

## Umělecká narace u filmu Markéta Lazarová

Pro analýzu filmu Markéta Lazarová jsem se rozhodl zaměřit na umělecký mód narace, který jak věřím, nejlépe vystihuje principy použité ve filmu. V následujícím textu se tedy pokusím dokázat, že právě umělecká narace nejvíce odpovídá použité naraci ve filmu.

Při své analýze budu vycházet především z knihy Davida Bordwella *Narration in the fiction film*, konkrétně kapitoly věnující se naraci uměleckého filmu. David Bordwell nachází v uměleckých filmech, konkrétně na příkladu filmu *Strategie Pavouka*, tři schémata, které se pokusím popsat i u mnou analyzovaného filmu. Těmito schémata jsou objektivní realismus, expresivní či subjektivní realismus a narativní komentář.

Začneme hned prvním typem schématu, kterým je objektivní realismus, který vychází z předpokladu, že zatímco u klasického filmu je realita zobrazena pomocí určitých zažitých konvencí, u uměleckého filmu je realismus zobrazen jinak, přesněji řečeno vytváří jakýsi dojem zvláštního světa, reality, jejíž zobrazení je přednější než některé kauzální linie. Stejně tak i u Markéty Lazarové můžeme vidět určitý zvláštní pohled na realitu. V první řadě těžko nalezneme jednu hlavní postavu. Můžeme za ni považovat Markétu, ale ta se ve filmu objevuje až mnohem později, a pro mě jsou zde mnohem výraznější postavy, například Kozlík, či jeho dcera Alexandra, která dostává téměř stejné množství prostoru ne-li více jako Markéta. Sledujeme tedy spíše než nějaký konkrétní příběh založený na kauzálním řetězci příčiny a následku, popis oné doby, jakým způsobem lidé ve středověku žili. Rozdělení filmu do několika kapitol začínajících vlastními titulky zdůrazňuje epizodickou výstavbu syžetu. Tedy už oslabení kauzální linie je jakýmsi vodítkem, že se nejedná o klasickou naraci. Realita ve filmu je dále zobrazena i tím, že se zabývá „reálným“ tématem, což v tomto případě znamená zaměření se na popis života středověké chudiny, jak jsem popsal výše. Režisér se snaží docílit prvku autenticity, což se mu daří jednak záběry na drsnou zimní krajinu. Právě

prevážné natáčení v exteriérech, které není doprovázeno klasickým hollywoodským svícením, nám opět naznačuje, že se bude jednat spíše o umělecký film. V Markétě je interních scén natočených velmi pomálu, spíše se pohybujeme právě v otevřené krajině, ve sněhu a režisér nám nezapomíná zobrazit i drsnost, například hned na začátku záběrem na smečku hladových vlků, kteří čekají stejně jako postavy na svoji kořist. Tato autentičnost a epizodičnost postav je výraznější než samotný příběh, či spojení jednotlivých příběhů. Jak jsem zmínil již výše, jedná se o několik různých příběhů, ať už příběh Markéty, příběh Alexandry a Adama, či Alexandry a Christiana, nebo životní příběh Kozlíka a vztah s jeho syny a ženou Kateřinou, tedy určitá epizodnost není dána pouze oddělenými titulky, ale i přebíháním z jednotlivých příběhů, které stojí ve filmu částečně osamoceny. Pro umělecký film je zároveň častá neurčitost, co se týče času a prostoru. Víme, že se příběh odehrává někdy ve středověku v průběhu jedné zimy, ovšem nikdy nám zmíněn letopočet, či bližší určení této doby. Tu můžeme odhadovat pouze na základě kostýmů. Stejně tak nevíme, kde se příběh odehrává, pouze v několika zmínkách víme, že to bude v okolí Boleslavi. Město jako takové ale není pro příběh nijak důležité. I tato neurčitost je charakteristická pro uměleckou naraci.

Časovou neurčitou můžeme pozorovat i díky používání flashbacků, které nám znesnadňují dotváření fabule. O to víc jsou flashbaky matoucí, že je napoprvé nevidíme celé a proto je pro nás těžší sestavit celý příběh. To můžeme vidět na příkladu flashbacku, který zobrazuje incestní prohřešek Alexandry a Adama, ale zatímco na začátku tento flashback spíše připomíná jakousi snovou sekvenci a my nevíme, zda k tomu opravdu došlo, případně kdy, teprve v druhé půlce filmu se dozvídáme celý příběh, který vyplynul v useknutí Adamovy ruky. I příběh Kozlíka, který jede za hejtmanem, je nám vyprávěn jako flashback. Po uvedení titulků už pozorujeme Kozlíka na cestě zpátky. Tento záběr je přerušen dvěma několikavteřinovými flashbaky bez zvuku, které jsou spíše matoucí, protože nevíme, co se

odehrálo dříve, či později, a teprve, když se vrátí domů, je nám flashback přehrán celý a my si můžeme opět dotvořit další část fabule.

