

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuální kultury

Jindřich Najsar

(FAV / bakalářské kombinované studium)

Analýza filmu Marketa Lazarová

Proseminář B - Naratologie

Vedoucí práce: Mgr. Radomír Kokeš

Kopřivnice

2015

Film *Marketa Lazarová* režiséra *Františka Vlácil*a z roku 1967, který vznikl podle stejnojmenné literární předlohy *Vladislava Vančury*, patří mezi nejcennější snímky české kinematografie.

Jedná se o netradičně odvyprávěný filmový příběh se složitou strukturou syžetu. Celkově nás svými prvky daleko vzdaluje od modů klasické narace. Cílem této práce je určit jaký mod narace je použit v tomto snímku – kdy film využívá postupů narace umělecké, a kdy se dá uvažovat o postupech narace parametrické.

Syžet a fabule

Syžet filmu má dvě roviny. Tou první je rovina hlavní, kde se události odehrávají posloupně v pořadí, jak se udály ve fabuli. Tato rovina je však doplňována rovinou představ a flashbacků, což nám komplikuje reprodukci fabule, která je stále obohacována o nové informace. Tato rovina nám také pomáhá naznačovat rysy a motivace postav, které jsou nám zpočátku neznámé. To je právě jeden ze znaků, kterými se umělecká narace liší od té klasické. Právě reakce postav na aktuální situaci, které musí čelit, nám napomáhá k jejich porozumění. Nemáme zde tedy žádnou jednoznačně definovanou postavu vybavenou konzistentními vlastnostmi, kvalitami a chováním směřujícím k dosažení stanoveného cíle. Právě ani ony cíle nejdou zdaleka vůbec jednoznačné. Například u *Markety* sice dostáváme informaci o tom, že je panna, kterou chce otec poslat do kláštera, aby se stala jeptiškou. Nevíme však, jaké je vlastně vůbec její osobní stanovisko k tomu, stát se řádovou sestrou. Třeba ve scéně napadení *Mikoláše Lazarem* s jeho kumpány můžeme vidět náznaky jisté náklonosti *Markety* směrem k *Mikoláši* (vlastně podobného jevu jsme svědky i při scéně, kdy se *Alexandra* zastane *Kristiána* před *Kozlíkem*), což nám může přece jen trošku pozměnit pohled na vizi *Marketiných* cílů.

Jedním ze znaků umělecké motivace je také epizodičnost syžetu, což je v *Marketě Lazarové* přece jen více než patrné. Film je totiž rozdělen na dva díly ("*Straba*" a "*Beránek Boží*") a každý z těchto dílů dále na jednotlivé epizody, které jsou mezi sebou odděleny titulky. Tyto titulky jsou však zajímavé v tom, že nám prozrazují, co se vlastně v nadcházející epizodě stane (jsou vlastně jakýmsi krátkým popisem). Tímto zapříčiněním tedy divák sice zhruba zjistí, co jej v následné epizodě čeká, ale neví, jak mu budou tyto události předloženy - což nově klade o to větší důraz na styl. Tady se dostáváme k důležitému znaku parametrické narace, kde jsou stylistické postupy stejně důležité jako ty narativní.

Zajímavě se ve filmu také pracuje s mezerami (*gaps*), a to nejen s těmi kauzálními, ale také i s časovými nebo prostorovými. O problém se zařazením v čase se nám stará zejména prolínání flashbacků s hlavní dějovou linií, které, jak už bylo zmíněno výše, komplikují reprodukci fabule. Mezi významné časové mezery patří skok ze zimy na počátek jara, který nám jen oznámí vypravěč. Jakákoliv specifičtější událost z tohoto období nám však předložena není. V tomto případě se dá mluvit o až nadměrné eliptičnosti, která vedle zamlčování informací patří mezi další ze specifických znaků parametrické narace. Těchto znaků si můžeme všimnout i v závěrečné části filmu, kdy *Kristián* utíká bažinami. Nejen, že nevíme, jak dlouho se takto pohybuje (a také vlastně ani netušíme proč tak koná), ale také nejsme schopni jeho pozici nijak začlenit, což nám přináší další prostorovou mezeru. Celkově se s prostorovými mezerami setkáváme i jindy, kdy nám jsou tyto mezery často doplňovány až posléze pomocí hlediskových záběrů („*point-of-view*“).

