

Obzor

Shoří? Neshoří?

Nad kolektivní monografií na téma Marketa Lazarová

Petr Gajdošík (ed.),

Marketa Lazarová. Studie a dokumenty.

Praha: Casablanca 2008, 396 stran.

Asi se shodneme, že příliš nezáleží na skutečnosti, který titul se v roce 1998 stal vítězem ankety časopisu *Film a doba* o nejvýznamnější české filmové dílo, neboť nikdy nemůže být jenom jedno nej, což ve světovém kontextu stejně tak platí o jiných vítězích – OBČANU KANEVI (1941) či KŘÍŽNÍKU POTĚMKINU (1925). Ovšem, že se pak na základě takovýchto výsledků snadněji budují mýty, je jasné. Jedním z prvních a dnes už příliš nezdůrazňovaných podnětů, proč se právě opus magnum MARKETA LAZAROVÁ (1967) stalo prvním příspěvkem Filmové mozaiky, nově vzniklé ediční řady nakladatelství Casablanca, byla snaha tento mýtus zpochybnit, nahlodat, a tak prověřit jeho sílu. Jak už tomu zpravidla bývá, největší kritici, rozumějme, nejhlasitější odpůrci filmu, se zřejmě ztratili někde cestou a ono opravdu původní „zadání“ nakonec beze zbytku naplnila pouze Petra Hanáková, za což si také jako jediná vysloužila samostatnou a náležitě tvrdou reakci.¹⁾ Dalších ohlasů, zaměřujících se na tuto kolektivní monografii jako na celek, zatím nebylo mnoho, ale nutno říci, že byly kladné, až oslavné. Ponořme se tedy hlouběji do textů, jež nám pracovitá Casablanca uchystala.

Výběr Petra Gajdošíka jakožto editora svazku se ukázal být mimořádně šťastným a zároveň zcela přirozeným rozhodnutím už vzhledem k jeho nepřehlédnutelné webové stránce²⁾ a známé oddanosti věci, spojené s dnes zcela výjimečnou pečlivostí,³⁾ již prokázal také spoluprací s jiným filmově zaměřeným nakladatelstvím u nás, s příbramskou Camerou obscurou. Gajdošík spolu s nakladatelem Václavem Žákem si předsevzali prostřednictvím zvoleného formátu nahlédnout jediné dílo z různých úhlů pohledu. Byli se vědomi toho, že se pravděpodobně žádnému českému filmu dosud nedostalo tolik péče,⁴⁾ ale právě jeho časté skloňování si zvolili jako předmět vlastního

1) Martin Š k a b r a h a, Marketa jediná zvítězí! Film, který ukazuje, jak být autentickou ženou. A2 2010, č. 6, s. 22–23.

2) <www.nostalghia.cz>

3) Pokud jde o „technickou“ stránku, v celé knize jsem neobjevila jedinou pravopisnou chybu a překlepy by se téměř daly spočítat na jedné ruce. Přehledná bibliografie je rovněž pro Gajdošíka samozřejmostí. Pouze mezi filmovými titulky není uveden vypravěč Zdeněk Štěpánek, což se pravděpodobně stalo při převzetí údajů z publikace *Český hraný film IV. 1961–1970*, kde je jinak nepřítomný komentátor děje vždy uváděn mimo herecké obsazení.

4) Vyšel např. scénář: František P a v l í č e k – František V l a č i l, *Marketa Lazarová*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku – Český literární fond – FAMU – NFA 1998. Navíc se dá říci, že má i svoji respektovanou „dvorní“ autorku Zdenu Škapovou, k jejíž práci také řada autorů monografie odkazuje.

průzkumu. Nevzpomínám si, kdy naposledy mi nějaké úvodní slovo dalo tak přehlednou informaci o všech záměrech a průběhu práce na knize a zároveň vzbudilo zvědavé očekávání.

