

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**ĽALIE POĽNÉ (ELO HAVETTA, 1972): ARCHETYPÁLNA KONCEPCIA
BYTIA PODOBENSTVA O NÁVRATE STRATENÉHO SYNA**

Wild Lilies (Elo Havetta, 1972): archetypal concept of being of Parable of the Prodigal Son

Bakalárska diplomová práca

Andrej Chovanec

(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedúci práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2014

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracoval samostatne, na základe odborných konzultácií, s použitím prameňov, literatúry a zdrojov uvedených v ich súpise na konci práce.

.....

Andrej Chovanec

V Olomouci, dňa 9 apríla 2014

Ďakujem pánovi Doc. PhDr. Vladimírovi Suchánkovi, Ph.D. za jeho teoretický prínos v prácach *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu* a *A vdechl duši živou...*, za otvorenie prednášok a seminárov *Duchovní souvislosti filmu* a *Umělecké dílo jako mystagogie* na Univerzite Palackého, za prijatie vedenia tejto práce.

Ďakujem Andrejovi Tarkovskému za jeho filmy, ktoré ma od roku 2010 začali viesť k poznaniu o nevyhnutelnosti duchovnej roviny umeleckého diela.

Ďakujem svojim rodičom za duchovnú a materiálnu pomoc pri mojom štúdiu.

Ďakujem Tomu, ktorý šatí ľalie poľné...

OBSAH

1. ÚVOD	5
1.1 Téma a cieľ práce	5
1.2 Štruktúra práce, metodológia a vyhodnotenie literatúry.....	7
2. OBJASNENIE TEORETICKÝCH VÝCHODÍSK	11
2.1 Podobenstvo O návrate strateného syna – archetypálna koncepcia bytia	11
2.2 Mužský a ženský archetyp, erós	14
2.3 Jurodivosť	16
3. ĽALIE POĽNÉ	18
3.1 Problém farebnosti filmu na vydaných DVD	18
3.2 Archetypálna koncepcia bytia vo filme Ľalie poľné	19
3.2.1 Prológ, titulková sekvencia, strom života	19
3.2.2 Jarmok (Hejgeš, Krujbel)	21
3.2.3 Hejgeš	22
3.2.4 Krádež koňov a voza, magicko-realistická scéna (Hejgeš, Krujbel)	27
3.2.5 Kerenský	30
3.2.6 Záverečná slávnostná sekvencia (Hejgeš, Krujbel, Kerenský)	32
4. ZÁVER	38
ZOZNAM OBRAZOVEJ PRÍLOHY	41
ANALYZOVANÝ FILM	42
PRAMENE	43
ODBORNÁ LITERATÚRA	44
ĎALŠIE ZDROJE A CITOVANÉ FILMY	47
SUMMARY	48
ANOTÁCIA / ANNOTATION	49

„Teba pozdravujem domove a som rád, že si.
Tu je ľudská radosť najčistejšia a mindrák tu nemá miesta.
Preto sa vraciam rád.“¹

Elo Havetta

KAPITOLA 1

ÚVOD

1.1 Téma a cieľ práce

Elo Havetta nakrútil za svoj život „len“ dva celovečerné filmy, *Slávnosť v botanickej záhrade* (1969) a *Lalie poľné* (1972). Oba sú filmológmi radené k najlepším dielam slovenskej kinematografie. Z úvodného citátu vyplýva režisérovi blízky vzťah k domovu, o ktorom predpokladáme, že sa prejavil aj na jeho tvorbe. Napr., v *Slávnosti v botanickej záhrade* hovorí kňaz Pierreovi: „Človek si celý život myslí, že je slobodný vtedy, keď sa k nikomu a na nič neviaže a keď sa môže túlať, kde sa mu zachce. Ale potom to naňho príde, že sloboda je mať pod nohami kúsok vlastnej zeme, mať svoj domov, kde sa môže vrátiť.“² Distribučný slogan *Lalií poľných* „Príbeh ľudí hľadajúcich domov“³ má obdobný význam. V oboch filmoch nájdeme niekoľko zreteľných rysov duchovných konotácií, môžeme poukázať na intertextové odkazy: v prvom filme ide napr. o zinscenovanie Ježišovej premeny vody na víno (prvý Ježišov zázrak na svadbe v Káne Galilejskej)⁴, v druhom, napr. o parafrázovanie textu *Dôvera v Božiu prozreteľnosť* z Matúšovho evanjelia⁵ alebo o prítomnosť duchovných piesní. Spojenie témy „domov“ s duchovnými konotáciami nás vedie k úvahe o hľadaní aspektov sakrálneho Domova v Havettovej tvorbe: uvedené citácie (a predovšetkým prvá, Havettova) navádzajú k archetypálnemu pojatiu sakrálneho Domova a k úvahám o duchovnej ceste – archetypálnej koncepcii

1 HAVETTA, Elo. Dovidenia, domove. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 12.

2 *Slávnosť v botanickej záhrade* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2006. Elo Havetta Collection.

3 *Osobný fond Elo Havettu 1926 – 1990*. Lalie poľné. Distribučné fotografie. Slovenský filmový ústav, inv. č. 311, sign. V.3/c.

4 Jn 2, 1 – 12. *Sväté písmo*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2001, s. 2274, 2275.

5 Mt 6, 25 – 34. Tamtiež, s. 2145.

bytia, ktorá je obsiahnutá v archaických mýtoch alebo aj v podobenstve *O návrate strateného syna*.⁶ V tejto práci sa budeme dôkladne zaoberať len druhým filmom, *Lalie poľné*. Vzhľadom na obmedzený rozsah práce, uprednostňujeme v rámci vymedzenej témy podrobný pohľad na jeden film, než zjednodušený výklad oboch filmov.

Film bol nakrútený v roku 1972, v období normalizácie, kedy sa v československej tvorbe potlačoval prejav duchovnosti na úkor požiadaviek socialistického režimu. Film voľne vychádza z novely Vincenta Šikulu *Nebýva na každom vršku hostinec* (1966). Nakoniec skončil v normalizačnom trezore a režisér sa dostal do značných obmedzení v tvorbe. Riaditeľ Štúdia hraných filmov Štefan Malíček prehlásil: „Nič to celé nehovorí ani o nás, ani u nás. Nie je to ani ironické, ani poetické, ani lyrické... Namiesto polohy zvláštneho v Havettovi prevláda poloha nezmyselného... Vo filme dominuje parazitizmus, nemorálnosť, nezmyselnosť a ošklivosť.“⁷

Jaromír Blažejovský vo svojej dizertačnej práci *Spiritualita ve filmu* uvádza tvorcov duchovného filmu, ktorých by sme mohli zaradiť do „kultu“, patrí medzi nich Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Jasudžiró Ozu, Andrej Tarkovskij a ďalší.⁸ Môžeme k nim doplniť svetoznámych tvorcov kaukazskej kinematografie, Sergeja Paradžanova a Tengiza Abuladzeho. V československej kinematografii je pravdepodobne najznámejším predstaviteľom tejto oblasti František Vlácil. Nájdeme niekoľko všeobecne uznávaných slovenských filmov so zreteľnými duchovnými aspektmi, predovšetkým z obdobia 60. rokov: *Organ* (Štefan Uher, 1964), *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967), *Zbehovia a pútnici* (Juraj Jakubisko, 1968), *322* (Dušan Hanák, 1969) a ďalšie.⁹ Napriek tomu bolo duchovným súvislostiam slovenskej filmovej tvorby venované minimum odbornej pozornosti – autori štúdií väčšinou na duchovnosť nazerajú veľmi všeobecne alebo okrajovo, neuvažujú,

6 Lk 15, 11 – 32. Tamtiež, s. 2251.

V nami používanom preklade *Svätého písma* je uvedený názov *Podobenstvo o márnoträtom synovi*. My však budeme používať pomenovanie *O návrate strateného syna* (taktiež zaužívané), pretože komplexnejšie vyjadruje tému tohto príbehu.

7 MACEK, Václav. *Prekliaty filmár*. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 44.

8 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 13.

9 Výskyt duchovných aspektov však ešte nemusí znamenať, že duchovné súvislosti tvoria komplexnú rovinu spomenutých filmov. Každopádne, v rámci cyklu prednášok a seminárov Vladimíra Suchánka na Univerzite Palackého v Olomouci na tému „*Baladičnosť slovenského filmu 60. let*“, ktoré prebehli v rokoch 2011 a 2012, sa pedagógom a študentmi odhaľovala prítomnosť duchovných súvislostí v týchto filmoch.

nakolko sa podieľa na organizačnej štruktúre filmového diela. V popredí svetového záujmu samozrejme zostávajú „kultoví“ tvorcovia.

Prínosom našej bakalárskej práce bude aspoň čiastočné vyplnenie tejto medzery a snáď aj podnietenie ďalších bádateľov k podobnému smerovaniu. Prinesie pohľad na zatiaľ neprebádané roviny filmu *Lalie poľné*, o ktorom predpokladáme, že duchovné súvislosti sú jeho pevnou štruktúrou, aj keď explicitne nezreteľnou.

Práca využije a otestuje ojedinelý interpretačný postup, ktorý spočíva na komparácii umeleckého diela s archetypálnou koncepciou bytia podobenstva *O návrate strateného syna*. To považujeme za náš ďalší prínos.¹⁰ Táto koncepcia sa analogicky vyskytuje v mnohých starých príbehoch (mýtoch, legendách alebo rozprávkach).

Naším cieľom bude nájsť a analyzovať vybrané duchovné súvislosti filmu *Lalie poľné* vzťahujúce sa k téme archetypálna koncepcia bytia podobenstva *O návrate strateného syna*. Budeme hľadať vzťah vývoja filmových postáv ku konkrétnym religionistickým rysom, prevažne kresťanskej teológie, s dôrazom na aspekty Domova. V závere určíme, nakolko sú komplexnou a dominantnou súčasťou skúmaného filmu. Divákovi sa môže na prvý pohľad zdať, že Havetta kresťanstvo paroduje, my však v jeho zmysle pre recesiú vidíme komplikovanejší význam, ktorý v práci ozrejmieme. Kombinácia formalistického a hermeneutického prístupu by nám mala dopomôcť k ucelenejšiemu pohľadu na dielo.

1.2 Štruktúra práce, metodológia a vyhodnotenie literatúry

Našu analytickú metódu čiastočne založíme na texte Kristin Thompsonovej *Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod*¹¹. Zameriame sa na syžet, „*strukturovaný soubor všetch kauzálnych udalostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu*“¹², v rámci ktorého budeme analyzovať tri línie vývoja postáv Hejgeš (Lotar Radványi), Krujbel (Vladimír Kostovič), Kerenský (Ivan Krivosudský). Okrajovo sa zameriame aj na niektoré vedľajšie postavy, ktoré budú spadať do týchto línií. Jednotlivé významy budeme analyzovať v kontexte filmu,

10 Otestovať niekoľkokrát aplikované marxistické alebo psychoanalytické filmové teórie by bolo v dnešnej dobe zbytočné. Na rozdiel od nich je nami vybraná teória v praxi používaná minimálne.

11 THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden prístup, mnoho metod*. *Illuminace* 10, 1998, č. 1, s 5 – 36.

12 Tamtiež, s. 31.

pravdepodobne sa do popredia nášho záujmu dostanú implicitné významy. Bude nás zaujímať ich ikonická, indexová alebo symbolická povaha. Tieto pojmy priniesol do filmológie Peter Wollen, ktorý ich prebral od Charlesa Sandersa Peircea.¹³ Zároveň v týchto významoch, pokiaľ nás k tomu budú navádzať, budeme hľadať aj symptomatické významy, predovšetkým kresťansko-teologickým čítaním a podrobíme ich hermeneutickému výkladu. Tým tieto významy ozrejmime aj v širšom intertextovom rámci, pretože „*prostřednictvím intertextových souvislostí se duchovní filmy dostávají do numinózního kontextu nejčastěji.*“¹⁴

Nebude nás zaujímať len naratívny kauzálny vývoj postáv, ale aj štylistické prostriedky, ktoré sú taktiež predmetom neoformalistického záujmu. Na ich klasifikáciu nám pomôže základná filmová učebnica *Umění filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonovej¹⁵. Zameriame sa na analýzu vybraných aspektov mizanscény („*prostředí, osvětlování, kostým a chování postav*“)¹⁶, kamery, strihu a zvuku (s dôrazom na hudbu). Zanalyzujeme ich motivácie a ikonický, indexový, symbolický alebo intertextuálny význam. Prinesieme zhodnotenie, nakoľko sú významné pre utváranie duchovných súvislostí v rámci našej témy.

Hermeneutickú teológiu aplikúva predovšetkým na hraný (ale aj dokumentárny) film Vladimír Suchánek v práci *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*¹⁷ a pokračuje ňou v práci *A vdechl duši živou...*¹⁸ úvahami o duchovných súvislostiach animovaného a trikového filmu. Na základe jeho názorov definujeme v druhej kapitole archetypálnu koncepciu bytia podobenstva *O návrate strateného syna*, ktoré Suchánek považuje za univerzálny mýtus¹⁹. Vytýčime uzlové body tejto koncepcie. V rovnakej kapitole so Suchánkovou prácou a *Mystikou a erósom* Anselma Grüna a Gerharda Riedla²⁰ definujeme pojem

13 MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004, s. 160, 161.

14 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 90.

15 BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.

16 Tamtiež, s. 159.

17 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005.

18 SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... anebo malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby*. Olomouc: Mgr. Jiří Burget, 2004.

19 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 136.

20 GRÜN, Anselm, RIEDL, Gerhard. *Mystika a erós*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1996.

erós. Taktiež tu definujeme pojmy mužský a ženský archetyp, medzi ktorými sa erós najčastejšie uskutočňuje. K tomu nám posluží práca Gerharda Wehra *Posvätná svatba*²¹. Hermeneutický výklad budeme niekedy ozrejmovat' aj s religionistickou literatúrou Mircea Eliadeho *Posvätné a profánni*²². Z nej sa pre nás stanú najdôležitejšie poznatky o mýtoch, posvätnom čase a priestore. Nakoniec v tejto kapitole definujeme pomocou práce Georgija Fedotova *Svatí staré Rusi*²³ pojem jurodivosť, ktorý použijeme v analýze predovšetkým v súvislosti s postavou Krujbela.

