

FILMOVÁ MOZAIKA

Petr Gajdošík (ed.)

„casablanca

Marketa Lazarová

STUDIE A DOKUMENTY

Marketa Lazarová

STUDIE A DOKUMENTY

Petr Gajdošík (ed.)

„casablanca praha 2009

Marketa Lazarová: vize a figura

I. OKULISTIKA

Obraz roztažený do rozměrů prostorového vidění [...] působí změnu vnitřní citlivosti filmového fanouška. V jakém smyslu? Rozprostřená čelnost inklinuje ke kruhu, ideálnímu prostoru velkých dramát.

Roland Barthes

Fakta jsou známá. Před jedenácti lety, rok před úmrtím jednoho z nejznámějších a nejtajemnějších českých filmařů, uspořádal časopis *Film a doba* ke 100. výročí české kinematografie anketu. Českým filmovým kritikům a akademikům byl předložen dotazník s deseti otázkami.¹ Hned v první otázce měli odpovědět, jaké české filmové dílo považují za nejvýznamnější a proč. Převážná většina dotázaných jmenovala bez zaváhání MARKETU LAZAROVOU.

Méně známý je osud tohoto filmu za hranicemi. Stačí však letmý pohled na bibliografii ke třetímu celovečernímu filmu Františka Vlácilá, abychom si uvědomili, jak omezený ohlas měl u mezinárodního, ať už odborného, či laického publika.² Jaké mohou být důvody tohoto nezájmu? Z jakého důvodu byl film s tak velkými produkčními náklady, stylisticky velmi originální a s tak velkým ohlasem v domácím prostředí takto přehlížen? Pokusme se nastínit několik hypotéz.

1 Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie, *Film a doba* 44, 1998, č. 3, s. 134–140; Karlovarská anketa ke 100. výročí české kinematografie, *Film a doba* 44, 1998, č. 4, s. 168–173.

2 Viz doloženou bibliografii u hesla *Marketa Lazarová* v katalogu *Český hraný film IV, 1961–1970*, Praha 2004, s. 257–261: disproporce mezi českými příspěvky a příspěvky publikovanými v cizině je zářející, stejně jako rozdíl v jejich rozsahu a hloubce. – Viz též bibliografie k filmu v tomto sborníku na str. 374–389 (pozn. editora).

Marketa Lazarová: literární předlohy filmu, jazyk literární a filmový¹

Vláčilova 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 (ostatně jen velmi volně *Obrazy* inspirované) se ve filmu nerealizovaly.² Soustředíme se tedy převážně na literární text Vančurovy *Markěty* a v závěru se pokusíme naznačit obdoby a divergence mezi románem a filmem.

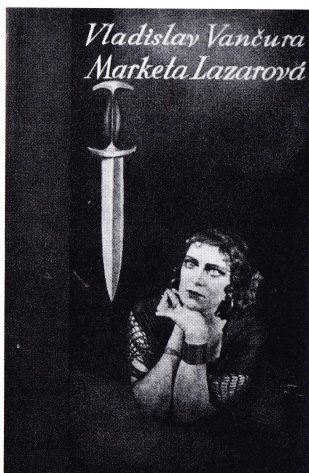
VZNIK ROMÁNU

Když v listopadu 1930 vyšla v avantgardním časopise *Zvěrokruh* ukázka z nového Vančurova románu, pojmenovaného ještě *Margareta Lazarová*, vyvolalo 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 inspiroje soudobou civilizací, moderní senzibilitou, revolucí. Historická témata měla být vyhazena konzervativcům a umělcům druhého řádu.

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

1 Práce vznikla jako součást VZ MŠMT 0021620824.

2 Podle L. Bartoška není vyloučeno, že oba královské obrazy byly vypuštěny i kvůli možným honorářovým nárokům historiků, kteří na nich spolupracovali (resp. jejich dědiců). Bartošek, Luboš: *Desátá múza Vladislava Vančury*, Praha 1973, s. 183. Až v 70. letech rozhodl soud o tom, že Václav Husa, Jaroslav Charvát a Jan Pachta nejsou spoluautory *Obrazů z dějin národa českého*.



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

Zajímají ho obecně lidské vlastnosti, které se v průběhu času neproměňují. Polemizuje s některými 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 románu. František Vlácil napsal: „V MARKETĚ šlo o jedno – vypovědět o lidech před šesti, sedmi sty lety, jako by šlo o naše současníky. Kdykoli jsem se díval na historický film, míval 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 tudíž 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 osobností české prózy, dvakrát obdržel státní cenu. F. X. Šalda už v polovině 20. let prohlásil, že „o tajemství slovesného tvaru ví V. Vančura více než my všichni dohromady, pánové“ a nazval jej velikým básníkem, což v jeho pojetí znamenalo zařazení mezi literární velikány.⁴ Šaldův hlas následovala většina kritiků. Sama *Markéta Lazarová* měla pozitivní ohlas, vyšly dvě desítky většinou obdivných recenzí. Román mimo jiné zvítězil i v tradiční anketě *Lidových novin* o nejúspěšnější knihu roku.⁵

Ovšem právě na samém konci 20. let došlo k dvěma událostem, které autorovu pozici ve veřejném životě i v literatuře komplikovaly. První bylo v roce 1929 vyloučení sedmi prominentních českých spisovatelů, mezi nimi i Vančury, z komunistické strany. Stalo se to jako důsledek nové, stalinské orientace KSČ v čele s Gottwaldem.⁶ Tyto změny také spoluvyvolaly známou „generační

3 Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*, Praha 2001, s. 215, 218.

4 Šalda, František Xaver: *Kritické projevy 13*, ed. E. Macek, Praha 1963, s. 183, 181.

5 Poláček, Jiří: *Portréty a osudy*, Boskovice 1994, s. 62an.

6 Důvodem 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 spojenectví moderního umění a komunistického světázoru. Vančura sám se těchto polemik neúčastnil, ale jeho jméno v nich padalo.⁷ Pro ortodoxní komunisty se stal odpadlíkem, pro jiné důkazem toho, že umělecká originalita se s komunistickou ideologií vylučuje.⁸ Podle Bedřicha Fučíka Vančura v té době vyjadřoval skepsi vůči všem ideologiím a hledal nadosobní pevný bod: „Copak ty – ale co si má počít našinec, 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) Vančurův román *Poslední soud*. Vytýkal mu artistnost, „převyšňořenost“, svévolné vršení nejasností a nesrozumitelných stylizací, nedbání přirozené logiky. „Musím předpokládat, že i spisovatel chce něco sdělit svým čtenářům (...), tomuto prostému úkolu sdělování je Vančurův styl neobyčejně na překážku.“¹⁰

Estetické ideály Ferdinanda Peroutky, jehož mistry byli Čechov, Poláček 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 pražského 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, zbavil jej 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 hněvivé, místy až apokalypt-

politiku „dunivých slov“, „frakčního terorismu“ a „nezralého fanatismu“ a žádali mimořádný sjezd strany. Ze strany tehdy vystoupilo nebo bylo vyloučeno asi tři čtvrtiny původních členů.

7 Srov. *Avantgarda známá a neznámá III. Generační diskuse 1929–1931*, edd. Š. Vlašín a kol., Praha 1970.

8 Např. Ladislav Štoll vnímal *Markětu Lazarovou* jako únik od současných problémů, v románu postrádal hloubku. Štoll, Ladislav: *Z bojů na levé frontě*, Praha 1964, s. 266–268.

9 Fučík, Bedřich: *Čtrnáctero zastavení*, edd. V. Binar a M. Trávníček, Praha 1992, s. 122.

10 Knižně kritika vyšla v upravené podobě v Peroutkově knize *Osobnost, chaos a zlovyky*, Praha 1939, s. 120–132. Přetištěna byla v souboru jeho úvah *Sluší-li se býti realistou*, ed. D. Bohdan, Praha 1993, s. 80–89.

