

Masarykova Univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Adéla Řežábková

Markéta Lazarová

Závěrečná práce k předmětu Proseminář B (naratologie)

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Skopal, Ph.D.

Brno

2014

Dílo Markéta Lazarová bylo natočeno v letech 1965-1967 na motivy baladické prózy Vladislava Vančury. Scénáristické předlohy se ujal rozhlasový a divadelní dramaturg František Pavlíček a samotný režisér filmu František Vlácil. Stylistická úprava snímku vybočuje z běžné tvorby šedesátých let, **nýbrž** je velice typická pro Vlácil. V ostatních filmech dokázal, že zvládne natočit adaptace a největší důraz klade na stylistickou perspektivu filmu. Tato perspektiva je logická, když bereme v potaz, že Vančurova předloha je založena na složité literární formě, využívá několik druhů vypravěčů či mnohohrstevnatost děje. Verbální komplikovanost tedy Vlácil nahradil obrazovou. Film je často porovnáván s dílem švédského tvůrce Ingmara Bergmana *Sedmá Pečeť*¹. Společnými prvky je zejména dobovost příběhu, oba se odehrávají v době středověku. Oba filmy jsou taktéž existenciální dramata. **Nýbrž** u Vančury najdeme větší stylizaci. Snímek *Sedmá Pečeť* nevykazuje takové prvky umělecké narace jakožto Markéta Lazarová. K analýze tohoto díla použiji teorie modu narace Davida Bordwella z publikace *The Narration in Fiction Film*².

Zvolit pro tuto analýzu přístup Davida Bordwella je logické, jelikož si tento snímek vyžaduje aktivní přístup diváka, který přistoupí na proces narace. Pracuje s hypotetickým divákem, tvrdí, že jedinec není při sledování ovlivněn vnějšími vlivy a zároveň vychází z předešlé zkušenosti. Divák si neustále vytváří hypotézy, které se mu během sledování postupně, buď potvrzují nebo vyvrací. Dle toho je dělíme na mikroskopické a makroskopické. Mikroskopická hypotéza je taková, která je brzy vyvrácena. Makroskopickou ověřujeme delší dobu. Aby u diváka mohla fungovat aktivní percepce, je nutné si v díle určit normy a nástroje, které divák vnímá a určují mu směr vývoje hypotéz. Z tohoto důvodu pro Bordwella není důležitá pouhá narace, nýbrž i styl.

U teorie Bordwella jsou důležité historické mody narace, vymezený soubor norem pro narativní konstrukci. Takovéto mody nalezneme čtyři- klasickou, uměleckou, historicko-materialistickou a parametrickou. Jednotlivé mody se liší ve schématech, vztahu fabule a syžetu.

Dominantní mod je klasická narace. Jedná se o lineární naraci, hlavní hrdina je jasně definován a postupuje cestu za jasně definovaným cílem. Jedná se o klasické pojetí a dodržení kánonu (základní stav, souboj s antagonistou, návrat v základnímu stavu). Příběh je velice kauzální a tomu je přizpůsoben i styl díla. Hlavní hrdina řeší dvě paralelní linie akce. První z nich je pracovní linie, druhou rovinu tvoří milostná akce. Tyto linie se často propojují. Na konci filmu dochází k uzavření pracovní i milostné linie.

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0050976/>

² http://books.google.cz/books/about/Narration_in_the_Fiction_Film.html?id=HhJb5Ks2PvEC&redir_esc=y

Parametrická narace je poměrně nový koncept ve filmových studiích. Byla formulována ruskými neoformalisty. Tento termín definoval Noel Burch v *Theory of film Practise*³. Je řízena strukturou, kdy umělecká motivace přichází systematicky, je nadřizena napříč celému filmu. Zdůrazňuje, že styl a syžet jsou stejně důležité, jedno zdůrazňuje druhé a naopak. Bordwell poukázal na to, že druh hry se stylistickými prvky je obvykle spojen s abstraktními a jinými nefikčními filmovými způsoby, které můžeme předložit v narativních filmech. V jedné části publikace ji označuje za poetickou. Zároveň rozeznává dva druhy, řídkou a nahuštěnou.