V najdôležitejšej KAPITOLE 3 prevedieme analýzu a hermeneutický výklad syžetových línií postáv, pomocou komparácie s uzlovými bodmi podobenstva (archetypálnou koncepciou bytia). Na základe hľadania aspektov erósu v milostných vzťahoch muža a ženy, teda mužského a ženského archetypu (línie Hejgeš a Kerenský) určíme, nakoľko sú duchovne podmienené. Ak nájdeme intertextové odkazy na *Sväté písmo*, upozorníme na ne.

V poslednej kapitole ZÁVER zhrnieme poznatky nášho bádania a určíme, či sú duchovné súvislosti v rámci našej témy dominantné a zmysluplne prepojené, nakoľko sú pevnou štruktúrou filmu *Lalie poľné*.

Najzásadnejšou filmologickou literatúrou týkajúcou sa Havettu bude pre nás monografický zborník Václava Maceka *Elo Havetta (1938-1975)*²⁴. Pozostáva z troch hlavných štúdií Václava Maceka, Andreja Obucha, Jozefa Macka a siedmich vedľajších textov od režiséra, jeho generačných druhov, spolupracovníkov alebo Antonína J. Liehma. Mackova štúdia *Karnevalizácia v diele Ela Havettu*²⁵, v ktorej autor analyzuje oba celovečerné režisérove filmy, bude pre nás najprínosnejšou. Ďalším dôležitým materiálom sa stane časť zo štúdie Stanislavy Přádnej *Poetika postav, typů, (ne)herců o Laliách poľných* z publikácie *Démanty všednosti*.²⁶ Autorka sa tu najmä zaoberá motívom púte a pohybu.

Preštudovali sme aj ďalšie texty týkajúce sa filmu *Lalie poľné* (a Havettu všeobecne), ale nenašli sme v nich žiadne zásadné poznatky vzťahujúce sa

21 WEHR, Gerhard. *Posvätná svatba*. Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005.

22 ELIADE, Mircea. *Posvätné a profánni*. Praha : OIKOYMENH, 2006.

23 FEDOTOV, Georgij Petrovič. *Svatí staré Rusi*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011.

24 MACEK, Václav. *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990.

25 MACKO, Jozef. *Karnevalizácia v diele Ela Havettu*. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990.

26 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 221 – 224.

k problematike našej témy. *Slovenský hraný film 1970-1990* (Václav Macek)²⁷, *Dejiny slovenskej kinematografie* (Václav Macek, Jelena Paštéková)²⁸ a *Československá nová vlna* (Peter Hames)²⁹ majú predovšetkým význam pre prácu filmového historika, k estetickým aspektom sa vyjadrujú veľmi stručne. Zbierka rozhovorov Antonína J. Liehmana *Ostře sledované filmy*³⁰ s významnými československými režisérmi obsahuje síce rozhovor s Havettom, je ale z roku 1969, takže režisér sa vyjadruje predovšetkým k študentským filmom a debutu. Každopádne tento rozhovor pomáha vytvoriť si obraz o režisérovom prístupe k tvorbe, ktorý by sme našli v *Laliách poľných*. Jedná sa hlavne o folklórizmus a čistotu štýlu, o ktorej by sa samozrejme dalo ešte polemizovať.

Preštudovali sme pramene týkajúce sa filmu *Lalie poľné* uložené v Slovenskom filmovom ústave. *Osobný fond Ela Havettu*³¹ obsahuje informácie týkajúce sa najmä produkcie filmu (režisérov pracovný zápisník, fotografie z natáčania, propagačné materiály, a.d.). Fond *Slovenská filmová tvorba*³² obsahuje materiály týkajúce sa literárno-dramaturgickej prípravy produkcie filmu (filmová poviedka, schvaľovacie posudky a.d.). Kritiky, prípadne iné články z rozličných periodík sa väčšinou k filmu vyjadrujú len na veľmi všeobecnej úrovni. Z týchto prameňov sme čerpali len výnimočne.

27 MACEK, Václav. *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1993.

28 MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997.

29 HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008.

30 LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha : Národní filmový archiv, 2001.

31 *Osobný fond Elo Havettu 1926 – 1990*. Slovenský filmový ústav.

32 Fond Slovenská filmová tvorba, Literárno-dramaturgická príprava, spis *Lalie poľné* (nespracovaný fond). Slovenský filmový ústav.

KAPITOLA 2

OBJASNENIE TEORETICKÝCH VÝCHODÍSK

2.1 Podobenstvo O návrate strateného syna – archetypálna koncepcia bytia

Z *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu* je pre nás najdôležitejšia kapitola 5, *Krajina bytí jako metanoia*. Autor sa v nej zaoberá archetypálnymi súvislosťami bytia a ich vzťahmi k časopriestoru dramatickej stavby umeleckého diela. Túto koncepciu bytia, ktorá je založená v umeleckom diele, „*poctivý a k životu pravdivý umělec není schopen ze své podstaty obejít či vynechat.*“³³ Archetyp a bytie budú v našom prípade sakrálne kategórie – archetyp je vzor, ktorý zadal stvoriteľ kozmu, aby človek podľa neho mohol vedieť, ako byť.³⁴ Túto koncepciu budeme ozrejmovať na podobenstve *O návrate strateného syna*, ktoré Suchánek považuje za univerzálny mýtus. Nadväzuje na poznatky nahromadené Eliadem – princíp mýtu o večnom návrate³⁵ sa objavuje v rituáloch archaických kultúr, spočíva v cyklickom ročnom opakovaní návratu k čistému pračasu, „*ktedy existoval v okamžiku stvoření.*“³⁶ Človek, ktorý rituálne „*symbolicky participoval na zničení a znovustvoření světa, byl rovněž stvořen znovu; rodil se znovu, protože začínal novou existenci. [...] Sjednotil se znovu s bájným časem stvoření.*“³⁷ Podobenstvo je zavŕšené navrátením sa k pôvodnému stavu bytia, znovuzrodením: „*bol mŕtvy, a ožil, bol stratený, a našiel sa.*“³⁸

Uzlové body tejto koncepcie, ktoré následne definujeme, budeme hľadať (KAPITOLA 3) v syžetových líniách postáv Hejgeš, Krujbel, Kerenský. V *Laliách poľných* dominuje motív cesty, púte, ktorý je príznačný aj pre podobenstvo *O návrate strateného syna*. Tento motív je v tomto filme predovšetkým určovaný pohybom:

33 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 140.

34 „*Žádný bůh, žádný civilizační hrdina nezjevil nikdy žádný profánní akt. Všechno, co bohové nebo předkové dělali, tedy všechno, co o jejich tvůrčí aktivitě vyprávějí mýty, náleží do sféry posvátného, a participuje tedy na bytí.*“ (Eliade 2006, s. 65).

35 Tejtó koncepcii venoval Eliade samostatnú prácu: ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKÚMENÉ, 1993.

36 ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 54.

37 Tamtiež, s. 55.

38 Lk 15, 32. *Sväté písmo*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2001, s. 2251.

„Odsouzení k věčnému cestování přijali tuláci pohyb na cestě jako svůj osud. [...] Téma pohybu určilo výrazové prostředky, zejména časté jízdy kamery, panorámy nebo krkolomnou 'chůzi' ruční kamery. [...] Poutnické posuny na cestě si vyžaduje i řada lidových obyčejů a církevních rituálů – do kostela na mši, božitélové procesí, jarmark, pouť. [...] Putování figur je v Havettově filmu velkou metaforou věčného exodu lidstva a jeho zkušenosti: jen cesta v pohybu a přemísťování posunuje dějiny a dává v nich smysl i jedinému nepatrnému lidskému životu.“³⁹ Narácia prechádza od prezentácie chaosu a zla (prológ s vojnou), cez zobrazenie jednotlivých ciest postáv, po vyjadrenie radosti a vykúpenia (sekvencia záverečnej slávnosti).

Domov

Eliade uvažuje o archetypálnom obraze „stred sveta“ – časopriestor stvorenia človeka. Prechádza ním stĺp axis mundi, „který spojuje a zároveň podpirá nebe i zemi a jehož spodní část je zabořena do světa dole (to, co se nazývá 'podsvětí')“.⁴⁰ Táto posvätná vertikála môže byť vyjadrená napr. ako hora, strom, chrám alebo rebrík.⁴¹ Motív obdobnej vertikály sa objavuje aj v *Laliách poľných* (strom, hora alebo kostolná veža), predpokladáme, že sa v tomto filme bude vyskytovať aj stred sveta. V kresťanskej teológii je stredom sveta raj (záhrada Eden) – duchovný časopriestor stvorenia bezhrišneho človeka, ktorý „jest stvořen k obrazu a podobě Boha, dokonalý a úplný, jako muž a žena je stvořen.“⁴² Jeho vertikálou axis mundi je strom života⁴³, čiže Kristus. Nejedná sa len o definovanie časopriestoru, ale aj stavu bytia – človek ako Imago Dei (obraz Boží). V kompetencii s podobenstvom *O návrate strateného syna* používame pre označenie stredu sveta „Domov“ (Otca, Boha), človeka označíme ako „syna“.

39 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 221, 222.

40 ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006, s. 28.

41 „Každý posvátný prostor předpokládá nějakou hierofanii, nějaký vlom posvátna, jehož důsledkem je vydělení určitého území z okolního kosmického prostředí a jeho kvalitativní odlišení. Když Jákob na cestě do Cháranu viděl ve snu žebřík, který sahal do nebe a po kterém vystupovali a sestupovali andělé, a když slyšel Hospodina, jak shůry říká: 'Já jsem Hospodin, Bůh tvého otce Abrahama a Bůh Izákův', procitnul a chvěje se strachem zvolal: 'Jakou bázeň vzbuzuje toto místo! Není to nic jiného než dům Boží, je to brána nebeská.'“ (Eliade 2006, s. 21, 22).

42 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 43.

43 Gn 2, 9. *Sväté písmo*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2001, s. 46.

Blúdenie a pád

Mladší syn v podobenstve opúšťa Domov Otca, „*bloudí jako nevidomá, hluchoněmá a nesvéprávná bytost ve zcela neznámém prostředí, zoufale se držíc svého otroctví v domnění, že jde o těžce vybojovanou svobodu na všech a proti všemu.*“⁴⁴ Vertikála axis mundi je tu stále prítomná, pretože „*Sacrum je prítomno v osobě člověka, [...] primární vertikálou je sám člověk.*“⁴⁵ Ten ju napriek jej prítomnosti nevníma kvôli vlastnej pýche, a preto v podobenstve skončí syn pri sviniach – pocíti dôsledok pýchy, ktorým je duchovný pád. V *Laliách polných* je blúdenie zreteľné predovšetkým v syžetovej línii postavy Hejgeš. Naopak, u Kerenského môžeme sledovať priamočiare smerovanie za Paulínou, ktoré je (pravdepodobne) zavŕšené manželstvom.

Atribút Domova

Následne v podobenstve začína proces synovho uvedomovania si seba samého. Podľa Suchánka, v Tarkovského filmoch prichádza niečo alebo niekto, čo blúdiacej postave tieto zabudnuté súvislosti potvrdí⁴⁶ (boží posol, anjel). Indikuje prítomnosť Domova, ktorý je abstraktnou kategóriou. Toto „niečo“ budeme hľadať aj v *Laliách polných*, v našej práci použijeme označenie „atribút Domova“. Budú nás zaujímať reakcie postáv Hejgeš, Krujbel, Kerenský na tento atribút. Objavuje sa nezávisle na tom, či ho filmová postava zaregistruje, prijme alebo správne interpretuje. Je možné, že atribút sa jej zjavuje v momente rozpoznaní vlastnej pýchy, kedy si uvedomí hriešny stav svojej duše, vzdialený od prvotného archetypu, alebo naopak, atribút jej umožní rozpoznať vlastnú pýchu. Syn vďaka nemu vystupuje z bludného kruhu. „*Začíná cesta přijmutí kříže*“⁴⁷, čiže bolesti a utrpenia, syn si uvedomuje duchovnú rovinu svojej viny.

Nostalgia a metanoia

„*Pocit lítosti jej povznáší do prožívání nostalgie, která jej zavádí do hlubin*

44 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 137.

45 SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... anebo malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby*. Olomouc: Mgr. Jiří Burget, 2004, s. 78, 79.

46 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 137, 138.

47 Tamtiež, s. 138.

dosud uzavřených prostorů jeho paměti.“⁴⁸ Nostalgia je v tomto prípade spomienka na Domov, vyvolaná atribútom Domova a uvedomením si vlastnej viny. Syn prijíma pokánie, „*Těžce a bolestivě padá na kolena, [...] konečně poznává, kde se nachází a co se svou pýchou snažil zničit. [...] Poznává nejenom, že se kříž dá nést, ale že je to nutné pro bytí světa.*“⁴⁹ Kríž spĺňa funkciu axis mundi, vytvára puto medzi synom a Domovom. Návrat je obrátením, označíme ho ako metanoiou. Otec z podobenstva je milosrdný, pretože odpúšťa synovi, zároveň milujúci, pretože túžil po synovej metanoií a po jeho návrate sa radoval a pripravil hostinu. V *Laliách poľných* sa zreteľne kajú Krujbel v magicko-realistickej scéne slovami „*mea culpa, mea maxima culpa*“⁵⁰ a v záverečnom lete prestáva „*existovat jako živý člověk, promění jej optika kamery v duchovní substanci, jež došla naplnění a splynula s krajinou.*“⁵¹ Naopak, pre Hejgeša je charakteristická nepokora, ktorá umocňuje jeho blúdenie.

