

Marketa Lazarová

Marketa Lazarová je tretím celovečerným filmom českého režiséra Františka Vlácilu z roku 1967. Film vznikol podľa knižnej predlohy Vladislava Vančury a kritika ho ustanovila za vrchol československého poetického a historického filmu. Okrem príbehu mladej panny Markety Lazarovej, ktorá je zaslúbená Bohu ale padá do hriešnych rúk Kozlíkovmu synovi Mikolášovi, je do filmu včlenený aj národný vzorec. Krajina, ponorená do čias stredoveku sa zmieta hlbokými rozpormi medzi pohanstvom a rozvíjajúcim sa kresťanstvom. Okrem tohto konfliktu, film rieši aj kontrast medzi vrchnosťou, nemeckou mestskosťou a poddaným dedinským ľuďom tých časov. Od tohto problému sa vyvíja aj celý ústredný konflikt.

Film Marketa Lazarová sa podľa Bordwellovských znakov jednotlivých narácií zaraďuje medzi parametrickú naráciu. Musím sa ale priznať, že po prvom zhliadnutí filmu som si nebola celkom istá. Medzery, prázdne miesta v deji, minimalizácia a nejasné motívy hlavných postáv, nezodpovedané všetky otázky, dlhé zábery ale asi hlavne neorealizmus, ktorý je prítomný vo filme, sú to všetky znaky umeleckej narácie, ktoré sú tiež vo filme prítomné a môžu tak pozorovateľa zmiast. Lebo ak si všimneme, všetky lokácie sa natáčali vonku v autentickom prostredí, bez ateliérov, za treskúcej zimy, za cieľom sa priblížiť čo najhlbšiemu a najautentickejšiemu zobrazeniu stredoveku, čo je pre neorealizmus (autenticita) príznačné.

Avšak po druhom či treťom zhliadnutí si pozorovateľ uvedomí, že zdanlivé znaky umeleckej narácie sú klamlivé, lebo je to práve štýl, ktorý je hlavný riadiaci princíp, ktorý riadi naráciu naprieč filmom a pomocou neho vzniká vo filme eliptická deformovanosť, časove a priestorové skratky v deji, opakovanosť a dezorientácia. Vlácilové spracovanie predlohy výrazne používa poetické a experimentálne využitie filmového a štylistického jazyka. V umeleckej alebo klasickej narácií je štýl len prostriedok pre prezentáciu syžetu. Oproti tomu je Marketa Lazarová akousi poéziou v obrazoch. Takže celkový dojem filmu nevzniká zo silného príbehu ale zo spôsobu akým je podaný vďaka poetičnosti Vlácilovho zobrazenia.

Vláčil túto poetičnosť zobrazuje cez širokú škálu výrazových a technických prostriedkov. Jednou z nich je aj ručná kamera, s ktorou sa snaží zachytiť a vyvolať u ľudí autentické emócie a podčiarknuť poetizmus, napríklad je to pri scéne kde Kristián blúdi po močariskách, na vyobrazenie jeho zúfaleho stavu. Ďalej je to výrazne používanie transfokátora, napríklad pri zabití Sovičky, práca s hĺbkou pola a plánmi v mizanscéne, veľa záberov je snímaných cez nejaký predmet (trávu, postavu, časť domu) a tak veľakrát sa hlavný dej odohráva v druhom či treťom pláne. Prítomne je aj striedanie detailov, podľa ktorých nevieme identifikovať priestor, čas a ani dej s celkami, v ktorých pohyby kamery a postavy vo vnútri nahrádzajú strihovú skladbu a tak vznikajú spomínané dlhé zábery, ktoré nie sú prvkom umeleckej narácie ale fungujú na hranie sa s divákovou recepciou. Takisto aj hudobná zložka má vo filme veľkú úlohu, okrem toho že umelecky dotvára poetické obrazy a dopomáha im zanechať na ľuďoch nadšenie nielen z obrazovej ale aj zo zvukovej zložky. Okrem umeleckej funkcie je súčasťou aj tej kompozičnej, hlavne pri snových a subjektívnych predstavách. Takisto rozlíšujeme vo filme diegetickú a nediegetickú hudbu, alebo presakovanie dialógov do obrazového zobrazenia iného naratívneho príbehu, čo pôsobí tiež na ľudí metúco.

