

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

Jiří Weiss - Zlaté kapradí:

Balada v českém filmu

Jiří Weiss – The Golden Fern:

The Ballad in Czech Film

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kristýna Erbenová

Obor: Filmová věda / Anglická filologie

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

Olomouc, 2010

Mé velké poděkování patří Doc. PhDr. Vladimíru Suchánkovi, Ph.D. za jeho podnětné připomínky, ochotu a velkou trpělivost při vedení mé bakalářské práce. Mé díky patří i Mgr. Petrovi Bilíkovi, Ph. D. a doc. PhDr. Zdeně Škapové za cenné rady a vstřícnost. Dále děkuji společnosti Barrandov Studio a.s., konkrétně filmovému archivu, za poskytnutí přístupu k archivním materiálům a Matějovi Kadlecovi za pomoc při jejich vyhledávání a zpracování.

Prohlášení autora:

Prohlašuji tímto, že jsem bakalářskou práci na téma „Jiří Weiss – Zlaté kapradí: Balada v českém filmu“ vypracovala samostatně, s použitím literatury a pramenů v práci uvedených.

V Olomouci 3. května 2010

OBSAH

| | | |
|-----------|---|-----------|
| 1. | ÚVOD | 1 |
| 1.1 | Téma | 1 |
| 1.2 | Cíl práce | 1 |
| 1.3 | Metodologie | 1 |
| 1.4 | Struktura práce | 2 |
| 1.5 | Vyhodnocení literatury | 2 |
| 1.6 | Poznámka k citacím a psaní názvů | 4 |
| 2. | PROBLEMATIKA ŽÁNRU | 5 |
| 2.1 | Žánrové roviny | 5 |
| 2.2 | Vznikání žánrů, rozdílná pojetí žánru | 7 |
| 3. | BALADA | 9 |
| 3.1 | Definice balady | 10 |
| 3.2 | Baladické prvky a postupy | 12 |
| 4. | BALADA A FILM | 15 |
| 4.1 | Balada jako žánr | 15 |
| 4.2 | Baladično v českém a slovenském filmu | 16 |
| 5. | ZLATÉ KAPRADÍ | 21 |
| 5.1 | Jiří Weiss | 21 |
| 5.2 | Zlaté kapradí a vývoj baladické poetiky Jiřího Weisse | 22 |
| 5.3 | Zlaté kapradí a baladický konec | 23 |
| 5.4 | Zlaté kapradí a dobové ohlasy | 25 |
| 6. | SÉMANTICKÁ ROVINA | 27 |
| 6.1 | Postavy | 27 |
| 6.1.1 | Ovčák Jura | 28 |
| 6.1.2 | Lesanka | 29 |
| 6.1.3 | Generálova dcera | 29 |
| 6.2 | Prostředí | 30 |
| 6.3 | Motivické prvky, baladické rekvizity | 31 |

| | | |
|------------|----------------------------------|-----------|
| 7. | SYNTAKTICKÁ ROVINA | 33 |
| 7.1 | Struktura děje | 33 |
| 7.2 | Vztahy postav | 34 |
| 7.3 | Baladický dialog | 35 |
| 8. | STYLOVÁ ROVINA | 36 |
| 8.1 | Dominanta Zlatého kapradí | 36 |
| 8.2 | Baladická grafičnost a kontrast | 37 |
| 8.3 | Velikost a rámování záběru | 38 |
| 8.4 | Zvuková složka | 39 |
| 9. | ZÁVĚR | 41 |
| 10. | ANOTACE A RESUMÉ | 42 |
| 11. | ANALYZOVANÉ FILMY | 43 |
| 12. | SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ | 44 |
| 13. | SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 46 |
| 14. | OBRAZOVÉ PŘÍLOHY | 49 |
| 14.1 | Kontrastní osvětlení | 49 |
| 14.2 | Velikost záběrů | 51 |
| 14.3 | Postavy v krajině | 51 |
| 14.4 | Snímání přes překážky | 52 |

1. ÚVOD

1.1 Téma

Balada v českém filmu je označení, které je plně protikladů. Na jedné straně stojí dlouhá tradice české baladické tvorby a výskyt baladických rysů v dílech nejen filmových. Na druhé straně však tato problematika naráží na nedostatečnou oborovou pozornost a odborné zpracování. Základní otázkou tedy zůstává, zda se vůbec jedná o filmový žánr a pokud ano, jaké má tento žánr aspekty a stavební prvky, které by se daly doložit na konkrétním díle či dílech.

1.2 Cíl práce

Úkolem této práce je vymezit žánr balady a demonstrovat toto určení na příkladě filmu *Zlaté kapradí* (1963) Jiřího Weisse. Předmětem práce bude zařazení tohoto filmu do lyricko-baladické linie československé kinematografie, a také definování baladických prvků a výrazových prostředků, které používal Jiří Weiss. Analytickou metodou se práce bude snažit prokázat, jak Weiss na sémantické, syntaktické a stylové rovině *Zlatého kapradí* využívá narativní a vizuální schémata typická pro tento žánr, a že tedy film *Zlaté kapradí* je příkladem filmové balady. Při určování baladických rysů pak bude přihlédnuto i k dalším dílům tohoto žánru v kontextu československé kinematografie.

1.3 Metodologie

Základním metodologickým postupem bude definování žánru a obsahová a stylová analýza baladických rysů snímku. Problematice žánru filmové balady se však z dosud vydaných publikací nevěnuje žádná. V odborné filmové literatuře se o baladě jako možném filmovém žánru nebo baladě jako žánrovém aspektu nepíše vůbec. Jedinou oblastí, která se baladě věnuje, je tedy literární teorie. Proto bude tato práce vzhledem ke značné omezenosti dostupné oborové

literatury vycházet především ze dvou různých oblastí - z literární teorie a teorie žánru.

Při vymezení žánru balady a jeho stylistických komponentů bude práce vycházet převážně z literárněvědných encyklopedií a slovníků. Při stylistické analýze pak bude kladen důraz na rozbor významotvorných narativních a filmových prvků, proto se bude práce opírat především o práci Ricka Altmana, konkrétně článek *Sémanticko–syntaktický přístup k filmovému žánru* a podpůrně o neformalistickou filmovou analýzu podle Kristin Thompsonové.

1.4 Struktura práce

Práce je rozčleněna do osmi hlavních kapitol, z nichž první polovina se zaměřuje na vymezení žánru balady a druhá polovina na studium a rozbor snímku *Zlaté kapradí*.

Druhá kapitola této práce se zabývá problematikou žánru a pokusem o zmapování vybraných názorů a definic. Následující kapitola se věnuje definování žánru balady jako takové, k čemuž jsou použity především definice literárněvědné teorie. Čtvrtá kapitola se pak zabývá otázkou žánrovosti balady ve filmu. Pátou kapitolou tato práce přechází ke studiu samotného díla *Zlaté kapradí*, přičemž pozornost je věnována nejprve Jiřímu Weissovi a vývoji jeho tvorby. Poslední tři kapitoly se zabývají rozbohem *Zlatého kapradí* na jeho sémantické, syntaktické a stylové rovině. Touto analýzou se práce snaží shrnout poznatky z předchozích kapitol a použít je při zkoumání charakteristických rysů tohoto filmového díla.

1.5 Vyhodnocení literatury

Množství odborné literatury o baladě je značně redukováno. Oborová díla o filmové baladě nejsou žádná, jak v domácí, tak v zahraniční oblasti. Jediným odvětvím, které se problematice balady dosud věnovalo, jsou literárněvědné teorie, ovšem i zde se většina děl omezuje na pouhé definování balady na základě jejích jednotlivých vývojových stupňů. Mezi tato díla patří především slovníky a

encyklopedie literárních pojmů: *Teorie literatury* (Vladimír Štěpánek, 1965), *Slovník literárnovedných termínů* (Ján Findra, 1979), *Slovník literární teorie* (Štěpán Vlašín, 1984), *A Glossary of Literary Terms* (M. H. Abrams, 1993) a *Encyklopedie literárních žánrů* (Dagmar Mocná a Josef Peterka, 2004). Při definování základního tvaru balady jsou tyto publikace nesporně užitečné, avšak odpovědi na žánrovou problematiku balady v nich najít nelze. Naopak sborníky vydané Ústavem pro českou literaturu obsahují články, v nichž se autoři zamýšlejí hlouběji nad vývojem a statutem baladického žánru. Tato díla byla při vymezení balady důležitým pokladem. Jedná se o příspěvek „Balada“ Věnceslavy Bechyňové pro sborník *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů* (1974) a články „Balada“ Vladimíra Macury a „Baladická próza“ Marie Mravcové ve sbírce *Poetika české meziválečné literatury, Proměny žánrů* (1987). Nejvýznamnějšími publikacemi o baladě jsou dvě díla Jaromíry Nejedlé, ve kterých se jí podařilo zmapovat tento žánr a vymežit jeho základní tematické okruhy a stylové prvky: *Balada a moderní epika* (1975) a *Balada v proměně doby* (1989).

Druhý okruh literatury, jehož tato práce využívá, tvoří díla věnující se žánrové problematice. Z množství existujících publikací byla vybrána díla odpovídající zájmu této práce: článek „Questions of Genre Genre“ (Steve Neale, ve sborníku *Film Genre Reader III*, 2003) a publikace *Gender, Race and World Cinema* (Julie Codell, 2007) a *Film Genre: from Iconography to Ideology* (Barry Keith Grant, 2007). Nejpodnětnější díla využitá při vymezení žánru jsou práce Ricka Altmana. Jeho stěžejní publikace *Film/Genre* a článek „Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace“ (*Illuminace*, 2002, č. 4) sehrály důležitou roli ve snaze pochopit tuto problematiku. Nejvýznamnějším dílem Ricka Altmana pro tuto práci pak byl jeho specifický přístup k filmovému žánru (v článku „Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru“ otištěném v *Illuminaci* v roce 1989), o který se opírá ta část práce, jež se věnuje rozboru sémantické a syntaktické roviny filmu *Zlaté kapradí*. Naopak při analyzování stylových složek filmu práce vychází především z neoformalistické filmové analýzy Kristin Thompsonové.

Podnětné literatury o Jiřím Weissovi rovněž mnoho neexistuje. Kromě jeho vlastních memoárů *Bílý mercedes* (1995), a monografii *Jiří Weiss* Václava Merhauta z roku 1988 je Weissův snímek *Zlaté kapradí* zmiňován pouze

okrajově ve významných publikacích o československé kinematografii, v některých není obsažen vůbec (*Umlčený film* Jana Žalmana, 2008, *Československá Nová vlna* Petera Hamese, 2008, a *Démanty všednosti* Stanislavy Přádné, Zdeny Škapové a Jiřího Cieslara, 2002).

Výchozím a hlavním pramenem pro studium filmu *Zlaté kapradí* tedy byly materiály získané v Barrandovském filmovém archivu, mezi něž patří literární scénáře, technický scénář, záznamy denních prací, výrobní listy, záznamy ze schůzí a shromáždění, dobové ohlasy a korespondence mezi lidmi, kteří na tomto filmu pracovali.

1.6 Poznámka k citacím a psaní názvů

Názvy filmu jsou v této práci značeny kurzívou, na prvním místě je uveden originální název, v závorce jeho český překlad. Při prvním uvedení snímku je připojeno jméno režiséra a rok vzniku, dále už jen název. Citace jsou v textu značeny kurzívou, stejně tak i názvy článků a publikací.

U citací ze scénářů a dokumentů o *Zlatém kapradí* je použita vlastní norma filmového archivu studia Barrandov, podle níž se citují poskytnuté prameny. Jedná se o normu ISO 690 s následujícím upřesněním: Citujeme oficiální název společnosti, nikoli název spol. z doby, kdy dokument vznikl (např. AB-Barrandov). Následuje oddělení společnosti, tedy archiv. Dále název fondu / sbírky a název filmu. Jednotlivé Složky (sešity, desky) pak rozepisujeme dle názvu, nebo alespoň částí názvu. Dále je možné uvést libovolné upřesňující informace jako rok či autora.

2. PROBLEMATIKA ŽÁNRU

Jedním ze základních a oblíbených postupů při určování charakteru díla a jeho zařazování do určitých kategorií je charakteristika žánrová.¹ Kategorie filmových žánrů jsou pro svoji užitečnost a oblíbenost hojně využívané při propagaci, klasifikaci i analyzování filmového díla. Při definování takových kategorií však nastává problém, neboť dějiny žánru jsou složitě uchopitelné a žánrové teorie se značně liší.²

2.1 Žánrové roviny

Stěžejní otázkou, na základě jakých kritérií je žánr definován, se zabývá např. Jean-Marie Schaeffer, který vymezuje pět základních rovin žánru:

Mezi první tři patří rovina *vypovídání* (odlišuje dokumentární film od fikčního), rovina *určení* (zabývá se otázkou komu je film určen) a rovina *funkce* (soustředí se na to, co film dělá a jak působí). Zbylé dvě kategorie se zaměřují na samotnou stavební strukturu filmového díla: jedná se o rovinu *sémantickou*, jež charakterizuje filmy na základě jednotlivých lexikálních prvků určitého žánru (postavy, motivy, prostředí, typické prostředky budující atmosféru žánru apod.) a rovinu *syntaktickou*, do které spadají vztahy mezi těmito lexikálními prvky a významotvorné struktury, které tyto prvky vytvářejí a určují tak daný žánr (kontrast mezi hrdinovým světem a okolím apod.).³

Sémantické a syntaktické žánrové roviny se věnuje i Rick Altman ve své práci *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru* (1989),⁴ v níž spojuje

¹ Rick Altman se k tomuto jevu vyjádřil slovy: „Důvod, proč se tak pevně držíme žánrových termínů, je nutné spatřovat v tom, že se žánry těší takové úctě, jaké se jiným konceptům či termínům sotva dostane.“ In: ALTMAN, Rick: *Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace*. Iluminace, roč. 14, 2002, č. 4, s. 20.