Okrem mladšieho syna v podobenstve vystupuje aj postava staršieho syna, ktorý Domov na začiatku neopúšťa. Keď sa mu však brat navráti, začína jeho blúdenie. Skrz závisť a pýchu odmietne milosrdenstvo, radosť a lásku Otca. „*I ten, který zůstal doma, se stal ztraceným člověkem. Navenek vykonával vše, co se očekává od hodného syna, ale v nitru odešel daleko od otce.*“⁵² Podobenstvo by mohlo mať názov „Podobenstvo o stratených synoch“.

2.2 Mužský a ženský archetyp, erós

Mužský a ženský archetyp

Z hľadiska religionistiky boli tieto archetypy najskôr v duchovnej podobe a po stvorení človeka v duchovnej aj telesnej – telesné je odrazom duchovného archetypu.⁵³ Úplný človek pozostáva zo zjednotenia mužského a ženského.⁵⁴ „*Teprve díky napětí protikladů pohlaví se může realizovat lidský život. Až spojením muže a*

48 Tamtiež, s. 139.

49 Tamtiež.

50 *Lalie poľné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

51 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 224.

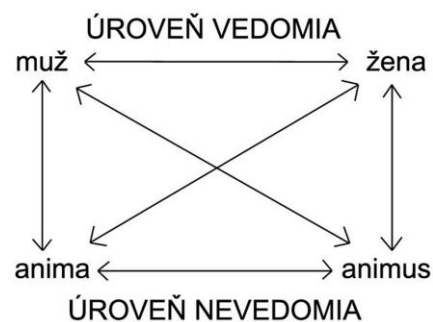
52 NOUWEN, Henri J. M.. *Návrat ztraceného syna.* Praha : PAULÍNKY, 2001, s. 76.

53 WEHR, Gerhard. *Posvátná svatba.* Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005, s. 16.

54 SCHULT, Arthur. *Das Johannes-Evangelium als Offenbarung des kosmischen Christus.* Remagen : Reichl, 1965, s. 92. Cit. in: WEHR, Gerhard. *Posvátná svatba.* Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005, s. 51.

ženy vzniká člověk. [...] V Ty (opačného pohlaví) nachází člověk své Já.“⁵⁵

Podľa Carla Gustava Junga sa v úrovni nevedomia nachádza u muža ženský princíp anima a u ženy mužský princíp animus. „Přirozená funkce anima (stejně jako animy) spočívá v tom, že vytváří spojení mezi individuálním vědomím a kolektivním nevědomím. [...] Animus a anima by měli fungovat jako jakýsi most nebo brána k obrazům kolektivního nevědomí.“⁵⁶



Obr. 1

Komunikácia sa uskutočňuje na úrovni vedomého ja a ty a zároveň na úrovni nevedomia medzi animou a animom.⁵⁷ (Obr. 1)

Zbližovanie sa s vlastnou ženskosťou (u muža) a mužskosťou (u ženy) nájdeme v mnohých rozprávkach, mýtoch alebo vo *Svätom písme*. Tieto príbehy „vrcholí spojením tých, ktorí se vědomě nebo nevědomě hledají, neboť jsou si souzeni“.⁵⁸ Takýto vzorec môže byť naplnenou alebo nenaplnenou súčasťou vzťahov aj medzi postavami filmu *Lalie poľné*: vzťahy Hejgeš – Paulína a Kerenský – Paulína.

Erós

„Erós jako plodivá síla umožňuje vznikání,“⁵⁹ na princípe prenikania, ktoré „samo o sobě existuje jako dvojjediný fenomén bytí. Jde o čin a stav současně, při kterém jedna skutečnost proniká (fyzicky a duchovně dvojjedině) jinou skutečnost, čímž jí způsobuje proniknutí sebou (fyzicko-duchovní stav).“⁶⁰ Prenikanie sa môže uskutočniť len do otvoreného a prijímajúceho subjektu, ako obdarovanie láskou, ktorá je prežívaná telesne aj duchovne. Na rozdiel, vníkanie je len fyzický a násilný proces.⁶¹

Erós umožňuje človeku oddať sa Bohu a zjednotiť sa s ním, vháňa ho „do náruče milujícího Boha.“⁶² Erotický zážitok nemusí pochádzať len z telesno-

55 WEHR, Gerhard. *Posvátná svatba*. Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005, s. 182.

56 JAFFÉ, Aniela. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Brno : Atlantis, 1998, s. 374.

57 WEHR, Gerhard. *Posvátná svatba*. Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005, s. 191.

58 Tamtiež, s. 197.

59 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 11.

60 Tamtiež, s. 11, 12.

61 Tamtiež, s. 12.

62 GRÜN, Anselm, RIEDL, Gerhard. *Mystika a erós*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1996, s. 46.

duchovného styku medzi mužom a ženou, ale aj z iného fyzicko-duchovného rituálu: napr. pri prijímaní sviatosti (napr. sviatosti oltárnej, eucharistie) „*se prostredníctvom mystiky a erósu viditeľné stáva výrazem neviditeľného, ve viditeľném se dotýkáme neviditeľného Boha.*“⁶³

Z vyššie spomenutého definujeme erós (alebo erotiku, erotickú lásku) ako proces alebo akt obdarovania inej osoby duchovnou láskou skrz telesné (pohlavný styk alebo iný fyzický rituál), ktoré dávajúca aj prijímajúca osoba pociťuje duchovne aj telesne.

V *Laliách polných* sú prítomné vzťahy medzi mužským a ženským archetypom, pre ktoré je charakteristická forma fyzického styku: Hejgeš – Paulína a Kerenský – Paulína. V prvom prípade sa Hejgeš snaží získať Paulínu proti jej vôli, čiže ide o vníkanie bez erotickej lásky. Naopak, Kerenský prejavuje lásku na princípe obdarovania.

2.3 Jurodivost'

V histórii Ruska a Grécka v období od 14. do 17. storočia narazíme na niekoľko jurodivých svätcov, obdarených blaženosťou.⁶⁴ Ich spôsob života vynikal šialenstvom a výsmechom voči svetu: „*Svět nehanobí blaženého, nýbrž blažený hanobí svět.*“⁶⁵ Pohrdali racionnosťou, mali prorocký dar a špecifický spôsob kazateľstva, prejavovali sa symbolickými teatrálnymi gestami.⁶⁶ Niektorí títo svätci žili túlavým spôsobom, prijímali krutosť v askéze. Napr. Prokopij Ust'južský podľa legendy spával na hnojisku alebo pred chrámom.⁶⁷ Svätý Vasilij chodil nahý (podobne ako viacerí jurodiví) po Moskve a konal zdanlivo paradoxné činy, ktoré v skutočnosti boli opodstatnené – dokázal totiž vidieť skryté súvislosti: „*háže kameny na domy spravodlivých lidí a libá rohy domů, kde se lidé rouhají: před prvními se totiž ocitli vyhnání démoni, u druhých pláčou andělé.*“⁶⁸ Podobne paradoxne sa mohla u niektorých jurodivých javiť nemravnosť, ako napr. u svätého Symeóna, ktorý sa pohoršene správal v chráme, na Veľký piatok jedol salámu alebo tancoval s

63 Tamtiež, s. 64.

64 FEDOTOV, Georgij Petrovič. *Svatí staré Rusi*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011, s. 177.

65 Tamtiež, s. 186.

66 Tamtiež, s. 178, 179, 181.

67 Tamtiež, s. 180.

68 Tamtiež, s. 183.

neviestkami.⁶⁹

Jurodivosť je vlastnosť bláznov pre Krista. Duchovné poslanstvo prezentujú asketickou bláznivosťou, ktorá sa vymyká normám a na prvý pohľad pôsobí paradoxne. Postava Krujbela z *Lalii poľných* sa na prvý pohľad prejavuje komediálne vo význame parodovania kresťanstva. My naopak za charakteristické pre túto postavu považujeme aspekty jurodivosti, jeho bláznivosť má posväcujúci charakter. Krujbel je kvôli nepochopeniu tejto príznačnosti neustále odmietaný davom ľudí. Až na konci života sa „dostane ke slovu, jímž může oslovit svět“⁷⁰, v sekvencii záverečnej slávnosti, kedy sa dostáva do pozície „zmoudřelého blázna“⁷¹.

69 Tamtiež, s. 178.

70 CIESLAR, Jirí, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 223.

71 Tamtiež, s. 224.

KAPITOLA 3

ĽALIE POĽNÉ

3.1 Problém farebnosti filmu na vydaných DVD

Ľalie poľné boli dvakrát vydané na DVD: najskôr spolu so *Slávnosťou v botanickej záhrade* a bonusovým materiálom ako dvoj-DVD *Elo Havetta Collection* (2006), potom v edícii Slovenského filmového ústavu a denníka SME (2007) v rámci kolekcie *Slovenský film 70. rokov*. Verzie filmu na týchto DVD sa výrazne odlišujú vo farebnosti. V prvom vydaní má film čiernobiele sekvencie tónované do zelenej, modrozelenej alebo žltej farby. V druhom vydaní sú tie isté sekvencie čiernobiele, bez farebného tónovania – jedine prológová sekvencia je tu modrá a titulková sekvencia hnedá.

Na základe dobových prameňov vyznieva, že ani jedna z týchto dvoch verzií nie je farebnosťou totožná s pôvodnou verziou z roku 1972. Nájdeme niekoľko dobových citácií, ktoré to potvrdzujú. Tvorcovia pred započatím nakrúcania napísali: „*Film sa bude nakrúcať na čiernobiely materiál s tónovaním do zelena a do hnedá, tak aby pripomínal staré dobové fotografie.*“⁷² Dokončená verzia sa samozrejme od prvotných plánov mohla líšiť, každopádne po dokončení filmu sa Havetta vyjadril: „*Pretože je to film, ktorý by mohol byť venovaný našim starým otcom, okamžite sa vnucuje predstava zahnedlých, žltých vojenských fotografií s olámanými rožkami z kufríka našich dedov. [...] Preto sme aj ostali pri základnej, hnedej farbe.*“⁷³ Z ďalšieho dobového textu sa dozvedáme, že retrospektívy sú vo filme zahnedlé a noc modrá.⁷⁴ Týmto popisom neodpovedá ani jedna z dvoch verzií vydaní filmu. Do modrej farby je tónovaná len úvodná sekvencia s vojnou a do hnedej len úvodná titulková sekvencia.

Na druhom vydaní spolupracoval aj kameraman filmu Dodo Šimončič, ktorý mal zaručiť obrazovú korektnosť. Peter Csordás zo Slovenského filmového ústavu nám vysvetlil, čo je príčinou farebného tónovania čiernobieleho obrazu na prvom

72 HAVETTA, Elo, MARENČÍN, Albert, ŠIKULA, Vincent, ŠIMONČIČ, Jozef. *Zdôvodnenie použitia farebného materiálu vo filme „Slnko, dážď, ľalie poľné“*. Fond Slovenská filmová tvorba, Literárno-dramaturgická príprava, spis *Ľalie poľné* (nespracovaný fond). Slovenský filmový ústav.

73 MIHÁLIK, Peter. O vojne z inej strany. Elo Havetta o filme *Ľalie poľné*. *Práca* 6, 7.10. 1972, s. 6.

74 JANÍK, Štefan. Čisté ako ľalie poľné. Polodialóg so slovenským režisérom Elom Havettom. *Lud*, 10.10. 1972, s. 5.

vydaní: tým, že sa čiernobiele pasáže skopírovali na farebný filmový materiál, vznikla farebná deviácia. Takáto verzia sa potom dostala na prvé DVD.⁷⁵ Preto budeme analyzovať verziu z druhého vydania, aj keď ju dobové výroky uvádzajú do rozpornej korektnosti.

3.2 Archetypálna koncepcia bytia vo filme *Lalie poľné*

3.2.1 Prológ, titulková sekvencia, strom života

Predtým, ako začneme analyzovať syžetové línie troch postáv Hejgeš, Krujbel, Kerenský, pozrieme sa na prvé dve sekvencie filmu a na prvý záber tretej sekvencie, pretože iniciujú vývoj ďalších súvislostí.

Prológova sekvencia predstavuje fiktívne vytvorený záznam akejsi bitky v prvej svetovej vojne. Vidíme tu všetky tri postavy zasadené do frontovej situácie. V textoch o *Laliách poľných* sa väčšinou píše o psychickej záťaž z vojnovnej skúsenosti dopadajúcej na postavy: „*Válka představuje cosi minulého, vzdáleného, a přesto se neustále ozývajícího v psychice lidí.*“⁷⁶ Čo je pravda, ale zároveň predpokladáme, že na postavy dopadá aj záťaž duchovného zla, ktorá sa prejaví aj na psychických deviáciách. Získavanie skúsenosti so zlom ešte nemusí znamenať, že postavy zlu prepadnú, ale že spoznajú jeho účinok. Táto skúsenosť ich samozrejme poznačí, zrodí sa v nich bolesť a na vysporiadavaní s ňou bude závisieť vývoj každej postavy. Od tejto chvíle každý nesie utrpenie. Sekvencia končí spoločným zoskupením vojakov, ktoré má byť zvečnené fotografiou – tým je vyjadrené, že si postavy uvedomujú svoj pôvod: vojna skončila, postavy čakajú na návrat Domov. Sekvencia je tónovaná do studenej modrej farby (**Obr. 2 a**), diegetický zvuk je obmedzený len na zvuky výstrelov, výbuchov a ohňa – indexy hrôzy a zla. Nediegetický zvuk filmovej premietačky má realistickú motiváciu: jedná sa o prehrávaný záznam. Keďže táto sekvencia prezentuje udalosti ako archívny materiál, upozorňuje, že sa jedná o zobrazenie minulého, chaotického stavu sveta, ktorému zatiaľ nevládne kozmický a sakrálny poriadok.

Prechod na titulkovú sekvenciu je tvorený výbuchom granátu alebo záblesku

75 Parafrázované z osobného rozhovoru autora práce s Petrom Csordásom, 7. 8. 2013 v Bratislave.

76 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 221.

z fotoaparátu. Titulková sekvencia je tónovaná voči modrej kontrastnou hnedou farbou (**Obr. 2 b**), čo evokuje blížiac sa teplo Domova. Sekvencia pozostáva z fotografií zachytávajúcích radostný návrat, takže tematicky nadväzuje na predchádzajúcu súvislosť so zoskupovaním. Nejedná sa ešte o návrat Domov v duchovnom slova zmysle (metanoia), ale o vyjadrenie začiatku cesty k tomuto návratu.

