

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FALULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH A FILMOVÝCH STUDIÍ

**BALADICKÉ A ARCHETYPÁLNE ASPEKTY SLOVENSKEHO HRANÉHO FILMU
V ROKOCH 1962 – 1969**

PRÍPADOVÁ ŠTÚDIA ANALÝZY A INTERPRETÁCIE FILMOV:

**BALADA O VOJTOVEJ MARÍNE (MARTIN ŤAPÁK, 1964), TRI GAŠTANOVÉ
KONE (IVAN BALADA, 1966), ŽIVÝ BIČ (MARTIN ŤAPÁK, 1966), DRAK SA
VRACIA (EDUARD GREČNER, 1967)**

Balladic and Archetypal Aspects of Slovak Feature Films between 1962-1969

A Case Study of Analysis and Interpretation of the Films:

Ballad of Vojto's Marina (Martin Tapak, 1964), Three Chestnut Horses (Ivan Balada, 1966), The Living
Scourge (Martin Tapak, 1966), Dragon's Return (Eduard Grečner, 1967)

Diplomová práca

Bc. Andrej Chovanec

(Teorie a dějiny dramatických umění)

Vedúci práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2016

Prehlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracoval samostatne, na základe odborných konzultácií, s použitím prameňov, literatúry a ďalších zdrojov uvedených v ich súpise na konci práce. Ďalej prehlasujem, že táto práca nebola využitá k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

.....

Bc. Andrej Chovanec

v Olomouci, dňa 8. decembra 2016

Ďakujem predovšetkým Mgr. Lubošovi Ptáčkovi, Ph.D. za jeho precízne vedenie diplomovej práce. Ďakujem Mgr. Milanovi Cyroňovi, Ph.D. za jeho cenné rady. Ďakujem Mgr. Miriam Hasíkovej a Rašídovi Agamalijevovi za ich pomoc s prekladmi anotácií do angličtiny a ruštiny.

ANOTÁCIA

Autor:	Bc. Andrej Chovanec
Názov fakulty:	Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
Názov katedry:	Katedra divadelných a filmových štúdií
Názov práce:	Baladické a archetypálne aspekty slovenského hraného filmu v rokoch 1962 – 1969. Prípadová štúdia analýzy a interpretácie filmov: <i>Balada o Vojtovej Maríne</i> (Martin Ťapák, 1964), <i>Tri gaštanové kone</i> (Ivan Balada, 1966), <i>Živý bič</i> (Martin Ťapák, 1966), <i>Drak sa vracia</i> (Eduard Grečner, 1967)
Vedúci práce:	Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.
Počet znakov:	267 861
Počet zdrojov:	119

Anotácia:

Cieľom tejto diplomovej práce je čiastočný výskum fenoménu slovenského baladického filmu v rokoch 1962 – 1969 demonštrovaný prípadovými štúdiami filmov *Balada o Vojtovej Maríne* (Martin Ťapák, 1964), *Tri gaštanové kone* (Ivan Balada, 1966), *Živý bič* (Martin Ťapák, 1966) a *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967). K filmom pristupujeme pomocou metodológie odvodenej z neoformalizmu Davida Bordwella a Kristin Thompsonovej, v rámci ktorej uplatňujeme sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru Ricka Altmana. Zaujímajú nás dve štruktúry: baladická a archetypálne vzorce. Prvú definujeme najmä pomocou teoretických prác Jaromíry Nejedlej o žánre literárnej balady, druhú pomocou prác Carla Gustava Junga, Northropa Fryea a Vladimíra Suchánka. V súlade s Fryeovou teóriou sa domnievame, že baladu môžeme považovať za tzv. posunutý mýtus, čo znamená, že hoci nie je mýtom v explicitnej podobe, môžeme v nej nájsť implicitné mytologické štruktúry (archetypálne vzorce). V našej práci sa teda zaoberáme analýzou (prevažne baladických aspektov) aj interpretáciou (prevažne archetypálnych aspektov). Filmy skúmame na pozadí dejín slovenského filmu a ich literárnych predlôh. Základné výskumné otázky, na ktoré sa snažíme odpovedať, sú: Splňajú štruktúry vybraných filmov kritéria žánru balady? A ako? Sú v niečom voči týmto kritériám ozvláštnujúce? Je na ich základe možné hovoriť o baladickej tendencii v slovenskom filme? Aké širšie archetypálne významy tieto filmy konotujú (prípadne denotujú)? Sú voči východným vzorcom ozvláštnujúce? Sú v nejakej súvislosti s baladickou štruktúrou? Dokazujeme, že vo vybraných filmoch sa skutočne objavujú základné prvky literárnej balady a taktiež archetypálne vzorce, ktoré sa často

zhmotňujú v podobe motívov kresťanského náboženstva. Dospievame k záveru, že môžeme uvažovať o baladickej tendencii slovenského filmu v rokoch 1962 – 1969.

Kľúčové slová: slovenský film, balada, archetyp, mýtus, filmový žáner, analýza, interpretácia, neoformalizmus

ANNOTATION

Author:	Bc. Andrej Chovanec
Faculty:	Fakulty of Arts of Palacký University Olomouc
Department:	Department of Theatre and Film Studies
Title:	Balladic and Archetypal Aspects of Slovak Feature Films between 1962-1969. A Case Study of Analysis and Interpretation of the Films: <i>Ballad of Vojtos's Marina</i> (Martin Tapak, 1964), <i>Three Chestnut Horses</i> (Ivan Balada, 1966), <i>The Living Scourge</i> (Martin Tapak, 1966), <i>Dragon's Return</i> (Eduard Grecner, 1967)
Supervisor:	Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.
Number of characters:	267 861
Number of references:	119

Annotation:

The aim of this Master thesis is the partial research of the phenomenon Slovakian balladic film in the years 1962-1969 which is demonstrated on the case studies *Ballad of Vojtos' Marina* (Martin Tapak, 1964), *Three Chestnut Horses* (Ivan Balada, 1966), *The Living Scourge* (Martin Tapak, 1966), *The Dragon's Return* (Eduard Grečner, 1967). We analyse the films by means of the methodology derived from neoformalism of David Bordwell and Kristin Thompson; we also apply Rick Altman's semantic-syntactic approach towards the film. We are interested in the two structures: the balladic one and the archetypal patterns. The first one we primarily define by means of the theoretical works concerning the genre of literary ballad by Jaromira Nejedla, the second by means of the works by Carl Gustav Jung, Northrop Frye and Vladimir Suchanek. In accordance with Frye's theory we believe that the ballad is so called moved myth which means it is not the conventional myth but we might find there implicit mythological structures (archetypal patterns). This work is focused on the analysis (mainly balladic aspects) and the interpretation (mainly of the archetypal aspects). The films are examined on the background of the history of Slovakian film and with the regards of the piece of literary work they are based on. The primary explorative questions which we tried to answer are: do the structures of the chosen films meet the criteria of ballad genre? How? Are they in any case towards those criteria defamiliarized? Is it possible to speak about the balladic trend in Slovakian film? Which other wider archetypal meanings do those films connate (or denote)? Are those archetypal meanings regarding the starting pattern

defamiliarized? Are they connected with the balladic structure? We prove there really are the basic aspects of ballad and also the archetypal patterns which are often realized by means of the aspects of Christian religion in the chosen films. We conclude with the declaration that there was the balladic trend in Slovakian film in the years 1962–1969.

Keywords:

slovak film, ballad, archetype, myth, film genre, analysis, interpretation, neoformalism

АННОТАЦИЯ

Автор:	Вс. Андрей Хованец
Кафедра:	Кафедра театра и кино
Факультет:	Философский факультет Университета Палацкого в Оломоуце
Название работы:	Аспекты баллады и архетипов в словацком игровом кино 1962 – 1969 годах. Разбор анализа и интерпретации фильмов: Баллада о Войтовой Марине (Мартин Тяпак, 1964), Тройка гнедых (Иван Баладя, 1966), Живой бич (Мартин Тяпак, 1966), Дракон возвращается (Эдуард Гречнер, 1967).
Ведущий:	Mgr. Лубош Птачек, Ph.D.
Количество знаков:	267 861
Количество источников:	119

Аннотация:

Цель дипломной работы – выборочное исследование феномена словацкого балладного кино в 1962 – 1969 годах продемонстрированное посредством разбора фильмов *Баллада о Войтовой Марине* (Мартин Тяпак, 1964), *Тройка гнедых* (Иван Баладя, 1966), *Живой бич* (Мартин Тяпак, 1966) и *Дракон возвращается* (Эдуард Гречнер, 1967). Фильмы исследуем посредством методологии неформализма Дэвида Бордвелла и Кристин Томсон, в рамках которой используем семантически-синтаксический доступ к жанру кино Рика Алтмана. Интересуют нас две структуры: балладные и архетипальные элементы. Первую категорию элементов формулируем прежде всего посредством теоретических работ Яромиры Нейедлой о жанре литературной баллады, вторую категорию посредством работ Карла Густава Юнга, Нортропа Фрая и Владимира Суханека. Основываясь на теории Фрая мы полагаем, что балладу можем считать так называемым перенесённым мифом – это означает, что несмотря на то что она не миф в эксплицитной форме, мы можем в ней найти имплицитные мифологические структуры (формулы архетипов). Таким образом мы в нашей работе занимаемся анализом (прежде всего аспектами баллады), а также интерпретацией (прежде всего аспектами архетипов). Фильмы исследуем в контексте истории словацкого кино и их литературных образцов. Основные исследовательские вопросы, на которые мы стараемся ответить: Отвечают ли структуры выбранных фильмов критериям баллады?

И как конкретно? Являются ли фильмы по отношению к этим критериям остранениями? Можем ли мы на основании этих фильмов говорить о тенденции баллады в словацком кино? Есть ли общие коннотации (или денотации) архетипов в этих фильмах? Являются ли они в чем-то по отношению к исходным формулам остранениями? Есть ли в них связь со структурой баллады? Мы доказываем, что в определённых фильмах на самом деле появляются основные элементы баллады, а также формулы архетипов, которые часто существуют в форме христианских мотивов. Мы приходим к выводу, что можем рассуждать о тенденции баллады в словацком кино в 1962 – 1969 годах.

Ключевые слова:

словацкие кино, баллада, архетип, миф, жанр кино, анализ, интерпретация, неоформализм

OBSAH

ÚVOD.....	12
Téma a cieľ práce.....	12
Štruktúra práce a vyhodnotenie základnej literatúry.....	14
1. TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ.....	17
1.1 Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru (Rick Altman).....	17
1.2 Balada.....	20
1.2.1 Definície (J. A. Cuddon, Dagmar Mocná, Josef Peterka).....	20
1.2.2 Motívy balady (Jaromíra Nejedlá).....	21
1.3 Archetypálne vzorce.....	22
1.3.1 Archetypy (Carl Gustav Jung).....	22
1.3.2 Tragické módy fikcie a analogická obraznosť (Northrop Frye).....	24
1.3.3 Metanoia a Stabat Mater Dolorosa (Vladimír Suchánek).....	27
2. METODOLÓGIA.....	30
3. SLOVENSKÝ FILM V ROKOCH 1960-1969.....	35
3.1 Tendencie v slovenskom filme.....	35
3.2 Baladická tendencia.....	37
4. BALADA O VOJTOVEJ MARÍNE (MARTIN ŤAPÁK, 1964).....	41
4.1 Reflexia literatúry a prameňov.....	41
4.2 Sujet a filmový štýl.....	41
4.3 Baladické aspekty.....	47
4.4 Archetypálne aspekty.....	50
4.5 Zhrnutie.....	53
5. TRI GAŠTANOVÉ KONE (IVAN BALAĎA, 1966).....	55
5.1 Literárna predloha (Tri gaštanové kone [Margita Figuli, 1940]).....	55
5.2 Reflexia literatúry a prameňov.....	56
5.3 Sujet a filmový štýl.....	57
5.4 Baladické aspekty.....	62
5.5 Archetypálne aspekty.....	64
5.6 Zhrnutie.....	69

6. ŽIVÝ BIČ (MARTIN ŤAPÁK, 1966)	71
6.1 Literárna predloha (Živý bič [Milo Urban, 1927]).....	71
6.2 Reflexia literatúry a prameňov.....	72
6.3 Sujet a filmový štýl.....	74
6.4 Baladické aspekty.....	81
6.5 Archetypálne aspekty.....	86
6.6 Zhrnutie.....	90
7. DRAK SA VRACIA (EDUARD GREČNER, 1967)	92
7.1 Literárna predloha (Drak sa vracia [Dobroslav Chrobák, 1943]).....	92
7.2 Reflexia literatúry a prameňov.....	93
7.3 Sujet a filmový štýl.....	97
7.4 Baladické aspekty.....	106
7.5 Archetypálne aspekty.....	109
7.6 Zhrnutie.....	115
8. BALADICKÁ TENDENCIA V ROKOCH 1970-1972	117
ZÁVER	121
ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV	127
Literatúra.....	127
Pramene.....	133
Ďalšie zdroje (internetové zdroje, dokumentárne filmy).....	134
ZOZNAM CITOVANÝCH FILMOV	135
PRÍLOHY	138
Informácie o vybraných filmoch.....	138
Segmentácie sujetov.....	140
Obrázky.....	145

ÚVOD

Téma a cieľ práce

Na začiatku našej práce je hypotéza: na základe odbornej literatúry (*Dejiny slovenskej kinematografie* [Václav Macek, Jelena Paštéková, 1997]), databázy Slovenského filmového ústavu a našej diváckej skúsenosti, predpokladáme výskyt baladickéj tendencie v slovenskej kinematografii 60. rokov. Pre historicky ukotvenejšie vymedzenie skúmaného obdobia, ho konkretizujeme medzi roky 1962 a 1969. V roku 1962 s filmom *Slnko v sieti* (Štefan Uher) začína obdobie československej novej vlny, s ktorou do československej kinematografie prichádza nová poetika. Okrem toho, vznikajú v tomto roku ďalšie dva kľúčové filmy, *Boxer a smrť* (Peter Solan) a *Havrania cesta* (Martin Hollý) – spolu s Uhrovým dielom ich Paštéková zaraďuje do „veľkej trojky“.¹ V roku 1968 začína obdobie politickej normalizácie, ktorá slovenskú filmovú produkciu zasahuje od roku 1969.² Dozvuky tendencií novej vlny pretrvávajú do roku 1972, kedy vznikajú posledné dva filmy novej vlny, *Lalie poľné* (Elo Havetta) a *Obrazy starého sveta* (Dušan Hanák). Ako medzník sme vybrali rok 1969, ktorý predstavuje reálny a zreteľný zlom v dejinách slovenskej kinematografie. Je pravda, že niektoré z vybraných filmov sa k poetike novej vlny neprikláňajú a niečím (napríklad etnografickou reprodukciou folklóru) môžu odkazovať k predchádzajúcim tendenciám. Ak by sme výskum sústredili na celú dekádu 60. rokov, nebol by ohraničený prelomovými historickými medzníkmi. Časové vymedzenie samozrejme považujeme za nutné zjednodušenie – jeden autor by len ťažko mohol zodpovedne bez chýb a závažných skreslení preskúmať širšie obdobie.

V našej práci sa podrobne venujeme štyrom filmom, v ktorých sme predbežne určili prítomnosť baladických aspektov: *Balada o Vojtovej Maríne* (Martin Ťapák, 1964), *Tri gaštanové kone* (Ivan Balad'a, 1966), *Živý bič* (Martin Ťapák, 1966) a *Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967). Prácu označujeme ako „prípadovú štúdiu“, pretože fenomén baladickosti v kinematografii je veľmi problematickým a častokrát nejednoznačne určiteľným javom a teda naše označenie zaručuje otvorenosť: pripúšťame, že pod tému by mohli spadať aj iné filmy, ale ich zaradením si sme už menej istí, prípadne sa jedná o krátkometrážne a stredometrážne filmy – dôraz na celovečerné filmy je vedľa dobového

¹ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 187 – 194.

² „V rokoch 1969 – 1970 sa sformovali princípy kontroly platné až do roku 1989.“ (MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena, s. 265)

ohraničenia ďalším zjednodušením. Každopádne filmy mimo hlavného výberu, javiace sa adekvátnymi v rámci našej témy, úplne neopomenieme a okrajovo na ne nahliadneme.

Medzi ne zaradujeme filmy *Tri dcéry* (Uher, 1967), *Balada o siedmich obesených* (Martin Hollý, 1968) *Málka* (Ľapák, 1968), *Zbehovia a pútnici* (Juraj Jakubisko, 1968) a *Drevený chlieb* (Ľapák, 1969). Hoci sa sústredíme na presne určené obdobie, vybrané filmy budeme sledovať aj v kontexte s obdobím začiatku 60. rokov (*Jerguš Lapin* [Jozef Medved', 1960] a *Pieseň o sivom holubovi* [Stanislav Barabáš, 1961]) a s obdobím doznievania novej vlny (*Nevesta hôľ* [Ľapák, 1971], *Javor a Juliana* [Uher, 1972]) a *Lalie poľné* [Elo Havetta, 1972]).

Keďže ešte vôbec nie je vedecky preskúmaný baladický charakter vybraných filmov,³ v našej práci sa zaoberáme analýzou ich štruktúry vo vzťahu ku kritériám žánru literárnej balady. Nejde nám len o žánrovú klasifikáciu – ak bude štruktúra filmov voči bežným baladickým kritériám ozvlášťujúca, prípadne vzpierajúca, charakterizujeme ju takú, aká je a ozrejmime význam odklonu. Nezaujímá nás len to, čo je pre filmy denotatívne, ale aj ich konotatívne významy. Preto každý film podrobujeme vedľa analýzy aj interpretácii, a keďže balada je žáner naklonený k mýtu, spätý s archetypálnou štruktúrou, volíme hľadisko mytológie, predovšetkým odvodené z teórie Carla Gustava Junga a jeho nasledovníkov. Predpoklad prítomnosti archetypálnych vzorcov, bol ďalším kritériom výberov filmov. Interpretáciu sme do práce zaradili, pretože rozširuje pochopenie filmov nad rovinu žánrovej analýzy o vrstvu univerzálne zdieľaných atribútov kultúr, napomáha teda ku komplexnejšiemu porozumeniu filmov. V súlade s teóriou Northropea Fryea o posunutom mýte, teda implikácii mytologických štruktúr v ne-mytologickom žánre, sa domnievame, že balada môže odkazovať k archetypálnym aspektom. Prepojenie baladickej a archetypálnej štruktúry sa zdá byť adekvátne.

Kapitola *Dejín slovenskej literatúry*, v ktorej sa literárny historik Stanislav Šmatlák venuje slovenskej próze dvadsiatych a tridsiatych rokov, nesie názov *Medzi realitou a mýtom*.

³ Baladický žáner bol analyzovaný na filme *Drak sa vracia*, jedná sa však o krátky text s minimálnym prínosom k tejto problematike, viz ZUSKA, Vlastimil. *Drak sa vracia – poetická filmová balada*. *Kino-Ikon* 16, 2012, č. 2, s. 109 – 113.

V rámci výuky predmetu na tému slovenský baladický film 60. rokov, v školskom roku 2011 / 2012 na Filozofickej fakulte Univerzity Palackého v Olomouci, pedagóg Vladimír Suchánek ako o baladických uvažoval o týchto filmoch: *Sínko v sieti*, *Balada o Vojtovej Maríne*, *Organ* (Uher, 1964), *Zvony pre bosých* (Barabáš, 1965), *Drak sa vracia*, *Krotká* (Barabáš, 1967), *Balada o siedmich obesených*, *Sladký čas Kalimagdory* (Leopold Lahola, 1968), *Zbehovia a pútnici*, 322 (Hanák, 1969), *Slávnosť v botanickej záhrade* (Havetta, 1969) a *Nevesta hôľ*. V popularizačnej rozhlasovej relácii, Suchánek ako baladické predstavil filmy *Balada o Vojtovej Maríne*, *Zvony pre bosých*, *Balada o siedmich obesených* a *Drak sa vracia*, viz VAĎURA, Petr. *Slovenský baladický film*. Český rozhlas, 13.10. 2013. [online, cit. 9.10. 2016] Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanskavlna/_zprava/slovensky-baladicky-film--1268205>

Do tejto kategórie spadajú aj autori literárnych predlôh troch vybraných filmov: Milo Urban (*Živý bič*, 1927), Margita Figuli (*Tri gaštanové kone*, 1940) a Dobroslav Chrobák (*Drak sa vracia*, 1943). V európskej literatúre prvej tretiny 20. storočia prichádza istá forma remytologizácie, v rámci ktorej sú s príchodom modernej doby spochybnené formy usporiadania spoločnosti alebo tradičné modely kultúry. To podľa Šmatláka vyvolalo „[...] úsilie hľadať niečo pevné a nemenné pod povrchom súvekej reality, niečo ukryté, no existujúce ako 'mýtické' archetypy v hĺbkových vrstvách kultúrnej pamäti ľudstva.“⁴ Šmatlák považuje romány *Tri gaštanové kone* a *Drak sa vracia* za najreprezentatívnejšie diela s hĺbkovým významovým podložím archaických a folklórno-mýtických zdrojov.⁵ V súvislosti s takýmto charakterom literárnych predlôh vidíme ďalší argument pre kompetenciu archetypálnej interpretácie filmových adaptácií.

Naším cieľom je čiastočný výskum fenoménu slovenského baladického filmu 60. rokov demonštrovaný prípadovými štúdiami. Filmom nechceme bližšie porozumieť len prostredníctvom žánrových analýz, ale aj interpretáciou archetypálnych významov. Naša práca má prínos v prvenstve komplexnejšieho výskumu tejto tendencie, ktorej opomínanie považujeme minimálne vzhľadom k reflexii dejín slovenskej kinematografie za nežiadúce. A práve túto medzeru chceme aspoň z časti zaplniť.

Štruktúra práce a vyhodnotenie základnej literatúry

V tejto práci používame literatúru štvoritého druhu. Prvou kategóriou sú štúdie, z ktorých v KAPITOLE 1 definujeme teoretické východiská pre analýzy a interpretácie. Patria sem texty zaoberajúce sa problematikou filmového žánru. Z nich používame najmä štúdiu Ricka Altmana *Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru* (1989).

Do prvej kategórie taktiež patrí aj literatúra, ktorá sa zaoberá žánrom balady. Vzhľadom k tomu, že balada nie je považovaná za filmový žáner,⁶ neexistuje vo filmovej vede literatúra, ktorá by vymedzovala kritéria takéhoto žánru. Preto baladu definujeme pomocou literárnovedných štúdií, predovšetkým dvoch kníh Jaromíry Nejedlej *Balada*

⁴ ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2001, s. 362.

⁵ *Ibid.*, s. 363.

⁶ Pravdepodobne v oblasti filmovej teórie nedošlo v rámci baladických tendencií k tomu, čo Altman nazýva žánrovenie. Žánrová terminológia vyžaduje adjektíva aj substantíva. Napríklad adjektívum „westernový“ môže doprevádzať substantívne označenie zabehnutých žánrov (westernový prírodný snímok, westernový romantický príbeh alebo westernový dobrodružný film). V procese žánrovenia sa adjektívum stáva substantívom a vzniká žáner. Viz ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklácie. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 6 – 9.

a *moderní epika* (1975) a *Balada v proměně doby* (1989), v ktorých sa autorka zaoberá definíciou tohto žánru a jeho základnými motívmi. Autorka okrem definovania žánru aj hodnotí, a to z marxistickej pozície. Tieto hodnotenia opomíname a preberáme len samotné definície, ktoré z reflektovanej literatúry o balade považujeme za najpodrobnejšie. Pri definovaní žánru balady predstavujeme aj heslá z *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory* (2013) J. A. Cuddona a z *Encyklopedie literárních žánrů* (2004) Dagmar Mocnej a Josefa Peterku. Okrem toho sme preštudovali aj ďalšie texty, ako je *Balada* (Vladimír Macura, 1987) alebo *Baladická próza* (Marie Mravcová, 1987), nepovažujeme však za zásadné z nich vychádzať, pretože vyššie menované knihy sú pre nás dostačujúce. S rozširujúcim pohľadom sme sa stretli v ruských literárnovedných prácach: Dmitrij Michajlovič Balašov (*História vývoja žánru ruskej balady*, 1966) a Boris Nikolajevič Putilov (*Slovanská historická balada*, 1965) ako prví v ruskej literárnej vede vydělili baladu voči historicko hrdinskému eposu. Oľga Fjodorovna Tumilievičová (*Ludová rozprávka a balada*, 1972), porovnáva žánre balady a rozprávky. Ich zapojenie by bolo pre náš účel nadbytočné, preto ich taktiež nebudeme bližšie reflektovať.

Do kategórie literatúry o teoretických východiskách patria aj práce o problematike mýtu a archetypov. Pri popise a interpretácii archetypálnych vzorcov vychádzame hlavne z Jungovej teórie a jeho nasledovníkov. Zo zväzku *Archetypy a nevedomí* z Jungovho *Výboru z díla* (1997) preberáme konkrétne príklady archetypov: archetyp tieňa, anima, animus a múdry starec. Z literárne vednej práce *Anatomie kritiky* (Frye, 2003), sú pre nás kľúčové dva koncepty. Prvý predstavujú tragické módy fikcie, v ktorých Frye definuje hrdinu z rôznych mimetických módov (od mýtu po iróniu), a to podľa veľkosti jeho činov a podľa postavenia k ďalším postavám a k okoliu. Druhým konceptom je analogická obraznosť, pod ktorou Frye rozumie implicitnú prezentáciu mytologických štruktúr (apokalyptický a démonický svet) v posunutých (ne-mytologických) módoch. Fryeove koncepty považujeme za kľúčové pre pochopenie konotácii mytologického hrdinu a sveta v posunutom žánre balady. Z knihy *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu* (Vladimír Suchánek, 2005) preberáme koncept metanoie a Stabat Mater Dolorosa.

Druhou kategóriou je metodologická literatúra predstavená v KAPITOLE 2. Samotnú rámcovú metodológiu odvodzujeme z textu *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod* (Kristin Thompsonová, 1998) a základné termíny z filmovej vedy používame z knihy *Umění filmu* (David Bordwell, Thompsonová, 2011).

Ďalšiu kategóriu predstavuje literatúra z oblasti filmovej histórie, ktorou sa zaoberáme v KAPITOLE 3. Základný prehľad o dejinách československej kinematografie preberáme z kníh *Dejiny slovenskej kinematografie* a *Panorama českého filmu* (Luboš

Ptáček, 2000). Kniha *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* (Eva Filová, 2013) nám slúži najmä pre priblíženie folkloristickej tendencie. Jediná literatúra, v ktorej sa kategorizujú československé baladické filmy, je bakalárska práca *Jiří Weiss – Zlaté kapradí: Balada v českém filmu* (Kristýna Erbenová, 2010). Jej autorka zrejme pri vytváraní kategórií postupovala intuitívne. Na jednej strane je to pochopiteľné, pretože systematickejší prístup by si vyžiadal podrobné analýzy jednotlivých filmov. Výsledkom je však to, že celý systém pôsobí veľmi voľne, a preto z tejto práce nevychádzame.

Poslednou skupinou používanej literatúry sú texty, ktoré sa priamo viažu k vybraným filmom, jedná sa teda okrem iného aj o pramene. V prípade *Troch gaštanových koní*, *Živého biča* a *Drak sa vracia*, sú to aj ich literárne predlohy. Pri ich predstavení si najmä vypomáhame Šmatlákovými *Dejinami slovenskej literatúry*. Taktiež do tejto skupiny literatúry spadajú články z dobových periodík, na základe ktorých vyhodnocujeme, ako boli jednotlivé filmy vnímané v dobe svojho uvedenia kritikou, samotnými tvorcami a divákmi. Patria sem aj odborné texty, ktoré mohli byť vydané aj s väčším časovým odstupom od doby vzniku filmov. Reflexiu tejto literárnej kategórie predstavujeme v jednotlivých kapitolách rozborov vybraných filmov.

KAPITOLA 1

TEORETICKÉ VÝCHODISKÁ

1.1 Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru (Rick Altman)

Altman v štúdiu *Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru* reflektuje tri kontradikcie v teoretických prístupoch k filmovému žánru. Teoretici pri definovaní nejakého žánru často zavádzajú dva protikladné typy textov, ktoré odlišne chápu žánrovú podstatu. Prvým typom sú texty charakteru tautologickej definície žánru, napríklad: „[...] *western = film, ktorý se odehrává na americkém Západě nebo muzikál = film s programní hudbou.*“⁷ Oproti tautologickým definíciám stoja prístupy, ktoré sa opierajú o uznávané kánony žánrových filmov. Tie ale majú relatívny status a nedokážu legitímne vyriešiť otázky typu „*Kdy není muzikál muzikálem?*“⁸

Altman vidí ďalší problém v synchronnom prístupe, v ktorom absentuje zaradenie dejinného vývoja do výskumu žánru. Nejaký žáner môže byť takmer bez zmien prijatý z iného média, ale iný však môže prechádzať zložitým vývojom a k stabilizácii dospievať postupne. „*Dokud budou hollywoodské žánry pojímány jako platónské kategorie, existující mimo čas, nebude možné propojit a sloučit teorii žánru (která vždy chápala bezčasovost typické žánrové struktury jako danou) a žánrovou historií, která se zaměřovala na zaznamenávání vývoje [...]*“⁹ V prípade našej práce vidíme problém v uplatnení historického prístupu, pretože neexistujú dejiny slovenského (alebo československého) baladického filmu. Každopádne reflektujeme, čo vzniku vybraných filmov v dejinách predchádzalo.

Treťou kontradikciou je pnutie medzi rituálnym a ideologickým pojatím žánru, ktoré mnohí teoretici chápu jednotne. Ritualistický prístup nadväzuje na kultúrnu antropológiu Clauda Léviho-Straussa a vidí rituálny vzťah medzi publikom a žánrovým filmom. Filmový priemysel reaguje na potreby divákov a vyrába filmy podľa druhu, aký si publikum vyžaduje vidieť. „*Pravidelná návštěva kina se tak zdaleka neomezuje jen na plnění zábavní funkce, ale poskytuje uspokojení příbuzné náboženské zkušenosti.*“¹⁰ Tento prístup predovšetkým rozvíja John Cawelti v knihe *The Six-Gun Mystique* (1970). Keďže sú mýty univerzálne vzorce, a teda sa vylučujú s filmom a televíziou, ktoré sú kultúrne podmienené, používa

⁷ ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 18.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., s. 20.

¹⁰ Ibid.

Cawelti namiesto mýtu termín formula.¹¹ V prípade našej práce pri interpretácii archetypálnych aspektov taktiež berieme ohľad na kultúrnu podmienenosť filmov,¹² ale zaujíma nás predovšetkým ich univerzálny význam. Preto vychádzame z teoretikov Junga, Fryea a Suchánka, ktorí poukazujú na spoločné archetypy naprieč rôznymi kultúrami.¹³ Na rozdiel od ritualistického prístupu, ideologický prístup poukazuje na to, ako komerčné a politické záujmy Hollywoodu manipulujú s divákmi, ako týmito filmami prúdi ideologická rétorika a žánre sú tak chápané ako špecifický druh lži.¹⁴ „*Jestliže rituální pojetí chápe Hollywood v tom smyslu, že reaguje na společenský tlak a vyjadřuje tedy přání publika, ideologický přístup tvrdí, že Hollywood využívá energie diváků a jejich psychický vklad k tomu, aby diváky přilákal a dostal je tam, kam chce.*“¹⁵

Frederic Jameson rozlišuje medzi sémantickým a syntaktickým prístupom k žánru. K tomu Altman píše: „*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 zdůrazňuje žánrové*

¹¹ *Film a žánr.* KFS FF UK. [online, cit. 17. 9. 2016] Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>

¹² Napríklad kresťanské symboly a folklórne motívy ako súčasť slovenskej kultúry alebo Martin Lepiš vo filme *Drak sa vracia* ako alegória individualistu stojaceho voči socialistickej moci.

¹³ Ritualistickým prístupom sa zaoberá aj Vivian Sobchacková: „*Všetchny žánrové skupiny komerčního filmu – western, gangsterka, musical atd. - fungují narativně jako mýtus. [...] Podoba žánru je dána praxí, vycházející z obvyklých požadavků publika, které neočekává novoty, ale podnětné opakování známých příběhů. Tyto příběhy vyjadřují posvátné kulturní hodnoty, zvěčňují morální normy a prakticky a bezpečně učí každého z nás, kteří jsme v publiku, pravidlům ideálního společenského chování. Kino tak zastupuje sezení kolem táborového ohně a jednotlivé žánry očividnější rituální obřady. Pistolníci, soukromí detektivové a tanečnice nahrazují bohy, zvířata a lidi, kteří se jich účastnili a předváděli archetypální konflikty zobrazené ve starých mýtech.*“ (SOBCHACKOVÁ, Vivian, s. 139) Sobchacková sa sústreďí na psychoanalytické problémy diváka: „*Při sledování komerčních filmů dosahují diváci katarze díky tomu, že se v zastoupení identifikují s jednáním mýtických postav ve scénáři, 'sociodramatu', vztahujícím se k jejich vlastním, obvykle potlačeným krizím na poli víry i jednání jako sociálních bytostí. [...] Komerční film působí, i když se to dosud neuznává, jako významné terapeutikum.*“ (SOBCHACKOVÁ, s. 140) Sobchacková poukazuje na to, že napríklad implicitná sexualita v hororoch pomáha divákovi sa rituálne vyrovnat s vlastnou posadnutosťou. Keďže predmetom našej práce nie je vyhodnotiť vzťah divákovej psychiky k žánru, jeho identifikáciu s postavou a s tým spojenú katarziu, nebudeme sa Sobchackovej prístupom ďalej zaoberať.

¹⁴ Ideologický prístup bol predstavený v texte: Young Mr. Lincoln de John Ford. *Cahiers du Cinéma*, č. 223, 1970.

¹⁵ ALTMAN, 1989., s. 21.

stavební bloky, naproti tomu syntaktické hledisko upřednostňuje struktury, do nichž se tyto bloky zasazují.“¹⁶

Altman uvádza príklady teoretikov, ktorí sa pri definovaní westernu prikláňajú k len jednému z týchto dvoch prístupov. Napríklad Marc Vernet vymenováva sémantické prvky tohto žánru (kovboj, opustený šerif, verný Indián, silná a nežná žena, rýchly beh kamery, zábery zo žeriavu)¹⁷ a Jim Kitses zas syntaktické vzťahy (dialektika medzi kultúrou a prírodou, spoločnosťou a jednotlivcom, budúcnosťou a minulosťou).¹⁸

„Zatímco sémantický přístup má malou explanační sílu, je aplikovatelný na velké množství filmů. Naopak syntaktický přístup se vzdává širší aplikovatelnosti ve prospěch schopnosti izolovat pro daný žánr specifické, význam nesoucí struktury.“¹⁹ Pre Altmana je na rozdiel od teoretikov, ktorí uprednostňujú len jeden prístup, podstata žánru podvojná: „Mám za to, že tyto dvě kategorie žánrové analýzy jsou komplementární, že se dají propojit a že se ve skutečnosti některé z nejdůležitějších otázek mohou klást jen tehdy, když oba přístupy zkombinujeme.“²⁰ Altman preto navrhuje sémanticko-syntaktický prístup. Ten by mal byť spätý aj s históriou žánru, pretože jednotlivé žánre prechádzajú počas dejín zmenami.²¹

Altman neskôr v knihe *Filme/Genre* (1999) rozširuje sémanticko-syntaktický prístup o pragmatické hľadisko, v rámci ktorého zohľadňuje vplyv užívateľov diel (rôzne publiká, producenti, distribútori alebo reklamné agentúry) na recepciu konkrétneho filmu. K rovnakým žánrom zaujímajú rozliční recipienti rôzne postoje, pričom v jednom filme môžu rozpoznať rozličné sémantické a syntaktické prvky.²² Podobne ako neoformalizmus, ktorý predstavíme v metodologickej kapitole, aj Altman počíta s oboznámením sa s kontextom a s aktivitou diváka: znalosť podobných textov, intertextovosť, kognitívna aktivita diváka alebo predvídanie určitých schém.²³

¹⁶ Ibid., s. 21 – 22.

¹⁷ VERNET, Marc. *Lectures du film*. Paris : Albatros, 1976, s. 111 – 112.

¹⁸ KITSSES, Jim. *Horizons West*. Bloomington : Indiana University Press, 1969, s. 10 – 14.

¹⁹ ALTMAN, 1989, s. 22.

²⁰ Ibid., s. 23.

²¹ Ibid., s. 24.

²² ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British Film Institute, 1999, s. 207, 210.

²³ Ibid., s. 83 – 84.

1.2 Balada

1.2.1 Definície (J. A. Cuddon, Dagmar Mocná a Josef Peterka)

Podľa Cuddonovho *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, slovo balada pochádza z latinského výrazu „ballare“, čo znamená tancovať. Pôvodne bola balada vnímaná ako pieseň, ktorá rozprávala príbeh a sprevádzala tanec, pričom sa šírila neliterárne, orálnou formou. Balada je pôvodne staroveká forma poézie, ktorá sa v Európe rozšírila v období neskoršieho stredoveku a tematicky vychádzala z legiend, folklóru a z miestnych národných dejín.

Ako hlavné znaky balady Cuddon uvádza: náhly začiatok, jednoduchý jazyk, príbeh je rozprávaný prostredníctvom dialógov a jednania, téma je často tragická (aj keď existujú aj komické balady) a často využíva refrén. V balade prevláda jediná epizóda, udalosti vedúce ku kríze sa odohrávajú rýchlo, je v nej málo detailov vzťahujúcich sa k pozadiu a prostrediu, v balade je kladený dôraz na silný dramatický akcent, rozprávanie je bezprostredné a intenzívne, rozprávač je neosobný, dejová línia je priama a nevetví sa na vedľajšie, rýchlosť plynutia deja obmedzuje podrobnejšie vykreslenie postáv, obrazivosť je jednoduchá.²⁴

V *Encyklopédii literárnych žánrov* Mocnej a Peterku je balada definovaná ako kratšia **lyrickoepická** báseň s **tragickým vyvrcholením deja**. V balade prevládajú komorné dramatické príbehy o milostných alebo rodinných vzťahoch, ktoré sú sprevádzané tragickými zvratmi ľudskej existencie, s dôrazom na ľudské vášne a ich vyústením do zločinu a následného trestu. **Hrdinom je obyčajný človek**, ktorý je konfrontovaný s **vyššou mocou** (démon, osud, zákon, mravný poriadok alebo bieda), a to buď dôsledkom vlastného jednania alebo bez vlastnej viny. V jednoduchom deji balady figuruje **jediná hlavná zápleтка** a sujet sa začína prezentovať spôsobom **in medias res**. Má **rýchly spád** s gradáciou jednotlivých udalostí a **úsečný záver**. Pre baladu je príznačný naivizmus a primitivizmus.²⁵

Balada sa delí na historické podžánre. V období romantizmu prevláda žánre fantastickej a mytologickej balady, ktorý sa vzťahuje k mýtu a sú preň typické zázračné motívy. S realistickými tendenciami korešponduje sociálna balada, ktorá žánre demytizuje a prikláňa sa k prezentácii tém hmotných problémov ľudskej existencie. V prvej tretine 20. storočia sa presadzuje psychologická a symbolická balada. Psychologická

²⁴ CUDDON, J. A.. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2013., s. 64-65.

²⁵ MOCNÁ, Dagmar. PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárnych žánrov*. Praha : Paseka, 2004, s. 37 – 38.

tendencia kladie dôraz na povahokresbu alebo na protagonistov monológ. Symbolická balada utlmuje dej v záujme subjektívnej zložky, vyjadrovania emócií alebo symbolického tvaru.²⁶

1.2.2 Motívy balady (Jaromíra Nejedlá)

Nejedlá definuje baladu podobne, ako „[...] *lyrickoepický básnický útvar s pochmurným, dramaticky spádným dejem, **hutnými dialogy** a tragickým zakončením; základem príbehu je zpravidla konflikt človeka s démonickými živly, prírodou, vlastnými vášňami či se spoločenskými silami,*“²⁷ pričom tragické zakončenie nie je nutné, balada totiž „[...] *môže mít (a často má) i šťastné zakončení.*“²⁸

Nejedlá považuje **tragický konflikt** za východzí a určujúci rys balady, ktorého účinok spočíva v protikladnosti postojov jednajúcich postáv. A keďže sú tieto postoje späté so spoločnosťou, tak aj baladický konflikt má spoločenskú povahu. Nejedlá sa teda zameriava na baladu, v ktorej konflikt nie je podmienený nadprirodzenými silami, prírodou alebo vášňami: „*Tragika hrdinova počínání vyplývá z protikladnosti hrdinových záměrů a možností jejich realizace. Hrdina nejen s danou skutečností nesouhlasí, ale vzpírá se uznat její zákony, a dokonce se proti této společnosti bouří. Jeho zpoua je motivována vědomím, že je možno vytvořit vztahy zcela jiné.*“²⁹ K tomuto prístupu Nejedlá motivuje jej marxistické stanovisko: spoločnosť, s ktorou hrdina zvädza tragický konflikt má byť buržoázna, konflikt teda vyplýva z boja o rovnosť v triednom usporiadaní spoločnosti. V takomto ponímaní vyznieva baladický hrdina ako revolucionár. V našej práci nebudeme definíciu balady ponímať z takto úzkeho hľadiska, prihliadneme na aspekty tohto žánru viac naklonené k mýtu.