² Nejproblematičtějším označením je samotný termín „žánr“, neboť názory na jeho původ a použití se značně liší. Navíc s každým novým dílem se problematika zvětšuje, protože dochází k neustálým modifikacím. Blíže viz NEALE, Steve: *Questions of Genre*. In: GRANT, Barry Keith (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.

³ KUČERA, Jakub: *Filmový žánr*. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>. [16. 2. 2010]

⁴ Altman tuto práci později rozšířil a přidal další typ přístupu k filmovému žánru – přístup pragmatický. Tato práce se však bude soustředit především na strukturu díla, proto bude využívat pouze roviny sémantické a syntaktické. Více viz ALTMAN, Rick: *Conclusion: A*

dvě odlišná pojetí žánrové podstaty.⁵ Zatímco první přístup je založen na sdílených sémantických prvcích (postavy, motivy, prostředí), druhý přístup se opírá o podobnost uspořádání těchto jednotek (struktura děje, vztahy postav):

„Přestože v podstatě neexistuje společný názor na přesné hranice mezi sémantickým a syntaktickým aspektem, můžeme obecně vydělit žánrové definice, které vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. – tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr, a definice, které místo toho akcentují jisté konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxí. Sémantický přístup tak zdůrazňuje žánrové stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.“⁶

Z takového přístupu můžeme vyvodit, že při určování filmového žánru na příkladě určitého filmu máme k dispozici jednak primární sémantické prvky, jakýsi slovník žánrových komponentů, které napomáhají rozeznat konkrétní typ textu, a jednak sekundární textové významy, jakousi narativní strukturu, v níž dochází k interakci mezi primárními komponenty. Tyto dvě roviny žánrové analýzy dohromady vytváří celek a navzájem se ovlivňují a doplňují (sémantický signál vyvolává syntaktická očekávání a naopak syntaktické signály upozorňují na určité sémantické oblasti).⁷ Toto dvojité pojetí tedy poskytuje lepší „*uchopení a rozlišení různých úrovní „žánrovosti“*“,⁸ neboť každý film má ve své žánrové skupině jiný statut a jinou míru definovatelnosti (některé snímky jsou typickými příklady určitého žánru, jiné obsahují jen některé jeho aspekty).

Altmanova syntéza napomáhá porozumět tomu, jak filmy mohou překročit žánrové hranice určujících znaků, anebo jak některé filmy mohou změnit charakter žánru tím, že typické žánrové komponenty použijí novým

Semantic/Syntactic/Pragmatic Approach to Genre. In: ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: BFI Publishing, 1999, s. 207-215.

⁵ Altman uvádí, že při určování žánru mají teoretici obvykle sklon aplikovat dva rozdílné přístupy zároveň a zavádět tak „*dva alternativní soubory textů, které odpovídají odlišnému chápání žánrové podstaty.(...) Sémantické definice (s cílem rozsáhlé aplikovatelnosti) zavádějí obsáhlý žánr sémanticky podobných textů, naproti tomu definice syntaktické, zaměřené na objasnění žánru jako takového, zdůrazňují úzkou vrstvu textů s upřednostněním specifických syntaktických vztahů.*“ In: ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, roč. 1, 1989, č. 1, s. 18.

⁶ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, roč. 1, 1989, č. 1, s. 22.

⁷ V určitém smyslu je tak žánr podstatným zdrojem pravidel v případě, že samotný film nemá vlastní specifickou gramatiku.

⁸ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. Iluminace, roč. 1, 1989, č. 1, s. 23.

syntaktickým způsobem. Altman dále uvádí, že takovéto propojení dvou rovin umožňuje sblížit teorii žánru i dějiny žánru s filmovou analýzou.⁹

2.2 Vznikání žánrů a rozdílná pojetí žánru

Problematicke žánru se Rick Altman věnuje i ve své další práci *Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace* (2002), v níž se zaměřuje na proces vznikání a proměňování žánrových kategorií. Navrhuje proces „žánrovění“, kdy poprvé dochází k použití žánrového označení ve smyslu pouhé adjektivní specifikace již zavedené širší kategorie (baladická poezie). Postupně pak dochází k osamostatnění významu přídavného jména, stane se z něj jméno podstatné a získá tak status nové kategorie s vlastní nezávislostí (balada).¹⁰ Ne všechna adjektiva se přemění v samostatný žánr, některá se totiž nemusejí těšit velké oblibě či pozornějšímu zpracování, a tak fungují dále jen jako přívlastky pro vyšší kategorie, anebo zmizí úplně. Žánrové filmy jsou tedy filmy, které vznikají takovýmto procesem „žánrovění“, „*poté, co nějaký žánr vejde ve všeobecnou známost a je posvěcen substantivizací, během omezeného období, kdy sdílený textový materiál a struktury vedou diváky k tomu, aby interpretovali dané filmy ne jako samostatné entity, ale na základě žánrových očekávání a na pozadí žánrových norem.*“¹¹

Existuje mnoho názorů na žánr. Výše zmíněný historický pohled Ricka Altmana dokazuje, že žánry nikdy nepředstavují stálé kategorie, naopak, podléhají změnám, reinterpetacím, a kulturním mutacím. „*Žánr je mnohoznačným termínem znásobovaným a rozmanitě přehodnocovaným rozdílnými skupinami lidí.*“¹² Odlišný pohled mají například ruští formalisté. Prohlašovali, že každý žánr má svou dominantu nebo dominující estetický komponent či ideologický element.¹³ Strukturalisticky zaměřené teorie mají pro existenci žánrů jiné odůvodnění. Pod vlivem Léviho-Strausse a jeho analýzy

⁹ Tamtéž, s. 25.

¹⁰ ALTMAN, Rick: *Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace*. Iluminace, roč. 14, 2002, č. 4, s. 7.

¹¹ Tamtéž, s. 9.

¹² ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999, s. 214.

¹³ NEALE, Steve: *Questions of Genre*. In: GRANT, Barry Keith (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003, s. 53.

mytických struktur chápou žánry jako formy kolektivního mýtu, jež mají rituální funkce. Žánry totiž specifickým způsobem formulují skutečná témata a konflikty ve společnosti, což má například za následek, že by každý národ, kultura a každé období mělo mít svůj dominantní žánr, v němž nalézají ideální formu pro svou povahu.¹⁴

Mezi další názory patří například i ten, že mnoho žánrů vzniklo z jiných druhů či forem umění než kinematografie, nebo se díky nim dodatečně šířily.¹⁵ Filmový teoretik Alan Williams zase navrhuje návrat k historii filmu při analyzování žánru, což podle něj znamená tři věci: studium prehistorie žánru a jeho kořenů v ostatních médiích a formách umění, dále studium všech filmů s danými žánrovými vlastnostmi (bez ohledu na jejich rozdílnou uměleckou kvalitu), a nakonec studium ostatních materiálů týkajících se filmové tvorby mimo filmové dílo samotné (reklama, studiová politika, kritické ohlasy apod.)¹⁶

Shrňme-li výše zmíněné názory na žánrovou problematiku, které tím samozřejmě zdaleka nejsou vyčerpány, dojdeme k závěru, že hlavní snahou teorie žánru je systematizovat žánrovou historii do široce aplikovatelných kategorií. Co se týče současných žánrových teorií, tak jedním z hlavních úkolů je „zachytit žánrové kategorie v jejich národní či lokální specifičnosti.“¹⁷

Jedním z úkolů této práce je však určit, zda balada ve filmu existuje jako samostatný žánr nebo jen jako žánrový atribut určitého množství filmů, tedy jen jako konceptuální řešení a celkové ladění jiného filmového žánru.¹⁸ Jelikož se tato práce bude věnovat především vymezení tohoto „žánru“¹⁹ na případě konkrétního díla, nejvhodnější teorií je sémanticko-syntaktický přístup podle Ricka Altmana doplněný o stylovou rovinu. Při analýze snímku *Zlaté kapradí* se tedy bude práce opírat o tyto tři kategorie.

¹⁴ KUČERA, Jakub: *Filmový žánr*. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>. [16. 2. 2010]

¹⁵ Např. melodrama vzniklo v divadle, komedie se do filmu dostala z vaudevillu, muzikál zase z Broadwaye. Většina „vážnějších“ žánrů se k filmu přenesla z literatury (válečné drama, western, detektivka, thriller a romance).

¹⁶ NEALE, Steve: *Questions of Genre*. In: GRANT, Barry Keith (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003, s. 180-181.

¹⁷ KUČERA, Jakub: *Filmový žánr*. <http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>. [16. 2. 2010]

¹⁸ Největší užití má balada v dramatu, psychologickém a především poetickém filmu.

¹⁹ V této práci bude pro baladu dále používáno označení „žánr“, i přesto, že se o typický filmový žánr nejedná.

3. BALADA

„Kde se vezme, tu se vezme stesk, či bolest, a sevře hrozně do drápů. V těch chvílích se snažím nemyslet na své okolí, ale přenesu se do svého světa.“

Maruška Kudeříková²⁰

Balada je jedním z nejstarších a nejfrekventovanějších žánrových útvarů, neboť „jako útvar vyjadřující vážný, smutný a tragický obsah koresponduje s lidským bytím.“²¹ V obecném povědomí je balada nejčastěji spojována s poezií a písní, avšak svůj přesah má i v jiných druzích umění, a v podstatě v mnoha dalších oblastech lidské tvorby. K aktualizaci baladických námětů a postupů dochází na poli různorodých forem a žánrů. Z poezie baladické aspekty pronikají nejen do prozaických děl, ale také do divadla a filmu.²² Slova jako „baladický“ nebo „baladično“ jsou tak používaná často, bližšímu určení a charakterizaci se jim však nedostává.²³ Vystává tedy otázka, jestli se v takovéto formě stále jedná o žánr nebo jen adjektivní určení, přívlastek pro strukturálně vyšší formu.

Tato kapitola se bude věnovat nejdříve definici balady podle literárněvědných teorií, jejím stavebním prvkům a funkcím a typickým baladickým postupům. Vzhledem k nedostatečnému množství oborové literatury a poměrně malé pozornosti věnované této problematice bude v této kapitole definici balady věnováno dostatečné množství prostoru. Poslední část kapitoly se pak zaměří na problematiku balady jako samostatného žánru ve filmovém umění.

²⁰ ...a pozdravuji vlaštovky (Jaromil Jireš, 1972)

²¹ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada v proměně doby*. Praha: Československý spisovatel, 1989, s. 11.

²² Zatímco rejstřík baladických divadelních her mnoho děl neobsahuje (*Balada z hadrů* Voskovce a Wericha, *Balada pro banditu* Milana Uhdeho, následně zfilmovaná Vladimírem Síssem) filmová tvorba hojně přebírá a adaptuje příběhy z baladické prózy (např. naturalizující *Kuře melancholik* J. K. Šlejhara, *Stín kapradiny* Josefa Čapka, Olbrachtova zbojnická legenda *Nikola Šuhaj loupežník* a povídka *O smutných očích Hany Karadžičové*, rodinná dramata *Hordubal* Karla Čapka a *Advent* Jarmily Glazarové, dále tvorba Vladimíra Körnera, Ladislava Fukse a dalších.)

²³ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 10.

3.1 Definice balady

„Život balady je podmíněn skutečným životem, a právě ten má balada obrazy.“²⁴

Většina literárněvědných encyklopedií a slovníků se ve svých definicích balady shoduje a označuje baladu jako „lyrickoepický básnický útvar s pochmurným dějem dramatického spádu, hutnými dialogy a tragickým zakončením.“²⁵ Tragické zakončení však není nezbytné a samo o sobě ani tak podstatné, jelikož balada může mít i šťastný konec.²⁶ Základ balady tedy tvoří tragické zakončení, ale tragický děj, neboť obsahuje tragický konflikt, nejčastěji konflikt člověka s nadpřirozenými živly, vyšší mocí, s přírodou, vlastními vášněmi nebo se společenskými silami. Děj je většinou zachycen „in medias res“, je zhuštěný a přímočarý, bez odboček a vedlejších epizod se váže jen k jedné zápletce a směřuje ke konfliktu. V baladě se však na rozdíl od čistě epických útvarů používá lyrického líčení prostředí a subjektivních kontemplativních pasáží. Vyskytují se také archetypální a mytologické motivy jako fantastické bytosti, personifikovaná příroda, antropomorfizované abstraktní pojmy apod.²⁷

Většinou se jedná a komorní dramata z okruhu milostných a rodinných vztahů, kde je důraz kladen na komplikované a tragické momenty lidské existence. Balada zpravidla uvádí do světa osudovosti a nejistoty, světa plného naivismu, čímž představuje způsob navazování kontaktu s obrazy a mýty lidového světa. Hlavními žánrovými variantami jsou balada fantastická, balada lyrická, balada sociální a balada psychologická.²⁸

Obvykle je balada spojována či dokonce zaměňována s romancí. Tato příbuznost je však opatřena rozdílnou polaritou obou typů lyrické básně. Zatímco balada akcentuje tragiku, romance má charakter radostný. Baladické

²⁴ Tamtéž, s. 18.

²⁵ Tamtéž, s. 25.

²⁶ Např. G. W. F. Hegel vykládá baladu jako totalitu citového tónu nářku, melancholie, smutku a také radosti. In: NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 17.

²⁷ ŠTĚPÁNEK, Vladimír: *Teorie literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965, s. 137-138.

²⁸ Existují také další druhy jako např. apelativní balada, balada politická a balada buše (typická pro kulturu australského kontinentu), která kromě tragického konfliktu člověka s přírodou zachycuje i stav vědomí australských obyvatel a jejich niterný vztah k přírodě. (viz např. snímek *Walkabout* Nicolase Roega z roku 1971)

děje jsou vážné a jejich celkový ráz je pochmurný, romance se vyznačuje útěšností a projasněností. Tento rozdíl se však často stírá a prolíná.

