



Jiří Holý

Marketa Lazarová: literární předlohy filmu, jazyk literární a filmový¹

Vlášilova MARKETA LAZAROVÁ má dvojí literární předlohu z pera Vladislava Vančury, stejnojmenný román a epizody z *Obrazů z dějin národa českého*. Z té druhé zůstala ve filmu v podstatě jen postava potulného mnicha Bernarda, protože dvě kapitoly scénáře (ostraně jen velmi volně *Obrazy* inspirované) se ve filmu nere- alizovaly.² Soustředíme se tedy převážně na literární text Vančurovy *Markety* a v závěru se pokusíme naznačit obdoby a divergence mezi románem a filmem.

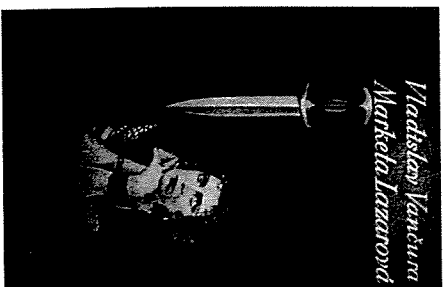
VZNIK ROMÁNU

Když v listopadu 1930 vyšla v avantgardním časopise *Zvěrokruh* ukázka z no- vého Vančurova románu, pojmenovaného ještě *Margareta Lazarová*, vvolalo to mezi čtenáři překvapení. Vančura a historický román? Dějinná tradice, zvláště česká – to bylo něco, čím avantgarda programově opovrhovala. Karel Teige, Vítězslav Nezval i sám Vančura mnohokrát vyjádřili představu nového umění, které se inspiruje soudobou civilizací, moderní senzibilitou, revolucí. Histo- rická témata měla být vyhrzena konzervativcům a umělcům druhého řádu.

Již z ukázky však bylo patrné, že nejde o tradiční historický román. Au- tor totiž ignoruje dobové reálie, historickou drobnokresbu i známé osobnosti.

1 Práce vznikla jako součást VZ MŠMT 0021620824.

2 Podle L. Barošky není vyloučeno, že oba královské obrazy byly vypuštěny i kvůli možným honorářovým nárokům historiků, kteří na nich spolupracovali (resp. jejich dědičů). Barošek, Luboš: *Desátá míza Vladislava Vančury*, Praha 1973, s. 183. Až v 70. letech rozhodl soud o tom, že Václav Husa, Jaroslav Charvát a Jan Facha nejsou spoluauctory *Obrazů z dějin ná- roda českého*.



Přebal třetího vydání Markěty Lazarové z roku 1933, nakladatelství Melantrich.

Zajímají ho obecně lidské vlastnosti, které se v průběhu času neproměňují. Polemizuje s ně-
kterými rysy české národní povahy, s opatrností,
utilitárností, pragmatismem. Jeho hrdinové
jsou výstřední a divocí. To je také to, co ještě po
třech desetiletích zaujalo tvůrce markety LAZAROVÉ. Filmové podoby románů. František Vláčil
napsal: „V MARKETĚ šlo o jedno – vypovědět o li-
dech před šesti, sedmi sty lety, jako by šlo o naše
současnky. Kdykoli jsem se díval na historický
film, mával jsem dojem, že vidím dnešní lidi
v kostýmech. A já chtěl pochopit, vidět je očima
jejich životů, pocitů, tužeb, prostě propadnout
se o těch sedm staletí nazpátek. (...) V každém
případě byli lidé tehdy mnohem pudovější a tu-
díž důslednější.“³

Knižní vydání Markěty Lazarové se objevilo
v polovině roku 1931 v Jandově nakladatelství
Sfinx. Vančurovi bylo v té době čtyřicet let, byl
na vrcholu tvůrčích sil. Kritika jej považovala za jednu z nejvýraznějších osob-
ností české prózy, dvakrát obdržel státní cenu. F. X. Šaldů už v polovině 20. let
prohlásil, že „o tajemstvích slovesného tvaru ví V. Vančura více než my všichni
dohromady; pánové“ a nazval jej velkým básníkem, což v jeho pojetí zname-
nalo zařazení mezi literární velikány.⁴ Šaldův hlas následovala většina kritika.
Sama Markéta Lazarová měla pozitivní ohlas, vyšly dvě desítky většinou ob-
divných recenzí. Román mimo jiné zveřejnil i v tradiční anketě Lidových novin
o nejspěšnější knihu roku.⁵

Ovšem právě na samém konci 20. let došlo k dvěma událostem, které au-
torovu pozici ve veřejném životě i v literatuře komplikovaly. První bylo v roce
1929 vyloučení sedmi prominentních českých spisovatelů, mezi nimi i Van-
čury, z komunistické strany. Stalo se to jako důsledek nové, stalinické orientace
KSC v čele s Gottwaldem.⁶ Tyto změny také spoluvyvolaly známou „generační
3 Lichm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy*, Československá zkušebnost, Praha 2001,
s. 215, 218.
4 Šaldů, František Xaver: *Kritické projevny 13*, ed. E. Macek, Praha 1963, s. 183, 181.
5 Poláček, Jiří: *Poměty a osudy*, Boskovice 1994, s. 62an.
6 Dívodem vyloučení byl leták, v němž spisovatelé (Hora, Majerová, Malířová, Neumann,
Olbracht, Seifert, Vančura) v březnu 1929 vyzvali komunistické dělníky, aby odmítli novou

diskusi“ v české avantgardě, kdy se naléhavě kladly otázky po smyslu spojení-
tví moderního umění a komunistického světového zornu. Vančura sám se těchto
polemik neúčastnil, ale jeho jméno v nich padalo.⁷ Pro orodování komunisty
se stal odpadlíkem, pro jiné důkazem toho, že umělecká originalita se s komu-
nistickou ideologií vylučuje.⁸ Podle Bedřicha Fučíka Vančura v té době vyjadřo-
val skepsi vůči všem ideologiím a hledal nadosobní pevný bod: „Copak ty – ale
co si má počít nášinec, který nevěří ani v Boha, ani v národ, ani v třídu...“⁹

Druhá ze zmíněných událostí byla polemika s Ferdinandem Peroutkou
v roce 1930. Peroutka podrobil ve svém časopise *Přítomnost* rozsáhlé kritice
(na tři pokračování) Vančurovův román *Poslední soud*. Vyrýkal mu artistnost,
„převyšňořenost“, svévolné vršení nejasnosti a nerozumitelných stylizací, ne-
dbání přirozené logiky. „Musím předpokládat, že i spisovatel chce něco sdělit
svým čtenářům (...), tomuto prostému úkolu sdělování je Vančurov byl neo-
byčejně na překážku.“¹⁰

Estetické ideály Ferdinanda Peroutky, jehož mistry byli Čechov, Polá-
ček a Čapek, a Vladislava Vančury, který miloval Rabelaise, prokleté básníky
a Nezvala, byly diametrálně odlišné. Přesto je kritika zajímavá, hlavně proto,
že Vančura cítil potřebu na ni odpovědět. Reagoval v *Přítomnosti* obhajobou
svého stylu jako záměrné deformace, dovolával se přitom tezí rodícího se praž-
ského strukturalismu, kde se estetická funkce jazyka vymezovala jako protiklad
funkce sdělovací.¹¹ Jeho argumenty jsou přesvědčivé, faktem ovšem zůstává,
že druhé vydání inkriminovaného románu *Poslední soud* (1935) přepracoval,
zbral její některých složitých imaginativních obrazů, prolínání vizí a reality
a časových přeskoků.

To vše – a samozřejmě i mnohé jiné, třeba stále intenzivnější spolupráce
s filmem – zanechalo stopu ve Vančurově díle. Od konce 20. let se proměňuje.
Nenacházíme v něm tak výrazný patos, biblicky hnevivé, místy až apokalyp-

politiku „dunivých slov“, „frakčního terorismu“ a „nezralého fanatismu“ a začali mimořádný
sjedl strany. Ze strany tehdy vystoupilo nebo bylo vyloučeno asi tři čtvrtiny původních členů.
7 Slov. *Avantgarda známa a neznámá III. Generační diskuse 1929–1931*, edd. S. Vlašín a kol.,
Praha 1970.
8 Např. Ladislav Štoll vřimnal Markětu Lazarovou jako únik od současných problémů, v ro-
mánu posrřádal Hlubku Štoll, Ladislav: *Z bojů na levé frontě*, Praha 1964, s. 266–268.
9 Fučík, Bedřich: *Činářterozastavení*, edd. V. Binar a M. Trávníček, Praha 1992, s. 122.
10 Knižně kritika vyšla v upravené podobě v Peroutkově knize *Osobnost, chaos a zlozvyky*,
Praha 1939, s. 120–132. Přetřičena byla v souboru jeho úvah *Slušší se být redistou*, ed. D.
Bohdan, Praha 1993, s. 80–89.
11 Vančura, Vladislav: *Vřizený pane redaktore... „Přítomnost 7, 1930, č. 31, s. 482–484. Přetřičeno v Peroutkově knize Osobnost, chaos a zlozvyky a v souboru Vančurových esejí a úvah
Řád nové tvorby*, edd. M. Blahynka a Š. Vlašín, Praha 1972, s. 334–338.

tické odsudky starého světa a proklamace spravedlivého řádu. Do popředí nyní vystupuje spíše pozitivní vnímání světa, radostné srozumění s lidmi, kteří jsou třeba bláhoví a pošetilí, ale mají v sobě životní energii, pábitelské uchvácení, intenzivní vztah k druhým a ke světu. [Takoví hrdinové, např. Jan Marhoul, se u Vančury objevovali od počátků jeho tvorby, autor je však dosud hodnotí s jistým odstupem.] Zároveň dochází k proměně ve Vančurově stylu. Mízí komplikovaná abstraktní obraznost, jazyk zůstává i nadále „vančurovský“, expresivní a metaforický, je však konkrétnější a předmětnější. Zdeněk Kozlím mluví o „odklonu od knižní základny“, „užším sepětí s mluvenými formami jazyka“.¹² To je výrazně patrné právě v *Markétě Lazarové*. Nacházíme zde více přitovnění a paralelismů, méně metafor a řetězců představ než v prózách 20. let. Pro styl románu jsou příznačné obraty jako „ten pohled padá jako síť“, „mráči se jako kříž“, „hoře bylo silnější než bůž“; naopak složitější konstrukce typu „v pamměti tetované jehlou horeček“ jsou vzácné.

