

V díle Vladislava Vančury je možné rozlišovat dvě tvůrčí období. Zhruba se kryjí s časovou rozlohou dvacátých a třicátých let a při vši jejich jedinečnosti ani jedno, ani druhé není jen věcí spisovatelova individuálního vývoje; odpovídají určitým obecnějším dobovým tendencím v české literatuře. Vančurova raná tvorba dvacátých let se vyvíjela v těsném kontaktu s proletářskou literaturou a s poetismem, byla ovlivněna i prvky dadaismu a expresionismu. Svým tvarem se však zřetelně odlišovala od všeho, co se tehdy v české próze rodilo; Vančura se stal spisovatelem, který této próze novátorsky razil cesty. Naopak v průběhu třicátých let se spisovatelovo dílo — aniž ztratilo na své osobitosti — začíná prudce sblížovat s oním proudem české prózy, který v široce a v podstatě realisticky koncipovaném společenském románu sleduje osudy jednotlivců ne pro ně samé, ale aby jejich prostřednictvím podal obraz celistvějšího společenství, chápaného jako plod historického vývoje, opírajícího se o tradice, ale směřujícího k budoucnosti. Z této perspektivy také tato próza analyzovala vztahy uvnitř společnosti, napětí jejích jednotlivých složek i celých tříd. Tato proměna Vančurova díla není bez společenských souvislostí; lze říci, že v něm ve třicátých letech dochází k přehodnocování experimentů dvacátých let, autor dospívá k novému, soudobé životní i sociální realitě bližšímu tvaru, který obrazem hromadnějšího dění a aktuálním zaměřením reagoval na složitou situaci, ve které se ocitla Evropa a zejména spisovatelova vlast s nástupem německého fašismu. A tak zatímco ve dvacátých letech převažují ve Vančurově tvorbě lyrické prvky, ve třicátých letech spisovatel míří k epickému vytváření dějů. Vančurova raná lyričnost však nezáleží v jejím tradičním pojetí jako určité jed-

noticí nálady nebo citového patosu; projevuje se v duchu dobových poetistických představ jako poetičnost, jež měla prostoupit všechny druhy umění, navzájem je sblížit a stát se zdrojem nové emotivnosti. U Vančury to také vskutku znamená sblížení s postupy moderní poezie, novou básnickou obrazností nahrazující tradiční popis, tvárné jazykové úsilí a intonačně i rytmicky zvládnutou organizaci věty. Obě období pak sjednocuje spisovatelovo osobité vyprávěčství, ale i v něm existují patrné rozdíly mezi první a druhou fází tvorby. Nejlépe je můžeme sledovat na proměnách v pojetí vyprávěče a při vytváření postav.

Vyprávěč je v raném Vančurově díle suverénní demiurg. Je současně tvůrcem dějů i jejich hodnotícím komentátorem. Váže na sebe neustále pozornost čtenáře nejen samotným charakterem svých promluv, ale i tím, že čtenáře oslovuje, že se ho dovolává. Přitom nenechává nikoho na pochybách, že jeho slovy promlouvá sám autor. Svým obrazným projevem je výrazně individualizován, zaplňuje celý prostor vyprávěného natolik, že jeho jazyk se ničím neodlišuje od řeči postav. Naproti tomu v třicátých letech si vyprávěč sice zachovává některé charakteristické rysy dřívějšího projevu i jeho celkový ráz, ale výrazně oslabuje jeho metaforickou složku a tlumí svou osobitost. Plně se soustřeďuje na vlastní vyprávění, které se dějově natolik rozrůstá, že mu jen sporadicky zbývá místo a čas pro vlastní komentování. Krátce řečeno, pozornost vyprávěče se přesunuje na samu sdělnost vyprávěného a jeho individualita ustupuje do pozadí.