Balada má ve srovnání s romancí podstatněji větší oblibu a pevnější zakotvení v české historii a kultuře. Je tomu tak především díky jejímu lidovějšímu rázu a větší blízkosti ke skutečnému životu, jelikož tragický děj, jehož formulace je hlavním posláním balady, je „*uměleckou konkretizací tragična životního, které provází lidskou existenci na všech vývojových stupních.*“²⁹ K pevnějšímu postavení balady také přispěl fakt, že inspiračním zdrojem balad byly za romantismu národní pověsti a mýty a lidová slovesnost, jejichž zpracování má v dějinách české literatury a kultury bohaté zastoupení.³⁰ Inspirace lidovou slovesností napomáhá zdůraznit lyričnost díla, poeticky vystihnout baladickou atmosféru a vykreslit tvář krajiny a scenérie příběhu. „*Balada romantická, nebo fantastická, mytologická, obsahovala zázračno a nadskutečno, oživila vztah k mýtu. Různorodé látky básník transformoval do typicky baladického tvaru, který nemusí mít vždy tragické vyznění, ale vyznačuje se dialogizovaným dějem, atmosférou napětí (s pocity očekávání, předtuchy, naděje, touhy, hrůzy, strachu) a mýtu, demonstrujícího sílu osudu nezávislého na vůli jedince a trestajícího egoistické porušení základních zákonů světa.*“³¹ V baladě sociální pak dochází k demytizaci baladického tvaru, neboť se zaměřuje spíše na materiální problémy lidské existence.

Balada se zaměřuje zejména na děje hořké, bolestné a kruté, jež dávají vyniknout tragičnu. Tematické rozpětí balad je značně široké, námětem bývají jak milostné tragédie, války, zločiny, tak události vězeňské, legendární či fantastické příběhy lidových pohádek a pověstí.³² Tradiční česká baladika se vyhýbá okázalým historickým zápletkám a aristokratickému prostředí, soustředí se více na komornější prostředí či tradiční svět vesnice s typickými místy,

²⁹ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 25.

³⁰ Slovanská balada je ze všech evropských balad nejvíce spjata s lidovou tradicí a národním mýtem. Česká umělá balada vzniká během první poloviny 19. století a věnovali se jí např. Kollár, Šafařík, Sušil, Erben, Čelakovský, Hněvkovský, a Máchá. Blíže viz NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada v proměně doby*. Praha: Československý spisovatel, 1989.

³¹ MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2004, s. 40.

³² Tematické okruhy by se daly rozdělit do několika skupin, z nichž ty nejpočetnější tvoří např. komornější (a většinou milostné) příběhy mapující baladický svět tradiční české kultury, nebo tematika utrpení a strastí za války, nejčastěji za 2. Světové války. Nicméně, baladické téma se neustále vyvíjí a dotýká se až nejsoučasnějších problémů, proto můžeme baladické rysy nalézt ve velkém množství děl.

činnostmi a osobami (chalupa, světnice, hospoda, mlynář, pasák apod.). Jedná se zpravidla o jeden lidský osud, o jednu dramaticko-tragickou událost. Ačkoliv je pro baladu typický výskyt nadpřirozených jevů, vlastní půdou baladického děje je pozemský svět, vztahy mezi lidmi a skutečné problémy reálného života. Baladický příběh slouží jen jako ilustrace obecnějších otázek a hlubších témat, která člověka na světě obklopují.

Baladický hrdina je většinou obyčejný člověk, který se nějakým způsobem provinil, za což musí být potrestán. Tragika jeho skutků vzniká z protikladnosti jeho tužeb a plánů a možností jejich uskutečnění. Obvykle se hrdina bouří proti společnosti, své době a vyšším strukturám, vzpírá se zákonům a morálním imperativům, neboť se domnívá, že je možné žít jinak, vytvořit jiné vztahy a vazby.

Rozhodujícím znakem balady je tedy boj, ať už je to boj s tíhou a tlakem vyšších společenských či přírodních sil, boj s vlastními vášněmi nebo strachem. Tragický konflikt se v baladickém díle jeví jako rys výchozí a rys určující.³³

3.2 Baladické prvky a postupy

Obecně lze říci, že nejpodstatnější komponentou v baladě je tzv. „**baladično**“. Umělecké vyjádření baladična jako estetické kategorie představuje největší výzvu pro umělce. Baladično vyžaduje prvky tragična, sevřenost a hutnost výpovědi, dramatické i lyrické vyjadřování. Je tedy vnímáno jako souhrn několika prvků a obsahových rysů a vždy je spojeno s představou atmosféry, která je atmosférou baladickou. „*Tato charakteristika baladična vychází z Hegelovy definice balady jako jednoty smutku i radosti, který spočívá v chápání balady jako celistvosti vzniklé ze záporných prvků, ale zároveň i prvků kladných.*“³⁴

Při analyzování balady jsou tedy nejdůležitějším předmětem zkoumání umělecké prostředky, kterými je toto baladično vyjadřováno. Nejsou to jen základní výrazové prostředky přenesené zejména z lidové balady a lidových mýtů, ale i originální básnické obraty a výrazné autorské inovace.

³³ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada v proměně doby*. Praha: 1989, s. 23.

³⁴ Tamtéž, s. 117.

Charakteristickým kompozičním prostředkem v baladě je výskyt a opakování typických baladických motivů. Mezi nejvýraznější motivické prvky, které určují baladický charakter díla a které jsou v baladě různě obměňovány, patří motiv viny a trestu, motiv hrdinovy vzpoury, motiv smrti, motiv strachu, motiv lásky a k ní protikladný motiv nenávisti, motiv války, motiv putování a bloudění a motivický okruh osudového neštěstí (zásahy do hrdinova života, které nejsou výsledkem lidské aktivity).

Další motivy spadají spíše do oblasti prvků, které svým výskytem podporují, rozvíjejí nebo doplňují hlavní motivické okruhy a rozhodující dějové komponenty.³⁵ Patří sem například častý motiv noci a tmy, za níž dochází k tragickým střetům, motiv bouře, vichřice či jiné živelné katastrofy, který je v souladu s líčením vnitřních „bouří“ v lidské duši, motiv propasti, motiv pohřbu, nebo motiv snu. Dále také časté fantaskní motivy jako antropomorfizace přírody, proměna člověka ve strom či rostlinu, nebo morální imperativy jako je varování před vášněmi apod. Příroda hraje v baladě důležitou roli nejen pro její antropomorfizovanou tvář. S baladickým hrdinou je v úzkém kontaktu a to buď v souladu, nebo v protikladu s jeho stavem a konáním.

Důležitým prvkem v baladě je kontrast, ať už na rovině obsahové či formální. Využití metody ostrého protikladu patří k nejučinnějším prostředkům, s jejichž pomocí se dá vyjádřit baladično. Kontrast a protikladnost se objevuje nejen v hrdinově jednání, které je v rozporu s okolním světem, ale i „uvnitř“ děje příběhu. Při ztvárňování baladického děje je příznačné užití ostrých kontrastů např. v popisu prostředí (svět hrdiny a svět mimo hrdinu), času (den a noc, roční období), postav (postavy kladné a záporné). Postavy jsou většinou výrazně typizovány, často znejasněny a postrádají individuální rysy.³⁶

Samotný kontrast je zastoupen i v typicky baladické polaritě lyrického a epického principu. Určující je především funkce příslušného principu a jeho účinnost emocionálního působení na diváka. Epický princip je zastoupen srozumitelným dějem, který je většinou založen na kontrastu dvou protichůdných postojů nebo sil (střetnutí dobra a zla). Lyrický princip pak

³⁵ Většinou tyto motivické prvky nabízejí plodnou půdu při rozboru uměleckých prostředků baladického díla.

³⁶ Typologie postav hraje roli při „vytváření“ jejich obrazu, vzhled a fyziognomie postavy kladné se tak značně liší od postavy záporné apod. (hlavní hrdina by měl v sobě mít rozporuplnost, mírnost i divokost zároveň, záporné postavy jsou líčeny v barvách temnějších a rysech ostřejších, kladné postavy pak v barvách i rysech jemnějších)

prostupuje celým dílem a ovlivňuje už samu expozici děje. Dějový proud je opakovaně přerušován lyrickými vstupy, které mají za úkol navodit baladickou atmosféru a dotvořují tak epické jádro. Lyrismus tedy děj nenarušuje, ale naopak obohacuje a „slepuje“ dohromady. Díky vrstevnaté lyrizaci textu se i z příběhu, který je ve svém námětu banální, stává hlubší estetická výpověď. Lyrické prostředky slouží i k vystižení subjektivních pocitů (pocit vnitřní nejistoty, úzkost a strach, pochyby, svědomí apod.) a subjektivních dojmů a vzpomínek.

Takové využití lyrického principu má mnoho podob. Co se týče vizuální stránky, baladická díla bývají často pro svou zjednodušenou a nejednoznačnou povahokresbu označována jako grafická. Obvyklé je téměř monochromatické barevné ladění nebo různé barevné odstíny temných barev, kde dominantní je černá a šedá. Impresionistický přístup s množstvím barevných i zvukových nuancí často vnáší do díla baladické napětí, ponurou atmosféru a rozporuplnost hrdinových duševních stavů.³⁷

Významnou roli při lyrizaci textu a navození baladické atmosféry hraje i zvuková složka, proto se v baladě akcentují hudební motivy, jež podtrhují baladický konflikt. Často se v baladě ozývají zvířecí zvuky (vlk, sova, žáby) či zvuky přírody což dramaticky podbarvuje zvukovou kulisu při líčení baladických scénérií (bouře, hory, les). Leitmotivický hudební motiv je většinou konkretizován určitým hudebním nástrojem, jako jsou housle, píšťala, křídlovka, jež musí všichni následovat. Tyto lidové skladby a tradiční nástroje charakterizují dobu, v níž se příběh odehrává, navozují tak poetickou náladu a dávají příběhu nádech starobylosti, ale i autenticitu starého světa.

Baladično, které je pro baladu hlavní složkou, je v baladickém žánru vyjadřováno mnohovrstevnými prostředky. Shrneme-li však poznatky z této kapitoly, měli bychom se při rozboru baladického díla soustředit na jeho dramatický děj, tragickou zápletku s tragickým vyústěním a výskyt lyrismu a prvků, které navozují příznačnou baladickou atmosféru. Tato definice nám poslouží jako východisko při rozboru konkrétního baladického materiálu.

³⁷ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 52.

4. BALADA A FILM

4.1 Balada jako žánr

Zatímco lidová balada je žánr jednoznačně charakterizovaný (literárně, hudebně i etnograficky) a odpovídá určité normě, jakýkoliv jiný druh balady není tak přesně určeným žánrem. Definice balady literární nejsou jednoznačné a v určitých detailech se odlišují. Ukotvený žánr filmové balady pak v podstatě neexistuje.

Rick Altman uvádí, že zakotvení nějakého žánru v žánrovém systému je komplikované a mnoho úspěšných děl nikdy nezplodí žánr, protože „*pouze jisté typy struktur v rámci specifického sémantického prostředí vyhovují speciálnímu bilingvistu, který je pro stabilní žánr nezbytný.*“³⁸ Nejstabilnějšími žánry jsou podle něj ty, které mají nejpevnější a nejsoudržnější syntaxovou rovinu. Nejrychleji mizejícími žánry jsou naopak ty, které závisí pouze na opakujičích se sémantických elementech a nikdy nejsou schopny vytvořit stabilní syntax.³⁹

Co se týče balady, existuje více názorů, ohledně její žánrovosti. Podle Věnceslavy Bechyňové „*při studiu balady nejde ani tolik o vymezení hranic žánru, tj. o přesné určení hraničních míst mezi „polem balady“ a sousedními žánry, ale o vymezení jádra (centra) žánru a jeho nejvýraznějších „manifestačních“ realizací.*“⁴⁰

Marie Mravcová, která se zabývá baladickou prózou, uvádí, že žánr balady se v dílech projevuje pouze jako dílčí aspekt – tzv. **baladičnost**. Tento aspekt vyplývá z výskytu konkrétních rysů v díle a ze záměrné stylizace, která odkazuje ke znalosti žánru balady. Baladičnost se tedy může projevit i tam, kde dominuje jiné žánrové určení (drama, psychologický film, historický film, válečný film). Baladická tradice má v naší kultuře silné postavení, proto je její

³⁸ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Illuminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 26.

³⁹ Tamtéž, s. 28.

⁴⁰ BECHYŇOVÁ, Věnceslava: *Balada*. In: Krejčí, K. (ed.): *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1974, s. 170.

působení na některé tendence a styly filmové tvorby dosti silné.⁴¹ Z tohoto vlivu můžeme pak vycházet při studiu rozšíření konkrétního žánru a vzájemné ovlivnitelnosti jednotlivých žánrů a druhů. Tento vliv však má různý dopad na jednotlivé typy děl (nejvíce se vyskytuje v poetickém filmu, pohádkách, legendách a psychologických dramatech, nejméně v komediích či dobrodružných dílech). Vliv baladičnosti se také projevuje různými způsoby a v různé míře, od pouhého baladického zabarvení atmosféry a jednotlivých motivů až k typologii postav, typu konfliktu a výstavbě samotného děje. „*Prokazovat baladičnost prózy pak pro nás znamená vyložit ji z hlediska dílčích baladických aktualizací a postihnout jejich smysl a funkci vzhledem k uměleckému záměru autora.*“⁴²

Při určování žánru balady ve filmu tato práce vychází z těchto výše zmíněných předpokladů. Důležitým momentem při určování balady tedy bude vymezení a nalezení nejvýznamnějších realizací baladického žánru – dílčích rysů, motivů a funkcí, které ve svém celku představují již zmíněné „baladično“ a které se mohou vyskytovat v nejrůznějších typech filmových děl.

4.2 Baladično v českém a slovenském filmu

„*Něčeho jsem se dotknul a nevím čeho.*“

MUDr. Meluzín⁴³

Díky dlouhé tradici baladiky v české kultuře se dá říct, že baladické ladění se vyskytuje většinou ve filmech inklinujících k lyričnosti či básnivosti ať formou či obsahem, ale najdeme je i v mnoha dalších filmech.⁴⁴ Úkolem této kapitoly bude zmapovat výskyt baladických rysů v českém a slovenském filmu a rozčlenit tyto filmy podle jejich tematiky. Vzhledem k omezenému rozsahu

⁴¹ MRAVCOVÁ, Marie: *Baladická próza*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1987, 235-236.