EPICKÁ MINULOST A POSTAVY

Příběh se děje v Čechách, na Mladoboleslavsku, kdysi v minulosti. „Blázniviny se rozševrají nazdarbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském...“¹³ Příroda byla plodnější než dnes, země žirnější a mrazy třeskuté. Podobně i rehdější lidé: udatnost činů a plnost vášní daleko přesahuje nicotné, nalomené postavy autorových současníků. „Je více než jisto, že kterýkoliv vojenský pán by zašel od té rány dříve, než by mu zdravotnický sbor podal lížku čaje, avšak Kozlík!“¹⁴ „Za nynějších časů jsou mlouvání i vášně chabé. (...) Avšak Markéta?“¹⁵

V takových pasážích vyprávění je načrtnut obraz ideální epické minulosti, jak se s ním setkáme třeba v *Iliadě* a dalších starých eposech. V nich totiž nejde – právě tak jako v *Markétě Lazarové* – o věrné zobrazení některého úseku dějin, ale o konstantní, přirozené vlastnosti, schopnosti a potřeby. Proti prchavosti lidského žití, proti proměnlivosti všeho je postavena trvalost, hráz taktika absolutní statečnosti, vášně apod.

V té souvislosti stojí za pozornost, jak častým prostředkem charakteristiky osob ve Vančurově próze je „sošnost“. Je to vizuální zkratka, která nomenklatizuje, zachycuje jako v rychlém fotografickém záběru jedno dvě příznačná gesta či rysy. „Již se hnou na olbřímích koních, meče napřít tváří, nože v tesácích. Jejich pěsti jsou kloubnaté, jejich pěsti jsou zlíharé, jejich pěsti jsou samá kost a síla.“¹⁶ Zobrazení fiktivního světa v *Markétě Lazarové* je velmi názorné, a přitom – posuzováno z hlediska věcné informace – mezerovité. Co se dozvíme o zevnějšíku postav? O Kozlíkovi vyprávěč říká, že byl lysý a nosoval kolem hlavy kozí kožešinu. Marketa je krásná a plavovlasá,¹⁷ Kristián štrhlý a útlý, Míkoláš má hákovitý nos. Na rozdíl od prostředků realistické typizace zaznamenává toto vidění, jako třeba v pohádce, jen několik základních rysů. Přitom ovšem vyprávěč nešetí sděleními věcně nadbytečnými. Na každém kroku se připomínají konkrétní, živě zachycené podrobnosti, třeba i epizodní figurky jsou nazvány výrazným jménem (jména sedláků letmo se objevivších v různých kapitolách textu: Holinečka, Kulíšek, Čepela). Události nejsou tedy dány dopředu a „dodatečně“ zachycovány. Právě naopak, jako by vystávaly v procesu vyprávění a pojmenování. Děje a postavy čtenáři vidí názorně před sebou, zároveň však jsou jaksi nepřehlédné a nedourčené, jako bychom se ocitli přímo uprostřed dění. To je paradox Vančurova fiktivního vidění světa.

Epických prvků v *Markétě Lazarové* si obrysově všimla už dobová kritika. Šaldova nadšená slova, zdůrazňující elementární celistvost hrdinů, jsou známa: „Jako každý výrazný umělec nebo básník má i Vančura svůj svět. Jsou to duše taktika prahorní, lidé primitivní a dřevní, jednotní, nelomených a celých vášní (...)“. Taková sprostná srdce, cele se využívající ve chvíli a dozrívající v ní jako blesk... takoví celí loupežníci a vrazi a takové celé milenky, odpovídající pro milence od Boha a kupující si za svou vášeň peklo, hle, to je typický svět Vančurových postav. Je vskutku hodné zaznamenání, jak často se v textu *Markéty Lazarové* setkáme s pojmenováními z oblasti přírody. Přírodní scenérie (šerpinský hvozď) i animální bytosti jako by ze všech stran obléhali hrdiny. Loupež-

- 12 Kozlím, Zdeněk: *Styl Vančurovy prózy*, Brno 1968, s. 74.
- 13 Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová* (Spisy Vladislava Vančury 5), ed. J. Vříšková, Praha 1986, s. 9.
- 14 Tamtéž, s. 9.
- 15 Tamtéž, s. 48.

- 16 Tamtéž, s. 26.
- 17 Jméno hlavní hrdinky se ve Vančurově literární předloze a ve Vlášilově filmu neapartně liší – Markéta/Marketa. V textu, který analyzuje obě díla současně, by tak při pokusu o zachování obou variant jména mohlo docházet k ne vždy zřetelným přechodům od jedné varianty ke druhé, což by ve výsledku působilo zmatčným dojmem. Z redakčních důvodů jsme proto v tomto textu v místech, která to umožňovala (pokud nešlo o citaci nebo název konkrétního díla), přistoupli ke sjednocení podoby jména na Marketa (pozn. editora).
- 18 Šalda, F. X.: *Přířez části dnešního románu českého*. In: *Šaldův zápisník 5, 1932/33*, redice, Praha 1992, s. 34–35.

nky obvykle vyprávěcí srovnává s dravou zvěří nebo je rovnou vidí jako šelmy a dravce: Milkoš má „drápy“ a „zoban“, jeho bratři „cení své tesáky“, Kozlík se podobá „medvědu“, Roháček je nazván „pelechem“, celý Kozlíkův rod i če- ledí je „smečkou“, „vlčí cháskou“, která má „zvířecí choutky“. Lazar je „starý lišák“, Marketa „jaň“, hejtmán „ohar“, bázlivý boleslavský měšťan „kapounek“. Časté jsou metafory a metaforická srovnání z okruhu přírody: „sníš bezvědomí a sníš slabost se sype s jeho pláště“, „stoupá povodeň noci“, „smrt vyvrhla je- jich jazky jako ovečky z ostruží“, „černé stíny se hýbaly pod jejíma nohama jako hadové“ atp.

Už taková pojmenování výrazně naznačují – podobně jako třeba totemové přívlastky v Olbrachtové *Nikolu Šuhoji loupežníkovi* – povahu hrdinů, která je zakliněna do přírody. Přiznámé je, že Kozlíkovi lapkové se v temném šerpi- ském pralase cítí „doma“, zatímco pro hejtmanova žoldnéře je to úskočně cizí místo, plně nebezpečí a nástrah. Kristián při bloudění lesem dokonce zešlil.

Obraz minulosti tedy neustluje o věrnou reprodukci dávného dění. Vypra- věč evokuje svět velikých, až nadlidských skutků a velikých citů jako protípól nuzné, ochablé přítomnosti. Odkaz k těm mimočasovým, misty až myricky chápaným souřadnicím života spojuje *Markétu Lazarovou* s romantickým a no- voromantickým vnímáním minulosti.

INTIMITA A LASKAVOST

Už jsem naznačil proměnu Vančurovy tvorby na přelomu 20. a 30. let. Během 20. let zdůrazňoval autor aktivitu člověka, který přetváří vnější skutečnost, bu- duje nové tvary, ať už jako umělec, nebo jako tvůrčí manuální řemeslník či dělník. Vědomě se tak zapojuje do pospolitě práce, jež proměňuje podobu světa, utváří nový živorní a umělecký sloh. Tento koncept v podstatě vyústal z avantgardních postulatů. Nyní „moderní práce“ (avantgardní úsilí o budoucí komunistický řád) přestává být rozhodujícím měřítkem posuzování světa. Tato vize se ukázala být abstraktní, neboť idea komunismu se zproblematizovala a avantgardní umění zůstalo izolované, stává se čím dál víc artistní; nový řád se vzdaluje. Vančura se tedy odklání od vizí a projektů budoucnosti. Právě proží- vaná přítomnost, samo bytí ve světě je tím podstatným. To je součástí proudů tvůrčího života, ale nelze jej odvodit z odtážitých struktur, systémů a ideo- logií. Vančura nyní zdůrazňuje konkrétní tvářnost lidského osudu, nesenou pozemským bytím, k němuž patří radostné nálady, jakési uchvácení světem a láska, právě tak jako vědomí vlastní konečnosti a zmaru. Tuto koncepci fikč- ního světa naznačilo *Rozmané léto* (1926), ovšem v žánru humoru a postav,

jež byly více či méně komické. Intenzivněji se ozvala na samém konci 20. let v románu *Hrdinů pře anebo Přísloví* (1930). V tomto díle se také projevuje jistá převaha ženského vidění nad viděním mužským, tj. spontánní otevřenosti větší světu a laskavosti se dává přednost před abstraktní hierarchizací a úsilím vnutit světu řád.

Také vyprávěcí *Markétu Lazarovou* je zřejmé, že by bylo bláhové převádět ži- vorní dění na abstraktní formule. Jsou mu cizí pravdy vyústající jen z metafyzic- kých jistot, ať jsou jakékoli. Hlubší porozumění skutečnosti je možné tváří v tvář palčivému neštěstí, vřatkosti našeho lidského údělu, ve chvílích hrdinského zve- pětí a právě tak – snad ještě více – v náladách vítání radosti, rozmaru, intimní družnosti s lidmi i se světem, v okamžicích šťastného uchvácení, „básnivosti“.