Ještě patrněji se jeví rozdíly mezi oběma obdobími v tvorbě postav. Ve dvacátých letech jsou vesměs vzdáleny životní pravděpodobnosti, jsou to znaky pro určité vlastnosti, které jsou hyperbolicky stylizovány. I jejich sociální určení směřuje především k vykreslení životních paradoxů, ať už tragických (protikladné osudy šlechtice Danowitze a negramotného vojáka, vraha Řepy v Polích orných a válečných), nebo komických (nepřiměřenost v postavení osob a v jejich počínání v Rozmarném létě, podobně též v po-

vidce F. C. Ball). Výjimku tvoří postava pekaře Marhoula, ale i zde jeho sociální určení slouží hlavně k zvýraznění jeho základního povahového rysu, jenž je vystupňován až do mytické podoby. Podobně do polohy básnického mýtu jsou stylizovány postavy v románě Markéta Lazarová, zatímco groteskně karikaturní podobu nabývají hrdinové Polí orných a válečných a humoristickou osoby Rozmarného léta. V povídkovém souboru Luk královny Dorotky pak sice získávají reálnější rysy, jsou však vystaveny prudkým zvrátům, často paradoxním, dokazujícím, že i tu suverenita vyprávěče má ještě převahu nad tíhnutím k epice. Naproti tomu ve Vančurově epice třicátých let, zvláště ve Třech řečkách a v Rodině Horvatově, prvním dílu nedokončené trilogie Koně a vůz, postavy se sbližují s životní pravděpodobností, jsou mnohem určitěji sociálně motivovány a vstupují také do konkrétních, časově určených historickospolečenských vztahů.

Konec starých časů, román vydaný poprvé v roce 1934, leží na rozhraní obou období. Má v sobě něco z obou. Je v něm, podobně jako ve starším Útěku do Budína, patrné směřování k epice, ale není to ještě epika plnokrevná, vyznačující se soustavně rozvíjenou dějovou linií, popřípadě několika dějovými rovinami. Román je spíše pásmem volně spolu souvisejících epizodických příhod tmelených vyprávěčem. Ještě stále se v něm udržuje rovnováha mezi jeho příběhovou epičností a způsobem jejího podání, jež má zřetelně subjektivní, emociální zabarvení, plné vyprávěčových odboček. Tím se Konec starých časů sbližuje ještě s dřívějším typem spisovatelovy tvorby. Na rozhraní se ocitá i vyprávěč. Vyznačuje se sice obdobnou svrchovaností jako ve spisovatelových raných prózách, vtiskuje celému vyprávění svou osobitost, zároveň však už není alespoň strukturně ztotožněn s autorem, je jen jednou z postav knihy, stává se součástí jejích příhod a svým podílem na ději posiluje epickou složku příběhů. Konečně na rozcestí stojí i postavy. Jestliže hlavní z nich, vytvářena ještě podobnou metodou jako osoby dřívějších děl, je literární typ vzdálený

životní věrohodnosti, jestliže vyprávěč neustále kolísá mezi autorskou stylizací a realitou, ostatní účastníci akce jsou zobrazení metodou příznačnou pro druhé období autorovy tvorby: jsou to postavy reálných životních rozměrů, dobově konkrétně situované, tak jak je formoval poválečný život republiky.

Základní osnovu románu, odehrávajícího se těsně po první světové válce v průběhu tří měsíců na zbytkovém statku se zámečkem Kratochvíle, tvoří komicko-ironická konfrontace dvou světů: odcházejícího starého ještě s pozůstatky feudálních vybraných mravů a světa nového, mladé republikánské agrární buržoazie, která se nevybíravě dere k moci i majetku. Její přízemnost sice vzbuzuje resentment, vrhá idealizující záři na staré časy, kdy na Kratochvíli pevnou rukou panoval vévoda průkazský, ale během vypravování jsou ironizovány světy oba. Tato ironie pronikla i do titulu knihy: Konec starých časů neznamenaá příchod časů lepších, ale jen nastolení bezbarvé prostřednosti plné politických pletich a ziskuchtivosti. A tak Konec starých časů neustále osciluje nejen mezi humorem a ironií, popřípadě i satirou, ale také mezi reálnou skutečností a její fantaskní stylizací. Právě tuto básnivou složku uprostřed šedivé agrární společnosti podtrhl filmový scénář Baron Prášil, který Vančura napsal pro společnost A—B a který mu posloužil jako východisko k románu, když se film neuskutečnil. Hlavním hrdinou scénáře je sám baron Prášil; představuje v něm bájný svět dobrodružství, symbolizovaný opakujícím se, z münchhausenovských historek přejatým motivem bílého jelena, kterého měl Prášil zastřelit v litevských lesích. Baron vnese do zámku vzruch, vydobude si proti dvěma nápadníkům, Pustinovi a Lhotovi, lásku Michaely a zmizí. I zde je Prášil reprezentantem starých časů, jež se nevracejí, a zároveň zesměšňuje časy nové. Ve scénáři je pranýřuje sám Prášil, v knize tuto funkci přejímá vyprávěč Spera. Existence vyprávěče, složitější, ale zároveň i sociálně určitější charakteristika hlavních postav a bohatší dějová osnova také nejvýrazněji odlišují románovou