⁴² Tamtéž, s. 236.

⁴³ *Dým bramborové natě* (František Vlácil, 1976)

⁴⁴ Některé teorie žánru se dokonce zabývají otázkou, že v každé kultuře existuje inklinace k určitému žánru či žánrovému ladění, v němž tato kultura nalézá ideální formu pro vykreslení své povahy. Poeticko-baladická linie by pak mohla představovat jednu z takových inklinací pro český film. To je ovšem otázka, pro kterou v této práci není prostor.

práce však bude pozornost soustředěna jen na uvedení takových filmových děl, ve kterých se baladično uplatňuje jako výrazný umělecký prvek či záměrná autorská stylizace a vytváří tak charakteristickou podobu díla.⁴⁵

Jelikož všechny zmiňované filmy obsahují některé nebo všechny z charakteristických baladických rysů (jako je tragický konflikt, děj a zakončení, výrazná dramatičnost, ale i lyrismus) bude pozornost soustředěna na konkrétní baladické motivy a na tematiku⁴⁶ těchto filmových balad, podle nichž je kategorizace nejsnazší.

Oblíbeným baladickým tématem je láska v nejrůznější podobě. Ačkoliv převažuje tragická, nešťastná láska milenecká, jež je láskou vášnivou, neracionální, „na první pohled“, vyskytuje se také láska rodičovská a přátelská. Může se však také jednat o pouhou náklonnost, rychlé, náhlé vzplanutí za účelem sblížení, spoluprožívání a překonání samoty a trpkého údělu. Baladický charakter má i nenaplněná, platonická láska či láska pokřivená sociálními vztahy a okolnostmi. Tragičnost milostného vztahu je dána především tušením jeho konce již od začátku. Mezi filmová díla, v nichž se vyskytuje baladická láska, patří: *Hordubalové* (Martin Frič, 1937), *Advent* (Vladimír Vlček, 1956), *Weissova Vlčí jáma* (1957), *Taková láska* (1959) a *Romeo, Julie a tma* (1959). Dále *Bílá oblaka* (Ladislav Helge, 1962), *Balada o Vojtovej Maríne* (Martin Ťapák, 1964), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967), *Údolí včel* (František Vláčil, 1967), *Marketa Lazarová* (František Vláčil, 1967), *Adelheid* (František Vláčil, 1969), *Krotká* (Stanislav Barabáš, 1969), *Nevesta hol'* (M. Ťapák, 1971), *Petrolejové lampy* (Juraj Herz, 1971), *Dým bramborové natě* (František Vláčil, 1976), *Balada pro banditu* (Vladimír Sís, 1978),⁴⁷ *Hordubal* (J. Balík, 1979), *Hanele* (Karel Kachyňa, 1999), další Weissův snímek *Marta a já* (1990) a samozřejmě *Zlaté kapradí* Jiřího Weisse.

⁴⁵ Baladické aktualizace se vyskytují i v dílech, jejichž kompozice a styl baladičnosti přímo nepřejí (např. zmnožením dějových linií, psychologismem apod.).

⁴⁶ Při analýze určujících faktorů žánru není téma až tak podstatnou složkou jako jiné žánrové stavební komponenty (tragický konflikt, dramatický spád, lyrismus, dílčí motivy apod.). Přesto je možné vysledovat, že některé látkové oblasti se v baladě realizují velmi často.

⁴⁷ *Balada pro banditu* není jediným zpracováním Olbrachtovy legendy. Další filmovou adaptací je snímek *Nikola Šuhaj* (Miroslav Josef Krňanský, 1947), který ovšem nemá téměř žádné baladické rysy a ladění, proto v této práci není zmiňován. To platí i pro TV film *Nikola Šuhaj loupežník* (Evžen Sokolovský, 1977).

Jednu z nejfrekventovanějších oblastí tvoří tematika válečná. Válka je pro baladické příběhy tematicky ideální, jelikož je samou podstatou zakotvena lidské tragédie jako takové. Válka je často zobrazena tak, že neděsí svou akčností a bojovými manévry, ale svou všudypřítomnou hrozbou, tichem, pustotou a svým dopadem na konkrétní lidské životy. Z baladického díla se pak stává jakási forma protiválečné výzvy. Mezi baladická díla s válečnou tematikou patří: *Bílá oblaka*, *Kočár do Vídně*, *...a pozdravuji vlaštovky* (Jaromil Jireš, 1972) a také Weissův snímek *Romeo, Julie a tma* a *Marta a já*. Válečné tematiky se dotýkají i poválečné příběhy *Dita Saxová* (Antoník Moskalyk, 1969), *Adelheid* a částečně i *Zlaté kapradí*, kde však válka vystupuje jen jako jeden z motivů.

Balada může mít také výraz vzpoury proti vyšší moci, či proti svazující tradici. Objevuje se klasický baladický konflikt mezi lidmi, rozdílnými názory i odlišnými světy (různé národy, kultury, svět tradiční se světem moderním apod.), což obvykle ústí v hrdinův vnitřní zápas a nakonec často i ke spáchání činu, za nějž musí být potrestán. Provinění však může být i zcela nevinné a trest tudíž nezasloužený až absurdní (hrdina je často trestán za svoji „odlišnost“ od zbytku společnosti). Kromě *Zlatého kapradí* se problematikou vzepření se a provinění zabývá rovněž snímek *Bílá oblaka*, *Kočár do Vídně*, *Drak sa vracia*, *Údolí včel*, *Marketa Lazarová*, *Balada o siedmich obesených* (Martin Hollý, 1968), *...a pozdravuji vlaštovky*, *Balada pro banditu*, *Stín kapradiny* (František Vlácil, 1984), *Vojtěch, řečený sirotek* (Zdeněk Tyc, 1989) a *Hanele*.

Baladický příběh se velmi často zabývá otázkou nemožnosti vzájemného dorozumění, s čímž souvisí i téma osamělosti člověka. Pocit osamělosti často pramení v neschopnosti lidí porozumět jeden druhému, pochopit se a důvěřovat si. Problém osamělého jedince je jedním z nejčastějších v moderní baladě a existuje mnoho variant, v nichž se toto téma vyskytuje. Baladický hrdina je většinou v takovém případě něčím „jiný“ a proto je často trestán vyloučením ze své společnosti. Často se v baladách vyskytují osamělí poutníci, jedinci, kteří přišli o rodinu a zázemí, nebo osiřelé děti. Příznačný je i výskyt osamělého člověka v rozlehlém prostoru jako jsou hory, les nebo poušť, a následná konfrontace s pocitem tísnivosti z tohoto prostoru. Hrdina Drak ve snímku *Drak sa vracia* tento pocit vyjádřil slovy: „Ty tomu nechápeš – sú ľudia, ktorí aj keď

žijú s ostatnými, zostanú do smrti sami.“⁴⁸ Kromě tohoto filmu se téma osamění a nedorozumění objevuje i ve snímku *Marijka Nevěrnice* (Vladislav Vančura, 1934), *Bílá oblaka*, *Balada o Vojtovej Maríne*, *Kočár do Vídně*, *Balada o siedmich obesených*, *Dita Saxová*, *Adelheid*, *Krotká*, *Nevesta hol‘*, *Petrolejové lampy*, ...a pozdravuji vlaštovky, *Krysař* (Jiří Barta, 1985),⁴⁹ *Vojtěch*, *řečený sirotek*, *Hanele*, *Kuře melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999), *Panna a netvor* (Juraj Herz, 1978),⁵⁰ *Dým bramborové natě*.

S osaměním souvisí i motiv bloudění a putování, které je obvykle momentem pro zachycení subjektivních dojmů a myšlenek hlavního hrdiny. Při ztvárnění takových momentů se uplatňuje lyrické ladění a poetizující umělecké postupy (znázornění snu, vzpomínky, ale i strachu a obav apod.). Putování, bloudění a hledání (i ve smyslu bloudění a hledání ve vlastním nitru) se vyskytuje ve *Zlatém kapradí* a dále ve filmech *Bílá oblaka*, *Kočár do Vídně*, *Drak sa vracia*, *Údolí včel*, *Adelheid*, *Stín kapradiny*, *Krysař*, *Nevesta hol‘*, *Vojtěch*, *řečený sirotek*.

Výrazný motiv přírody, jež je velmi často antropomorfizovaná a obvykle ztvárněna lyricky, v souladu nebo naopak v rozporu s hrdinovým jednáním či duševním stavem (může tedy být jak krutá, tak milosrdná), se kromě *Zlatého kapradí* vyskytuje např. ve filmu *Romance pro křídlovku*, *Marketa Lazarová*, *Balada pro banditu*, *Vojtěch*, *řečený sirotek*, *Hanele*, *Kuře melancholik*. Výrazný motiv lesa je důležitý pro film *Kočár do Vídně*, *Stín kapradiny*, a *Panna a netvor*. Motiv hor (většinou hory na Slovensku či Zakarpatské Ukrajině) je určujícím prvkem pro film *Hordubalové*, *Bílá oblaka*, *Balada o Vojtovej Maríne*, *Drak sa vracia*, *Nevesta hol‘* a *Hordubal*.

Motiv noci, tmy, temnoty či ponurosti, který navozuje skličující baladickou atmosféru, je výrazně uplatněn ve *Zlatém kapradí*, *Romeo, Julie a tma*, *Marketa Lazarová*, *Balada o siedmich obesených*, *Panna a netvor*, *Stín kapradiny*, *Krysař*. Skličující a chmurné ladění má i snímek *Kočár do Vídně*, *Adelheid*, *Petrolejové lampy*, *Dým bramborové natě*.

⁴⁸ *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967).

⁴⁹ Tuto německou legendu a novelu Viktora Dyka zfilmoval i F. A. Brabec v roce 2003, film ovšem nevykazuje zřetelné baladické ladění, proto zde zařazen není.

⁵⁰ Snímek *Panna a netvor* je díky svému šťastnému konci označován za pohádku, avšak Herz v ní hojně využívá ponurosti a baladických až hororových postupů.

K výrazné kontrastní stylizaci přispívá i černobílý materiál, který podtrhuje typickou výtvarnost, do velké míry až grafičnost balady. Jeho využití je kromě *Zlatého kapradí* příznačné i pro snímek *Romeo, Julie a tma, Bílá oblaka, Údolí včel, Marketa Lazarová, Balada o siedmich obesených, Dita Saxová, Vojtěch, řečený sirotek*.

Naopak výrazné barevné ladění a využití symboliky barev, barevných kontrastů či naopak téměř monochromatického ztvárnění je příznačné pro filmy *Adelheid, Nevesta hol', Petrolejové lampy, ...a pozdravuji vlaštovky, Panna a netvor, Balada o zeleném dřevu* (Jiří Barta, 1983), *Krysař a Kytice* (F. A. Brabec, 2000)⁵¹. V některých případech přechází užití symboliky (barevné, přírodní apod.) až k magickému realismu, který je jedním z charakteristických rysů balady. Realita a fikce se v něm mistrně prolínají, příběh je plný vzrušení, tajuplnosti, momentů překvapení a silných kontrastů mezi skutečným životem a mysteriózním děním. Nejvýrazněji je tohoto postupu využito ve snímku *Nevesta hol', Stín kapradiny*.

Poslední kategorii tvoří díla, u nichž se baladičnost projevuje díky jedné z typických vlastností balady – spojení s lidovou tradicí a historií. Jedním z cílů těchto děl je zobrazení dobové tváře s jejími charakteristickými rysy, navození dobové atmosféry a snaha o věrohodnou rekonstrukci určitého historického období. Kromě děl s folklorními prvky jako je *Zlaté kapradí, Balada o Vojtověj Maríne, Drak sa vracia, Nevesta hol' či Hanele*, sem patří i *Krotká, Petrolejové lampy, Panna a netvor, Vojtěch, řečený sirotek* a Vlácilova mistrně vystavěná díla *Marketa Lazarová* a *Údolí včel*.

⁵¹ Snímek *Kytice* tvoří zvláštní kategorii a v podstatě baladou není. I přesto, že je adaptací Erbenovy sbírky balad a pověstí, její ztvárnění neobsahuje mnoho baladických postupů, kromě výrazného využití symboliky barev a nafilmování vybraných příběhů z *Kytice*. Z toho můžeme vyvodit to, že samotná baladická předloha ještě neznamená, že dílo bude baladou.

5. ZLATÉ KAPRADÍ

5.1 Jiří Weiss

Jméno režiséra Jiřího Weisse má v české kinematografii nepochybně významnou pozici. Filmovou kariéru začínal ve třicátých letech na poli dokumentaristiky. Spolu s Jiřím Lehovcem, Alexandrem Hackenschmiedem či Janem Kučerou patřil do tzv. české dokumentární školy. Dokumentu se věnoval i v kulturním oddělení společnosti AB,⁵² a za války během emigrace ve Velké Británii. Natáčel zde mimo jiné i u společnosti Crown Film Unit válečné dokumenty o letectvu. Postupně se však dostával k hrané tvorbě. V Anglii natočil i své první hrané snímky *Who Killed Jack Robins* (Kdo zabil Jacka Robinse, 1940) a *John Smith Wakes Up* (John Smith se probouzí, 1941). I v hraném filmu však uplatňoval dokumentaristické postupy a navazoval na britský civilismus i v pozdější práci v Československu. Ke snímkům tohoto směru patří i *Uloupená hranice* (1947), *Dravci* (1948), *Poslední výstřel* (1950) a *Vstanou noví bojovníci* (1951).

Od padesátých let Jiří Weiss ustupuje od dokumentaristického přístupu a nadále se věnuje tvorbě, kde se soustředí na herecký projev, psychologickou hloubku příběhu a dramatickou linii lidských vztahů. K této tvorbě patří například *Hra o život* (1956), *Taková láska* (1959), *Zbabělec* (1961). Nejvíce je však Weiss spojován především se svými mezinárodně úspěšnými snímky *Vlčí jáma* (1957), *Romeo, Julie a tma* (1960), *Zlaté kapradí* (1963), *Třicet jedna ve stínu* (1965) a *Vražda po našem* (1966), a se svým posledním filmem *Marta a já* (1991), který natočil německo-francouzské koprodukci.