Po titulkovej sekvencii vidíme strom, spoza ktorého presvitá priamo do kamery slnečné svetlo. (**Obr. 2 c**) Využitie mäkkého slnečného protisvetla je v *Laliách poľných* rozšírený prostriedok. Zúčastňuje sa na utváraní letnej atmosféry. Na jeho dôležitosť upozorňoval aj pracovný názov filmu, *Slnko, dážď, ľalie poľné*⁷⁷, a taktiež Havetta vo svojich listoch a dielach osobnou značkou: „Štylizované slniečko sa stalo emblémom domova.“⁷⁸ V Tarkovského filme *Ivanovo detstvo* (1962) sa objaví obdobný záber s krížom, spoza ktorého presvitá slnečné svetlo. Jedná sa o tradičnú symboliku „nebeského svetla jako znaku transcendence.“⁷⁹ Predpokladáme, že rovnakú funkciu má slnečné svetlo aj v *Laliách poľných*. Strom za týchto okolností môžeme považovať za symbol Krista, čiže strom života, bod ideálneho dovŕšenia cesty postáv. Ak si uvedomíme, že symbol Krista je zasadený po prezentácii chaosu, nájdeme logickú spojitosť (Kristus oslobodzuje svet od chaosu) a analógiu s dejinami spásy.⁸⁰



Obr. 2 a, b, c

77 *Osobný fond Elo Havettu 1926 – 1990*. Lalie poľné. Pracovný zápisník. Slovenský filmový ústav, inv. č. 211, sign. IV.3/a.

78 HAVETTA, Elo. Dovidenia, domove. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 12.

Tento motív nájdeme aj v Havettovom študentskom filme *Predpoveď: nula* (1966) (Macek 1990, s. 31).

Motív slnka je vo filme *Slávnosť v botanickej záhrade* použitý ešte výraznejšie, predovšetkým v scéne, keď v noci zázračne vyjde slnko.

79 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kulury, 2007, s. 150, 151.

80 Teraz sa môže zdať, že nadinterpretujeme. V kapitole 3.2.6 uvedieme motív stromu života do širších súvislostí.

Na analyzovanie tohto naratívneho usporiadania máme ešte druhý pohľad: v skratke je odprezentovaná archetypálna koncepcia bytia ciest postáv – od pádu (vojna), cez nostalgiu (zoskupovanie pred fotografovaním) až po metanoiú (titulky zavŕšené stromom života). Čiže mýtus odprezentovaný v skratke.

3.2.2 Jarmok (Hejgeš, Krujbel)

Vo vojnovom prológu je Hejgeš dávaný do spojitosti s Krujbelom. Titulková sekvencia končí fotografiou, na ktorej spolu tieto dve postavy putujú (**Obr. 2 b**) – je naznačené, že patria k sebe. Na jarmoku Hejgeš stretáva harmonikára, žobráka, ktorý hrá a spieva skladbu: „*A bol jeden kopeček, na nem kostelíček a v tem kostelíčku svatý Antoníček.*“⁸¹ Je to leitmotív prechádzajúci celým filmom. Hejgeš k tomuto žobrákovi pristúpi a „*laskavým gestem pohladí bližního.*“⁸² Týmto gestom vyjadří svoju príslušnosť k tejto postave – harmonikára a jeho pieseň považujeme za atribút Domova.

V zápätí narácia prechádza na Krujbelovu kázeň, v ktorej parafrázuje myšlienky z Matúšovho evanjelia⁸³: „*Pozrite vtáctvo nebeské, ani neseje, ani nežne a preda má čo jest'. Lalie polné sa nestarajú, čím sa šatíť, a aký krásny majú šat.*“⁸⁴ Jeho kázeň pripomína myšlienky preferované svätým Františkom z Assisi (napr. o chudobe alebo vzťahu k prírode).⁸⁵ Spôsob jeho kázania má aspekty jurodivosti a zároveň jeho nadšení poslucháči sa javia byť kompetentní s podobnou bláznivosťou. V momente, keď hovorí o krásnom šate ľalií poľných, je krátky záber na smejúcu sa starenu s nezdravým chrupom. Táto kombinácia nevyznieva ironicky, naopak, Havetta vzdáva úctu a obdiv bláznivým a navonok škaredým ľuďom. Forma tejto úcty je rovnako jurodivá. Treba dodať, že svätý Antón Paduánsky, o ktorom neustále spieva harmonikár, bol členom františkánskeho rádu, jeho atribútom je ľalia,⁸⁶ a tak nie je nadinterpretáciou vidieť medzi obsahom piesne a Krujbelom vnútornú spriaznenosť.

81 *Lalie polné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

82 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 223.

83 Mt 6, 26 – 30. *Sväté písmo.* Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2001, s. 2145.

84 *Lalie polné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

85 HEYDUK, Josef. *Svatí církevního roku.* Praha : VYŠEHRAD, 2001, s. 176 – 178.

86 ATTWATER, Donald. *Slovník svatých.* Rudná u Prahy : JEVA, 1993, s. 53.

Za Krujbelom je umiestnený kríž – postava je daná do súvislosti s Kristom.

Hejgeš v kázajúcom Krujbelovi vidí nezmyselného blázna (zrejme protiklad harmonikára). Nerozumie jurodivosti, a preto nedokáže pochopiť spriaznenosť Krujbel – harmonikár. Jeho cesta s Krujbelom sa rozchádza.

3.2.3 Hejgeš

Keď sa Hejgeš prvý krát schádza s Paulínou pri rozhovore, stojí pri nich malé dievčatko oblečené vo svetlých šatoch. Jeden záber je komponovaný tak, aby dievčatko bolo umiestnené medzi Hejgešom a Paulínou. (Obr. 3) Dievčatku môžeme prisúdiť najmä prívlastky nevinnosť a čistota. Pravdepodobne prezentuje duchovný ženský archetyp, animu, ktorý by mal Hejgeš prijať, zrejme skrz Paulínu. Zároveň ikonizuje anjela, predstavuje atribút Domova, pretože prostredníctvom svojej pozície upozorňuje Hejgeša na dôležitosť Paulíni. V závere sekvencie Hejgeš toto dievčatko pohladí rovnako, ako pohladil harmonikára.



Obr. 3

Hrá na klarinet a zhromažďujú sa okolo neho tuláci a iní prostí ľudia, spoločne spievajú duchovnú pieseň: „*Nám je daný, narodený z čistej Panny Boh a Kráľ. Chodieval po tejto zemi, zrnká pravdy rozsieval. Chvilám svojich dobrodení potom divný záver dal. Pri poslednom zmrkávaní s bratmi k stolu zasadol...*“⁸⁷ Hejgeš tu nadobúda podobný význam ako harmonikár. Vytvára sa okolo neho harmonické spoločenstvo, ktoré duchovne obohacuje. S naším názorom súzni citát z literárnej predlohy, ktorý je parafrázovaný aj v záverečnej filmovej sekvencii Krujbelom: „*Ludia vravievali, že sa mu nijaký iný tulák nevyrovná, pretože Hejgeš, verte či neverte, vedel hrať na klarinete. Keďže je spev dvojnásobnou modlitbou, hra na klarinete musí byť aspoň trojnásobnou.*“⁸⁸ V tejto chvíli, Hejgeš voči ostatným tulákom figuruje ako atribút Domova, podobne ako Kristus voči apoštolom. Z textu piesne a z procesu zhromažďovania sa, môžeme u Hejgeša rozpoznať kristologické aspekty.

Prvý záber tejto sekvencie zachytáva zátišie: strom, džbán, chlieb, jablká,

87 *Lalie polné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

88 ŠIKULA, Vincent. *Nebýva na každom vršku hostinec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966, s. 37, 38.

košík, ľanová plachta, čo sú objekty indexujúce domov a zrejme aj Domov. Na zátišie nadväzuje záber s chlapcom, ktorý ustrnul v statickej póze, keď zaregistroval Hejgešovu hudbu. Obdobná statická póza sa objavuje aj v druhom pláne záberu s inou postavou. V tomto momente „*jsme svědky téměř meditativního kolektivního zastavení.*“⁸⁹ Chlapec o chvíľu pokračuje v pohybe, vyjde zo záberu a v tret'om pláne obsadia mizanscenu deti rýchlim pribehnutím. Zredukovanie toku času na začiatku a náhla zmena rytmu na konci záberu fungujú ako vstup do iného časopriestoru. V spojení s Hejgešovou náboženskou hudbou môžeme tvrdiť, že sa jedná o duchovný časopriestor. „*Z detailních záběrů na zamklé či prozpěvující tváře zavane zvláštní duch lidské svornosti, kdy se všichni zaposlouchají do tklivých tónů.*“⁹⁰ Neskôr uvidíme, že v sekvencii záverečnej slávnosti bude tento istý priestor sakralizovaný o ďalšiu úroveň.

Situáciu preruší sedliak Truchan, ktorý nenávidí tulákov. Hejgeš sa s ním pustí do bitky a neľútostne ho zbije.



Obr. 4 a, b, c

Spor je natočený v dvoch záberoch. V prvom, najdlhšom, má dôležitú funkciu slnečné protisvetlo, kontrastne sa stavia k násiliu, figuruje na pozadí ako neustále prítomný atribút Domova. (Obr. 4 a) Proces bitky nie je výrazne dramaticky zdôraznený, jej aktéri sa strácajú medzi okolitými postavami. Druhý záber je veľký celok z nadhľadu, ktorý zachytáva zakončenie bitky. (Obr. 4 b) Nasledujúci záber je detail na odchádzajúceho Hejgeša, za ktorým vidíme kostolnú vežu (Obr. 4 c) – ak ju uvedieme do súvislosti s predchádzajúcim záberom, môžeme tvrdiť, že tento nadhľad predstavoval Boží pohľad – veža vytvára spojnicu medzi Bohom a zemou, čiže ikonizuje axis mundi. Scénu sprevádza veselá karnevalová hudba, ktorá „*vytvára*

89 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně.* Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 223.

90 Tamtiež.

kontrapunkt k sujetovým vzťahom.“⁹¹

Základnou hodnotovou substanciou prezentovanou v tejto scéne nie je násilnosť, ale duchovné svetlo obsiahnuté v mizanscéne a radosť vyjadrená hudbou. Hejgeš nevidí tieto atribúty Domova, naopak vníma chaotické násilie. Toto násilie sa snaží potlačiť, háji „*Kristovo podobenství o ptactvu nebeském a jeho výrok o ponížených, kteří budou povýšeni*“⁹², robí to však paradoxne neadekvátnym, násilným spôsobom. Tým, že prestáva vnímať atribúty Domova, sa začína odpútať od tulákov. Nechce byť prenasledovaným a odmieta zdieľanie bolesti, ktorá mu bola priradená už v prológu. Tým začína (respektíve pokračuje) blúdenie tejto postavy.

Dvojica tulákov sa snaží u Hejgeša nájsť priazeň: jednak pretože sú hladní (z vypočítavosti) a zároveň túžia po jeho hudbe, ktorá je pre nich atribútom Domova. Stretnú sa v senníku: spojenie mizanscény ležiacich postáv v sene s Hejgešovým hraním na klarinet a zvukov prírody (cvrčky, žaby a ďalšie) opäť indexuje prítomnosť Domova. Hejgeš tulákov odmieta, odháňa ich, preruší utváranie spoločenstva. Tuláci mu ukradnú klarinet – akoby mu chceli vziať samotný talent a hudbu, ktorú im nechcel dať.⁹³

Časový prechod z večera na ráno je vytvorený stmievačkou. Hneď za ňou nasleduje záber cez deravú strechu senníka na strom. Filmová interpunkcia, okrem časového prechodu, značí aj dopad dôsledku – dôsledkom Hejgešovho odmietania bola krádež klarinetu. Záber na strom rozvíja scénu o duchovné fluidum.

Hudobný nástroj v *Laliách poľných* je vnútorne prepojený s postavou, ktorá skrz neho dokáže vyjadrovať duchovné poslanstvo.⁹⁴ Dalo by sa povedať, že pomocou hry dokáže postava ikonizovať čistotu vlastnej duše. Hejgeš prišiel o klarinet, pretože odmietol plniť svoje poslanie potulného pevcu. Slobodne sa ho vzdal, hoci si to neuvedomuje. Krujbel neskôr vyčíta Hejgešovi stratu klarinetu, pretože si uvedomuje dôležitosť spojenia tejto postavy s hudobným nástrojom.⁹⁵

91 MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 322.

92 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 223.

93 Nie sú však hudobne nadaní, hra jedného z nich má kakofonický charakter. Preto (a zároveň z vypočítavosti) sa uchýlia u putujúceho mnícha hrajúceho na píšťalu – ten ich na rozdiel od Hejgeša neodmieta, privádza ich do kláštora.

94 Vnútorne spojenie medzi postavou a hudobným nástrojom nie je v umeleckej tvorbe ojedinelé. S obdobnou spojitosťou sa stretneme napr. vo filmoch *Bajaja* (Jiří Trnka, 1950), *Balada o Vojtovej Maríne* (Martin Ťapák, 1964) alebo *Ašik-Kerib* (Sergej Paradžanov, 1988), v ktorom protagonist taktiež stráca hudobný nástroj, potom ho však získava späť a jeho púť môže pokračovať.

