

## VLADISLAV VANČURA V ZAJETÍ FILMU

Jiří Holý

1.

„Byl tu především film. Ten byl Vančurovi křížovatkou, na které se setkávala jeho básnická fantazie s malířským viděním scén... Sepětí toho obojího bylo velmi úzké a projevilo se v literární tvorbě Vančurově řadou filmových povídek, z nichž většinu pozná publikum teprve po zveřejnění Vančurovy pozůstalosti...“<sup>1)</sup>

Tato slova napsal Jan Mukařovský v roce 1945. Od té doby bylo téma Vančura a film mnohokrát připomínáno, vznikly i speciální studie (Luboš Bartošek, Pavel Taussig). Dnes se Vančura bez diskusí řadí k představitelům českého filmového umění, mluví se s respektem o jeho tvůrčím a organizačním úsilí, filmy *Před maturitou*, *Na sluneční straně*, *Marijka nevěrnice* a *Naši furianti* patří k výrazným kapitolám kinematografie třicátých let.

A přesto filmové texty, o nichž těsně po válce psal Mukařovský, knižně dosud nevyšly. Přitom už v roce 1929 přinesl časopis *Panorama* zprávu, že Vladislav Vančura chystá k tisku soubor svých „filmových libret“. Soubor nikdy nevyšel a ani není známo, co měl obsahovat. V autorově pozůstalosti se zachoval lístek psaný jeho rukou, na němž je seznam filmových námětů a povídek. Některé se dochovaly, o jiných – jako je např. *Cirkus*, *Kuchař z vagónu restaurant*, *Dvojník* – nevíme nic. Byla tato díla vskutku napsána a připravena k vydání?

Ať tak či onak, skutečností je, že většinu písemností zabavili úředníci gestapa po Vančurově zatčení v květnu 1942. Zamýšlenou edici tedy nemůžeme rekonstruovat, nicméně v pozůstalosti zůstalo ještě dost rukopisů určených pro film. K dispozici je několik textů, které vyšly za autorova života v časopisech, a také scénáře uchované v dokumentačních archívech (*Před maturitou*, *Láska a lidé*).

<sup>1)</sup> J. Mukařovský, *O Vladislavu Vančurovi, básníku a člověku*. In: J. M., *Studie z poetiky*. Praha 1982, s. 781.

Vančurovy texty pro film, veřejnosti téměř neznámé, čítají stovky stránek...

Přitom se však Vančurova filmová práce neomezovala na náměty, synopse, filmové povídky a scénáře, případně ještě na filmové posudky, úvahy o filmu a činnost organizační. Vančura působil jak známo i jako režisér. Tím spíše musíme při hodnocení jeho filmových textů vzít v potaz, že je nepsal (jako své dílo beletristické) pro čtenáře, ale že měly především sloužit jako podklad pro natáčení. Nejsou to vlastně artefakty samy o sobě – jsou to stavební kameny pro příští díla, jejichž povaha bude určena až součtem nejrůznějších složek (vizuálních, akustických, technických postupů). Jinak řečeno je to „struktura, která chce být jinou strukturou“, jak pojmenoval slovesné texty pro film P. P. Pasolini. Projevuje se to hlavně na jazyku a stylu: organizace tvaru zdaleka není tak nápadná jako v autorových prózách a dramatech. Slovo zde nemá funkci převážně estetickou, ale obvykle více či méně referující.

Bylo by proto bláhové stavět se do role advokáta a dokazovat, že Vančurovy texty pro film v ničem nezadají vrcholům tvorby literární. Není tomu tak. Ale přece nejsou – ani ve fázi režijního scénáře – pouhou technickou pomůckou k natáčení a nejsou tudíž ani samy o sobě bez ceny. Novější uměnověda nás už poučila, že i tvary vzniklé s jiným než bezprostředně estetickým záměrem se mohou stát umělecky relevantní. Mnohé z těchto filmových textů doplňují a nově osvětlují dílčí složky i celek Vančurova díla. A navíc dokládají opravdu intenzivní zájem o oblast filmu – to je věc zásadní povahy. Troufám si říci, že Vančurův vztah k filmu je jedním z klíčů, které otevírají celou jeho estetickou koncepci světa.

## 2.

Kde hledat zdroje Vančurova vztahu k filmu? Nejprve asi ve výrazném tvůrčím zájmu o výtvarné umění (v mládí jak víme potlačoval i literární ambice), který formoval celé Vančurovo umělecké založení. Literární věda už zaznamenala vizuální aspekt autorova díla, snad bychom ještě přesněji mohli mluvit o pulsující, dynamické vizuálnosti (viz třeba konstrukci metaforických srovnání, pro Vančuru příznačných). Děje i postavy vidíme před sebou s konkrétní názorností, není to však Jiráskova „malířská“, zevrubná popisnost, Vančura pracuje s krátkými, rychle se proměňujícími záběry.

Můžeme takový způsob modelování skutečnosti připsat na vrub filmu a jeho působení? Ano i ne. Časté proměny úhlu zobrazení, posuny celé vypravěčské perspektivy lze vyložit i jako důsledek působení kubistické a postkubistické malby. A v širším smyslu je to součást obecnějšího pohybu na terénu moderního umění (a právě tak i moderního myšlení), který zpochybňuje představu „objektivního světa“, světa neproměnně daného a rozumem vypočitatelného.

Vančurův individuální zájem a dispozice se tak prořaly s dobovým směřová-

ním literatury k dynamické vizuálnosti (celá moderní kultura je v nebývalé míře vizuální) a zejména s avantgardním nadšením pro „desátou múzu“, jak nazval film Apollinaire. Mladé umělce přitahovala poetika němého filmu: pohyblivá názornost, která nepopisovala, ale přímo sugestivně ukazovala proudící skutečnost, čarovná schopnost přenášet děj i diváka do dalekých krajín, elementární grotesknost a také lyričnost. Film se stal paradigmatickým „poezií“, základem všech uměleckých druhů, jež zvolna splynou a v souzvuku s revolucí se budou širokým proudem rozlévat do života.

Malíř Jindřich Štyrský v roce 1923 napsal: „Viděli jste ve filmu stát u moře Pickfordovou, pomalu otáčela hlavu a dlouze a nyní dívala se svými jasnými očima na nás – tj. na několik set, několik tisíc lidí – MONO LISO – nemůžeš konkurovat!“ Nadšení pro kinematograf demonstrovalo okázalou roztržku s tradicí. Film, plebejská podívaná a zároveň zázrak strojové techniky, se stal praporem devětsilovského programu, programu, který chtěl přeskóčit hranice uznávaného estetičtva a proměnit se v život budoucnosti. „Film, jenž je básní uprostřed světa, jenž je zdrojem síly moderní poezie, spojí opět nové umělce s diváctvem,“ prohlašoval teoretický bubeník hnutí Karel Teige.

Vančuru neoslňovala dobová exotika rychlovlaků, velkoměst, préríí a tropů, k níž kina tak vydatně přispívala. Nebyl tak bezmezně opojen dobyvačnou mocí industriální techniky, z které se mělo zrodit nové umění a s níž bylo kino mnoha nitkami spojeno. A přece sdílel – pokud jde o film – avantgardní entuziasmus. Podle Vančurova názoru film není jen drama snímáné kamerou, ale hlavně výtvarná záležitost. Má zvláštní vyjadřovací jazyk, živý obraz, a proto se nabízí „bezpočet prostředků. Myšlenka, pohyb, zástup, všechny živly a účinky sil budou jeho herci. Básníka film nic neomezuje. Klíčení trav, neviditelné hvězdy, Himaláje, vše, čeho se dotkne jeho poezie, zobrazí projekční plátno.“<sup>2)</sup>

Vančura tedy pojímá film v avantgardních intencích jako básnění. Je to oživující schopnost vnímat realitu ne jako součet daných, předmětných sil, ale vidět ji barevným sklíčkem otevírajících se, nekončících možností. Avšak básnění je u Vančury také – a zde se už jeho postoj trochu liší od avantgardní praxe – jen krásné zdání, iluze. V závěru prózy F. C. Ball (1922), která líčí s groteskní nadsázkou zrod, vzestup a pád fotbalového týmu, narážkami připodobněného Devětsilu, se praví, že ze slavného klubu zbyl nakonec jen komerční filmový snímek jejich zápasu. „Neboť jest prý krásnější to, co již není, a biograf jest novou skutečností.“ Film, krásné snění, se tu napůl ironicky předestírá jako pozitivní protipól faktické skutečnosti.

Vančuru stejně jako Nezvala či Seiferta okouzlovala lyrická poetičnost. Ale autor Pekaře Jana Marhoulka si zároveň jako málokdo jiný uvědomoval i druhou stránku věci: poetičnost může zastřít reálné proporce světa. Nikoli snění, krásné

---

<sup>2)</sup> Film. „České slovo“ 21. 8. 1920.

imaginativní vidiny, ne abstraktní utopické projekty – ale denní činná práce proměňuje tvář světa, v němž žijeme.

Proto i film, básnění v obrazech, nemůže zůstat ve sféře proklamativních utopií, měl by se stát skutečnou kulturní silou. Vančura sice během dvacátých let sdílel radikální postoj avantgardy k tehdejší české kinematografii – v roce 1929 píše, že vše, co lze v této souvislosti říci „bylo by negativní či obráceno do budoucnosti“<sup>3)</sup> –, nicméně se nespokojil s povšechným přezíráním a s otiskováním nerealizovatelných „filmových básní“. Hledal i faktické cesty k uskutečnění svých představ a na rozdíl od většiny avantgardních druhů se je soustavně pokoušel uskutečnit. Z početného houfu Devětsilu zbylo nakonec jen několik umělců, kteří se zapsali do dějin našeho filmu: Jindřich Honzl, Jiří Voskovec a Vladislav Vančura.