Hlavním Weissovým zájmem je lidské drama v nejrůznějších podání a témata s nadčasovou platností: láska, sebeobětování, statečnost i zbabělost, věrnost, zrada, vzájemně protikladné vlastnosti a charaktery které se projeví v krizových situacích apod. O filmu *Romeo, Julie a tma* Weiss prohlásil, že „je

⁵² Dalšími členy Weissovy skupiny, která vytvářela krátké dokumentární snímky, byl např. i kameraman Václav Hanuš a skladatel Jiří Srnka. Viz MERHAUT, Václav: *Jiří Weiss*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 9.

to klasický konflikt několika mých filmů – rozpor, zda člověk má poslechnout hlasu srdce, nebo rozumu.“⁵³

Hlavními protagonisty jsou většinou lidé obyčejní a nedokonalí, s lidskými chybami, nerozhodností a úvahami nad světem a svým životem v něm, které vedou k rozhodujícím činům. Detailní psychologizací a soustředěním se na charaktery hrdinů Weiss vyzdvihuje hlavní dějový motiv svých snímků. Zaměřuje se na společenské jádro příběhu a na svůj „typický“ smysl pro drobnokresbu mezilidských vztahů, k čemuž se neustále vrací, ačkoliv často mění různé žánry a způsoby vyjádření. *„V naší zemi nejsou ani velehory, ani hlubiny moří, ani daleké prémie, myslím, že ani veliké zločiny tu nemáme a velké vášně u nás nejsou domovem. Je to mírná země, a přece má jednu hlubinu. Je to hlubina lidského srdce. (...) A filmy o lidech a jejich citech zůstanou asi mými nejoblíbenějšími.*“⁵⁴

5.2 Zlaté kapradí a vývoj baladické poetiky Jiřího Weisse

*„Dnes už zaboha nevím, co mě tak magicky přitahovalo k Drdově legendě o lásce. Možná že to byla touha pustit se do mě neznámého žánru mýtu...“*⁵⁵

Díky svému žánrovému zařazení má snímek *Zlaté kapradí* ve Weissově tvorbě ojedinelou pozici, a přesto se v něm Weiss věnuje tématu vyskytujícímu se i v jeho dalších filmech, tématu lásky a věrnosti sobě samému. Stejně tak baladické ladění se objevuje už v jeho předchozí tvorbě. V roce 1937 natočil snímek *Píseň o smutné zemi*, poetický dokument, za kterým se vydal do romantické a baladické Podkarpatské Rusi.⁵⁶ Válečnou tematikou vzpoury a boje se zabýval ve filmech zmíněných v předchozí kapitole. Scénářisticky se podílel na adaptaci

⁵³ WEISS, Jiří: *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 158.

⁵⁴ MERHAUT, Václav: *Jiří Weiss*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 22.

⁵⁵ WEISS, Jiří: *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 176.

⁵⁶ Tato oblast byla pro svoji baladickou povahu oblíbeným dějištěm mnoha děl – např. Olbrachtův *Golet v údolí* a *Nikola Šuhaj loupežník* a jejich četná filmová zpracování, Čapkův *Hordubal* a jeho filmové zpracování (Jaroslav Balík, 1979), Vančurova *Marijka nevěrnice* (1934), na které Weiss mimochodem spolupracoval jako adept kamery a režie. Stejně tak populární pro baladické příběhy byla i oblast Beskyd, kde se odehrává např. film *Advent* (Vladimír Vlček, 1956) a kde byla natočena i podstatná část *Zlatého kapradí*.

románu Marie Majerové *Robinsonka* (Jaromír Pleskot, 1956), jemuž vtiskl příznačnou lyričnost. Tematicce nešťastné lásky se věnuje ve filmech *Vlčí jáma*, *Taková láska*, *Marta a já* i ve snímku *Romeo, Julie a tma*, který lze rovněž označit za baladu. *Romeo, Julie a tma* obsahuje více tematických okruhů: válku jako vyšší sílu zasahující do osudů obyčejných lidí, kam patří i snímek *Zbabělec*, a obětování se ve snaze pomoci druhým, což obsahuje i Weissův další film *Tricet jedna ve stínu*.

Zařazení *Zlatého kapradí* bývá různorodé, neboť je sice adaptací pohádky Jana Drdy, ale čistou pohádkou není. „*Je pohádkou pro dospělé, baladou, legendou o tragickém osudu mladého ovčáka, jenž byl po zásluze potrestán za zradu lásky k lesní víle. (...) Opět před námi vyrůstá příběh o boji dobra a zla v člověku. V pohádce dobro vítězí, ve Weissově baladě je jen zlo spravedlivě potrestáno.*“⁵⁷

5.3 Zlaté kapradí a baladický konec

„...já neviděl v ‚Kapradí‘ pohádku, nýbrž baladu.“

Jiří Weiss⁵⁸

Film *Zlaté kapradí* vznikl více než tři roky. První nástin scénáře a scénosled vytvořil Jiří Weiss ve spolupráci s Janem Drdou na přelomu března a dubna v roce 1960.⁵⁹ Ačkoliv se různé verze v detailech liší, jednalo se stále o pohádku, která kopírovala Drdovu předlohu. Jména hrdinů byla stále Mladka a Mikeš, začátek příběhu byl zasazen do tajemných rejů svatojánské noci apod. Tím nejdůležitějším byl však šťastný pohádkový konec, v němž si Mikeš po dlouhém putování z války kousne trpkého jablka z jablůňky a vzpomene si na svůj život s Mladkou. Jablůňka se promění v Mladku a Mikeš ji obejmě se slovy: „Mladko, můj živote!“⁶⁰

⁵⁷ MERHAUT, Václav: *Jiří Weiss*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 20.

⁵⁸ WEISS, Jiří: *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 178.

⁵⁹ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Zlaté kapradí*, Prvý nástin scénáře a scénosledy, duben 1960.

⁶⁰ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: *Zlaté kapradí*, Prvý nástin scénáře, s. 109, duben 1960.

Od této koncepce se nelišil ani literární scénář schválený v prosinci 1961, na kterém spolu s Weissem spolupracoval i Jiří Brdečka a na dialozích Otomar Krejča.⁶¹ Kromě změněných jmen hlavních hrdinů na Lesanku a Juru se v pojetí šťastného konce příběhu nelišil ani technický scénář, schválený v červnu 1962, který už Weiss vypracoval sám. Weiss se pro odlišný začátek a konec rozhodl až v průběhu samotného natáčení. Natáčení začalo v polovině srpna 1962 a skončilo koncem května 1963 a definitivně byl film dokončen na začátku srpna 1963. Režisér Weiss ho poté hned odvezl na Mezinárodní filmový festival v Benátkách, kde získal nominaci na Zlatého lva.⁶²

Film byl vyroben v tvůrčí skupině E. Švábík – J. Procházka a byl zařazen pod charakter „pohádková balada“ a formát cinemascope, materiál černobílý. Autorem hudby byl Jiří Srnka a kameramanem Bedřich Bařka, který s Weissem spolupracoval i na filmu *Zbabělec*. Do hlavního hereckého obsazení patřili Vít Olmer (Jura), Karla Chadimová (Lesanka), Daniela Smutná (generálova dcera), František Smolík (generál) a Radoslav Brzobohatý (Matěj). Interiérové záběry se natáčely v pražských ateliérech na Barrandově a v Hostivaři. Exteriérové záběry se natáčely jak v Praze (Barrandov, Ruzyň, Šárka), tak na hradě Točnick, na Komárnu (obec Iža), a především ve Velkých Karlovicích a na Hostýně v Beskydech.⁶³ Poslední dvě lokality byly vybrány především pro svoji exotičnost a charakter zakonzervované minulosti.⁶⁴

Největší změny Weiss provedl v úvodu a v zakončení snímku. Původně měl film začínat obrazy svatojánských rejů a tanců, kde Jura se svými kamarády Matějem a Martinem tančí s vesnickými děvčaty, skáčou přes oheň, shazují věnce ze stromu, Jura se předvádí před ostatními a nakonec vyráží do lesa hledat zlaté kapradí a lesní žínku, která ho hlídá.⁶⁵

⁶¹ Brdečka si však po dokončení filmu v roce 1963 nepřál, aby jeho jméno bylo uvedeno v titulcích. Důvodem byly zásahy do původního scénáře a podstatné změny ve výtvarném pojetí a celkovém myšlenkovém vyznění. Ani Otomar Krejča si nepřál uvedení svého jména v titulcích a na scénáři. Viz Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Výrobní listy, korespondence, březen a květen 1962.

⁶² Viz Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Výrobní list, červenec a srpen 1963.

⁶³ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář a záznamy denních prací.

⁶⁴ Obec Iža leží u Dunaje a je významným archeologickým nalezištěm, Beskydy jsou známým místem skanzenů.

⁶⁵ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 1-10.

Tento pro baladu příliš popisný začátek však Weissovi nevyhovoval, nejdříve ho chtěl předělat, nakonec ho ale odstranil úplně, takže film začíná působivým záběrem zapadajícího slunce natočeným zpoza větví stromu, který následuje, napínavá noční scéna v lese, kde Jura najde zlaté kapradí. „*Úvodní obraz filmu, pojatý tanečně a dekorativně vybočuje ze stylu celého díla.*“⁶⁶

Konec filmu měl být původně v souladu s Drdovou předlohou: Jura se vrátí do polorozpadlé chatrče a za oknem najde jabloň, na níž je jediný list. Ten se uvolní a jak letí pomalu vzduchem, Jurovi se vybaví vzpomínky na léto s Lesankou, kdy byl mladý a šťastný. V dalším obraze starý a zmožený Jura tiskne list ke své tváři a jabloň se postupně promění v Lesanku. Její ruce se dotknou Jury, uzdraví mu rány a on je opět mladý. Klečí u Lesanky a objímá ji.⁶⁷

Jiří Weiss však s tímto koncem nebyl spokojen, neboť nebyl baladický. Protože podle jeho vlastních slov nevnímal Zlaté kapradí jako pohádku, ale jako baladu, rozhodl se pro konec tragický, nešťastný, jenž nutí diváka zamyslet se nad základními otázkami, jimiž se *Zlaté kapradí* zabývá. „*Po připomínkách svých přátel, uvažoval jsem, jak film zakončit: Lesanka by mohla zmizet ve víru zetlelého listí v okamžiku Jurovy zrady a už se nikdy neobjevit. V tom případě by se Jura vrátil k troskám chaty a pak by šel Lesanku hledat do kouzelného lesa, kde kdysi našel zlaté kapradí.*“⁶⁸

5.4 Zlaté kapradí a dobové ohlasy

Zlaté kapradí na benátském filmovém festivalu nezabodovalo, a ani česká dobová kritika film nepřijala vřele. Většina recenzí se zmiňuje o režisérově vybočení ze své „weissovské“ linie psychologických dramát, o promarnění uměleckého talentu a o celkové zdlouhavosti a chladnosti snímku.

Miloš Fiala v Rudém právu například upozorňuje na to, že „*Weiss v novém žánru nemohl uplatnit svou největší přednost – detailní psychologickou analýzu*

⁶⁶ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, dopis Jiřího Weisse vedoucímu výroby F. Miličovi, (12. února 1963).

⁶⁷ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 206-210.

⁶⁸ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, dopis Jiřího Weisse vedoucímu výroby F. Miličovi, (12. února 1963).

člověka v stejně detailně vykreslené tragické nebo tragikomicky trapné životní situaci“⁶⁹

V jiné recenzi, jež vyšla v Mladé frontě, autor píše: „V souvislosti s díly předchozími, i v protikladu k nim, tu jde více méně o jakési vybočení z dráhy předchozími díly tak zřetelně vyznačené. Přitom ovšem není myšleno, že by záměr Zlatého kapradí znovu nevyjadřoval základní weissovský motiv: svědectví o jednom tragickém lidském osudu.“⁷⁰

Kritikové se ovšem zmiňují i o skvělém Weissově režijním stylu a mistrné práci kameramana Bařky: „Zlaté kapradí je nesporně dobrý film, natočený s nesehávající režijní jistotou, nabitý filmovými kouzly a efekty.“⁷¹ Miloš Fiala zase píše, že se jedná o „příběh vyprávěný s Weissovsou úrovní, s pozoruhodně prokomponovanou hrou světél a stínů ve výtečné Bařkově fotografii, příběh, v němž svět pohádkové baladičnosti, která je Weissovi bližší než jasná poezie pohádek, dostává ve spojení s výtečným zvukovým a hudebním podbarvením svou působivou dimenzi a místy i skutečnou sugestivnost.“⁷²

Snímek samozřejmě vyvolal i příznivé ohlasy. Některé dovedly ocenit Weissovo inovativní zpracování Drdovy pohádkové předlohy, jež vedlo například k významovým posunům v charakterech některých postav. Celkové vyznění díla tak u Weisse vyústilo místo ve šťastný pohádkový konec „do neúprosného trestu samoty za slabost a zrazenou lásku bez jiskérky naděje a odpuštění.“⁷³

Nejpozitivněji pak Zlaté kapradí zhodnotil Václav Vondra v deníku Práce. Uvedl, že „tento film tematicky a myšlenkově nijak nenarušuje Weissův dosavadní tvůrčí vývoj. Jde pouze o jiný žánr, jiný rámeček, ale základní motiv věrnosti a zrady, jež zní v podtextu většiny předchozích děl Jiřího Weisse, zůstává i tady. Je tu jen vyjádřen daleko víc symbolicky, protože jde o pohádkovou romanci.“⁷⁴

⁶⁹ FIALA, Miloš: Zlaté kapradí. *Rudé právo*, 21. 11. 1963.

⁷⁰ S.V.: Zlaté kapradí. *Mladá fronta*, 21. 11. 1963.