11 Vančura, Vladislav: „Vážený pane redaktore...“, *Přítomnost* 7, 1930, č. 31, s. 482–484. Přetištěno v Peroutkově knize *Osobnost, chaos a zlovyky* a v souboru Vančurových esejí a úvah *Rád 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 hodnotil s jistým odstupem.) Zároveň dochází k proměnám ve Vančurově stylu. Míží komplikovaná abstraktní obraznost, jazyk zůstává i nadále „vančurovský“, expresivní a metaforický, je však konkrétnější a předmětnější. Zdeněk Kožmín mluví o „odklonu od knižní základny“, „užším sepětí s mluvenými formami jazyka“.¹² To je výrazně patrné právě v *Markétě Lazarové*. Nacházíme zde více přirovnání a paralelismů, méně metafor a řetězců představ než v prózách 20. let. Pro styl románu jsou příznačné obraty jako „ten pohled padá jako síť“, „mračí se jako kříž“, „hoře bylo silnější než býk“; naopak složitější konstrukce typu „v paměti tetované jehlou horeček“ jsou vzácné.

EPICKÁ MINULOST A POSTAVY

Příběh se děje v Čechách, na Mladoboleslavsku, kdysi v minulosti. „Blázniviny se rozsévají nazdařbůh. Popřejte této příhodě místa v kraji mladoboleslavském...“¹³ Příroda byla plodnější než dnes, země žírnější a mrazy třeskuté. Podobně i tehdejší 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 lžičku čaje, avšak Kozlík!“¹⁴ „Za nynějších časů jsou milování 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 takřka absolutní statečnosti, vášně apod.

12 Kožmín, Zdeněk: *Styl Vančurovy prózy*, Brno 1968, s. 74.

13 Vančura, Vladislav: *Markéta Lazarová* (Spisy Vladislava Vančury 5), ed. J. Višková, Praha 1986, s. 9.

14 Tamtéž, s. 9.

15 Tamtéž, s. 48.

V té souvislosti stojí za pozornost, jak častým prostředkem charakteristiky osob ve Vančurově próze je „sošnost“. Je to vizuální zkratka, která monumentalizuje, zachycuje jako v rychlém fotografickém záběru jedno dvě příznačná gesta či rysy. „Již se hrnou na olbřímích koních, meče napříč tváří, nože v tesáčích. Jejich pěsti jsou kloubnaté, jejich pěsti jsou žilnaté, jejich pěsti jsou samá kost a síla.“¹⁶ Zobrazení fikčního světa v *Markétě Lazarové* je velmi názorné, a přitom – posuzováno z hlediska věcné informace – mezerovité. Co se dozvíme o zevnějšku postav? O Kozlíkovi vypravěč říká, že byl lysý a nosíval kolem hlavy kozí kožešinu. Marketa je krásná a plavovlasá,¹⁷ Kristián štíhlý a útlý, Mikoláš má hákovitý nos. Na rozdíl od prostředků realistické typizace zaznamenává toto vidění, jako třeba v pohádce, jen několik základních rysů. Přitom ovšem vypravěč nešetří 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 vyvstávaly v procesu vyprávění a pojmenování. Děje a postavy čtenáři vidí názorně před sebou, zároveň však jsou jaksi neprůhledné a nedourčené, jako bychom se ocitli přímo uprostřed dění. To je paradox Vančurova fikčního vidění světa.

Epických prvků v *Markétě Lazarové* si obrysově všimla už dobová kritika. Šaldova nadšená slova, zdůrazňující elementární celistvost hrdinů, jsou známá: „Jako každý výrazný umělec nebo básník má i Vančura svůj svět. Jsou to duše takřka prahorní, lidé primitivní a dřevní, jednotní, nelomených a celých vášní (...). Taková sprostná srdce, cele se vyžívající ve chvíli a doznívající v ní jako blesk... takoví celí loupežníci a vrazi a takové celé milenky, odpadávající pro milence od Boha a kupující si za svou vášně peklo, hle, to je typický svět Vančurův.“¹⁸ I další kritikové psali o přírodnosti, živelnosti a „barbarskosti“ Vančurových postav. Je vskutku hodné zaznamenání, jak často se v textu *Markéty Lazarové* setkáme s pojmenováními z oblasti přírody. Přírodní scenerie (šerpinský hvozd) i animální bytosti jako by ze všech stran obléhali hrdiny. Loupež-

16 Tamtéž, s. 26.

17 Jméno hlavní hrdinky se ve Vančurově literární předloze a ve Vlácilově filmu nepatrně 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 zmatečným dojmem. Z redakčních důvodů jsme proto v tomto textu v místech, která to umožňovala (pokud nešlo o citaci nebo název konkrétního díla), přistoupili ke sjednocení podoby jména na Marketa (pozn. editora).

18 Šalda, E. X.: Průřez částí dnešního románu českého. In: *Šaldův zápisník* 5, 1932/33, reedice, Praha 1992, s. 34–35.

níky obvykle vypravěč srovnává s dravou zvěří nebo je rovnou vidí jako šelmy a dravce: Mikoláš má „drápy“ a „zoban“, jeho bratři „cení své tesáky“, Kozlík se podobá „medvědu“, Roháček je nazván „pelechem“, celý Kozlíkův rod i s čeledí je „smečkou“, „vlčí cháskou“, která má „zvířecí choutky“. Lazar je „starý lišák“, Marketa „laň“, hejtman „ohař“, bázlivý boleslavský měšťan „kapounek“. Časté jsou metafory a metaforická srovnání z okruhu přírody: „sníh bezvědomí a sníh slabosti se sype s jeho pláště“; „stoupá povodeň noci“; „smrt vytrhla jejich jazyky 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 Olbrachtově *Nikolu Šuhaji loupežníkovi* – povahu hrdinů, která je zaklíněna do přírody. Příznačné je, že Kozlíkovi lapkově se v temném šerpínském pralese cítí „doma“, zatímco pro hejtmanovy žoldněře je to úskočné cizí místo, plné nebezpečí a nástrah. Kristián při bloudění lesem dokonce zešílí.

Obraz minulosti tedy neusiluje o věrnou reprodukci dávného dění. Vypravěč evokuje svět velikých, až nadlidských skutků a velikých citů jako protipól nuzné, ochablé přítomnosti. Odkaz k těm mimočasovým, místy až myticky chápaným souřadnicím života spojuje *Markétu Lazarovou* s romantickým a novoromantickým 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, buduje nové tvary, ať už jako umělec, nebo jako tvořivý manuální řemeslník či dělník. Vědomě se tak zapojuje do pospolitě práce, jež proměňuje podobu světa, utváří nový životní a umělecký sloh. Tento koncept v podstatě vyrůstal 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 prožívaná přítomnost, samo bytí ve světě je tím podstatným. To je součástí proudu tvořivého života, ale nelze jej odvodit z odtažitých struktur, systémů a ideologií. 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 fikčního světa naznačilo *Rozmarmé léto* (1926), ovšem v žánru humoru a postav,

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

Také vypravěči *Markéty Lazarové* je zřejmé, že by bylo bláhové převádět životní dění na abstraktní formule. Jsou mu cizí pravdy vyrůstající jen z metafyzických jistot, ať jsou jakékoli. Hlubší porozumění skutečnosti je možné tvář v tvář palčivému neštěstí, vratkosti našeho lidského údělu, ve chvílích hrdinského vzepětí a právě tak – snad ještě více – v náladách vitální radosti, rozmaru, intimní družnosti s lidmi i se světem, v okamžicích šťastného uchvácení, „básnivosti“.