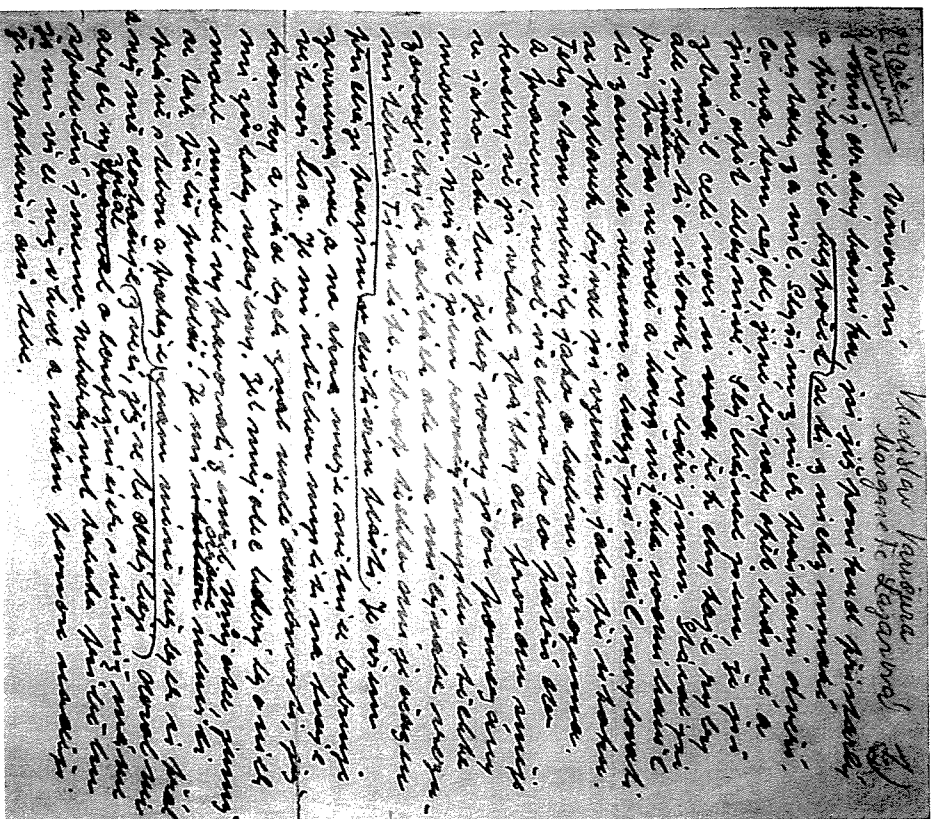
Toto naladění je dávno už úvodním akordem prózy, věnováním spisova- teli Jiřímu Mahenovi. Je třeba připomenout, že Vančura a Mahen (vlastním jménem rovněž Vančura) byli příbuzní, jejich dědečci byli bratři. Pocházeli ze starého šlechtického rodu Vančurů z Řehnic, k nimž prý patřili i loupežní rytíři. V původní rukopisné verzi románu se Kozlík a jeho synové jmenovali Vančurovi.

Věnování zachycuje právě onu básnivou, „pábitelskou“ polohu života. Píše se v něm, jak Mahen, vášnivý rybář, čekával v noci u řeky s prutem, ale chycené ryby vracel zpátky do proudu. Tomu odpovídá zdánlivě nelogická scéna v ro- mánu: Kozlík vzpomíná na krásné nedělní odpoledne, odhání kočku, která chce lovit malé ptáčky, loví ryby, ale úlovek pouští do řeky. (Do filmu byla tato scéna sice naročena, ale byla vysřížena.)¹⁹ Toto nerozumné „bláznovství“ je opácnou polohou Kozlíkova násilnictví, je to srozumění s proudem života, ra- dostná hra, která se může podobat umělecké tvorbě nebo lásce.

Intimita a laskavost se výrazně promítají i do stylu. Ve srovnání s tradičním eposem nebo jeho romantickými variantami je totiž Vančurův stylový rejstřík mnohem širší a mnohokrát bohatší. Epické zpřítomnění často mizí vzápětí poté, co bylo vyvoláno, monumentalizací a ideální obraz hrdinů střídá familiárnost a intimita, vyrovnaný a vznešený jazyk tradičního eposu se ocitá v těsně blíz- kosti s prvky obecné a zdtěvňující mluvy.

Samozřejmě, že v jazyce *Markéty Lazarové* najdeme knižní spojení a ob- raty: „půhon“, „vojiště“, vazby typu „nic hůte se dotkl“, „vsehnout na kůň“. Do vřstvy stylizovaného archaického slovníku patří přechodníky, včetně minulých (několkrát se objevují dokonce v přímé řeči), jmenové tvary adjektiv („byl chudý“, plusquamperfectum („co byl Lazar odešel“), v rovině syntaktické ne- zvyklý slovosled, věta doplňková uvozená zájmenem „an“ arđ. Ale souběžně,

19) Baroňek, L.: *Desátá máza Vladislava Vančury*, s. 184.



Úvodní věnování z Vančurova rukopisu Markěty Lazarové.

takřka naráz, se v textu setkáme i se slovy a spojeními, která jsou v tradičním eposu nebo hrdinském zpěvu zapovězena. Jde o množství demnutiv, o výrazy mluvy obecné a obhroubilé, o ironická pojmenování hrdinů. Několik příkladů: „tlustoušek“ (Pivo), „dědoušek“ (Kozlík), „synáček“ (Mikoláš), „lazarská neviňátka“, „pacholátko“, „halabala“, „posmejčit“, „snad mu nasolili někde v klášterě“, „žranice“, „poseoutkové“, „z kalhot mu leze zadnice“, „jďte mi k šipku“. Výrazně vulgarní však ve Vančurově Markětě na rozdíl od filmu nenajdeme.

Vyprávěcí si dokonce libuje v těsném spojení poetického výrazu knižního s obhroubilým slovenm obecné mluvy: „sličná huba“, „pluk by slavně zdechal“. Podobně i ve větných celcích. „Měl věru proč tak pečovat o svou lebku, neboť byla rozražena a srostla jen tak halabala.“ Na jedné straně infinitiv na -ti, slova tíhnoucí ke spisovnému pólu jazyka („věru“, „neboť“) a celá stylizovaná syntaktická konstrukce, na druhé straně výrazně obecné „halabala“.

Zvraty a proměny jsou charakteristickým rysem nejen stylu, ale i vyprávění. Neustrá se střídá úhel pohledu: jednou na události hledíme jakoby očima Mikoláše, podruhé Markěty, jindy zrakem Pivových vojáků. Explicitně dominuje ovšem pohled vyprávěčův, ale sám vyprávěč je mnohohlasý, promlouvá v několika tóninách i modulacích, v různých časových vrstvách. Neustrá se posunuje záběrový úhel a také hodnocení postav a dějů, střídá hlediska.

Zejména Mikoláš je zpočátku viděn jako bezohledný násilník, vyprávěč jej ironicky nazývá „beránkem“, „ušlechtilým jezdcem“. „Zblázní se ve svém kloboučku! (míněna přílba, pozn. aut.) Ať ti ozebe mozek!“²⁰ Ale už ve druhé kapitole se poprvé projeví Mikolášova lidskost: nechává vyslehné zajatce odpočnout na voze. „... jestliže se jednou jeho duše nezříí do propasti, bude to zajisté pro tento skutek.“²¹ Ukazuje se však brzo, že ušlechtilost není v Mikolášových činech sporadická, jak se nám vyprávěč snažil namalovat. S postupujícím dějem příběhu na něho hledíme stále shovívavěji. Vztah k Markětě v Mikolášovi probouzí nejen násilnictví, ale i něžné city. Na konci čtvrté kapitoly po bitvě s královským vojskem zachraňuje malé dítě („pacholátko“), a riskuje proto život. „... bojím se, že bude zabít dřív, než došel spásy a poznání pravdy. Je to loupežník a žil, jako žije ryš a vlk. Dopřej mu (Bože, pozn. aut.), aby zvrátil, aby vyrazil duši z těch chlapů!“²² Tady už je posun hodnocení očividný. A v kapitole páté je Mikoláš nazván „bloudem“ a vyprávěč mu bez obalu projevuje sympatie: „... tomuto vyprávování se zalbilo v Mikolášovi, ať je třeba ukrutník“²³ „Mikoláš přejel, Bůh jej provázej!“²⁴ Scéna v deváté kapitole, kdy Mikoláš přepadává strachem měšťana, odebrává mu klobouk a plášt a odměňuje se mu za to zlatáky, je napsána s intimní blízkostí. Nemí už pochyb o tom, že lapka je hrdinou vyprávěčova srdce. Zřítel násilníkem, ale obdivujeme „nádherné žilobití pod jeho kůží“ a víme, že na dně divoké bystosti se skrývá laskavost, že v ní prosvítají záblesky mládosti.

20 Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 12.