### 3.

První Vančurovy texty pro film se hlásí k žánru avantgardních „scenáří“, jak je pěstovali Nezval, Seifert, Teige, Černík, Voskovec a jiní.<sup>4)</sup> Nenapravitelný Tommy (otištěný v časopise Host 1926) využíval a parodoval americké dobrodružné filmy, snímky s „maniakem rychlosti“ Tomem Mixem či plavovlasou Pearl Whiteovou, proslavenou „Pavlinou v nebezpečí“ (Pavlina se jmenuje dívka Tommieho srdce i u Vančury). A přece dílko není pouhou parodií, za groteskní clonou a za zesměšněním amerikanismu prosvítají opravdové hodnoty: optimismus, odvaha, energická činnost.

Následující Lethargus (v časopise ReD 1929) je vážným a promyšleným pokusem přesahujícím avantgardní filmové hříčky. Využití optického triku, spojování záběrů, práce s detailem (viz souběžně vydaný Poslední soud!), reminiscence a představy vklíněné do děje (rovněž rys, který se objevuje v prózách a dramatech) – to vše už naplno prozrazuje filmové vidění. Misionář Forde, milovník dětí, zvířat a gramofonu, má v sobě nepokojnou krev Vančurových snů, kteří byli oslněni bleskem svého snu a ubírají se mimo běžné konvence. V rozhodné chvíli se neleká činů ani obětí.

Na pohled exotické téma i prostředí – boj s epidemií v Ugandě – překrývá lidská konkrétnost pohledu, sociální přesvědčivost; protiklad netečnosti mocných úředníků a solidarity lékařů (Forde, Němec Koch, Japonec Hata). Synopse se sice nestala podkladem filmu, ale autor se k ní vrátil a text přepracoval v drama Jezero Ukereve (premiéra 1936 ve Stavovském divadle).

---

<sup>3)</sup> V. Vančura, *Hospodaření s věcmi umění* (přednáška). „Panorama“ 7, 1929, č. 5-6. Knižně in: V. V., *Rád nové tvorby*. Praha 1972, s. 72.

<sup>4)</sup> Srov. texty a úvodní komentář v knize V. Hradské *Česká avantgarda a film*. Praha 1976.

Historie vzniku prvního Vančurova filmu *Před maturitou* je vcelku známá. Na počátku třicátých let autora vyzval ke spolupráci Julius Schmitt, spoluzakladatel a produkční výrobní společnosti A-B. Původní námět byl Schmittův: příběh o studentech a jejich komickém profesorovi, nepříteli sportu. Vančura námět podstatně pozměnil, přenesl jej z roviny veselohry do podoby mnohostranného díla s lyrickými, humornými i dramatickými momenty. Vypracoval za pomoci J. Neuberga scénář<sup>5)</sup> a účastnil se i dalšího pracovního postupu. Pozval ke spolupráci avantgardní přátele Vítězslava Nezvala, E. F. Buriana a Bedřicha Feuersteina. Prosadil Jindřicha Plachtu, dosud komediálního herce, do dramatické úlohy profesora Kleče. Dlouho zkoušel a vybíral představitele studentských rolí. I přes laxní postoj režiséra Svatopluka Innemanna požadoval natáčení neobvyklých záběrů, pokud to ve starém vinohradském ateliéru vůbec bylo možné.

Náklady na přípravu a natáčení nebyly právě malé, jen hledání vhodných typů studentů a studentek prý stálo pětadvacet tisíc předválečných korun. Ale výdaje pokryl nečekaný divácký úspěch, i kritický ohlas byl příznivý. Psalo se o promyšlené koncepci, o převaze obrazové složky, o znatelném zvýšení vkusu české kinematografie<sup>6)</sup>. Zmínky o „vrcholném dílu, k jakému dosud český film dospěl“ nebo dokonce o „prvním vážném kroku českého filmového umění“<sup>7)</sup> byly ovšem přemrštěné (když ignorovaly třeba Machatého *Erotikon* nebo Antonovu *Tonku Šibenici*) – a nadnesená byla i záporná reakce na ně v Tvorbě, motivovaná více ideologickými než estetickými zřeteli.<sup>8)</sup> Podobně vnějškově přistupoval k dílu i S. K. Neumann, pokud z určitých nedostatků (sentimentálnost scén kolem Máchova jezera, nevěrojatnost Klečovy proměny v závěru) vyvozoval Vančurovu nezpůsobilost k filmové práci.<sup>9)</sup>

Avšak jiná Neumannova námitka, která poukazovala na absenci sociálního pozadí, nebyla tak nepatřičná. Alespoň sám Vančura zřejmě cítil její pádnost, když ve svém dalším nedokončeném díle, které už samostatně režíroval, v krátkometrážním snímku *Burza práce* (1933), rozvinul právě sociální motivy. Ratajova bezvýchodná situace zde nemá individuálně psychologické, ale viditelně společenské kořeny: je to výluka z práce, nezaměstnanost, která způsobila proměnu

<sup>5)</sup> Titulky filmu, který měl premiéru 9. 9. 1932, uváděly Vančuru pouze jako „uměleckého poradce“. Z dobových ohlasů v tisku i ze vzpomínek pamětníků (J. Schmitt, *Vančurův film Před maturitou*, „Svobodné slovo“ 25. 11. 1947) je však zřejmé, že Vančura se podstatně podílel na námětu, scénáři a zčásti i na režii díla. Rozbor dochovaných textů to potvrzuje: ve scénáři nacházíme množství příznačně vančurovských motivů, také styl a formální úprava díla odpovídají ostatním autorovým scénářům. Naopak, jak už upozornil L. Bartošek, text nevykazuje shody na scénáři J. Neuberga, který byl oficiálně uváděn v titulcích. Na určitých místech je pravděpodobný cizí vliv (např. scény 58-59), ale celek díla nelze připsat nikomu jinému než Vančurovi.

<sup>6)</sup> L. Vokrová, *Tři stupně v českém filmu*. „Magazín DP Žijeme“ 1932-33, č. 6; u, *Český film Před maturitou*. „Lidové noviny“ 2. 7. 1932.; jjp (= J. J. Paulík), *Film*. „Rozhledy“ 1932, č. 16.

<sup>7)</sup> ber, *Z nových filmů*. „Filmové listy“ 23. 9. 1932. - V. Hrbek, *Ateliéry AB*. „Lumír“ 1932-33, č. 1.

<sup>8)</sup> jw (= J. Weil), *České vydání „děvčat v uniformě“*. „Tvorba“ 1932, č. 38.

<sup>9)</sup> S. K. Neumann, *Omyl neboli spisovatel a film*. „Přítomnost“ 1932, č. 37.

jeho chování a která také vyhnala Marcelu na ulici. I přesto jsou ovšem postavy, jako obvykle u Vančury, vnitřně rozporné; Rataj je „tragický a směšný“, Marcela by chtěla zůstat, ale nemůže s otcem žít, vyvolávač (figura mihnoucí se už v jedné z verzí scénáře *Před maturitou*) je šejdík a přece soucítí s Ratajem a chápe ho.

Z okruhu filmu *Před maturitou* vycházejí i další nerealizované synopse. Je to příběh z prostředí vojenského gymnázia Věk mladosti a dále dílo bez titulu, které můžeme nazvat Konec vše napraví (podle povídky z Luku královny Dorotky, viditelně napsané na jeho motivy). Některými momenty sem patří i Železné město, ale to bylo snad napsáno později. S filmem *Před maturitou* jsou tyto texty spojeny podobnými modely postav, situací a také celkovou atmosférou, liší se však od něho zdůrazněním prvků dobrodružnosti a humoru. Ještě výrazněji než ve filmu vystupuje základní konflikt: na jedné straně bezprostřední, spontánní vztah k životu, básnivé okouzlení blízké zamilovanosti, nadšení a uchvácení – na druhé straně nepřirozený svět zkostnatělých idejí nebo utilitarismu, společenské konvence a konfekce, která nežije, ale hraje roli a kalkuluje, vnitřní prázdnota či rutinérství „lačné zisku stokrát víc než příhod“.

Ta poslední slova už náleží dalšímu dílu, Baronu Prášilovi. Vančurův Prášil je dobrodruh Borek z Petroupíma, piják, podvodník, okouzlující fanfarón. V prostředí poválečných venkovských zbohatlíků na bývalém šlechtickém zámku se pohybuje jako štika v rybníku. Ve srovnání s ním jsou kožení měšťáci směšní, ale zároveň – v tom spočívá mnohoznačnost a živost postavy – i Prášilovy feudální ctnosti a manýry jsou trochu směšné a náležejí minulosti. Proto mladí lidé, kteří jsou očarováni rytířstvím, odvahou i entuziasmem, musí překročit Prášilův stín a básnění vnést do činného života.