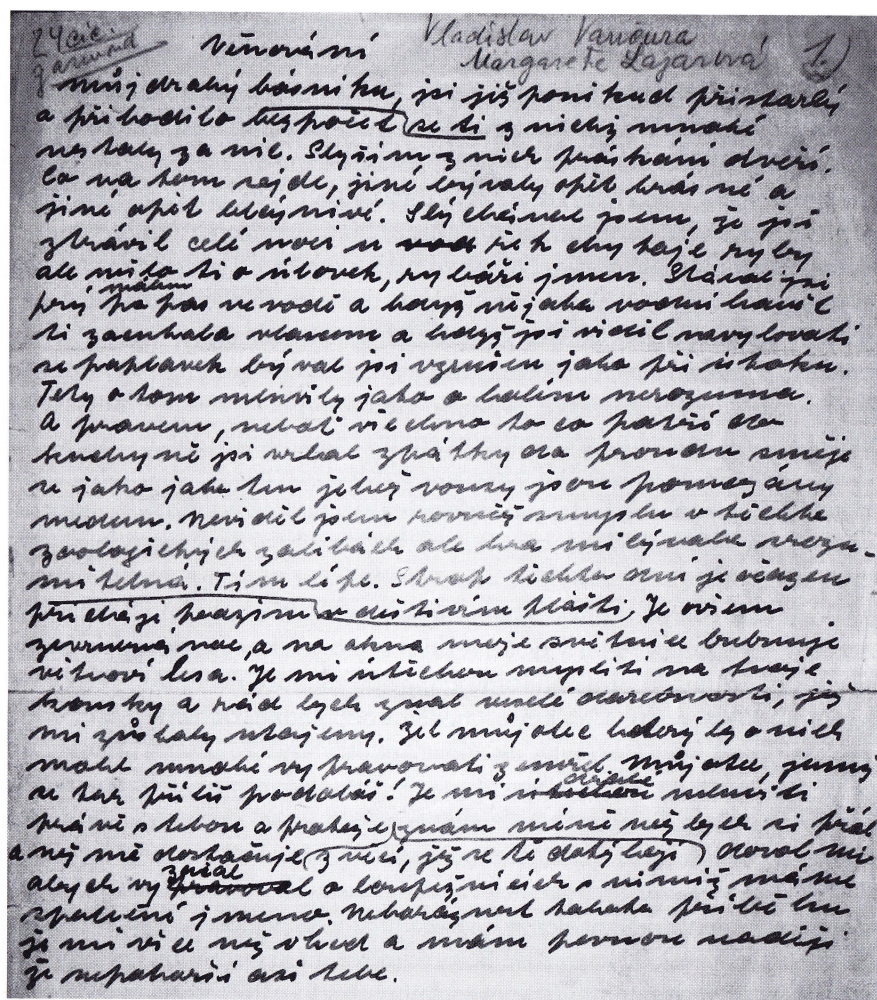
Toto naladění je dávno už úvodním akordem prózy, věnováním spisovatelé Jiřímu Mahenovi. Je třeba připomenout, že Vančura a Mahen (vlastním jménem rovněž Vančura) byli příbuzní, jejich dědečci byli bratři. Pocházeli ze starého šlechtického rodu Vančurů z Řehnic, k nimž prý patřili i loupežní rytíři. V 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 románu: Kozlík vzpomíná na krásné nedělní odpoledne, odhání kočku, která chce lovit malé ptáky, loví ryby, ale úlovek pouští do řeky. (Do filmu byla tato scéna sice natočena, ale byla vystřižena.)¹⁹ Toto nerozumné „bláznovství“ je opačnou polohou Kozlíkova násilnictví, je to srozumění s proudem života, radostná 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 mnohostrannější. Epické zpřítomnění často mizí vzápětí poté, co bylo vyvoláno, monumentalizací a ideální obraz hrdinů stírá familiárnost a intimita, vyrovnaný a vznešený jazyk tradičního eposu se ocitá v těsné blízkosti s prvky obecné a zdůvěřující mluvy.

Samozřejmě, že v jazyce *Markéty Lazarové* najdeme knižní spojení a obraty: „půhon“, „vojště“, vazby typu „nic hůře se dotkl“, „vsednout na kůň“. Do vrstvy stylizovaného archaického slovníku patří přechodníky, včetně minulých (několikrát se objevují dokonce v přímé řeči), jmenné tvary adjektiv („byl chud“), plusquamperfectum („co byl Lazar odešel“), v rovině syntaktické nevyzký slovosled, věta doplňková uvozená zájmenem „an“ atd. Ale souběžně,

¹⁹ Bartošek, L.: *Desátá múza Vladislava Vančury*, s. 184.



Úvodní věnování z Vančurova rukopisu Markéty Lazarové.

takřka naráz, se v textu setkáváme i se slovy a spojeními, která jsou v tradičním eposu nebo hrdinském zpěvu zapovězena. Jde o množství deminutiv, o výrazy mluvy obecné a obhroublé, o ironická pojmenování hrdinů. Několik příkladů: „tlustoušek“ (Pivo), „dědoušek“ (Kozlík), „synáček“ (Mikoláš), „lazarská neviňátka“, „pacholátka“, „halabala“, „posmejčit“, „snad mu nasolili někde v klášteře“, „žranice“, „poseroutkové“, „z kalhot mu leze zadnice“, „jděte mi k šípku“. Výrazné vulgarismy však ve Vančurově Markétě na rozdíl od filmu nenajdeme.

Vypravěč si dokonce libuje v těsném spojení poetického výrazu knižního s obhroublým slovem obecné mluvy: „sličná huba“, „pluk by slavně zdechal“. Podobně i ve větných celcích. „Měl věru proč tak pečovatí 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. Neustále se střídá úhel pohledu: jednou na události hledíme jakoby očima Mikoláše, podruhé Markety, jindy zrakem Pivových vojáků. Explicitně dominuje ovšem pohled vypravěčův, ale sám vypravěč je mnohohlasý, promlouvá v několika tóninách i modulacích, v různých časových vrstvách. Neustále posunuje záběrový úhel a také hodnocení postav a dějů, střídá hlediska.

Zejména Mikoláš je zpočátku viděn jako bezohledný násilník, vypravěč 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 vysílené zajatce odpočinout na voze. „... jestliže se jednou jeho duše nezřítí do propasti, bude to zajisté pro tento skutek.“²¹ Ukazuje se však brzo, že ušlechtilost není v Mikolášových činech sporadická, jak se nám vypravěč snažil namluvit. S postupujícím dějem příběhu na něho hledíme stále shovívavěji. Vztah k Marketě 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 zabit dříve, než došel spásy a poznání pravdy. Je to loupežník a žil, jako žije rys a vlk. Dopřej mu (Bože, pozn. aut.), aby zvítězil, aby vyrazil duši z těch chlapů!“²² Tady už je posun hodnocení očividný. A v kapitole páté je Mikoláš nazván „bloudem“ a vypravěč mu bez obalu projevuje sympatie: „... tomuto vypravování se zalíbilo v Mikolášovi, ať je třeba ukrutník“.²³ „Mikoláš přešel, Bůh jej provázej!“²⁴ Scéna v deváté kapitole, kdy Mikoláš přepadává statného měšťana, odebírá mu klobouk a plášť a odměňuje se mu za to zlatáky, je napsána s intimní familiárností. Není už pochyb o tom, že lapka je hrdinou vypravěčova srdce. Zůstal násilníkem, ale obdivujeme „nádherné žilobití pod jeho kůží“ a víme, že na dně divoké bytosti se skrývá laskavost, že v ní prosvitají záblesky milosti.

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 líbezným jménem, ale zapomněl je a nazýval se až do své ohavné smrti Kozlík“.²⁵ Jakápak ohavná smrt? Kozlík je odsouzen a stát, ale závěr knihy líčí jeho i Mikolášův konec jako veliké smíření, v majestátních barvách. V první kapitole je ovšem Kozlík bezcitný krutás, i když retrospektivní scéna s hejtmanem Pivem naznačuje také Kozlíkovo svérázné, bláhové rytířství. Nelítostná krutost z obrazu Kozlíka nemizí, leč zvolna se vynořují i další povahové rysy. Ve třetí kapitole je řeč o „rasovském loupežníku, jenž má jakousi hrdost a jakési slitování“.²⁶ Kozlík tehdy k údivu všech propouští zajatého nepřítele Lazara, nechýbí mu dokonce špetka porozumění pro Marketu. „Budte mu ku pomoci, svatí andělé, vidím na jeho surové tváři malé znaménko lásky, pramalé znaménko milosti...“²⁷ Působivě podává vypravěč proud asociací těžce zraněného Kozlíka v šesté kapitole, jak už jsem se o tom zmínil. V paměti se mu vybavuje kráva Lasička (ve čtyřech větách jednoho odstavce je nakupeno sedm zdůvěřňujících deminutiv). Tvrz Roháček v jeho vzpomínkách ožívá jako pokojné, takřka idylické místo:

*Loupežník je doma. Věru, není zde žádných znamení hrůz a nástroje míru se válejí po nádvoří. Vidím hubenou kočku, jež pokukuje po ptačátkách, a loupežník za ní hází hrudkou a tleská. Potom usedne na rybniční hráz, aby lovil ryby. Je slunečno a chlapík mžourá a zkracuje svůj hákovitý nos a dýchá, jako dýše usínající stáj. (...) víte, co učiní s ouklejem, jenž se třpytí na konci vlasce? Vrhá jej do vody!*²⁸

Laskavost, jež občas zableskne v hrdinově jednání 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 ušlechtilý zločinec romantického typu. Je krutý i rytířský, zuřivý i pošetilý, nemilosrdně bezcitný a občas též shovívavý.