Kromě záběrů realismus naznačuje v některých scénách zvuk a hudba. Již úvodní hudba nám jasně evokuje středověk a tato církevní hudba doprovází film po celou dobu. Zároveň hned na začátku filmu slyšíme kromě češtiny i němčinu. Právě použití němčiny, bez jakékoli snahy o překlad, či doplněné titulky, je jasnou snahou o navození autentičnosti.

Jako druhé schéma Bordwell popisuje subjektivní či expresivní realismus. V tomto případě je tímto realismem myšlena psychika postav, jejich chování, vlastnosti a cíle. Na rozdíl od klasické narace, kde budeme většinou sledovat postavu směřující k nějakému cíli, v umělecké naraci již tyto cíle nejsou zřejmé a ani jejich motivy nejsou jasně zřetelné. Stejně tak v Markétě těžko budeme hledat nějaké cíle, či motivy. Zjednodušeně bychom mohli říct, že všechny postavy spojuje jeden cíl a motiv a to touha přežít. Ovšem tím, že nesledujeme klasický příběh založený na kauzalitě příčiny a následku, ani zde můžeme objevit klasické motivy chování jednotlivých postav. Všechny postavy jsou spíše pasivní, tedy spíše vidíme jejich plynoucí život než nějaké aktivní chování. Proto je i dle Bordwella vhodné pro umělecký film biografie jednotlivce a i Markéta Lazarová představuje určitý typ biografie a to biografii dvou rodů.

Důraz na psychiku postav je umocněn použitím některých typických prostředků jako především často používaných hlediskových záběrů. Tento záběr můžeme vidět už při úvodní sekvenci, kdy se jeden z přepadených Němců schovává pod kočárem a my vidíme boj z jeho pohledu. Hlediskové záběry se pak opakují po celou dobu. Například již výše zmíněný flashback, kde nám Kozlík osvětluje, jak dopadl při návštěvě hejtmana v Boleslavi, je celý zobrazený z jeho pohledu, přesně tak, co on sám viděl. Tyto hlediskové záběry jednak umocňují pocit autentičnosti, jak jsem popisoval výše, a jednak nám umožňují blíže nahlédnout do jednotlivých postav.

Kromě toho kamera často i v dialozích snímá pouze jednu z postav. Sledujeme tedy opět psychiku dané postavy. Příkladem může být první setkání Lazara s Mikoláškem, kdy Lazar se snaží najít důvody, aby ho Mikolášek ušetřil, a přitom téměř po celou dobu se kamera soustředí právě na Lazara (kromě několika málo přestřihů). Ale i časté používání detailů obličejů nám umožňuje lépe vnímat pocity jednotlivých postav. Takových scén zaměřených na vyjádření momentálních pocitů a myšlenkových pochodů je v Markétě celá řada.

Zajímavě jsou ve filmu používány i podhledy a nadhledy, které symbolizují jakousi nadřazenost, či podřazenost postav vůči sobě. Například, když se Kozlík vrací z hejtmanovy neúspěšné návštěvy a před jeho vzpomínáním, rozmlouvá se svojí ženou Kateřinou. Přitom již z jejich konverzace je patrné, že je to Kozlík, který o všem rozhoduje, zatímco jeho žena se musí podřizovat. Jejich vzájemný vztah je navíc umocněn právě použitím nadhledu a podhledu, kdy Kozlíka sledujeme z podhledu, zatímco jeho ženu z nadhledu. Podobně použitý podhled je využit i ve scéně, kdy má být Christian se svým společníkem zabit, ale Kozlík si to na poslední chvíli rozmyslí. Vidíme tedy Christiana v kleče a následuje hlediskový záběr na Alexandru z podhledu, čímž je umocněna nadřazenost Alexandry, jejíž rodina ho prozatím ponechala na živu a on je jí tedy vydán na milost.

Posledním ze schémat dle Bordwella je takzvaný narativní komentář. To přesněji znamená, že jsou využity prostředky, kdy je fabule přerušena nějakým netypickým stylistickým prostředkem a tak upozorní sám na sebe. Může to být zvláště použitý stříh, netypický pohyb kamery, zamrznutí obrazu, výrazná změna v mizanscéně, či nesoulad zvukové stopy s filmem.

V Markétě můžeme i v tomto případě nalézt některé z výše uvedených prvků. Mezi nimi nepochybně patří použití poskočného stříhu při zabití hejtmanova pobočníka rytíře Sovičky, kdy ho sledujeme odjíždět na koni pronásledovat nepřátele a následně dochází k přestřihu do scény, kdy již má v sobě zabodnutý šíp.

Ve stejné epizodě popisující smrt rytíře, můžeme najít i zamrznutí obrazu a to když Markéta léčí hejtmana a hejtman se obrací na rytíře se slovy:“ Nečum a di spát“. V této chvíli kamera snímá rytířův obličej a na několik vteřin obraz zamrzne, zatímco hejtman pokračuje v rozmluvě dál.