95 U Krujbela sa prejaví akási jasnozrivosť – stratu klarinetu odhaľuje bez bližšieho skúmania.

Keďže Hejgeš nemá kam ísť a stratil časť svojej osoby, uchýli sa k vdove Paulíne. Snaží sa ju sexuálne získať: jedná sa len o telesné vníkanie bez erotickej lásky. Je príznačné, že sa tu Havetta snaží naznačiť hriechnosť: „*tesne predtým, než Hejgeš chytí Paulu za ruku a prvý raz ju chce objasť, je v Laliách poľných záber na koňa, kradnúceho a žerúceho jablká, poukladané na Paulinom obločnom ráme*“⁹⁶, čo môžeme považovať za odkaz na biblickú knihu *Genezis* a interpretovať ako ľudskú dušu prijímajúcu zakázané ovocie, čiže hriech.⁹⁷ Ďalej autor štúdie porovnáva tento výjav so scénou z filmu *Ivanovo detstvo*, „*kde kone žerú na morskom brehu rozsypané jablká*“⁹⁸, vidí medzi nimi spriaznenosť a dospieva k záveru, že v *Laliách poľných* ide o „*aspekt prirodzenosti a nevinnosti*“⁹⁹. Toto tvrdenie je vo vzťahu k našim teoretickým východiskám veľmi polemické, pretože postavy nebudú schopné nadviazať prirodzený (archetypálny) a nevinný duchovný vzťah. Zároveň nevyvraciam, že konkrétna mizanscéna alebo scéna môže byť iným spôsobom podložená pôvodnou nevinnosťou, prvotnou čistotou bezhriechného človeka – je to predpokladaná súčasť základnej substancie filmového kozmu *Lalii poľných*.¹⁰⁰ Tým pádom v akte, ktorý sa tu odohráva, je hriechnosť, ako neprirodzená, nearchetypálna vlastnosť.

Hejgešovo vníkanie je sprevádzané aj červeným tónovaním obrazu. Keďže v ich vzťahu nie je erotická láska, ani farba by tu nemala figurovať ako aspekt erósu. Červená zrejme symbolizuje násilnosť, agresivitu, ale v mystickej rovine aj duchovný rozmer Paulíninej bolesti.

Paulína následne odoženie Hejgeša a vidíme, že vdovin hluchonemý paholok sa raduje a hladí koňa – z toho odvodzujeme, že kôň bol práve ním poslaný, aby jedol jablká a naviedol Hejgeša. Z toho vyplýva, že paholok prináša do domácnosti

96 MACKO, Jozef. Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 85.

97 Gn 3, 1 – 13. *Sväté písmo*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2001, s. 47, 48.

98 MACKO, Jozef. Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 85.

99 Tamtiež.

100 Podľa nášho názoru je v Havettovom filme obraz tejto pôvodnej podstaty človeka a sveta (Domov) prítomný takmer neustále v „pozadí“ – teda aj mimo oblasť racionálnej argumentácie, ktorú uplatňujeme v tejto práci. Preto je zrejme veľmi obtiažné (možno nemožné) dokázať prítomnosť tejto roviny vedeckou metódou. Väčšinou sa jedná len o subjektívny divácky pocit. Podobne to funguje vo filmoch Andreja Tarkovského, kde môžeme poukázať na zreteľné atribúty Domova (obsiahnuté napr. v symboloch), ale zároveň môžeme na základe subjektívneho pocitu hovoriť o neanalyzovateľnej „atmosfére Domova“. Podobne, vo filmoch Roberta Bressona, je zase cítiť prítomnosť Krista, hoci nie je nijak obrazne alebo symbolicky vyjadrený. Nejedná sa len o náš názor, napr. Bresson o svojich filmoch tvrdil: „*There is a presence of something which I call God, but I don't want to show it too much. I prefer to make people feel it.*“ (Schrader 1977, s. 27).

pokúšenie k hriechu, je žiarlivý a odmieta vzťah na duchovnej úrovni Hejgeš – Paulína. Je paradoxné, že Paulína pokúšeniu neskôr podľahne a pahalok to bude trápiť.

Neznášanlivosť medzi Hejgešom a pahalokom je niekoľkokrát zdôraznená. Všetci traja sa stretnú spolu pri večeri, ale Hejgeš a pahalok sa nemôžu spolu zniest', preto Paulína pošle pahalok von. Dôležitý je pre nás nasledujúci krátky záber, ktorý netrvá ani päť sekúnd: vidíme na ňom pahalok, ako sedí niekde vonku pri dome, trápí sa, plače a zrejme cíti aj hnev. (Obr. 5) Počujeme zvuk cvrčkov, čo utvára spirituálnu atmosféru.



Obr. 5

Hoci sa scéna odohráva v noci, na polovicu jeho tváre dopadá svetlo. Záber neplní len funkciu prestrihu, ale predovšetkým naznačuje duchovnú rovinu pahalokovej bolesti. V kapitole 3.2.6 na túto myšlienku nadviažeme s ďalším argumentom.

V scéne, keď sa Hejgeš a Paulína milujú v lese, sa Hejgeš pozrie na kláštorný kostol, v ktorom sa nachádza jeho chýbajúca súčasť, klarinet. Nemá ešte informáciu, že tam je, preto sa domnievame, že jeho prítomnosť musí len pociťovať. Môžeme otvoriť polemiku o tom, ako by sa vyvíjal jeho vzťah s touto ženou, keby neprišiel o klarinet. V týchto konotáciach by klarinet mohol predstavovať Hejgešovu animu, ženský princíp náležiaci jeho nevedomiu. Keďže on prišiel, nemôže s Paulínou nadviazať duchovný vzťah. Zároveň je v



Obr. 6

mizanscéne za postavami umiestnený „dvojjediný“ strom (Obr. 6) – vytvára konfrontáciu s telesným aktom, ikonizuje spojenie dvoch elementov v jeden celok, princíp odlišný od ne-erotického spojenia Hejgeša a Paulíni. Odlúčenie od túžby po duchovnom zväzku naznačuje vdova v predchádzajúcej scéne odmietaním vziať si Hejgeša za muža („Ale teba by som za muža nechcela.“¹⁰¹), čiže utvárať sa spolu s ním na jednom tele.¹⁰² Hejgeš síce zdedí oblek po vdovinom mŕtvom mužovi, čo by mohlo značiť, že sa stáva jej novým mužom, ale vzhľadom k predchádzajúcim argumentom to nepovažujeme za správnu interpretáciu. Jeho nový noblesný kostým

101 *Lalie polné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

102 „*Preto muž zanechá otca i matku a pripúta sa k svojej manželke a budú dvaja v jednom tele.*“ Ef 5, 31. (*Sväté písmo* 2001, s. 2450).

vyjadruje jeho zrieknutie sa tulákov, pre ktorých sú charakteristické otrhané kostýmy.

Hejgeš a Paulína sa zúčastnia omše v kláštornej kostole. Hejgeš si všimne dvojicu tulákov, ktorí mu ukradli klarinet. Chce ho získať späť, tuláci sa však tvária, že ho nepoznajú. Vidíme dve rozdielne interpretácie tejto scény. Za prvé, tuláci sú vypočítaví pokrytci a Hejgeša klamú. Z druhého pohľadu tuláci naozaj Hejgeša nepoznajú, pretože sa ich zriekli. Najvhodnejšie je spojiť oba pohľady: tuláci sú na jednej strane vypočítaví pokrytci, ale zároveň Hejgeš v aktuálnom spôsobe svojho života nemôže klarinet získať späť.

Konflikt medzi Hejgešom a tulákmi je snímaní z nadhľadu, Božieho pohľadu a sprevádzaný rovnakou karnevalovou hudbou ako v scéne bitky s Truchanom – kamera a hudba majú rovnakú funkciu.

V inej scéne idú Hejgeš a Paulína do kostola, pri ktorom je skupina tulákov a harmonikár hrajúci melódiu „*A bol jeden kopeček*“. Tuláci sú usadení pod krížom a hovoria: „*Vidíte, to je Matej, náš kamarát. V novom ancúgu. [...] Ale tuším, že sa hanbí za nás.*“¹⁰³ Hejgeš obchádza tulákov a harmonikára, vzdáva sa atribútu Domova. Jeho nový kostým teraz už jednoznačne indexuje odklonenie sa od týchto ľudí. Uprednostňuje nekompletný vzťah s Paulínou.

Na začiatku tejto scény nás k vnímaniu duchovných súvislostí navádza slnečné protisvetlo: opäť presvitá spoza stromu, ktorý je umiestnený hneď vedľa kostola. Panorámovaním kamery zo stromu na kostolnú vežu je medzi týmito prvkami mizanscény vytvorená analógia.

Hejgeš a Paulína idú na jarmok. Hejgeš tu opäť počuje hrať melódiu „*A bol jeden kopeček*“, tentokrát v orchestrálnejšom podaní a sám si do nej pospevuje text. Pociťuje nostalgiu po stratenom spoločenstve, v ktorého uchýlení by našiel Domov, hoci tomuto pocitu zreteľne nerozumie. Do deja sa vracia Krujbel...

3.2.4 Krádež koňov a voza, magicko-realistická scéna (Hejgeš, Krujbel)

Hejgeš sa opäť stretáva s Krujbelom na jarmoku a podobne ako na začiatku, v ňom nenachádza spojenie s melódiou „*A bol jeden kopeček*“.

Hejgeš a Krujbel ukradnú Paulíne voz s bielymi koňmi a pod Krujbelovým vplyvom sa na ňom začne utvárať spoločenstvo, zrejme tiež jemu podobných

103 *Lalie poľné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

bláznov, ako je napr. jedna reparovateľka modlitebných knižiek alebo harmonikár. V jednej scéne Krujbel sedí na bielom koni, spieva akýsi vojenský pochod, za sebou ťahá voz s nahromadeným spoločenstvom. „*Bílý kůň byl vždy znakem vojevůdce, krále, císaře, tedy toho, kdo byl povolán postavit se před národy do jejich čela, aby je společensky, ale hlavně duchovně vedl a hájil právo, spravedlnost a pravdu. Byl ochráncem svobodných a nadějí pro pokořené.*“¹⁰⁴

Scéna náhle skončí a vidíme Hejgeša spať a opierať sa Krujbelovi o rameno. Zostali na voze sami – zdá sa, že tento výjav o „bielom jazdcovi“, ktorý utvára harmonické spoločenstvo, bol Krujbelovou túžbou po naplnení vlastného zmyslu života a po svornosti s takýmito ľuďmi. Havetta nezobrazuje „*týchto prírodne čistých, detsky vnímavých a stoicky hrdých hrdinov v ich samote a vydedenosti, ktorej ťarchu vzali na seba dobrovoľne, či donútení spoločenským postavením, ale zdôrazňuje ich vnútornú spoločenskú, spolupatričnosť.*“¹⁰⁵ Každopádne spoločenstvo, ktoré sa utváralo na začiatku okolo Hejgešovej hry na klarinet, sa javilo byť stabilnejšie a vierohodnejšie, pretože nebolo len súčasťou predstavy.

Keďže po skončení predstavy vidíme Hejgeša spať, mohlo sa jednať aj o jeho sen, ktorý mu cez atribúty Domova naznačoval ideálnu podobu spoločenstva. Toto tvrdenie potvrdzuje fakt, že pri výjave s „bielym jazdcom“, sme mohli v jednom zábere vidieť Hejgeša, ako sa výrazným krikom aktívne zúčastňuje na bláznivosti spoločenstva, a teda sa aj zapája do utvárania spolupatričnosti s týmito ľuďmi. Tento Hejgešov prejav kauzálne nezapadá do charakteristiky tejto postavy, preto nie je vylúčené, že sa skutočne jednalo o víziu.

Nasleduje magicko-realistická scéna. Krujbelovo rozprávanie o vojne prechádza do fantazijných vízií. Najskôr sa zdôrazňuje motív slnka, ktorý doteraz figuroval skôr na pozadí dažďa a ľalií poľných – aspektov života, slobody a v kontexte s biblickým textom, ktorý Krujbel na začiatku parafrázoval, aj odkazom na dôveru voči Bohu. Všeobecne sa jedná o atribúty Domova. Potom vidíme výbuchy odkazujúce na vojnu, atribúty bolesti, smrti a chaosu. Hoci postava podáva túto víziu bláznivo, na prvý pohľad veselo, vo vnútri sa skrýva bolestivé vyrovnávanie so skúsenosťou vojnovej hrôzy a túžba po slobode, živote, Domove, Bohu. „*Mieša,*

104 SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti.* Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 70.

105 OBUCH, Andrej. Elo Havetta a jeho generační druhovia (súvislosti a vzťahy filmovej tvorby). In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975).* Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 58.

pletie a komolí nemecké vojenské povely k útoku a k palbe s latinskými modlitbami a k latinskému modlitebnému priznaniu svojej viny: 'mea culpa, mea maxima culpa' pridáva nakoniec aj 'meus delirium tremensis', latinský lekársky názov doslova 'hrozného' záchvatu opileckého blúznenia a opileckej zúrivosti¹⁰⁶, do ktorého dospieva skrz duchovné utrpenie, spôsobené uvedomením si vlastnej viny (bližšie nešpecifikovanej) a jej vyznaním. Nakoniec vidí Krujbel samého seba v biskupskom rúchu, ako jurodivého kazateľa.

Scéna využíva farebné tónovanie obrazu. Keď Krujbel zvoláva prírodné živly, objavuje sa sėpiová a zelená farba – farby prírody, slnka, dažďa, ľalí poľných. Prezentujú Krujbelovu nespútanosť a zároveň v spojitosti s motívmi, ku ktorým sa viažu, sú atribútmi Domova. Keď Krujbel prejde na rozprávanie o vojne a vidí okolo seba výbuchy, nastáva červené tónovanie obrazu, ktoré evokuje násilie, ale zároveň Krujbelovu bolesť – čiže obdobný význam ako pri scénach s Hejgešom a Paulínou. V rámci jedného záberu je červená farba zároveň kombinovaná so zelenou, čo vyjadruje konfrontáciu medzi Krujbelovou bolesťou a životom. (**Obr. 7 a**) V momente, keď už je Krujbel oblečený v biskupskom rúchu červenej farby, sa v tejto scéne objaví jeden kompletne farebný záber. (**Obr. 7 b**) Farba jeho šatu značí dobrovoľné prijatie utrpenia, nevyhnutného nesenia kríža. Kompletná farebnosť tohto záberu má aj inú motiváciu, ktorú ozrejníme s ďalšími súvislosťami na konci kapitoly 3.2.6.