Obdobné proměny hodnocení můžeme vykázat u všech hlavních postav prózy. Sama něžná Marketa velmi záhy jako by sdílela „již trošičku divokost loupežníkovu“,³⁰ její láska se mísí s nenávisí a pocitem vlastního zavržení; má „horoucí křídla“ a přitom se v ní skrývá „ozubí pekelníkovu“. Ještě v osmé kapitole, 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 vícevrstevně, i když většinou z nich schází vnitřní problematičnost hrdinů novější literatury. Taková víceaspektovost je umožněna privilegovaným postavením vypravěče. Z určitého úhlu pohledu je lze vyložit jako demonstraci lidské svobody, schopnosti svrchovaně tvořit – v tomto případě epický děj. Vypravěč bez skrupulí přerušuje tok děje odbočkami, vlastními komentáři. Potlačuje historický čas příběhu a nechává zaznít poeticko-baladickému bezčasí. Oslovuje čtenáře i jednotlivé postavy v ději, polemizuje s nimi, ba sám žasne nad skutky a city svých postav, chválí statečnost a velebí lásku a mír, odsuzuje násilí a vysmívá se opatrnosti a zbabělosti. Bývá lyrický i ironický, monumentálně epický a zas věcně referující, lidsky chápající, familiarizující i humorný. Vypravěč 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 vypravěče románu 19. století i personálního vypravěče 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 („Tento Václav bude mít šest synů.“)³¹, ale ne vždy, jak se později ukáže, pravdivými: „Markéta umře. Markétu sežehlo peklo!“³² Jindy vypravěč „neví nic“, stojí uprostřed příběhu, podává zprávu o tom, co je viditelné řadovému svědku. „Jak se zachová? Políbil svou milenkou na ústa, vzal meč a stojí po Kozlíkově boku.“³³ Nebo odchází z dějiště příběhu a neví, co se stane dál: „Kozlík snad zemřel.“³⁴

Nápadná je vysoká frekvence otázek a zvolání: „Jakže? Nebyl tento nešťastník spíše nemocen? Což by se zbláznil ze svého bolestinství? Což byl opravdu takový strašpytel? Nevím...“³⁵ „Kdo chce naslouchati déle 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. 56.

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 „Vyjdi, Markéto! Výš hlavu, výše!“³⁷ „Jářku, to je představená! Ta se mi líbí!“³⁸

Víceaspektovost se tedy netýká 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. Rodící se lásku vypravěč popisuje v několika kusých, emocionálně působivých větách. Kristián jako všichni milenci touží mluvit o své lásce. Svěřuje se svému sluhovi Reinerovi a ten odpovídá:

*Zanechte té čarodějky, nevidím při vás žádné štěstí. Jdětež! Štěstí u skotáků a loupežníků! Má-li litiče o něco delší vlas, než se vyskytuje v Němcích, je to jen proto, aby lépe skryla svůj hmyz. Je přiboudlá jako kovář a silná jako kovář. (...) Každé náhlé vzplanutí je bláhové, ale toto dvojnásob. Uvažoval jste, co by řekl hrabě vaší volbě a co by jí řekla paní hraběnka?*³⁹

Jiný příklad takového víceaspektového vyprávění najdeme v závěrečné kapitole. Mluví se o příjezdu královského posla do Boleslavi. Jezdec i jeho průvod jsou vykresleni vznešenými slovy a v majestátních barvách: „Kůň poslův 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 kopí s praporci. (...) Tu se dají trubačové do slavného troubení...“⁴⁰ Následuje vynesení králova rozsudku, oznámení trestů a poprav. Nakonec však následuje impertinentní poznámka na adresu poslova majestátu: „Sbohem, vy kovová ústa, ty sokolníku hněvu, kéž bys byl nucen vykonatí to, co jsi vyřkl. To by se ti, brachu, třásla ručička!“⁴¹ Vznešený jazyk pojednou přechází v neuctivě familiární tón, nedotknutelného hlasatele nejvyšší vůle 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, anticipacemi, návraty, „nadbytečnými“ náznaky dalších samostatných nitek příběhu.

Pro pochopení vícerozměrnosti vypravěčova vidění jsou důležité 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.

... prvopočáteční příčinou všech válek je nezměrná a zvířecí blbost.

(...)

Copak to máte se slávou? Slavný je život či lépe dílo (...). Špatný hospodář mýjí lesy na pahorcích, špatný král vede války, špatný básník mluví o zkáze. Mír, mír, mír! (...) Oni /lapkové, pozn. aut./ jsou nutkáni k rvačkám a vy se rvete na pobídku, oni budou ztrestáni na hrdle a vy se obohatíte a budete povýšeni a chváleni za své zabíjení.

(...)

*Bah, vy jste všichni stejní pobertové! Jen ozbrojte chlapy po vesnicích, neboť především chlapům patří zbraň, a uvidíte, jak vám i loupežníkům jednou ranou spadne kohoutek. Jen se netvařte tak ctnostně, jste všichni jednoho stavu.*⁴²

Podobně uvažuje sedláček, kterému lapkové zabavují dobytek, nebo chasník, který potkává na okraji lesa zarmoucenou Marketu, a právě tak lidé z vesnice Rybničná. („A všude se rozléhal hlas, že tvrdošijné duše kašlou na pány, byť by i činili pokání.“)⁴³

Ozývá se tu zkušenost prostých vesničanů. Ti mají jiné starosti než lapkové a hejtmanovi vojáci. 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, Mikoláše, 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 proplétají. Hans ztělesňuje pragmatickou snahu obohatit se i na úkor druhých, Petr tvůrčí zaujetí a hledání, Bernard jakési básnivě zaujetí světem.

Vyznával život, měl vnímavého ducha a nevýrazný rozum, byl trochu prostáček a také slovíčkář, který si rád pro sebe mumlá tiché průpovídky. (...) Zachvácen prudkým toužením patřiti v 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, jimž se nic nevyrovná, a stíny doubravy, severní mráz i léto jej tak okouzly, že navždy setrval v těch končinách. Byl velmi šťasten, byl chud a nic mu nechybělo. Byl šťastnější než král a jenom zřídka hřešil – ovšem, není-li hříchem tlachání, neboť od rána do noci nezavřel 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 dcerou Anežkou a zpíval jí píseň Františkových bratří.

Žel, Bernardovi nebyla dopřána výmluvnost. Šeptal, jeho mluva byla plná kazů, jeho rozum nestál za mnoho, ale kdyby bylo možno zhlédnouti Bernardovu duši, kdož ví, snad bychom spatřili, že v boku, na ruku i na nohu má pečeť svatých 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 úryvky z citované Vančurovy „kratičké úvahy bláznovy“. Příznačně se původní „jste všichni stejní pobertové“ nahrazuje slovy „jste všichni stejní pohani“. Protipóly světa pohanského a křesťanského totiž v knižní verzi *Markéty* nenajdeme.

HISTORIE

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

Vzpomeňte si na veliký román Vojna a mír. Dějinný a dějový úsek, o němž kniha vypravuje, byl by jako ze spěže, kdyby autor vás nerozdechvl básní o bláhovém srdci, o pošetilém toužení, o Karatajevově prostotě bez příhod, o umírání, o tvořivosti a znovu o věcech, o kterých se nemluví v historiích, o věcech, jež jsou nejlidštější věčně se opakující, o poezii, jež lpí na všedních látkách jako barva na praporu.⁴⁶

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



Portrétní fotografie V. Vančury z roku 1931

vlastností a potřeb. *Markéta Lazarová* je evidentně odlišná od jiráskovského typu románu, navazuje spíše na romantickou máchovskou tradici historické prózy. Vykazuje však určité styčné body s dílem Jiráskova přítele a uměleckého protichůdce Zikmunda Wintra.