podobu díla od jeho filmové předlohy. \*

Spera se objevuje už ve scénáři, tam však mu připadá zcela okrajová úloha. V knize se jeho role značně rozrůstá, neboť všechna skutečnost románu pochází z jeho vypravování a je formována i deformována jeho hledisky, a to do té míry, že sama reálnost dějů vzbuzuje pochybnosti, není jisté, zda se skutečně udály, či jsou výplodem jeho fantazie, nebo přesněji: v románě nerozlišitelně splývá, co je pravda a co výmysl. Vančura tuto skutečnost podtrhl i volbou vyprávěčova jména. Na rozdíl od scénáře, kde Spera znamená jen autorovu slovní hříčku, v románě se toto jméno stává charakterizujícím prvkem. Je známo, že Spera je přemýšlečka jména Raspe, jména skutečné osoby, knihovníka v Kasselu, odkud uprchl do Anglie, protože zcizil sbírky svěřené mu do péče. V Oxfordu zpracoval, rozmnožil a roku 1785 vydal Münchhausenovy prášilovské historky. Také Spera je knihovník, také on se dopustí zpronevěry, prodává Stoklasovy desky k Jihočeské kronice, také on ve stáří sepisuje obdobně podivuhodné příhody z Kratochvíle, aby sebe i svou skotskou přítelkyni vytrhl z bídy. Spera ovšem není nestranný zaznamenavatel dění, nýbrž člověk na něm značně zainteresovaný. Ze zorného úhlu jeho vášní, lásek a nenávistí, pochlebnictví a pomlouvačství, ale též těmito nectnostmi pošramocného plebejství (ač se podílí na životě panstva na zámku, jeho povolání ho v statkářových očích příznačně řadí mezi služebnictvo), probíhá celá konfrontace dvou světů, on se stává i nositelem jejího vyhrconého hodnocení. Jeho očima jsou nazírány všechny postavy knihy, a proto také tam, kde jeho obzor přesahují a kde Spera kolísá mezi obdivem a závistí, zůstávají rozdvojeny,

\* Zřejmě poslední, definitivní verzi scénáře otiskl leningradský literární vědec O. Malevič roku 1981 u nás v časopise Sovětská literatura (obdržel ji od spisovatelovy ženy Ludmily Vančurové). Vedle toho existuje i libreto, s kterým pracoval L. Bartošek v knize Desátá múza Vladislava Vančury a které získal z pozůstalosti produkčního šéfa A—B J. Schmitta. Torzo další, nepatrně odlišné verze scénáře uchovává Literární archiv Památníku národního písemnictví.

