74–76.
- Novák, Bohumil:** [ref. Vladislav Vančura: Útěk do Budína]. Čin 3, 1931–32, č. 35, 28. 4. 1932, s. 818–822.
- Novotný, J. O.:** Moderní apokalypsa. *Cesta* 8, 1925–26, č. 10, prosinec 1925, s. 162–163.
- 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.
- Opelík, Jiří:** Hrdelní pře anebo Příslaví 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.
- Papoušek, Vladimír a kol.:** *Dějiny nové moderny 2. Lomy vertikál. Česká literatura v letech 1924–1934*. Academia, Praha 2014.



- Paulík, J. J.:** [ref. Vladislav Vančura: Alchymista]. *Rozpravy Aventina* 8, 1932–33, č. 7, 17. 11. 1932, s. 55.
- Peroutka, Ferdinand:** Styl nade všechno. *Přítomnost* 7, 1930, č. 25, 25. 6., s. 388–389; č. 26, 2. 7., s. 409–411; č. 27, 9. 7., s. 422–424. Přetištěno (upraveno) in týž: *Osobnost, chaos a zlozvyky*. F. Borový, Praha 1939, s. 120–132. Též in týž: *Sluší-li se býti realistou*, ed. Daniel Bohdan. Mladá fronta, Praha 1993, s. 80–89 [k tomu též polemika: Vladislav Vančura, in *Přítomnost* 7, 1930, č. 31, 6. 8., s. 482–484 /Přetištěno in týž: *Řád nové tvorby*, eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Svoboda, Praha 1972, s. 334–338/ a Ferdinand Peroutka, tamtéž, s. 484–485 /Přetištěno in týž: *Osobnost, chaos a zlozvyky*, s. 132–136/].
- Pešat, Zdeněk:** Doslov. In: Vladislav Vančura: *Konec starých časů*, ed. Ondřej Hausenblas. Československý spisovatel, Praha 1987, s. 251–262.
- Píša, A. M.:** Nová kniha V. Vančury. *Pramen* 6, 1925–26, č. 3, 30. 11. 1925a, s. 113–115. Přetištěno in týž: *Dvacátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 147–152.
- Píša, A. M.:** Pathetická vise. *Sever a východ* 1, 1925b, č. 9–10, prosinec, s. 223–226.
- Píša, A. M.:** Vladislav Vančura. In týž: *Směry a cíle. Kritické listy z let 1924–1926*. František Svoboda a Solař Roman, Praha 1927, s. 124–134. Přetištěno in týž: *Dvacátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 147–152.
- Píša, A. M.:** Nový Vančurův román. *Právo lidu* 39, 1930, č. 303, 28. 12., s. 7. Přetištěno in týž: *Dvacátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1969, s. 351–353.
- Píša, A. M.:** Nový Vančurův román. *Právo lidu* 40, 1931, č. 127, 31. 5., s. 7. Přetištěno in týž: *Třicátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 49–51.
- Píša, A. M.:** Nový Vančurův román. *Právo lidu* 41, 1932a, č. 80, 3. 4., s. 9. Přetištěno in týž: *Třicátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 67–70.
- Píša, A. M.:** Román česko-slovenského poměru? *Literární noviny* 6, 1932b, č. 7, duben, s. 3.
- Píša, A. M.:** Drama národní povahy. *Právo lidu* 41, 1932c, č. 265, 10. 11., s. 6; šifra AMP. Přetištěno in týž: *Stopami dramatu a divadla: studie a referáty*, ed. Josef Träger. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 203–206.
- Píša, A. M.:** Nový baron Prášil. *Právo lidu* 43, 1934, č. 235, 7. 10., s. 9. Přetištěno in týž: *Třicátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 134–136.
- Píša, A. M.:** Nový Vančurův román. *Právo lidu* 45, 1936a, č. 132, 6. 6., s. 5. Přetištěno in týž: *Třicátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 176–179.
- Píša, A. M.:** Vítězství humanity v Africe. *Právo lidu* 45, 1936b, č. 35, 10. 2., s. 6; šifra AMP. Přetištěno in týž: *Stopami dramatu a divadla. Studie a referáty*, ed. Josef Träger. Československý spisovatel, Praha 1967, s. 208–212.