Zatímco zmíněná anketa, uspořádaná ke 100. výročí české kinematografie, ukázala na film Františka Vlácilu jako na poměrně bezkonkurenčního vítěze, jeho zahraniční reflexe je překvapivě mizivá. Jaké jsou důvody této ignorace nám objasňuje Francesco Pitassio ve své studii, zařazené do oddílu Film, kritika a diváci. Česká nová vlna je sice jako fenomén proslulá, ale výběrově, a pokud jde o její předchůdce, tak ti se v zahraničí neprosadili téměř vůbec. Nadto, MARKETA LAZAROVÁ budí podle Pitassia dojem klasického díla, tedy díla nemoderního – zcela chybný předpoklad, který jí škodí. Dílo historického žánru může přirozeně právem náležet k proudu filmového modernismu, což rovněž autor potvrzuje na řadě příkladů právě z MARKETY. Přítomnost paměti, snů, vzpomínek i halucinací, čili subjektivity v prostorovém i časovém plánu, a to dokonce nejen čtyř postav, o nichž píše, odpovídá struktuře řady základních modernistických děl. Další překážku pro zahraničního diváka však představuje výlučnost jazyka autora předlohy Vladislava Vančury, pro nějž ta nikdy nebyla přeložena do angličtiny. Připojíme-li specifická česká témata, vycházející z národní minulosti, s nimiž dokáže leckdy zápasit i domácí publikum, nemůžeme být úplně zaskočení mlčením za našimi hranicemi.

Pitassiův cenný pohled z jiné perspektivy doplňuje Jaromír Blažejovský o osobní i širší reflexi filmu, a to dobovou i současnou, na domácí půdě, při čemž komentuje rovněž jeho vzácnou účast na několika festivalech i okolnosti neúspěchu navzdory nadšené české kritice. Je zajímavé, že to, co Pitassio vnímá jako falešnou přítěžující okolnost (údajně nezřetelný modernismus), domácí autoři označují za možný divácký problém (přílišný modernismus). Avšak na rozdíl od řady děl české nové vlny měla doma MARKETA LAZAROVÁ to štěstí, že díky žánru byla hrána celkem bez omezení a vyhnula se jakýmkoli zásadnějším sporům. Paradoxně se dokonce postupně stala respektovaným duchovním dílem, byť vzniklým v rámci socialistické kinematografie. Tady se autor dostává ke svému tématu spirituality ve filmu a k blízkosti Vlácilova filmu s Tarkovského ANDREJEM RUBLEVEM (1966), již věnuje celou studii Peter Hames. Blažejovský srovnání těchto dvou titulů velký prostor nedává, jeho téma je jiné, přesto si, myslím, zaslouží samostatnou citaci, která shodou okolností reaguje jak na Pitassiův, tak Hamesův text:

Ze všech českých filmů naplňuje MARKETA LAZAROVÁ nejlépe paradigma uměleckého filmu, jak se mu rozumělo v jeho zlaté éře, v 60. letech. Ale zatímco ANDREJ RUBLEV umožňuje identifikaci se subjektem hrdiny jako moderního intelektuála, u MARKETY je podobné souznění ztíženo. Dominantní zůstává oslnivý filmařský styl, jenž každou minutou upozorňuje sám na sebe, a je tak patetickým ekvivalentem Vančurova vrtošivého, „zcizujícího“ vypravěčství.⁵⁾

Sama se v kapitole Historie vzniku filmu ocitla Tereza Cz. Dvořáková, čerpající podklady pro svůj přehledný záznam produkčního zázemí vzniku filmu z archiválií uložených v archivu Barrandov Studio a.s. Pětileté období, během něhož tento výjimečný umělecký i produkční počín vznikl, je dokumentováno na základě 411 denních zpráv z natáčení, výrobních listů, výrobních zpráv atd. Všechny tyto materiály, popisující obtíže, jimž musel filmový štáb čelit, Dvořáková musela projít,

5) Jaromír B l a ž e j o v s k ý, Mráz pálí z plátna. In: Petr G a j d o š í k (ed.), *Marketa Lazarová*. Praha: Casablanca 2008. s. 48

aby pro nás mohla připravit uspořádané shrnutí všech událostí, které začaly 14. září 1962, kdy František Vlácil a František Pavlíček podepsali smlouvu na literární scénář filmu, a skončily jeho premiérou 24. listopadu 1967. Jen na první pohled nudná fakta v sobě skrývají potenciál námětu na román. Můžeme se z nich totiž dozvědět, proč někteří herci museli od natáčení odstoupit, jaké při něm bylo počasí, problémy s laboratorním zpracováním, krádeží replik historických zbraní nebo třeba o napjatých vztazích nejen mezi režisérem a ředitelem Vlastimilem Harnachem.