Nejedlá definuje hlavné motivické prvky balady.³⁰ Za základný považuje **motív „viny“ a „trestu“**.³¹ Vina môže byť podmienená zápornou motiváciou (hrdina sa proti morálnemu poriadku vzoprie zámerne a vedome), kedy je trest oprávneným následkom. Vina môže mať aj kladnú motiváciu, ktorú Nejedlá rozdeľuje do dvoch skupín: „[...] *na přestupek spáchaný z nevědomosti [...] a na typ provinění, které posuzováno v širších souvislostech*

²⁶ Ibid., s. 40 – 42.

²⁷ NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada v proměně doby*. Praha : Československý spisovatel, 1989, s. 21.

²⁸ NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada a moderní epika*. Praha : Československý spisovatel, 1975, s. 17.

²⁹ NEJEDLÁ, 1989, s. 23.

³⁰ NEJEDLÁ, 1975, s. 30 – 33.

NEJEDLÁ, 1989, s. 25 – 28.

³¹ Úvodzovky sme pridali, pretože v balade nemusí byť krutosť vždy dôsledkom previnenia, ale aj nespravodlivým údelom nevinnému.

*vůbec proviněním není – naopak je činem, který slouží něčemu dobrému.*³² Druhým najčastejším motívom je **motív smrti**, ktorá má tragický charakter a je dôsledkom vzájomnej nezmieriteľnosti určitých prvkov. **Motív hrdinovej vzbury** je založený na hrdinovom vzdore proti rozličným silám alebo antagonistovi, pre sociálnu baladu je príznačná vzbura utlačovanej vrstvy ľudí proti utlačovateľom. **Motív strachu** (napríklad pred vojnou alebo prírodnou katastrofou), môže byť pocitom vzniknutým z reakcie na predchádzajúce udalosti, ale môže poslúžiť aj ako podnet k následnému jednaniu. Ďalší typický **motív lásky** je v balade prezentovaný na úrovni lásky materskej, otcovskej, mileneckej alebo manželskej. Naproti láske stojí **motív nenávisťi**, ktorý môže byť hodnotený záporne (ako kvalita odsúdeniahodná, napríklad nenávisť voči nevinnému) a kladne (keď spôsobuje vznik kvality pozitívnej, napríklad nenávisť, ktorá potlačí agresora). **Motívy osudového nešťastia** predstavujú negatívne zásahy do života postáv, ktoré nie sú podmienené ľudskou aktivitou (choroby alebo prírodné katastrofy). Tieto vymenované hlavné motívy môžu byť sprevádzané ďalšími, **vedľajšími**, napríklad: **krvi, búrky, noci a tmy, putovania a blúdenia, živelných katastrof alebo prírody.**

Za esenciu balady Nejedlá považuje tzv. baladično. To „*obsahuje prvky tragična [...] inklinaci k sevřenosti a hutnosti, k dramatickému výrazu a silné lyričnosti. Baladično vnímame tedy jako souhrn několika prvků a spojujeme je vždy s představou 'atmosféry'.*“³³

1.3 Archetypálne vzorce

1.3.1 Archetypy (Carl Gustav Jung)

Podľa Junga je archetyp „[...] *odvozen z mnohokrát opakovaného pozorování, že například mýty a pohádky světové literatury obsahují určité motivy, které jsou zpracovávány stále znovu a všude.*“³⁴ Tieto motívy predstavujú archetypické predstavy, ktoré podľa Jungovej interpretácie vychádzajú z nevedomej predformy zdedenej štruktúry psyché, z tzv. kolektívneho nevedomia, ktoré je vlastné pre každého človeka: „*Naše nevědomí – stejně jako naše tělo – je skladištěm reliktnů a vzpomínek z minulosti. Studium kolektivního nevědomí by odhalilo stejné objevy, jaké uděláte ve srovnávací anatomii.* [...] Na

³² NEJEDLÁ, 1989, s. 26.

³³ Ibid., s. 117.

³⁴ JAFFÉ, Aniel. *Vzpomínky, sny, myšlenky C.G. Junga*. Brno : Atlantis, 1998, s. 375.

kolektivním nevědomí není nic mystického.“³⁵ Jung teda príčinu zdieľania ľudstvom spoločných archetypov naprieč rôznymi dobami a kultúrami, interpretuje materialisticky. V dejinách ľudského myslenia však nájdeme aj iné interpretácie výskytu spoločných vzorcov psyché. Napríklad, Platónov termín ideí, ktorý predstavuje nepominuteľné (teda imateriálne) pravzory,³⁶ sa dá považovať za analogický s archetypmi. Termín archetypus Filóna Alexandrijského je imago Dei, obraz Boží v človeku,³⁷ jedná sa teda o teologický výklad.

Jung v druhom zväzku *Výboru z díla* s podtitulom *Archetypy a nevědomí*, rozlišuje medzi archetypmi v personifikovanej podobe (tieň, anima a animus, múdry starec, Das Selbst [bytostné Ja]) a archetypmi premeny (situácie, miesta, prostriedky, cesty).³⁸ V sne sa archetyp **tieňa** zhmotňuje do podoby postavy rovnakého pohlavia ako je snilec. Je temným dvojníkom, ktorý predstavuje všetko, čo subjekt neuznáva,³⁹ ale vzájomná konfrontácia je nutná, pretože „[...] *setkání se sebou samým znamená nejprve setkání s vlastním stínem.*“⁴⁰ **Anima** je personifikácia ženskej povahy v nevedomí muža, je obrazom ženy, ktorý vo svojej psyché nosí muž. **Animus** je naopak personifikácia mužskej povahy v nevedomí ženy, teda obraz muža v žene.⁴¹ Jung, ktorý venuje analýze animy väčší priestor než animu, tvrdí, že vyrovnanie muža s ženským princípom je ďalším krokom ku stretnutiu sa so sebou samým, a to náročnejším než vysporiadanie sa s temným dvojníkom.⁴² Ďalší archetyp, **múdreho starca**, definuje Jung na žánre rozprávky,⁴³ v ktorej starec figuruje ako hrdinov radca, pomocník alebo sprostredkovateľ kúzelných darov. Je znalý morálneho zákona a môže mať aj božský charakter. Existuje aj antagonistická varianta starca, napríklad v podobe zlého kúzelníka. **Das Selbst** je prvotný a základný archetyp, ideou všeobsahujúcej jednoty a celosti existencie. Je najobsažnejšou archetypovou predstavou, ktorá v sebe zahŕňa všetky ostatné archetypálne aspekty.⁴⁴ Jung o ňom píše: „*Intelektuálně není bytostné Já nic než psychologický pojem, konstrukce, jež má vyjádřit nějakou námi nepoznatelnou existenci, kterou jako takovou nejsme s to pochopit, neboť překračuje naši schopnost chápání, jak již*

³⁵ JUNG, Carl Gustav. *Analytická psychologie. Její teorie a praxe. Tavistocké přednášky.* Praha : Academia, 1993, s. 52.

³⁶ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie.* Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2007, s. 121 – 124.

³⁷ Ibid., s. 98.

³⁸ JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II. Archetypy a nevědomí.* Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 140-141.

³⁹ JAFFÉ, s. 386-387.

⁴⁰ JUNG, 1997, s. 119.

⁴¹ JAFFÉ, s. 374.

⁴² JUNG, 1997, s. 129.

⁴³ Ibid., s. 278-292.

⁴⁴ MÜLLER, Anette, MÜLLER, Lutz (ed.). *Slovník analytické psychologie.* Praha : Portál, 2006, s. 52.

vyplýva z definície. Mohla by se tedy stejně tak označit jako 'Bůh v nás'. Zdá se, že tajemné počátky všeho našeho duševního života pramení v tomto bodu a k němu míří i veškeré nejvyšší a konečné cíle. Tento paradox je nevyhnutelný, jak je tomu vždy, když se snažíme vystihnout něco, co je mimo možnosti našeho chápání.⁴⁵ Keďže sa zdá, že Das Selbst je problematické identifikovať vo filmových postavách, nebudeme sa ním zaoberať. Každopádne nás bude zaujímať, či postava nejakým spôsobom odkazuje k Bohu – poslúžia nám k tomu iné kategórie, a to najmä typy hrdinov z Fryeovej teórie, ktoré následne predstavíme.

1.3.2 Tragické módy fikcie a analogická obraznosť (Northrop Frye)

Pre kategorizáciu vybraných filmov, ale aj žánru balady všeobecne voči mytologickým vzorcom, nám poslúžia dva aspekty z Fryeovej knihy *Anatomie kritiky*: typy hrdinov v tragických módoch fikcie a analogická obraznosť. Frye v prvom eseji jeho knihy s názvom *Historická kritika: teorie módů* rozlišuje päť mimetických módov tragickej a komickej fikcie, a to podľa veľkosti hrdinových činov, respektíve podľa charakteru hrdinu a jeho postavenia k ďalším postavám a k okoliu. Keďže je predmetom nášho záujmu balada, priblížime len tragické módy. Hrdina je výrazný prvok žánru aj mýtu. Fryeova kategorizácia nám pomôže identifikovať, akým spôsobom odkazuje baladický hrdina k mytologickému.

Tragický mýtus. V tomto móde je hrdina už zo svojej božskej podstaty nadradený ľuďom a ich okoliu, disponuje teda vyššou mocou než bežní smrteľníci. Jedná sa o tragické príbehy o božských bytostiach. Frye uvádza príklady z rôznych mytológií, v ktorých sa vyskytujú prípady smrti boha, či už to je Baldrova smrť spôsobená Lokiho zradou alebo Kristova obeť.⁴⁶

Tragická romanca. Hrdina je nadradený ľuďom a ich okoliu, nie však svojou podstatou, ale postavením, je teda ľudskou bytosťou, ktorá je výnimočná schopnosťou konať podivuhodné činy. Spadajú sem žánre, v ktorých sa vyskytujú zázračné prvky, napríklad legendy, ľudové rozprávania alebo rozprávky. Hrdina je spätý s prírodou a trávi čas so zvieratami, ktoré majú romantický charakter (kone, psy alebo sokoly) a typickým dejiskom sa stáva les. Za príklady romantického hrdinu je možné považovať Beowulfa, Rolanda alebo mučeníckeho svätca.⁴⁷

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 52 – 53.

⁴⁷ Ibid., s. 53.

Tragický vysoký mimetický mód. Hrdina je svojím postavením nadradený ľuďom, ale nie svojmu prostrediu, je v pozícii vodcu. V tragickom ponímaní teda ide o príbeh o páde vodcu. Jeho moc, city a schopnosti sú väčšie než u bežných ľudí, ale podlieha spoločenskej kritike a prírodnému poriadku.⁴⁸ Zaradujeme sem Adama zo *Živého biča*, pretože hoci je zástupcom utlačovanej vrstvy, zároveň sa stáva jej vodcom a aktivistom proti vzbure utlačovateľov. Taktiež sem zaradujeme Martina Lepiša z filmu *Drak sa vracia*, ktorý je síce obcou opovrhovaný, no svojimi schopnosťami je jej nadradený. Okrem toho má rešpektujúce postavenie pred skupinou pašerákov.

Tragický nízky mimetický mód. Hrdina nie je nadradený ani ľuďom, ani okoliu, je bežným človekom, recipient sa s ním môže identifikovať. Tragický mód nízkej mimézis vyvoláva účinok dojatia: hrdina zostáva osamotený so svojou slabosťou, čo v nás vyvoláva súcitiť, pretože podobná skúsenosť je nám vlastná. Podstatou dosiahnutia účinku dojatia je vyobcovanie jednotlivca z úrovne bežných ľudí, zo spoločenskej skupiny, do ktorej chce patriť.⁴⁹ Sem zaradujeme Jaška z *Balady o Vojtovej Maríne*, Petra z *Troch gaštanových koní* a Evu zo *Živého biča*.

Tragický ironický mód. Hrdina je na nižšej úrovni než bežní ľudia. Irónia spočíva v znižovaní vlastnej hodnoty, v rámci čoho hrdina (respektíve aj ironický spisovateľ) pohŕda sám sebou. Tragická irónia ústi do tragickej osamelosti: hrdina sa ocitne mimo svoju spoločnosť, aj keď sa nedopustil tragického omylu. Obeť mala smolu, bola vybraná náhodne, svoj osud si nezaslúži. Frye uvádza Krista ako príklad archetypu irónie rozporuplnosti, ktorý je nevinná obeť vylúčená z ľudskej spoločnosti. Na tomto príklade vidíme, že božský hrdina mýtu môže niesť aj údel ironického hrdinu. Päť tragických módov teda vytvára kruh, mýtus sa znovuobjavuje v irónii.⁵⁰ Na príklade hrdinov z vybraných filmov, ktorí si tragický údel taktiež nezaslúžia, je zas vidieť, ako predstavitelia vysokej a nízkej mimézis zároveň v niečom spadajú do ironického módu.

V treťom eseji *Archetypálna kritika: teórie mýtů* si Frye dáva za cieľ racionálne objasniť niektoré štruktúrne princípy západnej literatúry v kontexte antického a kresťanského dedičstva. Vychádza z predpokladu, že štruktúrne princípy literatúry úzko súvisia s mytológiou a na základe toho rozlišuje tri spôsoby usporiadania mýtov a archetypov. Prvým variantom je neposunutý mýtus, ktorý pojednáva o bohoch alebo démonoch a je zasadený do sveta apokalyptického (nebeský svet) alebo démonického (svet pekla,

⁴⁸ Ibid., s. 53 – 55.

⁴⁹ Ibid. s. 55 – 58.

⁵⁰ Ibid., s. 58 – 60.

zatratenia). Druhým variantom je romantická tendencia, v rámci ktorej sú prezentované implicitné mýtické štruktúry vo svete, ktorý má úzku súvislosť s ľudskou skúsenosťou. Tretím variantom je realistická tendencia, teda nízka mimézis, v ktorej sú mytologické motívy ešte viac posunuté ku konotáciám, než v romantickej tendencii. (Medzi romancou a realizmom je potom vysoká mimézis.)⁵¹

Romanci, vysokej mimézis a nízkej mimézis odpovedá analogická obraznosť, a to v zmysle analógie voči apokalyptickému a démonickému svetu.⁵² My sa budeme pohybovať práve v tejto rovine, pretože vybrané filmy nereprezentujú apokalyptické alebo démonické svety, ako je to v mýtoch. Vzhľadom k tomu, že sa jedná o baladický žáner, ktorého dôležitou súčasťou je odkaz k archetypom, očakávame v ňom implicitnú prítomnosť mýtického. Preto hovoríme o interpretácii archetypov: zatiaľ čo pre mýtus predstavujú archetypy denotatívne významy, pre ďalšie módy sa približujú ku konotátom.

Apokalyptická obraznosť je v romanci prítomná na princípe **analógie nevinnosti**, ktorá je sprítomnená motívmi ako je napríklad múdry starec, deti, panenskosť, ovce, kone, jednorozec, ľúbezné miesto alebo jazierka. V prípade vysokej mimézis, Frye píše o **analógii prírody a rozumu**. Čarodejnú palicu, ktorá je pre romancu prípustným motívom, vo vysokej mimézis implicitne zastupuje kráľovské žezlo a kúzelný strom zas môže byť nahradený vlajúcim práporom. Ak smerujeme v literatúre od vyšších módov k nižším, rastie počet motívov odvodených z reálnej spoločenskej situácie. V prípade nízkej mimézis sa jedná o **analógiu skúsenosti**, ktorá už implicitne nezastupuje apokalyptickú obraznosť, ale **démonickú**: „*V nízkej mimézis ustupujú zahrady statku a klidné spočinutí striedá úmorná práca sedláka alebo stříhače hlodášových keřů.*“⁵³

Podobne, ako sa môžu aspekty typické pre niektoré mimetické módy vyskytovať v iných módoch, tak môže v rámci jedného diela dochádzať k prelínaniu rôznych typov obraznosti. Napríklad v *Balade o Vojtovej Maríne* nájdeme motívy typické pre analógiu nevinnosti (múdry starec Husiarik, panenská Julinka), tak sa v nej vyskytujú aj motívy príznačné pre analógiu skúsenosti (úmorná práca). Zároveň sa môžu rôzne krížiť aj mimetické módy s neodpovedajúcimi typmi obraznosti. Napríklad, Jaška sme zaradili ako hrdinu nízkej mimézis, ale v *Balade o Vojtovej Maríne* nájdeme už spomenuté motívy analógie nevinnosti príznačnejšie pre vyššie módy.

⁵¹ Ibid., 155 – 156, 161.

⁵² Ibid., s. 174 – 183.

⁵³ Ibid., s. 180.

1.3.3 Metanoia a Stabat Mater Dolorosa (Vladimír Suchánek)

Zmienili sme sa, že Jung interpretuje ľudstvom zdieľané spoločné archetypy materialisticky. Suchánek, ktorý taktiež operuje s termínom archetyp, volí idealistický výklad – v jeho teórii odkazuje na teologickú hermeneutiku umeleckej tvorby Jaroslawa Pastuszaka. Podľa neho, „[...] pramen inspirácie je pouze jeden – Duch sv. [...] Duch skrze umění 'pokračuje' ve zjevování Boha.“⁵⁴ Môže sa zdať, že rozpor medzi Jungovým príklonom k materialistickej interpretácii a Suchánkovou hermeneutikou na pomedzí teológie a fenomenológie, by mohol byť prekážkou pre ich súbežné uplatnenie v jednej práci. Tento problém riešime jednoducho: pre účel našej práce nie je zásadná otázka o pôvode archetypov, ale to, že nejaké spoločne zdieľané vzorce vôbec sú.

Grécke slovo „metanoia“ (μετάνοια) znamená „obrátenie“ alebo „zmenu zmýšľania“ a je to „[...] pojem pôvodne ze Starého zákona, který vyjadřuje obrat k Bohu [...]“⁵⁵ Jung by ju zrejme zaradil ku archetypom premeny. Suchánek metanoiu aplikuje ako dramatický princíp: „Jedná se o příběh, který se v nejrůznějších obměnách od nepaměti vyskytuje a je bytostnou esencí všech prastarých mýtů, ság, prorocství, hrdinských eposů a legend [...] Jedná se o příběh, který v evropském kontextu známe jako návrat ztraceného (marnotratného) syna. V celosvětovém kontextu se jedná o příběh smyslu lidského života jako jakýsi superarchetyp.“⁵⁶

Suchánek vytyčuje uzlové body tohto archetypálneho príbehu. Východisko nachádza v mytologických a duchovných dejinách ľudstva, podľa ktorých sa človek previnil voči etickému kódexu, bytia zadanom na prvopočiatku sveta. Vo fáze **cesta krajinou**, hrdina poznamenaný vlastnou vinou blúdi, vzdľaľuje sa od domu, kde sa narodil. Následne sa mu sníva sen, v ktorom je mu už zabudnutý domov pripomenutý. Po rozpamätaní na domov si hrdina uvedomí svoju vinu, čím nastáva ďalšia fáza **počiatok**, pre ktorú je charakteristický úľak vinníka zo seba samého. Záverečná fáza cesty, **metanoia**, je spojená s ľútosťou, s prijatím utrpenia a s návratom.⁵⁷ Termíny, ktoré Suchánek používa, je nutné vnímať

⁵⁴ PASTUSZAK, Jarosław. Antropologické aspekty teologické hermeneutiky umelecké tvorby. In.: SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... aneb malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby*. Olomouc : Mgr. Jiří Burget, s. 292.

⁵⁵ RAHNER, Karl, VORGRIMLER, Herbert. *Teologický slovník*. Praha : Zvon, české katolické nakladatelství, 1996, s. 174.

⁵⁶ SUCHÁNEK, Vladimír. *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu. Úvod do problematiky uměleckého obrazu jako duchovně-estetické skutečnosti*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2005, s. 136.

⁵⁷ Ibid., s. 136 – 140.

metaforicky, a to v zmysle ich prezentácie duchovných významov. Domov predstavuje raj, odpovedá teda tomu čo Frye označuje ako apokalyptická obraznosť. Krajina predstavuje stav duše putujúceho, a keďže sa jedná o strateného syna, korešponduje s významom démonickéj obraznosti. Sen nie je psychologickou kategóriou, ale duchovným oslovením, po ktorého prebudený subjekt duchovne precitne, podobne ako si biblický Jakub povedal po svojom sne: „*Ozaj, Pán je na tomto mieste a ja som to nevedel!*“⁵⁸ Sen teda môže mať obdobnú funkciu ako múdry stavec. Dovršenie metanoie výstižne charakterizuje posledný verš *Podobenstva o márnotrattnom synovi*: „[...] *bol mŕtvy, a ožil, bol stratený, a našiel sa.*“⁵⁹

Ďalší koncept, ktorý od Suchánka preberáme, je **Stabat Mater Dolorosa**. Odvodzuje ho zo stredovekej liturgickej sekvencie rovnakého názvu,⁶⁰ ktorý v preklade z latinčiny znamená „Stála matka bolestná“. Následne ho aplikuje na interpretáciu filmov *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1965) a *Prelomiť vlny* (Lars von Trier, 1996). O prvom píše, že by sa celý „[...] *dal jediným slovom nazvať pieta. [...] Stála matka bolestná je súčasťou utrpenia svojho Syna, keď sa na ňu dívá, ako umiera na kríži [...] Marketa objíma zkrvavenou hlavu umierajúceho Mikoláše a klade si ju na svoj klín, aby sa s ním v obeti lásky spojila na vždy.*“⁶¹ Nie je problém, že Marketa nie je Mikolášovou matkou. Materstvo je tu poňaté ako transcendentná, a nie biologická kategória.

Koncept metanoie do interpretácie zaraďujeme, pretože jeho dôležitou zložkou je previnenie a nasledujúci pád, čo korešponduje s motívom viny a trestu, ktorý je podľa Nejedlej pre baladu základným. Koncept Stabat Mater Dolorosa sme vybrali, pretože už na prvý pohľad je zrejmé, že vo vybraných filmoch sa objavujú ženské hrdinky (zamilované dievča, milienka, manželka alebo matka), ktorých sa zásadne dotýka utrpenie hlavnej mužskej postavy.

Koncepcia návratu korešponduje s mýtom o večnom návrate, ktorý religionista Mircea Eliade vyvodzuje z prieniku rozličných mytológií. Pre archaického človeka nie je podstatný historický čas dejín, ale mýtický pračas, in illo tempore, kedy bohovia stvorili svet a ďalšie súcno. Z pohľadu primitíva „[...] *v jistom smyslu se na světě neděje nic nového, protože všechno je jen opakováním těch prvotních archetypů.*“ (ELIADE, s. 79) V pravidelných intervaloch si archaický človek tento čas rituálne sprítomňuje, čím sa do neho navracia a môže sa tým oslobodiť „[...] *od vzpomínky na 'hřích', tedy od řady 'osobních' vzpomínek, jejichž tvoří 'dějiny'.*“ (ELIADE, s. 68) Ontológia archaického človeka je založená na túžbe nestratiť kontakt s bytím, pričom za skutočnosť par excellence považuje to, čo je posvätné.

⁵⁸ Gn 28, 16.

Sväté písmo. Starého i nového zákona. Trnava : Spolok svätého Vojtěcha, 2001, s. 87.

⁵⁹ Lk 15, 32.

Ibid., s. 2251.

⁶⁰ Najčastejšie sa za jej autora považuje Jacopone da Todi, je to však sporné, viz MIKLÍK, Josef. Kdo složil sekvenci "Stabat Mater"? *Časopis katolického duchovenstva* 1922, č. 9-10, s. 336-337.

⁶¹ SUCHÁNEK, 2005, s. 142.

Jedným z východísk Suchánkovej teórie je filozofia Martina Heideggera, ktorý v spise *Zdroj umeleckého diela* fenomenologicky definuje podstatu umeleckého diela, pričom dospieva k tvrdeniu: „*Podstatou umenia je básnenie. Podstatou básnenia je ale zriaďovanie pravdy. [...] V diele sa otváraním súcna, čo je a aké je, odohráva pravda.*“⁶² Zdá sa, že v prípade Suchánkoveho pohľadu je pravda prítomná ako kozmos, ktorý vznikol z chaosu jeho usporiadaním do harmonického tvaru. Tvrdí, že „*Umělecké dílo má jedinečnou schopnost tento vnitřní, povýtce intimně-duchovní proces nejenom popsat, ale i ukázat. Somozřejmě jako vnitřní významovou součást básnického obrazu.*“⁶³ Takúto funkciu síce v rámci nášho osobného pohľadu uznávame ako príznačnú pre umelecké dielo, v našej práci však s ňou nebudeme operovať, pretože jej mystický charakter presahuje parametre a limity nášho vedeckého vymedzenia.⁶⁴ S tým by zrejme súhlasil aj Suchánek, podľa ktorého sa „*[...] umělecké dílo stává skutečností, která je do samého konce nepostižitelná a nevysvětlitelná, protože [...] jeho princip bytí existuje mimo námi postižitelný časoprostor [...]*“⁶⁵

⁶² HEIDEGGER, Martin. *Zdroj umeleckého diela*. Bratislava : HRONKA, 2014, s. 35, 78

⁶³ SUCHÁNEK, 2005, s. 141.

⁶⁴ S podobným nevedeckým konceptom sa stretieme aj v *Poetike snění* od Gastona Bachelarda, ktorý taktiež vychádza z Jungovej teórie. Bachelard rozlišuje medzi nočným snom a básnickým snením. Sen spadá do oblasti nevedomia, je pre naše vedomie niečím cudzím, vyvoláva v nás dojem návštevy iného subjektu. V každom uvedomení je nárast bytia, uvedomenie posilňuje duševnú koherenciu. Vedomie, ktoré zaspáva a sníva, už nie je vedomím, nevedomé snenie nás vedie smerom dole. Bachelarda však zaujíma špecifický druh snenia, tzv. básnické snenie. Spadá do roviny vedomia a prebúdzajú a harmonizujú sa v ňom všetky zmysli: „*Právě této polyfonii smyslů básnické snění naslouchá a básnické vědomí ji má zaznamenávat.*“ (BACHELARD, s. 12) Bachelard o básnickom snení uvažuje vo vzťahu k prvotnému svetu, ktorý sa nám skrz toto snenie zjavuje. „*Sněný svět nás učí možnostem zvětšování bytí v tomto našem vesmíru. [...] Básnické snění je snění kosmické.*“ (BACHELARD, s. 14, 18) Pri snení snivec spoznáva krásu sveta, „*Snivec a jeho snění tělem i duší vstupují do substance blaženosti.*“ (BACHELARD, s. 17) Umelec potom básnické snenie prevádza do básnického obrazu. Pre fenomenológiu básnického obrazu je potrebná naivita a úžas, ktoré Bachelard hodnotí kladne, pretože nás vedú k čistému prijatiu básne. „*Fenomenologie obrazu od nás žádá, aby naše účast na tvořivé obraznosti byla aktivní.*“ (BACHELARD, s. 10) Fenomenológia básnických obrazov nás môže priviesť k počiatku vedomia, k prvotnému svetu, „*[...] vrací se k uchopení samotného bytí jejich původnosti.*“ (BACHELARD, s. 8 – 9) Pre Bachelarda básnický obraz nie je kompresiou vyventilovaných pudov, ako to poníma freudistická psychoanalýza. Zdá sa, že počiatok v jeho filozofii korešponduje s archetypmi, teda kolektívnym nevedomím – básnické snenie „*Dává já určité ne-já, které patří tomuto já, je mým ne-já.*“ (BACHELARD, s. 18) Aj keď Suchánek vo svojej knihe Bachelarda nespomína, v návrate k prvotnému svetu skrz akési mystické snenie vidíme analógiu z metanoiou.

⁶⁵ SUCHÁNEK, 2005, s. 123.

KAPITOLA 2

METODOLÓGIA

K analýze a k interpretácii filmov pristupujeme pomocou základných premís neoformalizmu Davida Bordwella a Kristin Thompsonovej, v rámci ktorých aplikujeme Altmanov sémanticko-syntaktický prístup. Thompsonová v texte *Neoformalistická filmová analýza*, rozlišuje medzi prístupom a metódou filmovej analýzy. Prístup sa „[...] vztahuje k nějakému souboru předpokladů o rysech společných různým uměleckým dílům, o pochodech, které probíhají v divákovi při chápání veškerého umění a o způsobech, kterými se umělecká díla vztahují ke společnosti. [...] Prístup] je to, co nám dovoluje rozhodnout, které z mnoha [...] otázek, jež si můžeme o díle pokládat, jsou ty nejužitečnější a nejzajímavější. Metoda se pak stává nástrojem k získání odpovědí na tyto otázky. Jelikož se otázky u každého díla [...] liší, bude také odlišná metoda.“⁶⁶ Aké konkrétne otázky si kladieme v našej práci, uvádzame na konci tejto kapitoly.

Neoformalizmus odmieta dualizmus obsahu a formy – na film nazerá ako na celkový vzorec, ktorý sa skladá z jednotlivostí, ako sú napríklad aj obsahové významy, ovplyvňované formálnym kontextom filmu.⁶⁷ Denotatívne významy referenčné (aspekty reálneho sveta, ktoré divák vo filme rozoznáva) a explicitné (abstraktnejšie myšlienky, ktoré forma jednoznačne predkladá) sa týkajú primárneho porozumenia. Konotatívne významy implicitné (vyvolané formou) a symptomatické (ne-explicitná ideológia) súvisia zas s interpretáciou.⁶⁸ Zdá sa, že pri rozboroch baladického žánru filmov, sa do popredia nášho záujmu dostanú denotáty a v častiach, v ktorých poukážeme na archetypálne vzorce, zas konotáty. Nemusí to však platiť nutne, pretože niektoré žánrové prvky môžeme vyvodzovať implicitne a niektoré archetypy zas môžu byť explicitne zreteľné.

Tzv. pozadie predstavuje historický kontext, v rámci ktorého by sme daný film mali vyhodnocovať, a to každodenný svet, ďalšie umelecké diela alebo konfrontáciu s filmami používanými k praktickým účelom.⁶⁹ Ako pozadie určujeme československú kinematografiu

⁶⁶ THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace* 10, 1998, č. 1, s. 5, 8.

⁶⁷ BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011, s. 86 – 87.

⁶⁸ BORDWELL, THOMPSONOVÁ, s. 92 – 94.
THOMPSONOVÁ, s. 12.

⁶⁹ THOMPSONOVÁ, s. 19.

v rokoch 1960 – 1969⁷⁰ s dôrazom na baladický film, ktorej reflexiu podáme v KAPITOLE 3. To, ako boli vybrané filmy vnímané kritikou v dobe svojho uvedenia, samotnými tvorcami, divákmi, ale aj odbornou reflexiou z odstupu, vyhodnocujeme ku každému filmu zvlášť pred každým rozborom. Vzhľadom k tomu, že filmy *Tri gaštanové kone*, *Živý bič* a *Drak sa vracia* sú adaptáciami kanonických diel slovenskej beletrie, dobre známych slovenským divákom, považujeme za nutné zahrnúť do pozadia taktiež tieto literárne predlohy. Pri komparácií predlôh a adaptácií zohľadňujeme rozlíšenie na transfer a vypovedanie, ktoré do teórie filmovej adaptácie zavádza Brian McFarlane.⁷¹

Základným východným aspektom neoformalistickej analýzy je dominanta – „*hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku.*“⁷² Usúdili sme, že pre účel našej práce je vhodné za dominantu považovať sémanticko-syntaktickú štruktúru. Východiskom sú pre nás dve úrovne. Prvú, viac naklonenú k denotácii, predstavuje štruktúra žánru balady, ktorú uplatňujeme v analýzach. V interpretáciách prechádzame na úroveň archetypálnych vzorcov, naklonenú viac ku konotácii. Tieto vrstvy vyvodzujeme z východísk predstavených v KAPITOLE 1. Pri klasifikácii sa nesnažíme presne rozlíšiť, ktoré prvky sú sémantické a ktoré syntaktické, pretože v mnohých prípadoch nie je možné nájsť jasnú hranicu. Napríklad, hrdina sa môže zdať byť rýdzim kandidátom na sémantický blog, ale zároveň môže predstavovať syntaktickú väzbu medzi inými blokmi.

Sémanticko-syntaktická štruktúra balady

- Hrdina: obyčajný človek, ktorý čelí antagonistovi ako vyššej moci (nadprirodzenej, osudovej, mravnej, prírodnej, vlastných vášní, spoločenskej alebo sociálnej)

⁷⁰ Dobové pozadie nie je ohraničené rokom 1962, tak ako téma práce, ale rokom 1960. Tým sa do reflexie dostáva aj krátke obdobie 1960-1962, v ktorom vznikali už filmy s baladickými prvkami: *Jerguš Lapin* a *Pieseň o sivom holubovi*.

⁷¹ Pod transfer spadajú prvky, ktoré sa neviažu len k jednému semiotickému systému, môžu fungovať v literárnom aj filmovom médiu. Za takto prenositeľnú štruktúru je možné považovať naratív. Pod vypovedanie patria prvky, ktoré sa viažu len na jeden semiotický systém, sú teda neprenositeľné a potrebujú vlastnú adaptáciu z literárneho do filmového média. Pre vypovedanie sú príznačné tzv. kódy – prvky audiovizuálneho média, ktoré nemajú literárny ekvivalent. McFarlane kategóriu kódov podrobnejšie člení na: kódy filmovej interpunkcie (prechody medzi jednotlivými zábermi), kódy vzťahujúce sa k vlastnostiam záberov (dĺžka, vzdialenosť kamery, uhly), kódy mizanscény a filmovej zvukovej stopy (osvetlenie, nakrútcacie priestory, jazykové kódy, ne-jazykové zvukové kódy) a kultúrne kódy. (MCFARLANE, Brian, s. 156 – 161)

⁷² THOMPSONOVÁ, s. 35.

- Motívy: motív „viny“ a „trestu“, motív smrti, motív hrdinovej vzbury, motív strachu, motív lásky, motív nenávisti, motívy osudového nešťastia, vedľajšie motívy (krvi, búrky, noci a tmy, putovania a blúdenia, živelných katastrof alebo prírody)
- Sujet: lyrickoepický charakter, uvedenie in medias res, pochmúrna atmosféra, rýchly spád, hutné dialógy, jediná hlavná zápleтка (tragický konflikt hrdinu s antagonistom), úsečný záver (časté, ale nie nutné je tragické vyvrcholenie)

Sémanticko-syntaktická štruktúra archetypálnych vzorcov

- Hrdina: mýtu, romance, vysokej mimézis, nízkej mimézis, irónie
- Motívy: archetyp tieňa, anima, animus, archetyp múdneho starca, Stabat Mater Dolorosa
- Obraznosť: apokalyptická a démonická (analógia nevinnosti, prírody a rozumu, skúsenosti)
- Sujet: metanoia (cesta krajinou, počiatok, metanoia)

Keďže štruktúru vzorcov definujeme pomocou teoretických práci zvonku a nevyvodzujeme ju z vybraných filmov, uvedomujeme si, že nie všetky kritéria musia byť v týchto filmoch prítomné. Sémanticko-syntaktická štruktúra ako východisko je hypotetická a relatívna kategória, a tým priznávame, že sa v našej metodológii odlišuje od bežného chápania dominanty, ako imanentnej pre formu daného filmu. V závere však dospejeme k poznatkom, ktoré budú už z filmov vyvodené a konfrontované z východzími premisami. Vidíme, že v našom prípade sa sémanticko-syntaktická štruktúra čiastočne prekrýva s pozadím, pretože žánrové a archetypálne vzorce, ktoré sú pre diváka kultúrne známe, taktiež predstavujú pozadie.

Pre neoformalistický prístup je príznačné rozlíšenie dvoch subsystémov filmovej formy: naratívny (prvky, ktoré tvoria príbeh, sujet) a štylistický (filmové médium). V našej práci túto kategorizáciu rešpektujeme a podľa potreby si budeme určené štruktúry všímať v rámci sujetu aj filmového štýlu. Kapitoly venované rozborom členíme do niekoľkých častí. V podkapitolách *Sujet a filmový štýl* analyzujeme základnú stavbu filmovej formy, zameriavame sa na charakteristiku postáv a prostredia, analýzu vývojových vzorcov a filmového štýlu. Východiskom sú pre nás segmentácie sujetov, ktoré uvádzame v prílohe. Na segmentáciách vidíme, aké prostredia, postavy alebo motívy sa najčastejšie opakujú. V podkapitolách *Baladické aspekty a Archetypálne aspekty* analyzujeme a interpretujeme baladické a archetypálne štruktúry, a to vo vzťahu k analýze formy sujetu a filmového štýlu

a vo vzťahu k vyššie určeným sémanticko-syntaktickým štruktúram. Je pochopiteľné, že v sujete sú prítomné významy: vieme dokázať, či dej, postavy alebo motívy je možné identifikovať s určenými baladickými alebo archetypálnymi štruktúrami. Nemusí byť však jasné, akým spôsobom môžu byť podobné významy nesené filmovým štýlom, a preto k tomu poznamenávame: napríklad, pre baladu je typická pochmúrna atmosféra. Je pravda, že pochmúrnosť môže vyplývať z prezentovaných udalostí, ale pravdepodobnejším sa zdá, že bude vyjadrená pomocou mizanscény (napríklad tmavým prostredím) alebo hudby, teda kategórií štýlu. Baladický konflikt nemusí vyplývať len zo stretu postáv, ale môže byť posilnený pomocou špecifických strihových korelácií. Archetypálny vzťah k apokalyptickému svetu taktiež môže byť vyjadrený pomocou prostriedkov štýlu, napríklad vertikálnym členením prostredia alebo vertikálnou panorámou kamery, teda orientáciou, ktorá upozorňuje na „svet hore“.

Jedným z hlavných cieľov neoformalistického kritika je poukázať na ozvláštnenie. To vzniká tak, že je známy materiál formy „[...] *umísťován do nového kontextu a zapojován do neobvyklých formálních vzorců.*“⁷³ Pre neoformalistov je jedným z kritérií umenia: „*Aby mohl nějaký předmět pro diváka fungovat jako umění, musí zde být přítomno ozvláštňení.*“⁷⁴ Za funkciu umenia považujú regeneráciu vnímania, spôsob mentálneho cvičenia alebo aktivizáciu diváckej recepcie, a to všetko je podnecované reakciou na ozvlášťujúce, nové a neobvyklé aspekty. Tento pohľad na oceňovanie umeleckého diela je relatívny a vieme si predstaviť, že niekto s iným životným postojom by ozvláštneniu dával menšiu váhu na ocenenie statusu umeleckosti a našiel by iné kritéria hodnotenia umeleckého diela. Každopádne, termínu ozvláštnenie sa nevyhneme, pretože ho budeme používať ako označenie pre odchýlky od východných vzorcov, ale neuplatníme ho ako kritérium oceňovania hodnoty umeleckého diela. Upozornením na ozvlášťujúce postupy voči vopred zadaným kritériám poukážeme na to, akými vybrané filmu v skutočnosti sú. Ak by sme o niektorom diele tvrdili, že sú v ňom prítomné alebo naopak v ňom absentujú určité baladické a archetypálne prvky, veľa by nám to nepovedalo. Pokiaľ chceme pochopiť, aký konkrétny charakter má skúmaná tendencia, nesmieme opomenúť, v čom je voči východiskám ozvlášťujúca.

Nakoniec uvádzame vymedzenie hlavných otázok, na ktoré chceme pomocou predstavenej metodológie nájsť odpovede:

- Spĺňajú štruktúry vybraných filmov kritéria žánru balady (a ako)?

⁷³ THOMPSONOVÁ, s. 11.

⁷⁴ Ibid.

- Sú v niečom voči týmto kritériám ozvláštnujúce?
- Je na ich základe možné hovoriť o baladickej tendencii v slovenskom filme?
- Aké širšie archetypálne významy tieto filmy konotujú (prípadne denotujú)?
- Sú voči východným vzorcom ozvláštnujúce?
- Sú v nejakej súvislosti s baladickou štruktúrou?