Každý čtenář Wintrových próz ví, že tento autor s oblibou vyhledává slova neobvyklá, významově posunutá a mnohoznačná. Působení jazyka Wintrových textů spočívá v jiskření mezi starobylostí výrazu a povědomím současného čtenáře – čtenář je tak záměrně vyváděn z mechanického sledování děje. Jazyková aktualizace zde samozřejmě není tak intenzivní jako u Vančury, ale přece v některých Wintrových dílech vzniká zvláštní významotvorná atmosféra, která pojmenovávanou skutečnost osvětluje a zároveň zahaluje (umocňuje to i zpravo-

dajsky neúčastná poloha vyprávění). Svět Wintrových próz tak není prostorným a přehledným 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 *Markétě Lazarové*.

Analogie lze zaznamenat i při konstruování postav. Wintrova beletrie nevyrostala z abstraktních představ o dějinách. Inspirovala se pramenným materiálem a ve vrcholných dílech se dokázala básnický věřit do zobrazovaných událostí a postav. Wintrovské figury proto nejsou ilustrací nadosobních ideálních tendencí, jsou to lidé, vedení více spontánními pohnutkami než rozumovým hodnocením situace; nezřídka jednájí málo logicky, překvapivě. Často jsou to prostáčky, kteří se dostanou do soukolí neosobní mašinerie (zejména justice), jindy postavy směšnohrdinské nebo lidé obelstění druhými lidmi či osudem. Průvodcem těchto hrdinů je téměř vždy určitá přirozená naivita 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. Vyplňují vlastně předem danou hodnotovou soustavu, ilustrují obvyklé představy o době husitské, době temna atd. (samozřejmě je svým dílem

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 takzvaném novém umění, Odeon 1, 1929–31, č. 9. In: Týž, *Řád nové tvorby*, s. 83.

těž pomáhaly utvářet]. 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 dobově příznačné sociální postoje (kupř. starý zeman z Hvozdna drobnou šlechtu v husitských válkách, E. L. Věk vlastenecké měšťanstvo na venkově v čase obrození) a podle toho je vyprávějící 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 Wintrovi hrdinové – spíše antihrdinové – nebývají zařazeni ideosociálně, nejednají „ve směru dějin“, neocitají se v souhře 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 setká s monumentalizací, ustáleným hodnocením, širokými záběry, nabývá dojmu, že prochází velkolepou krajinou utříděných, prostorných Dějin. Fikční svět Zikmunda Wintra je naopak obvykle málo průhledný, bývá „nevyhodnocený“: vypravěč nepohlíží na člověka skrze dějiny, ale obráceně; vnímá skutečnost personální, vnitřní perspektivou. Wintrovy 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 společné rysy s díly Vančurova současníka Durycha, zvláště s *Blouděním* (1929) a *Rekviem* (1930), které jí bezprostředně předcházely. 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 naléhavostí. Vančurovi byla nepochybně blízká také Durychova jazyková stylizace, ještě výraznější než Wintrova. V *Bloudění* se například využívají sémantické posuny slov („avantgarda“ jako vojenský předvoj, „humor“ jako nálada), aliterace a zvukomalba („jako liška a jako leopard“, „skřípot černých stromů, střek havranů“), expresiva a vulgarismy („tatrmani“, „kurvy syn“, „žrala jako svině“), 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, nadouvající chřtány“) a zoomorfická přirovnání („tržiště se zatmělo jako smečka vlků“). Velmi blízký Vančurovu fikčnímu světu je postup, který lze nazvat „zatajením souvislosti“. Tak ústřední figura, Andělka, vystupuje nepojmenována již v první kapitole prvního 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,

zemdlým mužem i pannou Andělou chtivě shrábl peníz...“⁴⁷ Podobně je představen Albrecht z Valdštejna ve čtvrté kapitole, kdy se několikrát mluví jen o „pražském obristovi“ a pak, znovu bez bližšího vysvětlení, se po jedné z jeho replik dodává: „podotkl Albrecht hrabě z Valdštejna a pán na Frýdlantě“.⁴⁸ Nepojmenován zůstává Kajetán v druhé kapitole třetího dílu nebo Jiří ve stralsundské páté kapitole dílu druhého („lodník“; „plavec“; až na následující straně, kdy je řeč o Andělce, poznáme z kontextu, že běží o Jiřího – jenž dosud neměl s lodnictvím nic společného a žil jen v Čechách). Takové zneprůhlednění děje, pohled očima nezasvěceného 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 Körnerovým. Je dokonce pravděpodobné, že *Bloudění* bylo jedním z inspiračních zdrojů *Markéty Lazarové*. Zdá se tomu nasvědčovat zmínka v autorově korespondenci Karlu Novému, právě tak jako Vančurovy poznámky, v nichž se *Bloudění* charakterizuje jako román „obluďný“, „básnivý“ a „krvavý“ (je třeba dodat, že to vše jsou pro Vančuru jednoznačně kladné atributy).⁴⁹

Dlužno však dodat, že *Markéta Lazarová* je také skrytou polemikou s vyhroceným fikčním světem v *Bloudění*. Promítá se sem Vančurovo tehdejší rozporné stanovisko vůči katolicismu: na jedné straně obdiv vůči jeho jednotnosti, celistvosti, na druhé straně výhrady zvláště v otázce predestinace, apriorní danosti řádu. V červnu 1931 napsal Vančura do časopisu *Index* o katolicismu v literatuře: „Je dán řád a výklad všech jevů. Jaká pohoda pro básníky!“⁵⁰ Jsou ta slova obdivná, nebo jemně 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, absolutní 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 vyvstává z optiky 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* vytýkaly především tuto pasáž:

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

48 Tamtéž, s. 99.

49 Korespondence i zmíněný rukopis jsou uloženy ve fondu Vladislava Vančury v literárním archivu Památníku národního písemnictví.

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

Kdo chce naslouchati děle tomuto hovoru? Nikdo! Souhrn celičké řeči je Bůh. Ale vy a já nevěříme na tohoto vládcu časů.

(...)

Ó pochybovači, i ty bledneš, i ty se zachvíváš? Neboj se! Nebe je prázdné. Nekonečno je prázdné. Nekonečno, tento blázinec bohů, na jehož okrajích bloudí hvězdička.

(...)

*Mluvte cokoli. Nebe je prázdné! Prázdné a prázdné!*⁵¹

Na druhé straně však lze v románu právě tak najít řadu výroků „zbožných“. Příznačně 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 boží“.⁵⁴ „... Bůh věděl, že se tak dalo proto, aby se stalo skutkem andělské dílo“.⁵⁵

Vančurova titulní hrdinka Marketa je proto protějškem Durychovy Andělky, stejně jako Mikoláš je protějškem Jiřího. Závěrečnou scénu *Bloudění*, v které se panna Andělka na úmrtním loži Jiřího stává jeho manželkou a poté dokonce ještě budoucí matkou jeho dítěte, můžeme chápat jako kontrapunkt scény ze závěru *Markéty Lazarové*, kdy těhotná Marketa opouští klášter, přichází do Boleslavi v předvečer popravy Mikoláše, aby se stala jeho ženou právě tak *in articulo mortis*. Bylo by však myslím zjednodušující chápat tyto protiklady jen jako vyzdvižení přirozené tělesné lásky Marketčiny proti Andělčině nadpřirozené cudnosti a čistotě, jako pozitivní hodnocení udatných činů Mikolášových ve srovnání s Jiříkovým „blouděním“. Nejsou to totiž výlučně „veliké činy“, „nelomené, plnokrevné vášně“ – ale především donkichotská víra a okouzlená naděje, obzor otevírajících se možností v člověku, co na svých hrdinech obdivuje Vančurův vypravěč. Posláním Mikoláše a Markety není jen nalezení jednou provždy daného řádu a milosti. Není to však ani pouhá lačnost smyslů, touha po ukojení tělesného pudu nebo dravčí bojovnost. To podstatné je samo bytí ve světě, mnohotvárná krása a tajemství života, života, kterému bychom měli naslouchat, ne jej výlučně užívat a ovládat.