Pro milovníky Vančurových próz je snadné ve scénáři Barona Prášila najít období s Markétou Lazarovou a Útěkem do Budína. Autor psal Prášila opět za spolupráce s J. Schmittem, exteriéry se měly natáčet na barokním záměčku v Loučni, hlavní role byla skvěle „střižena“ pro Plachtu. Scénář se – a zde je opravdu na místě říci bohužel – nepodařilo realizovat, ačkoli vznikl vzápětí po úspěšném filmu *Před maturitou*. Rozhodně však patří k nejlepším Vančurovým pracím pro film, vyniká životností postav, přitažlivým dějem, svébytným vizuálním viděním i nápaditým využitím zvuku a hudby.<sup>10)</sup> Autor jej posléze přepracoval na román Konec starých časů (1934) a ještě i po vydání románu doufal, že se mu podaří natočit také film. Dost možná, že v tom případě by se jeho filmová kariéra vyvíjela jinak a úspěšněji – zdá se, že to byla největší Vančurova šance na hodnotný a úspěšný film.

---

<sup>10)</sup> Na využití rozmanitých druhů zvuku a hudby v Baronu Prášilovi poukazuje stať: O. Malevič, *Od scénáře k románu*. „Sovětská literatura“ 1981, č. 6. V tomtéž čísle byla otištěna i jedna verze scénáře Barona Prášila. Ze scénáře vycházely zčásti adaptace v Divadle na provázku (Z. Pospíšil, 1973) a v Realistickém divadle (L. Pistorius, 1977), z románu Konec starých časů naopak méně zdařilý film J. Menzla (1990).

V době mezi scénářem Baron Prášil a knihou Konec starých časů totiž Vančura připravil a režijně zpracoval dvě díla, *Na sluneční straně* (1933) a *Marijku nevěrnici* (1934). A obě nesplnila jeho očekávání. Šlo o filmy rozdílné tématem, způsobem výpovědi, tvarem, odlišné volbou scenáristů i způsobem natáčení a výroby. V prvním z nich byla představovaná realita silně stylizována, s akcentovaným znakovým charakterem (např. v hereckém ztvárnění, v odění postav). Druhý, natáčený ve spolupráci s Ivanem Olbrachtem na Podkarpatské Rusi, zase měl být nanejvýš autentický, po vzoru D. Vertova či S. Ejzenštejna se natáčelo v přirozeném prostředí, v hlavních rolích vystupovali neherci.<sup>11)</sup> Ovšem komerční neúspěch obou filmů znamenal konec další Vančurově praktické filmové činnosti.

#### 4.

Proč se vlastně Vančura počátkem třicátých let pustil s takovou energií do filmování? Vždyť v té době stál na vrcholu literární dráhy: za Markétu Lazarovou získal (po dvou letech od Posledního soudu) další státní cenu, kniha měla odezvu i u čtenářů, Národní divadlo uvedlo hru Alchymista, po vydání Útěku do Budína vzdal autorovi čest kníže české kritiky Šalda. A přece se právě tehdy odvrátil od prózy a dramatu a své umělecké renomé vsadil do filmové rulety. Při prvním pokusu, snímku *Před maturitou*, byl úspěšný, ale samostatný film *Na sluneční straně* (se scenáristy R. Jakobsonem, V. Nezvačem a M. Dismanem) přinesl zklamání, dílo skončilo obchodním fiaskem. Potom už nad ním nemohl držet ochrannou ruku ani seriózní Julius Schmitt, který svého času prosadil Machatého *Kreutzerovu sonátu* a který byl produkčním filmu *Před maturitou* a *Na sluneční straně*. Rozchod se společností A-B byl nevyhnutelný. Ani pak se však Vančura nevzdává, zakládá svépomocné družstvo (za finanční účasti producenta L. Koldy a nakladatelství Melantrich, které se podniku účastnilo z iniciativy Bedřicha Fučíka) a pokouší se v houštinách komerčních zájmů prosadit svou představu o uměleckém filmu. Neleká se těžkých finančních obětí, po nezdařeném pokusu s Marijkou uvažuje o postavení vlastního primitivního ateliéru, nakonec je ochoten přistoupit na kompromisy, ujímá se námětů sotva průměrných (*Pane vrchní, platím*) nebo vysloveně banálních (*Láska a lidé*), jen aby se dostal do filmového studia.

Jak vysvětlit tak intenzivní zájem, takové zaujetí? Snad jej lákal sám nový způsob tvorby, kouzlo a riziko neznámého, které jej i v próze a dramatu vedlo vždy znovu k experimentům. Snad se mu zamlouval i kolektivní způsob práce,

---

<sup>11)</sup> Podrobněji o okolnostech vzniku a natáčení filmu, jehož scénář napsal Ivan Olbracht za pomoci Karla Nového, v úvodu ke knižnímu vydání *Marijky nevěrnice* (P. Taussig, *Marijka nevěrnice*. Praha 1982, s. 7-34.).

promyšlená součinnost, již tak často zdůrazňoval ve svých úvahách o moderním umění. Svou roli hrály také osobní tvůrčí předpoklady k filmu; zmínili jsme se o avantgardním chápání kinematografie jako lidového a syntetického umění.

Původní článek velkorysého programu avantgardy, sblížení života s uměním, tanul Vančurovi stále na mysli. I on sice v průběhu dvacátých let směřoval k „čisté poetické“ tvorbě, i on spoléhal na nové uspořádání společnosti, na vybudování nových institucí, které od základu změní vztah mezi moderní kulturou a publikem. V praxi však byla zřejmá prohlubující se vzdálenost mezi úsilím o aktualizované poetické tvary a zájmy běžných čtenářů a vnímatelů umění. Postulát anti-umění, v němž měly splynout denní zkušenost s estetickým, se proměnil v jistý druh estetizace reality, v jakousi málo sdělnou avantgardní artistnost. Vančura však od počátku považoval za rozhodující dimenzi života i umění všednodenní práci, nikoliv obecné deklarace. Krok za krokem proto poznával, že nestačí se spoléhat jen na budoucí sociální a institucionální změny, jež automaticky vytvoří podmínky pro „poezii, kterou budou dělat všichni,“ – a zároveň psát duchaplná poetická díla pro elitní publikum.

Vladislav Vančura byl přesvědčen, že věci nemají předem navěky daný, apriorní význam, ale že jejich smysl se odehrává, mění a naplňuje v konkrétní, námi prožívané a námi utvářené realitě. Obrací se proto od počátku třicátých let stále výrazněji od abstraktních idejí k fakticitě života. (Běží přitom o postupné přeskupování akcentů, ne o náhlý vývojový zvrát, momenty „obratu k životu“ najdeme u Vančury od samého začátku.) Pro jeho literární dílo je v té době příznačný posun od „zaklínání“ reality jazykovým gestem, od bohaté metaforiky a expresivity, od prvků mýtizace směrem k tomu, co je viditelné, k větší míře předmětnosti, bezprostřední věcnosti. Tento vývoj později vrcholí takovými „prostřihy do reálu“ jako je próza Povětrí (která už připomíná texty Skupiny 42) nebo v esejistice úvahami o triviální literatuře jako faktické, autenticky prožívané součásti kultury.

V první třetině třicátých let jsou tyto znaky ještě ve stavu zrodu. A setkání s filmovou praxí, kterou je Vančura už natrvalo uhranut, zmíněný vývoj dynamizuje a vyhraňuje. Film je totiž mnohostranná estetická výpověď (obraz, pohyb, slovo, hudba), samou povahou konkrétnější než třeba literatura; v rámci tohoto uměleckého druhu je obecně vzato možná vyšší míra autenticity a sdělnosti. Je přirozené, že několikaletá práce ve filmu a pro film autora přiváděla od idejí k fenoménům, od kritéria abstraktní dokonalosti ke kritériu prožívané reality.

## 5.

Vraťme se znovu k osudům Vančury scenáristy a režiséra. Třetí z jeho velkých scénářů (po Před maturitou a Baronu Prášilovi) se jmenuje Nedorozumění. Vznikl pravděpodobně v roce 1935 a vše nasvědčuje tomu, že se měl natáčet

v amatérských podmínkách. Vančura v té době hodlal najmout pozemek, na něm postavit jednoduché studio či stan, a tak pokračovat ve filmové činnosti.

Děj Nedorozumění (původní název zněl Stěny mají uši) se odehrává v prostředí pouťového divadla. Shluky náhod a nehod, honičky, bitky, akrobatické a ekvilibristické kousky, únos, motanice kolem ukradených peněz – to vše připomíná motivy slavných němých grotesek (a Maxi Linderovi nebo Charlie Chaplinovi se podobá oblečení herce Lany). A dílo odkazuje snad ještě dál, k situačním „komedii nedorozumění“ Feydeaua či Labiche, k italské commedii dell'arte svým charakterem improvizace a typy postav (intrikán, kráska, milovník, popleta), dokonce ke klasickým veselohrám Plautovým a Shakespearovým, mimo jiné i k oblíbeným Vančurovým motivům blíženců.

Ve scénáři je důmyslně využito situačních dvojznačností (např. scéna s předváděním Othella, jež není zvlášť originální, ale je působivá), vtipně se nakládá s jednoduchými rekvizitami (bedna, brašna, šátek, cylindr), bylo počítáno i s prvky baletu, pantomimy, eskamotérství. Ale přes to všechno nevyniká text ani původností, ani filmovým viděním, spíš se podobá veselohernímu dramatu. Je to zvlášť patrné, když srovnáme Nedorozumění (byť jako scénář) s díly podobné inspirace a tématu, třeba s úspěšným Clairovým *Milionem* nebo Voskovcovým, Werichovým a Honzlovým filmem *Peníze nebo život*.