KAPITOLA 3

SLOVENSKÝ FILM V ROKOCH 1960-1969

3.1 Tendencie v slovenskom filme

Obdobie 60. rokov československého filmu bolo spojené s politickým uvoľnením, čo malo za dôsledok výraznú odlišnosť tvorby oproti ideologickým tendenciám 50. rokov. To však neznamená, že táto ideológia z tvorby vymizla, objavovala sa len v menšej miere. Najvýraznejším hnutím 60. rokov bola v oblasti kinematografie československá nová vlna. Jej tvorcovia odstúpili od žánrových schém, ktoré boli typické pre predchádzajúcu dekádu a zvolili autorský prístup. Tematicky prevládali filmy zo súčasnosti, ktoré sa sústredili na život jednotlivca. V rámci formy využívali tvorcovia experimentálne postupy (prevzaté z dokumentárneho filmu alebo avantgardy), príbeh bol bez klasickej dramatickej stavby a často sa obsadzovali neherci.⁷⁵

Za zástupcov slovenskej vetvy novej vlny bývajú označovaní režiséri Hanák, Jakubisko a Havetta. Podľa Macka, je pre Hanákovu tvorbu 60. rokov typická autentickosť a mestské prostredie, kresťanský odkaz a apolónsky princíp. Naopak, Jakubiska a Havettu označuje ako extrovertov, karnevalových hráčov – ich filmy sa odohrávajú na dedine, odkazujú k pohanskej tradícii a predstavujú dionýzovskú podobu kinematografie.⁷⁶

Macek nachádza v období 60. rokov okrem novej vlny niekoľko ďalších tendencií a aspektov slovenskej kinematografie. Jednou z nich je divácky film, v rámci ktorej je najvýznamnejšou osobnosťou Paľo Bielik (*Jánošík* [1963] alebo *Majster kat* [1966]).⁷⁷ Ďalšiu skupinu predstavujú tvorcovia, ktorí sa do tvorby pokúsili vniesť autorský aspekt: Uher je filmár filozof, Barabáš kladie dôraz na etický aspekt otvorenej kritiky systému a Grečner najlepšie vyjadril intelektuálne zázemie a ambície novej autorskej generácie.⁷⁸ Ďalšou tendenciou je civilizmus odkazujúci k dokumentárnym postupom alebo autentickosti, ktorý najpríznačnejšie vystihujú filmy *Šerif za mrežami* (Dmitrij Plichta, 1965) alebo *Deň náš každodenný* (Otakar Krivánek, 1969).⁷⁹

Za ďalšiu skupinu diel je možné považovať televíznu filmovú tvorbu, z ktorej vzišli aj filmy *Balada o Vojtovej Maríne*, *Tri gaštanové kone* a *Živý bič*. Televízne filmy sa vyrábali

⁷⁵ PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000, s. 134 – 135.

⁷⁶ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 255 – 256.

⁷⁷ Ibid., s. 221 – 222.

⁷⁸ Ibid., s. 224.

⁷⁹ Ibid., s. 245 – 247.

filmovou technológiou, niektoré sa premietali aj v kinách (ako napríklad skrátaná verzia *Živého biča*), ale väčšinou boli prezentované na televíznych obrazovkách. Časté boli adaptácie slávnych literárnych domácich a zahraničných predlôh.⁸⁰ V televíznej tvorbe dominoval etický a psychologický aspekt života: „[...] *psychologizujúca orientácia spolu s etickým imperatívom najzreteľnejšie odlišila televíznu filmovú produkciu od kinematografickej výroby.*“⁸¹ V rámci etického aspektu dochádzalo málokedy ku demystifikácii hodnôt, ktoré určovali život socialistickej spoločnosti. Mohli by sme teda povedať, že televízne filmy sa väčšinou prikláňali ku konzervatívnemu vyzneniu, neboli ideologicky problematické.

Macek a Paštéková nevytvárajú v dejinách slovenskej kinematografie kategóriu baladického filmu – jednotlivé baladické filmy začleňujú do iných skupín. To nám napomôže sledovať filmy v širšom kontexte, v iných, než baladických tendenciách.

Pre účel našej práce považujeme za potrebné poukázať na tendenciu folklórizmu. Filová sa v knihe *Eros, sexus, gender v slovenskom filme* zaoberá aj tancom v slovenskej kinematografii, pričom ozrejmuje širší spoločenský kontext tohto umeleckého druhu: „*Medzi mýty viažuce sa k Slovákom patrí obraz spevavého a roztancovaného národa. Hľadanie a definovanie slovenskosti sa začína v 19. storočí prostredníctvom národnobuditeľských aktivít: spoznávania krajiny, prírodných krás, národa a zaznamenávania jeho dedičstva – hmotnej kultúry (kroje, pracovné nástroje, architektúra) a duchovných hodnôt (tradície, piesne, povesti, rozprávky).*“⁸² Mnoho baladických filmov práve odkazuje k slovenskej ľudovej tradícii. Filová nachádza počiatky tejto tendencie v prvých etnografických záznamoch Karola Plicku *Za slovenským ľudom* (1928) alebo *Po horách, po horách* (1929), ktorý svoj prístup rozvinul predovšetkým vo filme *Zem spieva* (1933). Tendencia sa ďalej prejavuje vo filmoch *Jánošík* (Martin Frič, 1935), *Varuj...!* (Frič, 1946) alebo *Rodná zem* (Josef Mach, 1953), v ktorej je folklór spätý s ideologickou prezentáciou socialistickeho realizmu.⁸³ V 60. rokoch je výrazným predstaviteľom tejto tendencie Ľapák: „*Charakteristickým rysom Ľapákových filmov sú práve hudobno-tanečné čísla v spolupráci s Lúčnicou [...], z ktorých sa ako herec-naturščik vyprofiloval najtypickejší ľapákovský tanečník Jozef Majerčík.*“⁸⁴

⁸⁰ Ibid., s. 283.

⁸¹ Ibid., s. 284.

⁸² FILOVÁ, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013, s. 27.

⁸³ Ibid., s. 29 – 32.

⁸⁴ Ibid., s. 32.

3.2 Baladická tendencia

Okrem štyroch filmov, ktorým sa v tejto práci budeme venovať podrobne, predpokladáme prítomnosť baladických prvkov aj v ďalších dielach. Tie teraz stručne predstavíme a pokúsime sa tým načrtnúť baladickú tendenciu slovenského filmu 60. rokov, ale zároveň naše východzie predpoklady sproblematizovať alebo vyvrátiť.

Medveďov film *Jerguš Lapin* je adaptáciou románu *Zbojnícka mladosť* (1937) od Luda Ondrejova. V anotácii internetovej databázy Slovenského filmového ústavu sa k tomuto filmu píše: „Baladické rozprávanie o chlapcovi z horskej samoty, ktorému žandári zabili otca - zbojníka.“⁸⁵ Vo filme nepochybne nájdeme baladické prvky: lyrické prostredie prírody, pochmúrna atmosféra nočného lesa alebo motív chudoby. Lyrický je motív vtáka, ktorého chytenie má priniesť šťastie. Je jediným vtákom, ktorého dedinský chlapec Jerguš nedokáže chytiť, hrdinova snaha o jeho polapenie tak symbolizuje túžbu po šťastí. Aby malý Jerguš uživil matku, odchádza pracovať do mestskej továrne, kde sa stretáva s pohrdaním a ponižovaním od riaditeľa, majstra a ďalších mešťanov. Konflikt medzi chudobným chlapcom a vysokou spoločenskou vrstvou, je vyjadrený v rozhovore medzi Jergušom a mestskou ženou, ktorá mu povie: „Zapamätaj si, panskému dievčaťu nesmieš tykať!“⁸⁶ Jerguš odpovedá: „A ved' mi aj ona tyká.“,⁸⁷ na čo dostane odpoveď: „Ona môže, ale ty si len obyčajný robotný chlapec.“⁸⁸ Film tak prezentuje konflikt medzi chudobnou a pánskou vrstvou, dedinčanmi a mešťanmi alebo prírodou a mestom. Jerguš sa v závere búri a podobne ako jeho otec odchádza do hôr k zbojníkom. Šmatlák o závere literárnej predlohy píše: „Jergušov návrat na vrchy, znamenajúci koniec jeho chlapčenského času a začiatok novej životnej etapy, dostáva teda aj explicitne sociálny rozmer: zaraďuje ho medzi tých, čo na panskú službu 'nie sú súci', lebo nevedia ohýbať chrbát a pokorne znášať ponižovanie, ktoré je s takouto službou nevyhnutne späté.“⁸⁹ Film svojím vyznením odkazuje k socialistickému realizmu: nefudskí továrníci stelesňujú kapitalistov, ktorí vykorisťujú nižšie spoločenské vrstvy a nútia ich k úmornej práci. Jeho význam tak odkazuje k marxistickému konceptu sociálnej balady.

⁸⁵ 1. slovenská filmová databáza. *Jerguš Lapin*. Slovenský filmový ústav. [online, cit. 30. 9. 2016] Dostupné z WWW: <<http://www.sfd.sfu.sk/main.php?idf=50>>

⁸⁶ *Jerguš Lapin*. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Jozef Medveď, ČSSR, 1960.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ ŠMATLÁK, s. 431.

Barabášova *Pieseň o sivom holubovi*, prináša v dejinách slovenskej kinematografie nový pohľad na povstaleckú tematiku. Filmy z predchádzajúceho obdobia, ktoré sa odohrávali počas Slovenského národného povstania, ako napríklad Bielikové *Vlčie diery* (1948), boli poplatné socialistickému realizmu. Nóvum Barabášovho filmu v slovenskom kontexte, spočíva v prezentácii povstania skrz detských hrdinov. Podľa Paštékovej „*Pieseň o sivom holubovi nenarúša kánon oficiálneho výkladu povstaleckých udalostí, a nemôže to ani robiť. V scenári sa dajú ľahko prečítať ideologické schémy päťdesiatych rokov [...], ale autorská voľba detského pohľadu 'zdola' zmäkčuje kontúry apriórnej historickej 'pravdy' a obohacuje ju o citové rozmery vzťahu ku konkrétnym ľuďom [...]*“⁹⁰ Tento poviedkový film by sme najmä kvôli jeho rozvoľnenej a rozvetvenej naratívnej štruktúre za baladu neoznačili. Napriek tomu jeho lyrika a celková atmosféra môžu zanechať baladický dojem, rovnako aj jeho záver, v ktorom zomiera hlavný hrdina, chlapec Rudko.

Hollého *Balada o siedmich obesených*, rozpráva o piatich anarchistoch, ktorí kvôli ich plánovanému atentátu na ministra, sú odsúdení na smrť obesením. Spolu s ďalšími dvoma väzňami, vrahmi, čakajú na popravu v celách a pomocou retrospektív spomínajú na svoj život. Vnútorne monológy odsúdencov, vypovedajú o ich psychickom rozpoložení alebo o ich úvahách o smrti. Psychika postáv je projektovaná pomocou kamery, ktorá znervózňuje častým použitím švenkov a transfokátoru. Hoci sa v názve filmu objavuje označenie balada, my ho do tohto žánru nezaraďujeme, pretože nazeraním do zložitého vnútra postáv, skôr odpovedá melodráme.

Uhrové *Tri dcéry*, sa odohrávajú v 50. rokoch na slovenskej dedine a zobrazujú súperenie dvoch ideologických systémov: socialistického a ženského katolíckeho rádu. Film z realistického prostredia často inklinuje k irónii a satire, predovšetkým posmechom zo socialistických funkcionárov. Kulak Majda nechcel svoj majetok rozdeliť medzi svoje tri dcéry a preto ich poslal do kláštora. Po nástupe socialistickej moci, bol však jeho majetok zoštatnený a otec sa ocitol bez strechy nad hlavou. Útočisko hľadá u svojich dcér, pričom dve staršie ho odmietnu, pomoc nachádza u najmladšej Klemencii. Macek v monografii o Uhrovej tvorbe píše, ako sú význam a sloboda jednotlivca potlačené v strete s ideologickou mocou: „*Otec rozdrvil životy svojich dcér v mene tradície a majetku, neskôr komunistický systém rozdrvil otca a cirkev, nakoniec cirkevný systém najmladšiu a najlepšiu dcéru.*“⁹¹ Paralelne s Majdovým putovaním, je postavou dedinského blázna Jana-Hopa, spievaná balada o otcovi, ktorý sa chcel vyhnúť boju v tureckých vojnách a preto požiadal svoje tri dcéry, aby ho v tejto úlohe zastúpili. Staršie dcéry odmietli, najmladšia išla bojovať za otca.

⁹⁰ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 185.

⁹¹ MACEK, Václav. *Štefan Uher 1930-1993*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002, s. 103.

Macek reflektuje žánrové roviny filmu: „Tri dcéry sú tragédia. Sú v nej síce prvky grotesky, ale spĺňa podstatu gréckeho modelu: nech robíte, čo robíte, svojmu osudu neujdete. Preto spievaná umelá balada o otcovi [...], namiesto ktorého do vojny s Turkami odišla najmladšia dcéra, nie je len akýsi ornament, paralelný spievaný mikropribeh, resp. melódia, ktorá sa neustále navracia. Je aj veštbou, proroctvom, predurčuje všetko, čo nasleduje.“⁹² Pri posune balady do reálneho a súčasného sveta, dochádza k demytologizácii dediny: „[...] obraz dediny v Troch dcérach je priam protipólom akejkol'vek citovej eufórie. Pilierom modernej balady je presvedčenie, že dedina je krutá a nemilosrdná, že dokáže byť rovnako nehumánna ako systém, ktorý akceptovala – či komunistický alebo katolícky.“⁹³ Vo filme sa integrujú dve odlišné kategórie z Fryeovej klasifikácie: prevláda irónia a satira so psychologickými typmi, ktorá je komentovaná vyšším módom balady. Film tak reflektuje konkrétnu historickú situáciu, je kritikou konkrétnych ideológií, zároveň odhaľuje univerzálnejšie, nadčasové štruktúry. Motív troch dcér a otca, ktorému sa dostane pomoc od tej najmladšej, odkazuje k staršiemu vzorcu, ktorý je spracovaný napríklad v *Kráľovi Learovi* (1606) Williama Shakespearea.

Okrem *Balady o Vojtovej Maríne* a *Živého biča*, nakrútil Ľapák v 60. rokoch aj ďalšie baladické filmy. Stredometrážny film *Malka*, je adaptáciou rovnomennej novely Františka Švantnera (1942). Hlavným hrdinom je valach, ktorý sa zamiluje do dievčaťa Malky. Valach odhalí, že cudzinec Šajban je vrahom krčmára a zároveň sa domnieva, že aj jeho sokom – pod ťarchou žiarlivosti ho udá žandárom. Hrdina sa však neskôr dozvedá, že tento cudzinec je v skutočnosti Malkiným bratom – keď mu chce pomôcť, už je neskoro, Šajbana prenasledujú žandári. V záverečnej naháňačke nešťastnou náhodou zomiera Málka. Film využíva výrazné lyricko-expressívne postupy: fantazijné predstavy hrdinu, dvojexpozícia mŕtvej Malky a oblohy s vtákmi, šikmo naklonená kamera alebo niekoľkokrát rýchlo za sebou použitý transfokátor v rámci jedného záberu. Ďalší Ľapákov film, krátkometrážny *Drevený chlieb*, nakrútený podľa Urbanovej poviedky, rozpráva o ťažkom živote drevorubačov. Hlavný hrdina drevorubač, uniká realite upínaním sa k alkoholu, čo však vyúsťuje do tragického záveru, k smrti syna ako dôsledku protagonistovej nezodpovednosti. Film využíva dokumentaristické postupy pri zobrazení ťažkej práce, folklóru alebo ľudí v krčme.

Jakubiskov film *Zbehovia a pútnici* sa skladá z troch poviedok: *Zbehovia*, *Dominika* a *Pútnici*. Prvú poviedku, podľa námetu Ladislava Ťažkého *Vojenský zbeh* (1963), Jakubisko najskôr nakrútil ako televízny stredometrážny film. Neskôr ho skrátil a rozšíril o ďalšie dve

⁹² Ibid., s. 100 – 101.

⁹³ Ibid., s. 103.

povedky, čím vznikol celovečerný film.⁹⁴ Macek v citácii Pavla Branka vidí výstižnú charakteristiku tohto filmu: „[...Jakubisko] východoslovenské folklórne pozadie, okrajovo naznačené už v Kristových rokoch [Jakubisko, 1967], posúva do ťažiska pozornosti a zlučuje jeho barbariskú dravosť s čímsi mýtickým a neskrutným ako prírodný živel, taví v kadlube rozpútanej obrazotvornosti elementy Bergmana, Babel'a, Dovženka a folklór do čohosi, k čomu svetová kinematografia poskytuje asi jedinú vzdialenú paralelu v Paradžanovových Tieňoch zabudnutých predkov [1964].“⁹⁵ Každá poviedka rozpráva príbeh z obdobia inej vojny. Prvá sa odohráva počas prvej svetovej vojny, druhá počas druhej svetovej vojny a tretia deň po atómovej katastrofe z tretej svetovej vojny. Poviedky sú zjednotené témou krutosti a postavou personifikovanej Smrti.⁹⁶ Nás zaujíma prvá poviedka, *Pútnici*, pretože v nej nachádzame baladické prvky. K ním patrí motív krutosti a špecifický lyrický modus. Róm Kálmán zbehne po stretnutí so Smrťou na fronte. Znak smrti však zostáva na jeho rukách v podobe krvi, ktorú nemôže zmyť vodou. V rozprávaní sa objavuje ľudová balada, podľa ktorej takúto krv môže zmyť ohňom, ktorý ju všetku vypije, stmavne a ruky zostanú biele. Peter Michalovič a Vlastimil Zuska v monografii o Jakubiskovej tvorbe, predstavujú niektoré prvky poetiky tejto poviedky. Farby tu majú symbolickú funkciu: modrá vyjadruje smútok alebo strach. V jej opozícii vyniká zelená, ako symbol života: „*Zápas modrej a zelenej možno chápať ako zápas smrti a smútku so životom a radosťou.*“⁹⁷ Takýto opozičný stret prvkov štýlu a jeho významov korešponduje s tragickým konfliktom žánru balady. Autori monografie sa taktiež zaoberajú zvukovou zložkou poviedky: „[...] v zvukovej rovine filmu *Jakubisko* intertextuálne spracováva ľudovú baladu, hudobný folklór, interikonicky využíva rôzne ikonické znaky, ktoré buď priamo alebo v transformovanej podobe začleňuje do príbehu.“⁹⁸ Poetika tejto poviedky bola zrejme hlavným dôvodom, prečo Branko prirovnal Jakubiskov film k *Tieňom zabudnutých predkov*, ktoré sú mimochodom taktiež baladické. Hoci nachádzame v poviedke *Pútnici* baladické prvky, v integrácii do štruktúry poetiky novej vlny sú výrazne ozvláštnené.

⁹⁴ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 257.

⁹⁵ BRANKO, Pavel. *Od začiatkov po prah zrelosti. Slovenský film 1945-1970*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 1991, s. 39 – 40.

⁹⁶ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 257 – 258.

⁹⁷ MICHALOVIČ, Peter, ZUSKA, Vlastimil. *Juraj Jakubisko*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005, s. 57.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 59.

KAPITOLA 4

BALADA O VOJTOVEJ MARÍNE (MARTIN ŤAPÁK, 1964)

4.1 Reflexia literatúry a prameňov

Vo výrobnom liste je film označený ako balada⁹⁹, podobne distribučný list zdôrazňuje jeho baladický a folklórny potenciál, ale aj zábavnú funkciu: „*Film je baladicky ladeným príbehom lásky dvoch mladých ľudí. [...] Je predpoklad, že pobaví filmové obecenstvo a nadchne milovníkov folklóru.*“¹⁰⁰

Rozhovor s režisérom, ktorý je autorsky rozšírený o beletrizujúce prvky, s názvom *Televízny Martin Ťapák* bol napísaný dva roky po vzniku *Balady o Vojtovej Maríne*. Z tohto prameňa môžeme získať málo informácií o režisérovom prístupe k práci na tomto filme. Bol preňho inšpiratívny jeho blízky vzťah k vlastnému detstvu a k slovenskej tradícii: „*Mať rád, to áno. To, čo je moje, čo som si doniesol z detstva. [...] kroje, zvyky, melódie, tance, pesničky. Zahodiť toto – to by predsa bola zrada.*“¹⁰¹

Vidíme teda, že Ťapákov film bol už tvorcami koncipovaný ako baladický, s dôrazom na divácku atraktívnosť a folklórne motívy. Tým nepochybne spadá do historickej kategórie, ktorú sme označili ako folkloristická tendencia.

4.2 Sujet a filmový štýl

Pre náš účel sú dôležitými postavami Jašek, Macek, Marína, Julinka, Husiarik a richtár. Jašek je skromný cudzinec, o ktorého pôvode sa dozvieme niekoľko málo informácií, najdôležitejšiu vysloví Husiarik: „*Tak to si ty, Jašek Mosadzný, muzikant, o ktorom chýr svetom ide.*“¹⁰² V tejto postave sa teda stretávajú dve vlastnosti: skromnosť a hudobná nadanie.

Medzi prvými štyrmi menovanými postavami vzniká milostný štvorholník: Jašek a Macek sa zamilujú do Maríny, ktorá si nakoniec vyberie Macka, Julinka sa zamiluje do Jaška, ktorý ju počas celého filmu prehliada. Zo štvorice môžeme utvoriť dvojice s opozičnými

⁹⁹ Výrobný list (filmu *Balada o Vojtovej Maríne*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

¹⁰⁰ Distribučný list (filmu *Balada o Vojtovej Maríne*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

¹⁰¹ PROCHÁZKA, Miro. *Televízny Martin Ťapák. Film a divadlo* 10, 1966, č. 12, s. 3.

¹⁰² *Balada o Vojtovej Maríne*. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Martin Ťapák, ČSSR, 1964.

vlastnosťami: pre Jaška a Julinku je výstižným znakom submisívnosť, čomu odpovedá aj ich útlejší fyzický vzhľad. Pre Macka a Marínu je naopak charakteristická dominantnosť, ktorá je taktiež vyjadrená ich telesnými rysmi: oproti Jaškovi výrazne mužnejší Macek a oproti Julinke Marína tmavšieho a staršieho vzhľadu, s veľkým poprsím. Dominantnosť druhej dvojice je vyjadrená aj jej spoločenským postavením: Macek je vyslúžilý vojak, zatiaľ čo Jašek cudzinec a potulný huslista, Marína je richtárova dcéra, pričom o Julinkinom pôvode vieme len to, že je obyčajné dievča z dediny.

V prípade dvojice Jašek-Marína je to Marína, kto preberá iniciatívu a náznakmi zvádza Jaška, pričom on podlieha v ústrety svojej submisívnosti ľahko. Marína svoju dominanciu neprejavuje len k Jaškovi, ale aj voči ďalším starším postavám. Zruší otcov zákaz Jaškovi hrať na husliach alebo pohyb, ktorý robí pred otcom pri mletí múky, pripomína masturbáciu a v implicitnej rovine môže značiť snahu o sexuálnu nadvládu. Taktiež sa vzoprie aj voči Mackovmu otcovi, čo demonštruje zlomením jeho biča, falického



Obr. 1

predmetu a znaku moci. V prípade dvojice Macek-Marína zvádza Macek, pričom Marína nejaký čas odoláva, necháva sa dobýjať. Filová píše, že „Macek si mlynárku získa siláckymi rečami, chlapkostou a neústupčivosťou, ktorá nemá ďaleko od jej vlastnej povahy [...]“¹⁰³ a pri tejto machistickej postave nachádza aj výrazný psychoanalytický motív: „Predvádza sa tanečnou šikovnosťou, vyšvihne sa na povalový trám, oblapí ho rukami a nohami a rytmizovane na ňom 'tancuje' - ako na obrovitom drevenom penise.“¹⁰⁴ (Obr. 1) Dodáme, že samotný tanec Maríny a Macka svojím tackavým pohybom implikuje súlož. V dvojici Jašek-Julinka nie je aktívny nikto, pretože obaja sú submisívni, Julinka len pasívne prizerá a čaká, navyše, počas filmu neprehovorí ani jedno slovo.

Husiarik a richtár sú oproti tejto štvorici o generáciu staršie postavy, pričom obe plnia otcovskú rolu: richtár v doslovnom význame voči Maríne, Husiarik v prenesenom význame voči Jaškovi, čo vyjadrí aj slovami: „A ja som si chlapče privykol ku tebe ako ku svojmu.“¹⁰⁵ a rodinnú spriaznenosť s Husiarikovou dielňou zas pociťuje Jašek: „Aj môj dedo mal takúto

¹⁰³ FILOVÁ, s. 32.

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Ibid.

dielničku.¹⁰⁶ Medzi richtárom a Husiarikom opäť nachádzame opozičné vlastnosti: richtár je dominantný typ s autoritatívnymi požiadavkami, Husiarik je radca dávajúci slobodu.

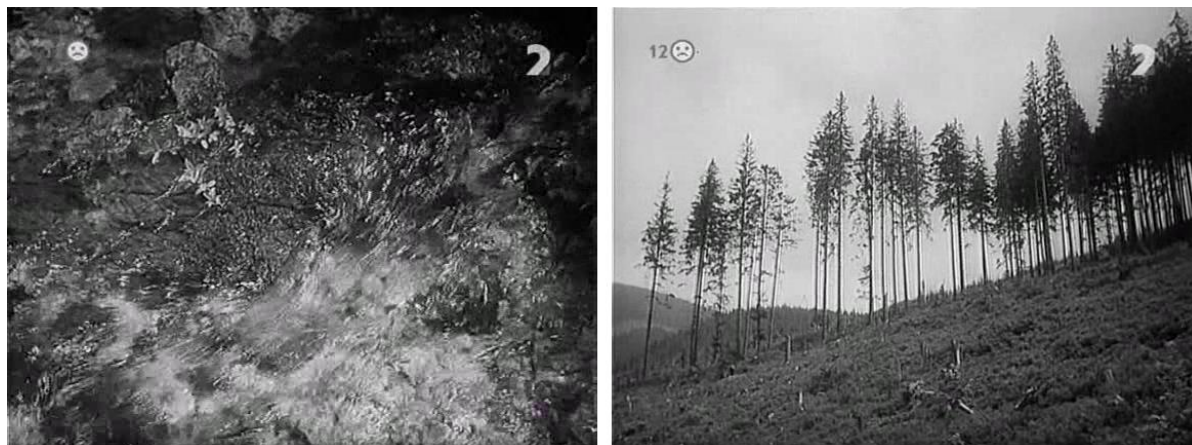
Na segmentácii sujetu vidíme, že v narácii sa striedajú dve prostredia, ktoré sme označili ako „u Husiarika“ a „u richtára“. Pre prvé prostredie je predovšetkým charakteristická Husiarikova tesárska dielňa (v ktorej si nájde prácu aj Jašek) a taktiež Julinka, ktorá sa tu zdržuje. Pre druhé prostredie je príznačný mlyn, do ktorého Jašek odchádza pracovať potom, ako opustí Husiarika a potok, do ktorého chodí Marína prať a pri ktorom ju Jašek prvý krát stretáva. Vyvodzujeme, že k tomuto prostrediu nepriamou väzbou prislúcha aj Macek, čo je naznačené stykmi medzi jeho otcom a richtárom. Podobne, ako sme poukázali na určité protiklady medzi Husiarikom a richtárom, nachádzame pnutie aj medzi týmito dvoma prostrediami. Z hľadiska spoločenského je mlyn v tesnejšom vzťahu k spoločnosti, pretože sa nachádza priamo v dedine, pričom Husiarik býva na okraji, pri hore. Z hľadiska vertikálneho umiestnenia, je však Husiarikov dom na kopci a mlyn dole. Napriek pnutiu, sú tieto dve prostredia v nejakom zväzku, ktorý je vyjadrený Jaškovým pohybom medzi nimi (Husiarik ho posielal do mlyna zomlieť múku).

Aby sme mohli prehľadne poukázať na vývojové vzorce filmu, sujet rozdelíme do dvoch základných častí. Prvá začína Jaškovým príchodom a pobytom u Husiarika. V druhej Jašek odchádza od Husiarika, prichádza pracovať do mlyna a v závere zas odchádza z dediny. Zlom v deji a vývoj baladických udalostí začína druhou časťou, Jaškovým spoznaním Maríny a následným odchodom od Husiarika. Začiatok a koniec filmu je prepojený dvoma opozitnými pohybmi, príchodom a odchodom.

Film začína detailom na tečúcu vodu v horskom potoku (**Obr. 2 a**), následne kamera panorámuje na celok lesa. (**Obr. 2 b**) Potom nasleduje detail z lesa a po ňom detail na Jaška, ktorý si so sebou nesie batôžtek. V sérii ďalších záberov je prezentovaný Jaškov obdiv a blízky vzťah k prírode: pod vodopádom sa napije vody, preskočí potok, kráča lesom. Najčastejším motívom prírody v expozícii, sa javí byť motív vody. Jašek stretáva Husiarika, ktorému pomáha. Celá úvodná sekvencia sa odohráva cez deň za jasného počasia. Expozícia je sprevádzaná nediegetickou hudbou, s piesňou: „*Zahrajte mi tichučko, husličky z javora, o Vojtovej Maríne z mlynárovie dvora. Jašku, Jašku muzikant, netacia ti duša? Kol'kým dievkam padala, slza do vankúša, keď tie tvoje strunečky, zaspievali svetu, keď tie tvoje prstečky, preplietali nótu. Čo si nechcel, mohols mať, plného priehrštia, čo si ľúbil, kapalo do hústia. Kol'ké dievky kropili postielenku chladnú, keď ten Jašek Mosadzný, zahral nótu*

¹⁰⁶ Ibid.

ladnú.“¹⁰⁷ Text piesne popisuje Jaškovu obľubu u dievčat, ktorá je podmienená jeho hudobným nadaním. Zároveň predznamenáva vývoj baladických udalostí, čiže význam zo záveru filmu je implicitne prítomný ako predzvesť už v jeho začiatku.



Obr. 2 a, b

Na rozdiel od expozície sa záverečná scéna (až na posledný záber filmu) odohráva v noci. Jašek odchádza z dediny, jeho smútok je vyjadrený pomalou chôdzou, nemá už batôžtek, ale len husle a sláčik. Životaplný Husiarik je nahradený Julinkou a jej pasivitou a trúchlivým pozorovaním nešťastného hrdinu. Opäť sa objavuje motív vody: keď sa Jašek zastaví na lavičke, tak je po jeho zahladení sa do potoka pomocou retrospektívy zobrazená spomienka na jeho prvé stretnutie s Marínou. Film končí takmer identicky, ako začal: prvý záber je tu prehraný od zady, začína teda celkom na les a končí detailom na vodu, ktorá však tečie nerealisticky, opačným smerom do kopca. Začiatok a koniec vytvára dojem zrážky nielen motívom príchodu a odchodu, veselosti a smútku, svetla a tmy, ale aj spätným prehratím prvého záberu v závere. Záverečná sekvencia je sprevádzaná rovnakou hudbou, ako úvodná, ale iným, nadväzujúcim textom: „*Nikto nevie cestičku, kade pošiel smutný.*



Obr. 3

Husličky tú pesničku, zakopali do tmy, zahrabali do zeme, zaťali do skaly. Darmo moje očička, dievočien plakali. Nikto nevie kde sa dám, v akú sveta stranu, či od žiaľu dotrhám, strunečku mosadznú. Zostala len rozprávka, o husliach z javora, tá nám Jaška, Jašíčka, z horičky privolá.“¹⁰⁸ Časť vety „[...] zaťali do skaly

¹⁰⁷ *Balada o Vojtovej Maríne.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

[...]“¹⁰⁹ je opäť odkazom na začiatok, v ktorom sa objavuje skala na pozadí titulkov. (**Obr. 3**)

Medzi najčastejšie prvky mizanscény tohto filmu patrí príroda. Okrem zmieneného, sú časté motívy koňov alebo slnka. Slnko je prítomné ako odraz vo vode (**Obr. 4 a**), keď Jašek prichádza ku Maríne alebo priamo, presvitajúce skrz korunu stromu (**Obr. 4 b**), keď Jašek myslí na Marínu. Podobne častými sú folklórne motívy (kroje, hudba alebo tanec), ktoré sú v koherentnom vzťahu s prírodou. Diegetická hudba je spätá s protagonistom, ktorý je potulný huslista, nositeľ ľudovej kultúry. Jeho hra je dôležitá aj pre vývoj narácie: obdivuje ju Julinka a zrejme je pre ňu jedným z dôvodov, ktoré ju vedú k zamilovanosti. Marína dovoľí Jaškovi hrať v mlyne, napriek zákazu richtára a nakoniec ho požiadala, aby jej hral na svadbe.



Obr. 4 a, b

Tanečná sekvencia trvá 18 minút a pri dĺžke filmu 65 minút predstavuje viac než jednu štvrtinu z celej dĺžky. Hlavným formálnym subsystémom tejto sekvencie je štýl, tanec a diegetická hudba, ktoré však rozvíjajú dôležitý naratívny význam, Mackovo dobýjanie Maríny. Táto sekvencia pôsobí divadelne, štylizovano a nerealisticky, a to práve tanečnou profesionálnosťou, ktorá je netypická pre mlynárku a vojaka, teda postavy, ktoré sa tancu nevenujú profesne.¹¹⁰ Ako sme uviedli v reflexii prameňov, tvorcovia predpokladali, že film nadchne milovníkov folklóru, takže sa dá predpokladať, že k tomuto účelu mala primárne slúžiť aj rozsiahla tanečná sekvencia. Aj preto predstavitelia ústredného dua neboli primárne herci, ale profesionálni tanečníci.

Naopak, vo filme nachádzame aj odlišné štylové postupy. Dva krát sú použité série záberov na mlyn: koleso, hriadeľ, mlynský kameň, múka prechádzajúca cez sito a ďalšie

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Niektorí by mohli namietnuť, že s profesionálnym tancom sa stretáme aj v muzikáloch pri postavách, ktoré taktiež nie sú profesionálnymi tanečníkmi. V muzikály však takýto tanec funguje ako norma, ktorú divák v súvislosti s predchádzajúcou skúsenosťou žánru prijíma napriek jej nerealistickosti.

fragmenty. (**Obr. 5 a, b, c**) Tieto krátke série záberov s výrazným deskriptívnym charakterom, sú na rozdiel od divadelne štylizovanej tanečnej sekvencie, dokumentaristického charakteru. Čiastočne dokumentárnym dojmom pôsobia aj scény, v ktorých je zobrazená práca na rúbanisku alebo niektoré zábery z prírody, snímané ručnou kamerou a s veľkou hĺbkou ostrosti. Dokumentaristický štýl Ťapák neskôr uplatní vo filme *Drevený chlieb*. Tieto postupy pripomínajú tendenciu civilizmu. Film svojím štýlom komplexne nevyužíva inovatívne tendencie 60. rokov, ale týmto ozvlášťujúcim kombinovaním rožných postupov, teda naznačením princípu nejednotnosti, zavádza do formy určitú internú zvláštnosť.



Obr. 5 a, b, c



Obr. 6 a, b

Vo filme je niekoľkokrát použitá výrazná, dlhšie trvajúca, horizontálna panoráma. V úvodnej sekvencii je to pri zábere na les. (**Obr. 6 a, b**) Druhý krát je to v scéne prvého stretnutia Jaška a Julinky – kamera panorámuje súbežne s Julinkiným presúvaním. (**Obr. 7 a, b**) Tretia panoráma je v Husiarikovej dielni, vo chvíli Jaškovo odchodu. Začína pohľadom na Jaška (**Obr. 8 a**), počas panorámovania je popísaná dielňa (**Obr. 8 b**) a končí pohľadom na husle (**Obr. 8 c**), ktoré Jašek zoberie. Tým, že sa objavujú panorámy v rôznych variáciách, môžeme usúdiť, že sa dá predpokladať paralela medzi motívmi, ktoré sú v týchto záberoch prezentované: teda medzi prírodou, Julinkou a dielňou.



Obr. 7 a, b



Obr. 8 a, b, c

Ďalším formálnym postupom sú flashbaky. Dva z nich prezentujú Maríninu spomienku na tanec s Jaškom pri ceste zo zábavy, ďalší Jaškovu spomienku na prvé stretnutie s Marínou v závere. Posledný postup, na ktorý upozorníme, sú zvuky vnútorného pôvodu: Jašek pri práci na rúbanisku niekoľkokrát počuje šepot „Zabijem!“,¹¹¹ ktorý ho vyzýva k vražde Macka.

4.3 Baladické aspekty

Už na prvý pohľad nájdeme v sujete niekoľko typických baladických prvkov. Začiatok s rzným príchodom Jaška a jeho okamžité zoznámenie s Husiarikom je uvedením **in medias res**. Jednotlivé udalosti sú prezentované **v rýchlom spáde** a viažu sa **k jednej hlavnej zápletke** – milostný štvoruholník. Pomocou nižšie uvedenej ukážky rozhovoru medzi Jaškom a Marínou, dokladáme aj príklad **hutnosti dialógu**, ktorá je ďalším typickým rysom tohto filmu. Niektoré aspekty filmového štýlu, ako je prostredie prírody alebo časté použitie folklórnej hudby, svedčia **o lyrizácii** príbehu. Tá je podobne podporená aj prvkami, ktoré prezentujú vnútorný svet postáv, teda flashbackmi alebo vnútornými hlasmi v Jaškovej mysli. Vedľa toho pôsobia dokumentaristické postupy ako ozvláštnenie, ktoré na lyrickú formu

¹¹¹ *Balada o Vojtovej Maríne*.

upozorňujú ako na nesamozrejmosť. Hoci film nepochybne vyvoláva smútok, jeho **atmosféra** po väčšinu času nie je **pochmúrna**. Film **končí pomerne úsečne** a tragickým nenaplnením lásky, avšak posledný text piesne („*Zostala len rozprávka, o husliach z javora, tá nám Jaška, Jašíčka, z horičky privolá.*“¹¹²) svedčí o očakávaní nádeje, zrejme projektovanom Julinkou.

Hlavným hrdinom je **obyčajný človek** Jašek, ktorý vstupuje do **tragického konfliktu**. Princíp konfliktnosti funguje už na rovine všeobecnejšieho formálneho systému: protikladné vlastnosti postáv, umiestnenie dvoch základných priestorov na opačných koncoch vertikály, protikladný pohyb prvého a posledného záberu. V roli **antagonistu** sa čiastočne ocitá Macek alebo v implicitnom význame spoločnosť – cudzinec Jašek čelí vysokej spoločenskej triede, sociálnej moci zastupovanej richtárom, jeho dcérou a vyslúžilým vojakom. Hlavným súperom sú každopádne vlastné vášne hrdinu, ktoré ho vedú k tragickému podľahnutiu Maríne, k opusteniu Husiarika a až k pokúšeniu k vražde soka a k záverečnému prehliadnutiu Julinky.

V centre tragického konfliktu je teda **motív lásky**, ktorý sa tu objavuje v dvoch variantách. Prvou je láska medzi mužom a ženou, druhou je láska otcovská, ktorú nachádzame v prípade Husiarikovho postoja k Jaškovi. Hrdina sa vzdáva otcovskej lásky a volí si lásku vášni, zmyselnosti. Čo sa týka Maríninho otca, nič nás nevedie k tomu, aby sme aj v jeho prípade hovorili o otcovskej láske, pretože tá je nahradená snahou o autoritatívnosť. Zároveň z uvedeného popisu vyplýva aj druhý motív, a to **nenávisť**. Ten exponuje medzi Jaškom a Mackom, ako dôsledok snahy získať spoločnú ženu. V prípade Jaška ústi do týrania Mackovho koňa alebo do pokúšenia zavraždiť soka. V Jaškovej rivalite sa prejavuje **motív hrdinovej vzbury**, ktorý nakoniec vrcholí v odmietnutí hrať na Maríninej svadbe (toto rozhodnutie však Jašek nakoniec zmení) a v záverečnom odchode. Podobnú rivalitu, akou je spor mužských postáv, medzi Marínou a Julinkou nenájdem. Julinka je tu predstavená len ako postava milujúca Jaška, v jej prípade je zrejme nenávisť nahradená plachosťou.

Podrobnejšie sa pozrieme na **motív „viny“ a „trestu“**, ktorý je podľa Nejedlej pre baladu základným. Trestu alebo nepriazni osudu podlieha Jašek, Marína aj Julinka. Husiarik varuje Jaška pred Marínou: „*Leť, len si leť, len aby ti potom dych nevyrazilo. Ako chceš, varoval som ťa Jašku, uriekne, zje ťa to mlynárča. Ako to Štefana Porcovie čo pre ňu do sveta vyvandroval, alebo Gunárikovie Kubo čo je už taký, akoby ohlúpol. Alebo mladého*

¹¹² Ibid.