- Píša, A. M.:** Nový Vančurův román. *Právo lidu* 47, 1938, č. 289, 8. 12., s. 5; šifra p. Přetištěno in týž: *Třicátá léta. Kritiky a stati*, eds. Marie Píšová a Rudolf Skřeček. Československý spisovatel, Praha 1971, s. 266–270.
- Pohorský, Miloš:** „Strašná nádhera všednosti...“ In: Vladislav Vančura: *Rodina Horvatova*, ed. Miloš Pohorský. Československý spisovatel, Praha 1989, s. 330–340.
- Poláček, Jiří:** Kritická recepce Vančurova Rozmarného léta v dobových časopisech. *Česká literatura* 27, 1979, č. 6, s. 488–497.
- Poláček, Jiří:** Tvorba a recepce. *Studie o české meziválečné literatuře*. Masarykova univerzita, Brno 2003.
- Poláček, Jiří:** Spory o Vančurův Poslední soud. *Opera Academiae Paedagogicae Liberecensis. Series Bohemistica*, sv. [5], 2006a, s. 170–178.
- Poláček, Jiří:** Návrat knížete Megalrogova: Konec starých časů v zrcadle kritiky. *Tvar* 17, 2006b, č. 20, 30. 11., s. 6–7.



- Poláček, Jiří:** Dvojitý pohled Jana Mukařovského na Vančurův román *Konec starých časů*. *Česká literatura* 69, 2021, č. 5, s. 645–656.
- Polák, Karel:** Vladislav Vančura: „Obrazy z dějin národa českého“. *Kritický měsíčník* 3, 1940, č. 4, 30. 4., s. 185–187.
- Polan, Bohumil:** [ref. Vladislav Vančura: Pekař Jan Marhoul]. *Pramen* 5, 1924–25, č. 2, 15. 10. 1924, s. 93–94.
- Prameny (Utváření teorie socialistického realismu v české meziválečné literatuře). Manifesty a stati*, eds. Drahomíra a Štěpán Vlašínovi. Československý spisovatel, Praha 1978.
- Pujmanová-Hennerová, Marie:** [ref. Vladislav Vančura: Pekař Jan Marhoul]. *Tribuna* 6, 1924, č. 76, 29. 3., Tribuna literární a umělecká, č. 14, s. 8. Přetištěno in Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 109–110.
- Pujmanová-Hennerová, Marie:** [ref. Vladislav Vančura: Pole orná a válečná]. *Tribuna* 7, 1925, č. 249, 25. 10., s. 7.
- Pujmanová-Hennerová, Marie:** [ref. Vladislav Vančura: Rozmarné léto]. *Tribuna* 8, 1926, č. 303, 25. 12., s. 12.
- Renč, Václav:** Vančurova nová kniha „Útěk do Budína“. *Rozhledy po literatuře a umění* 1, 1932, č. 7, 1. 5., s. 50–52.
- Rudolfu Havlovi: sborník k jeho 70. narozeninám*. 1981 (rkp.).
- Rutte, Miroslav:** Naturalistický poetista. In *týž: Doba a hlasy. Essaye*. Müller a spol., Turnov 1929, s. 120–134.
- Rutte, Miroslav:** Zwei Romandichter. *Prager Rundschau* 1, 1931, č. 6, 28. 12., s. 549–555.
- Rutte, Miroslav:** [ref. Vladislav Vančura: Hrdelní pře anebo Příslovní]. *Panorama* 9, 1931–32, č. 12, 10. 2. 1932, s. 200–203.
- Rybák, Josef:** Návrat Vladislava Vančury. *Tvorba* 11, 1936a, č. 34, 21. 8., s. 539. Přetištěno in *týž: Doba a umění. Články, úvahy, polemiky 1925–1938*. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 119–122.
- Rybák, Josef:** Postavy hledají autora. *Tvorba* 11, 1936b, č. 36, 4. 10., s. 574. Přetištěno in *týž: Doba a umění. Články, úvahy, polemiky 1925–1938*. Československý spisovatel, Praha 1961, s. 122–124.