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

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

52 Tamtéž, s. 79.

53 Tamtéž, s. 47.

54 Tamtéž, s. 55.

55 Tamtéž, s. 19.

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

*Valdštejn, to je nesmírně zajímavá a rozporuplná postava, která překročila svou dobu nejméně o sto let. Existuje o něm rozsáhlá historická literatura. Mne k této látce přivedlo Durychovo Bloudění a Rekviem. Osu filmu měla tvořit malá valdštejnská trilogie, povídky *Kurýr*, *Valdice* a *Budějovická louka*, které jsou časově zasazené 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.*

*Urcitá naděje se objevila v polovině 70. let. Tehdy na Barrandově natáčela západoněmecká televize seriál o Valdštejnovi. Kostýmy i rekvizity byly hotové, a kdybychom je od nich odkoupili nebo si je pronajali, snížily by se náklady na únosnou míru. Ovšem 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. Nebyl jsem však nikdy schopen dělat dvě věci najednou. Musím se zavřít a nemyslet na nic jiného. To však podmínky v kinematografii většinou nedovolují.*⁵⁷

BÁSNIVOST A LÁSKA

Svět *Markéty 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 chytá a pouští oukleje, přichází ke slovu srozumění s přírodou, s prouděním života. V jiné vzpomínkové scéně se Kozlík usmívá „nad ptačím hnízdem a nad psíčkem, který se batolí podle psice“.⁵⁸ To jsou ovšem jen výjimečné situace, Kozlíkova vášeň má především polohu destruktivní, opojivě ničivou. „Jen naslouchejte, vy kouzelníku bitev, vy básníku divokých scén, vy hráči příliš prostomyslný, vy hrdopýšku, vy hrdlořeze, vy blázne bláznivý!“⁵⁹ Zde jsme velmi daleko od jakéhokoli bezzájmového zalíbení, osvobozující souhry lidských sil; je to divoké násilnictví, spalující a temné zaujetí, krvavé vytržení bojem. Ta-

56 Na tento Vlácilův záměr mě upozornil Petr Gajdošík.

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

58 Vančura, V.: *Markéta 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 rekům. Oba však mají velmi daleko ke sféře instrumentálního uvažování (na rozdíl třeba od Lazara), 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 básnivosti. Jak už bylo řečeno, Kozlíkova a Mikolášova osobnost není založena pouze na udatných skutcích a vášních (jež by mohly být i bezduchým zabíjením či egoismem), ale především na nezdolné víře, okouzlené naději přesahující vzorce životního pragmatismu. Teprve tyto vlastnosti propůjčují živelným činům jistou velikost, činí jejich nositele svobodnými.

Obě polohy básnivosti, laskavá i násilná, jsou tak lícem i rubem stejné mince, z níž zaznívá týž ryzí, původní zvuk. Vypravěč ústy zmíněného moudrého blázna ve čtvrté kapitole říká: „Ba, namouduši, příznám vám něco básnivosti, neboť stínající a zažehující a rozbíjející nástroje míru zakoušíte něco ze závratí tvoření, ó, básníci ďáblové.“⁶⁰ Právě schopnost proměňovat věci z pevně daných, zkamenělých objektů ve výzvu pro lidské vědomí, v dynamicky prožívané projekty, v tvoření smyslu je to, co spojuje různé podoby básnivého naladění.

Nejvýraznější podobou básnivosti v *Markétě Lazarové* je láska, o které vypravěč praví, že jest „učitelkou úsměvů“ a „korunou života“. Marketina láska k Mikolášovi hoří vášní smyslů, které ještě rozněcuje vědomí hříchu, je to tělesnost sama.

Znamená taková láska jen rozkoš z milostného objetí, které posléze vítězí nad nepřírozeným 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 chřtán je pln vzlyků, skučíme a poštekáváme chtitěm, uchracujeme se zuby, a co z toho vznětu bude nazítří? (...) Posléze všechno zevšední a budeme spát jako sochy. Avšak Markéta? Její strach je jadérkem jádra. Je duší lásky!*⁶¹

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

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

61 Tamtéž, s. 48.

samého tvořivého života. V tom se láska podobá orbě, setí a sklizni, zrození, smrti i vzkříšení (Marketino příjmení Lazarová může být spojeno se symbolikou vzkříšení a znovuzrození).

V textu románu přitom láska nezůstala omezena na svou materiální 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* vůbec, za stále se vracějící a posléze převládající téma, které ozonizuje celé ovzduší díla. Není to jen vzrušení těla, ale právě tak i lidské duše, odlesk zvláštní milosti, kterou občas lze zahlédnout na každé tváři.

*Pán čas od času propůjčuje lidem, necht' jsou jakkoliv divocí, skvoucí bláhový a ušlechtilý cíl, který je připodobňuje Jeho velebnosti. Vdmychuje v lidská srdce lásku...*⁶²

V tom smyslu je láska též setkáním s druhým člověkem, který přestává být pouhým předmětem a stává se blízkou bytostí. Čím je Marketa pro Mikoláše? Zpočátku asi ničím víc než kořistí, nejvýš vzácnou ozdobou, jako Bríseovna pro Achilla. Avšak Mikolášův vztah k Markétě se proměňuje. Jeho řeč, která dosud byla uvyklá jen rozkazům, postupně nachází i zcela jiné tóny: „Loupežník se nakloní k milenině 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 odevzdat 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 zuřivosti boje, přivádí žena, prostřednictvím lásky, muže ke srozumění 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 hierarchizujícím, nebo jednajícím a ovládajícím (a v důsledku toho ovládaného sebou samým i vlastními tvory). Zdá se, že *Markéta Lazarová* vytyčuje jinou možnost: vnímání založené na básnivém naladění, na navození souladu s životním prouděním.

62 Tamtéž, s. 19.

63 Tamtéž, s. 83.

Pozoruhodným pokusem o interpretaci *Markéty Lazarové* je její filmová verze, natočená režisérem Františkem Vláčilem a poprvé uvedená v roce 1967. Není mým úkolem vymezovat specifickou uměleckou hodnotu toho filmu a nemá smysl se zabývat otázkou přípustnosti takového typu adaptace literárního textu. Již sám Pavlíček i Vláčilův scénář a nesporně také film jsou jedinečnými tvůrčími činy a jejich úroveň dostatečně ospravedlňuje přístup autorů k Vančurově předloze. Kladu si jinou otázku: 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 (ponechají-li se v závorce rozdíl mezi literárními a filmovými možnostmi 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, rakurzy a švenky kamery, podhledy a nadhledy, nekonvenční polohy a ustavičné proměny záběrového úhlu, ostré střihy, intenzivní kontrasty světla, zvraty v tempu a čase sdělení. Takřka se nevyskytují zatmívačky, prolínání apod. Naprosto převažují krátké záběry. Jenom desetina z použitých záběrů překračuje délku deseti metrů. Stanislav Ulver připomíná Vláčilovu autocharakteristiku „dvojrzměrný 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 Vláčil, nejsou představeny tak, jak je obvyklé v historických filmech. Vystupují *in medias res*, jako by šlo o figury divákovi už známé – zároveň však paradoxně působí silně „zcizujícím“ dojmem. Velmi časté je osobní vidění událostí „očima postavy“ (subjektivní kamera), například boj mezi Kozlíkem a hejtmanovým vojskem vnímáme zrakem příkrčeného Bernarda. Linearita děje se ustavičně narušuje, znepréhledňuje. Děje se tak různými způsoby: návraty, flashbacky, vzpomínkami, vizemi, symboly. Pro nezavěšeného diváka je nemožné hned rozluštit všechny tyto aluze a šifry a vůbec je obtížné se v ději orientovat. Fenomenální prožívaný čas ve filmu není totožný s běžným časem kalendářovým, a už vůbec ne s čítankovým „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

64 Ulver, Stanislav: Místo ediční poznámky. In: Pavlíček, František – Vláčil, František: *Marketa Lazarová*, Praha 1998, s. 287–289. Srovnej též pozoruhodnou studii Zdeny Škapové, tamtéž, s. 7–21.