*Kolodeja, čo sa k smrti upil.*¹¹³ Husiarik na základe skúsenosti vyvodzuje oprávnené varovanie, prorocky zoznamuje Jaška s dôsledkami, ktoré nastanú pri možnosti rozhodnutia sa pre Marínu. Zároveň mu však dáva slobodu, ktorej základným predpokladom je možnosť voľby a teda aj možnosť rozhodnúť sa medzi etickým alebo neetickým jednaním. Husiarikové slová sú prezentáciou aspektu morálneho poriadku. Otázkou je, nakoľko sa Jašek morálke vzoprie zámerne, teda nakoľko by sme mohli jeho vinu hodnotiť so zápornou motiváciou a nakoľko je jeho priestupok z nevedomosti. Jašek na Husiarikové varovania odpovedá: „*Nech si ma tam zje. [...] Nech bude čo bude.*“¹¹⁴ Z toho je jasne pochopiteľné, že Jašek je ochotný prijať akýkoľvek osud, takže jeho rozhodnutie je v súlade s vedomím následkov činu. Z druhého pohľadu to môže vyzerať ináč: hrdina neopúšťa Husiarika preto, že by chcel prijať osud, aký mu bol ozrejmený, jeho odpoveď je nepremyslená, varovanie ignoruje, pretože je zaslepený vášňami. Preto hlavnou vinou tejto postavy je primárne podľahnutie vášni, sekundárne vzoprenie sa voči varovaniu, jeho vina sa pohybuje medzi vedomím rozhodnutím a nevedomou zaslepenosťou. Zdá sa teda, že nemôžeme prehliadnúť určitú mieru jeho nevinnosti – submisívna postava vzdorovala dominantnej sile, ktorú nemohla premôcť, pretože moc vášni bola intenzívnejšia, než hlas Husiarika alebo nevinnosť Julinky.

Pokiaľ chceme pochopiť, akým spôsobom prebieha previnenie Maríny, pozrime sa najskôr na jej dialóg s Jaškom, ktorý sa odohrá po jej rozhodnutí pre manželstvo s Mackom:

Marína: „*Bude ma bijať.*“

Jašek: „*Kto?*“

Marína: „*Macek.*“

Jašek: „*Nechci ho!*“

Marína: „*Akože, keď on chce?*“

Jašek: „*Ty môžeš nechcieť.*“

Marína: „*Nemôžem.*“

Jašek: „*Rada ho?*“

Marína: „*Nie, ale taká som ako očarená.*“

Jašek: „*Ty? Bol by ťa na rukách nosil, ležal ti pri nohách, ako verný pes.*“

Marína: „*Mne sa vidíš to nepáči. Si mäkký.*“

Jašek: „*A ten ti je lepší, čo ťa bude biť?*“

Marína: „*Ale je chlap.*“¹¹⁵

¹¹³ *Balada o Vojtovej Maríne.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

V tomto rozhovore je Jašek voči Maríne v podobnej situácii, v akej bol Husiarik voči Jaškovi: Jašek Marínu varuje a predkladá jej inú možnosť. Z dialógu vyplýva, že Marína si neberie Macka z lásky, ale z pocitu očarenia a pretože ho vníma ako chlapa. Pre priblíženie tohto javu si pomôžeme konceptom Martina Bubera, ktorý rozlišuje medzi citmi a láskou: „*City doprovázejí metafyzický a metapsychický fakt lásky, ale nejsou jeho podstatou; a tyto doprovázející city mohou být nejrůznějšího druhu.*“¹¹⁶ K Buberovej filozofii dialógu sa dostaneme ešte neskôr, teraz však, bez toho, aby sme ju viacej rozvíjali, nám postačí tento citát, ako východzia hypotéza pre tvrdenie, že esenciou lásky nie sú city, v Maríninom prípade očarenosť. Jej rozhodnutiu nezabráni ani uvedomenie si krutosti jej budúceho manžela. Marína berie na vedomie Jaškove varovanie, je oboznámená s následkami svojho rozhodnutia, zároveň však podobne ako Jašek podlieha vášni, ktorá je opäť intenzívnejšou silou. Na príklade analýzy Jaškovo a Marínino zlyhania je vidieť, že skutočným antagonistom sú naozaj vlastné vášne.

V prípade Julinky je problematické uvažovať o jej previnení. Mohli by sme špekulovať jedine o tom, že je vinná svojou pasivitou. V rovine explicitného významu však zanecháva dojem čistej a nevinnej ženy, ktorá je prehliadaná neprávom. Je teda obeťou, **hrdinkou nízkeho mimetického módu**, ktorá si svoj „trest“ nezaslúži.

4.4 Archetypálne aspekty

Ako sme sa už zmienili v teoretickej časti našej práce, Jaška považujeme za hrdinu **nízkeho mimetického módu**. Je obyčajným človekom, ktorého Macek po svadbe vyháňa. Nielenže hrdina nemá možnosť bojovať o Marínu, ale ani sa zaradiť do spoločnosti, ktorá je oproti nemu v nadradenom postavení. Rozhodne má ďaleko od božskej postavy z mýtu, ktorá by bola svojimi schopnosťami nadradenou ostatným. Taktiež ani vo fikčnom svete filmu nenájdeme explicitné prvky apokalyptického alebo démonického sveta, a preto nás budú zaujímať implicitné mytologické štruktúry.

Na postave Jaška nachádzame atribút, ktorý odkazuje k mytologickému typu hrdinu. Je potulný hudobník, mimoriadne talentovaný husliar. V naratívnom umení nie je typ potulného pevcu výnimkou. Z kinematografie spomenieme napríklad rozprávku *Bajaja* (Jiří Trnka, 1950), v ktorej hlavný hrdina získava zázračnú lútnu od mŕtvej matky, pomocou ktorej sa následne spevom a hrou dvorí princeznej. Vo filme *Ašik-Kerib* (Sergej Paradžanov, 1988) je hlavný hrdina potulným pevcom, vydávajúcim sa na cestu za zbohatnutím, ktoré

¹¹⁶ BUBER, Martin. *Já a Ty*. Praha : KALICH, 2005, s. 47.

potrebuje na schválenie zväzku s jeho milovaným dievčaťom. Svoje ašigské umenie hry na saz, predvádza rôznym ľuďom: slepým, hluchonemým alebo pašovi. Postava takéhoto hudobníka má archetypálne rysy: schopnosť ovládať hudobné umenie naznačuje spätosť postavy s apokalyptickým svetom. Jašek, podobne ako ďalší potulní hudobníci, svojou hrou odpútavajú poslucháčov od materiálneho sveta bežnej životnej skúsenosti.

Naopak, Macek nedisponuje schopnosťou ovládať umenie, ktoré by ľudí povznášalo, ale telesnou zdatnosťou a sebavedomím. Umenie, do ktorého je zainteresovaný, je bravúrne predvádzanie tanca, ktorý však svojim živočíšnym cieľom spadá do démonickej obraznosti a nie do idylického sveta Jaškovej hry. Z protikladnosti tejto postavy vyvodzujeme, že voči hlavnému hrdinovi figuruje ako **archetyp tieňa**.

Nemôžeme s istotou určiť, ktorá žena je Jaškovou **animou**, pretože jednoducho nevieme, aký obraz ženy vo svojej duši nosí. Pokiaľ sa však budeme sústrediť aspoň na vonkajšiu projekciu postavy, tak podľa základných vonkajších a charakterových rysov, jeho animou bude Julinka. Analogicky, Mackovou animou je Marína. Tá pre Jaška predstavuje bludičku, ktorá ho odvádza od vlastnej duše. Motív slnka je len zdánlivým symbolom idyli. Objavuje sa ako odraz vo vode, ktorý vábi Jaška. Nešťastný záver nenaplnenia lásky, je teda založený na princípe nerozpoznania vlastnej animy.

Apokalyptická obraznosť je prítomná v prezentácii idylickej prírody (les, voda alebo slnko), folklóru a v prostredí u Husiarika. V jeho centre je sám Husiarik, **archetyp múdreho starca**. Taktiež k raju odkazujú znaky nevinnosti a panenskosti: Julinka alebo deti, ktorým Jašek zostrojí kolotoč. **Analógii nevinnosti** prislúchajú aj ďalšie motívy, kone a spievajúce dievčatá, ktoré Jašek pozoruje v noci a zažíva pri tom pocit blaženosti. Na rozdiel od idyly, prostredie u richtára nesie prvky **démonickej obraznosti**. Richtár sa ujíma Jaška protikladným spôsobom, než Husiarik: „*Toto je mlyn a gazdovstvo. Nie krčma! Tu sa vyhrávať na husličkách nebude!*“¹¹⁷ Spať ho necháva v maštali, pri koňovi, ktorý „*Kope, je ako satanáš.*“¹¹⁸

Pozornosť by sme chceli venovať symbolickému významu Husiarikovho remesla, tesárstvu. V jeho dielni je niekoľko kresťanských symbolov, pričom najvýraznejším sa javí byť kríž s Kristom. (**Obr. 8 b**) V rovine referenčného významu ich vnímame ako realistickú súčasť prostredia, ako prvky, ktoré sú pre slovenskú ľudovú kultúru bežné. Zaujíma nás však, k akým skrytým významom nás úvaha o týchto motívoch môže doviest'. Husiarik je otcovská postava, ktorá prizve Jaška k tesárstvu, k remeslu, ktoré náležalo aj Kristovi. Husiarik, postava s atribútmi Boha Otca, žije hore, vo svete apokalyptickej obraznosti.

¹¹⁷ *Balada o Vojtovej Maríne.*

¹¹⁸ *Ibid.*



Obr. 9



Obr. 10

Medzi Husiarikom a Jaškom je vzťah, ktorý by sme v medziach Buberovej filozofie dialógu označili slovom Ja-Ty: „Ja“ vníma druhého ako „Ty“, to znamená ako osobu. „Vzťah k 'Ty' je bezprostrední. Mezi 'Já' a 'Ty' není žádná soustava pojmů, žádné předchozí vědění a žádná představivost [...]“¹¹⁹ Preto sa Jašek bez snahy analyzovať druhého rozhodne pomôcť Husiarikovi a následne sa u neho udomácníť. Keď sa Julinkina kamarátka spýta na Jaška „A kto je to?“,¹²⁰ Husiarik odpovedá „Kto? Veru ti ani nepoviem. Priskočil keď som padal. Pomohol, nohu obviazal.“¹²¹ Bez skúsenostný vzťah je teda prítomný z oboch strán. Buber poukazuje na to, že vzťah založený na princípe Ja-Ty, je aj medzi Otcom a Synom,¹²² osobami Svätej Trojice. Jašek, ľudská postava, prichádza zhora dolu do spoločnosti, pričom zostupuje až do pekla, démonického sveta mlynu, čo je analogické s Kristovým mystickým zostupom po jeho smrti na kríži.¹²³ Jašek je jediným, kto z prítomných dokáže skrotiť koňa, ktorého richtár prirovnal k satanovi, a to bez problémov. Marína ho pri tejto činnosti zanietene pozoruje (Obr. 9), akoby sledovala božskú postavu s nadreálnymi schopnosťami, Jaškov úspech nakoniec vyvolá údiv.

Tým, že je postavou nízkeho mimetického módu, zasadenou do neideálneho sveta, nemôže nakoniec naplniť poslanie hrdinu z mýtu. Zároveň je jeho tragický koniec predznamenaný vlastným previnením, odtrhnutím sa od duchovného prameňa, stelesneného Husiarikom. Ten mu nezakazoval chodiť do mlyna, dokonca ho tam sám posielal. Jašek sa však od Husiarika odlučuje, čím začína etapu, ktorú Suchánek označuje ako cesta krajiny, blúdenie človeka poznamenané vlastnou vinou. Jašek ruší vzťah s Husiarikom založený na princípe Ja-Ty a vstupuje do sveta slova Ja-Ono, v ktorom druhý prestáva byť osobou a stáva

¹¹⁹ BUBER, 2005, s. 44.

¹²⁰ *Balada o Vojtovej Maríne*.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² BUBER, 2005, s. 97.

¹²³ Aj keď o tom nenájdeme explicitnú zmienku v biblii, viaceré náboženské interpretácie sa prikláňajú k tomu, že Kristus bol v sobotu, v období medzi svojou smrťou a zmŕtvychvstaním, v predpekli. Napríklad viz *Katechizmus katolíckej cirkvi*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2013, s. 166.

sa subjektom. To vedie k zmene samotného „Ja“, pretože „*Já základního slova Já-Ty je jiné než já základního slova Já-Ono.*“,¹²⁴ v prvom prípade je Ja osobou, v druhom individualitou.¹²⁵ Zmena Jaškovho „Ja“ sa prejavuje najmä v jeho násilných sklonoch: zbije koňa alebo má chuť Macka zavraždiť. Zánik vzťahu Ja-Ty, je odstúpením od lásky, ktorá je nahradená vášňou, a to nie len k žene, ale aj k násiliu. Ďalšie body smerujúce **k metanoi**, sa už neodohrajú: Jašek sa nerozepamätáva na Husiarika, namiesto toho v závere spomína jedine na bludičku Marínu. Prechádza okolo jablone (**Obr. 10**), stromu, ktorého plod sa v kultúre stal symbolom zakázaného ovocia. Jaškova vina tak odkazuje až k prvotnému hriechu Adama.¹²⁶ Keďže je Julinka v závere jedinou postavou Jaškovi nablízku, ktorá by mu mohla otvoriť spomienku na stratený raj, sa predsa len javí byť vinnou, pretože tak neučiní. Posledný verš piesne („*Zostala len rozprávka, o husliach z javora, tá nám Jaška, Jašíčka, z horičky privolá.*“¹²⁷) naznačuje nádej v metanoi, je však otázkou, nakoľko je reálnou, ak Julinka aktívne nezasiahne. Na druhej strane, jej aktivita by bola odstupom od submisivity, ktorá je v prípade tejto postavy esenciou jej čistoty. Údelom Julinky je trpieť pri pohľade na bolesť milovaného muža. V prenesenom význame, je pannou pod krížom, archetypom **Stabat Mater Dolorosa**.

4.5 Zhrnutie

Analýzou sémanticko-syntactickej štruktúry filmu *Balada o Vojtovej Maríne* sme doložili, že spĺňa väčšinu kritérií, ktoré sme odvodili z definícií žánru literárnej balady. Hrdinom je obyčajný človek Jašek, ktorý sa ocitá v konflikte primárne s vlastnými vášňami, ktoré sú hlavným antagonistom, ale taktiež so sokom Mackom a v implicitnom význame aj so

¹²⁴ BUBER, 2005, s. 93.

¹²⁵ „Osoba si uvědomuje sama sebe jako někoho, kdo se účastní bytí, kdo koexistuje a kdo tedy je. Individualita si uvědomuje sama sebe jako někoho, kdo je takový a takový, a ne jiný. [...] Tím nemá být řečeno, že se osoba nějak 'vzdává' svého zvláštního bytí, své odlišnosti; jenomže toto její zvláštní bytí pro ni není bodem, z něhož se na všechno dívá, ale je prostě zde, je nezbytným a smysluplným způsobem bytí. Individualita naproti tomu si hýřivě libuje ve svém zvláštním bytí, nebo spíše většinou ve fikci tohto bytí, kterou si s náležitou pečlivostí vytvořila. Neboť poznat sebe pro individualitu v podstatě většinou znamená: vytvořit svou autoritativní zdánlivou podobu, která je s to stále základněji ji klamat; dívat se na ni a uctívat ji a tak nabýt zdání, že poznává, jaká sama je. Skutečné sebepoznání by ji vedlo k sebezničení – nebo k znovuzrození.“ (BUBER, 2005, s. 94 – 95)

¹²⁶ To našu úvahu o analógii s Kristom (samozrejme značne ozvláštnenú) neruší, ale rozvíja – Jašek je skôr podobný Adamovi, pričom Kristus býva označovaný ako „druhý Adam“. Vo východnom folklóre „*Křesťané věří, že Golgota ležela ve středu světa, protože představovala vrchol kosmické hory a také místo, kde byl stvořen a pohřben Adam. Spasitelova krev proto padá na lebku Adama, který je pochován přímo pod Křížem, a vykupuje ho.*“ (ELIADE, s. 18 – 19)

¹²⁷ *Balada o Vojtovej Maríne*.

spoločnosťou. Hrdinov trest je dôsledkom podľahnutiu týmto vášňam a neposlúchnutia rád múdreho starca Husiarika. Princíp konfliktnosti nie je prítomný len na úrovni významovej, ale aj vo formálnom usporiadaní. Štýl filmu, v ktorého mizanscéne sa často objavuje príroda a folklór a ktorý aktívne využíva ľudovú hudbu, podporuje lyrický charakter filmu. V štýle prevažne absentujú inovatívne postupy typické pre 60. roky, k nejakým ozvláštneniam však dochádza, a to najmä v použití divadelne štylizovanej sekvencie a od nej odlišných strihových korelácii dokumentaristického charakteru, čím je dosiahnutá nejednotnosť. Tá však nie je viac rozvinutá. Vo filme absentuje výraznejšie zreteľná pochmúrna atmosféra, ktorá je ináč pre baladu typická. Vedľa baladických kritérií sú v ňom výrazné aj prvky folklóru. Tie sú jednak podmienené kultúrne, ako prirodzená súčasť doby, v ktorej sa film odohráva, zároveň slúžia ako divácky atraktívne prvky, a to najmä v rozsiahlej tanečnej sekvencii. Folklór v dobe uvedenia filmu mohol mať funkciu upevňovania národného uvedomenia, ktoré bolo v rámci socialistickej ideológie používané ako spôsob vymedzenia sa voči západnému vplyvu.

Pri interpretácii sme poukázali na to, že hoci sa film neodohráva v nadpozemskom svete mýtu, prvkami apokalyptickej a démonickej obraznosti k nemu odkazuje. Jaška sme interpretovali ako hrdinu nízkej mimézis, ktorý ale svojim hudobným nadaním odkazuje k božskému hrdinovi. Jeho cestu však nedokoná, pretože po previnení neprejde záverečnou metanoiou. Baladický motív viny tu korešponduje s významom archetypálneho pádu, ktorý je v abrahámovských náboženstvách zhmotnený Adamovým hriechom, ku ktorému film odkazuje záverečným symbolom jablone.

apokalyptická obraznosť



Obr. 11

Na **Obr. 11** znázorňujeme vertikálu medzi Husiarikom a richtárom. Obojsmerné šípky vyjadrujú, že nejaká komunikácia medzi nimi prebieha, čiara je však prerušovaná, čo značí nepevnosť vzťahu. Postavy Julinka, Jašek, Marína, Macek sú zoradené podľa intenzity dominancie. Samotu v apokalyptickej obraznosti nesmieme chápať ako trýznivé odcudzenie, ale ako upokojujúci odpočinok. Z hľadiska spoločenského je Husiarik voči richtárovi v podradenom postavení, z hľadiska duchovnej vertikály v nadradenom.

KAPITOLA 5

TRI GAŠTANOVÉ KONE (IVAN BALAĎA, 1966)

5.1 Literárna predloha (Tri gaštanové kone [Margita Figuli, 1940])

Na konci 30. rokov sa v slovenskej literatúre dostáva do popredia tzv. lyrizovaná próza. Za jej predstaviteľov sú považovaní Ondrejov, Chrobák, Figuli a Švantner. Podľa Blajera a Charousa títo autori hľadajú v dedinskom živote nadčasové, všeludske hodnoty. „*Za ideálni považujú život elementárnych podob uprostred volné, civilizáci nespoutané prírody, zejména ve vysokých horách.*“¹²⁸ Kvôli spätosti postáv s prírodou, Blajer a Charous považujú za výstižnejšie označovať menovaných lyrických prozaikov za naturistov. „*Přírodní člověk jedná v duchu prastaré lidové moudrosti a v jeho mentalitě i citu zvučí svébytná kultura, projevující se písněmi, pohádkami a pověstmi.*“¹²⁹ Konkrétne Chrobák a Figuli vychádzajú z ducha povesti.

Tvorba predstaviteľov naturizmu je väčšinou inšpirovaná ich rodiskom. V prípade Figuli mala na autorku vplyv jej rodná Orava.¹³⁰ Šmatlák začína reflexiu Figulinej novely citáciou modlitby hlavného hrdinu Petra, ktorá predchádza samotnému epickému rozprávaniu: „*Nežiadam si márností svetských od Hospodina, lebo bohatstvo, zisk a sláva radostou chvílkovou zapalujú srdce človeka a ja chcem, aby srdce moje zapálené bolo radostou večnou [...] Nežiadam si do ruky meč, ktorého ostrosť premohla by nepriateľov; nech radšej Hospodin ostríha dušu moju i telo a chráni ich ako zrenicu oka svojho; nech radšej skryje ma v tóni krídel svojich, lebo blahoslavený je ten, ktorého silou je Hospodin. [...] Rozum môj nech spravuje radou svojou preláskavou, aby som mohol medzi spravodlivými obcovat' spravodlivo. V trpezlivosti, viere a skutkoch nech som dokonalý a celý. [...] Mysel' moja nech je jednotná, lebo muž dvojakej mysle je ako strom rozštiepený napoly. Reč moja nech je nie vynášaná jazykom váhavým, úlisným a ľstivým, ale reč moja nech je ako prameň, z ktorého vyviera voda iba jedna. Tol'ko si žiadam od Hospodina, ktorý bol Bohom Jakubovým, a chcem, aby bol Bohom aj mojím, lebo až do nebies siaha milosrdenstvo jeho a nad mohutnosť hôr vystupuje spravodlivosť jeho.*“¹³¹

¹²⁸ BLAJER, Zdeněk, CHAROUS, Emil. *Přehledné dějiny literatury. Dejiny literatury české a slovenské s přehledem vývojových tendencí světové literatury od první světové války do r. 1945.* Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 208 – 209.

¹²⁹ Ibid., s. 209.

¹³⁰ Ibid., s. 212.

¹³¹ ŠMATLÁK, s. 444 – 445.

Predtým, ako sa hrdina vydá na svoju cestu, odovzdáva sa do božej vôle a necháva sa viesť etickými zásadami. Je spravodlivým tulákom na ceste za Magdalénou, ktorá mu je súdená ako jeho nastávajúca. Na rozdiel od neho, antagonista Jano Zápotočný je najbohatší muž v kraji, bez etického kódexu a Magdalénu chce získať do svojho vlastníctva. Samotné intro predznamenáva odkazy na bibliu, ktorých je novela plná: Magdalénino utrpenie je často prirovnávané ku Kristovmu, Peter zas odkazuje na apoštola Petra.

Novela jednak využíva realistické postupy, napríklad pri popisoch prostredia alebo pri presných pomenovaní lokalít hornooravského kraja (Leštiny, Horný Kubín alebo Babia Hora). Šmatlák zároveň poukazuje na legendistický charakter novely: „*Hybným motívom diania v Troch gaštanových koňoch je predsa motív cesty za nevestou, ktorý má sám o sebe akýsi 'legendárne' sakrálny význam.*“¹³² Východiská novely nachádza aj vo folklórnej slovesnosti: v symbolickej významovej línii je novela typom epickej rozprávky.¹³³ Explicitný odkaz na rozprávku prinesie Magdalénina matka, ktorá Petra nazve „*Ty tulák-popolvár!*“¹³⁴ Peter sa stotožní s Popolvárom, ktorý taktiež musel bojovať so zlom, na rozdiel od neho však nemá zázračný dar, žije v reálnom svete. Blajer a Charous označujú príbeh tejto novely za baladický.¹³⁵

Novela je rozprávaná v prvej osobe z pohľadu Petra. To do textu vnáša množstvo intenzívne subjektívnych hodnotení, prežitkov a idealizujúcich predstáv, očakávaní, ktoré robia z postavy rojka. Subjektivita rozprávača niekedy exponuje do expresívnych obratov („*Nemohol som ho počuť, lebo ma preniklo ako klinec, vbitý cez lebku do ľudského mozgu.*“¹³⁶) alebo intenzívneho popisu vlastného a Magdaléninho utrpenia.

5.2 Reflexia literatúry a prameňov

Kritická reflexia s názvom *Pozornosť pôvodnej tvorbe* sa zameriava na komparáciu kvalít Figulinej literárnej predlohy s jej filmovou adaptáciou. Jej autor si nesmierne cení novelu, naproti nej film hodnotí nepriaznivo: „*Ťažko rozhodnúť, či bratislavská televízia už dnes je natolko umelecky potentná, že si môže trúfať aj na také nelahké úlohy, ako nesporne je prevod baladickej, poéziou nabitej prózy. Podľa výsledku by sa dalo skorej povedať, že ešte nie, že s takýmito zložitými úlohami by bolo dobre ešte počkať.*“¹³⁷ Kvalitu scenára

¹³² Ibid., s. 446.

¹³³ Ibid., s. 447.

¹³⁴ FIGULI, Margita. *Tri gaštanové kone*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 144.

¹³⁵ BLAJER, CHAROUS, s. 212.

¹³⁶ Ibid., s. 12.

¹³⁷ JB. Hodnotíme. Pozornosť pôvodnej tvorbe. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 3, s. 15.

v porovnaní s predlohou považuje za nevyrovnanú nízku, podobne nepriaznivo hodnotí režijný prístup v procese adaptovania: „*Balad'ovi sa nepodarilo vystihnúť základný baladický tón [...] , jednoduchosť autorkinho rozprávania často nahrádzal popisnou strohosťou. [...] 'snové' spomalené časti skôr rozbíjali ako vytvárali atmosféru poézie.*“¹³⁸ Emil Lehuta, autor ďalšej komparatistickej kritiky, ktorý taktiež veľmi oceňuje Figulinu novelu, spochybňuje hodnoty Balad'ovej adaptácie: „*Niečo z tejto očividnej bezradnosti možno vysvetliť tým, že dramaturgom počnúc, režisér, kameraman i hudobný skladateľ sú mladí mestskí ľudia, a turistický výlet do vidieckeho terénu je čosi iné, než hlboké poznanie prostredia [...] Ale mnohé problémy tohto filmu začínajú a súvisia s ovládaním základných požiadaviek remesla.*“¹³⁹ Na záver priam pobúrene píše o zhanobení národnej literatúry televíziou: „*Takú hodnotu a tak nezodpovedne ľahkovážne zabiť, ako to urobila Televízna filmová tvorba [...], to by sa v inom civilizovanom národe nemohlo stať. [...] Dokedy si teda chce bratislavská televízia trúfať takto zaobchodiť s celonárodnými hodnotami?*“¹⁴⁰

5.3 Sužet a filmový štýl

Naratív adaptácie nie je úplne totožný s jej literárnou predlohou. Pre účel našej práce nepovažujeme za potrebné venovať sa rozdielom podrobne, chceli by sme však upozorniť na tú najzásadnejšiu odlišnosť, ktorou je absencia rozprávača v adaptácii. Tým je transfer filmu zredukovaný o subjektivitu a expresivitu, ktorá je pre predlohu príznačná práve vďaka rozprávaniu v prvej osobe hlavným hrdinom.

Postavy opäť, ako pri analýze *Balady o Vojtovej Maríne*, rozdelíme podľa generácií. Mladú generáciu zastupujú hlavní hrdinovia Peter a Magdaléna, ďalej antagonista Jano a mladík,¹⁴¹ ktorého Peter stretáva v krčme. Staršou generáciou sú rodičia Magdalény (Maliarik a Maliarička) a farár. Ako sme už spomenuli pri predstavení literárnej predlohy, Peter je chudobný tulák, ktorý prichádza z Turca na Hornú Oravu, kde žije Magdaléna, dievča, s ktorým sa pozná už od detstva a do ktorého je zamilovaný. Maliarička je chamtivá po majetku, a preto núti Magdalénu vydať sa za Jana, hoci aj ona je zamilovaná do Petra. Maliarik je síce proti manželstvu z donútenia, ale priority dcéry nijak neháji. Mladík z krčmy je ďalším Petrovým sokom, ktorého však nevidíme pri žiadnej aktivite dvorenia, jeho hlavnou funkciou je prinášať protagonistovi informácie.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ LEHUTA, Emil. Ani televízia nemá také právo... *Slovenské pohľady* 83, 1967, č. 3, s. 155.

¹⁴⁰ Ibid., s. 156.

¹⁴¹ Táto postava nie je pomenovaná, v novele sa označuje ako mladík.

Spriaznenosť Petra a Magdalény nie je vyjadrená len ich charakterovými vlastnosťami (zbožnosť a morálne hodnoty), ale aj fyzickým vzhľadom: obaja majú vlasy svetlej farby a jemné črty v tvári. Rozdiel medzi Petrom a Magdalénou spočíva v miere ich aktivity: Peter je aktívnym činiteľom pri uskutočňovaní ich spoločného cieľa, Magdaléna s ním hoci sympatizuje a povzbudzuje ho, jej aktivita je však obmedzená na čakanie a oddialovanie svadby s Janom. Magdaléninu submisívnosť nemôžeme vnímať ako jej morálny nedostatok, rezignáciu – rozdiely v miere aktivity medzi hrdinom a hrdinkou sú podmienené tradičnými genderovými stereotypmi slovenskej dediny: pasivita ženy je dôsledkom spoločenských noriem a nátlaku rodinu. Na rozdiel od tejto dvojice, má Jano odlišné fyzické proporcie: tmavé vlasy a ostrejšie rysy v tvári. Protikladnosť Petra a Jana nie je založená na princípe stretu dominantnosti a submisívnosti, ako to bolo v prípade Jaška a Macka v *Balade o Vojtovej Maríne*. Peter sa totiž neutieka k poddajnosti, ale úspešne sa vzpiera sokovi a svoju dominantnosť prejavuje aj voči Magdaléne aktívnym dvorením. Peter získava Magdalénu v súlade s jej vôľou, Jano postupuje naopak: využíva svoju moc, ktorá je



Obr. 12

demonštrovaná jeho majetkom a násilníkymi sklonmi a rovnako do spolupráce zapája Maliaričku. Tá hodnotí Petrovu chudobu pejoratívne a vidí potenciál v predaji jeho lásky: „*Nemal by si jej pliesť hlavu. Nebolo by to od teba statočné ani múdre. Nemáš ani len strechy nad hlavou, nemáš jej čo dať. Mal by si ju o tom presvedčiť, možno by sa ti aj Zápotočný dobre odslúžil.*“¹⁴² Hlavný hrdina, v súlade s vlastným

charakterom, túto ponuku odmieta: „*So svojim svedomím nekupčím a ľudí nezrádzam!*“¹⁴³ Maliarik je počas predloženia Maliaričkiných návrhov len v pozadí (**Obr. 12**), s predajom Magdalény sa nestotožňuje, ale podlieha žene, ktorá má v tomto prípade dominantné postavenie.

Vo filme sa predovšetkým opakujú tieto typy prostredí: dom Maliarikovcov, krčma, ulice v dedine a rôzne miesta v prírode (les alebo pole). Keď sa Peter pri príchode do dediny pýta miestnych žien, kde by našiel dom Maliarikovcov, dostáva odpoveď: „*Hore, na vyšnom konci, pri kostole ten biely dom.*“¹⁴⁴ Vidíme, že Magdaléna je analogicky s Husiarikom z

¹⁴² *Tri gaštanové kone*. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Ivan Balada, ČSSR, 1966.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

Balady o Vojtovej Maríne umiestnená vyššie oproti zbytku spoločnosti, navyše pri sakrálnej stavbe. Motív vertikály tu však nie je viac rozvinutý a zrejme ani nie tak pevný, jednoznačný, ako v Ľapákovom filme, a preto sa mu nebudeme venovať.¹⁴⁵ V prvej scéne v krčme, ktorá predstavuje verejné fórum, vystupuje množstvo postáv, pričom hlavnými aktérmi sú Peter a mladík. Zo začiatku je ich rozhovor snímaný v záberoch väčších veľkostí (**Obr. 13**), čím je prenesený dôraz aj na jednanie okolitých postáv a tým upozornené na verejný charakter tohto prostredia. Peter, cudzinec s obmedzenou znalosťou o miestnom dianí, tu počas svojho pobytu v dedine získava informácie o Magdaléne a Janovi.

Po predstavení postáv a prostredí, popíšeme základné body vo vývojových vzorcoch. Sujet sa dá podobne, ako pri *Balade o Vojtovej Maríne*, rozdeliť do dvoch častí. Rozdelené sú Petrovým odchodom, následným Janovým znásilnením Magdalény a Petrovým návratom po uplynutí dlhšieho času. Úvodná titulková sekvencia sa skladá z niekoľkých záberov na



Obr. 13

stromy v temnom lese. Doprevádzaná je disharmonickou hudbou, ktorej variácie sa objavujú v celom filme. Po titulkoch vidíme Petra na koni prechádzať týmto lesom. Stretáva Jana, a ďalších pašerákov koní. Jeden kôň sa zraní a nemôže pokračovať, Jano ho začne týrať. Peter sa dozvedá, že Jano sa chystá na pytačky ku Maliarikovcom, na čo následne zastreľí zraneného koňa, čím ukončí jeho trápenie, ale

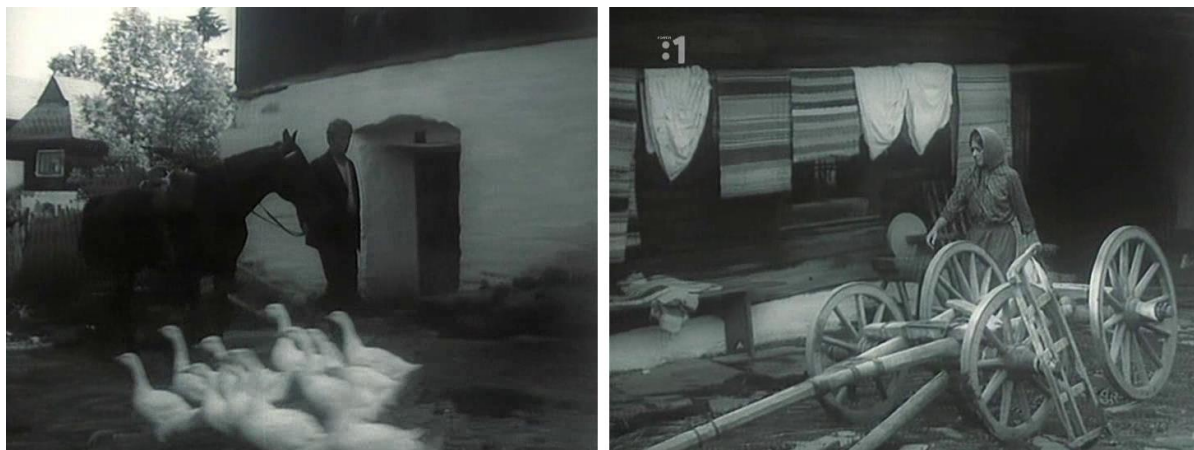
zároveň nahnevá Jana. Už v úvodnej scéne sú výstižne predstavené charaktery týchto dvoch postáv a konflikt medzi nimi. Prvá časť končí večer, počas slávnosti svätajánskych ohňov, na ktorej si Peter a Magdaléna sľúbili lásku a vernosť. Prvý krát sa tu objavuje motív troch gaštanových koňov – Magdaléna navrhne Petrovi znamenie, aké jej dá po jeho návrate: „Vrátiš sa s tromi gaštanovými koňmi a na mieste, kde si ich uviažeš, tam sa stretne.“¹⁴⁶ Po Petrovom odchode Jano vzápätí znásilní Magdalénu. Druhá časť začína po dlhšom časovom úseku fabule, ktorý nie je reprezentovaný, vzniká tak značná medzera.¹⁴⁷ Peter sa vracia s tromi gaštanovými koňmi a od mladíka sa dozvedá, že Magdaléna sa vydala za Jana.

¹⁴⁵ Onou nepevnosťou myslíme hlavne to, že pri hore nebýva len cnostná Magdaléna, ale aj jej zapredaná matka.

¹⁴⁶ *Tri gaštanové kone.*

¹⁴⁷ V novele je v skratke prezentovaná Petrova činnosť počas jeho neprítomnosti na Hornej Orave. Podľa novely tento úsek trvá takmer dva roky. (FIGULI, s. 100)

Film končí po Janovej smrti, Petrovým a Magdaléniným odchodom na troch gaštanových koňoch.



Obr. 14 a, b

Nepovažovali sme za potrebné venovať sa problematike adaptácie transferu podrobne. To však neplatí o vypovedaní, teda neprenositelných prvkoch z literárneho do filmového média. Realizmus, na ktorý sme upozornili pri reflexii predlohy, je v adaptácii dosiahnutý jednak mizanscénou. Priestor filmu je plný prvkov typických pre slovenskú dedinu, ktoré sa k hlavným vývojovým vzorcom nijak priamo neviažu, ich funkciou je dotvárať dojem realistického prostredia. Patria sem napríklad husi, ktoré chlapec ženie dedinou (**Obr. 14 a**) alebo tradičné koberce visiace na dvore u Maliarikovcov. (**Obr. 14 b**) Realistické prvky dediny sú prezentované aj vo zvukovej stope, v ktorej často počujeme hydinu, prechádzajúce kone alebo zhovárajúcich sa ľudí. Realizmu je prispôsobený taktiež spôsob snímania. Časté sú zábery s väčšími veľkosťami, čo je pre televíznu estetiku 60. rokov ináč nezvyčajné, v



Obr. 15

ktorých postavy vynikajú ako prirodzená súčasť dedinského prostredia. (**Obr. 13**) Zábery s väčšou veľkosťou sú používané aj v dramaticky vyhrotených momentoch, napríklad keď Jano prenasleduje Magdalénu tesne pred jej znásilnením. (**Obr. 15**) Takto uprednostnený realizmus a snímanie z odstupu odporujú subjektivismu novely.

Zároveň sú paralelne vo filme používané aj poetické prvky. Lyrizácia je dosiahnutá jednak motívmi prírody, ako je napríklad les ponorený do hmly na začiatku filmu alebo východ slnka, ktorý Peter pozoruje nad dedinou. (**Obr. 16 a**) Občas sú použité zábery s väčšou mierou estetizácie, než je tomu v realistickom snímaní: napríklad, keď sa Peter díva cez okno na Magdalénu, jeho hlava je obklopená

rastlinami, ktoré svojou ornamentálnosťou estetizujú kompozíciu. (Obr. 16 b) Poetickú



Obr. 16 a ,b

vrstvu dotvára aj ľudový spev žien, ktorý počujeme počas sekvencie slávnosti svätôjanských ohňov. Na rozdiel od *Balady o Vojtovej Maríne* tu folklór nevystupuje do popredia, ale je prezentovaný na pozadí, v rámci realistického módu ako prirodzená súčasť dedinského sveta.

To, čo predovšetkým dáva filmu adjektívum lyrický, sú scény, ktoré sme označili ako vízie. V novele rozprávač vedie recipienta, aby dokázal rozlíšiť, čo je hrdinovou spomienkou a čo jeho predstavou. V prípade filmu je príklon k takejto jednoznačnosti výrazne sproblematickejší: vízie sú produktami Petrovej mysle – to je jediné, čo o nich s istotou môžeme tvrdiť. Keďže Peter a Magdaléna vystupujú vo víziách už ako dospelí, je problém ich považovať za spomienky z detstva. Napriek tomu však niektoré tieto scény vyvolávajú dojem spomienky. Sem patrí scéna odplávania Magdalény na plti, čo zrejme odkazuje na odchod hrdinky z Liptova na Oravu, čím začalo dlhé odlúčenie dvojice. Patrí sem aj scéna, v ktorej Peter a Magdaléna bežia medzi husami. Vyvolaniu tejto spomienky predchádza Magdalénin rozhovor s Petrom, v ktorom ona hovorí: „*Dlhé roky si bol medzi ľuďmi a povaha človeka sa mení. Poznala som ťa ako chlapca, nepoznám ťa, aký si dnes.*“¹⁴⁸ Vízia teda môže byť spomienkou z detstva, avšak posunutou, pretože postavy sú v nej dospelé. Iné vízie zobrazujú to, čo sa nestalo: napríklad predstava, v ktorej Magdaléna od seba oddelí Petra a Jana počas bitky. Tá je hrdinovou žiarlivou a paranoickou hypotézou o Magdaléninej zrade, o jej spolčení sa so sokom. Posledná vízia, v ktorej kosiacemu Petrovi dáva Magdaléna napit', môže byť predstavou o ich plánovanom manželstve. Tieto scény vždy pozostávajú z jedného spomaleného záberu, dianie je snímané z odstupu, s rámom väčšej veľkosti.

¹⁴⁸ *Tri gaštanové kone.*

Emócie sú prezentované nevýrazne, často zostávajú skryté. Herecký prejav je zredukovaný, minimalistický, a to aj v dramaticky vyhrotených momentoch. To odlišuje adaptáciu od jej predlohy plnej emócií a subjektívneho zafarbenia. Predpokladáme, že jedným z hlavných dôvodov negatívneho hodnotenia filmu dobovými kritikmi, mohla byť práve absencia výrazne prezentovaných citov. Objektivizácia, ku ktorej sa tento film prikláňa, nie je pre kinematografiu 60. rokov ničím ojedinelým, ale je charakteristickým znakom pre líniu civilizmu. V prípade Baladovho filmu sú postupy tejto tendencie prenesené do poetického filmu, čo je značne ozvlášťujúce a možno jedným z dôvodov nepriaznivého hodnotenia. Štýlu tohto filmu dávame prívlastky striedmy, nevýrazný alebo asketický. Film tak pôsobí dojmom všednosti. Každopádne, nachádzame vo filme nejaký ekvivalent citovosti z novely: zatiaľ čo v predlohe je utrpenie explicitne pomenované, niekedy až v expresívnom tvare, v adaptácii je implikované asketickým štýlom. Jeho rozoznanie je podmienené väčšou mierou aktivity recipienta.