Nejdůležitějšími mezerami jsou však ty kauzální. Těchto mezer si můžeme nejlépe všimnout právě ve flashbacích. Ve třetí epizodě, kdy *Kozlík* vykládá *Kateřině* o tom, jak napadl *hejtmana*, netušíme, jaké měla tato akce následky. Víme jen, že je *Kozlík* raněný, avšak netušíme, jestli si toto zranění přivodil při útěku před vlky nebo u *hejtmana* v *Boleslavi*. Flashback je totiž představován formou hlediskového záběru *Kozlíka*. Ten se na jeho konci rozhlíží kolem sebe a následně napadá

hejtmana. O osudu napadeného se dozvíme až v jedné z dalších epizod, kdy jsme svědky *hejtmanova* flashbacku během jeho tažení na *Roháček*. Tam se dovídáme nejen o jeho uzdravování po *Kozlíkově* útoku, ale jsme také svědky i onoho napadení, které je nám tentokrát zprostředkováno z jiného pohledu, čímž se informace o této události obohatí o *Sovičku* s nožem v ruce stojícím za *Kozlíkem*.

Při zmínění zatajování informací je vhodné uvést některé informace o *Adamovi*. Víme jen, že je bratrem *Mikolášovým* a že má jen jednu ruku a je proto nazýván "*Jednoručkou*". Netušíme však, jak k tomuto úrazu přišel. V druhé epizodě je tedy důležitý flashback, který se odehrává poté, co *Kozlík* rozhodne nezabíjet *Kristiána* s jeho pobočníkem. Při odcházení *Alexandry* ze scény se rámování kamery přesune na jdoucího *Adama* s *Kristiánem*. Nastává flashback, v tomto případě vzpomínka, kdy vidíme nahou ženu kráčející k pohanskému obětnímu stromu. Kamera zabírá celé její kráčející tělo, hlavu však vynechává. Toto zatajování je však dočasné, jelikož v dalším střihu již vidíme obličej *Alexandry*. Následuje pohlavní styk, kdy není ani jednou ukázán obličej s ní souložícího muže. Jediným vodítkem k jeho identifikování nám jsou jeho světlé středně dlouhé vlasy. V posledním záběru před započítím flashbacku nám byli zobrazeni *Adam* s *Kristiánem*, kteří oba mají právě takovéto vlasy. Divák si tedy může od této chvíli počas filmu klást otázku, o koho se vlastně jedná.

Pokud by se jednalo o *Kristiána*, získali bychom odpověď na onen vztah mezi *Alexandrou* a *Kristiánem*, jehož počátkem by tedy nemuselo být až období po *Kristiánově* zajetí, ale období této události předcházející. Nebo se vlastně ani nemuselo jednat o flashback, ale o flashforward, tedy ne o vzpomínku, ale o zobrazení události z doby, jenž se odehrává o nějaký časový úsek později, než kde se zrovna nachází hlavní dějová linie. Divák může být této teorii přece jen nakloněn o něco více, jelikož postava muže má obě ruce, což je v rozporu s *Adamem*, jak jen doteď známe. V případě, že by se jednalo o *Adama*, bychom byli svědky incestu a navíc bychom mohli identifikovat

přítomnost hada jako hlavní důvod příčiny ztráty *Adamovy* levé ruky. Ve flashbacku však není ukázáno, že by snad had muže uštknul; jen jeho přítomnost a poté jeho zabití, kterému následuje *Alexandřino* přilnutí ústy k levé ruce muže - tento akt opět není zcela jasný, nemůžeme s jistotou prohlásit, jestli se jedná o jakési líbání ruky nebo o sání jedu. Vše nám objasní až flashback z druhé části filmu, kde se dovídáme o správnosti druhé teorie.

Zde tedy vidíme také i důležitost opakování a variací pro konstrukci fabule, které tak často dělají mezery pouze dočasné – což, jak jsme si uvedli na příkladech výše, má i redurdantní funkci. Navíc doplňují informace k informacím již nabytým, které do té doby byly buď zkrácené, nebo neúplné. To také s průběhem projekce zvyšuje míru komunikativnosti snímku, protože dříve nesdělené a zatajované informace jsou nám náhle předloženy.

Schémata a styl

Jsou nám známa tři schémata, a to subjektivní realismus, objektivní realismus a narativní komentář. V klasické naraci máme vždy pouze jedno jasné schéma každého záběru. V umělecké motivaci se však můžeme setkat s jistou dvojnázností, kdy nejsme schopni zcela rozhodnout, o jaké schéma se vlastně jedná - zprvu objektivní záběr se snadno může stát subjektivním. Tohoto jevu jsme svědky i u *Markety Lazarové*. Hned v první scéně filmu vidíme pohled na krajinu, který se nabízí zařadit do kategorie objektivního realismu. Přestřihnutím na další záběr však vidíme *Mikoláše* hledícího do dále, což nás nyní vybízí k tomu přehodnotit předchozí záběr a zařadit jej naopak do kategorie realismu subjektivního. Takovýchto záběrů máme ve filmu mnoho.