Táto kombinácia jednotlivých štylistických postupov ako som už spomínala, však sťažuje divákovu orientáciu v čase, v priestore a v dejí. Núti diváka prispôbiť svoje predošlé očakávania rozprávaniu a priťmeť ho aby si vytvoril nové vzorce a viac si začal všímať ústredný riadiaci princíp, ktorý je tvorený cez štylistické obrazy a spôsob, ktorý Vlášil používa. Napríklad homogenita prostredia je jednou zo štylisticky mätúcich prvkov vo filme. Absencia veľkých celkov, ktoré by ustanovili diváka v dejí a v prostredí je veľmi veľká. Preto je potrebné sa držať nápomocných vodítok, a záchytných prvkov, ktoré sú prítomné naprieč celým filmom a snažia sa nám dopomôcť k lepšej orientácii a ľahšej recepcii filmu. Pri problému s priestorom sú to napríklad rozdielna tonalita prostredia, zobrazená vždy iná funkčnosť, zmena strihovej skladby alebo asi najviac nápomocné sú komentujúce titulky, ktoré rozčleňujú, inak rozdelený film na dve časti, na menšie podkapitoly. Pozorný a vnímavý divák sa vie vďaka nim pripraviť na nasledujúce scény. Titulky nám však nie sú nápomocné len pri lepšej orientácii sa v priestore ale aj v dejí. Príkladom je aj samotný začiatok filmu, kde nás komentátor spolu s titulkami uvádzajú do deja, zatiaľ čo po obrazovej stránke môžeme vidieť behajúcich alebo sediacich vlkov a lietajúceho sokola, ktoré dodávajú príbehu skôr metaforický nádych starobylej báje ako nejaký motivačný prvok narácie. Alebo sú nápomocné aj pri lepšej orientácii v čase. Predposledné titulky v prvej časti, ktoré napovedajú smrť pomocníka kráľovského hejtmana, Sovičky, nám vďaka odlišným typom písma

zdôrazňujú dve hlavné línie, ktoré budú nasledovať a tou je súčasnosť a retrospektíva Hejtmana. Vďaka dvojitej retrospektíve (Oborište a Boleslav) sa v tejto časti prelínajú až tri časové roviny (cesta, Oborište a Boleslav). Ak ale nie sme dostatočne vnímavý divák a pomocou tituliek si neuvedomíme, že výprava na čele s Hejtmanom je súčasnosť a akcia v Lazarovom dome retrospektíva, môže nám dopomôcť iný stylistický prvok, hudba. Základnú časovú os (jazdu Hejtmana na koni) nám zdôrazňuje a vymedzuje hudba konkrétne spev žalmu, ktorý zaznie aj v poslednom zábere, kde pochovávajú Sovičku, a vďaka tejto asociácií si divák môže domyslieť časovú súslednosť a lepšie sa orientovať v časovej rovine. Bez týchto pomôcok je ľahké sa priestorovo aj časovo stratiť pri konštruovaní fabule.