5.4 Baladické aspekty

V analýze sme poukázali na to, že hoci je film prevažne realistický, tak sa v ňom objavujú aj lyrické prvky, takže sujet môžeme označiť za **lyrickoepický**. Úvodná scéna, informačne hutná o charakteroch hrdinu a antagonistu a otvárajúca konflikt medzi nimi, je nepochybne uvedením do deja **in medias res**. Film už od tejto scény pôsobí **pochmúrne** a vďaka disharmonickej hudbe až depresívne. Hoci má film **jednoduchý dej s jedinou hlavnou zápletkou a rýchlym spádom** udalostí, vyvoláva dojem pomalého tempa. To je zapríčinené aj tým, že medzi jednotlivými replikami dialógov sú dlhšie, niekedy aj niekoľko sekundové pauzy. **Dialógy** sú síce informačne **hutné**, ale subjektívne vnímanie ich tempa je spomalené. Udalosti vrcholia do náhlej Janovej smrti, pričom posledná scéna odchodu hlavných hrdinov nenarušuje **úsečnosť záveru**.

Už v prvej scéne filmu sa začína rozvíjať **konflikt** medzi hlavným hrdinom, **obyčajným človekom** Petrom a jeho sokom Janom. Tento konflikt vrholí na konci časti, ktorú sme označili ako prvú a k jeho riešeniu dochádza v závere, Janovou smrťou. Konflikt nie je podmienený len záujmom o jednu ženu, ale aj rozdielnosťou ich charakterov. Peter zároveň vstupuje aj do sporu s Maliaričkou, ktorá podporuje Jana. Magdaléna, ktorá je rozhodnutá pre Petra, je tak v opozícii voči Janovi a matke. Takže v rovine explicitného významu stoja v tragickom konflikte dva zložené členy: Peter-Magdaléna a Jano-Maliarička. Implicitne rozoznávame konflikt aj v širších štruktúrach, napríklad ako pnutie medzi slobodnou láskou a autoritatívne vynúteným manželstvom. Taktiež sa tu naznačuje téma

stretu jedinca (tuláka) a spoločnosti, ktorej je možné vzdorovať len materiálnym bohatstvom. Keď Peter prechádza dedinou, je sledovaný jej obyvateľmi (**Obr. 17 a, b, c**), čo implikuje ich nedôverčivosť voči cudzincovi. Zároveň sa dozvedáme, že spoločnosť odsudzuje Janovo kruté jednanie, napriek tomu však nijak nezasahuje, len pasívne prizerá. Pokiaľ Nejedlá antagonista definuje ako vyššiu moc, nebude ňou Jano sám osebe, pretože očividne v osobných stretoch s Petrom (fyzické bitky alebo boj o srdce Magdalény) vždy prehráva. **Antagonistom** v zmysle vyššej moci je tu materiálne bohatstvo, ktoré vládne nad spoločnosťou.



17 a, b, c

Láska tu funguje ako dôležitý hnací motív Petra a Magdalény. Je silou, ktorá pomáha hrdinom ustáť prekážky, Peter hovorí Magdaléne: „*Teraz keď už viem, že chceš patriť iba mne, nebojím sa nikoho a ničoho.*“¹⁴⁹ Láska je tým, čo ukazuje hrdinom smer cesty, Magdaléna hovorí Petrovi: „*Budeme si dôverovať a nemôžeme poblúdiť.*“¹⁵⁰ Láska však nie je tým, čo konflikt určuje, pretože nie je predmetom sporu. Antagonistický člen Jano-Maliarička nebojuje o lásku, ale o vlastníctvo. V prípade Jana je to vlastníctvo najkrajšej ženy v kraji, v prípade Maliaričky Janov majetok, ktorý získa predajom dcéry. Zatiaľ čo pre Petra a Magdalénu je príznačná láska, pre Jana je to **nenávisť**, ktorú voči Petrovi demonštruje násilníkymi frázami, a to už od ich prvého stretu: „*Počkaj, zabijem ťa! Ešte raz mi prídi do cesty!*“¹⁵¹ Hnev prejavuje aj voči Magdaléne, ktorú pri bitke s Petrom oslovuje „*Ty cundra!*“¹⁵² alebo k prírode, keď niekoľkokrát týra kone. Láska je silou, ktorá dáva druhému slobodu, nenávisť naopak usiluje o násilné podmanenie.

Najväčším utrpením prechádza Magdaléna, ktorá je donútená vziať si Jana potom, ako s ním otehotnela po znásilnení. Muž ju týra aj potom, ako docielil jej vlastníctvo: necháva ju pracovať pri splašenom koni, ktorý ju zraní, čo vedie k potratu. Magdaléna je nevinná, svoj „**trest**“ si nezaslúži. Na jej utrpení participuje aj rovnako nevinný Peter.

¹⁴⁹ *Tri gaštanové kone.*

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

Vinníkmi zodpovednými za tieto nespravodlivé „tresty“ sú Jano a Maliarička. Jano je v závere potrestaný koňom, počas jeho týrania, ktorým demonštruje hnev voči Petrovi. Spravodlivosť vykonáva **príroda**,¹⁵³ ktorá zabíja antagonistu stojaceho hrdinovi v ceste. Príroda, ktorú chcel Jano ovládnuť ako pašerák koní alebo ich trýzniteľ, sa nakoniec ukazuje byť voči nemu mocnejšou silou. V prípade Maliaričky nie je nijak výraznejšie rozvinutý motív trestu. Predpokladáme, že by jej trestom mohla byť bolesť spôsobená pri pohľade na nešťastie jej dcéry, ktoré sama zapríčinila, a teda aj výčitky svedomia. Vinníkom je napokon aj Maliarik a spoločnosť, pretože si uvedomujú nemorálny postoj člena Jano-Maliarička, ale nijak proti ich jednaniu nezasahujú.

Motív smrti sa v prípade tohto filmu týka antagonistu, nie je teda súčasťou tragického zakončenia. Ak by smrť mala mať baladický charakter, musela by dopadnúť na Magdalénu. Smrť je tu chápaná ako spravodlivý trest a pozitívne východisko pre vyriešenie zápletky. Práve vďaka nej môže film skončiť šťastne, Petrovým a Magadaléniným spoločným odchodom. Kvôli takémuto záveru býva novela označovaná ako rozprávka. V prípade filmovej adaptácie nachádzame akúsi skepsu: odchod hrdinov je sprevádzaný depresívnou hudbou, ktorá koncept šťastného konca narúša. Takáto relativizácia implikuje otázku: skutočne môžu Peter a Magdaléna po všetkých tragických peripetiách prežiť šťastný život?

5.5 Archetypálne aspekty

Na prvý pohľad sa zdá, že Peter a Magdaléna, jeden druhému ako **animus** a **anima**, sú **hrdinovia nízkeho módu**, v prípade Magdalény sa môže jednať až o **ironický módus**: nie sú voči spoločnosti nadriadení, naopak sú utláčaní jej požiadavkami. Spoločnosť, proti ktorej stoja, však nedisponuje odhodlaním rozhodnúť sa pre lásku, ako Peter a Magdaléna. V tomto sú hrdinovia protivníkom určitým spôsobom nadradení: láska nakoniec zvíťazí nad mocou materiálneho bohatstva a nad silou nenávisti. Na neúspešných Janových snahách ovládnuť kone, je príroda prezentovaná ako nepodmaniteľná, javí sa byť v nadradenom postavení ku spoločnosti. Zároveň sa prikláňa k rozhodnutiu hlavných hrdinov, pretože trestá antagonistov previnilých voči láske. Z tohto pohľadu, hrdinovia, ktorí podliehajú nátlaku spoločnosti, sú zároveň spriaznení s jej okolím, s prírodou. Na jednej strane teda disponujú vlastnosťami

¹⁵³ Prírodu tu nevnímame ako biologickú kategóriu, ale v jej archaickom pojatí: „*Příroda není pro náboženského člověka nikdy výlučně 'přirozená': je vždy určitou náboženskou hodnotou. [...] skrze 'přirozené' stránky světa postihuje náboženský člověk 'nadpřirozenost'.*“ (ELIADE, s. 77 – 78)

utláčaných hrdinov nízkej mimézis, zároveň však odkazujú ku vznešenosti **tragickej romanc**.

Jano je Petrovým **temným dvojníkom**, stelesnením toho, čo hrdina neuznáva. V novele to je vyjadrené Petrovou myšlienkou: „*Nemohol som robiť to isté čo Zápotočný, lebo sa mi to z duše ohavilo.*“¹⁵⁴ Mladík, s ktorým sa Peter stretáva v krčme, je síce hrdinovým sokom, ale na rozdiel od Jana bezradným. Spĺňa rozdielnu funkciu, než archetyp tieňa.¹⁵⁵ Neustále Petra uisťuje o jeho svetlej stránke, odvádza ho od pochybností, upevňuje jeho sebauvedomenie a odpor voči temnému dvojníkovi: „*Robte dačo, ak vás ona rada vidí. Vám ju doprajem. [...] Neverte, že Magdaléna ide zaň [za Jana] z lásky. Mať ju núti. Nebyť toho, vybrala by si jedného z nás. Pretože vy ste lepší chlap, dala by prednosť vám.*“¹⁵⁶ V tom spĺňa funkciu **múdreho starca** – nezdá sa však, že je týmto archetypom v komplexnosti, ale že odkazuje k aspektu rádcovstva. Naopak v Maliaričke, ktorá nalieha na Petra, aby sa zriekol Magdalény, sa zhmotňuje antagonistická varianta archetypu múdreho starca.

Potom, ako v závere Magdaléna omdlie, prichádza za ňou farár, aby jej dal pomazanie. Zdá sa, že farár taktiež plní funkciu múdreho starca. Výrokmi ako „*[...] je to božia vôľa.*“¹⁵⁷ alebo „*Je len jediná možnosť, aká by sa páčila Bohu.*“¹⁵⁸, sa farár reprezentuje ako ten, ktorý rozoznáva medzi správnym a nesprávnym v etickej rovine. Od Petra požaduje, aby opustil kraj a zriekol sa Magdalény, čím by ukončil konflikt s Janom a teda aj utrpenie Magdalény. Petrovo zrieknutie sa Magdalény má byť však skúškou jeho lásky – až po tomto čine môže príroda vykonať spravodlivosť’.



Obr. 18 a, b

¹⁵⁴ FIGULI, s. 56.

¹⁵⁵ V rovine vedomia by stvárňoval hrdinovo ego.

¹⁵⁶ *Tri gaštanové kone.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

Analógii nevinnosti, odpovedajú charaktery Petra a Magdalény alebo motívy prírody, ako sú kone alebo žito. Výrazným motívom je slnko, ktoré Peter pozoruje nad dedinou, v ktorej žije Magdaléna. (**Obr. 16 a**) Podobne, ako kostol vedľa jej domu, aj slnko odkazuje k sakrálnemu rozmeru tejto postavy. Analógii nevinnosti odpovedajú aj niektoré idealizujúce vízie: Peter a Magdaléna na poli, Peter na lúke nesúci Magdalénu, ich spoločný beh medzi husami alebo Magdaléna prinášajúca Petrovi pitie. Tieto vízie sú ideálnymi vzormi, ktoré si vyžadujú svoj odraz v pozemskom svete. **Analógii skúsenosti**, predovšetkým odpovedá utrpenie, ktoré Magdaléna zažíva pri živote s Janom, ako je napríklad práca so splašeným koňom, ku ktorej ju manžel núti. Magdaléna najskôr nosí prevažne oblečenie svetlej farby (**Obr. 18 a**), po svadbe s Janom, teda po prechode do sveta **démonickej obraznosti**, je jej oblečenie tmavšie a opotrebované. (**Obr. 18 b**)



Obr. 19 a, b, c



Obr. 20

Na rozdiel od novely, nie sú v adaptácii tak časté explicitné odkazy na bibliu. Najzreteľnejším je Magdalénino prirovnanie Petra k apoštolovi Petrovi, ktorý zapiera Krista: „Peter, bojím sa, aby to nebolo ako v tej biblii. Aby aj mňa Peter nezradil prv, než sa rozvidní.“¹⁵⁹ Magdaléna je tu v súlade s predlohou prirovnaná ku Kristovi.¹⁶⁰ S ním má spoločné nielen utrpenie, ale aj cnostný charakter.

V prípade hlavného hrdinu nachádzame aj inú paralelu s apoštolom Petrom, než je aspekt zrady: Kristus nazýva tohto učeníka skalou,¹⁶¹ vo význame jeho pevnej viery.¹⁶² Táto

¹⁵⁹ Ibid.

Magdaléna tu naráža na: Mk 14, 66 – 72. (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2213 – 2214)

¹⁶⁰ Nie je problém, že Magdaléna je opačného pohlavia, než Kristus, pretože spodobenie je možné pre každého človeka, a to spôsobom života. Napríklad vo filme *Utrpenie panny Orleánskej* (Carl Theodor Dreyer, 1928) je utrpenie Jany z Arku prirovnávané ku Kristovmu (napríklad motívom trňovej koruny).

¹⁶¹ Grécke Petros (πέτρος) znamená skala alebo kameň.

¹⁶² Mt 16, 13 – 18 (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2162 – 2163)

vlastnosť je príznačná aj pre Petra z *Troch gaštanových koní* – za cieľom kráča neoblomne. Vo filme (na rozdiel od literárnej predlohy) sú časté motívy kríža alebo obrazu Krista, pričom niekoľkokrát sa objavujú v korelácii s Petrom: na pozadí u Maliarikovcov (**Obr. 19 a**) a v krčme (**Obr. 19 b**) alebo vedľa neho pri bezmocnom prizieraní sa na Magdalénu cez okno. (**Obr. 19 c**) Keď Peter sleduje akúsi rodinu pri večeri, okenné priečky vytvárajú taktiež kríž. (**Obr. 20**) V tejto chvíli zrejme cíti bolesť, pretože spomína na mŕtvych rodičov – svoj osud vidí skrz kríž. Keďže sú korelácie Petra a kríža tak časté, predpokladáme, že hlavný hrdina je taktiež v analógii ku Kristovi. Ako sme už spomenuli, Peter trpí. S čím však vidíme jeho primárnu spojitosť s Kristom, je predovšetkým uvedomenie si seba ako mesiáša.¹⁶³ Zatiaľ čo Jašek v *Balade o Vojtovej Maríne* zostupoval do sveta démonickej obraznosti bez toho, aby si to uvedomoval, pod vplyvom vábenia Maríny, Peter do takéhoto sveta prichádza s vedomím jeho hrôzy a s presvedčením o vlastnom mesiášskom potenciály vyslobodiť Magdalénu. Jašek bol stratený vo vášni, Peter si uvedomuje svoju mesiášsku predurčenosť. V novele je na toto vlastné uvedomenie explicitne upozornené, kedy si Peter pomyslí: „[...] som ju [Magdalénu] musel vyslobodiť z pekla, do ktorého ju uvrhol Jano Zápotočný.“¹⁶⁴ Petrov zostup odkazuje k archetypálnemu konceptu hrdinského vyslobodenia animy animom, ktorý sa často objavuje v rozprávkach a iných hrdinských príbehoch (napríklad už v

¹⁶³ Slovo mesiáš znamená v hebrejčine pomazaný. V *Starom zákone* sa objavuje tento výraz najskôr ako pomenovanie (pomazanie) kráľov, veľkňazov alebo patriarchov. Predovšetkým však slovo mesiáš označuje prisľúbeného kráľa, ktorého kráľovstvo sa očakávalo v dobe rímskej okupácie. (RAHNER, s. 172) V gréckom preklade sa používa slovo christos (Χριστός), ktorým je pomenovaný aj Ježiš z Nazareta, v súvislosti s ktorým mesiášstvo konotuje spasiteľské poslanie.

¹⁶⁴ FIGULI, s. 154.

Tu by sme chceli predstaviť jednu z interpretácií Figulinej novely. Tým, že je príbeh rozprávaný z Petrovej perspektívy, je možné spochybniť objektivitu a teda aj vierohodnosť podávaných informácií. Takže o cnostnom charaktere Petrovej lásky vieme len na základe jeho svedectva: „[...] verím, že moja Magdaléna sa pridruží, lebo dá pred mamonou prednosť láske, veľkej, hlbkej a čistej, ako je moja.“ (FIGULI, s. 11) Niektoré jeho výroky môžu vypovedať o presvedčení práva vlastníť Magdalénu za každú cenu: „Predstavoval som si pritom podobnú postel', oblečenú do svadobného, i tie jeho [Janove] tlapy, ako sa jej zmocňujú a ako si berú vlastne to, čo bolo určené naveky mne. Mal by som sa dožadovať svojho práva. Mal by som ho odstrániť akýmkoľvek spôsobom. Naozaj, hoci i zabiť.“ (FIGULI, s. 49 – 50) Nevieme teda, či je Magdaléna naozaj Petrovi súdená alebo či je protagonistka samozvaným a narcistickým „mesiášom“. Každopádne, jeho neustále hodnotenie seba samého v pozitívnom svetle, nesvedčí o cnostnom charaktere. V prípade filmovej adaptácie takéto podozrenie odpadá, pretože sa prikláňa k objektívnemu rozprávaniu.

spomenutom *Bajajovi*, ktorý vyslobodí princezné a kráľovstvo z moci draka). Raz je v korelácii s krížom aj Magdaléna: potom ako prvý raz omdlie, Peter ju odnesie do izby na jej posteľ. Vidíme, že leží pod krížom (**Obr. 21**), čo môže implikovať obraz Panny Márie pod krížom, a teda v prípade Magdalény je týmto konotovaný koncept **Stabat Mater Dolorosa**: Magdaléna sa zúčastňuje na Petrovom utrpení nielen ako jeho nastávajúca žena, ale aj ako metafyzická matka (biologickú matku Peter stratil v detstve). Peter omdlenú Magdalénu preberá vínom, ktoré je v biblickej tradícii symbolom spásonosnej krvi Kristovej.¹⁶⁵ Utrpenie hlavných hrdinov môže mať absurdné vyznenie, pretože dolieha na nevinných. Pri interpretácii skrz motív kríža sa utrpenie stáva zrozumiteľným, je tým, čo pomáha postavám spojiť sa s Kristom a participovať na Božom pláne: „*Kto chce ísť za mnou, nech zaprie sám seba, vezme každý deň svoj kríž a nasleduje ma.*“¹⁶⁶

V prípade Petra a Magdalény nemôžeme hovoriť o **metanoi**, pretože pre návrat je najskôr potrebné previnenie.¹⁶⁷ Preto by sme metanoiou mali sledovať na Janovi a Maliaričke. Nikdy však neoľutujú, obrátenie sa v ich prípade neuskutoční.



Obr. 21

Charous a Blajer pri predstavení Figulinej novely interpretujú motív troch gaštanových koní ako symboly „[...] vyjadřujících zteplou krásu, bojovnou mužnost a fyzickou smyslovost.“¹⁶⁸

V súlade s naším prístupom, by sme chceli predstaviť inú interpretáciu tohto motívu. Samotné číslo tri sa často objavuje v archetypálnych príbehoch, ktoré odkazujú k mýtu.

Keďže sme poukázali na množstvo kresťanských motívov, ktoré v prípade tohto filmu nie sú len implicitnými alebo symptomatickými významami, ale často denotátmi, považujeme za vhodné prikloniť sa k systematickej teológii, ktorá má biblický základ. V nej sa rozlišuje medzi imanentnou a ekonomickou Trojicou, teda Bohom samým o sebe a tým, ako sa javí vo svete.¹⁶⁹ Ctirad Václav Pospíšil odkazuje na

¹⁶⁵ V novele je tento motív rozvinutý explicitnejšie: „*Zakryla si [Magdaléna] tvár a plakala tak, že mi kvapkala krv zo srdca.*“ (FIGULI, s. 55)

¹⁶⁶ Lk 9, 23. (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2239)

¹⁶⁷ V prípade Petra by sme za metanoiou, konkrétne ako rozhodnutie sa pre Boha, mohli považovať jeho úvodnú modlitbu v novele, ktorá predchádza samotnému rozprávaniu príbehu.

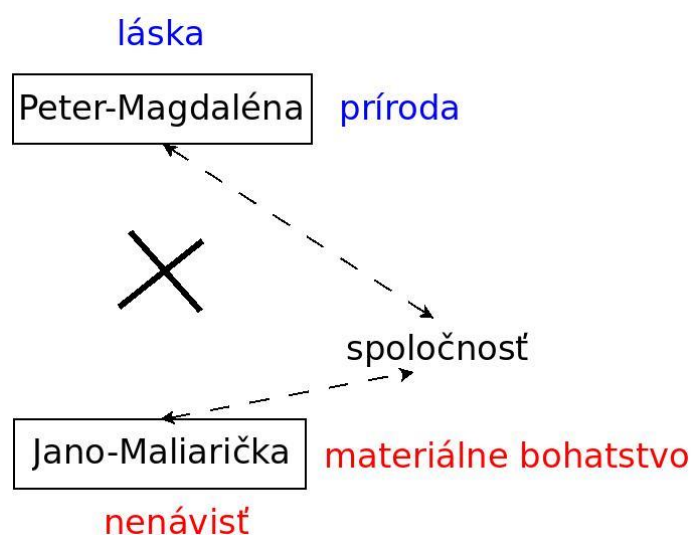
¹⁶⁸ BLAJER, CHAROUS, s. 212.

¹⁶⁹ „*Cirkevní otcovia rozlišujú medzi 'Teológiou' a 'Ekonomiou'. Prvým termínom označujú tajomstvo vnútorného života Boha-Trojice a druhým všetky Božie diela, ktorými sa Boh zjavuje a dáva svoj život.*“ (*Katechizmus katolíckej cirkvi*, s. 68) V súlade s tým, Ctirad Václav Pospíšil v knihe venovanej trinitárnej teológii, používa termíny imanentná a ekonomická Trojica: „[...] *ekonomická Trojica na rovině*

Buberov koncept Ja-Ty: „[...] nejenom lidské 'Já' předpokládá nějaké 'Ty', ale také Boží 'Já' nutně musí mít jemu odpovídající božské 'Ty'. [...] Pokud má být Bůh osobou, nemůže být věčnou samotou a musí být vnitřně vztahový, musí v něm být skutečné 'Já' a skutečné 'Ty' [...]“¹⁷⁰ Tým Pospíšil napadá striktný monoteizmus, teda koncept jednoosobového Boha. Predpokladom lásky, ktorá je pre Boha charakteristická, je vzťah, Boh ako Trojica teda môže byť sám o sebe večnou láskou. Je mnohosťou a zároveň jednotou. Tri gaštanové kone, ktoré sú symbolom sľubu lásky hrdinov, na základe zmieneného interpretujeme ako ekonomickú Trojicu. Inými slovami, sú v rovine posunutého mýtu o imanentnej Trojici. Peter a Magdaléna sú zjednotení v láske.

5.6 Zhrnutie

Pri analýze filmu *Tri gaštanové kone* sme poukázali, že obsahuje základné sémanticko-syntaktické prvky žánru literárnej balady. Tragický konflikt sa v rovine explicitného významu odohráva medzi členmi Peter-Magdaléna a Jano-Maliarička. Prvý člen bojuje o lásku, druhý o vlastníctvo. Antagonistom v zmysle vyššej moci, je práve túžba po vlastníctve a majetok sám o sebe. V rovine implicitného významu do konfliktu vstupuje jedinec a spoločnosť, ktorá podlieha moci majetku. Vo filme pôsobia dve sily: na strane hrdinov to je láska, na strane antagonistov nenávisť. Hrdinovia odovzdaní láske spejú do šťastného konca, života, naopak údelom nenávisťného antagonistu je smrť.



Obr. 22

V archetypálnej rovine dostáva utrpenie nevinných svoj význam: cesta kríža je pre lásku nevyhnutná, je analogická s utrpením Boha. Príroda, „Božia ruka“, ktorá slúži láske, vykonáva spravodlivosť, trestá antagonistu, odstraňuje prekážku a tým dáva cnostným hrdinom spravodlivú odmenu. Víťazstvom dobra nad zlom film

byť (ontologicky) ve všem závisí na Trojici imanentní, a nikoli naopak [...] Rozhodně neplatí, že imanentní Trojice by se konstituovala v čase, v dějinách spásy, protože je věčná. Z toho pak dále vyplývá, že všechno podstatné, co shledáváme v ekonomické Trojici, musí mít svůj věčný základ v Trojici imanentní, neboť jinak by stvoření Trojedinému dávalo něco, co by od něho nedostalo.“ (POSPÍŠIL, Ctirad Václav, 2010, s. 95 – 96)

¹⁷⁰ POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi. Náčrt trinitární teologie*. Praha : Krystal OP, 2010, s. 23.

odkazuje k rozprávke. Hrdinovia sú vo vzťahu k spoločnosti postavami z nižších mimetických módov, vo vzťahu k prírode sú však zástupcami romantickej mimézis, čím odkazujú k mytologickej štruktúre. Utrpenie nie je vyjadrené len dianím alebo symbolom kríža, ale je implikované aj asketickou podobou filmového štýlu.

Na **Obr. 22** znázorňujeme konflikt v explicitnom aj implicitnom význame. Medzi členmi nedochádza ku komunikácii, pretože antagonisti si chcú len podmaňovať, vlastniť a teda neviest' dialóg. V nejakom vzťahu sú však obidva členy ku spoločnosti: tá sa síce nestotožňuje s Janovou krutosťou, ale zároveň rezignuje na aktivitu – preto sme ju na schéme umiestnili bližšie ku antagonistom.

KAPITOLA 6

ŽIVÝ BIČ (MARTIN ŤAPÁK, 1966)

6.1 Literárna predloha (Živý bič [Milo Urban, 1927])

Dej Urbanovho románu sa odohráva počas prvej svetovej vojny v hornooravskej obci Ráztoky – autor sa podobne ako Figuli necháva inšpirovať prostredím rodného kraja. Príbeh začína na jar roku 1917 a končí 27.10. 1918, v deň pred prijatím zákona o vytvorení Československej republiky, čo predznamenáva zánik Rakúsko-Uhorska. Nedá sa určiť, ktorá konkrétna postava je hlavným hrdinom – román má množstvo postáv, ktoré sa objavujú v rôznych sujetových líniiach. V prvom dieli dominuje Ilčíčka, Eva Hlavajová alebo Krista Dominová. V druhom sa do popredia dostáva Adam Hlavaj a jeho revolucionárska aktivita. Každopádne, protagonistom je kolektívny hrdina, ľud dediny. Jeho jednanie je v prvej časti zápornej hodnoty (odsúdenie nevinnej Evy Hlavajovej), v druhej časti nadobúda pozitívny význam (vzbura proti Okolickému, vrchnosti, vojne).

Podľa Šmatláka tu vojna znázorňuje kontext svetových rozmerov, ktorý svojím zásahom do malej dediny ruší jej uzatvorenosť a otvára ju voči aktuálnemu stavu sveta: „[...] základnou a sujetovo nosnou témou románového diania je tu proces veľkej premeny, ktorou pod nárazmi vonkajšieho sveta prechádza kolektívne vedomie dediny ako archaického, do seba uzavretého spoločenstva.“¹⁷¹ Urban sa odkláňa od literárneho mýtu o jednote a morálnej bezúhonnosti slovenskej dediny a zavádza „[...] kontúry mýtu nového, univerzálnejšie osnovaného: má podobu vízie 'nového človeka', krvavým vojnovým kúpeľom očisteného od starých morálnych predsudkov a sociálnych lží [...]“¹⁷² V románe je prezentovaný nový typ viery, a to v skutočnosť, ktorá vracia ľudí k sebe. Prvý diel románu má názov *Stratené ruky*, čím symbolicky pomenúva bezmocnosť ľudu a stratu jeho identity. Ľud sa navracia k sebe, k pravde, ku skutočnosti: „*Ich pravda bola v nich, v ich živote, v krvi, vo svaloch, v obrovskom kolobehu pokolení objímajúcom veky. Ich pravdu nehlásali apoštoli veľkými slovami; ich pravda žila v nich, s nimi zomierala, prenikala zemou, aby znovu zahorela v deťoch, v tom smelom, veľkom 'ešte sme tu' zavolaní žijúcich.*“¹⁷³ Druhý diel s názvom *Adam Hlavaj* je pomenovaný podľa jeho hlavného hrdinu, revolucionára, ktorý je stelesnením nového človeka a nositeľa pravdy. Podľa Šmatláka sa tu rodí nový mýtus, ktorý

¹⁷¹ ŠMATLÁK, s. 399 – 400.

¹⁷² Ibid., s. 400.

¹⁷³ URBAN, Milo. *Živý bič*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2014, s. 238.

„[...] svojimi koreňmi stále väzi hlboko v ráztockej zemi, avšak cez 'kolobeh' a kontinuitu pokolení presahuje konkrétny historický čas epického diania v románe Živý bič.“¹⁷⁴ Podľa takejto interpretácie, sú na jednej strane pevné ontologické hodnoty, na druhej existenčná skúsenosť s utrpením a hľadanie identity v sebe samom, mimo všeobecné kategórie.

Román je rozprávaný v tretej osobe, čo napomáha k objektivizácii. Realisticky sú opísané prostredia, vzhľady postáv a ich psychologizácia alebo následky vojny. Zároveň sa román prikláňa aj k expresívnemu štýlu (vypäté prežívanie postáv a opis ich duševných stavov alebo pudového jednania) a k lyrizácii (opisy prírody a zmien ročných období, ktoré sú späté s vnútrom postáv).

V románe by sme určite našli baladické prvky. Avšak pomerne zložitým dejom a veľkým množstvom postáv, s prepracovanou psychologizáciou alebo filozofickými úvahami, sa voči kritériám balady vzpiera, a preto ho do tohto žánru nezaradujeme.

6.2 Reflexia literatúry a prameňov

Žánrovo je film identifikovaný ako balada vo výrobnom liste¹⁷⁵, vo *Filmovom prehľede*¹⁷⁶ a v súčasnej publikácii *Katalóg slovenských celovečerných filmov*¹⁷⁷. Rovnako vypovedá aj dobový distribučný slogan: „*Filmová balada o osudoch slovenskej dediny počas prvej svetovej vojny.*“¹⁷⁸ Niektorí autori považujú televíznu verziu za baladickejšiu: „*Kým televízna verzia mala široký priestor pre vystihnutie baladického tónu príbehu rodiny Hlavajovcov, podčiarkovaný množstvom podmaňujúcich záberov prírody a slovenského človeka v nej, vo filme sa mnohé z toho stáva dekorum, prvkom kreslenia a atmosféry.*“¹⁷⁹

V dobových článkoch sa autori častokrát venujú komparatistickej problematike vzťahu literárnej predlohy a jej filmovej adaptácie. Väčšinou sa zhodujú na tom, že Urbanov román je kvalitné dielo. Podľa niektorých autorov adaptácia nedosahuje kvalitu románu.¹⁸⁰ Ivan Bonko napriek tomu, že upozorňuje na nedostatky tohto filmu, ho považuje za jednu

¹⁷⁴ ŠMATLÁK, s. 400.

¹⁷⁵ Výrobný list (filmu Živý bič). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

¹⁷⁶ Živý bič. *Filmový prehľad*, 1967, č. 18.

¹⁷⁷ ŠMATLÁKOVÁ, Renáta. *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921-1999*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1999, s. 341.

¹⁷⁸ Distribučný list (filmu Živý bič). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

¹⁷⁹ ŠTRIC, Ernest. Urbanov Živý bič. *Práca*, 20.1. 1967, s. 4.

¹⁸⁰ ŠUGÁR, Štefan. Televízny film Živý bič. *Rudé právo*, 16.2. 1967. (fc). Živý bič do kín. *Hlas ľudu*, 26.1. 1967, s. 3.

z lepších slovenských adaptácií (napríklad v porovnaní s filmom *Tri gaštanové kone*).¹⁸¹ Peter Srieň v adaptácii vyzdvihuje jej využitý výtvarný potenciál, tvrdí, že *Živý bič* sa stal „[...] výrazným fotografickým obrazom slovenskej vrchárskej dediny [...] – archaickej podoby slovenskej skutočnosti. Je prednosťou tohto televízneho filmu, že sa divák môže preniesť do tejto skutočnosti prostredníctvom množstva jedinečných záberov. [...] Ťapák dosiahol úspech tam, kde necháva pôsobiť obraz.“¹⁸²

Podobnou komparatistickou témou kritik, je porovnanie kvality dvojdielnej televíznej a skrátenej kino verzie filmu. Autori sa zhodujú, že televízna verzia predstavuje väčšiu umeleckú kvalitu, než verzia určená do kín.¹⁸³

V článkoch je hodnotená aj poetika filmu. Kritici chvália celkové vizuálne stvárnenie, ktorému prisudzujú básnický charakter, pričom svoju pozornosť upínajú na kameru a na vizuálny potenciál Oravského kraja.¹⁸⁴ Paštéková a Zuzana Uličianská, ktoré film vyhodnocujú s odstupom času v roku 2009, vidia jeho poetickú spriaznenosť s Plickovým filmom *Zem spieva*.¹⁸⁵ Herectvo je väčšinou hodnotené negatívne, napríklad prejav Viery Strniskovej je považovaný za prehnane teatrálny.¹⁸⁶

Dobové periodiká zmapovali aj divácky ohlas tohto filmu. Narážame na tvrdenia, ktoré potvrdzujú jeho kladné prijatie publikom.¹⁸⁷ Jedna správa upozorňuje na otváracie slávnostné premietanie filmu v Trstenej na Orave, kam prišli aj diváci, ktorí sa aktívne zúčastnili na nakrúcaní a z verejnej debaty vyplynula mienka, „[...] že film je nádherný a režisér, oravský rodák Martin Ťapák, si naozaj zaslúži pochvalu Oravcov.“¹⁸⁸ Podľa vyhodnotenia ankety denníka *Život*, je *Živý bič* divácky najúspešnejším slovenským filmom roku 1967.¹⁸⁹

¹⁸¹ BONKO, Ivan. *Živý bič – najskôr v kinách. Večerník*, 21.1. 1967, s. 7.

¹⁸² SRIEŇ, Peter. Hodnotíme sfilmovaný *Živý bič*. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 4, s. 14 – 15.

¹⁸³ BONKO, 1967.

SRIEŇ, s. 14.

ŠTRIC.

¹⁸⁴ BONKO, 1967.

ŠUGÁR.

(fc).

FRAŇO, Arnold Jakub. Báseň šindľových striech. *Predvoj*, č. 3, 1967, s. 10.

¹⁸⁵ ULIČIANSKÁ, Zuzana. *Živý bič*. Presné, čisté, efektné – ako keď bičom plesne. *SME*, 7.11. 2009, s. 38.

PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Živý bič*. *Časopis DVD edície Slovenský film 60. Rokov – II*, 2009, č. 7, s. 14.

¹⁸⁶ ŠUGÁR.

(fc).

¹⁸⁷ *Živý bič*. *Pravda*, 20.1. 1967.

¹⁸⁸ -bj-. „*Živý bič*“ v Trstenej. *Nová Orava*, 1.2. 1967.

¹⁸⁹ *Živý bič* najúspešnejší. *Život*, 15.1. 1968, s. 12 – 13.

Nakoniec z reflektujeme režisérov vzťah k práci na filme *Živý bič*, ako ho zmapovali dobové periodiká. Tento film sa nakrúcal v exteriéroch na Orave, v rodnom kraji Ťapáka, ktorý sa preňho stal jedným z inšpiračných zdrojov, a to nie len pri práci na tomto filme. Jeho nasledujúci film *Roztrhla sa hudáčkovi struna* (1967), tematizuje autorovu reminiscenciu na detstvo a taktiež čerpá z oravskej inšpirácie.¹⁹⁰ Ťapák vo svojom detstve silne pociťoval tragický rozmer života oravského ľudu a filmom *Živý bič* ho chcel priblížiť divákovi 60. rokov.¹⁹¹ Špecifickú oravskú atmosféru identifikoval aj v Urbanovej literárnej predlohe: „*Román, ktorý mi je taký blízky, som po prvý raz čítal vari pätnásťročný. [...] Priam plasticky som na jeho stránkach videl rodné oravské kopce, kraj pod Piľskom, tú úžasnú zdravú horskú atmosféru so silnými, rovnými ľuďmi.*“¹⁹² Vidíme, že Ťapák zostáva od práce na *Balade o Vojtovej Maríne* verný vzťahu k svojmu detstvu a k tradícii.

6.3 Sujet a filmový štýl

Existujú dva varianty filmovej adaptácie Urbanovho románu: televízna verzia s dĺžkou 139 minút a verzia určená do kín trvajúca 84 minút. Už pri dlhšej verzii dochádza k redukcii transferu voči literárnej predlohe. Kino-verzia potom predstavuje redukcii ešte vo väčšej miere. Zatiaľ čo pre predlohu, kvôli veľkému množstvu postáv a motívov, je problematické určiť hlavnú dejovú líniu, v prípade kratšej verzie filmu vieme povedať, že hlavnými postavami sú Adam a Eva Hlavajoví. Ako sme sa zmienili, román kvôli jeho zložitosti nepovažujeme za baladu. V tomto prípade platí, že čím sa transfer adaptácie voči predlohe viacej redukuje, tým je dej hutnejší, jednoduchší a sústredenejší k jednej hlavnej zápletke. Preto sme sa rozhodli, že sa v našej práci budeme zaoberať kratšou verziou, v ktorej zo všetkých troch textov predpokladáme najväčšie naplnenie kritérií balady.

Komparácia transferov by bola témou na samostatnú prácu. K tejto problematike by sme teraz chceli urobiť aspoň jednu poznámku, ktorú demonštrujeme na príklade. V románe Adam prenasleduje Okolického na poľovačke: „[Adam] *Skočil k nemu [k Okolickému], chytil ho za krk, že aspoň dobre zatrasie pľuhákom, ktorý tak zlomyseľne, bezočivo luže mu do očí. Ale Okolickému prv, než by sa ho bol dotkol, v hrdle zachrčalo, veľké, klzké oči*

¹⁹⁰ HORVÁTH, Emil. Oravský rozhovor. *Živý bič* v exteriéri. *Ľud*, 7.8. 1966.

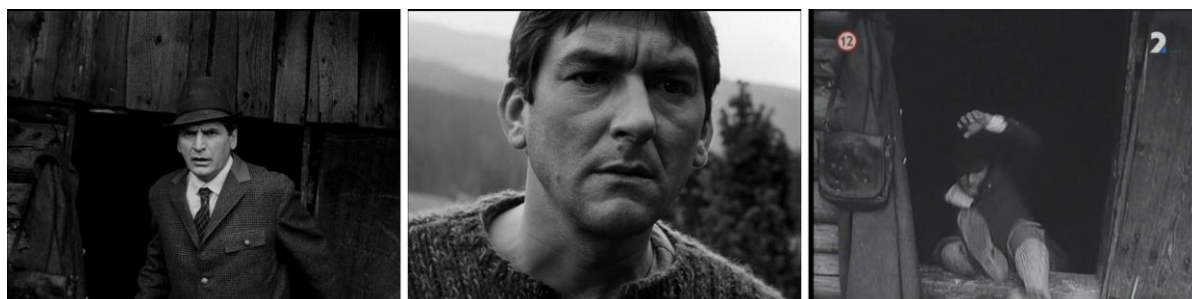
NEMSILOVÁ, K.. Zaujali ma ženy a ich osudy. Hovoríme s režisérom Martinom Ťapákom. *Večerník*, 3.12. 1966, s. 8.

JANEK, Miroslav. Panoráma sa pýta Martina Ťapáka na *Živý bič*. *Panoráma*, 1.1. 1967.

¹⁹¹ FRAŇO, 1967.

¹⁹² JANEK.

navreli v jamkách a celý chlap vystrel sa ako mŕtvola na slame.“¹⁹³ V oboch verziách je akcia chytenia za krk vynechaná. V televíznej verzii je scéna zakončená Okolického omdlením, v kino-verzii však toto zakončenie chýba: vystrašený notár ustupuje dozadu (**Obr. 23 a**) a v nasledujúcom zábere sa Adam udivene zahľadí (**Obr. 23 b**) – tým scéna v kino-verzii končí, záber s omdlením (**Obr. 23 c**) absentuje, pričom ani neskôr nie je vysvetlené, čo sa stalo. Redukcia transferu teda na jednej strane činí sujet jednoduchším, zároveň niektorými medzerami znižuje mieru informovanosti a komplikuje základné porozumenie.