Na Nedorozumění se negativně odrazily simplifikace, s nimiž Vančura při natáčení v primitivních podmínkách počítal (mj. jednota místa, dodatečná synchronizace dialogů a hudby). Zřejmě si sám nedostatky textu uvědomoval, protože na rozdíl od jiných, původně filmových prací (Lethargus, Konec vše napraví, Baron Prášil, Děvče z ulice) se ke scénáři už nikdy nevrátil.

Další slovesné práce pro film vznikaly nejen ve druhé třetině třicátých let, kdy byl Vančura filmem vrcholně zaujat, ale i později. Datace bývá velmi obtížná. Jsou to texty různorodé obsahem a zevrubností zpracování. Odlišují se ovšem i tvarem: například Výstřel a Gilotina, byť se explicitně hlásí k filmu, mají vlastně strukturu próz a byly viditelně určeny k tiskové publikaci; druhý extrém představuje Zápas o mistrovství, který zaznamenává pouhý sled záběhů bez komentáře a je v tom ohledu ještě důslednější než většina technických scénářů.

Námět Konce starých časů (se stejnojmenným románem má společný jen název) dokládá, jak široce se Vančury dotklo veliké téma epiky dvacátého století, střet civilizace, jejích sociálních a mravních důsledků, s archaickými tradicemi a přírodou v člověku. A znovu je toto téma explikováno v pozdějších Rozséváčích, jinak než předtím v Pekaři Janu Marhoulovi, Posledním soudu, Markétě Lazarové; varianta v Rozséváčích v leccems připomíná Rodinu Horvatovu.

„Starý mistr vysvětluje, že umění znamená práci,“ čteme v Náhrdelníku.<sup>12)</sup>

---

<sup>12)</sup> V Náhrdelníku Vančura volně využil témata dvou Maupassantových povídek, Šperk a Šperky. Protože francouzský spisovatel se stal hrdinou úvodní povídky Luku královny Dorotky (1932), není vyloučeno, že inspirace v Náhrdelníku spadá do téhož období.

V synopsi *Pane vrchní*, platím vyjadřují podobný názor mladí umělci a starý básník Borek (postava zjevně naráží na Neumanna), zatímco povrchní Tamara, podnikavý nakladatel a podvodník Moor mluví o umění pouze v souvislosti s efektem, líbivým vnějším úspěchem.<sup>13)</sup> Zde opět narážíme na významné autorovo téma, mihnuvší se v *Baronu Prášilovi* a v *Nedorozumění* a později rozvedené v jednom z nejlepších filmových textů, *Děvčeti z ulice*. I v prozaických dílech lze najít četné obdoby, hlavně v povídce *Guy de Maupassant* a v *Kosmovi* (první díl *Obrazů*). Vančurovi umělci mají v sobě podivuhodné signum svého tvůrce: jsou to řeholníci ducha, vášnivě zaujatí svou prací, úsilím vyslovit pravdu a řád skutečnosti – a přece dovedou pojednou odhodit vše artificiální, zadívat se okouzleně na krásu denního světa, spontánně se otevřít druhým lidem. Umění tedy neznamená jen exploataci všednosti ve jménu krásy, ale právě tak i setkání s denním životem a utkání s ním, je to úžas nad nekončícím prouděním tvořivého života a zároveň snaha vtiskovat mu lidské významy, činně do něho zasahovat.

Dostáváme se k dalšímu motivickému znaku Vančurových filmových prací, snad nejdůležitějšímu. Můžeme jej nazvat tematickým okruhem předměstí a ulice. Patří sem pacienti (zejména šofér) ve scénáři *Před maturitou*, *Lucián* a *topič* v *Zápase o mistrovství*, ovšem i *Chaplin* se svými kumpány ve *Výstřelu*, doktor *Fousek* v *Rozsévačích* a samozřejmě, vrchol všeho, okouzující a nespoutaná *Michaela* v *Děvčeti z ulice* (v divadelní hře, jež vznikla z filmové povídky, ji autor překřtil na *Josefinu*, a tak ji vlastně přiřadil k dřívějším „předměstským figurám“, *Josefině z Brusiče noží* a *Josefině Bergmannové z Rodiny Horvátovy*). Všechny tyto postavy jsou spojeny se svěží komikou, humornými situacemi, mnohé mluví obecnou češtinou. Jsou to lidé spontánní, přímí, odvážní, plní zaujetí – často naivní a necvičení jako *Lucián* a *Michaela*, a přece opravdovostí převyšující své distingované protihráče.

Zajisté to souvisí s Vančurovým příklonem k bezprostřední, prožívané realitě, o němž jsme se zmínili. *Lucián*, *Fousek* či *Michaela* tak trochu připomínají erbovní autorovy hrdiny *Marhoulu*, *Pilipanince*, *Kozlíka*, *Prášila*, *Horvata*. I oni jsou živě nekonvenční, krácejí bez ohledu na vše „rozumné“ za svou hvězdou, ale chybí jim obřadná archaičnost, jsou zvyklí pořádně se otáčet a vyznají se v životě. Autor je vidí s větší sociální konkrétností, místy takřka dokumentární. Nesehrála zde svou roli i nezbytná filmová názornost?

Vladislav Vančura v posledních letech tvorby v literárním díle i v estetických poznámkách několikrát vyzdvihuje nadšené, třeba i diletantské zaujetí proti chladnému profesionalismu. Není to Čapkův programový obdiv k obyčejnému člověku, ani Holanova pokora před evangelickou prostotou řadových lidí, kteří

---

<sup>13)</sup> Synopse *Pane vrchní*, platím vznikla podle námětu J. Reitera, ředitele Elektafilmu (Vančura s ním v lednu 1934 diskutoval v pražském rozhlasu o filmu; protože z celé debaty nic neukazuje na nějakou minulou spolupráci, lze předpokládat, že pracovní kontakt byl navázán až poté a synopse tedy byla zřejmě napsána po lednu 1934). Ani z ní ovšem nevznikl film.

nesou tíhu světa. Vančura hledá v plebejském postoji přirozené, konstantní rysy lidské povahy, setřené hierarchizací a umělými nánosy moderního věku – postupuje tedy v podobném směru jako velká část moderního umění třicátých let a svým odkrýváním dynamiky každodennosti předznamenává snahy malířů i básníků Skupiny 42.

Tematickému okruhu „předměstí“ je blízká i rozsáhlá, neukončená filmová povídka Gilotina. Je pozoruhodná svým námětem: odehrává se za francouzské revoluce, přesněji v době její kulminace, za tzv. teroru montagnardů. Dějinné kulisy jsou podány dosti věrně, historický princ Ludvík byl skutečně svěřen jakobínskému ševci Simonovi, který ho prý trýznil tak, až malý chlapec onemocněl a v červnu 1795 zemřel. Také spiknutí aristokracie proti revoluci nemusí být jen dobrodružnou rekvizitou – v Paříži bylo podobné spiknutí, jež chtělo osvobodit dauphina a prohlásit jej králem, vskutku organizováno a prozrazeno; kolovaly i pověsti o tom, že bývalí šlechtici se toulají po městě přestrojeni za nuzáky – přesně jako ve Vančurově podání – a podněcují ke vzpouře. (A každý neúspěch revoluce býval pak přičítán na konto rojalistické propagandy, jak už to bývá.)

Vančura tedy nepsal Gilotinu jen „z potřeby básně“ jako Markétu Lazarovou, ale vycházel i z historických reálií. Šlo mu snad o zachycení svérázu doby? Nebo měl být obraz revolučního teroru paralelou k diktátorským režimům současnosti, k tomu, co Šalda nazval „věkem železa a ohně?“ – Zdá se, že budeme blízko autorovým intencím, když vyjdeme právě z „předměstských“ a „pouličních“ motivů díla. Vypravěč se totiž dívá na dění důsledně „zdola“, plebejským pohledem. Historie není jen boj vznešených idejí, ale hlavně denní faktický život. Postavy tu nevystupují proto, aby odehrály svůj part na scéně, aby něco reprezentovaly, ale mají i zcela reálné, ba přízemní myšlenky. Krčmář „touží trhnout pár troniček a současně chce budít svědomí Paříže“; Simon mluví o pomstě lidu, ale ještě více ho zajímá sličná dívčina v zástupu; porotce Derenieur soudí ve jménu Revoluce a přitom si marnivě zkouší taláry.

Jistě bychom zašli daleko, kdybychom tvrdili, že Vančura jen strhává masky. V jeho vidění je obsaženo obojí, přirozená „nízkost“ nevyklučuje majestátní „velikost“. Takový mnohostranný náhled na zobrazenou realitu je ještě podtržen antiiluzivní rolí vypravěče – ustavičné komentáře a vsuvky, které obsahují mimo jiné i ironické recepty k filmovému zpracování povídky, narušují časoprostorovou kontinuitu předváděného děje a staví jej do humorného osvětlení.

