

Marketa Lazarová - Parametrická narace v díle Františka Vlácilá

Anna Kopecká, 430973

Nevinná, Bohu zaslíbená dívka Marketa žije na tvrzi svého otce Lazara. Místního zemana, který na jednu stranu propadá loupeživým slastem, zároveň je však v přízni vrchnosti. Na rozdíl od jeho soupeřivého soka Kozlíka, jenž je se svými syny v nemilosti. Jeden z Kozlíkových synů, Mikoláš, si jednoho dne Lazarovu dceru násilně odvede. Avšak jen do chvíle, kdy na tvrz jeho otce zaútočí hejtman Pivo, který Kozlíka zajme. Mikoláš se otce pokusí vysvobodit, avšak sám je zajat a odsouzen k popravě. Těsně před smrtí je ještě oddán s Marketou, do níž se zamiloval, a ta odchází nepřijata zpět do církevní služby vychovávat své dosud nenarozené děti.

Z tohoto souhrnu hlavních událostí Vlácilova kinematografického díla Marketa Lazarová je patrné, že se nejedná o přehnaně komplexní narativní strukturu a snímek, v němž bude hrát klasická narace výraznější roli. Ostatně o fabuli se zmiňuje film samotný ve svém extradiegetickém úvodu v podobě krátké textové zprávy:

"Toť příběh sestavený málem zbůhdarma a stěží zaslouží si chválu. Což naplat. Proutek proutkařův se stále ohýbá nad těmito spodními vodami."

Pakliže však příběh, resp. konstrukce syžetu není tím, z čeho by sdělení filmu bylo postaveno. Nabízí se otázka, zda není Marketa Lazarová vystavěna na parametrické naraci. Parametrickou naraci přitom rozumíme vyprávění, jehož primárním prvkem je styl. Tedy způsob, jakým je snímek podán. Parametrem se stávají jednotlivé složky stylu (záběrování, zvuková složka), pro něž je typické a de facto nutné opakování.

Snímky postavené na parametrické naraci jsou svým stylem zpravidla výraznější než snímky postavené na naraci klasické, neboť její snahou je styl především maskovat, aby sloužil vyprávění. U parametrické narace styl naopak vyniká, příběh ustupuje do pozadí, důsledkem čehož jsou filmy s parametrickou narací pro diváka zpravidla hůře srozumitelné.

Narativ Markety Lazarové je složený ze dvou hlavních dějových linií patřících na jedné straně osudům rodu Kozlíka a na druhé rodu Lazara. Ani u jedné linie však není snadné určit, která z postav je hlavním a která vedlejším protagonistou, neboť Vlácilův film často mění

perspektivu a vztahuje se na delší úseku pouze k určité postavě (mnohdy za použití vnitřní perspektivy), čímž omezuje rozsah vědění.

Marketa Lazarová je možná postavou, jejíž jméno jest zároveň i názvem filmu. Ona samotná je však spíše mlčenlivou spojnicí osudů postav, které potkává. Ona jakožto jediná nevinná a "čistá" v soukolí vražd, zlodějen a krutosti středověkého prostředí podtrženého obdobím tuhé zimy.

Dvě ústřední linie akce se tedy v rámci syžetu tříští na mnoho drobnějších epizod, které spolu sice vzájemně souvisí, nejsou však pevně kauzálně svázány a činy postav nejsou zpravidla explicitně motivovány. Nevíme, co žene Mikoláše k zajmutí mladého Sasa Kristiána v úvodu filmu. Stejně tak Kozlíkovy loupežné výpady, případně návštěva Boleslavy zůstávají bez explicitního komentáře. A ani ústřední vztah Markety a Mikoláše, jenž se přechází z únosu a znásilnění až po romantickou lásku, postrádá dramatický oblouk, jenž bychom pravděpodobně dostali v případě klasické narace.

Postavy sice jsou nositeli informací, stejně jako extradiegetický vypravěč, jímž se do filmu dostává postava Boha. Ani tak však příběh nezískává na informační otevřenosti a vzájemné sevřenosti mezi jednotlivými scénami. Syžet filmu je úsečný, postavený na elipsách vytvářejících rozsáhlé mezery mezi jednotlivými, ve filmu se odehrávajícími událostmi. Nemám však nyní na mysli jen zdaleka nejpatrnější časový skok mezi první a druhou částí filmu, jehož užitím Vlášil odděluje dvě roční období. Nýbrž i rozsáhlé prohlubně mezi jednotlivými kapitolami, jež jsou poněkud archaicky uvozovány krátkým textovým souhrnem následujícího děje. Jako příklad si uveďme alespoň scénu Kozlíkova návratu z Boleslavy, o níž se dozvídáme až ve scéně následující, jež je kombinována s flashbackem, jenž nám právě příjezd za boleslavským hejtmanem osvětluje.