S historicko-materialistickou narací je velmi spjata sovětská kultura. Jedná se o naraci rétorickou, přesvědčovací. Více než o fabuli jde o argument. Figury jsou zde definované sociálním či třídním postavením. Takové filmy jsou velice sebeuvědomělé, pracují s základními principy, např. frontální pozice vůči kameře či výrazné stříhové postupy. Za dominantní období můžeme považovat roky mezi 1925-1933. Díla řeší sociální či historickou problematiku a sloužila jakožto ideologický nástroj.

Umělecká narace je nejvíce odlišná od klasického narativního modu. Nepracuje se zde s kauzalitou a směřování linií k cíli. U figur nenalezneme motivaci či specifické rysy, jedná se zejména o vhlad do psychologie jedince. Na rozdíl od klasického typu lineární kompozice se v umělecké naraci setkáváme často se změnou pořádku času. Syžet nám podává informace o fabuli na přeskáčku, pomocí flashbacků či flashforwardů. Konec filmů je méně jednoznačný, často i otevřený. Tento mod s sebou nese specifičnost stylistických prostředků, např. stříhová skladba.

Struktura, literární podoby Markéty Lazarové, je básnická a i filmová transformace se drží stejného stylu. Dílo můžeme zařadit do umělecké narace, jelikož se liší od modu klasické narace, které je založeno na lineárnosti. V následujících bodech vysvětlím, čím je tento film spjat s uměleckou narací a naznačím odlišnosti, ale i podobnosti, klasickému modu.

Celý snímek je rozdělen do dvou částí (Straba, Beránek boží), které jsou dále děleny do několika sekvencí. Úvod je založen na principu voice-over, vypravěče, kterého můžeme představit jako Boha. Tento vypravěč je převzat již z literární předlohy, kde má ale mnohem větší pole působnosti než ve filmu. V první části působí objektivně, nediegeticky, **nýbrž** vzhledem k pozdějšímu dialogu s potulným mnichem Bernardem ho můžeme identifikovat jakožto diegetického vypravěče. Zároveň nám dopomáhá v orientaci v ději a je velice sebeuvědomělý, funguje zde na úrovni prostředníka mezi diváky a fikčním světem. Poukazuje na sebeuvědomělost díla stejně jako například citáty, které oddělují jednotlivé sekvence s odlišným časem či prostorem a informují nás o budoucím ději. Tímto se velice narušuje lineární struktura narace a syžet poukazuje sám na sebe. Taková sebeuvědomělost díla není typická pro klasickou naraci, která se snaží o neviditelný styl.

Zde se o neviditelný styl nejedná, nýbrž naopak. Poetičnost snímku je zdůrazněna výraznou prací kamery. Vždy máme dojem, že jsme součástí prostoru fikčního světa. Nicméně je

³ http://www.goodreads.com/book/show/237253.Theory_of_Film_Practice

vystavěna na kombinaci dvou rozdílných postupů. Jedná se o objektivní kameru, sice máme neustále dojem, že jsme součástí děje, **nýbrž** není přiřazena pohledu žádné figury. Další kamera je vystavěna na principu point of view-shots, kdy přebíráme stanovisko jednoho z hrdinů. S tímto případem se setkáváme již v počátku příběhu, kdy sledujeme akci z pozice Mikoláše či starší ženy schovávající se pod povozem. V této fázi kamera působí velice realisticky, což je protipól scén, kdy naopak upozorňuje sama na sebe, jsou to chvíle, kdy figury zaujímají frontální pozici a hledí do kamery. Objektivní realita bývá v umělecké naraci kombinována s realitou subjektivní, přičemž přechod mezi oběma nemusí být divákovi explicitně naznačen. Tímto narace vědomě oslovuje publikum, jedná se tedy o další prvek sebeuvědomělosti díla.

Styl snímání je zde také velice bohatý. Napříč celému filmu dochází k rychlému pohybu kamery, švenku, zoomu či radikálnímu střídání velikostí záběrů. Což vidíme již v úvodní sekvenci, kdy se nám velký celek střídá s detailem, který opět přeskočí na velký celek. Takto je vystavěn celý snímek. Tento způsob snímání je atypický pro klasický mod. Kamera je zde přizpůsobena psychologii figur a to, jak ve velikostech záběru, pohybům, POV, podhledům či nadhledům. Toto je typické pro umělecký mod narace. Vyznačuje se tím mentální stav figur, který je podpořen i snovými sekvencemi a představami.