Z Gilotiny byl dosud znám jen úvod, obsahující asi jen desetinu autorem dokončeného textu. Na jeho základě došla literární věda k rychlopalnému úsudku, že běží o fragment záměrný, který je „drtivě postačující“, že smyslem díla je parodie historických filmů a „pomsta“ filmovým magnátům a publicistům.<sup>14)</sup> Dnes není nesnadné takové soudy rektifikovat. Nejde jen o optický klam frag-

<sup>14)</sup> M. Blahynka, *Vladislav Vančura*. Praha 1978, s. 246-8.

mentu, tomu jistě podlehl každý čtenář, který neměl možnost podrobně nahlédnout do autorovy pozůstalosti. Jde o problém hlubší: ve Vančurově tvorbě z posledních let, a také v *Gilotině*, nepřevažuje „pomsta“, satira a negace, ale naopak pozitivní pól reality. Ano, i v *Gilotině* si vypravěč dělá legraci z „knih salátových“, z „barrandovské dramaturgie“, zesměšňuje sociální krotkost scénářů, snad i paroduje dobrodružné historické filmy. Ale hodnotové vnímání reality je přece mnohem širší! Je tu nadhozen třeba problém revolučního násilí (Mariana proti principu ovládnutí staví „ženský“ princip života a v tom se podobá Markétě Lazarové). Nebo záměna rolí aristokratů a plebejců – to není pouze satira, ale motiv „karnevalizující“, upozorňující na to, že markýzi i chudšasové jsou vlastně z jednoho těsta, že v povaze lidí je přes všechny proměny cosi obdobného. (Motiv „princ a chudšas“ je ostatně obsažen i v druhém dílu *Obrazů*, když se rovnoběžně sledují osudy královny a kovářského synka.)

## 6.

Věnovali jsme se podrobněji *Gilotině*, protože ji považujeme za nejvýznamnější Vančův text, který je veřejnosti dosud neznámý. Není ovšem jasné, zda *Gilotina* byla vskutku zamýšlena jako filmová povídka (jak je v textu avizováno) nebo zda byla od počátku koncipována jako próza, ironicky představená ve „filmovém rouchu“. Kloníme se spíše ke druhé možnosti. Jisté však je, že v roce 1937, kdy *Gilotina* pravděpodobně vznikala,<sup>15)</sup> byl už Vančura vzdálen paušálnímu odmítání celé dobové kinematografické produkce, jak bylo charakteristické pro avantgardu i pro radikální levici vůbec.<sup>16)</sup> Přihlížel více k faktickému stavu věcí než k ideálním představám. O tom svědčí usilovné pokusy dostat se k práci v ateliéru a ochota přijmout i méně hodnotné náměty. (A dokládají to i četné lektorské posudky na filmové povídky a scénáře, psané až za okupace. Vančura v nich obvykle hledá, nejde-li o vysloveně podprůměrnou myšlenku, praktickou cestu ke zkvalitnění díla, navrhuje reálné úpravy a škrty, nové dějové motivy, zkrátka vychází z díla samého. Není náhodou, že několikrát mluví o „civilnosti“, „civilním rozumu“ jako měřítku posuzování autentičnosti děje.)<sup>17)</sup> Proto bylo Vančurovi jasné, že filmová tvorba znamená určitý kompromis. Snad i proto nedokončil prózu *Gilotina*, když se mu po několika letech opět naskytla možnost

<sup>15)</sup> Úvod z ní, nazvaný *Začátek povídky nazvané Gilotina*, vyšel v *Almanachu Kmene* (jaro 1937), Praha 1937 a potom knižně ještě dvakrát v souborech Vančurových spisů (1961, 1988).

<sup>16)</sup> Srov. např. prohlášení Klubu za nový film, jehož činnosti se Vančura neúčastnil, z roku 1927 (*Český filmový svět* 4, č. 5). Podobně argumentoval Josef Rybák uprostřed třicátých let, když Vančuru hájil před obviněním z filmového diletantismu (*Tvorba* 1935, č. 37). Takový mechanický odsudek nepřihlížel k faktické různorodosti filmové produkce, sahající od kýčů a banalit k dílům solidního řemeslného průměru (Slavínský, Lamač) a dále k dílům nadprůměrným (Machatý, Frič).

praktické scenáristické a režijní práce. Ve spolupráci s Václavem Kubáskem natočil dva filmy (*Láska a lidé*, 1937; *Naši furianti*, 1938). Významnější je určitě druhé dílo, adaptace klasické veselohry L. Stroupežnického. *Naši furianti* znamenali úspěch (i když nedosáhli popularity *Cechu panen kutnohorských*, jiného dobového filmu podle Stroupežnického); ve srovnání s předlohou je zajímavý například posun postavy Fialy směrem ke kladnému pólu (v posledním období převažuje ve Vančurově díle pozitivní hodnocení nad negací) a také typicky vančurovský motiv solidarity dělných lidí (vesničanů).

Z Vančurova scénáře *Našich furiantů* (spoluautor Václav Kubásek se podílel více na režii) se však, pokud je mi známo, dochoval jen fragment otištěný v časopise.<sup>18)</sup> Zbývá tedy *Láska a lidé*. Geneze tohoto scénáře připomíná Čapkovy komické historky z knížky *Jak se dělá film*, kde se líčí postupné trivializování původního námětu. Došlo jen k obrácenému postupu: z nesmyslného námětu Vančura udělal seriózní scénář a nakonec vznikl slušný, byť ne nadprůměrný film.

Námět, jehož autorem byl dr. Jaroslav Martínek, líčil v romaneskních barvách osudy hraběte Viktora Velkoborského a jeho mladičké ženy Mileny. Přímo od oltáře odchází Viktor do války, kde je těžce raněn a po návratu může své ženě „nabídnout jen vroucí přátelství“. Milena však nemůže překonat touhu po dítěti. Proto Viktor přiměje automobilového závozníka Horna, jehož čirou náhodou zastihne v Monte Carlu s pistolí u spánku (Horn má dluhy a chce se zabít), aby sehrál u jeho ženy roli milence v masce. Horn souhlasí a posléze se miluje, sám v masce, s maskovanou Milenou v prázdném zámku. Tím však pravé drama teprve začíná! Do zámku vtrhne horda lupičů, Horn je ovšem likviduje, přitom přece jen strhnou ženě masku a Horn je rázem Milenou okouzlen. Zatím Viktor, šířán žárlivostí, se rozhodne zabít soka. Učiní tak v automobilu a pak se ze zoufalství vrhne svým letadlem do moře. Je pohřešován, prohlášen za mrtvého, avšak ve skutečnosti zachráněn lodí. Kupodivu ani Horn nezahyne, je pouze postřelen. Zatím Milena drží smutek po Viktorovi, porodí Hornovo dítě a po letech se náhodou setkává s Hornem. Nejprve ho odmítá kvůli dítěti, pak se ale vše vyjasní a slaví svatbu. Tu se objeví v zimě u zámku jakýsi zarostlý žebrák, „podle oduševnělých očí poznáme, že je to Viktor“. Dostává drobný peníz od Milenina a Hornova synáčka, vytřeští oči na Horna a odchází nepoznán, aby zmrzl na nedaleké lavičce v parku.

---

<sup>18)</sup> Vyšel pod jmény Vančurovým a Kubáskovým v „Kinorevue“ 4, 1937-38, s. 512-13. Naproti tomu dochovaný scénář *Našich furiantů*, uložený v knihovně ČFÚ, za Vančurovo dílo pokládat nelze. Jako autor je zde uveden Otakar Hanuš. Srovnání s natočenou filmovou verzí prokázalo, že film nebyl natáčen podle Hanušem podepsaného scénáře. Vzhledem ke vztahu Hanuše s Vančurou je také vyloučena možnost spolupráce. Zde se naše stanovisko liší od názoru L. Bartoška, který ve svých jinak zasvěcených studiích o Vančurově filmové tvorbě vycházel z nepodepsaného exempláře téhož scénáře, který je uložen v knihovně ČFÚ, a připsal jej Vančurovi.

Tento námět zvítězil v soutěži Filmového studia (jaká byla asi další soutěžní díla?) a Vančura s Kubáskem měli podle něho natočit film. Film vznikl, byl ovšem úplně jiný,<sup>19)</sup> ale ani nový scénář s novou dějovou kostrou nepatří k vrcholným dílům svého oboru. Jistě lze při dobré vůli najít zajímavé momenty, jako jsou třeba humorné scény na začátku, postava fotografa Lněničky, vančurovské motivy lásky, života a dělnictví, mladistvé víry a entuziasmu (Jiřina). Také kontrastní rozvržení hlavních figur (lehkomyslný, impulsivní Horn – vnímavý, dělný, introvertní Kovářík) a vnitřní rozpornost většiny jednajících osob patří k příznačným vlastnostem autorových filmových textů (podobně jako jeho děl prozaických a dramatických). Jako celek však scénář nevyniká filmovým viděním, vyznačuje ho – i navzdory atraktivnímu prostředí automobilových závodů – spíše popisnost.

## 7.

Zabývali jsme se dosud převážně jen tematickou vrstvou Vančurových filmových děl. Jaká je však jejich stavba a vnitřní struktura? Je možné ji srovnávat s organizací textu v autorově literární tvorbě?

Na takové otázky poskytne odpověď pouze podrobnější analýza slovesného filmového textu, samozřejmě se stálým přihlížením k hotovému filmu. Pokusíme se souvislost stavby a tématu naznačit několika poznámkami k textu *Před maturitou*.

Film měl premiéru 9. září 1932. V hlavních rolích hráli J. Plachta (profesor Kleč), F. Smolík (profesor Donát), A. Novotný (Šimon), M. Svoboda (Kafka), G. Hilmar (Kafkův otec), E. Pleyová (profesorka Jansová), V. Gabrielová (Marta), Z. Myslivečková (Eva), J. Steigl-Spejbl (pacient) a F. Kovářík (pacient). Hudbu složil E. F. Burian, architekti byli V. Rittershain a B. Feuerstein, kameramani O. Heller a V. Vích. O Vančurově podílu práce na scénáři (v titulcích J. Neuberg) a na režii (S. Innemann) jsme už psali.