nedopovězeny (Megalrogov). Ví o dějích a dialozích, jichž se neúčastnil (prý z vyprávění knížete a přátel), ale reprodukuje i rozhovory, o nichž se nemohl nijak dovědět, tím méně pak měl možnost je rekonstruovat v jejich skutečném průběhu (například rozhovor mezi Stoklasou a doktorem Pustinou v kapitole Advokát a můj pán). Má jistý přehled po literatuře, vyniká znalostí literárního řemesla, o němž se vyjadřuje s dávkou odbornosti. Hned na začátku knihy se přiznává k averzi vůči svému novému pánovi i k tomu, že bude psát bez zábran, jak mu „narostl zobák“. Vyniká vtipem a ironií a právě on je nositelem komicko-ironického rázu románu, neboť ten nezáleží ani tolik v samotných příhodách, jako ve způsobu jejich podání a komentování. Nechybí mu ani jistá dávka upřímnosti, s níž prozrazuje vlastní prohřešky, i když se vzápětí snaží je zmírnit a zamluvit slovní ekvilibristikou. Hned na začátku, v předmluvě ke svému dílku se představuje, prozrazuje důvody své pozdní spisovatelské ctižádosti a také osvětluje své stanovisko k účastníkům dějů. Čtenář je tak předem připraven na to, co může, vzhledem k charakteru vyprávěče, očekávat.

V románu však Spera nevystupuje jen jako vyprávěč, ale také jako jedna z postav zapletená do většiny příhod. V tomto postavení se projevuje jako ne příliš úspěšný milovník (Megalrogov snadno dobývá jednu jeho lásku po druhé) a ještě méně úspěšný uživatel cizích věcí (vedle prodeje desek z Jihočeské kroniky bohatě užívá k radovánkám statkářových vinných zásob, a i na to se přijde), jako intrikán (spřáhne se s advokátem a mladým Lhotou ve snaze odhalit Megalrogova jako podvodníka a lháře a po zdánlivém vítězství utrpí o to větší fiasko). Je požívačný a smyslný, neomalený, má dar šlápnout vždy vedle, leží v knihách a vyžívá se v cizích příhodách, protože není schopen „utkat vlastní příběh“, je jen „břídil života“. Jeho smolařské plebejství je zcela zbaveno andělského roucha, přesto Vančuru přitahuje; je patrné, že v Sperovi našel zálibu, a to do té míry, že mu vkládá do péra řadu vtipných soudů a bonmotů, hlavně o literatuře, jež nepochybně vyjadřují

spisovatelovy vlastní názory. V těchto okamžicích dochází k symbióze vyprávěče a autora, který jinak má v knize funkci metainterpreta, tj. vyprávěče vyprávěčových vypravování.

Sperovo postavení v románě není tedy jednoznačné. Posluhuje a podlézá pánům, ale zároveň je bystře odhaluje a pronikavě soudí. Je složen takřka úplně z negativních vlastností, a přesto vzbuzuje sympatie. Ještě složitější postavou je pak hlavní účastník dějů, kníže Alexandr Nikolajevič Megalrogov, světoběžník, bývalý plukovník carské armády a bělogvardějec. Předlohou mu byl baron Prášil ze scénáře, v románu však prošel výrazným přetvořením. Jestliže ve scénáři Prášil představoval především svět fantazie a byl zbaven všech zřetelnějších sociálních znaků, a to jak co do původu, tak co do společenského zařazení, a jen byl naznačen jeho ruský původ, nebo alespoň to, že podobně jako Münchhausen pobýval delší dobu v ruském vojsku a osvojil si znalost ruského jazyka, Vančurův románový hrdina je bohatší, víceznačnější. Má přinejmenším dvě tváře, prášilovskou a zároveň tu, jež jeho prášilovství uzemňuje. Na jedné straně je líčen jako typ dobrodruha oddaného karbanu, lháře zapleteného do svých výmyslů i důstojníka posedlého představou vítězného návratu na Rus. Proto se chová, jako kdyby byl stále v činné službě. Píše si vojenský deník, po vojsku zachází se svým sluhou, má pocit, že je pronásledován nepřátelskými vyzvědači. Vůči lesním zaměstnancům statkáře Stoklasy i sběračům klestí vystupuje jako hrubián, naznačuje, jak se v samoděržavném Rusku zacházelo s prostými lidmi. Na druhé straně je vykreslen jako „umělec života“, představitel starého velkorysého světa plného romantiky. Na Kratochvíli se objeví neznámo odkud a stejně neznámo kam ze zámku zmizí (po dvou letech ho náhodou mladý Lhota zahlédne v Paříži v čele vojenské kapely o francouzském národním svátku). Vpadne tam znenadání s přirozenou samozřejmostí doprostřed společnosti, svým svrchovaným chováním a poutavým vyprávěním okouzlí všechny. Poblázní ženy, získá si lásku dětí. A tak