- Řezáč, Václav:** [ref. Vladislav Vančura: Alchymista]. *Eva* 5, 1932–33, č. 3, 1. 12. 1932, s. 23; šifra -vč-. Přetištěno in *týž: O pravdě života a pravdě umění*, ed. Jiří Opelík. Československý spisovatel, Praha 1960, s. 34–35.
- Sezima, Karel:** Román monumentalisující. In *týž: Krystaly a průsvity. Studie o domácí próze soudobé*. Josef R. Vilímeček, Praha 1928, s. 318–332.
- Sezima, Karel:** [ref. Vladislav Vančura: Poslední soud]. *Lumír* 56, 1929–30, č. 4, 23. 1. 1930, s. 195–199.
- Sezima, Karel:** [ref. Vladislav Vančura: Markéta Lazarová]. *Lumír* 58, 1931–32, č. 1, 12. 11. 1931, s. 36–40.
- Sezima, Karel:** [ref. Vladislav Vančura: Útěk do Budína]. *Lumír* 59, 1932–33, č. 1, 17. 11. 1932, s. 41–44.
- Sezima, Karel:** [ref. Vladislav Vančura: Konec starých časů]. *Lumír* 61, 1934–35, č. 2, 15. 12. 1934, s. 107–110.
- Sezima, Karel:** [ref. Vladislav Vančura: Tři řeky]. *Lumír* 63, 1936–37, č. 1, 5. 11. 1936, s. 39–43.
- Sezima, Karel:** Staré pověsti české v novém odění. *Čtete* 2, 1939–40, č. 11, 8. 5. 1940, s. 158–160.
- Schubertová, Anna:** *Stávám se řečí. Smrt a návrat autora v perspektivě filozofie identity*. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2021.
- Schwarz, Vincý:** Říkají tomu kritika. *Magazín DP* 4, 1936–37, č. 4, listopad 1936, s. 127.
- Sládek, Ondřej:** *Od vzpomínek k monografii. Jan Mukařovský o Vladislavu Vančurovi*. In: Jiří Poláček (ed.): *Vladislav Vančura v literárním kontextu 20. století*. Masarykova univerzita, Brno 2022, s. 128–139.
- Soldan, Fedor:** Nový Vančura a jeho sloh. *Rozhledy po literatuře a umění* 1, 1932, č. 19–20, 15. 12., s. 137–138.
- Steiner, Petr:** *Ruský formalismus. Metapoetika*, přel. František A. Podhajský. Host, Brno 2011.
- Strakoš, Jan:** Slovo ke struktuře nových románů Vladislava Vančury. *Poesie* 1, 1931–32, č. 2, s. 71–76. Přetištěno in *týž: O české literatuře, kritice a historii*, eds. Ladislav Soldán a Milena Vojtková. Cherm, Praha 2012, s. 251–257.



- ša:** Vančura a vančurovština. *Literární noviny* 8, 1935–36, č. 20, 19. 6. 1936, s. 7.
- Šalda, F. X.:** [ref. Vladislav Vančura: Pole orná a válečná]. *Tvorba* 1, 1925–26, č. 6–7, 15. 1. 1926, s. 117–120; šifra fxš. Přetištěno in týž: *Kritické projevy* 13, ed. Emanuel Macek. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 181–183.
- Šalda, F. X.:** Vančurův dramatický debut. *Tvorba* 2, 1927–28, č. 7, říjen 1927, s. 222–223; šifra fxš. Přetištěno in týž: *Kritické projevy* 13, ed. Emanuel Macek. Československý spisovatel, Praha 1963, s. 299–300.
- Šalda, F. X.:** Krásná literatura česká v prvním desetiletí republiky. *Šaldův zápisník* 2, 1929–1930, č. 5, prosinec 1929, s. 129–137; č. 6, leden 1930, s. 161–175. Přetištěno in týž: *Z období Zápisníku II*, ed. Emanuel Macek. Odeon, Praha 1988, s. 30–40.