Obr. 23 a, b, c



Obr. 24

Najskôr z veľkého množstva postáv vyberieme tie najdôležitejšie a roztriedime ich do skupín. Ráztocky ľud reprezentujú manželia Adam a Eva, Ilčíčka so synom Štefanom a Ondrej Koreň. Na strane vládnucej moci stojí notár Okolický, richtár Vorčiak, krčmár Áron a skupina uhorských žandárov a vojakov. Cirkevní predstavitelia majú taktiež svojich zástupcov na oboch stranách: dekan Mrva súciti s obyvateľmi Ráztok, kaplán Létay kolaboruje s Okolickým. Ďalšiu kategóriu predstavujú postavy, ktoré sa pohybujú medzi oboma stranami. K ním patrí Jano Kúrňava a Kristka Dominová.

Manželvia Adam a Eva disponujú niektorými protikladnými vlastnosťami. Podľa novely meno Hlavaj etymologicky odkazuje k substantívu hlavatý,¹⁹⁴ ktoré je synonymom slov spurný, vzdorovitý alebo nepoddajný. Tieto prívlastky výstižne charakterizujú Adamove vlastnosti. Na rozdiel od neho, je Eva submisívna, jemná a citlivá. Rozdiel medzi týmito dvoma postavami je predstavený už v úvodnej scéne: Eva kvôli manželovmu odchodu žalostne narieka, Adam sa zdržuje prejaviť emócie strachu alebo súcitu. Akonáhle sa však od ženy vzdiali, nezadrží slzy a dľaňami si zakrýva tvár. (**Obr. 24**) Hoci zo začiatku Eva pôsobí

¹⁹³ URBAN, s. 244.

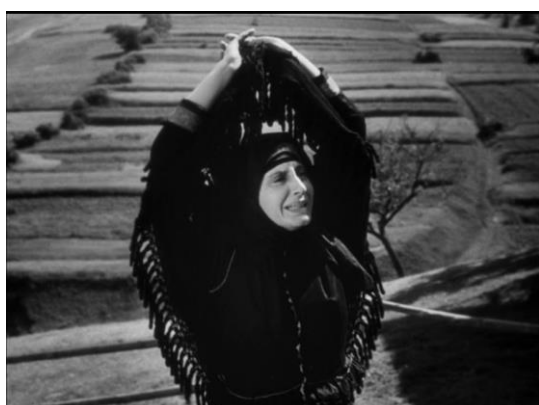
¹⁹⁴ „Pospal si a cítil sa znova sviežim, mocným, hlavatým Hlavajom.“ (URBAN, s. 185)

ako slabá a krehká žena, neskôr nachádza v sebe odhodlanie pre vzdor voči Okolickému a silu k fyzickej práci. Aktívne sa snaží dostať Adama z vojny, v rámci čoho sa necháva notárom sexuálne zneužiť.¹⁹⁵ Zatiaľ čo v *Troch gaštanových koňoch* boli Peter a Magdaléna vizuálne spriaznení podobnými rysmi, v Ľapákovom filme manželský pár disponuje rozličnou fyziognómiou: Adam oproti Eve vyznieva mohutne, a to postavou a okrúhlym tvarom tváre. (Obr. 23 b)



Obr. 25 a, b, c

Antagonista notár Okolický je Adamovým charakterovým protikladom. Jeho moc nespočíva v jeho schopnostiach, ale vo vysokom postavení. Zaštituje sa inštitúciou rakúsko-uhorskej vlasti, ktorej majú byť Ráztočania oddaní v plnej miere. Vlast', ako ideologický aparát, je v literárnej predlohe popísaná takto: „*Vlast'. Úsečne vyslovené slovo vyvolalo vo Vorčiakovi predstavu obrovského stroja na drvenie kameňov, ovenčeného svätožiarou nedotknuteľnosti, proti ktorému nedalo sa protestovať. Bola ona pred ním akýmsi svätým netvorom, ktorý mal právo na ich životy, a oni boli povinní dávať jej ich s hlbokou pokorou pravoverných.*“¹⁹⁶ Keď Eva prvý krát príde za Okolickým, vidíme najskôr notára stáť vedľa



Obr. 26

portrétu akéhosi mešťana (Obr. 25 a) – predpokladáme, že sa jedná o muža uhorského pôvodu, vyššieho spoločenského postavenia než notár. Potom sa presunie pred obraz, ktorý okolo jeho hlavy vytvorí „svätožiaru“ (Obr. 25 b) – notár sa tak zaštití uhorskou autoritou. Okolický sa v spojení s Létayom zaštituje aj ďalšou inštitúciou, katolíckou cirkvou: vizuálne je to vyjadrené mizanscénou, v ktorej sa notár skrýva za krížom (Obr. 25 c), keď vyzýva Kúrňavu ku spolupráci.

¹⁹⁵ Nie je jednoznačné, či Okolický Evu znásilní alebo či sa ona necháva zneužiť.

¹⁹⁶ URBAN, s. 33.

Ilčíčka je na rozdiel od Evy typ dominantnej ženy. Je pre ňu príznačný žiaľ voči synovi Štefanovi a expandujúci hnev proti vrchnosti a vojne. V románe sa o Ilčíčkinom kriku a nenávisti píše: „*Drel ako píłka a zarezával sa do duše. Nebolo v ňom ľútosť; tá zmenila sa na dravú nenávisť, šľahajúci okolo seba bez výnimky každého, i samu Ilčíčku. A Ilčíčka, poddávajúc sa tej nenávisti, cítila akési zadosťučinenie, úľavu, s'ľaby bol z nej snímal ktosi ťažké bremä, ktoré jej v poslednom čase zaľahlo na ramená.*“¹⁹⁷ V adaptácii sú tieto vlastnosti vyjadrené predovšetkým patetickým a divadelne štylizovaným herectvom Strniskovej. Na jeho príklade sa dajú výstižne demonštrovať kategórie hereckej štruktúry, ktoré rozlišuje Jan Mukařovský.¹⁹⁸ Z komplexu hlasových zložiek je pre Strniskovú príznačná vysoká sila hlasu, v rámci práce s telom využíva výrazné gestá (napríklad dvíhanie rúk dohora (**Obr. 26**)) a taktiež je pre ňu charakteristický zreteľný pohyb po priestore, akoby na divadelnom javisku.

Ondrej spĺňa funkciu indexu vojny, ktorá je zo začiatku pre obyvateľov Ráztok niečím neznámym.¹⁹⁹ Po jeho návrate je skrz jeho zmrzačenie poukázané na hrôzu a následky vojny: prišiel o ruku, jazyk a na tvári má jazvu. Tento živý znak vypovedajúci o vojne motivuje Evu k aktivite o snahu uvoľnenia Adama. Ondrejova priateľka Kristka sa so zmrzačeným vyslúžilcom rozchádza a záujem ambiciózne prenáša na uhorských vojakov.

Ako vidíme na segmentácii sujetu, prostredie filmu sa delí do dvoch základných kategórií: Ráztoky (a ich okolie) a priestor vojnového výcviku, pričom prvé zreteľne dominuje. V rámci Ráztok sa narácia pohybuje predovšetkým medzi týmito časťami: domy jednotlivých postáv (Ilčíčkin, Koreňových a Kramárových), Okolického dom (a zároveň úrad), kostol a cintorín, krčma, obecný dom (a provizorné „väzenie“), ulice v dedine a jej okolité polia a hory. Prostredie Ráztok obsahuje realistické prvky oravskej dediny, zároveň nesie symbolický význam domova, v ktorom ako cudzorodý prvok figuruje Okolického úrad a žandári s vojakmi.

V súlade so štruktúrou románu, sujet filmu rozdelíme do dvoch častí, ktorých predel nastáva v momente Evinej smrti a návratu Adama. Prvá časť prezentuje hlavne útlak ľudu, druhá jeho vzburu. Podľa osudov postáv, pracovne vyčleníme a bližšie predstavíme dve

¹⁹⁷ Ibid., s. 27.

¹⁹⁸ Mukařovský na príklade analýzy hereckého výkonu Charlesa Chaplina rozlišuje tri zložky: komplex zložiek hlasových (výška hlasu a jeho melodické vlnenie, sila a farba hlasu, tempo atď.), trojitá skupina mimika, gestá, postoje, pohyby tela vyjadrujúce vzťah herca k javiskovému priestoru. Viz MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o štruktúrní rozbor hereckého zjevu. *Literární noviny* 5, 1931, č. 10.

¹⁹⁹ V románe to vyjadruje veta „*Vojna, keď [Ilčíčka] videla svojho krstného syna [Ondreja] v tom žobráckom položení, odrazu prisunula sa i k nej spoza sklených vrchov, z krajín, kde sa voda sypala a skaly sa liali.*“ (URBAN, s. 16)

sujetové línie, ktoré však nie sú stabilnými a samostatnými kategóriami, jedna línia zasahuje do druhej: sujet Hlavajovcov a sujet Ilčícky a Štefana. Prvú líniu považujeme za hlavnú, tiahne sa celým filmom: začína úvodnou scénou, je predelená spomenutým zlomom Evinej smrti a končí pomstou vykonanou na Okolickom v záverečnej scéne. Začiatok a koniec vývojového vzorca je prepojený dvoma zábermi: na začiatku drží Adam svojho syna v náruči a objíma Evu (**Obr. 27 a**), rodina je kompletná. V závere berie Adam syna opäť do náruče, matka chýba (**Obr. 27 b**), bola však pomštená. Línia Ilčícky a Štefana začína scénou po úvodných titulkoch, v ktorej sa Ilčíčka dozvedá, že jej syn narukuje na vojnu. Zlom prichádza vo chvíli, kedy matka odhovori syna od dezercie. To nepriamo vyústi do Štefanovej smrti na vojne a v Ilčíčkino zúfalstvo, ktoré vrcholí v šílenom proteste proti uhorskému vojakovi a jej smrťou. Súbežne s týmito dvoma vzorcami, prebieha aj vývoj globálnej vzbúri dedinčanov voči vrchnosti. Kolektívny hrdina vystupuje vo filme podobne ako v románe, ale vďaka redukcii transferu do popredia prechádzajú spomenuté individuálne osudy.



Obr. 27 a, b

Teraz sa zameriame na analýzu prvkov vypovedania, ktoré sú ekvivalentom filmového média voči realizmu, expresívnosti a lyrickosti literárnej predlohy. Ako sme už spomenuli pri popise prostredia, realizmu napomáha priestor samotnej dediny a Oravského kraja ako celku. To reflektovali aj doboví recenzenti. Ľudové zvyky počas scén trojkráľového predstavenia alebo jarného detského folklóru, sú prvky taktiež rozvíjajúce realističnosť, pretože sú prirodzenou súčasťou dediny. Napokon, realističnosť podporuje aj samotné dobové pozadie, na ktorom sa dej filmu odohráva, skutočnosť prvej svetovej vojny a s tým spojené niektoré referenčné významy: napríklad fotografia dobového mešťana v Okolického dome. (**Obr. 34 a**) Realističnosti napomáha aj občasné použitie observačných metód: kamera panorámovaním zachytáva tváre starien (**Obr. 28 a**) a starcov (**Obr. 28 b**), ktoré samé o sebe pôsobia autenticky (pravdepodobne náležia miestnym nehercom). Pokiaľ

hovoríme o realistikosti *Živého biča*, tak nie sú pre ňu typické presahy do civilizizmu alebo dokumentárnosti, ako v prípade predchádzajúcich dvoch filmov. Autentickosť nevystupuje do popredia, ale zostáva súčasťou štylizovaného tvaru.



Obr. 28 a, b



Obr. 29 a, b

Expresívnosť je jednak dosiahnutá herectvom, na ktoré sme poukázali už pri analýze prejavu Strniskovej. Obdobný teatrálny výkon síce nie je v tomto filme pravidlom, ale ani ojedinelou výnimkou. Napríklad scéna, v ktorej sa Kúrňava opíja s Komárom, je štylizované herectvo použité v rámci komického účelu. Adam Matejka v roli Komára robí výrazné gestá s rukami (**Obr. 29 a**) a presúva sa po rôznych miestach zachytených v ráme (**Obr. 29 b**), akoby hral na divadelnom javisku. Divadelnosť je posilnená aj tým, že celá scéna je nakrútená v jednom dlhom pohyblivom zábere. Expresionistické vyznenie je taktiež dosiahnuté pomocou špecifického umiestnenia postáv v priestore: napríklad, keď sa richtár zhovára s Okolickým, je z oboch strán utláčaný rôznymi výbežkami stavby kancelárie (**Obr. 30 a**), čím je dosiahnutý význam jeho spútania notárom. Ten naopak v tej chvíli sedí voľne a čistí zbraň (**Obr. 30 b**), ktorá je znakom moci. Expresívnosti prispieva aj vysoká miera kontrastnosti obrazu alebo niektoré špecifické motívy, ako sú napríklad husi dopadajúce na

Ilčičku (**Obr. 31**) potom, ako sa dozvie o narukovaní svojho syna, čím je vyjadrené psychické rozpoloženie matky.



Obr. 30 a, b



Obr. 31

Lyrickosť filmu sa nedá úplne oddeliť od jeho expresívnosti, jedná sa o dve prelínajúce vrstvy štýlu. Lyrickosť podporuje prítomnosť prírody, ktorá sa tu vyskytuje v rôznych ročných dobách, za rôzneho počasia – za slnečného aj za búrky. Práca žien na poli by v inom prípade mohla byť prezentovaná naturalisticky. Avšak tu je pomocou rôznych kompozícií, ako napríklad umiestnenie postáv na horizont záberu (**Obr. 32 a**), vyjadrený vzťah pracujúcich ku krajine. Tým nie je popieraná úmornosť práce (tá je dôležitým motívom filmu), ale estetizáciou uprednostnená lyrickosť. Podobné typy záberu sa objavujú aj inde, napríklad keď deti bežia na horizonte okolo stromu. (**Obr. 32 b**) Častý je motív vody, ktorý nadobúda symbolický význam. Pri rozhovore Evy s Ilčičkou, sú postavy snímané objektívom s dlhou ohniskovou vzdialenosťou (**Obr. 33 a**), čím je dosiahnutá dramatická blízkosť pozadia (voda v potoku) k postavám v popredí. Takto koncentrovaná kompozícia predznamenáva Evinu smrť utopením. Podobný účel predzvesti plní aj záber, v ktorom Eva stojí vo vode na potopenej lavičke. (**Obr. 33 b**) O folklóre sme sa zmienili, že napomáha realistikosti, pretože je prirodzenou súčasťou prostredia dediny. Zároveň má sám o sebe aj lyrický potenciál.

Nakoniec spomenieme hudobnú zložku. Tá sa v niektorých momentoch podieľa na dramatinizácii, napríklad hneď na začiatku filmu, v ktorom je hudba prepojená s nervným dianím: najskôr vidíme letieť vtákov a potom voz ťahaný koňmi, do zvukovej stopy sa

zapája gagot hús, ktorý dramatickosť ešte viac podtrhuje. Pri scénach práce na poli, sa hudba naopak viaže k lyrickosti: skladá sa zo ženských vokálov, mužské chýbajú, odišli na vojnu.



Obr. 32 a, b



Obr. 33 a, b

6.4 Baladické aspekty

Vďaka klasifikácii lyrických prvkov môžeme sujet filmu nepochybne označiť za **lyrickoepický**. Úvodná scéna odchodu ráztockých mužov na vojnu je zreteľným uvedením do deja **in medias res**. Naratív kino-verzie má pomerne **rýchly spád** a **úsečný záver**. V porovnaní s televíznou verziou alebo románom, má analyzovaná verzia **jednoduchší dej**, ale voči filmom *Balada o Vojtovej Maríne* a *Tri gaštanové kone* zložitejšie štrukturovaný. Ako hlavnú vrstvu sujetu sme označili líniu Adama a Evy, v ktorej dominuje zápletká zneužitia a pomsty. Ich osudy sú dopĺňané ďalšími vedľajšími štruktúrami, napríklad líniou Ilčičky a Štefana alebo motívom Ondreja odmietaného Kristkou. Všetky dejové vrstvy sú však sami o sebe jednoduché, k väčšej miere zložitosti dochádza práve ich štrukturovaním do spoločného naratívu. K zložitosti napokon prispievajú medzery, ktoré sú dôsledkom redukcie transferov

predlohy a televíznej verzii, pretože komplikujú recepciu. **Pochmúrnosť atmosféry** je tvorená kontrastnosťou obrazu, motívom búrky počas Ilčíckej modlitby v kaplnke alebo častým nariekaním postáv, ktoré sa objavuje už v úvodnej scéne. **Motív vojny**, ktorý Nejedlá radí medzi vedľajšie motívy balady, sa v *Živom biči* stáva jedným z určujúcich. Boj na fronte tu nie je prezentovaný explicitne, ale skrz jeho následky: z tohto dôvodu považujeme Ondreja za výstižný príklad baladickéj postavy. Komické výstupy, ako napríklad medzi Kúrňavom a Komárom, vyznievajú v pochmúrnom ladenom filme ako ozvláštnenie.

V rovine súkromných vzťahov, do **tragického konfliktu** vstupujú **obyčajní ľudia** manželia Hlavajovi a Ilčíčka, voči notárovi Okolickému, zástupcovi **vyššej moci**. Tá je prezentovaná aj všeobecnejšími kategóriami vlasti alebo vojny. Eva je v konflikte s vojnou (pretože je príčinou odvedenia jej muža) a s jej následkom nutnosti úmornej práce. Zároveň je v spore s vlastným strachom o muža, ktorý kulminuje v momente stretu s Ondrejovým zmrzačením, indexom vojny. Ďalší konflikt vytvára Okolický, ktorý najskôr Evu zneužije a následne odmieta vyhovieť jej požiadavkám. Podobný rozpor vzniká medzi požiadavkami Ilčíčky (uvoľnenie Štefana) a notárovým odmietnutím pomôcť. Eva sa zároveň ocitá v strete so samotnými obyvateľmi Ráztok, ktorí ju obviňujú z nevery a posmešne komentujú jej čin, napríklad takto: „*Karty od muža ukazuje a s inými líha. [...] Hanba na celú dedinu!*“²⁰⁰ Napokon do konfliktu vstupuje Adam voči Okolickému, motivovaný túžbou po pomste. Konflikt medzi Kristkou a Ondrejom je založený na odmietnutí súcitu s mrzákom a voľby ambiciózných vzťahov s uhorskými vojakmi. V rovine spoločenskej sú jednotlivé postavy individuálnymi zástupcami dvoch strán sporu: obyvatelia Ráztok a uhorská moc. Vo všeobecnej rovine sa jedná o stret bezmocných s mocnými alebo chudobných s bohatými. Spúšťačom týchto stretov je skutočnosť vojny, ktorá sama o sebe taktiež stojí na princípe konfliktu. Pre mocných predstavuje vojna príležitosť k uplatneniu ideologického konceptu vlasti, pre bezmocných nadobúda baladické dôsledky podriadenosti alebo záhuby.

Princíp konfliktu je obsiahnutý aj v niektorých prvkoch filmového štýlu, ako je napríklad výrazná kontrastnosť obrazu alebo pnutie medzi dramatickými a lyrickými časťami hudobnej zložky. Prostriedkami štýlu je vyjadrený aj stret Okolického s Adamom: potom, ako sa rozhodnú uhorskí vojaci opustiť dedinu, notár dostane strach a lampou osvetľuje portrét uhorského mešťana. (**Obr. 34 a**) V ďalšom zábere lampu prudko sklopí (**Obr. 34 b**), po čom nasleduje protizáber na Adama zapalujúceho zápalku. (**Obr. 34 c**) Keďže chýba ustanovujúci záber, divákovi nejaký čas trvá, kým pochopí, že Adam sa v skutočnosti

²⁰⁰ *Živý bič*. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Martin Ľapák, ČSSR, 1966.

nachádza na inom mieste, než notár. Vznikne tak dojem náhleho objavenia sa Adama v Okolického úrade, zrážka medzi antagonistom a protagonistom, medzi pohybom dole (sklopenie lampy) a hore (zapálenie zápalky) a taktiež význam straty notárových ilúzií: portrét uhorského mešťana je nahradený revolucionárom z dediny.



Obr. 34 a, b, c

Ako sme už naznačili, dôležitou motiváciou k jednaniu postáv je **strach**. Dedinčania majú strach z vojny a jej následkov: smrť, rekvirácia majetku alebo chudoba. Eva sa bojí o Adamov život a taktiež o svojho syna, ktorého sa snaží uživiť počas mužovej neprítomnosti. Motív strachu je v prípade Evy prepojený s **motívom lásky** manželskej a materskej. Na rozdiel od Evy je pre Adama príznačná nebojácnosť, ktorá eskaluje do **nenávisťi** voči Okolickému. V prípade Adama je nenávisť pozitívnou silou, ktorá ho motivuje k pomste ženy a k aktivizácii vzbury. Ilčíčka, ktorá má taktiež strach, a to o Štefana, sa pohybuje medzi láskou k synovi a nenávisťou k vrchnosti alebo k vojne. Kladné postavy majú strach o niekoho druhého, korešponduje teda s láskou. Na rozdiel od nich notárov strach z ľudu je zbabelosťou.

V rovine naratívnej štruktúry **motív „viny“ a „trestu“** odpovedá rozdeleniu sujetu do dvoch častí: v prvej je dedinčanom spôsobovaná ujma, v druhej vzburou trestajú vinníkov. Eva je „trestaná“ nevinne, podobne ako Magdaléna v *Troch gaštanových koňoch*, jej utrpenie má baladický charakter. Naopak, notár sa previní voči Eve (a teda aj voči jej manželovi) jej zneužitím a nedodržaním dohody o uvoľnení Adama. Jeho čin vedie k dôsledkom (úmorná práca, ohováranie dedinčanmi), ktoré sú príčinou vedúcou k Evinej samovražde. Notár je potrestaný Ráztočanmi zastupovanými Adamom, a to utopením na rovnakom mieste, ako Eva. V *Troch gaštanových koňoch* protagonista odmietol násilne odstrániť odporcu, spravodlivosť vykonala vyššia moc reprezentovaná prírodou. V *Živom biči* je trest stotožnený s pomstou, ktorú vykonáva pozemská moc, búriaci sa ľud. **Motív hrdinovej**



Obr. 35

vzbury tu prechádza do popredia, film tak disponuje aspektom sociálnej balady, v ktorej je podľa Nejedlej hrdinom revolucionár. V dobových kritikách sa neobjavili ohlasy, ktoré by film z pohľadu socialistickej ideológie označili za problematický, naopak, *Živý bič* bol prijatý. Dobovým publikom mohol byť interpretovaný ako balada o vzbure proletariátu proti buržoázii. Motív revolty korešponduje so Šmatlákovou interpretáciou Urbanovho románu o rúcaní starého mýtu a nárastu vlastného uvedomenia. Buričom nie je len Adam, ale aj Ilčíčka protestujúca proti smrti syna, Štefan vraždiaci čatára a napokon aj Eva tlačiaci na notára. Okolického vina a trest majú podobný charakter ako v prípade Jana z *Troch gaštanových koňov*: je antagonistom, ktorý musí byť porazený. Notárov trest nie je baladickým motívom tragickej smrti hrdinu, ale prvkom šťastného konca. Ilčíčka sa „previní“ odhovorením Štefana od zbehnutia, jej trestom je smrť syna. Táto „vina“ je však relatívnou, pretože Štefana odhovára s úmyslom zachrániť mu život, takže aj ona je nespravodlivo „vytrestaná“. Nevinnou obeťou je napokon aj Ondrej odmietnutý Kristkou. Tá je potrestaná zhnusením nad sebou samou: pri rabovaní Okolického kancelárie rozbije zrkadlo a uvidí v ňom zdvojený obraz svojej tváre (Obr. 35), ktorý vyjadruje jej rozpoltenosť medzi Ondreja a uhorských vojakov, medzi rodnú dedinu a vrchnosť. Jej následný smiech nie je prejavom radosti, ale ironickým komentárom vlastného zúfalstva.

Z uvedeného popisu vyplýva, že „trest“, či už spravodlivý alebo v zmysle nevinnej obeti, sa vo filme väčšinou realizuje ako **smrť**, ktorá je jedným z najčastejších motívov žánru balady. Motív vody tu nemá tradičný význam symbolu života, ale je spojený práve so smrťou Evy a Okolického. Voda, príroda, však nezabíja zo svojej vôle, ako vyššia moc v *Troch gaštanových koňoch*, ale z ľudského rozhodnutia, je nástrojom bez mysli. Scéna, v



Obr. 36

ktorej na veľkú noc uhorskí vojaci polievajú dedinské dievčatá (Obr. 36), má len zdanlivo idylické vyznenie. Samotný rituál polievania symbolizuje vo folklóre život. Tu je však znakom zapredania dievčat vojakom, cudzorodému uskupeniu, ktoré nahrádza neprítomných rodákov. Naproti tomu si jarný detský folklór vo filme zachováva svoje tradičné vyznenie: voči smrti

vystupuje ako kontrapunktický motív. Na smrť je odkázané aj v iných scénach. Keď sa Ondrej vracia z vojny, z jednej strany cesty vidí strašiakov v poli (**Obr. 37 a**), z druhej obyvateľov Ráztok. (**Obr. 37 b**) Živí ľudia kontrastujú so strašiakmi, ktorí môžu Ondrejovi pripomínať mŕtvych z vojny. Proslovenský význam je súčasťou smrti Ondrejovej matky. Tá symbolicky zomiera pri jedení bryndzových halušiek, národného jedla Slovákov.



Obr. 37 a, b

Motív „viny“ a „trestu“ v tomto filme výrazne súvisí s revoltou. Chceli by sme teraz bližšie nahliadnuť na revoltu ako filozofický koncept, a prehliť tým porozumenie filmu. Albert Camus v diele *Člověk revoltující* tvrdí, že človek začína revoltu v momente, keď si uvedomí, ako niekto druhý rozširuje svoje právo za hranicu, kde už obmedzuje právo niekoho druhého. V revolte sa presadzujú univerzálne hodnoty: „*Otrok se bouří ve jménu všech lidských bytostí, když dospěje k názoru, že určitý příkaz v něm popírá něco, co nepatří pouze jemu, nýbrž společnému prostoru, sdílenému samozřejmým společenstvím všech, včetně toho, kdo jej ponižuje a utlačuje.*“²⁰¹ Podľa Camusa revolta nie je svojou podstatou sebecká a nie je spojená s presadením individualistických požiadaviek. To dokladá tým, že revoltuje aj človek, ktorý sám nie je utláčaný, ale bráni niekoho druhého.²⁰² V zmysle boja o rovnosť revoltuje aj ľud v *Živom biči*. Camus ďalej porovnáva kladnú hodnotu revolty s ukrivdenosťou, ktorú považuje za negatívny jav vedúci k požiadavkám zadosťučinenia.²⁰³ V prípade Adama je revolta zaťažena práve ukrivdenosťou – vyrovnáva sa so stratou ženy. Okolického smrť však túto ujmu neodčiní (ako sme sa už zmienili, rodina v poslednom

²⁰¹ CAMUS, Albert. *Člověk revoltující*. Praha : Český spisovatel, 1995, s. 26.

²⁰² Ibid., s. 26 – 27.

Ďalej Camus o revolte píše: „*V našem každodenním trmácení hraje revolta stejnou úlohu jako ono 'cogito' v rovině myšlenky: je to základní nezpochybnitelná jistota. Ale tato jistota vytrhuje jednotlivce z jeho samoty. Je to sdílená samozřejmost, která odvozuje základní hodnotu z všelidského společenství. Revoltuji, tedy jsme.*“ (CAMUS, s. 32)

²⁰³ Ibid., s. 27.

zábere (**Obr. 27 b**) zostáva nekompletná), protagonistova vzbura je teda pomstou, psychickým zadosťučinením a nie kladným prejavom revolty, ktorý by utváral hodnotu. Rovnako sa dá interpretovať scéna, v ktorej dedinčania lynčujú Árona. V jednom zábere vidíme skupinu ľudí, ktorí majú z odplaty radosť a aktívne sa do nej zapájajú. (**Obr. 38 a**) V nasledujúcom zábere sedia chlapi, ktorí sa do lynču nezapájajú, ale sledujú ho s neutrálnymi pohľadmi. (**Obr. 38 b**) Na jednej strane ich pohľad znamená chladné odsúdenie Árona. Pri druhej interpretácii značí ich dištanciu od jednania dedinčanov.



Obr. 38 a, b

6.5 Archetypálne aspekty

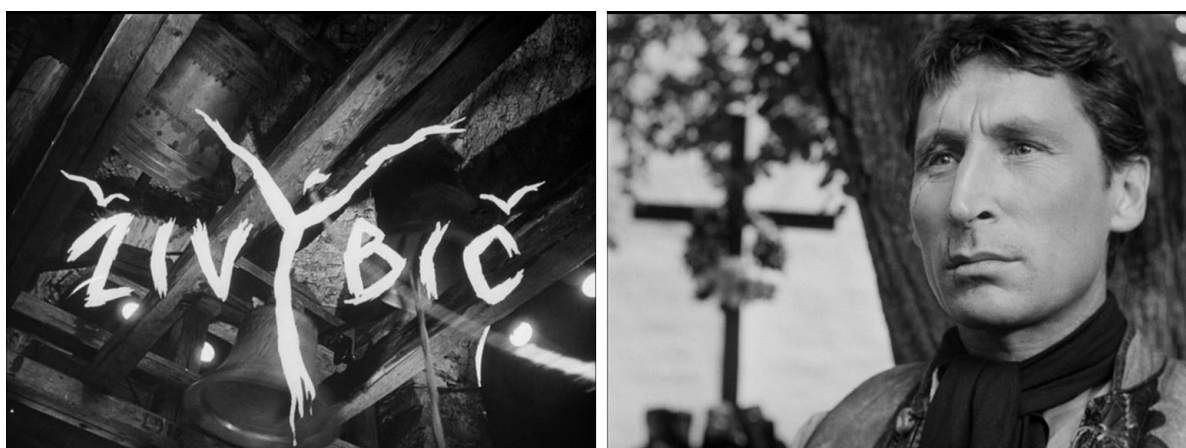
V teoretickej časti sme Adama klasifikovali ako hrdinu **vysokého mimetického módu**. Jeho nadradenosť voči ostatným ľuďom je podmienená charakterovou predispozíciou (esenciálna hlavatosť) a zároveň vlastným úsilím, aktivitou, vďaka ktorým sa dokáže dostať z pozície zbeha do postavenia vodcu. Počas vianočného predstavenia herci rozprávajú príbeh o Kristovom narodení, v rámci ktorého odkazujú na vyhnanie z raja Adama a Evy z biblickej knihy *Genesis*:²⁰⁴ „Boh Adama s Evou z raja vyhnal. Poslal za nimi anjela s horúcim kyjom aby sa tam už nikdy neukazovali. Aby sa ľudia trápili, kynožili [...]“²⁰⁵ Vyhnanie z raja je dôsledkom hriechu, Kristus potom prichádza ako spasiteľ, možnosť návratu do raja. V *Živom biči* vyhnanie z raja nezapríčiňuje hriech, ale vojna. Adam a Eva strácajú raj bez ich viny, čo korešponduje s nepodmieneným utrpením v balade, na ktoré sme narazili už pri hlavných hrdinoch *Troch gaštanových koňov*. V expozícii, keď Adam odchádza na vojnu, hovorí Eve: „Vrátim sa aj zo samého pekla!“²⁰⁶ Keď Kúrňava vyzýva ľudí k narukovaniu, Kramár

²⁰⁴ Gn 3, 7 – 24. (Sväté písmo. Starého a nového zákona, s. 48 – 49)

²⁰⁵ *Živý bič*. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava.

²⁰⁶ Ibid.

prítom nazýva vojnu pekľom. Prvá časť filmu odpovedá stavu sveta, v ktorom je raj stratený. Vojna, smrť, chudoba alebo červienka sú znaky **démonickej obraznosti, analógie skúsenosti**. K utrpeniu nevinného ľudu odkazuje častý motív križa, ktorý je graficky zakomponovaný už v úvodných titulkoch v názve filmu (**Obr. 39 a**) alebo sa objavuje v korelácii mizanscén s trpiacimi postavami, ako je napríklad Ondrej. (**Obr. 39 b**) Revoltujúci Adam odmieta vojnu a svoju nadradenosť voči nej demonštruje výrokom: „Zavesil som vojnu na klinec.“²⁰⁷ V druhej časti sa protagonistu vzbúrou voči vrchnosti snaží stav upadnutého sveta zmeniť a navrátiť ho do podoby **apokalyptickej obraznosti**. Každopádne, tá je vo filme nestále prítomná: deťmi a ich folklórom alebo idylickou prezentáciou prírody, ktoré odpovedajú **analógii nevinnosti**. Vo vysokej mimézis Adamovej sujetovej línie je boh z mýtu nahradený ľudským hrdinom, ktorý sa postaví **temnému dvojníkovi**, charakterovému náprotivku protagonistu, ktorého stelesňuje Okolický.



Obr. 39 a, b

Pozrime sa, aký pohľad na svet predkladá **múdry starec** dekan Mrva. Keď ho Ilčíčka žiada o pomoc s uvoľnením jej syna z vojny, dostane odpoveď: „Život náš je ošial'om našich zmyslov, je len útvárom niekoľkých rokov. Rozplynie sa ako hmla. Preto, kto čaká šťastie vo chvíli, nenájde ho. A nenájde ani radosti v ňom. [...] Všetko na svete sa určuje a rieši samo. Keby ste ho [Štefana] aj oslobodili, ba keby ste zastavili celú vojnu, koleso vekov pôjde ďalej bez vášho syna. Písmo vraví, búrta sa národy a ľudia daromné veci premýšľajú. Ale ten na nebesiach smeje sa. Pán posmieva sa im.“²⁰⁸ Mrva poukazuje na virtuálny charakter pozemského sveta, z čoho vyplýva, že človek by sa mal upäť k idei večného života. Jeho výzvu nezasahovať do dejín nesmieme vnímať doslovne, teda vo význame pasivity, ale ako

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

Mrva odkazuje na Žalm 2: „Prečo sa búrta pohania? Prečo národy snujú plány daromné? [...] Ten, čo na nebesiach prebýva, sa im posmieva; Pán ich privedie na posmech.“ Ž 2, 1 – 12. (Sväté písmo. Starého i nového zákona, s. 1005 – 1006)

dôveru v Boha. Biblický žalm, na ktorý kňaz odkazuje, karhá pozemských vladárov, ktorí sa vzopreli božiemu poriadku: „*Povstávajú pozemskí králi a vladári sa spolčujú proti Pánovi* [...]“²⁰⁹ Mrva odovzdaním sa Bohu predkladá opačný prístup, než je Adamova snaha prevziať moc. Násilnosť revolúcie predvída ako nerozdielnu od krutosti vojny. Naproti nemu je kaplán Létay antagonistickým variantom múdreho starca: ľudí vyzýva k podriadeniu sa k vlasti, ktorú manipulatívne stotožňuje s božím poriadkom.

Akonáhle sa Adam dozvie o smrti ženy a jej tehotenstve, začína myslieť na pomstu. Koreňová mu vtedy povie: „*Chráň sa hriechu, Adam.*“²¹⁰, pričom on jej odpovedá: „*Hriech? Ja som sa naučil neodpúšťať nikomu.*“²¹¹ V literárnej predlohe Adam stotožňuje utláčaný ľud so zákonom („*Zákon sme my!*“²¹²) a presadzuje starozákonný princíp odplaty („*Oko za oko, zub za zub* [...]“²¹³). Naopak, zo spomenutého Mrvovho preslovu môžeme vyvodit' novozákonný princíp milosrdenstva, Kristus tvrdí: „*Počuli ste, že bolo povedané: 'Oko za oko a zub za zub!' No ja vám hovorím: Neodporujte zlému. Ak ťa niekto udrie po pravom líci, nastav mu aj druhé.*“²¹⁴ Ak má Mrva pravdu, Adam oslobodzuje svet od zla len zdanlivo. Ľud reprezentovaný revoltujúcim protagonistom síce antagonistu likviduje symbolicky na jar, kedy sa začína prebúdzat' nový život, ale hrdinova **anima** v závere aj tak chýba. (**Obr. 27 b**) Uskutočnila sa akási zdanlivá **metanoia** sveta: útlak bol zastavený. Globálne však k zmene zmýšľania nedošlo: nadrženosť mocných bola nahradená násilím ľudu, svet zostal v starozákonných paradigmách. Tento pohľad odporuje interpretácii *Živého biča* ako diela o zrodení nového uvedomelého človeka, ktorý sme predstavili pri reflexii Urbanovho románu.

Počas výcviku sa Štefan stretáva so šikanujúcim čatárom. Tvár čatára absentuje, táto postava je prezentovaná neľudsky len zobrazením nôh alebo rúk, ktorými bije vojaka. (**Obr. 40 a**) Štefan v afekte zabije čatára a následne sa kamera jazdou dostane do pozície nadhľadu, v ktorom vidíme vraha stáť pred jeho obeťou. (**Obr. 40 b**) Rám sa z pozemskej roviny dostal do pozície objektívneho pozorovateľa, do perspektívy Božieho pohľadu, fikčný svet expandoval do roviny mýtu. Štefan sa po vykonaní svojho činu previnilo pozrie do neba. (**Obr. 40 c**) Zdá sa, že zatiaľ čo bolo zabitie Okolického hodnotené (aspoň v explicitnom význame) kladne, Štefanova vražda čatára je interpretovaná ako hriech. Ak tomu tak je, čím sa od nej odlišuje zabitie Okolického? Štefan vraždil afektívne, reagoval na čatárovo

²⁰⁹ Ž 2, 2. (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 1005)

²¹⁰ *Živý bič*. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² URBAN, s. 175.

²¹³ *Ibid.*, s. 177.

Ex 21, 24; Lv 24, 20 (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 160, 234)

²¹⁴ Mt 5, 38 – 39. (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2143)

trýznenie druhého vojaka. Naopak, Okolický bol zabitý z rozumu, uvedomelým jednaním. Po tejto úvahe, záverečná pomsta v porovnaní so Štefanovým činom, vyznieva ako väčší etický priestupok.



Obr. 40 a, b, c



Obr. 41 a, b, c



Obr. 42 a, b, c

Adam sa riadi starozákonnou zásadou odplaty. Naopak, v Evinom úsilí sa prejavuje milosrdenstvo voči rodine. Jej styk s Okolickým nie je hriechom, ale obeťou, ktorá eskaluje v ďalších následkoch a snahách: tehotenstvo, úmorná práca na uživenie syna alebo znášanie posmeškov. Hoci presadzuje novozákonný princíp, jej zneužitie a smrť je kompozičnou motiváciou pre vývoj narácie k starozákonnej pomste. Eva svojou bolesťou participuje na utrpení manžela a potrebách syna, preto ju interpretujeme ako **Stabat Mater Dolorosa**, pričom jej materstvo má dve úrovne: v metafyzickom význame voči Adamovi, v biologickej rovine voči ich synovi. V prípade Ilčíčky sa koncept Stabat Mater Dolorosa realizuje par excellence. Na rozdiel od Evy je táto postava v referenčnom význame uvádzaná k zobrazeniam Panny Márie. Keď sa modlí v kaplnke, kľáči pred pietou (**Obr. 41 a**) a myslí pri tom na svojho syna. (**Obr. 41 b**) Samotná Ilčíčka je v piete komponovaná vo chvíli, kedy



Obr. 43

Stabat Mater Dolorosa korešponduje s podriadenosťou, v prípade dominantnej Ilčíčky ústi do pokusu o akúsi metafyzickú pomstu na uhorskom vojakovi, ktorý nenesie zodpovednosť za smrť jej syna. Pomocou vzťahov matky a kríža v mizanscénach je koncept Stabat Mater Dolorosa prítomný aj v súvislosti s niektorými vedľajšími postavami, napríklad keď akási matka nesie truhlu s dieťaťom. (Obr. 43)

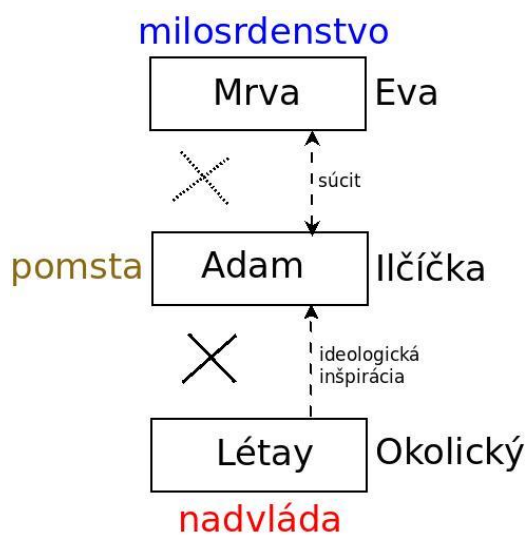
6.6 Zhrnutie

Zatiaľ čo by sme Urbanov román za baladu neoznačili, v hutnejšom sujete adaptácie kino verzie sa koncentruje väčšina sémanticko-syntaktických prvkov balady. Dej adaptácie má síce jednu hlavnú zápletku, je však dopĺňaná vedľajšími motívmi. Tieto ďalšie prvky rozvetvujú štruktúru sujetu, ten však zostáva stále jednoduchý. Navyše, vedľajšie motívy väčšinou podporujú baladickú atmosféru. Výnimku tvorí občasná komika, ktorá do baladického žánru vstupuje ako ozvláštnenie. Hlavným motívom vedúcim k rozvoju tragického konfliktu, je vojna. Baladický motív „viny“ a „trestu“ je tu najmä spätý s previnením vládnuceho antagonistu Okolického a jeho vytrestaním v podobe spoločenskej revolty. Tá korešponduje s dobovou ideológiou hlásiacou sa k vzbure proletariátu a budovaním beztriednej spoločnosti. Zároveň má film výrazný proslovenský apel. Zatiaľ čo v *Balade o Vojtovej Maríne* bolo nacionalistické vyznenie implikované folklórom, tu sa stáva hlavnou témou. Princíp konfliktu je dosiahnutý aj účinkom filmového štýlu, ktorý sa taktiež podieľa na utváraní pochmúrnej atmosféry. V jeho štruktúre sa objavujú prvky realistické, expresívne alebo lyrické. Touto komplikovanosťou výraznejšie napĺňa inovatívne tendencie 60. rokov, než predchádzajúce dva filmy.