Obr. 7 a, b

Hejgeš nedokáže počúvať Krujbelove rozprávanie o vojne, pretože nie je schopný žiť v bolesti. Zároveň ešte stále nechápe vnútorný obsah jeho prejavu (pretože nemá pochopenie pre jurodivosť) a Krujbela odháňa. Scéna je sprevádzaná veselou karnevalovou hudbou, ktorá zdôrazňuje Krujbelovu jurodivú bláznivosť. Hejgešova reakcia je kontrapunktická voči atmosfére, ktorú prináša hudba. Postava

106 MACKO, Jozef. Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 76, 77.

tak deštruuje základnú koncepciu scény: magicko-realistické fragmenty vymiznú a Krujbel zostáva sám v bolesti, so slzami v očiach hovorí: „*Ibožkin, kamarát, nenechávaj ma tu.*“¹⁰⁷ Potvrďuje to Krujbelovo silné puto k Hejgešovi a jeho túžbu po súznení s ním.

3.2.5 Kerenský

V prológu s vojnou je Kerenský definovaný ako perfekcionista: sleduje čas na hodinkách a situáciu cez ďalekohľad.

Keď sa Hejgeš a Krujbel vracajú z vojny a snažia sa pričleniť k davu ľudí putujúcich na jarmok, vidíme Kerenského prechádzať na bicykli cez tento dav. Niektorí tuláci sa mu posmievať, vrátane Krujbela, on ich však ignoruje, pretože má jasný cieľ: uvidieť Paulínu, prejsť okolo nej a venovať jej pozdrav. Smerovanie k tejto žene a túžba stať sa jej mužom sú príznačné pre túto postavu. Od Hejgeša, Krujbela a ďalších tulákov sa Kerenský vymedzuje perfekcionizmom (zostavil si bicykel na rozvoz sliepok, aby mohol smerovať k Paulíne) a schopnosťou usadiť sa.

Postavu takmer vždy sprevádza hudobný leitmotív, ktorého súčasťou je aj zvuk zvončeka na bicykli. Tento zvuk počujeme, keď Kerenský zvoní (má diegetický charakter), ale aj vtedy, keď nezvoní – je súčasťou hudby (má nediegetický charakter). Táto diegetická dvojznačnosť podporuje zviazanosť (diegetickej) postavy s (nediegetickým) hudobným leitmotívom. Pomocou tejto spojitosti je prehĺbený mystický rozmer postavy, ktorá splýva s hudbou.

Prechádza na bicykli slnečnou krajinou a zasnene sa díva dohora. Následne sa mu na bicykli zlomí koleso a zastaví sa na veľmi zvláštnom mieste: je tu strom a oltár Panny Márie. (**Obr. 8 a**) Tá predstavuje ženský archetyp symptomatický predovšetkým materstvom a bezhriešnou čistotou, princípami, ktoré sa zúčastňujú víťazstva nad diablom a sú nevyhnutne spojené s bolesťou.¹⁰⁸ V inej scéne, keď sa Hejgeš pokúšal sexuálne zmocniť Paulíny, mohli sme za ňou vidieť obraz Panny Márie s Ježiškom (**Obr. 8 b**). Vtedy ju nazval „ľaliou“, ktorá je typickým atribútom

107 *Lalie poľné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

108 Archetyp Panny Márie je zavedený vo *Svätom písme*, napr. ako vyobrazenie ženy odetej slnkom a s mesiacom pod nohami, ktorá bojuje s diablom. Zj 12, 1 – 6 (*Sväté písmo* 2001, s. 2589). Tento archetyp prechádza celými dejinami: napr. gotické madony na levovi, piety alebo sekvencia liturgickej hudby *Stabat Mater dolorosa*. Podľa Suchánka sa môže jednať aj o hlavné hrdinky z filmov *Marketa Lazarová* (Vláčil, 1967) a *Prelomit vlny* (Lars von Trier, 1996) (2005, s. 142 - 156) alebo o Martyšku z filmu *Stalker* (Tarkovskij, 1979) (2005, s. 203, 204).

Panny Márie a symbolom čistoty.¹⁰⁹ Alebo, v scéne v kláštornom kostole, kde organista hral a spieval skladbu o Panne Márii, bola Paulína ponorená v modlitbe, zatiaľ čo sa Hejgeš vedľa nej nudil. Nechceme tvrdiť, že Paulína je postava alegorická s Pannou Máriou, ale že nesie v sebe jej atribúty, ktoré náležia ženskému archetypu. Podobne Kerenského nebudeme považovať za postavu alegorickú s Kristom, ale priradíme mu kristologické atribúty, napr. bolesť. Kerenského túžba po Paulíne je definovaná ako túžba po archetype ženského princípu, po anime, a teda aj po ceste k Domovu. Tým, že miesto s kaplnkou upozorňuje postavu na dôležitosť tejto túžby, považujeme ho za atribút Domova.

Kerenský pokračuje v ceste, ale opäť, akoby náhodou, sa zastaví pri ďalšej kaplnke, ktorá je venovaná padlým vojakom v prvej svetovej vojne a salutuje pred ňou – je tým naznačený jeho úctivý vzťah k mŕtvym (a teda aj k duchovnu), ale zároveň akýsi zmechanizovaný reflex, zrejme dôsledok vnútornej bolesti, poznačenosti z vojny. Salutovanie je sprevádzané krátkou hudobnou vsuvkou, ktorá zrejme imituje melódiu z vojenskej trubky. Hudba dáva povel k bolesti, ktorá postavu smeruje k uctievaniu duchovného, k Domovu.¹¹⁰



Obr. 8 a, b, c

Príčiny oboch zastavení nemajú racionálne vysvetlenie. Keď sa postava zastavuje prvýkrát, vyjadruje údiv nad týmto javom. Keďže nepredpokladáme, že zastavenie bolo bez príčiny (respektíve len s umeleckou motiváciou), musíme hľadať iracionálnu motiváciu, napr. zázrak.

Kerenský dáva Paulíne biele sliepky, čím sa ju snaží získať. V jednom zábere môžeme vidieť Paulínu, ktorá sa bláznivo smeje a v rukách drží trepotajúcu sa

109 ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Jana. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha : Mladá fronta, 1998, s.86, 87.

110 Podobne aj Paulína mala vo svojom dome oltár venovaný jej padlému mužovi. Hejgeš ho zaregistroval a opäť zaznela rovnaká hudobná vsuvka. Hejgeš však pred oltárom nevzdával hold ako Kerenský, ignoroval úctu k duchovnu. Zrejme sa bál, že by tým k sebe privolať bolesť zo spomienky na vojnu.

sliepku od Kerenského. (**Obr. 8 c**) Tento obraz sa javí byť vyjadrením života a nespútanosti, a preto biele sliepky budeme považovať za symbol života. Kerenský odovzdáva Paulíne duchovnú hodnotu svojej lásky veľmi telesným, živočíšnym spôsobom. Takýto spôsob obdarovania muža ženy má erotický charakter.

Keď je v jednej scéne Hejgeš s Paulínou v objatí, do miestnosti priletí cez oblok Kerenského sliepka. Začne hrať hudobný leitmotív typický pre túto postavu a následne ho vidíme trápiť sa pod oblokom. Vďaka hudbe je zdôraznený baladický akcent scény – nezabúdajme, ako pevne je tento leitmotív prepojený s postavou. Baladickosť pochádza z Paulíninho nepochopenia – vdova uprednostní Hejgešove vníkanie pred Kerenského obdarovaním.

Zatiaľ čo sa pod Krujbelovou iniciatívou utvára jednotné spoločenstvo na ukradnutom voze, odohráva sa obdobná situácia aj v paralelnej línii: Kerenský a Paulína, muž a žena, sa zjednocujú na jednom bicykli. V tejto scéne je príznačný motív cesty: zastavia sa, dôjde k nedorozumeniu, následne však pokračujú po započatej línii. Cesta je zdôraznená aj vizuálne, ako poľná cestička. Tá smeruje až za horizont krajiny, spoza ktorého sa rozptyľuje mäkké slnečné protisvetlo.

3.2.6 Záverečná slávnostná sekvencia (Hejgeš, Krujbel, Kerenský)

Krujbel vyjde zo spovedeľnice, následne vypije omšové víno a pozrie sa na kríž. Podľa nášho názoru sa nejedná o znesvätenie božieho stánku, ako uvádza Stanislava Přádná¹¹¹: za prvé, prešiel sviatosťou zmierenia¹¹², za druhé, prijal eucharistiu, čiže Krista. Sakrálna sa opäť odohralo jurodivým spôsobom. Teraz môže postava vstúpiť do záverečnej slávnostnej sekvencie.

Sekvencia je nakrútená na farebný filmový materiál. Časopriestor snímaný čiernobiely vynikal sakrálnymi aspektmi, vstup do neho bol iniciovaný úvodnou titulkovou sekvenciou a záberom na strom života. Farba v záverečnej sekvencii značí ďalšiu sakralizáciu časopriestoru. S podobným prípadom sa stretneme vo filme *Stalker*, keď postavy opúšťajú čiernobiely svet a vstupujú do Zóny snímanej vo farbe.¹¹³ Môžeme uvažovať aj o tom, že farebný obraz je realistickejší, takže Havetta

111 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 224.

112 Vyznanie viny sa odohralo aj v magicko-realistickej scéne.

113 BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007, s. 162.

sa snaží vierohodnejšie prezentovať skutočnosť a podľa Eliadeho „*realitou par excellence je to, čo je posvätné.*“¹¹⁴ Je pozoruhodné, že slávnosť je umiestnená na miesto, kde sa uskutočnila Hejgešova hra na klarinet, po ktorej nasledovala bitka s Truchanom. (**Obr. 4 b a 10 c**)

Krujbel svoje kázania prezentuje z kostolnej veže. Poletujúce holuby, ktoré ho pri tom sprevádzajú, môžeme v kontexte s predchádzajúcou udalosťou prijatia Krista interpretovať ako symbol Ducha Svätého, ktorý by mal vstúpiť do každého teológa hlásajúceho Božie slovo. Zároveň sú indexom života a slobody, pre Krujbela príznačnými.

Najskôr formou podobenstva, podobne ako Kristus, ale jurodivo, káže o pokore a o zmierenosti so životným údelom, o prijatí nesení bolesti, utrpenia: „*Bol jeden mních a ten si choval sliepku, ktorá mu každý deň zniesla vajce. Lenže, jej nemal čo dať žrať, a tak mu jedného dňa vajce nezniesla. Tu začal mních reptat': Nespravodlivý si, ó Bože! Celý život ti statočne slúžim, a ty mi nedopraješ ani to mizerné vajce! Vtedy sa mu zjavil Pán Boh: Počuj, ty hlupák a reptoš! Sliepka má menší mozog a vie sa zmieriť so svojim osudom. A ty sa s ním zmieriť nemôžeš?*“¹¹⁵ Predpokladáme, že tieto slová sú adresované aj Hejgešovi, ktorý nedokáže niesť svoj križ.

Potom začína rozprávať posolstvo o hore, na ktorej bol kostol, vzápätí však narácia prechádza na zobrazenie harmonikára, ktorý spieva a hrá pieseň „*A bol jeden kopeček*“. Z tohto spojenia Krujbel – harmonikár, sa dá už definitívne vyvodiť vnútorná spriaznenosť medzi týmito dvoma postavami. Vďaka tejto kombinácii sa utvára spojitosť medzi horou, o ktorej začne rozprávať Krujbel a kopčekom, o ktorom spieva harmonikár. Zároveň predpokladáme, že existuje analógia medzi kostolnou vežou a kopčekom, horou.¹¹⁶ Prvý záber po úvodnej titulkovej sekvencii zobrazoval strom života. Úvod a záver filmu sú naratívne prepojené prítomnosťou dominantných objektov (strom života, kostolná veža) a zároveň prepojené hudobným leitmotívom „*A bol jeden kopeček*“ (kopček, hora). Strom života, kostolná veža a kopček (hora) majú rovnaký význam: vyjadrujú vertikálne spojenie zeme s nebom ako axis mundi. Postavy sú v tejto sekvencii zhromaždené okolo axis mundi a čakajú

114 ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKÚMENÉ, 1993, s. 14.

115 *Lalie poľné* [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

116 „*Chrámky jsou napodobeniny kosmické hory, a představují tak 'spojení' mezi nebem a zemí par excellence.*“ (Eliade 2006, s. 30).

na završenie svojho bytia.

Hejgeš do sekvencie záverečnej slávnosti nevstupuje. Na jednom veľkom celku, ktorý opäť reprezentuje Boží pohľad, môžeme z nadhľadu vidieť, že sa Hejgeš rozchádza s mníchom – majú opačné smerovanie. **(Obr. 9)** Hejgeš zostáva v čiernobielym obraze, zatiaľ čo mních, ako uvidíme v predposlednom zábere filmu, vstupuje do farebného obrazu. Hejgešovi sa nepodarilo vstúpiť do sakralizovaného časopriestoru.