- Šalda, F. X.:** [ref. Vladislav Vančura: Poslední soud]. In: Dnešní stav krásné prózy české. *Šaldův zápisník* 3, 1930–31, č. 5–6, prosinec 1930, s. 153–161 /Vančura, s. 158–161/. Přetištěno in týž: *Z období Zápisníku I*, ed. Emanuel Macek. Odeon, Praha 1987, s. 390–393 /Vančura, s. 392–393/.
- Šalda, F. X.:** [ref. Vladislav Vančura: Útěk do Budína]. In: Průřez částí dnešního románu českého. *Šaldův zápisník* 5, 1932–33, č. 1–2, říjen 1932, s. 10–42 /Vančura, s. 34–37/. Přetištěno in týž: *Z období Zápisníku II*, ed. Emanuel Macek. Odeon, Praha 1988, s. 485–498 /Vančura, s. 495–497/.
- Šalda, F. X.:** [ref. Vladislav Vančura: Konec starých časů]. In: Nejnovější krásná próza česká. *Šaldův zápisník* 7, 1934–35, č. 5–6, leden 1935, s. 166–178 /Vančura, s. 170–172/. Přetištěno in týž: *Z období Zápisníku II*, ed. Emanuel Macek. Odeon, Praha 1988, s. 41–55 /Vančura, s. 48–49/.
- Šalda, F. X.:** [ref. Vladislav Vančura: Tři řeky]. In: Dvanáct nových českých románů. *Šaldův zápisník* 9, 1936–37, č. 1, říjen 1936 /Vančura, s. 24–29/. Přetištěno in týž: *Z období Zápisníku II*, ed. Emanuel Macek. Odeon, Praha 1988, s. 552–581 /Vančura, s. 574–576/.
- Štoll, Ladislav:** Poslední kniha Vladislava Vančury. *Tvorba* 6, 1931, č. 43, 29. 10., s. 686–687. Přetištěno in týž: *Z bojů na levé frontě*, ed. Jaromír Dvořák. Svoboda, Praha 1977, s. 335–338.
- Šup, Josef:** [ref. Vladislav Vančura: Rodina Horvatova]. *Kritický měsíčník* 1, 1938, č. 9–10, 21. 12., s. 448–451.
- Tax, Jaroslav:** Vančurovské rozpory. In: Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*. Svoboda, Praha 1972, s. 123–138.
- Tetauer, Frank:** Nový Vančura. *Literární noviny* 7, 1934–35, č. 1, 23. 11. 1934, s. 5.
- Teige, Karel:** [ref. Vladislav Vančura: Učitel a žák]. *Kmen* 1, 1926–27, č. 11, listopad 1927, s. 276; šifra Tge
- Toman, Josef:** Vančurův odkaz — tvořivý experiment. *Květen* 2, 1956–57, č. 1, září 1956, s. 17–19; č. 2, říjen, s. 64–68.
- Trávníček, František:** Milý a milostný jazyk otcovský. K Vančurovým Obrazům z dějin národa českého. *Lidové noviny* 48, 1940a, č. 81, 15. 2., s. 7; šifra tk.
- Trávníček, František:** K jazyku Vančurových Obrazů z dějin národa českého. *Slovo a slovesnost* 6, 1940b, č. 3, s. 145–153.
- Träger, Josef:** Zápás o dramatický tvar. *Čin* 4, 1932–33, č. 12, 17. 11. 1932, s. 282–284.
- Tyňanov, Jurij:** *Literární fakt*, přel. Ladislav Zadražil. Odeon, Praha 1988.
- Urbánek, Zdeněk:** Vladislav Vančura, básník-rozsevač. *Národní osvobození* 16, 1945, č. 6, 19. 5., s. 3.
- Urx, Eduard:** Nový román. *Pravda chudoby* 5, 1924a, č. 48–49, 20. 4., s. 4. Přetištěno in týž: *V prvních řadách*, eds. Ludmila Lantová a Miloslav Nosek. Československý spisovatel, Praha 1962, s. 77–79. Též in Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 112–115. Též in týž: *Umění a proletariát*, eds. Drahomíra a Štěpán Vlašínovi. Československý spisovatel, Praha 1979, s. 185–188.