⁷¹ V.B.O.: Poezie a humor na plátně. *Svobodné slovo*, 14. 11. 1963.

⁷² FIALA, Miloš: Zlaté kapradí. *Rudé právo*, 21. 11. 1963.

⁷³ Tamtéž.

⁷⁴ VONDRA, Václav: Pohádková romance o věrnosti a zradě. *Práce*, 21. 11. 1963.

6. SÉMANTICKÁ ROVINA

Sémantickou rovinu filmového žánru podle Ricka Altmana tvoří „žánrové definice, které vycházejí ze souboru společných rysů, postojů, postav, záběrů, lokalizací, orientací atp. – tedy které zdůrazňují sémantické prvky tvořící žánr.“⁷⁵ Tyto prvky tedy vytváří žánrovou ikonografii a signály k rozeznání konkrétního typu textu.

Tato kapitola se zabývá studiem postav, prostředí a jednotlivých baladických motivů vyskytujících se ve snímku *Zlaté kapradí*. Rozbor bude vycházet z třetí kapitoly (**Balada**) v předchozí části této práce, jež se zabývala definicí balady a určením jejích elementů.

6.1 Postavy

V koncepci hlavních postav spočívají jedny z hlavních baladických rysů díla. Kromě samotné tematiky díla se v postavách konkretizuje baladičnost v obsahově-ideové oblasti (oproti užití baladických vyjadřovacích prostředků v oblasti stylové). Voleny jsou především archetypální postavy, jež reprezentují základní vztahy člověka ke svému světu. Podle Marie Mravcové je postava v baladických podobenstvích „*pojata jako obecněji platný lidský typ a také jako záhada, jednoznačně nevyložitelný problém, komplex rozmanitých rysů a reakcí.*“⁷⁶

Postavy jsou konceptuálně řešeny jako archetypy. Zpravidla mají náznakový charakter, bez hlubší psychologické analýzy. Při charakterizování baladických hrdinů se uplatňují jednoznačné a obecně platné rysy, což přispívá k symboličnosti postav a široké platnosti příběhu. Hrdinové se stávají typickými právě díky tomu, že jejich postavy v sobě mají tragičnost podobnou tragičnosti života mnoha ostatních lidí.

⁷⁵ ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Iluminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 22.

⁷⁶ MRAVCOVÁ, Marie: *Baladická próza*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1987, s. 256.

6.1.1 Ovčák Jura

Postava hlavního hrdiny by měla být pojímána jako tragická, musí mít baladický nádech. V hrdinově postavě se projevuje odlišnost, skrytá energie, vášnivost i znaky jedinečnosti. Jeho nejvýraznějším rysem je však rozporuplnost. Hrdina může být dobrý, obětavý a čestný, ale zároveň sobecký, pohrdavý a neschopný oprostít se od svého individualismu. Tyto rozpory uvnitř postavy teprve vytváří hrdinův tragický charakter.

Ovčák Jura, jehož hrál Vít Olmer,⁷⁷ splňuje všechny výše zmíněné charakteristiky. V jeho rysech je znát odhodlanost a bojovnost, a také hrdost. Už jeho samotná činnost ho vyčleňuje od ostatních a přispívá k jeho izolovanosti. Žije sám v lesní chalupě, mimo vesnici, v úzkém kontaktu s přírodou, v níž je svobodný. V okruhu svých přátel a ostatních vesničanů se díky své ješitnosti dostane většinou do konfliktu. Nesnese jakýkoliv výsměch či posměšnou poznámku. Podněcují v něm jeho výbušnost a bojovnost, což se mu několikrát nevyplatí (v opilosti se upíše na vojnu, uraženě reaguje i na posměšky generálovy dcery). „*Mě se nikdo smát nebude! Já to tak nenechám! A poroučet mi taky nikdo nebude!*“⁷⁸

K částečnému obratu dojde, když se zamiluje do Lesanky a poté do generálovy dcery a je tak naplněn citem lásky. Pokornější je i ve chvíli, když je proti své vůli odveden na vojnu a je naplněn nostalgií a touhou po domově. Konečné zlomení a pokoření však nastane až na samém konci snímku, kdy se vrátí do zpustlé chýše a zjistí, že Lesanka navždy zmizela, že zůstal sám.

Postava Jury je baladická v tom, že nejde o člověka špatného a zlého, ale jen nevyzrálého a slabého, který tápe a musí projít tvrdou životní zkušeností, aby pochopil to, co už dávno měl. Když Jura díky své osamělosti a zaslepenosti postupně ztratí oporu, kterou mu dávala láska Lesanky v podobě zrnka kapradí zašitého v košili, stává se zbloudilou ovcí a je poháněn jen touhou, která ho přivede k tragickému konci. Díky němu teprve pozná, co bylo skutečně důležité.

⁷⁷ Volba mladého Olmera, tehdy ještě studenta DAMU, podle Weisse nebyla moc šťastná: „*mladistvý Vít Olmer vzhled marnivého ovčáka sice měl, ale nebyl bytostně dost hluboký, aby roli dal duši a zaplnil ji. Mýty potřebují veliké herce.*“ Blíže viz WEISS, Jiří: *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 177.

⁷⁸ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 54.

6.1.2 Lesanka

*„Vrať kapradí!“
zaznělo to pololidsky, ale stříbrně a jímavě.“⁷⁹*

Lesanka, kterou ztvárnila půvabná Karla Chadimová, je postava kladná, jasná, s jemnými rysy, ačkoliv pochází z tajemného pohádkového světa přírody plného magie. Postava Lesanky je baladicky pojímána ve dvou polohách: její láska k Jurovi končí tragicky, neboť je zrazena, a její vztah ke svému pohádkovému světu je rovněž tragický, jelikož zde zase zradila ona.

Postava Lesanky se dá chápat jako postava archetypální, jež reprezentuje základní vztah hrdiny ke svému světu a přírodě. Víly jsou většinou chápány jako antropomorfizovaná příroda. Lesančina lidská existence není zcela vymezená a není bezpodmínečná. Ačkoliv s Jurov nabývá její život jinou podobu, nadále je ve spojení se svým světem (má strach z noci po cestě z vesnice domů, rozmlouvá s lesem, který chce zpátky zlaté kapradí) a má stále své čarovné vlastnosti (dovede kohokoliv utancovat). Lidskou podobu Lesanky určuje její vztah k Jurovi, a tak ve chvíli, kdy ji Jura zradí, se vrací zpět do svého světa, v němž je potrestána.

6.1.3 Generálova dcera

*„Teče vám krev.“
„Pro tebe!“⁸⁰*

Postava generálovy dcery, kterou hrála vynikající Daniela Smutná, je postavou ztvárňující silný typ hrdé, ženské hrdinky, která má v příběhu funkci „prověřování“ Jurova charakteru. Je laděna do temné, černé barvy a svým upřeným, pronikavým pohledem dokáže v Jurovi podnítit zvědavost a nakonec i vášnivou touhu. Dalo by se říci, že generálova dcera je postavou stejně tragicky osamělou, ve filmu je však ztvárněna bez hlubší psychologizace, jako jedna z překážek na Jurově cestě domů, jako zkouška, v níž Jura neobstál.

⁷⁹ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 18.

⁸⁰ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 127.

6.2 Prostředí

Vedle dějového plánu, tvořeného zápletkou a vztahy postav, existuje v baladě i plán druhý, představovaný prostředím, ve kterém děj probíhá. Líčení baladické scenerie je pro baladu nezbytné, jelikož obsahuje prvky charakteristické pro baladu (přírodní jevy, stmívání, noc, hrdinův boj, útek i bloudění). Ve *Zlatém kapradí* vystupuje několik typů prostředí.

Horská a syrová krajina Jurova domova je krajinou typickou pro baladu.⁸¹ Jurův domov se nachází kdesi poblíž horské vesnice, jejíž atmosféru spoluvytváří pro baladu typické zobrazení lidských obyčejů (vesnická tancovačka, na které Lesanka Juru utancuje). Jurova chata stojí na kopci u lesa a tento prostor je ve filmu líčen strašidelně, temně, se zvláštními lesními zvuky, což navozuje specificky baladickou atmosféru stísněnosti (lesní ptáci, bouře, meluzína).

Les tak není jen součástí příběhu, ale nabývá role další postavy. Nejprve je Jurovi domovem a útočištěm, ale když si ho znepřátelí násilným utrnutím zlatého kapradí, mění se v nepřátelský prostor a vystupuje jako trestající moc, která se projeví ještě víc, když Jura svede Lesanku.

Pustá a zničená krajina, v níž Jura bojuje ve válce, pak koresponduje s Jurovým duševním stavem nostalgie i vzdoru. Prázdné a rozlehlé pokoje a holé stěny vojenské pevnosti znázorňují Jurovu osamělost a touhu po domově. Jediným vytrhnutím z ponurosti je pro něj jízda na koni volnou krajinou spolu s generálovou dcerou, která ho zavede k místu, kde kvetou růže a kde se do ní zamiluje.

Po návratu domů pak Jura najde svoji kdysi přívětivou chalupu polorozpadlou a opuštěnou, což značí i jeho duševní vyprahlost a vyčerpanost. Symboličnost prostředí a krajiny a jejich ovlivňování hrdinových činů a prožitků tak je jedním z charakteristických baladických rysů.

⁸¹ Exteriérové záběry Jurova domova se natáčely v Beskydech, což je oblast ideální pro baladu.

6.3 Motivické prvky, baladické rekvizity

Baladické a motivické prvky v baladě slouží nejen k vytvoření lyrického baladického pozadí, ale také k rozvíjení vlastního děje. Charakteristický je příčinný vztah mezi jednotlivými motivy (motiv viny vyvolává motiv trestu apod.) *Zlaté kapradí* využívá několika baladických motivů:

Je to především motiv viny a trestu, který je ve *Zlatém kapradí* nejsilnější. Jurova vina spočívá především v jeho rozporuplném charakteru (více viz kapitola **Postavy**), který mu nedovoluje uvědomit si, co je skutečně podstatné a co je jen dočasným rozpoložením (vzdor a touha). Nicméně, Jura si byl vědom morálních zákonů svého i přírodního světa, a proto musí být potrestán. Významnou roli v baladě totiž hraje imperativ (odtud baladický étos) a vědomí řádu. Proto pokud je řád porušen (Jura utrhł zlaté kapradí, Lesanka zradila svůj svět, Jura zradil Lesanku), nastává trest (Lesanka zmizí, Jura zůstane sám).

Motiv vzpoury vystupuje jak v Jurových tak v Lesančiných činech. Jura se staví proti typickému vesnickému životu, proti odtažení do války, ale i proti svým přátelům, pokud se mu vysmívají. Vyprovokován míněním generálově dcery vzepře se i své lásce a spálí košili se zašitým zrníčkem, což se mu stane osudným. Zaplatí za svou přílišnou výbušnost a tendenci se vzpírat. Lesanka se naopak postaví svému přírodnímu světu právě kvůli své lásce k Jurovi, na niž ovšem také doplatí.

Dalším výrazným motivem je motiv tragické lásky, který je zastoupen ve vztahu Jury a Lesanky, ale také ve vztahu Jury ke generálově dceři. V něm se však jedná spíše jen o touhu, očarování, které je navíc jednostranné (ale o to silnější).

Příznačným motivem pro *Zlaté kapradí* je motiv noci a tmy, za níž se odehrává mnoho scén příběhu, které tak mají již od počátku tragickou povahu a ladění. V noci najde Jura zlaté kapradí a za tmy poprvé spatří Lesanku. Po setmění ožívá tajemný svět lesa, kterého se Lesanka bojí (což značí další motiv strachu). V ponurém prostředí také Jura poprvé pozná generálovu dceru. Při jeho návratu je pak chatrč a les prostoupen pochmurností a temnotou, symbolizující pustotu jeho nitra.

Temný les je nejen prostředím, ale také samotným motivem obsahujícím mnoho baladických „rekvizit“. Mezi ně patří například typická baladická zvířata

(pták, sova, žába, černý kůň). Motiv hrozivě působících ptáků se objevuje, když Jura trhá zlaté kapradí (ptáci na něj útočí), a také když se Lesanka nad spícím Jurou rozhoduje, jestli má kapradí vrátit či ne (ptačí pařát). Příznačným baladickým rysem je pak prolínání dvou rozdílných světů, světa lidského a světa přírodního, tajemného.

Posledním motivickým okruhem ve *Zlatém kapradí* jsou motivy vycházející z lidového charakteru baladického díla – hudební motiv Jurovy píšťaly a motiv samotného kapradí a víry v jeho čarovnou moc. Podle lidové pověsti zlaté kapradí kvete o půlnoci za svatojánské noci a hlídá ho ta nejkrásnější lesní žínka. Semínko zlatého kapradí má kouzelnou moc, která ochrání svého majitele. Kapradí však kvete jen jednou za život, proto je semínko tak vzácné a proto se nesmí promarnit.

7. SYNTAKTICKÁ ROVINA

Syntaktická rovina filmového žánru představuje narativní strukturu, v níž jsou umístěny jednotlivé sémantické prvky, mezi kterými dochází k vzájemným interakcím. Podle Ricka Altmana syntaktická kategorie „*akcentuje jisté konstitutivní vztahy mezi předem neoznačenými a různými proměnnými – vztahy, které můžeme nazvat fundamentální žánrovou syntaxi.*“⁸²

Analýza se tedy zaměřuje na vzájemné působení sémantických prvků a na textové významy, které v těchto vazbách vznikají. Tato kapitola se soustředí především na strukturu děje a tragický konflikt, vztahy postav a baladický dialog.

7.1 Struktura děje

Zlaté kapradí obsahuje tři určující baladické dějové komponenty – dramatický děj, tragickou zápletku a tragický konec. Narativní výstavba odpovídá základnímu schématu balady: podstatou příběhu je osud baladického hrdiny, který se dopustí viny porušením určitých pravidel a musí být potrestán. Jurova hlavní vina spočívá v tom, že neodolá pokušení a zapomene na Lesanku, takže už ji po návratu domů nenajde.