21 Tamtéž, s. 23.

22 Tamtéž, s. 65.

23 Tamtéž, s. 68.

24 Tamtéž, s. 73.

Podobnými proměnami provází vyprávění i jeho otce Kozlíka. Na počátku se čtenář dozví, že „byl pokřtěn lbezným jménem, ale zapomněl je a nazýval se až do své ohavné smrti Kozlík“.²⁵ Jakápak ohavná smrt? Kozlík je odsouzen a stát, ale zážer knihy lže jeho i Mílkovištvu konec jako velké smíření, i ma- jestátních barvách. V první kapitole je ovšem Kozlík bezcitný krutás, i když retrospektivní scéna s hejmanem Pivem naznačuje také Kozlíkovo svérázně, blahové rytířství. Nelitostná krutost z obrazu Kozlíka nemizí, leč zvolna se vymojují i další povahové rysy. Ve třetí kapitole je řeč o „rasovském loupež- níku, jenž má jakousi hrdoost a jakési slitování“.²⁶ Kozlík tehdy k údivu všech propouští zajatého nepřítelce Lazara, nechytí mu dokonce špeka porozumění pro Marketa. „Buďte mu ku pomoci, svatí andělé, vídím na jeho surové tváři malé znaménko lásky, pramále známénko milosti...“²⁷ Působivě podává vypra- věč proud asociací těžce zraněného Kozlíka v šesté kapitole, jak už jsem se o tom zmínil. V paměti se mu vybavuje kráva Lasička (ve čtyřech větech jed- noho odstavce je nakupeno sedm zdůvěřňujících deminutiv). Tvrz Roháček v jeho vzpomínkách ožívá jako pokojné, taktika idyllické místo:

Loupežník je doma. Věru, není zde žádných znamení hrůz a nástrojů mru se válejí po nádobí. Vídím hubenou kočku, jež pokukuje po ptačátkách, a loupežník za ní hází hrudkou a těeská. Potom useadne na rybníční hráze, aby lovil rybu. Je slu- nečno a chlapík mžourá a zkracuje svůj hákovitý nos a dýchá, jako dýše usínající stáj. (...) ote, co učím s oklécem, jenž se třpytí na konci vlasce? Vhá, jej do vody!²⁸

Laskavost, jež občas zableskne v hrdinově jednaní či myšlení, nikterak nestírá hlavní znaky jeho povahy: udatnou bojovnost, dravost, bezohlednou až zvířecí krutost. „... totam je Kozlíkovo rozněžnění. Huláká opět z plných plic“.²⁹ Kozlík rozhodně není úspěšný zločinec romantického typu. Je krutý i rytířský, zuřivý i pošetilý, nemilosrdně bezcitný a občas též shovívavý.

Obdobně proměny hodnocení můžeme vykázat u všech hlavních postav prózy. Sama něžná Marketa velmi záhy jako by sdělila „již trošičku divokost loupežnickovu“,³⁰ její láska se mísí s nenávistí a pocitem vlastního zavržení; má „horoucí křídla“ a přitom se v ní skrývá „ozubi pekelníkovo“.³¹ Ještě v osmé kapi- tole, když se Marketa vrací k otci a zoufá si hrůzou ze své tělesné vášně, vypra-

věč usuzuje, že ji sežehlo peklo. V závěru však dochází ke smíření a k milosti právě pro svoji lásku.

VYPRÁVĚNÍ

Postavy příběhu jsou tedy viděny vícevstevně, i když většimě z nich schází vnitřní problematičnost hrdinů novější literatury. Taková víceaspektovost je umožněna privilegovaným postavením vyprávěče. Z určitého úhlu pohledu je lze vyložit jako demonstrační lidské svobody, schopnosti svrchované tvorit – v tomto při- padě epický děj. Vyprávěč bez skrupulí přerušuje tok děje odbočkami vlastními komentáři. Portlácuje historický čas příběhu a nechává zaznít poeticko-baladic- kému bezčasí. Oslovuje čtenáře i jednotlivé postavy v ději, polemizuje s nimi, ba sám žasne nad skurky a cty svých postav, chválí statečnost a velebí lásku a mír, odsuzuje násilí a vysmívá se opatrnosti a zbabělosti. Bývá lyrický i ironický, mo- numentálně epický a zas věčně referující, lidsky chápající, familiarizující i hu- moorný. Vyprávěč náleží k minulosti – a zdá se, že k různým vrstvám minulosti –, jindy však promlouvá jako současník lidí 20. století. Přeskakuje události fabule, opět se k nim vrací, vidí události z různých stran, posunuje těžiště vyprávění, proměňuje míru sympatií. Na rozdíl od klasického vyprávěče románu 19. sto- letí i personálního vyprávěče novější prózy se neomezuje ani na vševedoucnost, ani na vnitřní perspektivu jediné osoby. Kolísá mezi obojím: leckdy „ví vše“, stojí nad příběhem a narušuje dějovou linii anticipacemi („Tenro Václav bude mít šest synů“)³², ale ne vždy, jak se později ukáže, pravdivými: „Markéta umře, Markétu sežehlo peklo!“³³ Jindy vyprávěč „neví nic“, stojí uprostřed příběhu, podává zprávu o tom, co je viditelné řádovému svědku. „Jak se zachová? Políbil svou mlčenku na ústa, vzal meč a stojí po Kozlíkově boku.“³⁴ Nebo odchází z dě- jiště příběhu a neví, co se stane dál: „Kozlík snad zemřel.“³⁵

Nápadná je vysoká frekvence otázek a zvolání: „Jakže? Nebyl tento nešťas- ník spíše nemocen? Což by se zbláznil ze svého bolestivství? Což byl opravdu takový strašpytel? Nevím...“³⁶ „Kdo chce naslouchati děle tomuto hovoru? Ni-

25 Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 9.
26 Tamtéž, s. 54.
27 Tamtéž, s. 54.
28 Tamtéž, s. 76.
29 Tamtéž, s. 50.
30 Tamtéž, s. 31.

31 Tamtéž, s. 117.
32 Tamtéž, s. 99.
33 Tamtéž, s. 70.
34 Tamtéž, s. 74.
35 Tamtéž, s. 78.

kdo!³⁶ „Vyidi, Markéto! Vyš hlavu, vyše!³⁷ „Jářku, to je představená! Ta se mi libí!³⁸

Víceaspektovost se tedy neyká jen kontextů postav, ale je příznačná pro celou vypravěčskou perspektivu. Například ve druhé kapitole se čtenář dozvídá o probouzející se milostné náklonnosti mezi Kristiánem a Alexandrou. Rodiči se lásku vypravěč popisuje v několika kusech, emocionálně působivých větích. Kristián jako většichni milenci touží mluvit o své lásce. Svéřuje se svému sluhovi Reimerovi a ten odpovídá:

*Zanechte té čarodějku, nevidím při vás žádné štěstí. Jdětež! Štěstí u skotáci a loupežníci! Mááti lítice o něco dešit vlas, než se vyškypuje u Němcích, je to jen proto, aby lépe strýla svůj hmyz. Je přiboualá jako kovář a síhla jako kovář. (...) Každé náhlé vzplanutí je bláhové, ale toto dvojnásob. Uvažoval jste, co by řekl hrabě vaší volbě a co by jí řekl paní hraběnka?*³⁹

Jiný příklad takového víceaspektového vyprávění najdeme v závěrečné kapitole. Mluví se o příjezdu královského posla do Bolešavi. Jezdec i jeho průvod jsou vykresleni vznešenými slovy a v majestátních barvách: „Kaž posilv byl bílý, jeho čabraka byla nachová a vše, co bývá na rytířských postrojích železné, třpytilo se zlatem. Před jezdcem jeli jiní jezdcové, držíce v rukách kopy s praporeci. (...) Tu se dají trubčové do slavného troubení...“⁴⁰ Následuje vynesení králova rozsudku, oznámení trestů a poprav. Nakonec však následuje imperinentní poznámka na adresu poslova majestátně: „Šbohem, vy kovová ústa, ty sokolníku hněvu, kéž bys byl nucen vykonatí to, co jsi vyřkl. To by se ti, brachu, třásla rucečka!“⁴¹ Vznešený jazyk pojednou přechází v neutivě familiární tón, nedotknutelného hlasatele nejvyšší vřle spatříme na okamžik z opačné strany. Takovému prolínání pohledů odpovídá i zmíněné svrchané postavení vypravěče a s ním souvisí také kompoziční stavba prózy. Tradiční proporce času vyprávěného a času vyprávění jsou velmi často narušovány. Fabule je obsypána vsuvkami, antiticipacemi, návraty, „nadbytečnými“ náznamy dalších samostatných nítek příběhu.

Pro pochopení víceoznamnosti vyprávěčova vidění jsou důležitě některé scény, které se vymykají z rušné dějové linie a zdánlivě s ní nesouvisí. Jde třeba o pasáž ve čtvrté kapitole, nazvanou jako „kratičká úvaha bláznova“:

- 36 Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 104.
37 Tamtéž, s. 100.
38 Tamtéž, s. 102.
39 Tamtéž, s. 39.
40 Tamtéž, s. 120–121.
41 Tamtéž, s. 121–122.

... prupočatečtí přičimou všech válek je nezměrná a zuřící blbost.

(...)

Čopak to máte se slávou? Slavný je život či lépe dílo (...). Španýl hospodář mýří lesy na pahorcích, španýl král vede války, španýl básník mluví o zkáze. Mň, mň, mň! (...) Oni /lapkové, pozn. aut./ jsou nutkáni k ročkám a vy se ruete na pobídka, oni budou ztrastáni na hrdle a vy se obohatíte a budete povýšeni a chváleni za své zabývání.

(...)

*Bah, vy jste všichni stejní pobertouzi! Jen ozbrojíte chlapy po vesnicích, neboť především chlapyňm patří zbraň, a uvidíte, jak vám i loupežníkům jednou ranou spadne kohoutek, jen se netoužíte tak ctivostně, jste všichni jednoho stavu.*⁴²

Podobně uvažuje sedláček, kterému lapkové zabavují dobytek, nebo chasník, který pokává na okrajji lesa zarmoucenou Marketu, a právě tak lidé z vesnice Rybničná. „A všude se rozléhal hlas, že tvrdšíjné duše kašlou na pány, byt by i čimji pokání.“⁴³

Ozývá se tu zkušenost prostých vesničani. Ti mají jiné starosti než lapkové a hejtmanovi vojači. Kozlíkovo hrdinství pro ně nemá kouzlo a hrůzu plného života, je to pro ně zkáza, ničení a ohrožení. Proti válečnému opojení staví takový postoj pokojnou práci, mír a denní život. Takové plebejské znevážení loupežnické slávy – i panské „slávy“ vůbec – vrhá světlo pochybnosti na Kozlíka, Milkoláše, Marketu i hejtmana Piva. Ve filmu hraje podobnou roli postava mnicha Bernarda.