Spolu s kamerou souvisí taktéž svícení, které je realistické. Nejedná se o klasické tříbodové osvětlení a vytvoření neviditelného stylu. Osvětlení je přizpůsobeno autentičnosti. V scénách natáčených v exteriérech shledáme měkké osvětlení, nýbrž v interiérech funguje low-key svícení, díky kterému občas dochází k dezorientaci v prostoru, nicméně funkce reálnosti scény je splněna.

Užití zvuku zde funguje na umělecké bázi. Nefunguje tradiční synchronní pojetí zvuku, kdy vidíme záběr na herce a zároveň slyšíme, co říká. Naopak, zde sledujeme jednu figuru, přitom slyšíme hlas jiné. Tímto dochází k dezorientaci v prostoru, tudíž zvuk nutí diváka být stále pozorný a aktivní. Jako příklad bych použila dialog mezi Kozlíkem a Mikolášem, kdy slyšíme jejich dialog, ale zároveň sledujeme brata. Zde jsou znázorněny dvě akce v hloubce pole (pohled do místnosti). Syžet funguje na principu dvou simultánních akcí zároveň. Tento princip se objevuje v díle několikrát. Znázornění dvou simultánních situací je složka práce s časem, syžet ukazuje dvě odehrávající se akce zároveň. Dalším příkladem je situace, kdy Kateřina vypráví o Strabovi, my slyšíme její monolog, ale zároveň vidíme znásilnění Markéty či milování Kristiána s Alexandrou. V díle jsou taktéž sukcesivní práce. Je zde časté využití flashbacků či snových sekvencí. Dochází ke změně pořádku času. Syžet nám podává informace o fabuli na přeskáčku, což je typické pro uměleckou naraci.

S hrou s časem jsou spojeny mezery. Jen v minimu filmů se doba trvání fabule rovná s dobou trvání syžetu. Syžet prezentuje jen některé části fabule. Bordwell se zaobírá mezerami, které utváří vodítka divákům. Dělí je na časovou a prostorovou. V tomto snímku jsou mezery velmi časté, dochází k nim v přechodu mezi jednotlivými sekvencemi oddělenými citáty, kdy dochází k dezorientaci, nevíme, v jakém prostředí se zrovna akce odehrává. Časové mezery

jsou zde neustále, není znázorněna celá fabule, nýbrž jen některé, důležité části. Kauzální mezery, kdy nám uniká kauzální spojení mezi jednotlivými scénami jsou zde taktéž časté, nicméně pouze dočasné, například mezera o Adamovi, netušíme, proč je bezruký či úvod, kdy netušíme, kdo, koho přepadl, nemáme ponětí, do jakého rodu jednotlivé postavy patří. Tyto mezery se ale postupně zaplní. Některé ale zůstanou trvalé, například neznáme příběh Bernarda. Co se týká rozsahu vědění, ve snímku nezaujímáme stanovisko jedné figury. Můžeme říct, že zaujímáme stejné vědění, jakožto vypravěč filmu.

Ve většině složkách se Markéta Lazarová vybočuje klasickému modu, nicméně najdeme zde i některé spojitosti. Například paralelní linie. Postavy řeší jak pracovní, tak milostnou sféru. Mikoláš je zaměřen na pomstu či záchranu Kozlíka a Markétu, obdobný případ je i Kristián. Nejvýrazněji tento prvek najdeme u samotné Markéty. Její pracovní linie je víra v Boha, a milostnou zaplňuje láska k Mikulášovi. Zde se tyto linie prolínají a ovlivňují. V počátku vítězí linie pracovní, tedy víra v Boha a touha vstoupit do kláštera, posléze vítězí milostná, tedy láska k Mikulášovi.

Nicméně i přes přítomnost těchto linií, dílo spadá do umělecké narace. Snímek je proložen žalmy a symbolismem, který je příznačný pro uměleckou naraci. Klasickou linii zde nahrazují mezery, zejména časové a prostorové, není zde určen žádný deadline, do kdy musí být splněny cíle jako v klasické naraci. Umělecká narace se vyznačuje značnou psychologíí postav, které mění své motivy a cíle. Což zde shledáme zejména u Markéty, která prochází existencionálním vývojem. Psychologií postav je podřízen styl snímání filmu.

Zkontrolujte si v textu interpunkci

Hodnocení A-C