Pro baladu je typický nekomplikovaný děj, soustředěný zpravidla na osobní úděl hrdiny, s jedinou hlavní zápletkou bez postranních linií a s příčinnou návazností jednotlivých sekvencí. Vedle hlavního dějového plánu vystupuje však ještě plán druhý, zastoupený prostředím, které rovněž děj ovlivňuje. O dramatismu díla svědčí jeho uvedení diváka „*in medias res*“ (Jurovo hledání kapradí), kdy nevíme, o jakou dobu ani oblast se jedná. Začátek *Zlatého kapradí* navozuje baladickou atmosféru znepokojivé tajemnosti (obraz noční krajiny, Jura v temném lese) a připravuje tak scénérii pro dramatický děj (Jura utrhne kapradí, příroda se bouří a vyše Lesanku, Jura se do ní zamiluje, ale po

⁸² ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Iluminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 22.

krátkém šťastném soužití musí být odveden na vojnu, kde neodolá generálově dceři a zradí Lesanku).

Jura je původcem konfliktu a je unášen sledem událostí, v nichž na sebe váže konflikty další. Častým prostředkem je obraz stupňovaného utrpení. Například Jura je ve vojenském táboře využíván a citově týrán generálovou dcerou, která mu nejdřív dá naději na návrat domů, zadává mu neproveditelné úkoly a poté ho svede, aby ho v zápětí mohla odvrhnout. Jura tak nemá nic, ani Lesanku, ani generálovu dceru.

7.2 Vztahy postav

„Když nezapomeneš, shledáme se. Nesmíš zapomenout!“⁸³

Jelikož postavy v baladě mají zpravidla symbolický charakter, i jejich vztahy jsou většinou zachyceny náznakově, bez hlubší psychologické analýzy. Postavy jsou zmítány rozhodováním mezi dvěma možnostmi, typický je postoj „buď - anebo“. Rozhodnutí pak určuje další vývoj děje: Jura ukradne kapradí, Lesanka se rozhodne nezapomenout Juru, Jura pošle Lesanku domů a vrátí se do hospody, Jura se odhodlá zmocnit praporu pro generála, a nakonec chce splnit přání generálové dcery. Vyústění jednotlivých vztahů je pak tragické, v případě, že dojde k porušení daného řádu.

Jurův vztah k okolnímu světu (včetně svých přátel Matěje a Martina) by se dal nazvat opozičním, jelikož jeho charakter je silně individualistický a bojovný. Spojení s Lesankou je milostné, neboť Lesanka zde zastupuje jistotu lásky a vřelosti (avšak ve vztahu k vlastnímu světu je Lesanka tím, kdo zradil a musí za to být potrestán). Spojitost s generálovou dcerou má funkci prověřování Jurovy věrnosti Lesance. Oba milostné vztahy jsou tragické, neboť *„z žánrového hlediska je příběh dvou lidí baladou, pokud logikou svého vývoje jako baladických postav dospěli k tragickému konci.“⁸⁴*

⁸³ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 77.

⁸⁴ NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha: Československý spisovatel, 1975, s. 104.

Interakce postav je dokreslována prostředím, do něhož je děj zasazen. Setkání Jury a Lesanky je nejen tajemné, ale i nebezpečné, jelikož dochází ke spojení dvou odlišných světů. Jejich vztah je tedy plný náboje a vášně. Naopak generálovu dceru Jura potká v chladném prostředí války a plesů s maskami, což se projevuje v jejím povýšeném chování a bezcitném hraní si s Jurovým životem.

7.3 Baladický dialog

Typický baladický dialog v je stručný, výstižný a úsporný. Baladický příběh je působivý ve své hloubce a výpovědi o osudu konkrétního člověka, proto se v baladě nevyskytují zdouhavé diskuze a proslovy. Vztahy a okolnosti jsou jasně dané svými zákonitostmi a není v silách hrdinů je nějak měnit. Hrdinové o nich mohou jen uvažovat, vzpírat se jim, anebo je hořce přijmout. Baladická díla jsou nekompromisní a přímočará a takové je i *Zlaté kapradí*.

Rozhovory se zde vyskytují zřídka, většina informací je sdělena obrazem a náznakově. Proto je dialog prostředkem dramatismu, neboť svou stručností a obsažností posouvá děj dál. Když Jura vtáhne Lesanku do své chalupy, dlouho se na sebe dívají a promluví jen pár slov, jež však říkají to podstatné, neboť vše ostatní je řečeno jiným způsobem:

Lesanka: „*Vrať kapradí.*“

Jura: „*Vrátím – když mě políbíš...Zůstaň tu se mnou.*“

Lesanka: „*Zahubíš se, zahubíš se...*“

(venku zaryčí vichřice)⁸⁵

...

Generálova dcera: „*Kapitán – v režné košili! Proč to nosíš?*“

Jura: „*Šila ji moje žena.*“

Generálova dcera: „*To já neumím! Šít košile. Co tu ještě chceš?*“

Jura: „*Miluju vás!*“⁸⁶

⁸⁵ Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, Film: Zlaté kapradí, Technický scénář, s. 22.

⁸⁶ Tamtéž, s. 157.

8. STYLOVÁ ROVINA

Poslední kategorií, které se tato práce věnuje, je stylový rozbor, při němž je pozornost soustředěna na filmové prostředky jako je mizanscéna, kamera nebo zvuková skladba. *Zlaté kapradí* jako filmová balada využívá baladické postupy nejen při výstavbě děje a charakterizování postav. Jelikož Jiří Weiss vnímal toto dílo od začátku nikoliv jako pohádku, ale jako baladu, rozhodl se použít takové filmové prvky a postupy, jež spoluvytváří typicky baladické dílo.

Práce v této kapitole se zaměřuje na studium těchto filmových postupů, přičemž vychází především z neoformalistické filmové analýzy Kristin Thompsonové a soustředí se na dominantní znaky a jejich funkce ve filmu.

8.1 Dominanta Zlatého kapradí

Kristin Thompsonová definuje dominantu jako „*hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku. Dominanta určuje, které prostředky a funkce vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité.*“⁸⁷ Pojmy „funkce“ (cíl, poslání, úkol) a „motivace“ (příčina, odůvodnění výskytu) pak pomáhají pochopit použití jednotlivých prostředků.⁸⁸

Zlaté kapradí se svou narativní výstavbou řadí k filmům, u nichž syžet splývá s fabulí a u kterých převažuje kauzální následnost jednotlivých částí děje. Jelikož se jedná o baladu, dějová linie se vyznačuje přímočarostí. Struktura vyprávění tedy nenabízí mnoho prostoru pro inovativní vklad režijního stylu.

Dominantou v baladě je konflikt neboli protikladnost. Proto stylové rovině *Zlatého kapradí* dominuje především práce s obrazem, jež poskytuje nejvíce možností pro baladickou kompozici. Ve filmu převažují tmavé, noční scény a ostré světelné kontrasty. Tyto dva typické baladické rysy tak vyvstávají do popředí a tvoří dominantu celého díla. Přispívají tím nejen k baladické povaze filmu, ale zejména k silné výtvarnosti až téměř ke grafičnosti *Zlatého kapradí*.

⁸⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Illuminace, roč. 10, 1998, č. 1, s. 35.

⁸⁸ Tamtéž, 14-17.

8.2 Baladická grafičnost a kontrast

Zřetelný výtvarný charakter *Zlatého kapradí* pramení především z Weissova a Bařkova maximálního využití černobílého, širokoúhlého materiálu. Weiss sám prohlásil, že barevný filmový materiál odmítl, ačkoliv mu byl nabízen. „*Kdybych byl točil na barvu, patrně bych získal zahraniční koprodukcí, ale ta by mě tlačila k Disneyovi a já neviděl v ‚Kapradí‘ pohádku, nýbrž baladu. A balada je grafická, černobílá.*“⁸⁹

Zlaté kapradí začíná tmavou noční scénou, čímž navozuje baladickou atmosféru a v této ponurosti se odvíjí většina dalšího děje. Z celkové stopáže filmu 106 minut, tedy doby od uvedení prvního titulku až po závěrečnou zatmívačku, připadne přibližně 67 minut na scény osvětlené jen slabým bodovým světlem (54 minut na scény odehrávající se v noci či v temném lese a 13 minut na scény v tmavém interiéru, osvětleném pouze svícemi), což je více než polovina filmu.

Celá úvodní část snímku (od chvíle, kdy Jura hledá v lese kapradí až do okamžiku, kdy se Lesanka rozhodne zůstat s Jurou) se odehrává v noci a trvá přes 18 minut. V prvním záběru, který trvá po celou dobu titulků, vidíme zpoza křoví zapadající slunce za horským horizontem. Následuje noční scéna v lese, kde Jura hledá kapradí. Weiss se soustředí pouze na nejdůležitější prvky obrazu, proto je nejvíce osvětlena především Jurova neklidná tvář a trs zlatého kapradí.

Tohoto postupu bodového svícení na nejvýznamnější detaily Weiss využívá ve všech tmavých scénách filmu. Vytváří tím ostré světelné kontrasty, které podtrhují dramatickosti obrazu a tajemnost děje. Scéna, v níž Jura poprvé uvidí Lesanku, patří k nejnapínavějším a zároveň nejlyričtějším okamžikům celého díla. Postava Lesanky se objevuje v rozostřeném pozadí v záběru na detail větvíčky. Postupně se přibližuje a vynořuje se ze tmy. Nejdříve vidíme v detailu její bradu a ústa, postupně celou tvář, která tak vystupuje z černého pozadí a působí až surreálně, jakoby se Jurovi jen zdála (viz **Obrazová příloha, 14.1**).

⁸⁹ WEISS, Jiří: *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 178.

Další scénou, v níž bodové kontrastní osvětlení hraje důležitou roli, je scéna v chalupě, v níž Lesanka chce, aby jí Jura vrátil kapradí. Vztáhne ke kapradí ruku, ale Jura ji zastaví. V záběru, kde stojí proti sobě a Jura se dívá na Lesanku, je v pozadí vidět zářící zlaté kapradí, které tak symbolizuje překážku mezi oběma hlavními hrdiny (viz **Obrazová příloha, 14.1**).

Ve scénách s generálovou dcerou je také využit baladický kontrast. Když ji v noci Jura navštíví a vyznává jí lásku, jsou nejdřív vidět jen její obrysy na tmavém pozadí, potom i ostře osvětlená tvář. Důraz je tak kladen pouze na nejdůležitější detaily a linie.

V závěru filmu pak tento postup vyzdvihuje Jurovu vyprahlost a osamění. Záběr tváře, z níž je vidět jen obrys jeho nosu, lící a úst, tak znázorňuje jeho izolovanost a opuštěnost v pochmurném světě, jenž byl kdysi jeho domovem (viz **Obrazová příloha, 14.1**).

8.3 Velikost a rámování záběru

Weiss nevytváří kontrasty jen prostřednictvím osvětlení. Typické je pro něj využití dynamičnosti v kompozici jednotlivých obrazů i v návaznosti záběrů. Větší záběry například prokládá detaily, což je nejvíc patrné ve scénách s napjatou atmosférou a dramatickým dějem. V sekvenci, kdy Lesanka spěchá z vesnické tancovačky domů, aby utekla před západem slunce a krutostí lesa, Weiss kromě velkých celků lesa a kamerových jízd sledujících Lesanku používá detailů na Lesančiny nohy nebo na odpornou žábu. Podobnou funkci má i kontrast ve scénách Jurova přepadávání a prchání z tureckého tábora (dynamickou noční jízdu na koni Weiss prokládá detaily cválajících nohou), i ve scéně, kde se Jura jede projet s generálovou dcerou (kamerové jízdy a velké celky rozsáhlé krajiny s postavami na horizontu jsou propojeny s detaily tváří obou hrdinů i záběrem letícího ptáka na obloze, viz **Obrazová příloha, 14.2**).

Co se týče kompozice samostatných záběrů, i zde Weiss vykresluje baladickou povahu svého filmu a odkazuje na motivy opuštěnosti, izolovanosti a na mnohé překážky v životech hrdinů. V mnoha záběrech je postava zakomponovaná do krajiny tak, aby vynikl její malý rozměr a její nicotnost v protikladu s rozlehlostí okolní krajiny. Příkladem může být výše zmíněná

projížďka na koni pustou plání, anebo úvodní a závěrečná scéna, ve které je Jura zabírán z nadhledu, což z něj činí jen jakýsi obrys postavy tápající mezi stromy (viz **Obrazová příloha, 14.3**).

Příznačným rysem Bařkovy kamery je i časté rámování obrazu přes nejrůznější předměty. Tento postup bývá využíván pro svůj symbolický význam překážek mezi hrdinou a okolním světem nebo ostatními postavami, což implicitně reprezentuje i hrdinovu osamocenost ve svém životě. Bařka využívá nejrůznějších rekvizit, od větví stromů, křoví a trávu, přes svícny, plot, až k postavám ostatních protagonistů (viz **Obrazová příloha, 14.4**).

8.4 Zvuková složka

V baladě hraje zvuková složka významnou roli, neboť značně přispívá k budování specifické baladické atmosféry. Jiří Weiss využívá ve *Zlatém kapradí* všech třech základních typů filmového zvuku: řeči, hudby i zvukových efektů.