Postupujeme-li dále chronologicky, což v případě monografie není čtenářská nutnost, otevře se před námi úsek nazvaný *Do nitra filmu*, kde zakotvilo hned šest přispěvatelů, aby se podle svého zaměření soustředili na literární předlohu, hudbu k filmu, jeho širokoúhlý formát nebo stříhovou skladbu. Jiří Holý zkoumá předlohu i film z hlediska jejich jazyka a dospívá k závěru, že například filmové vulgarismy nebo deminutiva u Vančury nenajdeme, stejně tak film je podstatně naturalističtější, ale i alegoričtější. V tomto smyslu se tedy odehrává spíše v duchu ANDREJE RUBLEVA než předlohy, jež není evokací atmosféry a jazykovou vybaveností vzdálená dílům Zikmunda Wintera nebo Jaroslava Durycha, kteří se rovněž snažili o zachycení středověké mentality. Navzdory exkluzivitě Vančurova podání, modernímu oslovení čtenáře i postav, jeho analepsím i prolepsím, Vlácil dokázal najít zcela adekvátní filmové prostředky narušující linearitu vyprávění (flashbacky, flashforwardy, švenky, subjektivní kamera aj.), kongeniálně konvenující výlučnosti této literatury. Jako leitmotiv díla literárního i filmového vnímá Holý lásku, cit smyslný, tělesný, hříšný, ale i sjednocující.

Jan Černíček, zaměřující se ve svém textu stejně jako Pavel Klusák na hudbu k filmu, vychází ze své diplomové práce *Hudba Zdeňka Lišky k filmu Marketa Lazarová*, obhájené na FFUK v roce vydání samotné monografie. Vlácilova častého spolupracovníka hodnotí jako jednoho z nejvýznamnějších českých skladatelů filmové hudby. Problémem však je, že o filmové hudbě se celkově píše velmi málo, a když, tak vágně, neboť filmoví kritici v tomto směru přece jen zpravidla nejsou dostatečně fundovaní.⁶⁾ O to je Černíčková studie zásadnější, neboť je schopen dosud bezvýhradně přijetí Liškova doprovodu, charakterizovaného jen několika pochvalnými slovy, obohatit o analýzu partitury, scénáře ve vztahu k hudbě, její kvantitě. Zvláště si všímá také hudby uvnitř a mimo záběr, nakládání s textem, řečí i tichem. Z jeho práce se rovněž dozvíme informace pocházející z rozhovorů s pomocným režisérem Alešem Dospivou a zvukařem Jiřím Zobačem, kteří byli účastní jak vzniku doprovodu, tak procesu nahrávání. Zdá se, že spolupráce Vlácilova a Lišky měla skutečně parametry kongeniality, neboť dodatečná improvizace byla naprosto minimální. Z kratšího příspěvku Pavla Klusáka vyberme jednu drobnou kritickou poznámku mířící k dobově nadužívaným ozvěnám a zajímavý paradox, týkající se překvapivě střídavě užívaných ruchů vedle důležitějšího slova a ticha, byť se přece pohybujeme v epoše, kde lidský element nebyl určující. Tuto nečekanou skutečnost Klusák vysvětluje právě vazbou filmu k Vančurově textu a jeho stylu, který naznačuje, že jeho vypravěč sice není vševědoucí, ale rozhodně je mocný.