Flashbackem, jenž je jedním z nejnápadnějších příkladů toho, jak výraznou úlohu hraje v Marketě Lazarové styl. Uvození flashbacku probíhá v Kozlíkově domě. Realisticky nasvíceném (tzn. za minima viditelného umělého osvětlení), s krátkou pomalou jízdou kamery na vycentrovanou postavu, čímž kamera potvrzuje, že se jedná o vnější perspektivu. Při přechodu do vnitřní perspektivy dochází k razantní změně stylu. Celá sekvence Kozlíkova příjezdu za Pivem je snímána z jeho vlastního pohledu (POV) životnou ruční kamerou, která se snaží evokovat těkavé rozhlížení postavy a emocionální nestabilitu. Příchod za Pivem

probíhá v jediném, silně stylizovaném záběru, v němž je jeden ze zbrojnošů v centru záběru a kamera se k němu přibližuje. Při nájedu na velký detail se zdvihne Kozlíkova ruka a hlavu odsune stranou, přičemž za ní vidíme ve třetím plánu konečně boleslavského hejtmána.

Tato sekvence skvěle ukazuje důmyslnost Vlácilova vizuálního stylu. Ať už v práci s kamerou, která je napojena na subjektivní vyprávění postavy a zároveň evokuje její emocionální stav. Anebo originálním rozvržením scény. Podobně je tomu i v případě Markétina subjektivního vnímání Mikolášova příjezdu k Lazarovi, na jehož konci skončí Mikoláš zmlácený ležet na zemi. Subjektivita je dokonce podtržena prostřihem na velký detail nervózně hledícího Markétina oka.

V rejstříku režiséra Vlácil a kameramana Baťky nalezneme neustálou snahu o ozvlášťňování snímaného. Jen v úvodní scéně filmu, v níž je Mikoláš "na lovu" můžeme uvést často užívané snímání přes objekty (keře, koně, který najede do záběru, aby zastavil v pravou chvíli, kdy skrz jeho nohy sledujeme hovořící postavu), maximální využití jízdy a možností širokoúhlého záběru při diagonálním běhu vlků přes zasněženou louku. Či opětovné použití ruční kamery při šermířském souboji Mikoláše s jedním z Kristiánových ochránců.

Invenční práce kamery slouží ke zdynamizování viděného, zároveň však samozřejmě vytváří řadu významů, neboť Vlácilův film po celou stopáž nepokrytě lavíruje mezi věrnou, realistickou podobou středověkého světa a výrazně uměleckým viděním plným **symbolismů**. Zatímco výše zmíněná scéna přepadení Kristiánovy družiny je podobně jako bitva o Kozlíkovu tvrz syrovou ukázkou středověkého boje o přežití mezi dvěma znesvářenými stranami. V řadě jiných scén (především v části Beránek Boží) nalezneme momenty, jež mají více ke snovému spiritualismu nežli surovému realismu.

Za všechny uvedme alespoň dva. Především pak Mikolášovo milostné vyznání v lese v přítomnosti laní a jelena, které kamera s výrazným přičiněním světelných kuželů snímá způsobem, jímž evokuje až snovou, takřka magickou atmosféru. Motiv jelena se následně vrací v momentě, kdy Mikoláš umírá, a to na jelením pohřebišti, kterýžto výjev patří mezi nejsilnější symbolické momenty filmu. Výrazně umělecky motivovaná je však i dřívější scéna mezi Mikolášem a Markétiným otcem Lazarem při setkání na cestě. Lazar se v určitý moment zadívá do dále, do té doby realisticky nasvícená scéna se změní díky přímému světlu zářícímu do Lazarovy tváře, zatímco má před sebou vizi Markety na klášterním kopci s dalšími lidmi

proudícími (opět) diagonálně směrem na špici vršku. I tento výjev se přitom v další části filmu vrací, když se Marketa vydává do kláštera pro odpuštění, které se neuskuteční.