přecházejí v těžko srozumitelný křik, chrčení, šepot, jindy v ticho. Je známo, že Vláčil studoval život přírodních národů, zejména primitivních australských a brazilských kmenů, aby dokázal zachytit středověkou mentalitu svých hrdinů (film je podle scenáristů 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 nejvýš pravděpodobné). K nekonvenčnímu „zcizení“, které je blízké Vančurovým postupům, přispívá i fakt, že některé významné role režisér svěřil nehercům (Pavla Polášková jako Alexandra) či hercům málo známým (Slováci František Velecký jako Mikoláš, Michal Kožuch jako Lazar, Ivan Palúch 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 rozkvyvu mezi pólem stylizovanosti a pólem spontánnosti lze vztáhnout na celou strukturu Vláčilova filmu. Podobným způsobem, jak už bylo řečeno, je budován fikční svět Vančurovy prózy. Výsledkem takového „přerývaného stylu“ je zautentičnění a zároveň znepréhlednění představených situací a postav, jejich význačnost. Mechanicko-lineární pohled na události je stále znovu problematizován – vnímatelé jsou vyváděni z poklidně plynulého rytmu, z konvenčních, očekávaných představ, z konvenčního hodnotového vidění. Vávrův JAN ŽIŽKA (1955), který je jistě řemeslně dobře udělaným filmem, vzbuzuje v diváku dojem dokonalé přehlednosti, jako by ilustroval jakési objektivně plynoucí Dějiny (přesněji řečeno fragmentární představy o nich). GLADIÁTOR (Gladiator, 2000) Ridleyho Scotta, neméně dokonale udělaný, chce být velkolepou a šokující podívanou. Naproti tomu Vláčilova (i Vančurova) MARKETA LAZAROVÁ nahlíží na dějinné dění „zevnitř“, v jeho faktické nepréhlednosti. 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 vyprávěcím hlasem (Zdeněk Štěpánek), který se ovšem objevuje velmi sporadicky. Mnohem častěji jsou komentáře vypravěče převedeny do monologů a dialogů postav, jak jsem se o tom zmínil v případě Bernarda, který přejímá část úvahy

65 Nezabývám se zde filmovou prací Vladislava Vančury, která je výraznou součástí jeho tvorby (blíže moje studie V. V. v zajetí filmu, *Illuminace* 3, 1991, č. 1, s. 69–90). Je však evidentní, že k podobným postupům inklinoval i Vančura jako filmař, alespoň tam, kde nemusel ustupovat komerčnímu tlaku (omezíme-li se jen na výběr herců, viz např. neherci v *MARIJCE NEVĚRNICI /1934/* nebo obsazení Jindřicha Plachty do vážné, dramatické role ve filmu *PŘED MATUREM /1932/*).

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

Jestliže tedy na rovině tvarových prostředků je možno konstatovat podstatné období mezi prózou a filmem, na rovině motivické a tematické vytvářejí nejen shody, ale i zřetelné diference.

Některé z rozdílů vystupují takřkajíc nutně při přepisu literárního textu na filmové plátno. Z komunikační povahy filmu plyne větší názornost, ale do značné míry i zjednodušení fabule. Vizualní vjem je totiž konkrétnější a zároveň méně „nedourčený“ než představa při čtení. 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. Sem 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 píší hennavským) biskupem.⁶⁷ V knize se navíc ocitne v Kozlíkové zajetí i starý Kristián. Jinou eliminací motivu románu je pokus unesené a znásilněné Markety o sebevraždu. Nebo zajetí Lazara Kozlíkem, kdy Lazar proklíná Marketu a Mikoláš mu zachrání 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 *Obrazy 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, místy dokonce výrazně.

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

66 Mukařovský, Jan: *Vančurův vypravěč*, 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 lucky válečník, který bojoval s Čechy a podle předpovědi se měl z bitvy zachránit tím, že prvnímu svému protivníku uřeže uši. Když to učinil a vrátil se domů, zjistil, že tím protivníkem byla jeho vlastní žena.



Fotografie ze setkání „pátečníků“ u tzv. Dohodové dubu v Lánské oboře, kde se shodou okolností natáčel 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 zachrání a založí nový rod. U Vančury ovšem příběh o Strabovi, v němž se jako v celém filmu mísí pohanství a křesťanství, nenajdeme. Je to podobenství o pýše a krutosti, člověku, který byl vyhoštěn z lidského společenství a odsouzen k věčnému bloudění. Straba byl „lidské dítě“, ale jeho matka zhřešila; „poddala se jinému, než jí určil rod“ a pohodili ji vlkům.

Opovržení živí jeho pýchu, neláska mu vdmýchne nenávisť. Všemi opovržený, začal Straba sám opovrhovat všemi. (...) pohaněl svatá místa dědů... Nechce být poddán ani lidem, ani bůžkům. (...) Rod upadl před ním ve strach a bázeň plodí nenávisť. (...) Šel, kde se shromáždily panny – nevěsty... a vztáhl ruku na nejsličnější. Vytrhla se mu! (...) I vzal ji, roztrhl jí hrdlo a přede všemi prolil její krev. (...) Ať 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.

Podobenství o Strabovi pak Kateřina vztahuje k mužskému postoji vůči světu a ke Kozlíkovu rodu:

Říkají – vlk je úkladný, medvěd zabiják – násilník... a kanec že je zběsilý... Muž je nade všechny šelmy. (...) Pláč je dar úlevy. (...) Muži nic o ní nevědí... A jejich pýchu stíhá věčný trest. Z jeho /Kozlíkova, pozn. aut./ rodu je Straba... Praděd jeho matky vyšel z té ženy, kterou pojal... Všichni nesete znamení jeho krve... Ale k sedmému synovi ta kletba nemá cestu...⁷⁰

Straba se ještě dvakrát či třikrát připomíná ve scénáři a především je tak pojmenován celý první díl filmu. Strabovská báje (odkazuje ke starému toposu ahasverovskému) je téma, jehož některé dílčí motivy nejsou vzdáleny Vančurovu dílu. I ve Vančurově próze, jak jsem se zmínil, najdeme srovnávání Kozlíka a jeho synů s divokou zvěří, vlky, dravými ptáky. Vypravěč výslovně odsuzuje Kozlíkovu krutost, agresivitu, jednou dokonce padne zmínka o duši, jež zajisté propadne peklu. To je ovšem jen jeden pól Vančurova fikčního světa.

Motivy krutosti a prokletí jsou totiž postupně vyvažovány motivy laskavosti, něhy a naděje. Právě ty postupem děje nabývají vrchu a v závěru dominují. V poslední kapitole se dokonce i v kontextu Kozlíkovy postavy mihne motiv holubice, tradiční emblém laskavosti a míru. Něco takového ve Vláčilově filmu (kde je holubice jako symbol nadzemské čistoty výrazně spojena s postavou Markety) si sotva lze představit.

Jsem přesvědčen, že v samých základech Vančurova fikčního světa v *Markétě Lazarové* je šťastná láska. Je to radostné srozumění s pozemským i duchovním žitím, s lidmi i s přírodou. Nezasťirají se v něm stíny a tragika osobní existence, ty však překrývá nekončící produktivní síla života. Takový postoj je protilehlý pocitům prvotního hříchu, osamělosti, odcizení, absurdity. Vančurovy postavy (nyní mluvím obecně o jeho dílech od konce 20. let) se obvykle cítí na tomto světě „doma“, z většiny z nich promlouvá hřejivá sounáležitost s vlastním bytím i okolní skutečností. Bylo by proto marné hledat v knižní *Markétě Lazarové* výraznou satiru, zlobnou ironii nebo postavu ryze negativní, například chladně se přetvařujícího „zloducha“. Na každé tváři nalézá vypravěč záblesky vnitřního jasu a lásky:

Kěž vás příliš nepohorší tato šklebící se krása, snad právě jim bude dáno, aby užřely boží tvář, a my písničkové možná zahyneme.⁷¹

Bůh vetkl za bláznivé čapky po jednom z andělských peříček.⁷²

70 Pavlíček, E. – Vláčil, E.: *Marketa Lazarová*, s. 134, 142.

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

72 Tamtéž, s. 87.

Myšlenka věčného zatracení či vyvržení je Vančurovu dílu naprosto vzdálená. Nenajdeme tu určitě žádnou předzjednanou harmonii, ale přece vždy znovu vítězí milost, život a láska. A je to láska, k níž patří i zcela materiální, smyslné milování. Takové pojetí nechává za sebou rozeklanost tělesné rozkoše a výsostné mravní dokonalosti.