Jako zvláště originální lze hodnotit stať Anny Batistové, zaměřenou na širokoúhlý formát filmu, která si klade za cíl vystopovat vliv formátu na výrobu a další život filmu, porovnává MARKETU LAZAROVOU s jinými širokoúhlými filmy a zabývá se rovněž mírou zdařilosti užití tohoto formátu. Je-li to nejde o často komentované téma, je dobře, že autorka nejprve mapuje domácí vývoj ve světovém kontextu, opatrné pronikání nového formátu, spojené s liberalizací na přelomu 50. let, kdy se vyrábělo kolem deseti takových titulů ročně. Dále Batistová velmi podrobně analyzuje Vlácilův

6) V případě MARKETY LAZAROVÉ představují čestnou výjimku Zdena Škapová a Antonín Mantzner.

film z hlediska pohybu jeho rámu a pohybu uvnitř záběru, záběrové kompozice, překážek, dominant i detailů, upozorňuje na sníženou čitelnost některých záběrů, danou ostřením i množstvím informací uvnitř záběru a srovnává jej např. s experimentálně pojatou *IKARÍÍ XB1* (1963). Na závěr si klade správnou otázku, kde se vzala popularita u filmu, který neměl zvláštní festivalový ani komerční úspěch, a vyslovuje domněnku, že jeho kult souvisí s rozvíjejícím se zázemím filmových klubů, jehož diváci mohli v *MARKETĚ LAZAROVÉ* vidět „naplnění svých cinefilních tužeb“.

Podobně technicky pojatý je text Lukáše Masnera a Luboše Ptáčka, neoformalisticky vedený rozbor vizuální a stříhové složky filmu s důrazem na sedmý obraz Královský hejtman a ozvláštňující prvky ve struktuře filmu. Asymetrické kombinování dobových postupů chápou autoři jako princip Vláčilovy tvorby. Zpovídající se kamera Bedřicha Bařky se sice podle nich odvíjí od subjektivních pohledů postav, ale občas postrádá prostorové vztahy mezi nimi. Mezinárodní souvislosti vnímají podobně jako Peter Hames. Modernistické prolínání časových rovin i měnící se hledisko jsou dobově relevantní postupy, tedy, zdá se, že Vláčilova genialita nevychází výhradně z technických pozic. Masner a Ptáček tak docházejí k sympaticky prostému závěru, že síla tvůrčových obrazů je tedy jinde, snad v intuitivním a neortodoxním užívání již ověřeného, v celé škále sice se již nabízejících, ale s novou odvahou uchopených možností.

Pokud mnoho neříká titulek *Do nitra filmu*, název následující kapitoly *Mezi proudy* zní ještě o něco rozpačtěji, přestože ta obsahuje propracované statě Petra Kopala, Petera Hamese a Petry Hanákové. Petr Kopál je jediný z oslovených odborníků, který připravil texty hned dva – ty sice již do jisté míry publikovány byly,⁷⁾ ale tady jsou značně rozvedené o další a hlubší postřehy, což jen dokládá, že téma filmového středověku je jeho doménou. Vzdělání historika jej předurčuje k medievalistickému pohledu nejen na zvolený film, vybízí také ke komplexnímu pojetí problematiky, což Kopál činí s velkou odpovědností, a to včetně doporučené literatury k dalšímu studiu. Editorovo přání o zasazení *MARKETY LAZAROVÉ* do rámce historického žánru sice naplněno nebylo, autorův úhel pohledu je odlišný, nicméně mu to nedá, aby se v zájmu komparace nepohyboval alespoň na své důvěrně známé půdě a nezmínil se v této souvislosti například o *Trnkových STARÝCH POVĚSTECH ČESKÝCH* (1952). Další Kopalovou devizou je schopnost posoudit, zda stavby, kostýmy, zbraně atp. skutečně odpovídají kultuře 13. století. Je si vědom toho, že Vláčil básní v obrazech, avšak dokládá, že jsou to obrazy vpravdě středověké. A to víme, že režisér si dal velmi neskromný cíl – být středověký i v oblasti vnitřního života svých postav, v rámci jejich snění, nevyslovených přání, vizí, vzpomínek. Nešlo mu o film historický (rozuměj kostýmní), nýbrž dobový (soustředěný na mentalitu tehdejších lidí). Přestože ji hodnotí vysoko, v závěru se autor pokouší Vláčilově „krajinně středověku“, tomu „drsnému a krutému světu vlků“, trochu vzeprít, ale už básnivý jazyk jeho textu jej usvědčuje, a není v tomto směru zdaleka sám, že on rozhodně zůstal zasažen oním ve své době nejdražším „očistcem“ v dějinách české kinematografie.