Ďalej sa budem venovať a zdôrazňovať prvky a momenty, ktoré spôsobujú vybočenie od plynulého a chronologického rozprávania. Okrem výrazných retrospektív, subjektizovanej realite, predstavám a subjektívnym záberom (tým sa budem venovať neskôr), sú aj falošné prechody a mäťúca strihová skladba jednou z hlavných aspektov tohto filmu, ktoré vydvihujú nadriadenosť štýlu nad syžetom. Príklad na falošný strih, ktorý nemá s chronológiou deja nič spoločné sa nachádza už v spomínanej časti, kde Hejtman s výpravou tiahnu na Roháč, aby pomstili zbytočnú smrť pomocníka Sovičky, a to konkrétne v časti kde pretrvávajúci dialóg Hejtmana a Sovičky z Oborište, na ktorý si Hejtman spomína zasahuje aj do súčasnosti, kde Hejtman jazdí na koňovi. Tento strih môže diváka časovo zmiasť či je Sovička mŕtvou alebo nie. Takisto aj scéna v rovnakej časti, kde sa nám retrospektívne ukazuje Kozlíkovo bodnutie Hejtmana a následne je strihnutý záber na Marketu, ktorá vykrikuje akoby reagovala na samotné bodnutie avšak je to reakcia na Hejtmanove zastonanie od bolesti, lebo mu ošetruje toto zranenie z napadnutia Kozlíkom. Okrem falošných prechodov sa však v tejto časti nachádzajú aj motivujúce strihy, napríklad keď Hejtman vystríha Lazara, predtým, aby nedopadol ako jeho sused a následne sa nám v prestrihu objaví útočiaci Kozlík. Takéto striedanie motivujúcich a falošných prechodov prispieva k dezorientácii časopriestoru. Divák sa tak nemôže spoľahnúť na vierohodnosť návaznosti. Aj toto je jeden z ďalších znakov parametrickej narácie, vytvárajú sa tak stylistické vzorce, ktoré nezodpovedajú požiadavkám prezentácie syžetu.

Ďalším stylistickým prvkom, ktorý Vláčil často využíval je subjektívny záber. Podľa klasickej narácie kód na čítanie takéhoto záberu je zobrazenie situačného záberu, ktorý nás uvedie do deja, následne záber na konkrétnu osobu a potom jeho samotný pohľad na vec/osobu, ktorú sleduje. A keďže sa parametrický film musí držať svojho vnútorného poriadku, normy, ktorú

si sám zvolil ako riadiaci princíp, opakovane používa prelínanie objektívneho rozprávania so subjektívnym pohľadom postáv. Ale keďže parametrické filmy nie sú sériové a len málo parametrov zostáva nezmenených naprieč celým filmom. Preto aj subjektívny záber je veľakrát znázornený inak. Napríklad hneď prvý subjektívny záber si môžeme všimnúť po prvých filmových titulkoch (ak vynecháme letiaceho sokola), kde nám je na ceste z nadhľadu ukázaný voz, nasleduje záber na Mikoláša v kríkoch, a opäť sa vraciame k voz, ale tento krát z miesta kde sme predtým videli Mikoláša, čo dokazuje aj tráva snímaná v popredí. Ďalší subjektívny záber si môžeme všimnúť po štvrtom komentári v prvej časti, kde bol vynechaný situačný záber a vidíme len Marketine pery a následne Mikoláša, ktorý prichádza za Lazarom s prosbou. Nielen falošné strihy ale aj falošné subjektívne zábery, sa s nami hrajú v tomto filme. Príkladom je aj záber po treťom komentáre, kde ako keby osoba prechádzali cez konáre stromov, čo navodzuje pocit, že pozorujeme niekoho cestu, ale po pár sekundách však zistíme, že pozorujeme zozadu ako sa Kozlík cez sneh brodí domov.

Okrem subjektívnych záberov sa opakovane vo filme stretáva aj diegetický svet s tým nediegetickým, zastupujú ho predstavy, sny, subjektizovaná realita. Príkladom na túto snovú realitu je napríklad hneď v prvých minútach filmu, v zábere na kopec po ktorom kráčajú mníšky a pokračuje to strihom na Markétu s holubicou. Podobnú subjektizovanú realitu, takisto spojenú s mníškami si môžeme všimnúť po únose Markety Mikolášom, kde počas prevoze Marketa leží na voze a pozerá do neba. Bohužiaľ ani táto subjektívna perspektíva nie je výrazne odlišená nejakým štylistickým prvkom od reality. Tempo strihu aj uhly kamery zostávajú rovnaké, jediným vodítkom na orientáciu v časopriestore sa môže stať výrazná hudba, ktorá v oboch momentoch vyčlenila tieto scény z reality.