Obr. 9

Krujbelovo ďalšie rozprávanie, teraz bez kazateľského zafarbenia, je práve o Hejgešovi, ktorému sa žiadny iný tulák nevyrovnal, pretože vedel hrať na klarinete. Paralelne je prestrihávané na čiernobiele scény s Hejgešom. Krujbel na kostolnej veži je snímaný z podhľadu **(Obr. 10 a)**, v nasledujúcom zábere je Hejgeš snímaný z nadhľadu. **(Obr. 10 b)** Krujbel sa dostal do pozície bližšej k Bohu, ale nie je úplne stotožnený s hľadiskom Božieho pozorovateľa: ako sa neskôr ukáže, existuje niekoľko línií nadhľadov a pod jednu z nich sa dostane aj Krujbel. **(Obr. 10 c)**



Obr. 10 a, b, c

Hejgeš v čiernobielej línii vracia kone do Paulíninej domácnosti, ktorá zatiaľ nadviazala vzťah s predavačom sliepok Kerenským. Prepadol žiaľu svojho poraneného dieťaťa, preto nie je schopný obdarovania v zmysle erósu, ani kreativity (hra na klarinet), nenachádza v sebe Dieťa božské.¹¹⁷ Pri získavaní Paulíny sa spoliehal len na vlastnú autoritu, bol uväznený vo vlastnom ja, a preto sa mu

¹¹⁷ Americký teológ a psychológ John Bradshaw uvažuje o poranenom dieťati, ktoré je v každom človeku: „Kdysi sme boli jako děti poraněni tím, že byla zničena naše důvěra, že nebyla respektována naše jedinečnost a důstojnost, že zůstaly neuspokojeny naše základní potřeby lásky a bezpečí“ (Grün, Riedl 1996, s. 34). Skrz spojenie s poraněným dieťaťom môžeme v sebe objaviť Dieťa božské – „je to tušení, že Bůh nás může vnitřně zcela obnovit, že nás spojí s naším nejvnitřnějším jádrem, s vnitřní poezií, se zdrojem kreativity. Dotkneme-li se božského Dítěte v sobě, vytriskne v nás náhle plodnost“ (Grün, Riedl 1996, s. 35). Ustrnutie v žiali svojho poraneného dieťaťa vedie k nevedomeniu si vlastnej kreatívnej sily.

nepodarilo nadviazať duchovný vzťah s touto ženou. Syžet tejto postavy je otvorený, nie je naznačený definitívny pád. Usudzujeme, že blúdi, nevie kam má ísť. Zrejme v jeho vnútri začína vyvieriť túžba po návrate, nostalgia. Rozhodne nemôžeme hovoriť o určitosti dokonania pádu tejto postavy.

V sekvencii záverečnej slávnosti vidíme Kerenského spolu s Paulínou, pravdepodobne sú rozhodnutí vziať sa alebo, ako naznačil Krivosudský v jednom rozhovore, už sa tak stalo: „*no nakoniec sme sa vzali*“¹¹⁸. Kerenskému sa podarilo na rozdiel od Hejgeša splniť svoju mytologickú úlohu. Kerenského môžeme prirovnať k najmenším hlupákom z rozprávok, ktorým sa ostatní posmievajú, ale nakoniec dôjdu do cieľa.¹¹⁹ Aj teraz je uňho vidieť nervozitu, pretože má stále v sebe bolestivý pozostatok z vojny. To, že jeho spoločná cesta s Paulínou smeruje k nádejnému koncu, naznačí žena úsmevom. Obaja nachádzajú Domov vo vzájomnej spolupatričnosti.

V tejto sekvencii oslavuje Boha každý podľa svojich schopností: „*K spevu pútnikov, školských detí, sedliakov, remeselníkov, obchodníkov, vojakov, tulákov, žobrákov, mešťanov i dedinčanov, Pauly a Kerenského, k zvoneniu zvonom i k výstrelom z mažiarov, počas ktorých salutujú tuláci i žobráci spolu s legionármi, pridáva Krujbel rachot veľkého rapkáča, ktorý sa podľa katolíckej liturgie používa namiesto zvonov v dobe, keď je mŕtvy Kristus v hrobe. Akoby chcel Krujbel púťovú a karnevalovú veselosť a radosť doplniť jej spodným a potlačeným tónom, hlasom smútku a utrpenia, ktorým musí byť veselosť a radosť vykúpená, upozorniť na potrebu sebaobetovania, bez čoho nemôže byť veselosť a radosť úplná a dostatočne silná.*“¹²⁰ Mackové slová sú výstižné, dodáme k nim, že rachot rapkáča predstavujúci bolesť, definuje kristologický charakter postavy. Macko ďalej uvádza: „*Krujbelov let je karnevalizovaným citátom z prológu filmu Andrej Rubľov od Andreja Tarkovského.*“¹²¹ S týmto prirovnaním už nesúhlasíme, pretože pád v Tarkovského filme nebol vyjadrením obete, ale naopak, dôsledkom pýchy. Muž s balónom v tomto filme je syn, ktorý sa stratí, jedná sa o „ikarovský“ pád.¹²² Krujbelov skok a smrť nie je pádom v duchovnom slova zmysle, ale obeťou a „*metaforou nanebevzetí Mesiáše*

118 KOPCSAYOVÁ, Iris. Kol'kokrát nám nebolo všetko jedno. *SME* 15, 2007, č. 236, s. 28.

119 WEHR, Gerhard. *Posvätná svatba*. Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005, s. 197.

120 MACKO, Jozef. Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 83.

121 Tamtiež, s. 84.

122 TARKOVSKIJ, Andrej Arsenjevič. *Zapečatený čas*. Příbram, Svatá Hora : Camera obscura, 2009, s. 82, 83.

všech tuláků, žebráků, opuštěných a poznamenaných.“¹²³ Kostolnú vežu (horu) prirovnáme ku Golgote, na ktorej bol Kristus obetovaný. Krujbelov skok predchádzalo pokánie, spoveď a prijatie eucharistie. V magickom lete odnáša utrpenie a nachádza Domov.¹²⁴

Krujbelov let je znázornený subjektívnym pohľadom pohybujúcej sa kamery. Pri lete stretáva mnícha, s ktorým sa Hejgeš rozchádzal. Smer pohybu kamery je totožný so smerom pohybu mnícha – Krujbel a mních majú rovnaké smerovanie. Kamera sa síce približuje k zemi, ale nejedná sa o znázornenie pádu, pretože pohyb sa nezastaví, pokračuje ďalej až po nasadenie záverečných titulkov. V úvodnej sekvencii filmu *Andrej Rubľov* sa pohybujúca kamera ostro zastavila, čo bolo umocnené obrazovou mŕtvolkou. Značilo to duchovný pád postavy. V *Laliách poľných* sa nezastavujúce hľadisko kamery približuje k zemi, s ktorou Krujbel splýva – vracia sa do substancie, z ktorej bol stvorený.¹²⁵

Vo filme *Slávnosť v botanickej záhrade* Havetta taktiež zavŕšil rozprávanie slávnostnou sekvenciou, medzitulkom označenou ako *Veľká inscenácia*. Premena vody na víno tu má z diváckeho hľadiska realistické opodstatnenie, ale z pohľadu filmových postáv sa jedná o nadprirodzený zázrak. Havetta predstavuje filmové médium ako zázrak, filmová forma je schopná „utvárať novú realitu“. Vo *Veľkej inscenácii* oheň dovŕšený dažďom je karnevalizovaným symbolom krstu Duchom Svätým.¹²⁶ Na vysokozdvížnej plošine stojí Havetta s megafónom a z pozície Božieho pozorovateľa koordinuje inscenáciu podobne, ako mal Krujbel na kostolnej veži určitú pastiersku pozíciu voči ľudu.

Vrátíme sa ešte k postave hluchonemého paholka, ktorý sa slávnosti tiež zúčastní. V jednom zábere ho vidíme utierať si slzy – tentokrát sa jeho výraz nejaví byť bolestivý, ale dojatý, zrejme zo samotnej slávnosti. (**Obr. 11 a**) Pozoruhodné je, že na zvuk Myslíkovho klaxóna zareaguje, obzrie sa naň a výrazom tváre znázorní príchod nádeje. (**Obr. 11 b**) Nasledujúci záber je detail na klaxón, ktorý zdôrazňuje

123 CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : PRAŽSKÁ SCÉNA, 2002, s. 224.

124 Vo filme *Slávnosť v botanickej záhrade* sa taktiež vyskytuje motív sakralizovanej smrti, ktorá nie je koncom, ale znovuzrozením: pohreb Margarity pripomína svadobný sprievod v rozkvitnutom sade. (Cieslar, Prádná, Škapová 2002, s. 220).

125 „Vtedy Pán, Boh, utvoril z hlíny zeme človeka a vdýchol do jeho nozdier dych života.“ Gn 1, 7 (*Sväté písmo* 2001, s. 47, 48).

126 MACKO, Jozef. Karnevalizácia v diele Ela Havettu. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938- 1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 73.

prítomnosť zvuku. (**Obr. 11 c**) Pokiaľ nepredpokladáme, že svoju hluchotu len fingoval, odohral sa tu zázrak. Najskôr sme upozornili, že paholok je pokušiteľ k hriechu. Jeho postihnutie mohlo predstavovať záťaž duchovným zlom. Potom sme zdôraznili krátky spirituálny záber (**Obr. 5**), ktorý prezentoval duchovný rozmer jeho bolesti. V závere, po vstupe do sakralizovaného časopriestoru, nachádza vyslobodenie z týchto záťaží, očistenie, teda metanoiu.

Keďže teraz už vieme, aký má význam farebný obraz v Havettovom filme, ozrejmíme motiváciu takéhoto obrazu v zábere magicko-realistickej scény. Farebný záber zobrazuje Hejgeša, ktorý vedie voz a Krujbela, ktorý je za ním v červenom kňazskom rúchu ako jurodivý teológ. Vieme, že farba zdôrazňuje sakralizáciu a správnosť stavu sveta – Krujbelova jurodivosť je správna. Táto dvojica by v ideálnej podobe mala pripomínať dvojice putujúcich (čiastočne jurodivých) svätcov.



Obr. 11 a, b, c

KAPITOLA 4

ZÁVER

Pred započatím analýzy a interpretácie filmu, sme v KAPITOLE 2 definovali základné teoretické východiská a zároveň ich začali vzťahovať k filmu *Lalie poľné*: archetypálnu koncepciu bytia podobenstva *O návrate strateného syna*, mužský a ženský archetyp, erós, jurodivosť.

Na analýzu vybraných aspektov filmovej formy syžetových línií postáv Hejgeš, Krujbel, Kerenský sme použili princípy prevzaté z neoformalistickej analýzy. Formalistické aspekty týchto línií sme hermeneuticky interpretovali na základe hľadania uzlových bodov archetypálnej koncepcie bytia, ktorá je obsiahnutá v podobenstve *O návrate strateného syna*. Archetyp a bytie boli v našom prípade, rovnako ako v myslení Eliadeho, duchovné kategórie. Suchánek túto koncepciu považuje za základnú súčasť umeleckého diela. Vo vzťahoch postáv Hejgeš – Paulína a Kerenský – Paulína sme skrz termíny mužský a ženský archetyp a erós určovali ich duchovnú naplnenosť alebo nenaplnenosť. U postavy Krujbel sme ozrejmili aspekty jurodivosti. Okrem toho sme upozornili na intertextové odkazy na *Sväté písmo* – najdôležitejším je parafrázovanie úryvku z Matúšovho evanjelia *Dôvera v Božiu prozreteľnosť*, od ktorého sa zároveň utvára systém archetypálnej koncepcie bytia filmu *Lalie poľné*. Interpretácie jednotlivých motívov sme vo väčšine prípadov odvodzovali z kontextu z filmu a nie na základe našej empirie s konvenciami okolitého sveta. Napr., netvrdíme, že červená farba je symbolom duchovnej bolesti a utrpenia, pretože v našom svete sme na takúto konvenciu zvyknutý, ale jej význam odvodzujeme z udalostí a ďalších znakov analyzovaného filmu. Význam tejto farby neredukujeme, priznávame, že súčasne môže predstavovať aj násilnosť, agresivitu.

Dominujúcim atribútom Domova je leitmotív „*A bol jeden kopeček*“ a axis mundi, vyjadrené textom piesne „*A bol jeden kopeček*“ (motívom kopčeka, hory) alebo mizanscénou (ako strom života alebo kostolná veža). Menej výrazným, ale častým atribútom Domova je slnečné protisvetlo. Atribútmi Domova sa stávajú aj jednotlivé postavy, respektíve sú ich prezentátormi (napr. harmonikár a Krujbel voči Hejgešovi). Pomerne častým druhom záberu je využitie veľkého celku z nadhľadu, tzv. Božieho pohľadu. Karnevalizujúca hudba sa niekedy k odohrávajúcej situácii

stavia kontrapunkticky a podporuje jurodivé stváranie sveta, v profánnych situáciách odhaľuje prítomnosť sakrálneho. Farebný obraz má funkciu sakralizácie času a priestoru. Farebné tónovanie obrazu vyjadruje pocity postáv alebo duchovný stav postáv a sveta.

Hejgeš je vnútorne paradoxná postava. Uvedomuje si dôležitosť harmonikára a jeho piesne „*A bol jeden kopeček*“, ale Krujbelom, ktorý je s touto postavou vnútorne prepojený, opovrhuje. Najskôr sa javí byť postavou apoštolského charakteru, odovzdáva iným tulákom a prostým ľuďom duchovné poslanstvo skrz hru na klarinet. Po negatívnej skúsenosti začne tulákov od seba odháňať, čím sa nevedomelo vzdáva svojho poslania a teda stráca klarinet, ktorý je jeho symbolickou súčasťou, pravdepodobne vyjadrujúcou aj jeho ženský archetyp, animu, ktorý je prítomný v každom mužovi. Za Paulínou prichádza z vypočítavosti a snaží sa ju násilne získať vníkaním, ktoré odporuje erotickej láske. Hejgešov pád respektíve blúdenie spočíva v jeho nevidení alebo nepochopení atribútov Domova a v jeho pýche, ktorá mu zabraňuje znášať bolesť, utrpenie a pochopiť archetypálny príkaz, ktorý mu Krujbel na začiatku zjavuje parafrázovaním textu *Dôvera v Božiu prozreteľnosť*. Preto nevstupuje do sekvencie záverečnej slávnosti, neprejde metanoiou, ostáva v čiernobielym obraze, pravdepodobne začína pociťovať nostalgiu.

Krujbel je jurodivý teológ, ktorý figuruje ako Hejgešov spolupútnik. Prijíma sviatosť zmierenia, pokánie, Krista – postupne prechádza metanoiou. Je odhodlaný prijať bolesť a niesť utrpenie. V závere vstupuje do slávnostnej sekvencie, ktorá predstavuje sakralizovaný časopriestor. Dostáva sa do pastierskej pozície voči ľudu a sebaobetovaním (pravdepodobne za Hejgeša) v zázračnom lete splýva so zemou. Zmysel pozitívneho dovŕšenie archetypálnej koncepcie bytia je v prípade tejto postavy naplnený par excellence.