²¹⁵ *Živý bič*. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava.

V rovine primárneho porozumenie záverečná revolta vyznieva kladne a korešponduje s dobovou ideológiou. Interpretáciou archetypálnych aspektov sme poukázali, že skrz postavu dekana Mrvu je odkázané na odlišný pohľad na svet, než je starozákonná morálka pomsty revoltujúceho Adama. Mrva vykonanie spravodlivosti prenecháva Bohu, naproti tomu búriaci ľud sa sám stavia do pozície sudcu. Vzniká tu teda rozpor medzi zákonom z mýtu a vlastnou morálkou hrdinu vysokej mimézis, ktorý nahrádza Boha. Okrem toho je vo filme častý motív Stabat Mater Dolorosa, a to v súvislosti s Evou a Ilčíčkou. V prípade Evy sa tento koncept vzpiera voči princípu pomsty, v prípade Ilčíčky kulminuje do snahy trestať.

Záverečná schéma na **Obr. 44** je o niečo zložitejšia, než pri predchádzajúcich dvoch filmoch. Vo všeobecnej rovine oproti sebe stoja dva protikladné hodnotové systémy, ktoré zastupujú cirkevní predstavitelia: milosrdenstvo zastávané Mrvom a nadvláda reprezentovaná Létayom. Adam odmieta nadvládu a revoltou sa ju snaží potlačiť. Zároveň odmieta milosrdenstvo a presadzuje pomstu. S vládnuou stranou je v konflikte, ale zároveň sa jej ideológiou založenou na násilí necháva inšpirovať. Preto je v konflikte aj s Mrvom –



Obr. 44

ten sme však naznačili bodkovaným „x“, pretože je odlišný od konfliktu s nadvládou: nespočíva v násilnom strete, ale v odmietnutí milosrdenstva. Zároveň je medzi Mrvom a Adamom nejaký vzťah – hoci sa dedinčania prikláňajú k pomste, Mrvu rešpektujú, ten síce odmieta pomstu, ale s trpiacim ľudom súcití. V schéme sme uviedli komplikované súvislosti, ktoré nemusia byť na prvý pohľad z filmu zrejme – keďže sme k nim dospeli interpretáciou, vieme si predstaviť aj iné varianty.

KAPITOLA 7

DRAK SA VRACIA (Eduard Grečner, 1967)

7.1 Literárna predloha (Drak sa vracia [Dobroslav Chrobák, 1943])

Pri reflexii novely *Troch gaštanových koní* sme sa zmienili, že Chrobák patrí spolu s Figuli k predstaviteľom naturizmu. Kým Urban a Figuli čerpali inšpiráciu z Oravy, Chrobák sa opiera o Liptovský kraj, kde sa narodil v dedine Hybe.²¹⁶

Chrobák novelu *Drak sa vracia* klasifikuje ako rozprávku jej úvodným mottom, ktoré preberá z novely *Lord Jim* (Joseph Conrad, 1900): „*Hľadanie stratenej cti, lásky a dôvery ľudí tvorí vhodnú látku pre hrdinskú rozprávku.*“²¹⁷ Rozprávkový sujet predstavuje vhodný naratívny vzorec cesty, za dosiahnutím cieľa cez prekonanie viacerých prekážok, ktorá ústi v šťastnom konci Chrobákovej novely: „*Mali sa radi a žili spolu šťastne, kým nepomreli [...]*“²¹⁸ Šmatlák sa zaoberá žánrovou klasifikáciou novely, pričom poukazuje na to, že okrem rozprávkovej štruktúry dielo odkazuje aj ku realizmu: „*V podtitule jej [novele] dal [Chrobák] žánrové označenie 'rozprávka', čím ju viditeľne zaradil do literárnej paradigmy folklórnej epiky, zároveň však aj do žánrovej línie slovenskej dedinskej prózy realisticky 'klasickej' i poprevratovo zmodernizovanej.*“²¹⁹ Šmatlák vidí realizmus novely v prítomnosti reálneho sveta vrchárskej dediny Leštín. Reálne sú aj prírodné objekty: doliny Tomanovská (v novele nazývaná ako Tomanová) a Tichá alebo Kriváň. Chrobák teda prepojil protikladné tendencie literárnej tradície, folklórnu fantazijnosť a realistickú objektívnosť.

Čitateľ rozprávanie novely vníma ako v tretej osobe, v epilógu sa však dozvedá, že rozprávačom bola Eva. Rozprávač a myšlienky niektorých postáv, ktoré sú často prezentované, sú výrazne subjektívneho charakteru. V novele sú prítomné aj ironické a parodické prvky, a to pri zosmiešnení správania sa obecného výboru. Opisnosť v novele má vizuálny a auditívny potenciál, napríklad: „*Žena neodtiahla tvár a jej tvár vyzerala na chvíľu ako odliata z červeného bronzu: planula pokojným, upriameným svitom v polotme teplého súmraku [...]*“²²⁰ alebo: „*Súčasne s večerným šerom vnikal sem cez otvorené dvere i večerný chlad a všetky večerné zvuky v pravidelnom a plynulom slede. Najprv bol to gagot*

²¹⁶ CHAROUS, s. 211.

²¹⁷ CHROBÁK, Dobroslav. *Drak sa vracia*. Bratislava : Ikar, 2013, s. 5.

²¹⁸ Ibid., s. 120.

²¹⁹ ŠMATLÁK, s. 438.

²²⁰ CHROBÁK, s. 7.

husí vracajúcich sa z poľa, potom cengot zvoncov spomedzi čriedy kráv, čo prichádzali k večernému pôdoju. ²²¹

7.2 Reflexia literatúry a prameňov

Najviac priestoru odbornej reflexii Grečnerovej tvorby venoval Milan Cyroň. Vo svojej diplomovej práci venovanej poetickým a ideovým rozdielom československých historických filmov 60. rokov, sa venuje analýze motívov a štýlu filmu *Drak sa vracia*.²²² Naopak, v dizertačnej práci *Literárni príprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958 – 1967*, sa Cyroň nezaobrá poetikou, ale genézou vzniku Grečnerových filmov, *Každý týždeň sedem dní* (1964), *Nylónový mesiac* (1965) a *Drak sa vracia*. Odvoláva sa k prístupu novej filmovej histórie, v rámci ktorého predovšetkým porovnaním rôznych fáz scenárov rekonštruje cestu vedúcu k dielu.²²³ Autor v práci často odkazuje na svoje rozhovory s Grečnerom, ktoré môžu byť pre nás prínosné. Vlastimil Zuska, v texte *Drak sa vracia – poetická filmová balada*, sa stručne venuje analýze žánru. Definícia literárnej balady je podľa neho v mnohých ohľadoch uplatniteľná aj na tento film, zároveň si kladie otázku, nakoľko dochádza k naplneniu rámcu filmovej balady.²²⁴ K týmto trom prácam sa budeme ešte priebežne počas nášho rozboru vracat'.

V literárnom scenári, ktorý Grečner napísal už v roku 1958, sa spomína úvodný titulok v obraze, ktorý skutočnosť príbehu stotožňuje s povest'ou a život s baladou: „*Bolo to všetko veľmi, veľmi dávno, v čase keď povesti ešte neboli povest'ami, ale skutočnosťou a balady boli drsným životom [...]*“²²⁵ Na rozdiel od *Balady o Vojtovej Maríne* a *Živého biča*, je vo výrobnom liste Grečnerovho filmu jeho charakter definovaný ako dráma.²²⁶ Sloganom v distribučnom liste „*Balada o láske, nenávisti a hľadani cesty z osamelosti [...]*“²²⁷ (ktorý sa cituje aj v *Katalógu slovenských celovečerných filmov*²²⁸) a vo *Filmovom prehľade*²²⁹ je už

²²¹ Ibid., s. 8.

²²² CYROŇ, Milan. *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*. Diplomová práca. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, s. 70 – 88.

²²³ CYROŇ, Milan. *Literárni příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958–1967*. Dizertačná práca. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2015, s. 10.

²²⁴ ZUSKA, s. 109 – 110.

²²⁵ SFÚ. *Drak sa vracia*. Literárny scenár, 1958, s. 1.

²²⁶ Výrobný list (filmu *Drak sa vracia*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

²²⁷ Distribučný list (filmu *Drak sa vracia*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

²²⁸ ŠMATLÁKOVÁ, s. 50.

²²⁹ *Drak sa vracia*. *Filmový prehľad*, 1968, č. 15.

žánrovo označený ako balada. K rovnakému zaradeniu sa hlási aj autor článku *Grečnerova filmová balada*.²³⁰ A. J. Fraňo uvádza, že dej novely (a teda aj adaptácie) sa odohráva „V časoch, keď legendy a mýty boli súčasťou bežného života. [...] V časoch, keď vznikali balady.“²³¹ Podľa Jozefa Boba, „Namiesto pôvodného romaneskného zakončenia [literárnej predlohy] zvolil Grečner baladicky dôslednú koncepciu.“²³² Peter Hirš vidí v Grečnerovom filme syntézu legendy, balady a mýtu, čo však považuje za nedostatok: „[...] mi tento mýtotvorný prvok dnes, v čase, keď vlastne sa legendy a mýty búrajú a musia búrať, akosi prekáža úplne sa sžiť s týmto filmom [...]“²³³ Svoj blízky vzťah k balade zdôrazňuje aj Grečner: „Mne sa páči tajomstvo ako také. Stalo sa základným kameňom, stavebným prvkom i princípom mojich filmov. Aj preto ma priťahovala vždy balada [...]“²³⁴

V článkoch je zhodne zovšeobecňovaná hlavná téma filmu na revoltu osamoteného a výnimočného individualistu proti masovej spoločnosti, ktorá ho odcudzuje. Autori väčšinou túto tému považujú za aktuálnu alebo nadčasovú:²³⁵ „Ukazuje sa, že v rozličných historických obdobiach [...] pôsobí zápas o hľadanie východiska z osamelosti, zápas o získanie stratenej cti a dôvery ľudí, nanajvýš aktuálne. [...] sa ľudom na základe Drakovho príbehu vybavujú analógie s dnešnou podobou individualizmu, samoty a odcudzenia [...]“²³⁶ Postavu Draka stotožňujú s nepochopeným umelcom,²³⁷ túto interpretáciu potvrdzuje aj Grečner:²³⁸ „Drak sa z obyčajného hrnčiara vo filme predstavuje ako umelec, tvorca antropomorfných figurálnych nádob, po ktorých dedinčania bezohľadne šliapu, ale ktoré, keďže už boli raz vypálené, prežijú aj požiar Drakovej vyžihárne ako symboly, že umenie je nezničiteľné.“²³⁹ V textoch sa stretáme aj s názormi, ktoré poukazujú na oslabenie aktuálneho vyznenia filmu, pretože je realizáciou scenára z 50. rokov, ktorý reagoval na

²³⁰ GERLACH, Ivan. Grečnerova filmová balada. *Ľud* 21, 14.3. 1968, č. 63, s. 5.

²³¹ FRAŇO, Arnold Jakub. Film, ktorý bolo možné nakrútiť len na Liptove. *Výtvarníctvo, fotografia, film* 6, 1968, č. 5, s. 112.

²³² BOB, Jozef. Pohanská liturgia. *Kultúrny život* 23, 1968, č. 10, s. 9.

²³³ HIRŠ, Peter. Drak sa nemôže vrátiť. *Práca*, 1.3. 1968, s. 5.

²³⁴ APFEL, V.. *Literárny týždenník* 1996, 21.1. 1996.

²³⁵ HIRŠ, s. 5.

HASSMANN, R.. Grečner verný Chrobákovi. *Smena*, 3.3. 1968, s. 5.

POLÁK, Milan. *Hľadanie stratenej cti*. Pravda, 7.3. 1968, s. 2.

vbc: Film na aktuálny téma. *Svobodné slovo*, 3.5. 1968, s. 4.

²³⁶ BOB, s. 9.

²³⁷ HIRŠ, s. 5.

BONKO, Ivan. Návrat Martina Lepiša. *Večerník*, 4.3. 1968, s. 3.

²³⁸ SMEJKAL, Pavel. Intelektuál musí stáť za svojimi ideálmi. *Časopis DVD edície Slovenský film 60. rokov*, 2008, č. 6, s. 10 – 11.

²³⁹ GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu Drak sa vracia. In: KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav, Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2010, s. 81.

dobovú ideológiu: „*Pravdepodobne je škoda, že film vznikol až teraz: hlboký revolučný tón tohto príbehu totiž dnes už nezaznieva tak naliehavo, ako mohol zaznieť pred niekoľkými rokmi. Márne pracoval Grečner na tomto námete desať rokov, výsledok ukazuje, že hlavná myšlienka stratila na svojej nástojčivosti a presvedčivosti.*“²⁴⁰

V rámci komparácie predlohy a adaptácie sa väčšinou naráža na rozdielnosť ich záverov. Zatiaľ, čo v novele sa Drak do obce vracia, film končí jeho odchodom. Paštéková sa v štúdiu *Zápas o Draka*, venuje predovšetkým prvému a nerealizovanému scenáru k filmu na námietku Chrobákovej novely, ktorý vzišiel zo spolupráce Chrobáka a Bélu Balázsa a mal byť režirovaný Jánom Jamnickým. Scenár komparuje s predlohou a s Grečnerovou filmovou verziou: „[...] *obe filmové interpretácie [...] rušia pôvodnú Chrobákovu autorskú intenciu o Drakovom návrate medzi ľudí. Balázsov Drak sa do dediny nevráti kvôli autorskému povereniu postavy plnením nadosobných cieľov. Grečnerov Drak odchádza tiež, ale z opačného dôvodu – nazvime to existenciálnou dezilúziou a skepsou [...]*“²⁴¹ Niektorí autori posun v závere vnímajú negatívne, napríklad podľa Bobka kvôli ideovému (zrejme v zmysle socialistickej ideológie) oslabeniu: „*Takto 'moderne' poňatá idea je v rozpore s Chrobákovou ideou. Aj keď sa dá vycítiť jej aktualizácia, zoslabuje silný ideový náboj. Lebo čo je viac: ujsť a ostať samotným, slobodným a neškodným alebo splynúť s kolektívom, vidieť aspoň naznačenú cestu?*“²⁴² V inom svojom článku Bobok naopak nepíše o úteku, Drakov odchod považuje za silácky vzdor, ale v zmysle negatívnej kvality.²⁴³ Grečner zmenu záveru zdôvodňuje nasledovne: „*Naša doba akosi rozpory neuhládza, skôr ich rozjatrjuje a tak by pôvodný koniec mohol vyznieť trocha ako kolaudácia dneška [...]*“²⁴⁴ Ďalší autori považujú Grečnerov prístup pri adaptovaní za ukážkový alebo rešpektujúci.²⁴⁵ Iní autori oceňujú odklon od literárnej poetiky a využitie potenciálu filmového média: „[...] *hoci v základe filmu je literatúra [...], vo výsledku nie je tento pôvod citeľný. Naopak, je to dielo veľkej vizuálnej kultúry, pásmo čistých filmových obrazov*“²⁴⁶ alebo „*Grečner dokázal totiž, že*

²⁴⁰ BOBOK, Jozef. Hviezdy sú vysoko. Filmový prepis Chrobákovho Draka. *Film a divadlo* 12, 1968, č. 7, s. 9.

²⁴¹ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Zápas o Draka. In: KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav, Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2010, s. 65.

²⁴² BOBOK, Jozef. *Film a divadlo* 12, 1968, s. 9.

²⁴³ BOBOK, Jozef. Námet, ktorý sa vracia. *Roľnícke noviny* 23, 12.3. 1968, č. 61, s. 4.

²⁴⁴ Drak a cena života. *Kultúrny život* 23, 1968, č. 9, s. 9.

²⁴⁵ BOB, s. 9.

HIRŠ, s. 5.

²⁴⁶ HASSMANN, s. 5.

obraz, tvár herca, uhol pohľadu na krajinu či vec môže byť vo filme nositeľmi myšlienky vo väčšej miere, než slovo s jeho jednoznačnou, oznamovacou funkciou.“²⁴⁷

Kritické výčitky sa niekedy obracajú proti nadmernej štylizácii: „Štylizácia tu miestami prekročila medze prijateľnosti. Týka sa to hlavne práce s ruchmi a so slovom [...]“²⁴⁸ Podľa Bobka Grečner v negatívnom ponímaní „Viac dôrazu položil na pohrávanie sa s rekvizitami, a vecami ako na vybudovanie vzťahov medzi ľuďmi.“²⁴⁹ Fraňo zas obdivuje využitie bielych staveb v kontraste s bielymi krojmi – píše o kontraste bieleho na bielom.²⁵⁰ Hassmann považuje film za zložitú štruktúru rozličných prvkov, chváli budovanie atmosféry, kameru alebo herectvo a pri uvažovaní o filmovom rytme rozlišuje rýchle a pomalé sekvencie: „V prvých konflikt rýchle narastá. Jednotlivé zábery sú veľmi krátke. Kamera je pohyblivá [...] Naopak, v časti pomalej, tvoriacej pôsobivý kontrast k predošlej, sa všetko akoby utišovalo. [...] Ale pod týmto zdanlivým pokojom to vrije, konflikt sa prenáša ešte hlbšie do vnútra postáv [...]“²⁵¹

Film bol z diváckeho hľadiska prijatý skôr neúspešne, našiel si obľubu v úzkej skupine divákov. Bonko otvára problematiku tohto neúspešného prijatia. Kinematografia je preňho masovým druhom umenia, ktoré si vyžaduje aktuálnosť, neúspech Grečnerovho filmu argumentuje jeho adresovanosťou divákovi 50. rokov.²⁵² Tento predpoklad je však špekulatívny. My sa skôr domnievame, že záujem o film v úzkej skupine divákov bol podmienený jeho náročnou poetikou. V roku 2011 Grečner reflektuje záujem o svoj film u mladého publika a zdôvodňuje to takto: „[...] teraz je vhodná doba na vnímanie takýchto intímnych príbehov. [...] pozorujem, že súčasná generácia sa začína zaujímať o ľudské otázky. Proste odmieta komerčné plytké príbehy a sonduje trochu hlbšie, ako je povrch [...]“²⁵³

Nakoniec zreflektujeme Grečnerove výroky vzťahujúce sa k jeho autorskej explikácii. Chrobáková novela ho upútala „[...] krásou, štýlom, kompozíciou a najmä tajomnou atmosférou.“²⁵⁴ Násilné odloženie realizácie v 50. rokoch, považuje režisér za výhodné,

²⁴⁷ POLÁK, s. 2.

²⁴⁸ GERLACH, s. 5.

²⁴⁹ BOBOK, *Film a divadlo* 12, 1968, č. 7.

²⁵⁰ FRAŇO, 1968, s. 112.

²⁵¹ HASSMANN, s. 5.

²⁵² BONKO, Ivan. Filmové nedorozumenia. *Smena* 20, 3.4. 1968, s. 4.

Grečner následne na tento článok reagoval. Viz GREČNER, Eduard. Ivan Bonko, hadia koža a zlá pamäť. *Smena* 20, 9.4. 1968, č. 99, s. 6.

²⁵³ CYROŇ, Milan. Natáčet jen to, co káže nitro. *25fps*, 25.10. 2011. [online, cit. 11.6. 2015] Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2011/natacet-jen-to-co-kaze-nitro/>>

²⁵⁴ Drak a cena života, s. 9.

pretože mal čas premyslieť adaptačný prístup k novele a niekoľkokrát prepracovať scenár.²⁵⁵ Spomína, že už v rannej mladosti bol fascinovaný surrealistickou poéziou, hľadal organické prepojenie medzi modernou a slovenskou ľudovou tradíciou: „*Keď hovorím o ľudovej kultúre, nikdy nemám na mysli ligotavo farebný folklór a jeho napodobovanie. Ide o hlbinnú príbuznosť modernej obraznosti s domácou kultúrou [...]*“²⁵⁶ Režisér chcel folklór zbaviť gýčovitosti, ktorú nachádzal vo vystúpeniach SLUKu.²⁵⁷ Po uzatvorení svojej filmovej tvorby hovorí, že *Drak sa vracia* je jeho najintímnejším filmom²⁵⁸ a v dobe jeho realizácie našiel v postave Evy súzvuk so svojím citovým problémom.²⁵⁹

7.3 Sujet a filmový štýl

V našej práci venujeme pozornosť najmä týmto postavám: Martin Lepiš (dedinčanmi prezývaný Drak), Eva, Šimon Jariabek a starosta s obecným výborom. Keďže je Martin späť s ohňom, dostal prezývku Drak. Je hrnčiarom, ktorý vytvára špecifické hlinené nádoby, ktoré nie sú len úžitkovými predmetmi, ale aj umeleckými dielami, ktoré majú svoj autorský rukopis. Podľa Cyroňa „*Jejich tvary jsou záměrně antropomorfní a zoomorfní, čímž se jednak přibližují uměleckému pojetí, jednak hrdinově podstatě Draka. [...] Drakovy výtvořy lze chápat jako odraz jeho (umělecké a snad i vyděděnecké) duše.*“²⁶⁰ Drakovu spätosť s ohňom a teda aj kompetentnosť jeho prezývky, potvrdila situácia, počas ktorej podpálil v krčme jedného z dedinčanov, a to ako pomstu za neoprávnené podpálenie Drakovho domu. Drak je predstaviteľom cnostného a silného hrdinu, ktorý pomáha zachrániť stádo kráv spoločenstvu, ktoré ním opovrhuje. V opozícii k nemu stojí obecný výbor, ktorý ho pred rokmi z dediny vyobcoval. Na Draka padlo podozrenie, že v období sucha a neúrody má múku a nechce sa o ňu podeliť. Keď dedinčania zistili, že domnelé zbožie je v skutočnosti jemnou hrnčiarskou hlinou, nezmyselne obvinili Draka z klamstva. Po vyhnaní sa protagonista zároveň odlúčil od jeho milej Evy, ktorá si počas jeho neprítomnosti vzala Šimona, a to aj napriek tomu, že odchádzajúcemu milencovi povedala: „*Martin, budem t'a*

²⁵⁵ Ibid.

²⁵⁶ APFEL.

²⁵⁷ *Zlatá šedesáta*. Eduard Grečner. Česká televize a Slovenský filmový ústav, Martin Šulík, Česko, 2009.

²⁵⁸ CYROŇ, *25fps*, 2011.

²⁵⁹ SMEJKAL, s. 10.

²⁶⁰ CYROŇ, *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*, 2011, s. 78 – 79.

čakat!“²⁶¹ Nedozvieme sa, prečo Eva nezostala Drakovi verná, predpokladáme, že k svadbe so Šimonom ju donútila spoločnosť.

Keď sa Drak po rokoch vráti, Šimon má nutkanie ho odstrániť, pretože sa domnieva, že to po ňom požaduje obecný výbor a pretože sa soka žiarlivo obáva. Keď však vidí, ako sa jeho protivník s citom stará o vtáčie mláďatá, pochopí, že Drak nie je hrozbou. Šimon vyhovie požiadavke výboru doprevádzať Draka pri ceste za stádom. Aj keď nedostal jasný pokyn, implicitne predpokladá, že obec ho vyzýva k vražde Draka. Spustí naňho kameň, avšak na poslednú chvíľu Draka varuje. Šimon sa pohybuje medzi požiadavkami obecného výboru, ktoré sú mu zadávané priamo alebo ich implicitne vyvodzuje (správne alebo nesprávne) a súcitom s Drakom. Je postava, ktorá podlieha ideológii zadávanej spoločnosťou a zároveň mysliacim jednotlivcom, ktorý sa snaží Draka kriticky vyhodnocovať. V literárnej predlohe sú jeho myšlienky popísané, a tak je jeho pochybovanie explicitne zrejmé: „*Sám však cítil, že sa ho Drakov návrat netýka viac ako ostatných a že ak už musí zasiahnuť, urobí tak nie z vlastnej vôle, ale iba ako vykonávateľ vyššej moci, ktorá si ho naslepo vybrala spomedzi ostatných.*“²⁶² Následne myslí na to, že by preňho bolo príjemnejšie z dediny odísť a ženu prenechať sokovi: „*Najlepšie by bolo zapľuť všetko a stratiť sa odtiaľto, z tohto prekliateho kútiska. [...] Namojveru je to dobrá myšlienka! Vezme z komory topor, pobíjačku, remennú zásteru a – hajde, majte ma radi! Ešte dnes večer vezme topor. Nič ľahšie, nič jednoduchšie. [...] Povie jej [Eve], že sa jej vrátil [Drak] a že môže k nemu ísť, že jej nebude brániť, pretože on, jej muž, odíde ešte tej noci a urobí miesto tomu druhému.*“²⁶³

Rozpoltenosť tejto postavy je v novele vyjadrená aj tým, že o sebe niekedy hovorí v prvej osobe plurálu: „*Ozaj, Drak... dostal nás. Ako malého chlapca nás dostal.*“²⁶⁴ Keďže vo



Obr. 45

filmovej adaptácii absentuje rozprávač, ktorý by explicitne vyjadroval myšlienky postáv, Šimonové neustále pochybnosti väčšinou vyvodzujeme z jeho jednania.

Film sa odohráva v dedine Leštiny a v jej horskom okolí. Z

²⁶¹ *Drak sa vracia*. Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Eduard Grečner, ČSSR, 1967.

²⁶² CHROBÁK, s. 33.

²⁶³ *Ibid.*, s. 35, 37.

²⁶⁴ *Ibid.*, s. 102.

Leštín sa najmä opakuje Drakov dom, dom Evy a Šimona a krčma. Drak býva na okraji dediny na kopci, podobne ako Husiarik z *Balady o Vojtovej Maríne*. (Obr. 45) Krčma tu nie je slobodným prostredím, v ktorom by hrdina získaval informácie ako Peter v *Troch gaštanových koňoch*, ale uzatvoreným klanovým táborom obecného výboru. Z horského prostredia sa objavujú rôzne lokality: pasienky (Obr. 46 a) alebo naopak skaly (Obr. 46 b), voda a oheň (Obr. 46 c), ktorý zasahuje rastlinstvo a stádo kráv.



Obr. 46 a, b, c

Vývojový vzorec je veľmi jednoduchý: na začiatku sa Drak po rokoch vracia do Leštín. Zlom nastáva požiarom v horách, čo podmieni Drakovu a Šimonovu spoločnú cestu. Vzorec končí návratom stáda do Leštín a Drakovým odchodom, ako reakciou na nemožnosť byť v dedine prijatým. Pri reflexii literatúry sme poukázali, že hlavný rozdiel v transferoch predlohy a adaptácie spočíva v ich koncoch: v novele sa Drak na rozdiel od filmu rozhodne zostať v Leštínach, čím záver vyznieva zmierlivo, až šťastne. Hoci je vývojový vzorec jednoduchý, narácia Grečnerovho filmu je oproti rozprávaniu predchádzajúcich filmov o niečo zložitejšia. Odlišuje sa najmä v odklone od chronológie, pretože o niektorých udalostiach fabule, vypovedá pomocou štyroch retrospektív.²⁶⁵ Pri orientácii v rozlišovaní minulosti a prítomnosti, napomáha Drakova páska cez jeho zranené oko, ktorú má len v prítomnom čase. Prvé dve retrospektívy iniciuje Eva ako svoje spomienky. Potom, ako sa od Šimona dozvie o Drakovom návrate, spomína na bozk s Drakom. Druhá retrospektíva sa skladá z troch scén: prvou je Evina spomienka na svadbu so Šimonom, potom je prezentovaný opäť bozk s Drakom a nakoniec jej návštevu v Drakovom dome. V novele je zrozumiteľné, že Eva si vzala Šimona až po Drakovom odchode. Druhá retrospektíva však môže navádzať k tomu, že vzťah Evy a Draka pretrvával aj po svadbe, a teda že bola svojmu mužovi neverná. Nevieme však, v akom poradí Eva na jednotlivé udalosti spomína, a preto neskôr prezentovaný bozk a návšteva u Draka mohli predchádzať svadbe. Takýmto rozprávaním forma zneisťuje diváka o cnosti Draka a Evy. Každopádne predpokladáme, že stretnutia s Drakom sa odohrali ešte pred svadbou, pretože svadba so Šimonom pred Drakovým odchodom vyznieva nelogicky. Zároveň, ak by bola Eva Šimonovi neverná, obec

²⁶⁵ S flashbackmi sme sa stretli v *Balade o Vojtovej Maríne* a s víziami (z ktorých niektoré mohli byť flashbacks) v *Troch gaštanových koňoch*. Naráciu však výraznejšie nekomplikovali.

by ju zrejme kruto odsúdila. Tretiu retrospektívu iniciuje Drak v krčme, potom, ako výboru ponúkne pomoc so stádom. Spomína na svoje vyhnanie a jeho príčiny: dedinčania obvinia Draka z klamstva s hlinou, zrania ho úderom s palicou do hlavy (dozvieme sa, že pásku cez oko nosí kvôli tomuto zraneniu) a podpália mu dom, Drak sa pomstí a následne je z obce odvedený žandármi. Drakovou retrospektívou sa transfer adaptácie líši od novely. V nej sú tieto udalosti taktiež popísané, ale nie ako Drakove spomienky. Ten v predlohe nie je pôvodcom žiadnej retrospektívy, čím je umocnená záhadnosť postavy a väčšia identifikácia



Obr. 47



Obr. 48

recipienta so Šimonom, ktorý sa snaží vysporiadať s nedostatkom informácií o domnelom protivníkovi. Táto zmena sa dá vysvetliť aj tým, že „[...] *Grečnerovi jde především o nitro postav, a proto se pokouší vykreslit rozpoložení Evy a Šimona, ale také Draka.*“²⁶⁶ Poslednú retrospektívu otvára Šimon, počas vyrezávania kúdele pre Evu: v scéne na svadbe Eva od Šimona neprijíma druhú polovicu jablka, čím je vyjadrené jej odmietnutie muža.²⁶⁷ V ďalšej scéne Šimon nesie Evu, ktorá sa tvári šťastne.

(**Obr. 47**) Zdá sa, že Evin úsmev tu neodpovedá skutočnosti, ale Šimonovmu subjektívnemu prianiu. To potvrdí to, že žena odmietne bozk svojho muža a následne v ďalšej retrospektívnej scéne pred ním uteká.²⁶⁸

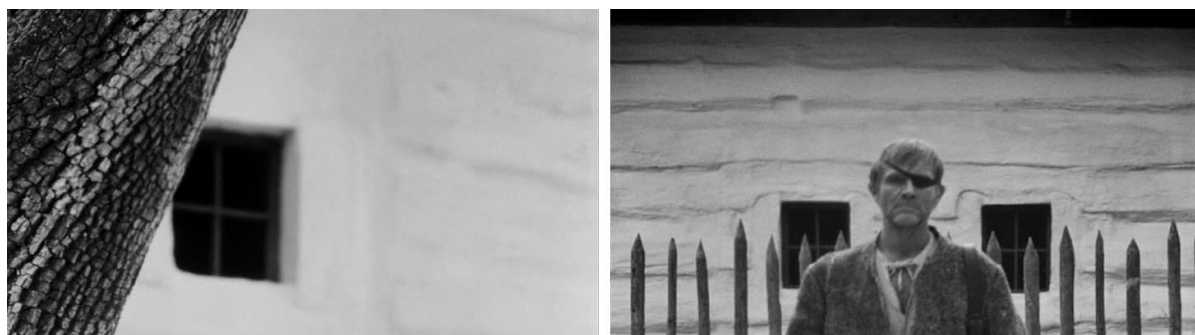
Jedným z najvýraznejších rysov filmového štýlu je uplatnenie objektívu s veľkou ohniskovou vzdialenosťou, čím jednak dochádza k dosiahnutiu malej hĺbky ostrosti a zároveň k splošteniu priestoru (objekty sa v perspektíve zdajú byť bližšie oproti ich

²⁶⁶ CYROŇ, 2015, s. 174.

²⁶⁷ Rozdelenie polovic jedného jablka medzi manželov vychádza zo slovanského zvyku: „*Mezi novomanžely se pokrm dělil na polovic, často šlo o ovocný plod, jablíčko. [...] Tyto úkony měly utužit svazek a zabezpečit shodu v manželství.*“ Viz MAČUDA, Jiří Svjatoslav. *Svatba u Slovanů*, s. 7 – 8. [online, citované 14. 10. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.dobrodruzstvivanesvatba.cz/texty/macuda-svatba-u-slovanu.pdf>>

²⁶⁸ Podobne analyzuje retrospektívy aj Cyroň. (CYROŇ, *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*, 2011, s. 79 – 82)

skutočnej vzdialenosti počas nakrúcania), čím je dosiahnutý účinok vytvorenia dusivej atmosféry. Pomocou zaostrenia je upozorňované na určité objekty v mizanscène (často sú to detailné tváre hercov) a naopak ikonická opisnosť okolitého prostredia je potlačená. V rovine neostrosti sa ocitajú aj dôležité objekty mizanscény, ako je napríklad Drakov dom (**Obr. 48**), ale je rozostrený celý rám. V novele prevláda popis vnútorných myšlienok a pocitov postáv nad popisom vonkajšieho prostredia. Filmové médium sa skrz svoju ikonickú povahu nemôže vyhnúť zobrazeniu prostredia, ale nízka hĺbka ostrosti obrazu prehľadné zobrazenie filmového priestoru potláča – v rámci vypovedania sú lyrické kódy novely prenesené do ekvivalentov filmového štýlu, oboje diela sa primárne nevydávajú popisom prostredia (literárnym alebo ikonickým), v zmysle príznačnom pre realizmus. Keď Drak kráča obcou, je pozorovaný dedinčanmi. Tí však nie sú zobrazení priamo, ale pomocou zástupných znakov, okien (**Obr. 49 a, b**): „*Nedochází tedy k přímé konfrontaci, ale jednoduchými zástupnými symboly se zvyšuje bariéra mezi Drakem a obyvateli Leštin. Celý konflikt se tedy odehráva bez přímé konfrontace v subjektivní rovině.*“²⁶⁹ Grečnerov prístup sa líši od



Obr. 49 a, b

Balaďovho realizmu: pri analýze *Troch gaštanových koní* sme poukázali, že Peter je taktiež sledovaný dedinčanmi, ktorí sú však zobrazení priamo. (**Obr. 17 a, b, c**) Rovina abstrakcie je vo filme *Drak sa vracia* docielená aj nemožnosťou určiť dobu deja. Kroje, ktoré by mohli datovanie skonkretizovať, sú v tomto prípade nekompetentné indície, pretože Grečner požadoval pre svoj film vytvoriť jedinečné kroje, ktoré nie sú replikami reálne existujúcich. Ako sme sa zmienili pri reflexii režisérovho prístupu, Grečner odmietal ligotavosť folklóru a gýčovitosť SLUKu. Prezentácia folklóru sa teda vzdialuje od divadelného výstupu z *Balady o Vojtovej Maríne*.

²⁶⁹ CYROŇ, 2015, s. 182.



Obr. 50 a, b



Obr. 51 a, b, c



Obr. 52 a, b

Vo filme sa používajú kruhové jazdy okolo postáv. Prvá takáto jazda je v Eviných spomienkach. Na jej začiatku stojí Drak pred Evou (**Obr. 50 a**), potom k nej pristúpi a pobožká ju (**Obr. 50 b**), počas čoho kamera krúži okolo dvojice približne o 360°. „Kamera se zcela odpoutává a dodává naplno vyzníť jejich citu.“²⁷⁰ Podobný typ jazdy je polkruhový pohyb, ktorý opíše kamera okolo sediaceho Draka a Zošky: na začiatku vidíme dvojicu z jednej strany (**Obr. 51 a**), kamera sa kruhovým pohybom presunie poza postavy (**Obr. 51 b**) a skončí z opačnej strany (**Obr. 51 c**), približne o 180° než začala. Posledná jazda tohto typu zachytáva objímajúcu sa Evu a Šimona (**Obr. 52 a**): kamera opäť vykoná polkruhový pohyb, na konci ktorého sa do záberu dostane postava Draka v rozostrenom pozadí. (**Obr. 52 b**) Tieto dve polkruhové jazdy neporušili pravidlo osy, namiesto strihu však došlo k prerámovaniu na protizáber zdlhavejším spôsobom, čo spomalilo tok času. Pomalé tempo je vo filme dosiahnuté aj pomocou ďalších prostriedkov: zábery s niekoľkominútovou dĺžkou,

²⁷⁰ CYROŇ, *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*, 2011, s. 84.

nenaratívne panorámy snímajúce hory, spomalené zábery v retrospektívach alebo pomalý pohyb hercov.



Obr. 53 a, b, c



Obr. 54 a, b

Pomocou prostriedkov štýlu je vyjadrená aj oddelenosť Draka od obce. Deje sa tak prostredníctvom dvojitého rámovania obrazu (rám vytvorený pomocou mizanscény vo vnútri rámu záberu). Keď sa Drak na začiatku stretáva so Zacharom, je z jednej strany utláčaný stromom. (Obr. 53 a) Protagonista sa následne posunie smerom doprava a ocitne sa v kompozícii bez prekážky. (Obr. 53 b) V krčme je Drak podobne zarámovaný vo vnútri jedného záberu a oddelený od obecného výboru, navyše je umiestnený v pozadí. (Obr. 53 c) Počas pohanského rituálu je obec zoskupená pohromade, postavy nahustené pokope vyplňajú celý rám. (Obr. 54 a) V nasledujúcom zábere stojí Drak v diaľke pri svojom dome, izolovaný od zbytku kolektívu. (Obr. 54 b) Vzniká tak kontrast medzi rámom nasýteným postavami a rámom s jednou postavou. Keď sa Drak stretne s pašerákmi, Šimon ho pozoruje cez okno salaša. (Obr. 55 a) Tento vizuálny rám spája Draka s jeho kolektívom, zároveň vyjadruje Šimonovu oddelenosť a jeho obmedzenú znalosť: rám mu bráni vidieť kontext, a preto sa domnieva, že Drak predal stádo pašerákovi. Šimonova obmedzenosť je pomocou dvojitého rámu vyjadrená aj v inej scéne, kedy sa táto postava ocitne v stiesňujúcej kompozícii svojho domu. (Obr. 55 b) V ňom nenachádza šťastné manželstvo, ale vnútorne vykonštruované obavy zo soka. Subjektívne Šimonovo vnímanie je dosiahnuté aj pomocou iných prostriedkov: keď sa prebudí, z jeho hľadiskového pohľadu vidíme Drakovu vychýlenú a neprirodzene otočenú tvár snímanú z rakurzu (Obr. 56) – tieto vlastnosti obrazovej kompozície vyjadrujú morálnu pokrivenosť Drakovho charakteru, tak, ako ho

vníma Šimon. Tieto prostriedky vypovedania, sú filmovými ekvivalentmi k subjektívnym popisom v novele.