Ze scénáře na první pohled poznáme, že film měl promlouvat „o něčem jiném“ než valná část dobové produkce. Studentské prostředí vždy bývalo vděčným námětem, meziválečná kinematografie je zobrazovala na různé úrovni, prostoduchou *Sextánkou* počínaje a Fričovými veselohrami konče. I filmy Martina Friče

---

<sup>19)</sup> Jako autor námětu je v titulcích filmu i v dosavadních filmografiích uváděn dr. Jaroslav Martínek. Bližší pohled na Martínkův námět (uložený ve dvou variantách v knihovně ČFÚ) a srovnání se scénářem Vančurovým a Kubáskovým (s Vančurovou dominantní rolí) podstatně koriguje tyto údaje. Z námětu do scénáře nepřešlo nic víc než titul, jméno jednoho z hrdinů (Horn) a jeho povolání - automobilový závodník. Nelze než dát za pravdu názoru obou scenáristů (podle stylizace opět Vančury), kteří píší: „Filmová povídka *Láska a lidé* ... má ... znaky práce odvozené a neušlechtilé ... Z vylíčených scén nezdála se podepsaným žádná ani krásná, ani příznačná, ani původní. Vypracovali tedy jiný plán a z doporučeného návrhu podrželi jen název *Láska a lidé*.“ (Cit. podle rukopisu, uloženého v literárním archivu PNP.)

však vycházely jen ze zajímavých vnějších situací – postavy jimi bezvládně procházely (*Kantor Ideál*) nebo se projevovaly s překotnou komikou, na hranici karikatury (*Škola, základ života*). Naproti tomu Vančura učinil základem děje lidské skutky a prožitky. Postavy tu nejsou pouhými diváky, které postrkuje šťastná či nešťastná shoda okolností; jsou to bytosti „pracující“ nebo „básníci“, lidé posedlí vlastními představami a láskami. Okolní realita je pro ně hlavně výzvou, podnětem k otevřenosti vůči světu, druhým lidem. Lyrická atmosféra filmu neměla být proto jen záclonou poetického okouzlení, její funkcí bylo spoluvytvářet tuto základní významnou dynamiku díla.

Kleč, Šimon a Kafka, pedant, dobrodruh a melancholik, každý je jiným způsobem monomanem určitých idejí. Všichni tři se z jakéhosi zakletí prodírají ke skutečnému životu, k vědomí širšího obzoru a odpovědné aktivitě. Mají vyhraněný charakter, ale přitom v nich (na rozdíl od postav ve zmíněných veselohrách) je skryta oživující niterná rozpornost. Proto i proměna profesora Kleče není pouhým důsledkem náhodného zranění, měla být podle autora ještě více motivována „zevnitř“, z potlačovaných vlastností, jež se v příznivé chvíli projeví naplno. Ostatně Vančura původně navrhoval jiné závěrečné řešení: na výletě profesor zachrání své žáky před splašeným koňským spřežením a sám je zraněn.<sup>20)</sup> Dále je ve scénáři napsána (a v konečné redakci škrtnuta) scéna, v níž během jízdy vlakem strhne Kleče veselý zpěv studentů. Začne bezděky podupávat do taktu, ale vzápětí se ovládne a nasadí opět nepřístupnou masku. Škoda, že takové momenty nebyly ve filmu využity.

Je velmi snadné najít podobnosti s motivy ostatního Vančurova díla. Začínají třeba Šimonovým křestním jménem Jan, které autor vyhradil pro hrdiny svého srdce, snílky a básníky života, putující za poznáním světa. Analogie pokračují replikami profesora Donáta. K Šimonovi: „Život není dobrodružství. Život je práce a práce.“<sup>21)</sup> Ke Kafkovi: „To není čin. To není řešení... Vzmuž se, vstávej, příteli, vždyť vskutku nejsi sám.“ Tyto promluvy nápadně připomínají Doktora ze hry Učitel a žák. A co motiv „krásného dne“ v závěru? Opět můžeme připomenout Učitele a žáka, Nemocnou dívku, ovšem i prózy („krásný den“ se objevuje v kontextu postavy Marhoulovy a Horvatovy).

Závěr snad působí ve filmu násilně, ale souvislost s ostatní autorovou tvorbou – Poslední soud například končí obrazem soudce, vyměřujícího trest, a v jeho náruči si hraje dítě s jablkem – ukazuje, že to neměl být happy-end. Vančurova zralá díla bývají zakončena obrazy naděje,<sup>22)</sup> a není to jen důvěra v budoucí uspořádání světa, ale právě tak i naděje jako radostný stav ducha.

20) Podle vzpomínky J. Neuberga. Srov. J. Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 87.

21) Ve filmu zní tato replika: „Život není dobrodružství. Život je práce a plán.“

22) Tím se Vančurovy závěry liší např. od poněkud tezovitých zakončení Čapkových (*Krakatit*), od náhlého metafyzického prohlédnutí v Čepových prózách a právě tak od bytostné nezavršenosti

Podobnosti najdeme nakonec i v axiologickém přístupu k látce. Škola, jak píše sám Vančura, má být ve filmu traktována s humorem nevylučujícím opravdový vztah.<sup>23)</sup> To je rys pro autora charakteristický, zmínili jsme se o tom u Gilotiny (komika neznamená jen znevážení, destrukci, ale prolnutí pohledu „vážného“ a „karnevalizujícího“).

Na počátku naší úvahy byla řeč o dynamické vizuálnosti Vančurovy prózy. Snad můžeme říci, že obdobu tohoto stylového prvku ve scénáři (částečně i ve filmu, kde opět nebylo vše realizováno) představuje časté střídání záběrů, jejich neobvyklé způsoby a rakursy kamery (průhledy křivým sklem nebo skrze drátěnou síť, rozhoupaný záběr, ruční kamera ze země, záběr z okna do sborovny, nadhled, subjektivní pohled). Právě tak střídání vizí s hlavním proudem děje (později i v Baronu Prášilovi) autor mnohokrát využil v prózách, počínaje Amazonským proudem. Při Honzlově inscenaci Vančurovy hry Nemocná dívka se promítaly některé představy promlouvajících osob na plátno. V Nemocné dívce najdeme i předobraz Klečovy operace (na rentgenové desce se tam střídavě objevuje dívka a smrt, v *Před maturitou* se obraz střídavě prosvětluje a temní). Ve filmu bylo pochopitelně možné využít ve větším měřítku simultánních vizí, představ a symboliky světla<sup>24)</sup> – například při Šimonově návštěvě v cestovní kanceláři, při záběrech milenců na kavárenské terase, v Klečově snu v závěru –, spojit ji s hudbou (jazz), recitací (Rimbaud, Mácha). Jinde je sémanticky využito ticha, nezřetelného šumu hlasů, hudebních nástrojů imitujících dialog (sekvence z konference snímané za skleněnou stěnou, kdy osoby nabývají fantaskní grotesknosti).

Postavy jsou charakterizovány nejen jednáním a promluvami, ale také osvětlením a příznačnými rekvizitami (zápisník a upjatý oblek Klečův – svrchník Donátův volně přehozený přes ramena). Vizuálně metonymickou znakovost rozvinula pozdější Vančurova filmová tvorba, hlavně *Na sluneční straně*.<sup>25)</sup> A ve scénáři Baron Prášil se kromě znakovosti vizuální pracuje i se znakovostí hudby: titulní postavu provází zvuk lesních rohů a troubení slyší jen ti, kdo v sobě uchovávají Prášilovu víru a představivost. I takový charakterizační postup má obdobu v literární větvi autorova díla. Již v prózách dvacátých let se objevují některé postavy ve spojení s obrazy či předměty, jež mají platnost konstantních metonymických epitet.<sup>26)</sup> Příímý předobraz najdeme zase v obou básnických dra-

---

Haškova Švejka. V pozadí za těmito různými typy explicitů je různý koncept dějinnosti lidského života.

<sup>23)</sup> Viz Vančurovy scénické poznámky k filmu *Před maturitou*, c.d. v pozn. 17, s. 362.

<sup>24)</sup> Sám Vančura psal v Přítomnosti 1932 o „neuvěřitelně primitivní“ práci se světlem v našem filmu a připomínal využití světla při průhledech mřížemi v *Křižníku Potěmkinu*. (In: c.d. 17, s. 355)

<sup>25)</sup> Srov. J. Kučera, *Pokrokové tendence v českém filmu v období 1920-1938*. Praha 1971, s. 39 an.

<sup>26)</sup> V Rozmarném létě to z hlediska pohybu postav v prostoru sledovala A. Macurová, *Výstavba a smysl Vančurova Rozmarného léta*. Praha 1981, s. 10 an. Obdobně by bylo možné analyzovat

matech, zejména v Nemocné dívce (Kolovrat – kniha, Křikava – dlaha podobná kordu, Rataj – ruský kožich, Josefina – lékárnické váhy).

Dějová kostra příběhu *Před maturitou* je tedy ozvlášťena různými prostředky a postupy, prací s kamerou, světlem, hudbou, zvukem, rekvizitami. K tomu lze připojit i specificky filmovou návaznost scén – často je autor spojuje shodným vizuálním motivem s významovým kontrastem (kostkovaný šátek otce Kafky, jenž přináší synovi jídlo z domova – kostkovaný vzorek dlaždic v cestovní kanceláři, kam vstoupil Šimon) nebo naopak nečekanou karnevalizující podobností (student plácne kamaráda do zad a je napomenut Donátem – ve sborovně latinář stejně plácne do zad suplenta). Jindy se využívá v návaznosti analogie zvuku, opakování promluvy v jiném kontextu, proměny obrazu při pokračující promluvě atd. Motivy jsou často řazeny, jak tomu bývá i v autorových prozaických textech, do složité kontrapunktické mozaiky.