Jak jsem se již zmínil, postava Bernarda je převzatá z druhého dílu *Obrazů z dějin národa českého* (1940). I když tuto knihu psal Vančura jinak než *Markétu Lazarovou*, na základě historických pramenů, je to postava fiktivní. Objevuje se v části *Obrazů* nazvané *Několik příběhů z doby, kdy se v Čechách zakládala města, jež zahrnuje dobu Přemysla Otokara I.* V tomto poměrně rozsáhlém textu (vlastně malém románu) se v krátkých kapitolkách střídají různá prostředí a vrací se několik hlavních postav. Kromě příslušníků královského rodu jsou to potulný mnich Bernard, kovář Petr s rodinou a Flanderčan Hans, jejichž osudy se propletají. Hans ztělesňuje pragmatickou snahu obohatit se i na úkor druhých, Petr tváří zaujetí a hledání, Bernard jakési básnivě zaujetí světem.

Vyznaoval život, měl umínaného ducha a nevyřazný rozum, byl trochu prostáček a také slovíčkář, který si rád pro sebe mumlá tiché přípovědky. (...) Zachvácen prudkým toužením patřit i tu propast milosti a povzbuzen i sny i věcmi, kterých

- 42 Tamtéž, s. 62–63.
43 Tamtéž, s. 90.

se dotýkal, šel Bernard cestou k severu a jara, jímž se nic nevyrovná, a stíny doubo-
ravu, severní mraza i léto její tak okouzily, že novězdý setrval v těch končinách. Byl
vehmi štasten, byl chudá a nic mu nechybělo. Byl šťastnější než král a jenom zřídka
hřeší – ovšem, nemli hříchem tlachání, neboť od rána do noci nezavůl ústa.⁴⁴

Bernard chodí po Čechách s beránkem [Hans mu jej ukradne a Bernarda
přizabije], později s oslíkem. Právě jemu je dáno, aby se setkal s Přemyslovou
dcera Anežkou a zpíval jí píseň Erantiškových bratří.

Žel, Bernardovi nebyla dopřána vymluvnost. Šeptal, jeho mluva byla plná
kvaži, jeho rozum nestál za mnoho, ale kdyby bylo možno zhlédnouti Bernardovu
druší, každž ví, snad bychom spatřili, že v boku, na rukou i na nohou má pečet so-
vých ran, snad bychom spatřili, jak klečí se vztaženými křídly a s pažemi ve výši
a s ústy dokořán.⁴⁵

Vančurův Bernard je vlastně podvodný mnich, nepatří k žádnému řádu
a nemá svěcení. Je v něm však vášnivě zaujetí hledat Boží milost, má v sobě
opravdovost a laskavost. Ve filmu tvoří tato postava skvělý kontrast ke
Kozlíkovi a jeho synům, ke scénám dobrodružství a boje, konfliktu tělesnosti
a dogmatu. Bernardovi jsou vloženy do úst úrvyky z citované Vančurovy „kra-
tické úvaly bláznov“. Příznačně se původní „jste všichni stejní pobertové“ na-
hrazuje slovy „jste všichni stejní pohani“. Protipóly světa pohanského a křes-
tanského totiž v knižní verzi *Markéty Lazarové*.

HISTORIE

V lednu 1931 publikoval Vančura přednášku o umění, kde mimo jiné řekl:

*Vzpomente si na veliký román Vojna a mír. Dějinný a dějový úsek, o němž
knihla vypravuje, byl by jako ze spěže, kdyby autor vás nerozchováel básní o bla-
houém srdci, o pošetilem toužení, o Karatajevově prostotě bez příhod, o umínání,
o tvorivosti a znovu o věcech, o kterých se nemluvína v historiči, o věcech, jež jsou
nejhláštější věčné se opakující, o poezii, jež lpi na východních tatkách jako barva na
praporeu.⁴⁶*

Smysl prózy s historickým námětem tedy autor nespatoval, jak už bylo
řečeno v úvodu, ve věrném obrazu doby, ale v zachycení konstantních lidských

44 Vančura, Vladislav: *Obrazy z dějin národa českého II–III*, ed. R. Havel, Praha 1951,
s. 14–15.

45 Tamtéž, s. 107.

46 Vančura, Vladislav: *Z přednášky o rakzvaném novém umění*, Odeon 1, 1929–31, č. 9. In:
Tyž, Řád nové tvorby, s. 83.



Portrét fotografie V. Vančury
z roku 1931

dájsky neúčastná poloha vyprávěný). Svět Wintrových próz tak není prostor-
ným a přehlédným obrazem, jako to bývá v realistické historické próze (kam
se jinak autor věrností dějinným faktům hlásí), ale připomíná pohyblivý pestrý
kaleidoskop, snímáný digitální kamerou. Některé takové rysy jsou viditelné
i v *Markéte Lazarové*.

Analogie lze zaznamenat i při konstruování postav. Wintrova belerrie ne-
vystrála z abstraktních představ o dějinách. Inspirovala se pramenným mate-
riálem a ve vrcholných dílech se dokázala básnický vcítit do zobrazovaných udá-
lostí a postav. Wintrovské figury proto nejsou ilustraci nadosobních ideálních
tendencí, jsou to lidé, vedení více spontánními pohnutkami než rozumovým
hodnocením situace; nezřídka jednájí málo logicky, překvapivě. Často jsou to
prostáčci, kteří se dostanou do soukoli neosobní mašinerie (zejména justice),
jindy postavy směšohrdinské nebo lidé obelstění druhými lidmi či osudem.
Průvodcem těchto hrdinů je téměř vždy určitá přirozená návra či bláznovství,
donkichotský rys. Ten je obdobně příznačný pro mnoho postav Vančurových.

Figury Beneše Třebízského, po dlouhá léta nejoblíbenějšího historického
prozaika, jenž byl Wintrovým a Jiráskovým současníkem, jsou většinou chodící
schémata. Vypňují vlastně předem danou hodnotovou soustavu, ilustrují ob-
vyklé představy o době husitské, době temna atd. (samozřejmě je svým dílem

vlastnosti a potřeb. *Markéta Lazarová* je
evidentně odlišná od jiráskovského typu
románu, navazuje spíše na romantickou
máchovskou tradici historické prózy. Vy-
kazuje však určité styčné body s dílem Ji-
ráskova přítele a uměleckého protivníka
Zikmunda Winttra.

Každý čtenář Wintrových próz ví, že
tento autor s oblibou vyhledává slova ne-
obvyklá, významově posunutá a mnoho-
značná. Půvab jazyka Wintrových textů
spočívá v jiskření mezi starobylostí výrazu
a povědomím současného čtenáře – čtenář
je tak záměrně vyváděn z mechanického sle-
dování děje. Jazyková aktualizace zde samo-
zřejmě není tak intenzivní jako u Vančury,
ale práce v některých Wintrových dílech
vzniká zvláštní významotvorná atmosféra,
která pojmenovávanou skutečnost osvětluje
a zároveň zahaluje (umocňuje to i zpravo-

těž pomáhaly utrvařet). Charakteristiky postav, jazyk, rozvíjení fabule – vše se u Třebízského opakuje. Složitější je modelování Jiráskových figur. Autor je konstruuje tak, aby byly životně pravděpodobné a historicky autentické; většinou reprezentují dobové přiznačné sociální postoje (Kupčí, starý zeman z Hvozdná drobnou šlechtu v husitských válkách, F. L. Vělk vlastenecké měšťanstvo na venkově v čase obrození) a podle toho je vyprávěcíci subjekt obvykle vidí a hodnotí. Velká část těch postav „žije v historii“, tj. exponuje se převážně ve sféře společenského života; jejich lásky, osobní touhy více či méně doprovázejí onu sociální roli, čtenářům postavu lidsky přibližují. Naproti tomu Wintroví hrdinové – spíše antihrdinové – nebývají zařazeni ideosociálně, nejednájí „ve směru dějin“, neocitají se v souhlse s významnými historickými událostmi. Jejich prostorem je všednost, profánnost, marginalita. Ocítají se „na smetišti dějin“, jak by řekl Hrabal. Při četbě rozlehlých Jiráskových románů se čtenář setkává s monumentalizací, ustáleným hodnocením, širokými záběry, nabývá dojmu, že prochází velkolepou krajinou utříděných, prostorných Dějin. Fikční svět Zikmunda Winttra je nopak obvykle málo průhledný, bývá „nevyhodnocený“. vypravěč nepohlíží na dlouhá skrze dějiny, ale obráceně; vnímá skutečnost personální, vnitřní perspektivou. Wintrový postavy cítí tíhu existence ve světě, který je pro ně nečitelný.

Když však je řeč o historické próze, je třeba upozornit na to, že *Markéta Lazarová* má společně rýsy s díly Vančurova součesníka Durycha, zvláště s *Blouděním* (1929) a *Rekviem* (1930), které jí bezprostředně předcházejí. Durych sice na rozdíl od Vančury zachycuje přesně historickou kulisu 17. století, ale v popředí pozornosti je stejně jako v *Markétě* evokace dobové atmosféry, vize světa představená s básnickou nalahavostí. Vančurovi byla nepochybně blízká také Durychova jazyková stylizace, ještě výraznější než Wintrova. V *Blouděním* se například využívají senantické posuny slov („avantgarda“ jako vojenský předvoj, „humor“ jako náhoda), alterace a zvukomalba („jako liška a jako leopard“, „skřípot černých strunů, střek havranů“), expresiva a vulgarismy („tarmani“, „kurvy syn“, „žrala jako srně“), vícejazyčnost, samozřejmě také knižní jevy („vidělo se počkati“, „skočit na kůň“). Podobně jako v *Markétě Lazarové* se objevují těsná spojení výrazně spisovného a výrazně nespisovného slova („zpívali, nadouvajíce chtrány“) a zoomorfická přirovnání („tržšit se zatímlo jako smečka vlků“). Velmi blízký Vančurova fikčnímu světu je postup, který lze nazvat „zatažením souvislostí“. Tak ústřední figura, Andělka, vystupuje nejen jako pojmenována již v první kapitole prvého dílu, pak zasahuje významně do děje v následující druhé kapitole, aniž by stále byla uvedena jménem. To se dozvíme až na konci kapitoly takřka bezděčně, jako by šlo o postavu dávno známou: „Tu vojenský průvodce kanovníkův náhle před užaslým šenkýřem, kanovníkem,

zemleným mužem i pannou Andělou chtivě shrábl peníz...“⁴⁷ Podobně je představen Albrecht z Valdštejna ve čtvrté kapitole, kdy se několikrát mluví jen o „pražském obřistovi“ a pak, znovu bez bližšího vysvětlení, se po jedné z jeho replik dodává: „podotkl Albrecht hrabě z Valdštejna a pán na Frydlantě“.⁴⁸ Nepojmenován zůstává Kajetan v druhé kapitole třetího dílu nebo Jiří ve stralsundské páté kapitole dílu druhého („lodník“, „plavec“, až na následující straně, kdy je řeč o Anděle, poznáme z kontextu, že běží o Jiřího – jenž dosud neměl s lodnictvím nic společného a žil jen v Čechách). Takové zneprůhlednění děje, pohled očima nezasevceného pozorovatele jsou využity v *Markétě Lazarové* velmi často.