jedním dechem může být vyprávěčem charakterizován jako „dobrodruh, snůška podvodů, krás a dobrých forem“, jako „samoděržavý býk“ i jako „pair života“. Je prostě v jedné osobě jak příživník, podvodník a lhář, tak hrdina, básník a kouzelník života. Tyto prudké zvraty v hodnocení nespádají pouze na vrub vyprávěčova rozkolísaného stanoviska, nevyplývají jen ze Sperovy směsi žárlivosti a obdivu. Podobně prožívají svůj vztah k plukovníkovi i ostatní postavy, i u nich uchvácení střídají pochyby, obdiv, nedůvěra. V protikladu k „pisálkům, kteří znají jen ničemy, anebo znamenité chlapíky“, v protikladu k „selhávajícím literárním pravidlům“, ale i v protikladu k jakékoli životní pravděpodobnosti tu Vančura vytváří z Megalrogova zcela zvláštní literární typ, vybočující ze všech konvencí. Ne náhodou dobová kritika nad ním připomínala nejrůznější slavné postavy světové literatury, jež se svou nekonvenční výrazností staly trvalými reprezentanty lidských typů: Dona Quijota, Dona Juana, Cyrana, Chlestakova. Sami můžeme tento výčet doplnit i o Krysaře. Vyprávěč Spera pak několikrát Megalrogova charakterizuje jako barona Prášila, tedy Megalrogova předchůdce ze scénáře, a v šermířské scéně v knize je mu také posměvačně na hlavu vsazen prášilovský klobouk. Megalrogov je vytvářen obdobným způsobem jako tyto postavy, ostatně z každé z nich můžeme v něm bezděčně něco shledávat: z Prášila čirou fantazií vydávanou za nejpravější skutečnost, z Dona Quijota posedlost utkvělou představou a věrnost zašlým ideálům, z Dona Juana svůdnictví, z Cyrana fanfarónství a nos, z Chlestakova dokonalé využití příležitosti k příživnictví poskytované omezeným okolím a schopnost nastavit tak této společnosti výsměšné zrcadlo, z Krysaře pak moc vyvolat slepou oddanost. Zatímco však chování všech těchto postav světové literatury má svůj jednotící vnitřní smysl, vnitřní logiku, v Megalrogovi autor rezignoval byť i jen na náznak psychologické motivace, rozporné vlastnosti knížete ční zcela neskutečně z dějů, jakoby nezávisle jedna na druhé. Jeho neobvyklost má až pohádkový ráz. Některými svými projevy



představu pohádkového hrdiny také vyvolává. Už jeho vstup na scénu knihy má pohádkový přísvit, když z otrapy, jak ho vidí Spera, se najednou promění ve vznešeného pána, kterému všichni posluhují. Má čarovnou moc okouzlovat, jako zázrakem vyvázne z nejrůznějších šlamastik, ve kterých má být usvědčen jako podvodník a lhář. Je poutavým vyprávěčem podivuhodných příhod, o nichž se ani dospělí neodvážejí pochybovat. Ostatně na jednom místě knihy se o něm praví doslova, že zaujal mladé lidi na zámku tím, že jim „přivolał čas pohádek“. Prostřednictvím Megalrogova vlastně Vančura vypráví pohádku o starých časech.