- Urx, Eduard:** Moderní próza. *Studentská revue* 5, 1924b, č. 4, s. 93. Přetištěno in týž: *V prvních řadách*, eds. Ludmila Lantová a Miloslav Nosek. Československý spisovatel, Praha 1962, s. 76. Též in Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 115–116. Též in týž: *Umění a proletariát*, eds. Drahomíra a Štěpán Vlašínovi. Československý spisovatel, Praha 1979, s. 185.

- Václavek, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Amazonský proud a Dlouhý, Široký a Bystrozraký]. *Pásmo* 1, 1924–25, č. 1, březen 1924a, s. 5; šifra B. V.
- Václavek, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Pekař Jan Marhoul]. *Host* 3, 1923–24, č. 5, 1. 3. 1924b, s. 123–125. Přetištěno in Vladislav Vančura: *Pekař Jan Marhoul*, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 107–108.
- Václavek, Bedřich:** Dada tragické (Závěr kritické studie o Vl. Vančurovi). *Pásmo* 2, 1925–26, č. 2, listopad 1925, s. 27–28.
- Václavek, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Rozmarné léto]. *Rovnost* 42, 1926, č. 325, 25. 11., s. 6.
- Václavek, Bedřich:** Zrození poetické prózy. In *týž: Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Jan Fromek, Praha 1928, s. 128–142. Přetištěno in *týž: Od umění k tvorbě. Studie z přítomné české poezie*. Svoboda, Praha 1949, s. 111–121. Též in *týž: Tvorba a skutečnost*, ed. Josef Jodas. Československý spisovatel, Praha 1980, s. 347–358.
- Václavek, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Alchymista]. *Index* 4, 1932, č. 11–12, 20. 12., s. 107–108.
- Václavek, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Konec starých časů]. *Index* 6, 1934–35, č. 12, 30. 1. 1935a, s. 137–138; šifra B. V.
- Václavek, Bedřich:** *Česká literatura XX. století*. VL. Orel, Praha 1935b.
- Václavek, Bedřich:** [ref. Vladislav Vančura: Tři řeky]. *Index* 8, 1936, č. 7, 4. 10., s. 78; šifra B. V.
- Vančura, Vladislav:** Nové umění. *Host* 3, č. 5, únor 1924, s. 119–123. Přetištěno in *týž: Řád nové tvorby*, eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Svoboda, Praha 1972, s. 55–58.
- Vančura, Vladislav:** Poznámka o románu. *Plán* 1, 1929–1930, č. 1, 3. 2. 1929, s. 40–41. Přetištěno in *týž: Řád nové tvorby*, eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Svoboda, Praha 1972, s. 61–62.
- Vančura, Vladislav:** Styl nade všecko. *Přítomnost* 7, 1930, č. 31, 6. 8., s. 482–484. Přetištěno in *týž: Řád nové tvorby*, eds. Milan Blahynka a Štěpán Vlašín. Svoboda, Praha 1972, s. 334–338.
- Vančura, Vladislav:** *Hrdelní pře anebo Přísloví*. Odeon, Praha 1979.
- Vlček, Bartoš:** Na rozcestí. *Cesta* 6, 1923–24, č. 40, 2. 5. 1924, s. 582–583. Přetištěno in Vladislav Vančura: Pekař Jan Marhoul, ed. Jaroslav Tax. Svoboda, Praha 1972, s. 116–117.
- Vodák, Jindřich:** Básník marnosti a hnusu. *České slovo* 17, 1925, č. 270, 18. 11., s. 6.
- Vodák, Jindřich:** Básník vyvolených. *České slovo* 21, 1929, č. 199, 25. 8., s. 7; šifra jv.
- Vyskočil, Albert:** Někdo a nic. (Vl. Vančura a A. C. Nor). *Rozmach* 4, 1926, č. 7, 1. 5., s. 200–206. Přetištěno in *týž: Kritikova cesta*. Vetus Via, Brno 1998, s. 184–189.
- Weil, Jiří:** [ref. Vladislav Vančura: Nemocná dívka]. *Rudý večerník* 9, 1928, č. 230, 29. 9., s. 3; šifra J. W. Přetištěno in *týž: Reportáže a stati. 1920–1933*, ed. Michael Špirit. Triáda, Praha 2021, s. 391.