Je možné říci, že právě ta tři díla, *Bloudění*, *Rekviem* a *Markéta Lazarová*, založila výraznou linii české historické prózy, sahající přes Mařánka, Schulze, Neffa a další spisovatele až třeba k prózám Křinekových. Je dokonce pravděpodobné, že *Bloudění* bylo jedním z inspiračních zdrojů *Markěty Lazarové*. Zdá se tomu nasvědčovat zmínka v autorově korespondenci Karlu Novému, právě tak jako Vančurovy poznámky, v nichž se *Bloudění* charakterizuje jako román „obludný“, „básňový“ a „kravý“ (je třeba dodat, že to vše jsou pro Vančuru jednoznačně kladné atributy).⁴⁹

Dlužno však dodat, že *Markéta Lazarová* je také skrytou polemikou s vyhoceným fikčním světem v *Blouděním*. Promírá se sem Vančurovo tehdejší rozporné stanovisko vůči katolicismu: na jedné straně obdiv vůči jeho jednoroznosti, celistvosti, na druhé straně výhrady zvláště v otázce predestinace, apriorní danosti řádu. V červnu 1931 napsal Vančura do časopisu *Imdex* o katolicismu v literatuře: „Je dán řád a výklad všech jevů. Jaká pohoda pro básníky!“⁵⁰ [sou ta slova obdivná, nebo jenně ironická? I když jsem si vědom Vančurových jistých (a přechodných) sympatií ke katolicismu, kloním se spíše k druhé možnosti. V jeho fikčním světě v té době neexistuje žádná petrifikovaná podstata, abso-lutní určení předmětů. Události nabývají své tvářnosti až tím, že vstupují do okruhu prožívání a vědomí člověka (jež nejsou pouhým komentářem vnějšího „objektivního“ světa, ale významným modem bytí člověka)]. Pravda tak vystráhá z opůlky života, ne z předem daného rozvrhu světa, ne z věčného zdroje smysluplnosti. To nepřímou dosvědčují i kritické připomínky Jana Čepa a Václava Renče, které *Markétě Lazarové* vytrýskaly především turo pasáž:

47 Durych, Jaroslav: *Bloudění I*, Praha 1934, s. 63.

48 Tamtéž, s. 99.

49 Korespondence a zmiňovaný rukopis jsou uloženy ve fondu Vladislava Vančury v literárním archivu Panátníku národního písemnictví.

50 *Imdex* 3, 1931, č. 4. In: Vančura, V.: *Řád nové tvorby*, s. 342.

Kdo chce naslouchati déle tomuto hovoru? Nikdo! Souhra ceňkové řeči je Bůh. Ale vy a já nevěříme na tohoto vládače častů.

(...)
Ó pochybovači, i ty bledneš, i ty se zachováš? Neboj se! Nebe je prázdné. Ne-komečno je prázdné. Nekomečno, tento blázinec bohů, na jehož okrajích bloudí hvězdička.

(...)
Mluve cokoli. Nebe je prázdné! Prázdné a prázdné!⁵¹

Na druhé straně však lze v románu právě tak najít řadu výroků „zbožných“ . Priznacíně píše Vančura střídavě Bůh a bůh: „... Bůh vložil do všech lidí něco ze svého srdce“.⁵² „Náš Pán ustanovil...“⁵³ „... vzdáváme se tělu, jež je sochou bo-ží“.⁵⁴ „... Bůh věděl, že se tak dalo proto, aby se stalo skutkem andělské dílo“.⁵⁵

Vančurova titulní hrdinka Marketa je proto protějškem Durychovy An-dělky, stejně jako Mikoláš je protějškem Jiřího. Závěrečnou scénu *Bloudění*, v které se panna Andělka na úmrtím loží Jiřího stává jeho manželku a poté dokonce ještě budoucí matkou jeho dítěte, můžeme chápat jako kontrapunkt scény ze závěru *Markěty Lazarové*, kdy těhotná Marketa opouští klášter, při-chází do Boleslavi v předvečer popravy Mikoláše, aby se stala jeho ženou právě tak *in articulo mortis*. Bylo by však mýslím zjednodušující chápat tyto proti-klady jen jako vyzdvižení přirozené tělesné lásky Marketiny proti Anděličině nadpřirozené cudnosti a čistotě, jako pozitivní hodnocení udaných činů Mi-kolášových ve srovnáním s Jiříkovým „blouděním“ . Nejsem to totiž vylučně „veliké činy“ , „nelomené, plnokrevné vášně“ – ale především donkichotská víra a okouzlená naděje, obzor otevírajících se možnosti v člověku, co na svých hrdinech obdivuje Vančurův vypravěč. Posláním Mikoláše a Markety není jen nalezení jedinou provždy daného řádu a milosti. Není to však ani pouhá lačnost smysli, rouha po ukoujení tělesného pudu nebo dravčí bojovnost. To podstatné je samo bytí ve světě, mnohotvárná krása a tajemství života, životu, kterému bychom měli naslouchat, ne jej vylučně užívat a ovládat.

V souvislosti s filmovou verzí románu je pozoruhodný fakt, že také Fran-tišek Vlácil byl zaujat Durychovým dílem a uvažoval o filmu, který by byl in-

spirován „menší valdštejnskou trilogií“.⁵⁶ V rozhovoru s Evou Struskovou o tom řekl:

Valdštem, to je nesmírně zajímavá a rozporuplná postava, která přelétla svou dobu nejméně o sto let. Existuje o něm rozsáhlá historická literatura. Mne k této látce přivedlo Durychovo *Bloudění* a *Rekviem*. Osa filmu měla tvořit malá valdštejnská trilogie, povídky *Kurýři*, *Valdice* a *Budějovická louka*, které jsou čá-sově zasažené daleko po smrti Valdštejna. Když v druhé polovině 60. let vznikl rukopisný koncept filmu, nebyl o něj zájem, už kvůli Durychovi, a také na něj nebyly peníze.

Urvátá naděje se objevila v polovině 70. let. Tehdy na Barrandově natáčela zá-padoněmecká televize seriál o Valdštejnovi. *Kostýmy* i *rekvizity* byly hotové, a kdy-bychom je od nich odkoupili nebo si je pronajali, snížily by se náklady na úmrtnou mru. *Oušem* než se věci začaly vůbec projednávat, bylo po natáčení *Problém* byl i v tom, že jsem v té době točil *Doktora Meluzína* a věděl jsem, že práce na scénáři o Valdštejnovi by vyžadovala spoustu času. *Něbyl* jsem však nikdy schopen dělat dvě věci najednou. Musím se zavířit a nemyslet na nic jiného. To však podmínky v kinematografii většinou nedovolují.⁵⁷

BÁSNIVOST A LÁSKA

Svět *Markěty Lazarové* prozařuje naladěním, o němž jsem se už zmínil a jež sám autor nazýval básnivostí. Takový básnivý postoj je obvykle vášnivě zaujatý, ale je osvobozen od pragmatických žádostí a účelů. Otevírá tak vědomí stále novým možnostem.

V některých pasážích, jako je už citovaná scéna, v níž i krutý Kozlík chyrá a pouští okleje, přichází ke slova stozumění s přírodou, s prouděním ži-vota. V jiné vzpomínkové scéně se Kozlík usmívá „nad pračím hrnzdem a nad psíčkem, který se batolí podle psice“.⁵⁸ To jsou ovšem jen výjimečné situace, Kozlíkova vášně má především polohu destruktivní, opojně ničivou. „Jen na-slouchejte, vy kouzelníku bitev, vy básníku divokých scén, vy hráči příliš pro-stomyslný, vy hrdopýšku, vy hrdlořeze, vy blázne bláznivý!“⁵⁹ Zde jsme velmi daleko od jakéhokoli bezzájmového zalíbení, osvobození souhry lidských sil; je to divoké násilnictví, spalující a temné zaujetí, krvavé vytržení bojem. Tā-

51 Vančura, V.: *Markěta Lazarová*, s. 104.

52 Tamtéž, s. 79.

53 Tamtéž, s. 47.

54 Tamtéž, s. 55.

55 Tamtéž, s. 19.

56 Na tento Vlácilův záměr mě upozornil Petr Galdošik.

57 Strusková, Eva: *O věcech trvalých a pomíjivých, Film a doba* 43, 1997, č. 4, s. 173.

58 Vančura, V.: *Markěta Lazarová*, s. 54.

59 Tamtéž, s. 116.

kový rys je hlavním znakem Kozlíkovy povahy, určuje založení celého rodu. „Nádherným šílenstvím bezúčelného a marného boje“ se Kozlík a Mikoláš přibližují dávným epickým rektm. Oba však mají velmi daleko ke sféře instrumentálního uvažování (na rozdíl třeba od Lazarra), nejsou to – i když to zní paradoxně – jen muži realizace. Ohniskem jejich vědomí je vnímání světa jako horizontu rodících se možností, nikoli jako součtu pevných veličin, věcí a sil. Právě onen iniciační, oživující moment je podstatný pro Vančurovo pojetí básnictví. Jak už bylo řečeno, Kozlíkova a Mikolášova osobnost není založena pouze na udaných skutcích a vášních (jež by mohly být i bezduchým zabíjením či egoismem), ale především na mezidolné víře, okouzlené naději přesahující vzorce životního pragmatismu. Teprve tyto vlastnosti propůjčují živelným činům jistou velikost, činí jejich nositele svobodnými.