Filmový text MARKETY LAZAROVÉ naproti tomu zmíněné protivy spíš vyhrocuje: pýcha, krutost až zvířecí, záłudně potměšilá ironie (Jednoručka), vulgárnější jazyk,⁷³ nečistá moc světa – nevinnost, naivita, něha a andělská čistota (i barevné kontrasty to zvýrazňují, onu druhou složku reprezentuje zářivě bílá barva). Tomu odpovídá také větší naturalističnost filmu na jedné straně a zvýšená symboličnost, místy alegoričnost ve srovnání s prózou na straně druhé. Jako by se film místy posouval od Vančury směrem k Bergmanovi či Buňuelovi. Lazar je ve filmu o něco vypočítavější a bezcitnější než v knize. U Vančury Marketu po jejím návratu na Obořiště sice vyhání, ale pak se s ní smíruje („Nepřestala jsi být mojí dcerou.“⁷⁴) a doprovází ji do Boleslavi k popravě lapků. Rytíř Sovička, jenž má ve filmu výraznější part (je svědkem potyčky Kozlíka s hejtmanem v Boleslavi, na Obořišti se dvoří Marketě) je o odstín omezenější, typ *miles gloriosus*. Představená kláštera, které je ve filmu dvacet, v románu šestadvacet let, zase přísnější: scéna v májové noci, která je analogická scéně v románu a ukazuje opačnou stránku její povahy, je sice ve scénáři, ale ve filmu se neobjevila. Celý Kozlíkův rod působí u Vláčila zběsileji. Například Lazara přibije Mikoláš na vrata jeho tvrze. Naopak v románu Mikoláš, jak bylo řečeno, zachraňuje Lazarovi v Kozlíkově ležení život. Mikolášovo přepadení Obořiště se odehraje vzápětí poté, co Lazar s Marketou navštíví klášter; kontrast se tak opět vyhrocuje. Jak jsem uvedl, Kozlíkova vzpomínka spojená s krávou Lasičkou a scéna, kdy pouští z udice rybu (ve scénáři se mu jen vybaví za krásného letního dne hladina rybníka s ouklem), byly z filmu vypuštěny. Naopak Marketa je ve filmu zase až nadzemským ztělesněním panenské nevinnosti. O Kristiánovi (opět ve filmu mladší, je mu šestnáct, v knize devatenáct let) se mluví jako o nastávajícím biskupovi; v knize to tak není, najdeme tam jen chvilkovou asociaci Alexandry, která žasne, že je Kristián tak úzký a jemný a bleskne jí hlavou, že by to snad mohl být kněz. Alexandra je zas zřetelně posunuta k animálnosti, je to ona sama, kdo svádí Kristiána. Miluje se s ním už téže první noci, kdy se Mikoláš zmocní Markety. V románu se poprvé políbí až později, poté, kdy je Kozlík omilostní a pustí ze řetězu. Ve

73 O posunu stylu směrem k vulgárnosti viz Bartošek, L.: *Desátá múza Vladislava Vančury*, s. 160–161.

74 Vančura, V.: *Markéta Lazarová*, s. 124.

Hudba k filmu Marketa Lazarová¹

filmu Alexandru poprvé spatříme, jak s vysoko podkasanou sukní řeznickou sekýrou čtvrtí zabitého koně („její nahé ruce i obličej jsou potřísněny krví“); ten obraz variuje pozdější kratičká představa šíleného Kristiána, který vidí její nahé tělo zavěšené na hácích za nohy. U Vančury je jemnější, 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 Kozlíkovy postavy („komediant“, má „podivný sklon k divokým, nejapným žertům“), originálně pojatá figura Mikolášova těžkopádného bratra Jana („nejvíce se podobá normálnímu hospodáři“). Posílen je kontext postavy titulní hrdinky, neboť se objevuje už v úvodním obraze (Lazarova vize, kterou vidí i Mikoláš) a znovu při první Mikolášově návštěvě na Obořišti. Zde je navozena souvislost zkraveného těla zbitého Mikoláše, tratoliště krve kolem něho, k němuž pokleká užaslá Marketa, a pozdějšího „krvavého lože“ na tvrzišti při znásilnění Markety Mikolášem. Ve Vančurově románu se Mikoláš setkává s Marketou až při druhé, trestné výpravě na Obořiště. Dále je to třeba motiv vlků a protikladný motiv popásajícího se stáda laní v ranním lese (inspirací zřejmě byla dílčí Marketčina asociace: „Viděla líbezný háj, v němž chodívá zvěř po svých cestičkách, v němž si stáda vyhledávají pastvinu...“)⁷⁵. Vůbec bestiář filmu je mimořádně působivý: vlci, sokol, jestřábi, had (Alexandra a Adam), koně, Marketina holubice, Bernardova ovečka a později kozička...

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

Fikční svět Vančurovy *Markéty 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 směřuje k jinému obzoru.

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

76 Tamtéž, s. 22.

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

Hudba k filmu MARKETĚ LAZAROVÁ je v pořadí čtyřicátým třetím celovečerním dílem filmového skladatele Zdeňka Lišky (1922–1983).² Tento neobyčejný tvůrce prakticky celou svoji uměleckou dráhu zasvětil práci pro film a kvalitou i kvalitou svého díla bezesporu patří mezi nejvýznamnější autory české filmové hudby vůbec.

V úctyhodné řadě přibližně sto třiceti partitur k celovečerním a středometrážním filmům a obrovskému množství filmů krátkých jsou společné práce s Františkem Vláčilem hodnoceny jako jedny z nejcennějších. Období 60. let, kdy Liška pro Vláčila vytvořil hudbu k *HOLUBICI* (1960), *ĎÁBLOVĚ PASTI* (1961), *MARKETĚ LAZAROVÉ* (1967), *ÚDOLÍ VČEL* (1967) a jako hudební dramaturg se podílel i na snímku *ADELHEID* (1969), bylo pro autora vůbec neplodnější etapou. Zkomponoval hudbu k více než šedesáti snímkům, z nichž mnohé patří mezi stěžejní díla dekády. Hudba k *MARKETĚ LAZAROVÉ* se však svým rozsahem, koncepcí a koneckonců i dodnes trvajícím odezvou přece jen z Liškovy tvorby trochu vymyká. Pokusme se nyní prostřednictvím analytického rozboru kompletní Liškovy partitury včetně skic a nepoužitých pasáží proniknout do struktury tohoto pozoruhodného díla.³

1 Základem tohoto příspěvku jsou kapitoly z analytické části autorovy diplomové práce *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, FF UK, Praha 2008.

2 Profil života a díla Zdeňka Lišky včetně soupisu literatury je součástí výše uvedené diplomové práce.

3 Zapůjčení partitury ze skladatelovy pozůstalosti, jež je v současnosti v majetku rodiny Liškových, zprostředkoval pan Antonín Matzner.



KNIHOVNA JANA PALACHA
FILOZOFICKÁ FAKULTA UK V PRAZE
Inv. č.: CS04922/2014 299,-

Tato kniha vychází díky laskavé podpoře
Ministerstva kultury ČR

Cover & Typo © Jan Dobeš – Designiq
© Václav Žák – CASABLANCA 2009
ISBN 978-80-87292-00-6

Obsah

Slovo nakladatele	9
Slovo editora	11
FILM, KRITIKA A DIVÁCI	
Marketa Lazarová – vize a figura	
Francesco Pitassio	17
Mráz pálí z plátna. Na okraj dobové recepce Markety Lazarové	
Jaromír Blažejovský	32
HISTORIE VZNIKU FILMU	
Marketa Lazarová v zrcadle produkčních dokumentů	
Filmového studia Barrandov	
Tereza Cz Dvořáková	51
DO NITRA FILMU	
Marketa Lazarová: literární předlohy filmu, jazyk literární a filmový	
Jiří Holý	79
Hudba k filmu Marketa Lazarová	
Jan Černíček	107
I věci nejstarší leží v síti přítomného času (Poznámky k sound designu Markety Lazarové)	
Pavel Klusák	150