V úvodu filmu zazní hlas vypravěče, který uvádí do děje pomalým a pečlivě vyslovovaným textem: „*Ve svatojánské noci, v nejtemnější hloubi lesa, roste zlaté kapradí.*“⁹⁰ Hlas vypravěče vzbuzuje dojem jakéhosi dávného příběhu, jenž je předáván z generace na generaci. Balada má totiž blízko k lidové pověsti a příběh o zlatém kapradí takovou pověstí je. Dále ve filmu zazní už jen dialogy, jež mají funkci jednak dramatizovat a urychlovat děj, jednak přispívat k náznakovosti děje (dialogu se více věnuje kapitola **7.3 Baladický dialog**)

Hudbu k *Zlatému kapradí* složil Jiří Srnka a použil jen několika základních hudebních motivů, které však různě obměňoval. Jednotlivé motivy mají za úkol podtrhnout charakter děje a navodit správnou atmosféru. Šumění a hučení lesa zazní v nočních lesních scénách, v Jurově chalupě a ve chvíli Lesančina ohrožení. Aktivita a varovnost lesa je zdůrazněna navíc zvukovými efekty, které Weiss hojně uplatňuje při vytváření atmosféry ve svých scénách (krákání ptáků, pleskot křídel, nejrůznější skřeky, kuňkání žab, houkání sovy v případě lesní

⁹⁰ *Zlaté kapradí* (Jiří Weiss, 1963)

hrozby, pomalé kapání vody, praskot ohně v Jurově chalupě, ale i intenzivní bzučení v okamžiku, kdy generálova dcera okouzlí Juru apod.) Dalším hudebním motivem je např. úvodní lidová skladba v titulcích filmu, zámecká hudba na slavnostech v generálově pevnosti, a také Jurova píšťala, jež symbolizuje jeho domov a lidové tradice. Vyčleňuje i jeho samého, když na oslavě u generála zahraje svou melodii. Kromě těchto momentů se hudební skladby ve filmu nevyskytují, přesto však hudební složka má ve *Zlatém kapradí* významnou funkci vytváření baladické atmosféry. Spolu s ostatními filmovými prvky tedy hudba přispívá k celkové podobě díla.

Zlaté kapradí je tedy díky svým jednotlivým složkám příkladem filmové balady, s pečlivou a působivou obrazovou kompozicí, hrou světla a stínů, a s mnoha baladickými kontrasty.

9. ZÁVĚR

Tato práce si vytyčila za cíl prozkoumat a vymezit žánr balady s hlavním zaměřením na snímek *Zlaté kapradí* Jiřího Weisse. Vzhledem k omezenému množství literatury věnující se této problematice a tomuto filmu se práce opírala o více zdrojů a snažila se tak sestavit dohromady podobu žánru a jedné dramaturgicko-žánrové linie české kinematografie. Jedním z charakteristických děl, které patří do této linie, je *Zlaté kapradí*, proto si práce zvolila tento snímek a zaměřila se především na rozbor jeho jednotlivých složek.

První část této práce se věnovala žánrové problematice. V první kapitole byly nastíněny základní charakteristiky žánru, které se však v různých detailech odlišují, proto se tato kapitola pokusila rovněž zmapovat několik rozdílných pohledů na tuto otázku. V závěru se z těchto odlišných přístupů ke studiu žánru zvolil ten, který nejvíce vyhovoval cílům celé práce. Druhá kapitola se zaměřila na definování balady jako takové a vytyčení jejích charakteristik, elementů a typických postupů při tvorbě baladického díla. Tyto poznatky potom posloužily jako základ pro podrobný rozbor konkrétního zvoleného filmu (*Zlaté kapradí*). Následující kapitola pak navázala na první dvě a pokusila se vymezit žánrový statut balady ve filmu. Výsledkem bylo zjištění, že balada netvoří samostatný žánr, ale je pouze žánrovým aspektem projevujícím se jako tzv. *baladično*, jako konceptuální řešení obsažené v jiných žánrových strukturách. Tento aspekt byl rozpoznán v několika dílech českého a slovenského filmu, které pak byly rozčleněny do jednotlivých kategorií podle tematického obsahu a přítomnosti charakteristických baladických motivů a prvků.

Druhá část této práce, tvořená čtyřmi kapitolami, se zabývala samotným filmem *Zlaté kapradí*. V první z kapitol je stručně nastíněna tvorba Jiřího Weisse se zaměřením na baladickou linii a dále dobový kontext vzniku *Zlatého kapradí*. V dalších kapitolách byla pozornost věnována rozboru jednotlivých složek filmu. Na sémantické, syntaktické a stylové rovině bylo poukázáno na charakteristické baladické komponenty a postupy obsažené v tomto snímku. Podrobnou analýzou těchto prvků byl tedy doložen baladický charakter *Zlatého kapradí*, které je tak výrazným a ojedinělým příkladem baladické linie v českém filmu.

10. ANOTACE A RESUMÉ

Autor: Kristýna Erbenová

Název katedry a fakulty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: *Jiří Weiss – Zlaté kapradí: Balada v českém filmu*

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Počet znaků: 86 608

Počet titulů použité literatury: 33

Klíčová slova: kinematografie, český film, slovenský film, žánr, poetický film, balada, Jiří Weiss, Zlaté kapradí

Anotace: Bakalářská diplomová práce se zabývá vymezením žánru balady na příkladě filmu *Zlaté kapradí* (Jiří Weiss, 1963). Předmětem práce je definování jednotlivých komponentů žánru balady a určení baladických prvků a výrazových prostředků, které Jiří Weiss použil v tomto filmu. Prostřednictvím literárněvědných teorií a teorií žánru je vymezen žánr balady. Pomocí analytické metody je pak prokázán baladický charakter snímku *Zlaté kapradí*.

Author: Kristýna Erbenová

University department and faculty: Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Title of the thesis: *Jiří Weiss – Zlaté kapradí: Balada v českém filmu*

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

Number of characters: 86 608

Number of used bibliography: 33

Key words: film, cinematography, Czech cinema, Slovak cinema, genre, poetic film, ballad, Jiří Weiss, Zlaté kapradí, The Golden Fern

Resumé: The thesis focuses on defining the genre of ballad by using the film *Zlaté kapradí* (The Golden Fern, Jiří Weiss, 1963) as an example. The subject of the thesis is to determine various components of the genre and balladic elements along with the means of expression, which Jiří Weiss used in this film. The genre of ballad is defined by using the literary theory and genre theory. The use of the analytical method then shows the balladic character of the film *Zlaté kapradí*.

11. ANALYZOVANÉ FILMY

Zlaté kapradí, 1963

| | |
|-----------------|---|
| Režie: | Jiří Weiss |
| Námět: | Jan Drda |
| Scénář: | Jiří Weiss, Jiří Brdečka |
| Kamera: | Bedřich Bařka |
| Hudba: | Jiří Srnka |
| Zvuk: | Emil Poledník |
| Střih: | Antonín Zelenka |
| Produkce: | tvůrčí skupina E. Švabík – J. Procházka |
| Vedoucí výroby: | František Milič |
| Délka: | 106 min. |
| Formát: | černobílý, širokouhlý (cinemascope) |
| Natáčeno: | Praha, Beskydy, Komárno, Točník, Chrudim |
| První uvedení: | Srpen 1963 (MFF v Benátkách) |
| Obsazení: | Vít Olmer (Jura) Daniela Smutná (generálova dcera) Karla Chadimová (Lesanka) Radoslav Brzobohatý (Matěj) František Smolík (generál) |

PRAMENY

Barrandov Studio a.s., archiv, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty,
Film: Zlaté kapradí.

12. SEZNAM CITOVANÝCH FILMŮ

Zmiňované filmy Jiřího Weisse

(v chronologickém pořadí podle roku vzniku)

- *Píseň o smutné zemi* (1937)
- *Who Killed Jack Robins* (Kdo zabil Jacka Robinse, 1940)
- *John Smith Wakes Up* (John Smith se probouzí, 1941)
- *Uloupená hranice* (1947)
- *Dravci* (1948)
- *Poslední výstřel* (1950)
- *Vstanou noví bojovníci* (1951)
- *Hra o život* (1956)
- *Vlčí jáma* (1957)
- *Taková láska* (1959)
- *Romeo, Julie a tma* (1959)
- *Zbabělec* (1961)
- *Zlaté kapradí* (1963)
- *Třicet jedna ve stínu* (1965)
- *Vražda po našem* (1966)
- *Marta a já* (1990)

Ostatní v textu zmiňované filmy

(chronologicky podle roku vzniku)

- *Marijka Nevěrnice* (Vladislav Vančura, 1934)
- *Hordubalové* (Martin Frič, 1937)
- *Nikola Šuhaj* (Miroslav Josef Krňanský, 1947)
- *Advent* (Vladimír Vlček, 1956)
- *Bílá oblaka* (Ladislav Helge, 1962)
- *Balada o Vojtovej Maríne* (Martin Āapák, 1964)
- *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966)
- *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966)

- *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967)
- *Údolí včel* (František Vláčil, 1967)
- *Marketa Lazarová* (František Vláčil, 1967)
- *Balada o siedmich obesených* (Martin Hollý, 1968)
- *Dita Saxová* (Antoník Moskalyk, 1969)
- *Adelheid* (František Vláčil, 1969)
- *Krotká* (Stanislav Barabáš, 1969)
- *Nevesta hol'* (M. Ďapák, 1971)
- *Petrolejové lampy* (Juraj Herz, 1971)
- *...a pozdravuji vlaštovky* (Jaromil Jireš, 1972)
- *Walkabout* (Nicolas Roeg, 1972)
- *Dým bramborové natě* (František Vláčil, 1976)
- *Nikola Šuhaj loupežník* (TV film, Evžen Sokolovský, 1977)
- *Balada pro banditu* (Vladimír Sís, 1978)
- *Panna a netvor* (Juraj Herz, 1978)
- *Hordubal* (J. Balík, 1979)
- *Balada o zeleném dřevu* (Jiří Barta, 1983)
- *Stín kapradiny* (František Vláčil, 1984)
- *Krysař* (Jiří Barta, 1985)
- *Vojtěch, řečený sirotek* (Zdeněk Tyc, 1989)
- *Hanele* (Karel Kachyňa, 1999)
- *Kuře melancholik* (Jaroslav Brabec, 1999)
- *Kytice* (F. A. Brabec, 2000)
- *Krysař* (F. A. Brabec, 2003)

13. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ABRAMS, M. H.: *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1993.
- ALTMAN, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute, 1999.
- ALTMAN, Rick: *Obaly na vícero použití: žánrové produkty a proces recyklace*. In: *Illuminace*, roč. 14, 2002, č. 4, s. 5-40.
- ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru*. In: *Illuminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 17-29.
- ALTMAN, Rick: *A Theory of Narrative*. New York: Columbia University Press, 2008.
- BECHYŇOVÁ, Věnceslava: *Balada*. In: Krejčí, K. (ed.): *Příspěvky k morfologii a sémantice literárněvědných termínů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1974.
- BORDWELL, David: *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge, 1990.
- CODELL, Julie F. (ed.): *Genre, Gender, Race and World Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.
- FINDRA, Ján (ed.): *Slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979.
- GAJDOŠÍK, Petr (ed.): *Marketa Lazarová*. Praha: Casablanca, 2009.
- GRANT, Barry Keith: *Film Genre: from Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press, 2007.
- HAMES, Petr: *Československá Nová vlna*. Praha: KMa, 2008.
- HARRIS, Joseph (ed.): *The Ballad and Oral Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- KER, William Paton: *Form and style in poetry*. London: Russell & Russell, 1966.
- KUČERA, Jan: *Střihová skladba ve filmu a v televizi*. Praha: Akademie múzických umění, 2002.
- LIEHM, Antonín Jaroslav: *Ostře sledované filmy*. Praha: Národní filmový archiv, 2001.
- MACURA, Vladimír: *Balada*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1987.

- MERHAUT, Václav: *Jiří Weiss*. Praha: Československý filmový ústav, 1988.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef a kol.: *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha ; Litomyšl: Paseka, 2004.
- MRAVCOVÁ, Marie: *Baladická próza*. In: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1987.
- NEALE, Steve: *Questions of Genre*. In: GRANT, Barry Keith (ed.): *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada v proměně doby*. Praha: Československý spisovatel, 1989.
- NEJEDLÁ, Jaromíra: *Balada a moderní epika*. Praha : Československý spisovatel, 1975.
- PŘÁDNÁ, Stanislava, ŠKAPOVÁ, Zdena, CIESLAR, Jiří: *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna 2002.
- ŠTĚPÁNEK, Vladimír: *Teorie literatury*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1965.
- ŠTĚPÁNEK, Vladimír, RZOUNEK, Vítězslav: *Teoretické základy literatury a soustava literární vědy*. Praha: Univerzita Karlova ve Státním pedagogickém nakladatelství, 1982.
- THOMPSONOVÁ, Kristin: *Neoformalistická filmová analýza: Jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace, roč. 10, 1998, č. 1, s. 3 – 36.
- VLAŠÍN, Štěpán: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- WEISS, Jiří: *Bílý Mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- ŽALMAN, Jan: *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008.

INTERNETOVÉ ZDROJE

KUČERA, Jakub: *Filmový žánr*.

<http://www.cinepur.cz/article.php?article=942>. [16. 2. 2010]

HENDERSON, T. H.: *The Ballad in Literature*.

[http://books.google.com/books?id=3-](http://books.google.com/books?id=3-xygAHeRzsC&lpg=PP1&hl=cs&pg=PP1#v=onepage&q&f=false)

[xygAHeRzsC&lpg=PP1&hl=cs&pg=PP1#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com/books?id=3-xygAHeRzsC&lpg=PP1&hl=cs&pg=PP1#v=onepage&q&f=false). [8. 3. 2010]

HERMAN, Luc, VERVAECK, Bart: *Handbook of narrative analysis*.

<http://books.google.com/books?id=MD2yHCKd8eIC&lpg=PP1&hl=cs&pg=PP5#v=onepage&q&f=false>. [8. 3. 2010]

VIDEO ZDROJE

Hlavou proti zdi (TV film, Jordi Niubó, 2002)

14. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

14.1 Kontrastní osvětlení



Lesančina ústa ve tmě (detail)



Lesančina tvář (detail)



Tvář generálovy dcery (detail)



Jura a Lesanka, v pozadí zlaté kapradí



Zrnko zlatého kapradí (detail)



Jurova osamělost po návratu domů (detail)

14.2 Velikost záběrů



Jízda krajinou, detail tváře generálovy dcery (detail)



Jízda krajinou, kůň na horizontu (velký celek)

14.3 Postava v krajině



Jura v lese při hledání zlatého kapradí (velký celek)

14.4 Snímání přes překážky



Lesančina nejasná postava v lese



Jura na slavnosti u generála



Jura s Lesankou v trávě