Obě polohy básnictví, laskavá i násilná, jsou tak lícem i rubem stejné mince, z níž zaznívá tž ryzí, původní zvuk. Výpravě úsry zmíněného moudrého blázna ve čtivé kapitole říká: „Ba, namouduši, přiznám vám něco básnictví, neboť stínajíc a zažehující a rozblíjejíc nástroje míru zakoušíte něco ze závratí tvoření, ó, básníci džblové.“⁶⁰ Právě schopnost proměňovat věci z pevně daných, zkamenělých objektů ve výzvu pro lidské vědomí, v dynamicky prozvané projekty, v tvoření smyslu je to, co spojuje různé podoby básnictví naladění.

Nejvýraznější podobou básnictví v *Markétě Lazarové* je láska, o které vpravě první, že jest „učitelkou úsměvu“ a „korunou života“. Markétina láska k Mikolášovi hoří vášní smyslu, které ještě rozněcuje vědomí hříchu, je to tělesnost sama.

Znamená taková láska jen rozkoš z milostného objetí, které posléze vítězí nad nepřirozeným zaslíbením se Bohu? Pak by Marketa negativně kopírovala Durychovu Andělku, pro niž svět, naplněný krutostí, je silou vhodnou hlavně k osvědčení ideální duše, duše zachraňující hříšníka.

Náš chrtán je pln vzlyků, slaučíme a poštekáváme chrtěm, uchvacujeme se zubu, a co z toho vznětu bude naztíř? (...) Posléze všechno zevšeďní a budeme spátí jako sochy. Avšak Markéta? Její strach je jaderkem jádra. Je duší laskavý!⁶¹

Tělesná láska je sama o sobě něčím kladným, přirozeným, podobně jako život i ve svých bouřlivých projevech. Přesahuje abstraktní uvažování, měřítka prospěšnosti a neprospěšnosti, ba snad i rozdělování dobra a zla. Ale láska není jen prchavým uklojením pudů. Ve Vančurově díle a zvláště v *Markétě Lazarové* je také trvalým, sealujícím prvkem v proudu lidského bytí, dominantou

samého tvořivého života. V tom se láska podobá orbě, serí a sklízni, zrození, smrti i vzkříšení (Markétino přijetí Lazarová může být spojeno se symbolickou vzkříšení a znovuzrozením).

V textu románu přitom láska nezůstala omezena na svou mateřskou podobu a na dvě dvojice milenců. Láska v *Markétě Lazarové* je zobrazena také jako vztah rodičů a dětí (paní Kateřina a synové, Kristián otec a Kristián syn) a jako vztah starších manželů (Kateřina a Kozlík). Motiv lásky je tak možné považovat za leitmotiv *Markéty Lazarové* vřbec, za stále se vracející a posléze převládající téma, které ozonizuje celé ozvučení díla. Nemí to jen vržení těla, ale právě tak i lidské duše, odlesk zvláštní milosti, kterou občas lze zahlédnout na každé tváři.

Pán čas od času propůjčuje lidem, nechť jsou jakkoli divocí, skvoucí bláhoví a ušlechtilí cíl, který je připodobňuje Jeho velebnosti. Vámychuje v lidská srdce lásku...⁶²

V tom smyslu je láska též setkáním s druhým člověkem, který přestává být pouhým předměttem a stává se blízkou bytostí. Čím je Marketa pro Mikoláša? Zpočátku asi ničím víc než kořistí, nejvyšší vzácnou ozdobou, jako Briseovna pro Achilla. Avšak Mikolášův vztah k Marketě se proměňuje. Jeho řeč, která dosud byla uvyklá jen rozkazům, postupně nachází i zcela jiné tóny: „Loupežník se nakloní k milencině uchu, aby jí řekl slůvko. Jaké slůvko? Bláhové, marné, nicotné. Slovíčko bez významu pro všechny, kdož nejsou zamilováni.“⁶³ Tady se rodí vztah, v němž nemůžeme už ovládat, právě jako nemůžeme být jen ovládáni. Taková láska přesahuje touhu „mít“. Spíše touží odvezdat se, otevřít se druhému člověku, a tím i světu, chápavě naslouchat, být něžně okouzlen. Láska nás tak vede do nitra věcí. Tam, kde je mužský zrak zaslepen a zapleten do zuchtivosti boje, přivádí žena, prostřednictvím lásky, může ke srovnání s rytmem života, k návratu do přirozených kolejí.

Svět zřejmě není určen jen pro člověka, nemůže být vykládán jen ve vztahu k lidskému subjektu – ať pouze pojmově hierarchizujícímu, nebo jednatelmu a ovládatelmu (a v důsledku toho ovládaného sebou samým i vlastním vytvořím). Zdá se, že *Markéta Lazarová* vytváří jinou možnost: vnímání založené na básnivém naladění, na navození souladu s životním prouděním.

60 Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 62.

61 Tamtéž, s. 48.

62 Tamtéž, s. 19.

63 Tamtéž, s. 83.

PRÓZA A FILM

Rezoruhodným pokusem o interpretaci *Markéty Lazarové* je její filmová verze, natočená režisérem Františkem Vlácilem a poprvé uvedená v roce 1967. Není mým úkolem vymezovat specifickou uměleckou hodnotu toho filmu a nemá smysl se zabývat otázkou připustnosti takového typu adaptace literárního textu. Jíž sám Pavlíčekův i Vlácilův scénář a nesporně také film jsou jedinečnými tvůrčími činy a jejich úroveň dostatečně ospravedlňuje přístup autorů k Vančurově předloze. Kladu si jinou otázkou: V čem jde o dílo adekvátní Vančurovu fikčnímu světu a v čem se liší?

Pokusím se zhruba vyznačit shody a difference mezi literární a filmovou podobou *Markéty Lazarové*. Pokud jde o oblast tvarových prostředků (ponechajme-li se v závorce rozdíly mezi literárními a filmovými možnosmi sdělení), dá se říci, že se autorům filmu zdařilo vytvořit dílo, jež je až překvapivě analogické konstrukci Vančurovy prózy. Ve filmu najdeme neobvykle prudké kontrasty, například mimořádně krátké záběry, takurto a švenky kamery, podhledy a nadhledy, nekonvenční polohy a ustavičné proměny záběrového úhlu, ostré stříhy, intenzivní kontrasty světla, zvraty v tempu a čase sdělení. Takřka se nevyškrtují zamítavky, prolínání apod. Naprosto převládají krátké záběry. Jenom desetina z použitých záběrů překračuje délku deseti metrů. Stanislav Ulver připomíná Vlácilovu autocharakteristiku „dvojnásobný pohled bez hloubky“, což znamená vidění polyfonního typu a připomíná také napětí mezi plánem obrazovým a zvukovým (divák vizuálně vnímá něco jiného než co slyší).⁶⁴ Postavy, jak o tom mluvil František Vlácil, nejsou představeny tak, jak je obvyklé v historických filmech. Vstupují *in medias res*, jako by šlo o figury divákovi už známé – zároveň však paradoxně působí silně „zciplujícím“ dojmem. Velmi časté je osobní vidění události „očíma postavy“ (subjektivní kamera), například boj mezi Kozlíkem a hejmanovým vojskem vnímáme zrakem přikrčeného Bernarda. Linearita děje se ustavičně narušuje, znepřehledňuje. Děje se tak různými způsoby: návraty, flashbacky, vzpomínkami, vizemi, symboly. Pro nezasevceného diváka je nemožné hned rozluštit všechny tyto aluze a šifry a vůbec je obtížné se v ději orientovat. Fenomenální prožívání čas ve filmu není totožný s běžným časem kalendářovým, a už vůbec ne s číankovým „časem historickým“. Promluvy hrdinů jsou na jedné straně silně stylizované, na druhé straně zase spontánnější, bližší mluvené řeči, než bývá obvyklé ve filmech s historickým námětem. Místy

přecházejí v těžko srozumitelný křik, chřecení, šepot, jindy v ticho. Je známo, že Vlácil studoval život přírodních národů, zejména primitivních australských a brazilských kmenů, aby dokázal zachytit středověkovou mentalitu svých hrdinů (film je podle scénaristů situován do února až srpna 1250, s reminiscencemi do minulosti, aniž by to bylo ve scénáři či filmu uvedeno; v knize jakékoli časové určení chybí, předhusitské období je ale nejvyšší pravděpodobné). K nekonvenčnímu „zrczení“, které je blízké Vančurovým postupům, přispívá i fakt, že některé významné role režisér světil nehercům (Pavla Polášková jako Alexandra) či hercům málo známým (Slováci František Velecký jako Mikoláš, Michal Kozůch jako Lazar, Ivan Faluh jako Jednoručka, později se proslavil i v dalších filmech), jiné role zase hrají herci sice známí, ale v neznámé poloze (Josef Kemr Kozlíka, Vladimír Menšík Bernarda).⁶⁵

Poznatek o velkém rozkvytu mezi polem stylizovanosti a polem spontánnosti lze vztáhnout na celou strukturu Vlácilova filmu. Podobným způsobem, jak už bylo řečeno, je budován fikční svět Vančurovy prózy. Výsledkem takového „převyvaného stylu“ je zautentičnění a zároveň znepřehlednění představených situací a postav, jejich víceznačnost. Mechanicko-lineární pohled na události je stále znovu problematizován – vnímatelé jsou vyváděni z poklidné plynuého rytmu, z konvenčních, očekávaných představ, z konvenčního hodnotového vidění. Vávrův *Jan z Žižky* (1955), který je jisté řemeslně dobře udělaným filmem, vzbuzuje v diváku dojem dokonalé přehlednosti, jako by ilustroval jakési objektivně plynoucí dějiny (přesněji řečeno fragmentární představy o nich). *GIANDIOTOR* (Giadiator, 2000) Ridleyho Scotta, neméně dokonale udělaný, chce být velkolepou a šokující podivnou. Naproti tomu Vlácilova (i Vančurova) *MARKETA LAZAROVÁ* nahlíží na dějinné dění „zevnitř“, v jeho faktické nepřehlednosti. Navíc filmová i literární „Marketa“ kladou důraz na lidské a příliš lidské rysy v povaze člověka, nikoli na iluzi obrazu dávných časů.