V souladu se všemi těmito složkami významové aktualizace měl být i herecký projev. Vančura si přál, aby se herci zbavili konvencí, svůj projev měli formulovat tak, „aby situace již známé a normalizované nabyly bezprostřednosti a půvabu věci nové“.<sup>27)</sup> Podařilo se to asi jen částečně, v dalších filmových dílech režirovaných samostatně ještě méně. Pozoruhodné však zůstává úsilí o autenticitu: film měl být obrazem reálného studentského života (většina rolí gymnazistů a miner-vistek připadla debutantům, jejich projev se blížil projevu neherců), také pacienti v nemocnici měli působit spontánním dojmem (jak to dokázal vystihnout ve své roli František Kovařík).

Vančurův scénář ukazuje, že film mohl ještě ve větší míře těžit ze sekvencí denního velkoměstského života (některé scény byly škrtnuty ještě ve fázi scénáře, např. Šimonovo setkání s dělníky či obraz pouličních kamelotů). Tato linie nearanžované konkrétnosti se stala později impulsem pro další filmová a literární díla.

### Závěrečná poznámka

Tato stať byla napsána v letech 1987–1988 jako doslov ke svazku Vladislav Vančura: Filmová tvorba, který jsem připravil pro Spisy Vladislava Vančury, vycházející v osmdesátých letech v nakladatelství Československý spisovatel. Vydávání spisů bylo přerušeno a v současné situaci tento svazek (jeho rozsah včetně komentářů a doslovu byl zhruba 600 stran) sotva vyjde.

Proto pro informaci čtenářů uvádím základní informace o filmových textech, které svazek Filmová tvorba, připravený k tisku, obsahoval. Nebyly sem zařazeny

---

<sup>27)</sup> Vančurovy scénické poznámky k filmu *Před maturitou*, c.d. v pozn. 17, s. 362.

dva texty, které se mi nepodařilo objevit: námět k filmu *Na sluneční straně* a scénář *Našich furiantů* (o autorství exempláře v knihovně ČFÚ viz výše). Dále nebyly zařazeny ani další nedokončené náměty a fragmenty, dochované v pozůstalosti: *Marta*, *Marie*, *Helena* (podle Kopty), *Prodejna automobilů Luxor*, *Setkání*, *Kutná Hora*, *Dva studenti* aj. V pozůstalosti Vladislava Vančury, uložené po smrti paní Ludmily Vančurové v literárním archívu Památníku národního písemnictví, se už nedochoval ani text *Muži z ocele* (další společný projekt s Kubáskem), jenž měl ještě k dispozici Luboš Bartošek. Poněkud zvláštní případ je námět *Ženy u benzínu* (dochoval se v pozůstalosti bez úvodní stránky). V roce 1939 byl sice natočen stejnojmenný Kubáskův film, ten však nevznikl podle Vančurova námětu, ale podle scénáře Karla Melíška (je uložen v knihovně ČFÚ), jenž je přepisem prózy Vláďi Ziky (= V. Watzke), úspěšného autora dívčích románek. Próza, scénář i film jsou díla zcela konvenční (je hodné pozoru, že próza má dataci 1940 a film podle ní vzniklý 1939), ale přesto vykazují s Vančurovým námětem určité styčné plochy. Proč tomu tak je, nepodařilo se mi objasnit, snad byl Vančura společností P.D.C. (točil u ní *Naše furianty*) požádán, aby Zikovu prózu upravil pro film a jeho námět se pak nerealizoval...

Obsah svazku Filmová tvorba tvořily tyto texty:

I. Úplné scénáře určené pro dlouhometrážní filmy:

1. *Před maturitou*. Námět byl otištěn v časopise „Světobor“ 32, č. 50, s. 797. Přetištěno v knize: M. Blahynka, *Vladislav Vančura*. Praha 1978. Část scénických poznámek k filmu byla otištěna v časopise „Filmový kurýr“ 6, č. 36, s. 2. Znovu v knize V. Vančura, *Řád nové tvorby* a ve zmíněné knize M. Blahynky. Scénář dosud nebyl publikován. Scénické poznámky a scénář se uchovaly v knihovně ČFÚ (svázaný strojopis, 186 stran, poznámky a škrty Vančurovou rukou). Ve Vančurově pozůstalosti v literárním archívu PNP se dochoval fragment filmové povídky (8 strojopisných stran, zhruba druhá polovina díla, v některých momentech se liší od pozdějšího scénáře).
2. *Baron Prášil*. Úryvek ze scénáře vyšel ve zmíněné knize M. Blahynky, celý scénář v časopise „Sovětská literatura“, 1981, č. 6. V pozůstalosti v literárním archívu PNP se dochovala synopse s názvem *Jen se neostýchejte*, několik průklepů scénáře (65 strojopisných stran), kopie pořízená po autorově smrti Ludmilou Vančurovou a také rukopisné poznámky k dílu.
3. *Nedorozumění*. Dosud nepublikováno. V pozůstalosti v literárním archívu PNP se dochovala synopse (bez názvu, 13 strojopisných stran), filmová povídka s názvem *Stěny mají uši* (30 strojopisných stran) a literární scénář (bez názvu, 83 stran strojopisu většího formátu). Všechny tři texty obsahují úpravy Vančurovou rukou. Tamtéž se dochovala i kopie rozmnoženého scénáře s titulem „*Nedorozu-*

mění. *Veselohra o sedmi dílech*“ (241 strana). Tento rozmnožený scénář zjevně vznikl přepisem výše uvedeného scénáře. Přitom dílo během několika fází vzniku prošlo určitými tematickými proměnami (jména a posun charakteru postav).

4. *Láska a lidé*. Dosud nepublikováno. Scénář uložen v knihovně ČFÚ (strojopis, 249 stran). V podtitulu je uvedeno: „podle námětu dr. Jaroslava Martíňka upravili Vladislav Vančura a Václav Kubásek“. Názor na spolupráci všech tří autorů jsme již vyložili výše.

## II. Méně rozsáhlejší a drobnější texty:

1. *Nenapravitelný Tommy*. Synopse otištěná v časopise „Host“ 6, 1926-27, č. 1 a přetištěna v knize: V. Hradská, *Česká avantgarda a film*. Praha 1976 a ve svazku V. Vančura, *První prózy a první pokusy*. Praha 1985.
2. *Lethargus*. Synopse otištěná v časopise „ReD“ 3, 1929-31, č. 1, přetištěna ve zmíněné knize V. Hradské a znovu ve výše uvedené monografii M. Blahynky. Rukopis se nachází v pozůstalosti Karla Teigeho v literárním archívu PNP.
3. *Čas mladosti*. Dosud nepublikováno. V autorově pozůstalosti v literárním archívu PNP se zachovaly dvě redakce díla, první neukončená, druhá zevrubnější a ukončená s autorovými opravami (11 strojopisných stran).
4. *[Konec vše napraví]*. Bez názvu. Dosud nepublikováno. Nazýváme podle povídky z Luku královny Dorotky (1932), vzniklé na motivy této synopse (rozdíly jsou patrné zejm. v závěru). Pravděpodobný vznik, jako u předchozího díla, je tedy na počátku třicátých let. V pozůstalosti v literárním archívu PNP se uchoval strojopis (6 stran).
5. *Burza práce*. Dosud nepublikováno. Z filmu, který byl natočen jako pokusný krátký snímek pro společnost A-B, se zachoval jen fragment (srov. P. Taussig, *K filmové tvorbě Vladislava Vančury*. „Film a doba“ 1981, č. 6, s. 318-21). Režijní scénář včetně scénických poznámek se dochoval v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (4 strojopisné strany formátu A4 a 9 strojopisných stran dvojnásobného formátu s autorovými poznámkami rukou a s jeho náčrty scén).
6. *Konec starých časů*. Dosud nepublikováno. Námět, který obsahově nijak nesouvisí se stejnojmenným románem. Rukopis (fotokopie) s autorovými opravami se uchoval v pozůstalosti V. V. v literárním archívu s hlavičkou Osvobozeného divadla, v němž J. Honzl nabízí Vančurův námět neznámému adresátu („řediteli“). Protože Honzl pracoval u Osvobozených od podzimu 1931 a protože po vydání románu *Konec starých časů* by Vančura sotva stejně nazval jiný filmový námět, zdá se pravděpodobná datace L. Bartoška k roku 1932 (L. Bartošek, *Neznámé filmové libreto Vladislava Vančury*. Panoráma, 1976, č. 4, s. 71 an.). Námitku P. Taussiga (P. Taussig, *K filmové seberealizaci Vladislava Vančury*. „Filmový sborník historický“ I, Praha 1988, s. 121 an.), která se opírá o Vančurovu zmínku o „jakémś filmu“ (tj. *Konci starých časů*) v dopise Mahenovi z ledna 1933 a z toho dovozuje, že „ještě počátkem roku 1933 nevěděl nic bližšího o zamýšleném filmovém projektu“, nelze akceptovat. Vančura totiž

nepoužíval přívlastek „jakýsi“ ve významu „ještě neurčený, nejasný“, měl u něho mnohem obecnější platnost. Z dopisu proto spíš vyplývá, že námět mohl být v lednu 1933 už hotový – ale toto tvrzení nelze podepřít jednoznačnými doklady.