Takisto aj opakujúce sa kompozičné prvky a metafory sú prítomné vo filme. Príkladom je aj samotný začiatok filmu, zatiaľ čo nás komentátor spolu s titulkami uvádzajú do deja tak po obrazovej stránke ako som už spomínala môžeme vidieť behajúce, sediace alebo lietajúce zvery ,ktoré dodávajú príbehu metaforický nádych starobylej báje. Ďalej je to napríklad strom smilnosti. Po úvodnom predstavení Kozlíka sa nám naskytá pohľad na tento strom, pri ktorom sa objaví Alexandra, Kozlíková dcéra, ktorá sa necháva unášať túžbou po svojom bratovi, ktorý je následne uhryznutý hadom. Tento strom nám môže symbolizovať aj rajskú záhradu, kde bol spáchaný prvý hriech voči Bohovi. Prítomnosť hada túto symboliku prehlbuje. Uhryznutie a následné odseknutie ruky kozlíkom malo znamenať potrestanie Bohom za hriech spáchaný na vlastnej sestre, rovnako ako bol Adam s Evou vyhnaný podľa

Bible z raja. Prítomnosť kresťanstva je tak viac než značná. Druhá scéna kde sa zobrazuje tento strom „smilnosti“ je keď Mikoláš znásilní Marketu, a Alexandra sa poddá Kristiánovi na čo ich následne Kozlík vyhodí z jeho územia a prespávajú práve pod týmto stromom. Na tomto mieste si Mikoláš aj spomína na spomenuté potrestanie Adama Kozlíkom odseknutím ruky.

Ďalším a asi najvýraznejším prvkom charakteristickým pre parametrickú naráciu je eliptická deformácia. To znamená, že niektoré informácie, ktoré by si mal divák osvojiť na konštruovanie fabule mu chýbajú a tak pracuje len s tými informáciami, ktoré má, takto vzniká eliptická deformácia alebo medzera. Celý film vidíme Adama bez ruky, ale nevieme čo sa mu stalo a ani vďaka Alexandrinej retrospektíve či predstave si nevieme asociovať tieto dva príbehy dokopy. A tak celý tento konflikt a temnú rodinnú minulosť sa dozvedáme až ku koncu filmu. Tak isto aj na začiatku filmu, keď Mikoláš pristihne Lazara ako sa snaží priživiť na nimi prepadnutom mieste a následne sa ho preto snaží zabiť, v konečnom dôsledku sa ale nedozvedáme ako Lazar dopadol, či mu Mikoláš dal milosť alebo nie. Dozvedáme sa to až neskôr, čo spôsobila práve eliptická medzera. Takisto význam postavy najmladšieho Kozlíkovho syna, ktorý vstupuje do deja len dva krát je elipticky zamlčaný. Prvýkrát sa objavuje, keď o ňom rozpovedá jeho smutný príbeh jeho mama. Význam tejto postavy je inak zamlčaný až do posledného záberu, do ktorého aktívne zasahuje, keď prichádza pre Marketu a odprevádza ju z Kláštora na Boleslav, kde sa uskutoční poprava Kozlíka a Mikoláša.

V tejto krátkej analýze narácií som sa snažila naznačiť všetky aspekty filmu Marketa Lazarová, ktoré boli príznačné pre parametrickú naráciu., ktorá nie je o vyskladaní si fabule ale o pochopenie vlastných pravidiel a noriem, ktoré nám boli zobrazené, lebo základ a nosnú stavbu celého filmu nesie štýl, ktorý je nosným pilierom parametrickej narácií .

B – D

Dominika Vanková
415234