Specifickým problémem transpozice *Markéty Lazarové* z knihy do filmu bylo nahrazení vypravěče. Tvůrci filmu jej z části vyřešili externím vypravěčím hlasem (Zdeněk Štěpánek), který se ovšem objevuje velmi sporadicky. Mnohem častěji jsou komentáře vypravěče převezeny do monologů a dialogů postav, jak jsem se o tom zmínil v případě Bernarda, který přejímá část úvahy

65. Nezabýváme se zde filmovou prací Vladislava Vančury, která je výraznou součástí jeho tvorby (blíže moje studie V. V. v zajiřtí filmu, *Iluminace* 3, 1991, č. 1, s. 69–90). Je však evidentní, že k podobným postupům inklinoval i Vančura jako filmař, alespoň tam, kde nemusel usupovat komerčnímu tlaku (omezíme-li se jen na výběr herců, viz např. něherci v *MARKETA LAZAROVÁ* 1934/ nebo obsazení Jindřicha Plachy do vážné, dramatické role ve filmu *REKONSTRUKCE* /1932/).

Vančurova „moudrého blázna“ je to možné proto, že promluvy vyprávěče v *Markétě Lazarové* jsou silně dialogizované, často i vizualizované.⁶⁶

Jestliže tedy na rovině tvarových prostředků je možno konstatovat podstatné obdoby mezi prózou a filmem, na rovině motivické a tematické vystávají nejen shody, ale i zřetelné difference.

Některé z rozdílů vystupují takřka jako nutné při přepisu literárního textu na filmové plátno. Z komunikací povahy filmu plyne větší názornost, ale do značné míry i zjednodušení fabule. Vizualní vjem je totiž konkrétnější a zároveň méně „nedourčený“ než představa při četení. Divák v kině se nemůže vracet ani po chuti regulovat tempo vnímání jako čtenář. (Dnešní možnosti videa a DVD mu ovšem tuto možnost dávají.) Filmový scénář *MARKETY LAZAROVÉ* tak logicky musel mnohé motivy prózy vypustit. Sam patří třeba zjednodušení vztahu tří Němců (ve filmu Sasů): v knize je Reiner sluha biskupa v Henavě, který má spory s hrabětem Kristiánem, a proto Reiner pronásleduje jeho syna; ve filmu patří Reiner k doprovodu hraběte a jeho syna, jenž má být henavským (Pavlíček s Vláčilem píše henavským) biskupem.⁶⁷ V knize se navíc ocitne v Kozlíkové zajetí i starý Kristián. Jinou eliminací motivu románu je pokus unesene a znásilněné Markety o sebevraždu. Nebo zajetí Lazara Kozlíkem, kdy Lazar proklíná Marketu a Mikoláš mu zachráni život.

Na druhé straně neváhali autoři František Pavlíček a František Vláčil svou předlohu doplnit o motivy a postavy zcela nové. A to nejen ve dvou zmíněných obrazech inspirovaných zčásti *Obrazem z dějin*, ale třeba i v dalším obraze *Rajská sonáta*, který byl doplněn dodatečně a který líčí incest Adama Jednoručky, nově koncipované postavy, a jeho sestry Alexandry u pohanského obětiště. Vůbec téma pohanství a sváru pohanství s křesťanstvím, jež se ve Vančurově románu nevyskytuje, je ve filmu jednou z dominant. Jinou výraznou novinkou je úvodní obraz, který líčí přepadení saských hrabat Mikolášem a Adamem, jejich setkání s Lazarem a Lazarovu vizi kláštera a Markety, která se má stát novickou. Tyto a mnohé jiné posuny a proměny způsobily, že se tematická struktura textu pozměnila, míry dokonce výrazně.

Všimnu si zvláště jedné nové epizody. Je to podivný příběh o Strabovi, který vypravuje Kozlíková žena Kateřina u lůžka nemocného nejmladšího syna Václava.⁶⁸ (Stimulárně s jejím vyprávěním se vizuálně odehrává první mlouvání

66 Mukarovský, Jan: *Vančurův vyprávěč*, ed. B. Svozil, Praha 2006, s. 13an.

67 Není jasné, o jaké město v Německu jde.

68 Straba je jméno doložené ve starých českých kronikách. Byl to lučský válečník, který bojoval s Čechy a podle předpovědi se měl z brvy zachránit tím, že prvnímu svému protivníku utřeže uši. Když to učinil a vřel se domů, zjistil, že tím protivníkem byla jeho vlastní žena.



Fotografie ze setkání „přetčníků“ u tzv. Dohodového dubu v Lánské oboře, kde se shodou okolnosti nanačel obraz *Rajská sonáta* (druhý zleva V. Vančura) – 30. léta 20. stol.

Alexandry s Kristiánem a znásilnění Markety Mikolášem.) Václav je onen syn, který se jako jediný zachránil a založil nový rod. U Vančury ovšem příběh o Strabovi, v němž se jako v celém filmu mísí pohanství a křesťanství, nenajdeme. Je to podobenství o pyše a krutosti, člověku, který byl vyhoštěn z lidského společenství a odsouzen k věčnému bloudění. Straba byl „lidské dítě“, ale jeho matka zhrěšila: „poddala se jinému, než jí určil rod“ a pohodlil ji vlkům.

Opovření živi jeho pýchou, neláska mu vdmýchne nenávist. Všemi opovřezný, začal Straba sám opovřicovat všemi. (...) pohanel svatá místa dědů... Nechce být poddán ani lidem, ani bužkům. (...) Rad upadl před ním ve strach a bázni plodí nenávist. (...) Šel, kde se shromáždily panny – nevěsty... a vzráhl rukou na nejsvětější. Vytrhla se mu! (...) I vzal ji, roztrhl jí hrdo a přede všemi protl její krev. (...) A nemá místa mezi lidmi. Ať si je svobodný jako vlk. Jeho trest je v něm samotném. (...) Bloudí po zemi – ani zvíře, ani člověk...⁶⁹

69 Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*, Praha 1998, s. 135–141.

filmu Alexandru poprvé spatříme, jak s vysoko podkasanou sukni řeznickou sekyrou čtvrtí zabitého koně („její nahé ruce i obličej jsou potřísněny krví“); ten obraz varuje pozdější kratičká představa šlehaného Kristiána, který vidí její nahé tělo zavěšené na háčích za nohy. U Vančury je jennější, praví se o ní, že byla citlivější než její sestry.

Na druhé straně je evidentní, že některé motivy filmu – mezi nimi i ty, které mají v předloze oporu slabou nebo vůbec žádnou – jsou až pozoruhodně ztvárněny v duchu vančurovského vidění. Patří sem nově pojaté složky Kozlův postavy („komediant“, má „podivný sklon k divokým, nezapným žertům“), originálně pojatá figura Milkolášova těžkopádného bratra Jana („nejvíce se podobá normálnímu hospodáři“). Posílen je kontext postavy titulní hrdinky, neboť se objevuje už v tvodním obraze (Lazarova vize, kterou vidí i Milkoláš) a znovu při první Milkolášově návštěvě na Obořišti. Zde je navozena souvislost zkraveného těla zbitého Milkoláše, traroliště krve kolem něho, k němuž pokleká užaslá Marketa, a pozdějšího „kravavého lože“ na tvzišti při znásilnění Markety Milkolášem. Ve Vančurově románu se Milkoláš setkává s Marketou až při druhé, trestně vypravě na Obořiště. Dále je to třeba motiv vlků a protikladný motiv popasujícího se stáda laní v ranním lese (inspiraci zřejmě byla dílčí Marketčina asociace: „Viděla lbezny háj, v němž chodívá zvěř po svých cestičkách, v němž si stáda vyhledávají pastvinu...“)⁷⁵. Vůbec bestiář filmu je mimořádně působivý: vlci, sokol, jestřáb, had (Alexandra a Adam), koně, Marketina holubice, Bernardova ovečka a později kozička...

Přes to vše se mi zdá, že ve filmové MARKETĚ převládají tmavé, přišešené významové barvy, pochmurné, „seversky“ tísňivé ladění. Naproti tomu v textu literární *Markěty* dominuje radostná, laskavá atmosféra, zcela jí chybí i malý příděch morbidnosti. Postavu Jednoručky z filmu si u Vančury lze stěží představit (podnětem musela být vágní věta ve druhé kapitole: „Bude zrustrán jednoručkou, který se prodere z kolny a stihne něštástrníka již na kraji lesa.“)⁷⁶. Stejně tak si těžko představí náznak lesbické lásky mezi představenou a mladičkou jeptiškou (ve scénáři) či Bernardův „sodomský hřích“ s ovečkou (jak mu ho připomíná Boží hlas). A scénu incestu už vůbec ne.

Fikční svět Vančurovy *Markěty Lazarové* se tak posunul. Vznikl pozoruhodný film, vyznačující se mnoha kvalitami, ale „věrnost duchu a obsahu předlohy“⁷⁷ jak ji proklamovali autoři, byla zachována jen z části. Filmová verze románu sněhuje k jinému obzoru.

⁷⁵ Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 93.

⁷⁶ Tamtéž, s. 22.

⁷⁷ Bartošek, L.: *Desátá mláza Vladislava Vančury*, s. 24.