7. *Náhrdelník*. Dosud nepublikováno. Rukopis námětu v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (9 strojopisných stran s opravami autorovou rukou). K hypotéze doby vzniku srov. výše pozn. 11.

8. *Výstřel*. Pod názvem *Plán filmové hry, kterou je možno nazvat Výstřel* otištěno v „Lidových novinách“ 22. 9. 1935. Přetištěno ve svazku V. Vančura, *Občan don Quijote a jiné prózy*, Praha 1961 už s názvem *Výstřel* (podle rukopisu), znovu přetištěn úryvek v už uvedené monografii M. Blahynky. Ve Vančurově pozůstalosti v literárním archívu PNP se zachoval strojopis *Výstřelu*, jde však pravděpodobně pouze o opis textu z Lidových novin.

9. *Zápas o mistrovství*. Dosud nepublikováno. Rukopis synopse v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (21 stran psaných autorovou rukou), tamtéž strojopis téhož znění (11 stran). Dobu vzniku se nepodařilo určit.

10. *Pane vrchní, platím*. Dosud nepublikováno. Synopse podle „osnovy“ J. Reitera, šéfa Elektafilmu. V pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP se dochoval strojopis (21 stran). K datu možného vzniku srov. výše pozn. 12.

11. *[Železné město]*. Bez názvu. Dosud nepublikováno. Nazýváme ve shodě s L. Bartoškem, který měl možnost studia úplnější pozůstalosti ve srovnání s dnešním stavem (jiná varianta je nadepsána rukou paní Vančurové: Vyzvědačský případ ve zbrojovce). V pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP se dochovalo v několika redakcích: jako fragment námětu (autorův rukopis tužkou), jako nedokončená strojopisná synopse a posléze jako dokončená synopse, rovněž strojopisná (7 stran většího formátu). K dataci lze opět vyslovit jen dohad: vzhledem k tématu, tj. špionáži ve zbrojovce, je možné, že dílo vzniklo v době ohrožení republiky, tedy v letech 1937-1938. Některými motivy se ovšem *Železné město* váže k synopsím *Věk mladosti* a *Konec vše napraví*, tedy k okruhu kolem filmu *Před maturitou*.

12. *Vlak vystěhovalců*. Dosud nepublikováno. Námět v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (3 strany většího formátu strojopisu s autorovými rukopisnými úpravami). Datum vzniku se nepodařilo určit, odhaduji na druhou polovinu třicátých let.

13. *Gilotina*. Úryvek pod názvem *Začátek povídky nazvané Gilotina* (asi desetina dochovaného textu) otištěn v Almanachu Kmene, Praha 1937, znovu přetištěn ve svazku V. Vančura, *Občan don Quijote a jiné prózy*, Praha 1961 a V. Vančura, *Povídky a menší prózy*. Praha 1988. Tento nedokončený text, na pomezí filmové povídky a prózy, se uchoval v několika variantách v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP. Na některých z nich (strojopis polovičního formátu) jsou úpravy autorovou rukou, poslední vznikla zřejmě přepsáním těchto autorových rukopisů cizí rukou (strojopis normovaného formátu, 53 stran).

14. *Rozsévači*. Dosud nepublikováno. Poněkud rozsáhlejší synopse, která spadá

do období spolupráce s Kubáskem (na titulním listě uvedeno: „V. V. & V. K., Rozsévači“), uchována jako strojopis v pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP (13 stran, úpravy autorovou rukou). Text pravděpodobně vznikl v roce 1937 nebo začátkem roku 1938. L. Bartošek, který měl možnost konzultace s Kubáskem, umisťuje toto dílo za *Lásku a lidi* a *Naše furianty* a před květnovou mobilizací 1938. (L. Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha 1973, s. 134.) Po válce vznikla na základě této synopse stejnojmenná filmová povídka Václava Kubásky a Josefa Macha (uložena v knihovně ČFÚ). Autoři výslovně uvádějí, že své dílo psali „dle námětu Vladislava Vančury“, a skutečně, většinu motivů, charakteristik postav, linií děje přebírá filmová povídka ze synopse. Ze změn je výrazným posunem závěr s pohledem na rozsáhlé, združstevněné lány. Film však nebyl realizován.

15. *Děvče z ulice*. Úryvek uveřejněn v „Národním divadle“ 24, 1948-49 a přetištěn v knize M. Blahynky *Vladislav Vančura*. Praha 1978. Jiná (kratší a zřejmě starší) verze uveřejněna v „Rudém právu“ 27. 6. 1981, příloha „Haló, noviny“, s. 8. V pozůstalosti V. V. v literárním archívu PNP se zachovaly obě verze, kratší (16 strojopisných stran menšího formátu) a delší (21 strojopisných stran menšího formátu). Přepřepřeváním *Děvčete z ulice* vznikla jak známo Josefina, divadelní hra dokončená autorem těsně před smrtí. M. Blahynka ve zmíněné monografii *Vladislav Vančura* (na s. 518 an.) zařazuje *Děvče z ulice* do roku 1941 a jeho datace zůstává pravděpodobnou hypotézou.

(15. 2. 1991)

## RESÜMEE

### Vladislav Vančura im Bann des Films

Jiří Holý

Die Studie befasst sich mit dem Filmschaffen des bedeutenden tschechischen Schriftstellers Vladislav Vančura (1891-1942). Als Teilnehmer an der avantgardistischen künstlerischen Bewegung erklärte Vančura den Film mit seiner suggestiven Dynamik, elementaren Groteskheit und Lyrik für ein Paradigma der „Poesie“, einen Grundstein aller Kunstarten. Die neue avantgardistische Kunst, inspiriert durch den Film, sollte sich in einem breiten Strom ins alltägliche Leben ergießen.

Wesentliche Unterschiede zwischen den Konzeptionen von Vančura und denen der avantgardistischen Orthodoxie kamen jedoch sofort zum Ausdruck. Während Karel Teige, Artuš Černík und Jaroslav Seifert den Filmproduzenten lediglich unrealisierbare „Filmgedichte“ vorlagen, versuchte Vančura seine kühnen künstlerischen Vorstellungen mit der realen Filmproduktion zu verbinden. Sein erster Film *Před maturitou* (Vor dem Abitur, 1932), der im Zusammenarbeit nicht nur mit den erfahrenen Praktikern (Josef Neuberg, Svatopluk Innemann), sondern auch avantgardistischen Künstlern (E. F. Burian, Bedřich Feuerstein) entstand, war erfolgreich. Vančura gelang es in diesem Werk einige im tschechischen Film bis zu jener Zeit wenig angewandte poetische Verfahren durchzusetzen.

Die folgenden Werke, die er danach als Regisseur bereits selbstständig schuf, und zwar *Na sluneční straně* (Auf der Sonnenseite, 1933) und *Marijka nevěrnice* (Marijka die Ungetreue, 1934) waren finanziell und kommerziell erfolglos, trotzdem sie in unterschiedlichen Umständen entstanden sind und unterschiedliche Stylistikverfahren benutzten. Vladislav Vančura versuchte es seine Filmtätigkeit fortzusetzen, aber ein Comeback gelang ihm erst am Ende der dreissiger Jahre als er gemeinsam mit Regisseur Václav Kubásek seine zwei letzten Filme drehte, und zwar *Láska a lidé* (Die Liebe und die Menschen, 1937) und *Naši furianti* (Die Protzen bei uns, 1937), den letztgenannten von ihnen nach dem klassischen tschechischen Lustspiel von Stroupežnický. Besonders das zweite von diesen Werken wurde in damaliger patriotischer Atmosphäre ein Erfolg.

Die Studie – sie war ursprünglich als Nachwort zu einer Herausgabe der Filmwerke Vančuras gemeint, aber diese ist in der neuen wirtschaftlichen Lage der tschechischen Verlage nicht durchführbar – stellt die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Vančuras Prosa – sowie Dramawerken einerseits und seinem Filmwerk (d.h. seiner Tätigkeit als Drehbuchautor und Filmregisseur) andererseits. Die Studie stellt eine auf der dynamischen Visualität beruhende enge Verbundenheit in beiden Sphären fest. Es ist dabei interessant, dass Vančura, der schon in den zwanziger Jahren zu einem berühmten und gelobten Prosaiker wurde, die Absicht hatte, seine literarische Tätigkeit aufzugeben und sich voll der Filmarbeit zu widmen.

Dieses Streben hängt zweifellos mit einer gewissen Änderung seiner Lebens- und Kunstkonzeption zusammen. Die avantgardistische, d.h. die „wahre“, Kunst dürfe sich nicht auf den Markt orientieren, da die moderne Kultur dem gegenwärtigen kapitalistischen Gesellschaftssystem feindlich gesinnt sei und erst in der zukünftigen kommunistischen Gesellschaft ihr breites Publikum finde. Von diesem Gedankengang ausgehend verlassten sich die Künstler auf die zukünftigen Sozialsysteme und Institutionen. Vančura dagegen kam zur Überzeugung, dass eine solche selbstverständliche und allgemein gültige Erklärung nicht genügt und dass es vollkommen sinnlos ist, Kunstwerke zu schaffen, wenn sie nicht vom Publikum wahrgenommen werden. Anstelle der utopischen Ideen orientierte er sich immer mehr auf das Leben als Phänomen.

Trotzdem die Entwicklung Vančuras nicht tiefgreifend und konsequent war, spielte in ihr seine umfassende und zielstrebige Filmtätigkeit eine grosse Rolle.