Ve velké míře se ve filmu objevuje nesoulad zvuku a obrazu. To souvisí s používáním flashbacků zmíněných výše, kdy flashbacky obrazové jsou často v Markétě kombinovány s flashbacky zvukovými. Opět můžeme zůstat v této epizodě, kdy se dokonce objevují flashforwardy. Z Lazarova příbytku, kde sledujeme celé dění pomocí hlediskového záběru ze strany hejtmana, se najednou přesune obraz do budoucna, kdy sledujeme hejtmana na koni doprovázejícího mrtvé tělo rytíře na voze. Zvuk přitom pochází z předchozí scény a tedy sledované současnosti, kdy se hejtman i s rytířem stále nachází u Lazara. Toto použití flashforwardů znamená další rozbití časové posloupnosti a tím pádem nám komplikuje tvoření fabule. Použití flashforwardů je dalším ukazatelem uměleckého filmu.

Stejně tak můžeme ve filmu najít i pohrávání si s dietetickým a nediegetickým zvukem. Pokud se vrátíme do epizody, kdy se Kozlík vrací z neúspěšné návštěvy hejtmana, konec této epizody je doprovázen jednoduchou zpívanou melodií, která se zdá být nediegetická. Následuje nová epizoda (O návštěvě u souseda na obořišti a o tom, jak prohlédla dcera Lazarova), kdy se poprvé setkáváme s Markétou Lazarovou a ta si tuto melodii pobrukuje. Hudba se tak rázem stává diegetickou. Hudba přitom pokračuje i ve chvíli, kdy Markéta již sleduje dění na nádvoří, kde se Lazar baví s Mikoláškem a je tedy jasné, že si Markéta již melodii nezpívá a ta se tak opět stává nediegetickou.

Nyní se zkusím ve stručnosti zaměřit na některé další pojmy, které Bordwell využívá pro rozlišení jednotlivých módů narace, přičemž některé tyto pojmy byly již částečně naznačeny výše. Jedním z nich nepochybně bude sebeuvědomělost filmu, která je nepochybně značná. Už samotný vypravěč a používání titulků značí jakési vzdálení od reality. Tedy sledujeme na

jedné straně příběh, na druhé straně je nám jasně ukázáno, že příběh je vyprávěný nějakým neznámým autorem a rozlišený do epizod pomocí titulků. Vypravěč se přímo i obrací na jednu z postav a to Bernarda a kárá ho za jeho typ modlitby.

Jak už bylo zmíněno výše, ve filmu se objevují časté mezery a to jak časové, tak prostorové, tak i kauzální. Na druhou jsou to mezery spíše dočasného rázu, protože osudy všech postav ke konci filmu známe a všechny flashbacy jsou objasněny. Zároveň se ve filmu objevuje určitá retardace, tedy zdržování. To se projevuje už tím, že se některé věci dozvídáme ve flashbacích a to i na několikrát. Příkladem může být vztah Alexandry a Adama a jak Adam přišel o ruku, což se dozvídáme až v polovině filmu, přestože první flashback naznačující jejich vztah se objevuje již na začátku.

Co se týče rozsahu vědění, rozsah je většinou omezen pouze na konkrétní postavu, což je umocněno častým používáním hlediskových záběrů, kdy sledujeme pouze to, co vidí konkrétní postava. Tedy rozsah je omezený na znalosti jednotlivých postav.

Co se týče hloubky, nikdy nevidíme přímo do myšlenek našich hrdinů, spíše sledujeme jejich chování, což by naznačovalo z hlediska hloubky objektivnost. Na druhou stranu jejich používání osobních flashbacků a časté detaily výrazů tváře značí i určitou míru subjektivní hloubky. Přesto ovšem nikdy nevíme přesně, co si postavy myslí nebo jak uvažují. To můžeme pouze odhadovat. Proto je hloubka spíše objektivní.

Posledním pojmem, který bych chtěl zmínit, je komunikativnost. Jak už bylo naznačeno několikrát výše, díky používáním flashforwardů a flashbacků jsou nám informace předkládány postupně a po kouskách. Film je tedy v komunikativnosti spíše omezený a nikdy nám neříká příliš mnoho informací.

Na závěr bych se chtěl zmínit o samotném konci filmu, který, jak je časté u uměleckých filmů, má spíše otevřený konec. Víme, co se stalo s většinou postav, a dozvídáme se z vypravěčova komentáře, že Markéta porodila syna, ovšem již poslední záběr na Markétu na

cestě nám značí, že příběh samotný ještě nekončí, ale stále pokračuje, což jasně naznačuje otevřený konec filmu. Věřím, že díky zmíněným prvkům můžeme Markétu Lazarovou považovat za umělecký film, který obsahuje mnoho z charakteristických prvků typických právě pro umělecký mód narace.

**A-B**