Marketa Lazarová je však zajímavá tím, že vlastně nikdy není zcela zřejmé, o záběr jakého schématu se právě jedná. Ve zhruba 56. minutě filmu se přesunuje *Lazar s jeptiškou* z kláštera ke

koním a jsme svědky jejich rozhovoru. Kamera zaujme pozici hlediskového záběru *Lazara* a *jeptiška* se během svého vykládání do kamery i dívá, což chápeme jako pohled do *Lazarových* očí.

Následně se při promluvě *Lazara* přestřihne na hlediskový záběr *jeptišky* a nyní se do kamery dívá *Lazar*. *Lazar* začne mluvit o *Marketě* a kamera opět z *Lazarova* pohledu švenkem pozoruje *Marketin* příchod. Když si slovo vezme *jeptiška*, promlouvá směrem k *Lazarovi*, přičemž se dívá do kamery. Načež svůj pohled po chvíli začne směřovat směrem z divákovy strany do prava, odkud se rázem vynoří *Lazar*. Co se tedy stalo - zkušenost nabytá počas filmu, která nám identifikovala využívání hlediskových záběrů, nás v tomto případě zmátla - původně záběr identifikovaný jako subjektivní se stal rázem záběrem objektivním. Takovéto rozpory však divák může pociťovat během filmu víckrát, ne jen v této zmíněné scéně.

Úplně extrémním případem, který bychom mohli nazvat pomalu až „trojznačným“, je pasáž z úvodu druhého dílu filmu. Vypravěč nás uvádí do druhého dílu, začínáme tedy narativním komentářem. Kamera během vypravování zabírá krácejícího a přitom se modlíciho *Bernarda*, což bychom mohli také identifikovat i jako objektivní záběr. Vše se rázem změní, když vypravěč svede dialog s *Bernardem*, který se navíc do kamery podívá. V tomto případě se tedy nabízí identifikovat vypravěče jako postavu *Boha*, který *Bernarda* sleduje a komunikuje s ním; čímž nám vlastně z daného záběru vzniká subjektivní pohled *Boha*. Začlenění této nové postavy podporuje také opakované zmiňování *Boha* ve filmu a také poukazování na jeho všudypřítomnost.

Právě tyto pohledy do kamery, podvodné hlediskové záběry a přítomnost *vypravěče-boha* nám zdůrazňují vysokou sebeuvědomělost snímku. Také rozsah vědění je ve filmu vlastně neomezený; nejsme vázáni jen na jednu postavu. A to i přesto, že se zprvu může zdát, že je každá epizoda svým rozsahem omezena jen na jednu postavu. Postupem času totiž nalezneme i epizody, kde jsme svědky hlediskového záběru více než jedné postavy. Z důvodu zobrazování představ a vzpomínek navíc můžeme mluvit i o velké hloubce vědění.

Zajímavou stránkou filmu jsou také hudba a zvuk. Například ve scéně *hejtmanova* tažení slyšíme zprvu nediegetickou hudbu a zpěv písně s textem "*smiluj se nade mnou*", avšak následně nám kamera přestřihne na postavu zpívající tuto píseň. Jistá specifčnost filmu se týká také zvuku - obzvláště promluv postav. Všechny postavy vlastně slyšíme stejně nahlas a to i přesto, že jsou různě vzdálené od kamery. Patrný je tento jev například při první scéně na *Roháčku*, kdy slyšíme rozhovor *Kozlíka* s *Mikolášem* uvnitř domu, i když zrovna sledujeme *Adama*, který se v domě nenachází. Nejdůraznější okamžik je však asi v 39. minutě filmu, kdy se *Alexandra* s *Adamem* vzdalují od vězení *Kristiána* směrem k davu. Ačkoli je kamera následuje a urazí vzdálenost od žaláře až po dav, celou dobu slyšíme zřetelně jak dav, tak i *Kristiánův* šepot.

Marketa Lazarová je pozoruhodný autorský snímek, ve kterém je velkou měrou kladeno na stylistické prvky a je patrný autorský podpis. Jak jsme si objasnili výše, jedná se o film naprosto popírající klasický mod narace. Ve filmu tedy dominují postupy spadající pod naraci uměleckou, avšak můžeme identifikovat i znaky parametrické narace.

A-C