A opomenout nelze ani další opakující se vizuální prostředky Vlácilova filmu jako symetričnost záběrů (Marketin návrat k Lazarovi a zezadu přistupujícím Bernardem), využití jednotlivých plánů záběru (postavy mění své pozice a nabývají či ztrácejí na důležitosti), výrazný odpor ke klasickému rámování záběr-protizáběr, či práce s hloubkou pole (modlíci se jeptišky při Marketině únosu Mikolášem).

Styl ovšem neurčuje jen Bačkova úchvatná práce s kamerou. Byť se jedná o prvek filmu, jenž je pravděpodobně nejvýraznější. Neopominutelnou roli v případě Markéty Lazarové sehrává i zvuková složka. Podobně jako ve snímku *Kapsář* (*Pickpocket*, 1959, režie Robert Bresson) se i zde setkáváme atypickým odstíněním reálných ruchů ve prospěch dialogů a především hudby. Což je o to zajímavější, když jsme již dříve zmínili, že jedním z rysů Vlácilova filmu je lavírování mezi realismem a uměleckostí. Marketou Lazarovou prezentovaný fikční svět má totiž po stránce zvukového designu k realismu velmi daleko, neboť téměř všechny ruchy prostředí jsou utlumeny či zcela odstraněny. Tvrze Kozlíka i Lazara jsou tak obklopeny až mrtvolným tichem, v němž se rozléhají pouze zvukné dialogy, které se Vlácil rozhodl zvýraznit přidáním ozvěny.

Neobvyklí však není ani přesně opačný postup, kdy jsou ruchy až nepřirozeně zesíleny na úkor realistického podání zvukové stopy. Například řinčení mečů v úvodním boji s německou družinou, ruchově zřejmě nejvýraznější část snímku, jíž je boj o Kozlíka a jeho tvrz, v níž jsou výrazně předimenzované létající šípy, anebo kola povozu narušující zvuk chorálu během průvodu hejtmanova zesnulého pobočníka Sovičky.

Zároveň nelze nepoznamenat, že ač hraje hudební složka ve Vlácilově snímku výraznou roli, ve filmu se vyskytuje pouze hudba nediegetická, a to právě v podobě různých chorálů, popěvků a éterického hudebního doprovodu Zdeňka Lišky. Ty přitom neslouží jen jako atmosférický hudební doprovod (byť i tak plní tuto funkci vpravdě dokonale), nýbrž slouží rovněž i jako orientační při rozpoznávání postav (např. ženský sbor pro Marketu, který zní mimo jiné v úvodních titulcích), jimž jsou melodie přiděleny, popřípadě jako prostředek k zdynamizování či zdůraznění napínavého momentu (mužský sbor).

Mnohdy ale Vláčil volí i opačnou možnost a vystačí si bez nediegetického hudebního doprovodu. Touto uměleckou volbou, kdy se po scéně rozprostře nekonečné ticho, se mu daří zdůrazňovat především chvíle klidu jako když Mikoláš a Marketa na chvíli prožívají společné šťastné chvíle. Anebo tzv. "chvíle před bouří" jako je poslední večere před zúčtováním s Kozlíkem, po níž následuje zvukově naopak výrazně přebujelá bitevní pasáž.

Závěrem je rovněž nutné zmínit i práci se stříhem. Jak je popsáno výše, Vláčil v Marketě Lazarové není příznivcem stříhu především při dialozích, jež se snaží co nejméně vést metodou záběru a protizáběru. Místo toho volí složité kompozice, které vyžadují nejen zvýšené úsilí herců, kteří musí trefovat přesně dané značky, ale především obratnou práci kameramana, jenž musí pracovat s celým rámem obrazu. Když jedna postava přichází z levé strany a směřuje k popředí, zatímco další postava vystupuje z místnosti na levé straně a po chvíli se začne rovněž přesunovat do popředí při nezměněné kompozici.

Střihová skladba je tím pádem v případě Markéty Lazarové výrazně umělecky motivovaná a podobně jako záběrování či zvuk v protikladu s klasickou narací. Kadence stříhu je z důvodu mnohdy dlouhých záběrů výrazně delší než bývá obvyklé. A v některých případech zprostředkovává minulý či paralelně se odehrávající děj. Jako tomu je kupříkladu po odchodu Mikoláše vstříc záchraně otce Kozlíka, kdy Vláčilův snímek paralelně sleduje dvě linie akce - kajícínou Marketu v kostele a Mikoláše beroucího útokem tvrz se svým uvězněným otcem. Střih přitom zasahuje i do zvukové složky, když Marketin hlas přesahuje do Mikolášovy sekvence, čímž je obě významově i emocionálně propojuje.

C-E