Tyto pohádkové motivy nejsou ve Vančurově díle ojedinělé. Objevují se vždy tehdy, když autor chce oslavit svět fantazie, zdůraznit zázračnost skutečnosti nebo podtrhnout její reálné rysy. Tuto úlohu schrály už v rané povídce Dlouhý, Široký, Bystrozraký, okouzlené moderní technikou, konkrétně filmem, jenž je s to diváka přenést do nejrůznějších konců světa, aniž se hne z místa. Vyskytují se i v románě Tři řeky, který Vančura napsal po Konci starých časů, kde nejen obohacují základní reálnou dějovou rovinu, ale zvýrazňují také vyznění knihy, přesvědčení o konečném vítězství dobra a pravdy vzcházející z překonávání překážek. A navíc snad slouží v románě k tomu, aby kompenzovaly omezení barvitosti jazyka, které si vyprávěč uložil tím, že ustoupil do pozadí a zaměřil se na střídme líčení dějů a na vykreslení jednajících postav.

Jaká je však funkce pohádkovosti a vůbec Megalrogova v Konci starých časů? Pro odpověď si zajdeme malou zacházkou, když si připomenem, co o zvláštностech Vančurova obecného způsobu tvorby postav napsal před lety ve Vančurovských prolegomenech J. Mukařovský. Zdůraznil tam, že „snad v každé Vančurově próze se najde aspoň jedna postava, která stojí mimo konvence . . . Vedle ostatních postav působivají jako katalyzátory: stále uvádějí svět v pohyb, proměňují své vztahy ke světu a věcem a zasahují tak, obyčejně nechtíce, i do osudů svého okolí. Nuže, tyto postavy nejsou v podstatě nic jiného než právě zhmotněná

tendence k stálému přehodnocování. Jejich paradox je v tom, že zůstávají stále sobě věrni, majíce jistotu o hodnotách věcí . . . jeví se navenek nestálými, stále se proměňujícími. Vančura pochopil, že není jediná možnost konstrukce postavy držet se zákonů toho, čemu se v literární kritice říká psychologie. Postava u Vančury je konstruována přímo z noetického základu a je konkrétně determinována svými vztahy k postavám ostatním. Zbavila se psychologie a nestala se loutkou, nýbrž je nutností v plánu díla.“ \* Je zřejmé, že právě Megalrogov dodal Mukařovskému nejvíce podnětů k charakteristice Vančurova utváření klíčových postav. Je v románě ve středu dění, rozehrává je a sám je v neustálém pohybu, znovu a znovu podléhá přehodnocování a sám se přitom proměňuje. Současně sehrává roli spisovatelova noetického klíče k celému dílu, je noetickou konstrukcí, nástrojem konfrontace dvou světů, především pak Vančurovy nejen racionální, ale též a zejména živelně citové, instinktivní nechuti k dravosti poválečné buržoazie. Aby zdůraznil tuto svou nechuť a současně aby vynikla nicotnost prostředí nového panstva, obklopil Vančura svého hrdinu pohádkovým kouzlem, čímž nabyl protiklad dvou světů velkolepých rozměrů, zaskvěl se v plném lesku. Zároveň, aby podtrhl komicko-ironický ráz knihy, posunul svého hrdinu do nadsazené směšnohrdinské role, svou proveniencí připomínající velké typy světové literatury.

Jakkoli tedy setkání světa „lačného zisku“ se světem „lačným příhod“ eticky vyznívá nepříznivě vůči prvnímu, spisovatel u toho nepřestal. Vždyť byl autorem 20. století a socialista, který se nemůže spokojit s nostalgií po starých zašlých časech, i když je pošlapává ten, v němž autor shledává svého hlavního protivníka. I pohádky jednou končí a právě tak staré časy. Proto vstupuje do děje zcela věčný, reálný rozměr Megalrogova, to, čím jako typ překračuje své velké literární vzory z minulosti a co ho konkrétně si-

\* Cestami poetiky a estetiky, 1971, str. 233.