Kerenský sa pohybuje po lineárnej ceste, priamočiara smeruje za Paulínou, ktorá je daná do súvislosti s Pannou Máriou. Tým sa metanoia tejto postavy uskutočňuje takmer neustále. Jeho prejav erotickej lásky je vyjadrený živočíšnou symbolikou (Paulínu obdarúva bielymi sliepками). Kerenský je síce hlupáčik, ktorému sa ostatní posmievať, ale na rozdiel od Hejgeša dokáže naplniť zmysel svojej mytologickej cesty. Prijíma bolesť a zodpovedne úlohu muža, preto sa mu podarí spolu s vytúženou ženou vstúpiť do záverečnej slávnostnej sekvencie.

Archetypálnu koncepciu bytia podobenstva *O návrate strateného syna* môžeme sledovať vo všetkých troch syžetových líniách. Je určujúcim princípom týchto línií, komplexne prepája jednotlivé motívy a dáva im účelný zmysel. Môžeme ju sledovať aj v najzákladnejšej naratívnej skladbe filmu: začiatok predstavuje stretnutie so zlom (prológ s vojnou), záver vykúpenie (Krujbelovo splynutie so zemou). V prípade Hejgeša je táto koncepcia neúplná, bez metanoie, pretože sa postava vzoprie proti systému tejto koncepcie. Inými slovami, tým, že Hejgeš neprispôsobí svoj život tejto koncepcii, nemôže nájsť Domov. V prípade Krujbela je jeho cesta završená metanoiou a v prípade Kerenského naznačením metanoie (respektíve začiatkom jej dokonania), pretože sa obaja rozhodnú prijať súznenie so systémom archetypálnej koncepcie bytia. U všetkých troch postáv môžeme rozpoznať kristologické aspekty. Archetypálna koncepcia bytia nie je vo filme prezentovaná len pomocou kauzálneho sledu udalostí, ale aj pomocou štylistických prostriedkov. Okrem dôkazu prítomnosti tejto koncepcie v *Laliách poľných*, sme vytvorili argument potvrdzujúci jej univerzálnu súčasť umeleckého diela.

Aspekty jurodivosti nenájdeme len v jednotlivých filmových postavách ale aj v celkovom autorskom prístupe Havettu. Inými slovami, režisér nakrútil jurodivý film. Domnievame sa, že jurodivosť je v *Laliách poľných* stvárnená pomocou karnevalizácie, bláznivosti a paradoxov. Nie je scestným tvrdením, že jurodivosť je dominantou tohto filmu, ktorá určuje formu prezentácie duchovných súvislostí. S podobným javom sa stretáme pri filme *Ašik-Kerib*: Paradžanov nevolí parodické vyobrazenie islamskej kultúry, ale posväcuje ju jurodivým stvárnením.

Priniesli sme množstvo argumentov odvodených z filmu *Lalie poľné*, ktoré potvrdzujú správnosť našej interpretácie. Duchovné súvislosti sú komplexnou a z veľkej časti organizačnou štruktúrou tohto filmu. Aj keď je téma tejto práce úzko vymedzená, jej záver prináša pomerne komplexný (a taktiež nový) pohľad na Havetov film.

ZOZNAM OBRAZOVEJ PRÍLOHY

Obr. 1	15
Obr. 2 a, b, c	20
Obr. 3	22
Obr. 4 a, b, c	23
Obr. 5	26
Obr. 6	26
Obr. 7 a, b	29
Obr. 8 a, b, c	31
Obr. 9	34
Obr. 10 a, b, c	34
Obr. 11 a, b, c	37

ANALYZOVANÝ FILM

Lalie poľné (1972)

Anglický názov: Wild Lilies
Výroba: Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov
Bratislava – Koliba 2. Tvorivá skupina Moniky
Gajdošovej
Technické informácie: 80 min., ČB+farebný, klasický formát, 2275 m
Premiéra: 2. 2. 1973

Tvorcovia:

Elo Havetta (réžia), **Vincent Šikula** (námet a scenár, na motívy prózy *Nebýva na každom vršku hostinec*), **Jozef „Dodo“ Šimončič** (kamera), **Zdeněk Liška** (hudba), **Anton Krajčovič** (architekt), **Jarmila Opletalová** (návrhy kostýmov), **Alfréd Benčíč** (strih), **Alexander Pallós** (zvuk), **Jan Svikruha** (vedúci výroby)

Herecké obsadenie:

Lotar Radványi (Hejgeš), **Vladimír Kostovič** (Krujbel), **Ivan Krivosudský** (Kerenský), **Žofia Martišová** (Paulína), **Emil Tomaščík** (paholok), **Augustín Kubán** (Truchan), **Marián Filadelfi** (pehavý), **Ján Melkovič** (zavalitý), **Ľudovít Króner** (Šimon)

PRAMENE

Články z denníkov a časopisov

JANÍK, Štefan. Čisté ako ľalie poľné. Polodialóg so slovenským režisérom Elom Havettom. *Lud*, 10.10. 1972.

KOPCSAYOVÁ, Iris. Koľkokrát nám nebolo všetko jedno. *SME* 15, 2007, č. 236.

MIHÁLIK, Peter. O vojne z inej strany. Elo Havetta o filme Ľalie poľné. *Práca* 6, 7.10. 1972.

Filmy

Ľalie poľné [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2007. Edícia SFÚ a denníka SME.

Iné

Fond Slovenská filmová tvorba, Literárno-dramaturgická príprava, spis Ľalie poľné (nespracovaný fond). Slovenský filmový ústav.

Osobný fond Elo Havettu 1926 – 1990. Slovenský filmový ústav.

Osobný rozhovor autora práce s Petrom Csordásom, 7. 8. 2013 v Bratislave.

ODBORNÁ LITERATÚRA

ATTWATER, Donald. *Slovník svatých*. Rudná u Prahy : JEVA, 1993. 436 s. ISBN 8090136575.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury, 2007. 288 s. ISBN 978-80-7325-132-1.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011.

CIESLAR, Jiří, PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena. *Démanty všednosti. Český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha : Pražská scéna, 2002. 387 s. ISBN 8086102173.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha : OIKÚMENÉ, 1993. 102 s. ISBN 808524151X.

ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006. 147 s. ISBN 8072981757.

FEDOTOV, Georgij Petrovič. *Svatí staré Rusi*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011. 275 s. ISBN 978-80-87378-76-2.

GRÜN, Anselm, RIEDL, Gerhard. *Mystika a erós*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1996. 95 s. ISBN 8085795213.

HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Pohořelice : KMa, s. r. o., 2008. 345 s. ISBN 978-80-7309-580-2.

HEYDUK, Josef. *Svatí církevního roku*. Praha : VYŠEHRAD, 2001. 237 s. ISBN 807021385X.

JAFFÉ, Aniela. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Brno : Atlantis, 1998. 395 s. ISBN 80-7108-178-7.

LIEHM, Antonín J.. *Ostře sledované filmy: československá zkušenost*. Praha : Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 8070041005.

MACEK, Václav. Prekliaty filmár. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 13 – 53. ISBN 80-900421-8-X.

MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997. 599 s. ISBN 8021704004.

MACEK, Václav. *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1993. ISBN 80-85187-05-1.

MACKO, Jozef. Karnevalizácia v diele Ela Havettu. Úvod do analýzy a výkladu filmov Slávnosť v botanickej záhrade a Lalie poľné. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, 61 – 89. ISBN 80-900421-8-X.

MONACO, James. *Jak číst film. Svět filmů, médií a multimédií*. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

NOUWEN, Henri J. M.. *Návrat ztraceného syna*. Praha : PAULÍNKY, 2001. 157 s. ISBN 80-86025-29-2.

OBUCH, Andrej. Elo Havetta a jeho generační druhovia (súvislosti a vzťahy filmovej tvorby). In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 54 – 60. ISBN 80-900421-8-X.

ROYT, Jan, ŠEDINOVÁ, Hana. *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*. Praha : Mladá fronta, 1998. 201 s. ISBN 8020407405.

SCHULT, Arthur. *Das Johannes-Evangelium als Offenbarung des kosmischen Christus*. Remagen : Reichl, 1965, s. 92. Cit. in: WEHR, Gerhard. *Posvátná svatba*. Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005. ISBN 80-86600-21-1.

SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... aneb malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby*. Olomouc : Mgr. Jiří Burget, 2004. 384 s. ISBN 80-902798-6-4.

SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005. 262 s. ISBN 80-244-0417-6.

TARKOVSKIJ, Andrej Arseněvič. *Zapečetěný čas*. Příbram, Svatá Hora : Camera obscura, 2009. 355 s. ISBN 978-80-903678-4-5.

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Illuminace* 10, 1998, č. 1.

WEHR, Gerhard. *Posvátná svatba*. Hranice : Fabula – Jana Jankovská, 2005. 232 s. ISBN 80-86600-21-1.

ĎALŠIE ZDROJE A CITOVANÉ FILMY

HAVETTA, Elo. Dovidenia, domove. In MACEK, Václav (ed.). *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1990, s. 11, 12. ISBN 80-900421-8-X.

SCHRADER, Paul. Robert Bresson, Possibly. *Film Comment* 13, 1977, č. 5.

Slávnosť v botanickej záhrade [DVD]. Réžia Elo Havetta. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2006. Elo Havetta Collection.

Sväté písmo. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2001. 2623 s. ISBN 80-7162-281-8.

ŠIKULA, Vincent. *Nebýva na každom vršku hostinec*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996. 135 s.

Citované filmy

322 (Dušan Hanák, 1969)

Andrej Rubľov (Andrej Tarkovskij, 1966)

Ašik – Kerib (Sergej Paradžanov, 1988)

Bajaja (Jiří Trnka, 1950)

Balada o Vojtovej Maríne (Martin Ťapák, 1964)

Drak sa vracia (Eduard Grečner, 1967)

Ivanovo detstvo (Andrej Tarkovskij, 1962)

Lalie poľné (Elo Havetta, 1972)

Marketa Lazarová (František Vlácil, 1967)

Organ (Štefan Uher, 1964)

Prelomiť vlny (Lars von Trier, 1996)

Předpověď: nula (Elo Havetta, 1966)

Slávnosť v botanickej záhrade (Elo Havetta, 1969)

Stalker (Andrej Tarkovskij, 1979)

Zbehovia a pútnici (Juraj Jakubisko, 1968)

SUMMARY

The present bachelor theses deals with spiritual (mainly Christian) connotations of movie *Wild Lilies* (Elo Havetta, 1972). The methodology is partly based on principles of *Neoformalist Film Analysis* of Kristin Thompson. Selected formal aspects are hermeneutically interpreted on the basis of comparison fabula lines of characters Hejgeš, Krujbel, Kerenský with archetypal concept of being of *Parable of the Prodigal Son*. It is considered in the theses that archetype and being correspond to the Mircea Eliades' concept of spiritual categories. Archetypal concept of being represents the spiritual way of a human being. Vladimír Suchánek considers this concept as a basis of a work of art. The theses also deals with the issue of male and female archetype, eros and foolishness for Christ.

Hejgeš uses the clarinet to give people spiritual message. After negative experience (battle scene with Truchan) he refuses tramps and at the same time refuses to suffer. He refuses the mission of wandering singer and then he loses clarinet. After that he violently seduces widow Paulína. Their relationship cannot be called eros. This character refuses archetypal concept of being. He strays and does not enter into the final ceremonial sequence.

Krujbel is a fool for Christ. In the final ceremonial sequence he jumps from the church tower – he completes the messianic mission of Hejgeš.

Kerenský follows Paulína along a linear way. Paulína is associated with the Virgin Mary. Kerenský gives white chickens to her – this process expresses eros. They enter into the final ceremonial sequence, which represents sacral spacetime.

ANOTÁCIA / ANNOTATION

Autor: Andrej Chovanec

Názov katedry: Katedra divadelných, filmových a mediálnych štúdií

Názov fakulty: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Názov diplomovej práce: *Lalie poľné* (Elo Havetta, 1972): archetypálna koncepcia bytia podobenstva O návrate strateného syna

Vedúci diplomovej práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Počet znakov: 82 209

Počet titulov použitej literatúry: 26

Kľúčové slová: slovenský film, Elo Havetta, *Lalie poľné*, neoformalizmus, archetyp, mýtus, O návrate strateného syna, O márnotratom synovi, kresťanská teológia, religionistika, Mircea Eliade, jurodiví

Anotácia: Bakalárska diplomová práca sa zaoberá duchovnými (predovšetkým kresťanskými) konotáciami filmu *Lalie poľné* (Elo Havetta, 1972). Metodologicky čiastočne vychádza z princípov *Neoformalistickej analýzy* Kristin Thompsonovej. Vybrané formalistické aspekty sú hermeneuticky interpretované, na základe komparácie syžetových línií filmu s archetypálnou koncepciou bytia podobenstva *O návrate strateného syna*. Archetyp a bytie sú považované rovnako ako v myslení Mircea Eliadeho za duchovné kategórie. Archetypálna koncepcia bytia reprezentuje duchovnú cestu človeka. V rámci interpretácie sa práca zaoberá aj problematikou mužského a ženského archetypu, erósu a jurodivosti.

Author: Andrej Chovanec

University department: Department of theater, film and media studies

Faculty: Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

Title of the theses: *Wild Lilies* (Elo Havetta, 1972): archetypal concept of being of Parable of the Prodigal Son

Supervisor of the theses: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Number of characters: 82 209

Number of used bibliography: 26

Keywords: slovak film, Elo Havetta, *Wild Lilies*, neofomalist analysis, archetype, myth, Parable of the Prodigal Son, Christian theology, religion, Mircea Eliade, foolishness for Christ

Annotation: The present bachelor theses deals with spiritual (mainly Christian) connotations of movie *Wild Lilies* (Elo Havetta, 1972). The methodology is partly based on principles of *Neoformalist Film Analysis* of Kristin Thompson. Selected formal aspects are hermeneutically interpreted on the basis of comparison fabula lines of movie with archetypal concept of being of *Parable of the Prodigal Son*. It is considered in the theses that archetype and being correspond to the Mircea Eliades' concept of spiritual categories. Archetypal concept of being represents the spiritual way of a human being. The theses also deals with the issue of male and female archetype, eros and foolishness for Christ.