Zřejmě osamělý zůstal Vláčil až do konce svého života s tvrzením, že *MARKETA LAZAROVÁ* je torzo: tolik si přál natočit rovněž „královské obrazy“, které by jeho dílu daly přesnější časové i faktické zakotvení v české historii. Svůj druhý text Kopál věnuje tomuto úsilí a uvažuje, jak by případně takový film mohl nakonec vypadat. Ovšem to už jsme se ocitli v oddíle, který nese příznačný titul *Královské obrazy* a jenž s Kopalem obývá Jiří Dufek, jehož materiál je podstatně rozsáhlejší, nicméně na Kopalovu práci několikrát odkazuje. Při vlastním uvažování o hypotetické podobě královských obrazů Dufek vychází ze svých setkání jak s Vláčilem, Pavlíčkem a Dospivou, tak s vý-

7) Petr K o p a l, *Film a dějiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2004. s. 57–83.

tvárníkem Theodorem Pištěkem. Zdá se, že to byl právě Pavlíček, kdo umanutým představám režiséra dokázal dát pevnější, konkrétní tvar. Ostatně sám o něm v rozhovoru, jenž stejně jako ty ostatní najdeme v příloze (vedle těch vedených Dufkem ještě nádvkem jeden od Stanislavy Prád-né), říká: „Vláčil není nejsilnější v dialogu, v utváření figury... Vláčil je nejsilnější jako stvořitel světa,“ což naznačuje mnohé. Byl to však také Pavlíček, kdo byl připraven královské obrazy v pří-padě nutnosti obětovat, neboť je od začátku vnímal jako cizorodé.

Dufek cituje z dostupných materiálů, dokumentujících jejich zánik, a zároveň hledá důkazy pro režisérovy představy, pro zadané úkoly, které byly nakonec zrušeny (např. Dospiva si vzpomíná na předpokládané lokace). Je ale třeba zajímavé, že na to, jak mnoho a údajně opakovaně o celé věci, před i potom, Vláčil mluvil, nikomu neutkvělo možné herecké obsazení. Působí až tajemně, že mladého krále měl hrát polský herec, ale nikdo už dnes neví, o koho šlo. Pokud však můžeme z Kopalova psaní usoudit, že má o případné kompatibilitě královských obrazů se zbytkem filmu pochybnosti, Dufek se snaží o větší objektivitu a velkorysost a nabádá nás, abychom si dopřáli toho luxusu – aspoň v představách uvěřit, že by zapadly do mozaiky Marketina příběhu.

Vraťme se nyní do kapitoly Mezi proudy, kde jsme opomenuli dva důležité příspěvky. Zatímco Pe-tra Hanáková hledí MARKETU genderově „proti srsti“, Peter Hames chce vědět, kde se vzaly časté odkazy na ANDREJE RUBLEVA, když vzájemný vliv mezi ním a MARKETOU LAZAROVOU je vyloučen a kromě těchto titulů by nás asi vůbec nenapadlo jejich režiséry srovnávat. Je však pravda, že oba filmy jsou černobílé, cinemascopické a v domácích kinematografiích přelomové, jejich režiséři umělecky vzdělaní, posedlí vizualitou zasněžených plánů, koňských hřív, kamenů i dřevěných trá-mů. Svá díla rozdělují do samostatných kapitol a nazývají podle hlavních postav, které toho ale mnoho nenamluví. Ovšem aby to nevypadalo, že uvedené tituly jsou naprostí blíženci, nezapome-ne Hames ve svém srovnání zmínit také odlišnosti. Pokud jde o ženské figury, pak u Tarkovského je jediná, zatímco Vláčilův příběh by se bez nich neobešel. Byť v podřízeném postavení, jsou to Marketa, Alexandra a Kateřina, které vidí dál než jejich, ať už bojem, vírou či šílenstvím, zasle-pené protějšky. A právě tady se nám nabízí příhodný spoj ke studii Petry Hanákové „Ach, Marké-ta je jediná, kdo bude poražen v těchto válkách a kdo v nich shoří! Genderová glosa proti srsti Markety Lazarové“, jež byla zmíněna hned v úvodu a která se ptá: Jaká je funkce postavy Marke-ta Lazarová jakožto metafora, jak je dosaženo její modelovosti? Pro autorku je Marketa hrdinkou v uvozovkách, pasivním objektem, nádobou cizí vášně a nenávisti a dává jasně přednost svobod-né a divoké Alexandře, o níž Kopal píše nejen jako o „ženě, která běhala s vlky“, ale také jako o „nositelce nešťastné lásky“. Ano, Alexandra je sympaticky nezávislá, ale zároveň duchovně sle-pá, přitažlivé tělo bez duše. Zatímco Marketa, ať už je obnažená, znásilněná či těhotná, zůstává světlicí, metaforou ženy věčné a nedotknutelné. Souhlasím s Martinem Škabrahou⁸⁾, zapáleným kritikem textu Hanákové, že jsou to ve Vláčilově filmu právě muži, kteří nic nechápou a nic ro-zumného také nenabízejí a dodávám, že Marketa v závěru není ani hříšnice ani řeholnice, ale su-verénní samostatná matka, která se obejde bez opory muže i otcovského domu. A kladu si docela jinou otázku: Kde se to v té vyplašené dívce vzalo? Kam to vlastně jde, že nemá strach, kde složí hlavu? To je však pouze jedna linie autorčina textu, v níž navíc vnímám vědomou provokaci, tou-hu po nadhledu a nadsázce, a proto mne také její konečné zvolání preferující Alexandru těší i ba-ví. Druhou linií, věnovanou subjektivní perspektivě a (ne)citlivosti k symbolům, vnímám podstat-ně zásadněji. Ani tady čtenář nemusí s Hanákovou souhlasit, ale jí se rozhodně daří pošramotit