tuuje do těsně poválečných let: typ carského a pak bělogvardějského důstojníka, který parazituje na omezenosti nového panstva, jež si zakládá na tom, že vede svůj vlastní dvůr. Tento Megalrogovův rys však nevstupuje do románu jako jeho pointa; i v tom Vančura opustil všechny konvence a význačnost svého hrdiny naznačuje hned od počátku knihy. Spisovatelův ironický odstup se projevuje už v plukovníkovu jménu, jež je kontaminací řeckého slova *meegas* — velký, asociující představu megalomana, a ruského *rog*—roh, ale také *parohy* a *hovorově* i *boule*. Teprve tímto reálným rozměrem se do konečné podoby ustaluje Megalrogova postava, dotváří se i jeho noetická funkce v románu. A přece ne zcela, neboť kníže má v románu ještě jedno poslání, úlohu katalyzátora dětského světa, jediného kladnějšího prvku v románu. Pouze v Stoklasových dětech Michaele a Kitty a v mladičkém sluhovi Marcelovi panuje ještě citová opravdovost, nezkaženost a radost z prostých věcí. Pro ně Megalrogov není představitelem starých časů, které se končí, značí pro ně svět příběhů, symbolizuje jejich dychtivé mládí. Zamilují si ho na první pohled, straní mu a s úzkostí sledují všechny příhody, v nichž hrozí jeho odhalení jako mluvky a podvodníka. Ale i tato důvěra propůjčena dětem je podmíněna jejich mládím. Postupné prohlédání plukovníka znamená pro ně současně konec bezstarostnosti, začátek dospělosti, dozrávání. Ocitají se na rozcestí, odkud mohou vykročit buď do světa „příběhů“, kam se vydal Marcel, když prchl s Megalrogovem, nebo k prostřednosti, jež zřejmě čeká na Michaelu, následující tak svého otce, zatímco budoucnost Kitty zůstává prozatím stále ještě na vážkách.

Megalrogov a Spera jsou dvě ústřední postavy knihy. Megalrogov jako hybatel dějů, Spera jako jejich komentátor. Megalrogov jako hyperbolicky nadsazující zrcadlo nastavené době, Spera jako mluvčí autorova kriticky ironického odstupu od ní. Ostatní postavy románu, statkář Stoklasa, advokát Pustina i agrárník Lhota, tvoří jejich opačný pól. Měli by být jejich protihráči, ale k této roli nedorostli.

Jsou pasívním objektem Megalrogovy suverenity, vláčení jeho vystupováním, takže jejich vlastní hra — manévry s družstvem na Kratochvíli, advokátovo nápadnictví i intriky s Charouskem — má v autorových očích tolik znaků inferiority, že v románu ztrácí na výraznosti a je odsunuta jen do jeho pozadí. Protože však tyto jejich zájmy jsou pro ně jako lidské charaktery i jako sociální typy příznačné, jsou i jako postavy románu vykresleni, mohli bychom říci typizováni, jako bezbarvé ploché figury, bez šfávy a bez příhod, a tím i v kontrastu k Megalrogově živoucnosti a Sperově duchaplnosti. O jejich prostřednosti hovoří ostatně i jejich banálnost, na vesnické prostředí odkazující jména Stoklasa, Lhota, o prázdnotě pak Pustina.

A tak v románě se neocitá na rozhraní jen vztah lyrických a epických složek, autorova práce s jazykem, vyprávěčem a postavami, ale i spisovatel sám. V Konci starých časů Vančura energicky vykročil za epikou, vstříc novému typu společenského románu, jenž by konkrétněji než dříve do sebe pojal sociální rozvrstvení společnosti a byl blíže soudobému životu i jeho obrazu v tehdejší české próze. Zároveň však nechut k měšťáckému světu ho strhávala natolik, že si neodpustil kontrastně ho osvětlit pohádkovým kouzlem starých časů, jejich básnivou a současně i ironizující stylizací, aby ještě výrazněji vystoupila jeho malost, ale také, aby si ze svých „starých časů“ alespoň na chvíli ještě podržel poetičnost svého avantgardního východiska, renesanční pojetí života, zálibu ve hře fantazie, v básnické obraznosti a vtipu i smysl pro nevšední charaktery. Vznikla tak kniha, která právě proto, že stojí na křižovatce autorova vývoje, představuje zcela ojedinělé, vančurovsky svébytné dílo české vyprávěčské prózy třicátých let.

Zdeněk Pešat