8) M. Š k a b r a h a, c. d., s. 23.

naše původní představy o dosud pevně zakotvené a proklamované vizualitě díla. Zvláště když máme možnost díky dalším materiálům z knihy poodhalit například pozadí vzniku epizody Rajská sonáta, nemůžeme brát její pátravé otázky na lehkou váhu.

Nepodařilo-li se tak docela Casablanca zpochybnit mýtus o Marketině kráse, využijme této příležitosti alespoň ke zpochybnění nutnosti její záchrany, a to na vícero rovinách. Tak jako se, dle mého subjektivního soudu, ve finále nezávislá mladá žena, posílená strážněmi, prožitou láskou i očekáváním pokračovatele rodu, je schopna vydat na cestu do neznáma, obejde se bez našeho přepjatého úsilí o záchranu i její filmová podoba. Negativ i duplikátní pozitiv, který se zpravidla k výrobě nových kopií užívá, jsou v nejlepší technické kondici, tedy v případě zájmu Bontonfilmu a Státního fondu pro podporu a rozvoj kinematografie nestojí vydání DVD nic v cestě. Fakt, že na rozdíl od Velké Británie, Francie a Brazílie my vlastní DVD dosud na trhu nemáme, tak paradoxně padá na vrub snah o údajně nutnou restauraci. Přepis negativu na HD nebo 2K či 4K je jistě možný, ale, pomineme-li zcela nákladnost věci, neměli bychom zapomenout, že původní podoba filmu byla jiná. Ovšem tady začíná a končí předem prohraný souboj puristů, tedy zastánců etického kodexu, a tak originálního tvaru díla, a stoupenců prokreslených koňských hřív, kteří zase budou vždy argumentovat, že by si je tak režisér býval přál, kdyby takové technické možnosti měl. V ideálním případě by tedy měla vyjít DVD dvě, ale pozor, abychom v tom zachraňovacím zápase nezapomněli na diváka. Kdo z nás by odolal, mít možnost, ať tu či onu, uložit si MARKETU doma do své DVD kolekce? Na závěr si však troufám poznamenat, že zájem skutečně cílové skupiny zákazníků, a to mám, bohužel, na mysli například i studenty filmových kateder, jak ostatně dokládají někteří přispěvatelé, je značně limitovaný. Ta naše nedostižná, nepostradatelná, a jak jsme si díky excelentní monografii nakladatelství Casablanca nakonec potvrdili, svým způsobem neoddiskutovatelně zásadní MARKETA LAZAROVÁ je pro dnešního diváka dlouhá, matoucí a navíc černobílá.

B r i a n a Č e c h o v á