Obr. 55 a, b



Obr. 56

Filmový strih, okrem toho, že je jedným z nástrojov narácie, má v tomto filme aj ďalšie funkcie. Strih môže vytvárať vzťahové väzby medzi postavami: na konci prvej scény s Evou sa táto postava prudko obzrie (**Obr. 57 a**) a náhlym strihom sa rozprávania preniesie na iné miesto, kde sa zas

obzrie Drak (**Obr. 57 b**) – pomocou strihovej kombinácie vznikol dojem, že postavy svoje pohľady smerujú na seba navzájom, hoci sa krátko na to dozvieme, že Drak sa obzerá na Zachara. Na podobnom princípe funguje aj vytváranie širších ideových rámcov: najskôr kamera sníma oheň v Drakovom krbe (**Obr. 58 a**), po strihu je zas v zábere horiaci les (**Obr. 58 b**), v ktorom uviazlo stádo kráv – je tak vytvorená paralela medzi Drakom (ako príčinou) a horiacim lesom (ako dôsledkom).²⁷¹ V niektorých retrospektívach sú do priebehu rozprávania vstrihované krátke zábery na oheň, ktorý implikuje prítomnosť Draka ako hrozby – filmová interpunkcia teda nevzniká len bežným spôsobom, ako je napríklad využívanie prelínačiek, ale aj pomocou symbolických motívov mizanscény, a tak nie len oddeľuje a rytmizuje, ale aj tematizuje.

²⁷¹ CYROŇ, *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*, 2011, s. 75.



Obr. 57 a, b



Obr. 58 a, b

Dialóg je v Grečnerovom filme používaný v minimalistickej miere. Zvuková zložka je však jednou z najvýraznejších tohto filmu, a to predovšetkým vďaka nediegetickej hudbe, ktorá predstavuje hraničný tvar medzi jazykovým (väčšinou obtiažne zrozumiteľný spev) a ne-jazykovým (inštrumentálna zložka) charakterom. Hlavnou funkciou hudby je vytvárať špecifický typ depresívnej (prípadne halucinogénnej) atmosféry. Juraj Lexmann, v štúdiu venovanej slovenskej filmovej hudbe, o Grečnerovom filme píše: „*Vrchárska téma (podľa Dobroslava Chrobáka) by zniesla folklórnu orientáciu, tvorcovia sa však vedome rozhodli pre dômyselne prekomponovanú avantgardnú hudbu.*“²⁷² Od etnografickej línie sa teda štýl neodkláňa len mizanscénou, ale aj hudobnou zložkou. Zvuk vyniká aj špecifickou postprodukčnou úpravou. V retrospektívnych sekvenciách sú hlasy deformované a rozšírené o ozvenu, čo vyjadruje, že udalosti sú projektované myslou spomínajúceho. Druhý prípad úpravy verbálnych zvukov je polyfónna montáž, častokrát nezrozumiteľných a prelínajúcich sa hlasov vidiečanov, pošeptávajúcich paranoidné výroky voči Drakovmu návratu – adaptačne sa tento štylistický postup opiera o literárny popis v predlohe: „[...] *predrala sa zvest' neviditeľnými špárkami do každého dvora.*“²⁷³ Podľa Cyroňa, „*Grečner omezením dialogů sledoval jednak výchozí představu intelektuálně náročného filmu, v němž bude nutno emoce dešifrovat, jednak se domníval, že je to jediný způsob, jak převést sugestivitu předlohy*

²⁷² LEXMANN, Juraj. Filmová hudba. In.: MACEK, Václav (Ed.). *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1992, s. 104.

²⁷³ CHROBÁK, s. 25.

do vizuální podoby. Zároveň se tak vesnický kolektiv slévá v jednolitou masu, v níž autor nevnímá jednotlivce v dialogu, nýbrž hlas veřejného mínění.²⁷⁴

7.4 Baladické aspekty

Zuska o kamere Grečnerovho filmu píše: „[...] kamera je s velkou převahou tzv. objektivní a představuje tak ekvivalent neosobního vyprávěče v literární baladě.“²⁷⁵ Vzhľadom k našej analýze filmového štýlu, nemôžeme s týmto tvrdením súhlasiť. Vo filme síce neprevládajú subjektívne hľadiskové zábery, ale rovnako nemôžeme za dominantnú považovať objektivnosť kamery – tá má potenciál subjektívizovať a zabstraktňovať. Navyše, ako sme poukázali, narácia diváka zneisťuje, čo taktiež odporuje figúre objektívneho rozprávača. Výrazným odklonom od realistickej opisnosti a príklonom k abstraktnosti, k prezentácii subjektívnych pocitov a vnímania postáv alebo motívov prírody, je sujet značne **lyrizovaný**. Podľa Zusku je sujet poetizovaný²⁷⁶ aj pomocou symbolickej prezentácie. Deje sa tak napríklad prostredníctvom synekdochy: keď Šimon vidí, že ho Eva odmieta pobožkať, zrazí na zem hlinenú nádobu vyrobenú Drakom – tá ako časť odkazuje k sokovi.²⁷⁷ Drakove výrobky, ako znak prítomnosti vyhnaného hrdinu, sú v dome Evy a Šimona prítomné aj v iných scénach. Za ďalší poetický kód považuje Zuska vizuálnu metaforu: je vytvorená paralela medzi záberom s Evou upravujúcou si čierne vlasy (**Obr. 59 a**) a nasledujúcim záberom na čiernu mačku.²⁷⁸ (**Obr. 59 b**) Podobná paralela je vytvorená aj v rámci mizanscény s čiernou vlnou, ktorá opäť súzni s Evinými vlasmi. (**Obr. 59 c**) Film začína titulkovou sekvenciou s dvojminútovou panorámou na hory, ktorá iniciuje pomalé tempo a na jej konci sa rám zastaví na hlavnej postave. O minútu neskôr sa odohrá stretnutie protagonistu so Zacharom a rázom sa začnú dedinou šíriť paranoidné zvesti o Drakovom návrate. Takýto prístup korešponduje s uvedením do deja **in medias res**, aj keď titulková sekvencia s dlhou panorámou spomaľuje tempo. Pomalé tempo napomáha **pochmúrnosti atmosféry**, ktorá je umocňovaná zamračeným počasím a hudbou prechádzajúcou až do vyvolania depresívnej nálady. **Rýchly spád**, ktorý je pre baladu typický, je tu narušený práve pomalým tempom a taktiež retrospektívnymi sekvenciami. **Hutnosť dialógov** je problematické vyhodnotiť, pretože ich počet je výrazne zredukovaný. Často sú prezentované

²⁷⁴ CYROŇ, 2015, s. 181.

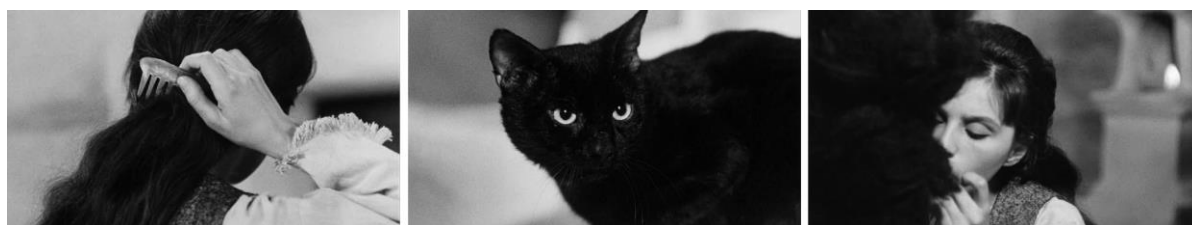
²⁷⁵ ZUSKA, s. 110.

²⁷⁶ Zuskov termín poetizácia je ekvivalentom k nami používanému termínu lyrizácia.

²⁷⁷ ZUSKA, s. 110.

²⁷⁸ Ibid., s. 111.

nerealisticky, pomocou zvukovej montáže alebo deformácie a ozveny hlasov, prevláda umelecká motivácia charakteru dialógov nad realistickou a kompozičnou. Ich hutnosť v zmysle informatívnej plnosti je narušená tým, že myšlienky postáv sú niekedy cez dialógy nejasné. Film sa sústreďí **k jednej hlavnej zápletke** (Drakov spor s obecným výborom a Šimonom a hrdinova snaha získať stratenú česť), narácia je však komplikovanejšia, než v predchádzajúcich filmoch. Záver s horiacim domom hrdinu a jeho náhlým odchodom je nepochybne **úsečný** a na rozdiel od Chrobákovej novely **tragický**. Kým by sme o žánrovom zaradení novely mohli uvažovať ako o rozprávke (aj keď s určitými pochybnosťami), v prípade adaptácie to neprichádza do úvahy.



Obr. 59 a, b, c

Hlavným hrdinom je Drak, **obyčajný človek**, ktorý vstupuje **do konfliktu s vyššou spoločenskou mocou**, stelesnenou obecným výborom a ďalšími obyvateľmi Leštín. V predchádzajúcich filmoch mali antagonisti logické dôvody čeliť hrdinovi: Jašek a Peter boli pre Macka a Jana sokovia v láske, Adam bol pre Okolického spoločenskou hrozbou. Z Grečnerovho filmu sa dozvieme, že obec Draka poverčivo podozrieva zo zavinenia suchého počasia alebo z podvodu so zamenením múky za hlinu. Nepredpokladáme však, že dedinčania skutočne týmto Drakovým previneniam veria, ale že si nepriateľa konštruujú. Dôvod odmietania teda vidíme v protagonistovej odlišnosti od zbytku obce: žije na okraji, venuje sa netradičnej činnosti (umelecké hrnčiarstvo) a na rozdiel od ostatných, je schopný riešiť závažné problémy. Konflikt teda stojí na princípe stretu individualistu a kolektívu zjednoteného ideológiou. Na tento princíp poukazovali aj dobové kritiky a potvrdil ho aj Grečner ako svoj autorský zámer. Drakova snaha zostať v dedine, ale zároveň neprestať byť samým sebou (ako hovorí on sám: „*Len mi dovoľte kopať hlinu pod Peklom.*“²⁷⁹), to znamená neprijat' ideológiu, ale naopak, vymedziť sa voči nej, sa zdá byť namáhavým až absurdným cieľom. Rozpoltený Šimon sa pohybuje v konflikte medzi Drakom a obcou. Niekedy sa snaží vyhovieť implicitnému rozkazu obecného výboru, inokedy prejaví voči Drakovi súcit. Nakoniec však prijíma domnelý implicitný rozkaz: keď podpáli Drakov dom, zisťuje, že pokyn výboru a Drakovo stretnutie s pašerákmi nesprávne interpretoval. Šimon taktiež pôsobí ako absurdný hrdina, ktorý nedokáže vo svete rozpoznávať zrozumiteľné

²⁷⁹ *Drak sa vracia.*

štruktúry, je neustále mätený. Z tohto pohľadu je konflikt podmienený vlastnosťami narácie: tá divákovi, podobne ako aj Šimonovi, zatajuje informácie o Drakovi. Keďže niektoré indicie naznačujú Drakov pokrivený charakter, Šimon nakoniec o tejto postave vytvorí nesprávnu hypotézu.

Tragický konflikt je rozvíjaný ďalšími baladickými motívmi. Prítomnosť Draka, ako narušiteľa ideológie, vyvoláva v dedinčanoch pocit **strachu**. Šimon sa Draka neobáva ako narušiteľa štruktúr v obci, ale predovšetkým ako soka, jeho strach je teda motivovaný manželskou **láskou** (ktorá tu má presnejšie skôr podobu vášne).²⁸⁰ Paranoja kauzálne podnecuje dedinčanov k ďalšiemu baladickému motívu, **k nenávisti** voči hrdinovi. **Motív živeľnej katastrofy**, sucha a požiaru, je v spojitosti so strachom obcou prisúdený protagonistovi a stáva sa tak ďalším domnelým argumentom k nenávisti. Požiar podnecuje cestu, ktorá tak predstavuje baladický **motív putovania**.

Vieme teda, že Drak sa nijak **neprevinil**, takže krutosť, ktorú si vyslúži od dediny, je nespravodlivým „**trestom**“, respektíve, hrdina je obvinený vykonštruovane. Neoprávnenosť až absurdnosť trestu je umocnená tým, že hrdina je nie len bez viny, ale navyše sa snaží obci aktívne pomôcť. Paradoxom je aj to, že obec, ako hlavný vinník, zostane nepotrestaná. Pozrime sa, nakoľko Evino nedodržanie sľubu čakať Draka, môžeme považovať za jej previnenie. Keďže počas filmu na Draka spomína, a to aj na intímne chvíle bozkov, predpokladáme, že je do Draka neustále zamilovaná. Naopak, voči Šimonovi je odťažitá. Predtým, ako sa Šimon vydáva s Drakom na cestu, Eva skryje mužovu sekeru, čím chce predísť Drakovmu ohrozeniu. Keď však dvojica odchádza (**Obr. 60 a**), Eva sa vráti pre sekeru, aby ju dala Šimonovi, následne ale vidí, že dvojica je už v nedohľadnej vzdialenosti, a preto zostane bezmocne stáť. (**Obr. 60 b**) Špalky nahromadeného dreva, vedľa ktorých Eva stojí, sú spolu so sekerou Šimonovými atribútmi – prvý záber, v ktorom sa táto postava vo filme objaví, je mizanscéna Šimona pri kmeňoch stromov. (**Obr. 60 c**) V inej scéne ho vidíme rúbať drevo. Eva nevzala Šimonovi len zbraň, ale aj jeho atribút. Zatiaľ, čo sa doteraz zdalo, že sa Eva snaží zostať Drakovi verná, jej snahou podať mužovi sekeru, je to spochybnené. Podľa rozhovoru Cyroňa s režisérom filmu, „*Grečner scénu interpretuje tak, že hrdinka se bojí, aby Šimon Draka nezabil, ale keď ho vidí ozbrojeného, svedomí jí to nedovolí.*“²⁸¹ Drak nezaujmom o Evu a vzťahom so Zoškou demonštruje, že Evu zbavuje jej sľubu.

²⁸⁰ Nebudeme teraz problematizovať termín láska. Pokiaľ budeme lásku vnímať v zmysle Buberovej filozofie, ktorú sme naznačili pri rozboře *Balady o Vojtovej Maríne*, vieme namietnuť, že Šimon v skutočnosti Evu nemiluje.

²⁸¹ CYROŇ, 2015, s. 179.

Šimonova vina je naopak očividná. Voči Drakovi sa previní tým, že mu prevezme milú a neoprávnenne podpáli dom v závere. Postava zostane nepotrestaná.



Obr. 60 a, b, c

Keď sme sa zamýšľali nad tragickým konfliktom a motívom „trestu“, narazili sme na tému absurdna. Existenciálnou kategóriou absurdna sa Camus zaoberá v eseji *Mýtus o Sisyfovi*. Podľa francúzskeho mysliteľa, oproti sebe stoja dva členy: človek a svet. Človek sa snaží svet racionálne pochopiť, pričom môže nadobudnúť len iluzívnu istotu o znalosti. Akonáhle si človek prizná, že svet je nepochopiteľný a cudzí, narazí na absurdno, ktoré „[...] se rodí z tohto rozporu medzi lidským voláním a nerozumným mlčením světa. [...] pocit absurdity se nerodí z prostého zkoumání nějakého faktu nebo dojmu, že tryská ze srovnání faktického stavu a jisté reality, ze srovnání nějakého činu a světa, který jej přesahuje. Absurdno je v podstatě rozpor. Netkví ani v jednom ze srovnávaných prvků. Rodí se z jejich konfrontace.“²⁸² Prvým takýmto rozporom je konfrontácia Draka a obce – hrdina sa snaží byť členom spoločenstva, ktoré stelesňuje všetko čo on sám neuznáva. Túto snahu vykonáva napriek tomu, že si uvedomuje nemožnosť úspechu – keď ho Zoška utešuje, že ho Leštíncania príjmu, on jej odpovie: „*Neprijmú. Tomu ty nerozumieš, Zoška. Sú ľudia, i keď žijú s ostatnými, do smrti ostanú sami.*“²⁸³ Druhý rozpor vzniká medzi Šimonovou snahou o poznanie a neustálym unikaním istoty. Možnosť, ktorá sa mu javí ako pravdivá, sa nakoniec ukáže byť mylnou.

7.5 Archetypálne aspekty

Rovnako ako v predchádzajúcich filmoch, hlavný hrdina Drak nie je schopný vykonávať zázračné činy, nežije v nadpozemskom svete, a preto nie je **hrdinom mýtu**. K mýtu však odkazuje svojou prezývkou: drak alebo iná obluda sa objavuje v mýtoch ako reprezentácia chaosu, stelesnenie zla, ktoré musí boh alebo poloboh zničiť a ustanoviť tým kozmos. Martin Lepiš si prezývku Drak od obyvateľov Leštín vyslúžil, pretože ho považovali za hrozbu, poverčivo zdôvodnili sucho a neúrodnosť jeho prítomnosťou. Cnostný hrdina je tak obcou

²⁸² CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha : Garamond, 2015, s. 36 – 37, 39 – 40.

²⁸³ *Drak sa vracia*.

neoprávnene označený znakom zla, predstaviteľ **apokalyptickej obraznosti** sa stáva zdanlivým zástupcom sveta **démonickej obraznosti**. Význam filmu sa dá chápať ako určitá kritika aplikácie mýtu pri pomenovaní reality, kritika prenosu doslovných mýtických štruktúr do skutočného sveta. Tento princíp pripomína náboženský fundamentalizmus, ktorý denotatívny význam posvätného textu, bez snahy interpretovať, prenáša do pomenovania a pochopenia reálneho sveta. Pohanský rituál, ktorý sa objaví vo filme, tak vyjadruje tento primitivizmus dedinčanov, od ktorého si Drak drží odstup. (**Obr. 54 b**) Vo filme nenájdeme informácie o Drakovom pôvode. V novele sa dozvedáme, že malého Draka opusteného niekde vonku našiel stavec z Leštín, hrnčiar Lepiš Madluchovie. Stavec sa ho ujal a naučil chlapca hrnčiarskemu remeslu. Keď Lepiš zomrel, dedina obvinila Draka z vraždy.²⁸⁴ Drak je síce dedinčanmi odmietaný, ale svojimi schopnosťami ich prevyšuje, preto ho považujeme **za hrdinu vysokej mimézis**. Zároveň je schopný prejavíť svoju podradenosť voči obecnému výboru: keď sa richtár Draka spýta, akú si žiada odmenu za privedenie stáda, Drak sklopí hlavu a odpovie: „*Nežiadam nič, žiadnu odmenu. Len mi dovoľte znova tu bývať a kopať hlinu pod Peklom.*“²⁸⁵ Toto gesto nie je prejavom nízkości, ale pokory a potvrdením cnostného charakteru. Drak nemá len vodcovské predispozície voči ľuďom, ale v niektorých chvíľach sa dostáva na úroveň spriaznenosti s prírodou alebo až k jej nadradenosti. Spriaznenosť je vyjadrená napríklad jeho staraním sa o vtáacie mláďatá. Nadradenosť sa prejavuje voči neživej prírode, keď vládne zemi (hrnčiarska hlina) a ohňu, ktorým dáva hline novú formu alebo voči živej prírode, keď sa Drak ukáže ako jediným, kto je schopný vyviešť stádo. Spriazneným alebo až nadradeným vzťahom k prírode Drak odkazuje **k hrdinovi romantického módu**.

Cyroň dospieva k tvrdeniu: „*Drak sa vracia se odehráva v historickém bezčasí, určovaném starými rodovými a mytickými tradicemi. Toto bezčasí nemá pro recipienta jasné kontury, neboť se ztrácí v mlhavosti, vytvořené dlouhoohniskovým objektivem.*“²⁸⁶ Dobu deja nevieme určiť. Naopak, prostredie je konkrétne pomenované – každopádne, abstrakcia dosiahnutá filmovým štýlom potlačuje jeho opisnosť. Takže v konečnom dôsledku sa vzpiera realistickej konkrétosti nie len čas, ale aj priestor. Dlhé zábery, rozostrený obraz, hudba alebo špecifická zvuková montáž sú prostriedky, ktoré sa podieľajú na implikácii mytologickej atmosféry. K mýtu teda film neodkazuje len motívmi, ale aj pomocou štýlu.

Archetyp tieňa tu nie je zastúpený jednou postavou, ale nadobúda podobu obecného výboru, prípadne kolektívu celej obce. Zatiaľ čo je Drak cnostný, skromný alebo schopný

²⁸⁴ CHROBÁK, s. 16 – 17.

²⁸⁵ *Drak sa vracia.*

²⁸⁶ CYROŇ, *Poetické a ideové rozdiely českých a slovenských historických filmů v 60. letech*, 2011, s. 87.

riešiť závažné problémy, v obecnom výbore tieto vlastnosti absentujú. Svoju cnosnosť popiera neoprávneným odsúdením Draka, neskromnosť demonštruje svojou nadradenosťou voči hrdinovi a namiesto podania návrhu na riešenie problému od neho uniká – keď pastier výboru oznámi, v akej bezvýhodiskovej situácii sa ocitlo stádo, richtár navrhne: „*Napime sa, chlapi!*“²⁸⁷ Následne výbor začne spokojne popíjať tvrdý alkohol. V zapätí prichádza Drak s konštruktívnym riešením, ktoré je protikladom k pasivite a k rezignácii výboru. Zosmiešnená podoba archetypu tieňa tu odkazuje k **ironickej mimézis** – tým vzniká absurdná situácia: hrdina nesúci znaky z vyšších módov, musí namáhavo čeliť antagonistickému zoskupeniu najnižšieho módu.



Obr. 61 a, b

Ak by Eva bola Drakovou **animou**, bolo by nejasné, prečo ju hrdina po svojom návrate prenecháva Šimonovi a vyberá si inú ženu Zošku. Podobne je problematické Evu považovať za Šimonovu animu, pretože žena mu naznačuje odmietanie a ich vzťah nie je harmonický. Keď sa Eva dozvie od Šimona, že sa Drak vrátil, pozrie sa do zrkadla, na ktorom je biblické vyobrazenie Adama a Evy. (**Obr. 61 a**) Medzi nimi je matne vidieť hada. Ten sa neskôr objaví v podobe kúdele (**Obr. 61 b**), ktorú vystružlíka Šimon pre Evu. Hadom môže byť Šimon, ktorý sa postavil medzi milencov. Rovnako ním môže byť aj Drak, ktorý je démonizovaný Šimonom a obcou. Kvôli tejto nejednoznačnosti sa nebudeme archetypmi ženského a mužského princípu zaoberať.

Podobne ako v predchádzajúcich filmoch, aj tu sa objavujú analógie s Kristom. Nebudeme ich predstavovať tak, ako nasledujú v sujete, ale v chronologickom poradí fabule. Prvým týmto motívom je zbitý Drak s rukami rozťahnutými do podoby kríža, počas jeho vyhostovania z obce (**Obr. 62 a**), čo interpretujeme ako odkaz na Kristovo ukrižovanie. Eva následne milenca objíma (**Obr. 62 b**), čo odkazuje na motív Panny Márie pod krížom, takže na koncept **Stabat Mater Dolorosa**. Analogický motív sa objaví na svadbe Evy a Šimona: keď manželia kráčajú od oltára, kamera z pohľadu na Evu (**Obr. 63 a**) panorámuje smerom

²⁸⁷ Ibid.

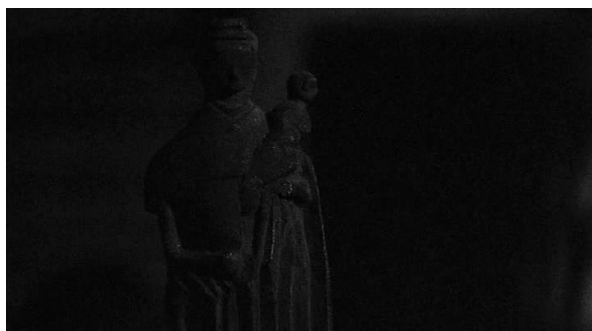
hore na kríž. (**Obr. 63 b**) Pohybom kamery boli uvedené do vzájomného vzťahu dva prvky mizanscény. Eva sa neobjavuje len v korelácii s krížom, ale aj so sochou Madony: v šerosvite vidíme túto sochu, pozadie je rozostrené. (**Obr. 64 a**) Šimon zapáli zápalku, priestor sa osvetlí a kamera preostří na pozadie – za sochou vidíme spiacu Evu. (**Obr. 64 b**) Zdá sa,



Obr. 62 a, b



Obr. 63 a, b



Obr. 64 a, b

že spriaznenosť Evy a Draka nespočíva len v ich mileneckom vzťahu, ale aj v metafyzickej rovine, prirovnaním k dvojici Márie a Krista. Keď Drak prvýkrát po svojom návrate príde do krčmy, pozdraví sa pozdvihnutím ruky so vztýčenými dvoma prstami. (**Obr. 65 a**) V literárnej predlohe je tento pohyb motivovaný tým, že sa Drak pri pozdrave dotkne strechy klobúka.²⁸⁸ V adaptácii však táto postava žiadny klobúk nemá a gesto so vztýčenými prstami sa stáva výraznejším. Ikonograficky odkazuje na vyobrazenie žehnajúceho a už

²⁸⁸ CHROBÁK, s. 29.

vzkrieseného Krista, ako je to napríklad na obraze Dierica Boutsa (*Vzkriesenie*, 1455). (**Obr. 65 b**) Hrdinovo stretnutie so Zacharom, ktorý ho rozpozná až po Drakovom upozornení, môže pripomínať biblickú pasáž s emauzskými učeníkmi, ktorí taktiež sami nespoznali vzkrieseného Krista.²⁸⁹ Podobne ako Kristovo zmŕtvychvstanie, aj Drakov návrat do Leštín vyvoláva údiv. Kým bol Kristus prijatý vrúčne a s radosťou, démonizovaný Drak vzbudzuje paranoju. Zatiaľ, čo v sujete je prezentovaný najskôr motív vzkriesenia a až potom ukrižovania, v chronologickom poriadku fabule je to naopak, teda v súlade s biblickou logikou.

Aj keď Šimon taktiež disponuje niektorými protikladnými vlastnosťami voči Drakovi, nepovažujeme ho za predstaviteľa temného dvojníka. Pre túto postavu je príznačná rozpoltenosť. Cesta, ktorú vykonáva s Drakom, je šancou pre jeho **metanoiu**. Pri iniciačnej púti musí čeliť živlom (skaly, voda alebo oheň), skrz ktoré ho vedie Drak. Ten formuje Šimona podobne ako hlinu do nádob, pri ceste mu dáva šancu zbaviť sa svojich existenciálnych pochybností. Keďže sa metanoia neuskutoční, vyznieva ako tragická postava aj Šimon. Drak sa do Leštín vrátil ako šanca, ale na rozdiel od Krista jeho snaha vyšla na zmar. Hrdina s mytologickými predispozíciami neuspel vo svete nižších mimetických módov. Zdá sa, že hlavne v tom spočíva baladickosť Grečnerovho filmu.



Obr. 65 a, b

Ako sme sa už zmienili, Drak pri rozhovore so Zoškou naznačí, že si uvedomuje nemožnosť byť prijatým v obci. Napriek tomu sa o to snaží. Tým pripomína Sisyfa valiaceho kameň do kopca, ktorý sa zakaždým skotúľa dole, takže bájnny hrdina sa o to musí snažiť znovu a znovu. Tento mýtus pochádza z jedenásteho spevu Homérovej *Odysey* (8. storočie p. n. l.), v ktorej Odysseus rozpráva o svojom pobyte v ríši mŕtvych: „*Také jsem Sisyfa zahlédl, jak trvale trampoty snáší: do vrchu obrovský balvan vždy oběma rukama valil.*“

²⁸⁹ Lk 24, 13 – 35. (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2266 – 2267)

*Nohama opíral se i rukama o zem a balvan strkal do kopce vzhůru až k vrcholu, ale když chtěl ho překulit přes vrch, ta tíž ho pokaždé zvrátila nazpět – rázem zas na rovnou zem se kutálel drží ten balvan. Poznovu ze všech sil jej strkal zas nazpátek, z údů stékal mu v praménkách pot, mrak prachu mu od hlavy stoupal.*²⁹⁰ Rozdiel medzi Drakom a Sisyfom spočíva v tom, že Drak sa snaží dobrovoľne, Sisyfos to vykonáva za trest. S absurdnom sa človek môže vysporiadať pomocou samovraždy alebo skokom do viery (teda iracionálnym prijatím Boha, javiaceho sa absurdným), ktorý Camus považuje za filozofickú samovraždu.²⁹¹ V prípade Grečnerovho filmu druhá možnosť odpadá, pretože sa v ňom nepočíta s duchovným svetom, ku ktorému by sa mohol hrdina upnúť – s rozdielnou situáciou sme sa stretli v *Troch gaštanových koňoch*, v ktorých sa dal význam utrpenia zdôvodniť nábožensky. Drak trpí, ale Boh mlčí, respektíve sa o ňom vôbec neuvažuje.²⁹² Camus odmieta únik, či už v podobe samovraždy alebo skokom do viery a navrhuje absurdnu vzdorovať: „*Žít znamená nechat žít absurdno. A nechat je žít znamená především se na ně podívat. [...] Jedním z mála koherentních filozofických postojů je tedy vzpoura. Znamená trvalou konfrontaci člověka s jeho vlastní nesrozumitelností. [...] Tato vzpoura pouze potvrzuje drtivý osud bez rezignace, která by ho měla provázet.*“²⁹³ Drak uvedomením si nemožnosti byť prijatým, sa pozerá na absurdno, žije s ním. Svojou snahou o nemožné, sa proti nemu búri, až na to, že jeho záverečný odchod je formou úteku.

²⁹⁰ Homér *Odysseia*. Praha : Odeon, 1984, s. 158.

²⁹¹ CAMUS, 2015, s. 38 – 60.

²⁹² To však neznamená, že svet filmu Drak sa vracia je ateistický – Božie mlčanie ešte nemusí svedčiť o Božej neexistencii. Buber vo svojom diele *Temnota Boží*, polemizuje s interpretáciou „smrti Boha“ Jeana-Paula Sartera. „*Sartre bere Nietzscheho zvolání 'Bůh je mrtev!' jako platnou výpověď o stavu věcí. Naše doba se mu zdá specifická tím, že přežila Boha. Tomu, že Bůh je mrtev, nemáme [...] rozumět v tom smyslu, že Bůh vůbec není, nýbrž že už neexistuje [...]*“ (BUBER, 2002, s. 81) Buber sa potom zamýšľa nad podivnou Sarterovou interpretáciou: Boh je mŕtvy, hovoril k nám, ale teraz mlčí, dotýkame sa už len jeho mŕtvol. (SARTRE, s. 153) To znamená, že kedysi k nám prehováral, ale teraz už nie. Buber odkazuje na biblický verš „*Ty si naozaj skrytý Boh [...]*“ (Iz 45, 15. *Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 1548), podľa ktorého s mlčaním Boha rátali už staroveký Hebreji. „*Sartre vyšel z Božího 'mlčení', aniž se ptal, jaký podíl na něm připadá nám, našemu nenaslochání a neslyšení.*“ (BUBER, 2002, s. 86) Skrytosť Boha teda nemusí byť nutne stotožnená s jeho neexistenciou, ale s neschopnosťou človeka vstúpiť do vzťahu s ním. V kinematografii sa témou Božieho mlčania zaoberal Ingmar Bergman, predovšetkým vo filmoch *Ako v zrkadle* (1961), *Hostia Pánovej večere* (1963) a *Mlčanie* (1963). Názov prvého z menovaných filmov odkazuje na verš z *Prvého listu Korintanom*: „*Teraz vidíme len nejasne, akoby v zrkadle, no potom z tváře do tváře. Teraz poznávam iba čiastočně, ale potom budem poznať tak, ako som aj ja poznaný.*“ (1 Kor 13, 12. *Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2410) V pozemskom živote človek vidí Boha nejasne, akoby v zrkadle, pričom súčasťou tejto tajomnosti je aj mlčanie.

²⁹³ CAMUS, 2015, s. 64.

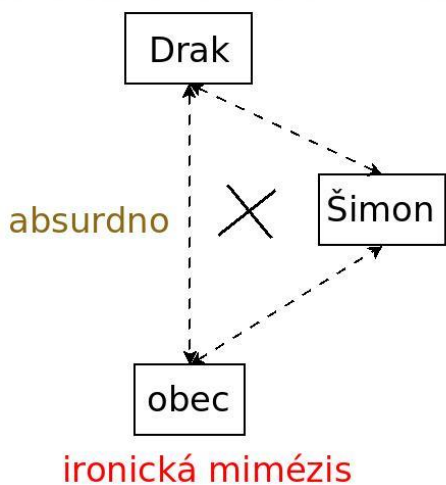
7.6 Zhrnutie

Vo filme *Drak sa vracia* sme analýzou dokázali prítomnosť sémanticko-syntaktických prvkov literárnej balady. V predchádzajúcich filmoch bola lyrickosť dosiahnutá pomocou pomerne konvenčných prostriedkov: motívov prírody, folklórom alebo hudbou. Grečner sa odkláňa od prezentácie prírody a folklóru, pomocou prostriedkov folkloristickej tendencie, ktorá vychádza z Plickovho odkazu. Vo filme *Drak sa vracia* strháva na seba pozornosť kamera s objektívom dlhej ohniskovej vzdialenosti, a tak sa ľudové prostredie alebo príroda potláča a do popredia sa dostávajú tváre hercov, detaily na rôzne objekty alebo jednoducho len rozostrený obraz. Podobný odklon od tradície je docielený aj hudobnou zložkou. Napriek tomu, alebo lepšie povedané – vďaka tomu, považujeme Grečnerov film za lyrický, o čom svedčí vysoká miera subjektivizácie a príklon k abstrakcii. V porovnaní s prechádzajúcimi filmami, tu lyrika nadobúda ozvlášťujúci tvar. Oproti predchádzajúcim filmom, sme pri analýze Grečnerovho diela upozornili na väčšiu zložitosť narácie. Spočíva jednak v použití retrospektívnych sekvencií, zároveň v zatajovaní informácii: divák, podobne ako Šimon, je zneisťovaný o Drakovom charaktere. Počet dialógov je výrazne zredukovaný, čo porozumenie taktiež komplikuje. Z vybraných filmov sa tento najviac približuje k revolučnej poetike novej vlny, aj keď v dejinách nebýva do tejto kategórie radený. Baladický konflikt vzniká medzi hlavným hrdinom Drakom a obecným výborom Leštín. Pôvodcom konfliktu je aj nízka miera informovanosti narácie: jedným z dôvodov, prečo Šimon nakoniec podpáli Drakov dom, je nespráva interpretácia informácií, kvôli ich obmedzenému množstvu. Vo filme sú baladické prvky, ale prezentované netradične, v pomalom tempe alebo so zatajovaním informácii alebo s ich nejasnosťou. Toto všetko baladickosť neruší, ale ozvlášťuje.

Konflikt univerzálne odkazuje k stretu individualistu a masovej spoločnosti. V dobe svojho uvedenia bol film vnímaný ako alegória na socialistickú totalitnú moc 50. rokov. V našej práci sme poukázali, že film nie je nutné vnímať len v tejto jednej úzkej interpretácii, ale aj skrz archetypálne vzorce. Poukázali sme, že okrem politickej alegórie, film odkazuje aj k náboženským významom: hlavný hrdina je prirovnaný ku Kristovi svojím utrpením a svojou snahou o docielenie zmeny v spoločnosti. Šimon je postavou, ktorej je skrz Draka ponúknutá šanca na metanoiu. Na rozdiel od kresťanského mesiáša, skončí Drakova snaha neúspešne. V závere odchádza podobne, ako Jašek v *Balade o Vojtovej Maríne*. Ten sa však na rozdiel od Draka previnil a premrhal šancu nepovšimnutím animy Julinky. Jašek podliehal vášňam, bol hrdinom nízkej mimézis. Drak ako predstaviteľ vysokej mimézis s presahom k romantickému hrdinovi, absurdne neuspeje v strete so spoločnosťou najnižšieho

módu. Tým sa význam filmu odkláňa od pevných ontologických istôt a presahuje do existenciálnej filozofie.

Na **Obr. 66** zhrňame našu interpretáciu. Hoci obec disponuje mocou Draka vyhnat', on je svojimi schopnosťami a cnosťou voči spoločnosti nadradeným hrdinom vysokej až romantickej mimézis. Váhajúci Šimon je umiestnený medzi Drakom a obcou. Všetky tri členy sú v nejakom vzťahu a zároveň v konflikte. Obec komunikuje aj s Drakom, aj so



Obr. 66

Šimonom, zároveň s Drakom vytvára spor. Šimonov konflikt závisí od momentálnej situácie, podľa toho, od ktorého člena sa viacej odkláňa. Absurdno vzniká medzi členmi Drak-obec a Šimon-Drak-obec. V prvom prípade je absurdná nadvláda zástupcov najnižšieho mimetického módu nad hrdinom vysokej až romantickej mimézis. V druhom prípade sa absurdno rodí zo Šimonovej nemožnosti správne pochopiť Drakov charakter a požiadavky obecného výboru.

KAPITOLA 8

BALADICKÁ TENDENCIA V ROKOCH 1970-1972

V tejto kapitole predstavíme tri filmy, ktoré vznikli na začiatku 70. rokov, v období doznievania revolučných tendencií liberálnej éry 60. rokov. Paštéková poukazuje na špecifickú podobu experimentálneho filmu, ktorá sa objavuje v tomto období. Označuje ju pejoratívnym pomenovaním ornamentálny manierizmus, ktorý sa vyznačuje apolitickosťou, alegorickou nadčasovosťou a výrazovou nadbytočnosťou.²⁹⁴ Prvým filmom tohto druhu bola Ľapáková *Nevesta hôľ*, adaptácia rovnomennej Švantnerovej prózy (1946). V databáze Slovenského filmového ústavu je príbeh Ľapákovho filmu označený ako baladický.²⁹⁵ Hlavným hrdinom filmu je horár, ktorý je od detstva zamilovaný do dievčaťa Zuny. Tá sa horárovi zjavuje v jeho snoch, ale zároveň mu v reálnom svete neustále uniká: uchádza sa o ňu krčmár Weinhold, aj uhliar Tavo, ktorého si Zuna nakoniec vezme, pretože jej matka mu ju sľúbila. Zuna v závere magicky splýva s prírodou, čo Tavo pred Weinholdom komentuje: „Ty myslíš, že by mohla byť šťastná medzi ľuďmi? Všetky vaše možnosti sú zmerané smrťou. Takých ľudí si ona nezaslúži. Hole si ju vychovali, nuž si ju aj vzali, lebo aj hole majú svoje nevesty.“²⁹⁶ Baladickým prvkom, aspoň z pohľadu hlavného hrdinu, sa javí nemožnosť získať Zunu. Horár sa preto musí vyrovnávať s bolesťou, ktorá je ekvivalentom baladického utrpenia. Keďže dominantnými motívmi nie sú tie baladické, ale prelínanie reálneho sveta so zázračným a ich koexistencia, je vhodnejšie film klasifikovať ako magicko realistický.²⁹⁷ Podľa Paštékovej, manierizmus Ľapákovho filmu spočíva v neujasnenosti autorského kľúča „[...] použitia jednotlivých výrazových prostriedkov (farebné filtre, široké objektívy, rakurzy). Vo výslednom tvare prevláda nediferencovaný výtvarný dekorativizmus, ktorý nie je ukotvený vo významovej štruktúre diela.“²⁹⁸ Ak by sme chceli vyhodnotiť, či sa jednotlivé prostriedky odkláňajú od kompozičnej motivácie a podradujú sa umeleckej motivácii, museli by sme sa podrobne zaoberať analýzou formy tohto filmu. Každopádne platí, že filmový štýl *Nevesty hôľ* je zložitý, komplikuje zrozumiteľnosť významov a sebareflexívne upozorňuje na seba.

²⁹⁴ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 324.

²⁹⁵ 1. slovenská filmová databáza. *Nevesta hôľ*. Slovenský filmový ústav. [online, cit. 30. 9. 2016]. Dostupné z <WWW: <http://www.sfd.sfu.sk/main.php?idf=144>>

²⁹⁶ *Nevesta hôľ*. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Martin Ľapák, ČSSR, 1971.

²⁹⁷ KLEMANOVÁ, Kristína. *Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hôľ, Martin Ľapák, ČSSR/Slovensko 1971)*. Bakalárska práca. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, S. 32 – 39.

²⁹⁸ *Ibid.*, s. 324 – 325.

Javor a Juliana režiséra Uhra je ďalším filmom, ktorý Paštéková zaraďuje do kategórie ornamentálneho manierizmu. Na začiatku príbehu pošle matka svoju dcéru Aničku po vodu ku studničke. Matka však v nedočkavosti dcéru prekľaje: „*Bohdaj by si tam zdrevenela, drevom javorovým! Bohdaj by si tam zmeravela, kameňom meravým!*“²⁹⁹ Následne vidíme, že Anička sa premenila na javor. Ten zotnú traja chudobní hudci, pretože potrebujú drevo na hudobné nástroje. Počas filmu hrajú s nástrojmi z Aničky zakliatej do javora na rôznych miestach, avšak všade ich hra spôsobí nejaké nešťastie. V sujete sa tak prenášaním kliatby hromadí niekoľko baladických príbehov, pričom vždy sa jedná o obdobné vzorce: hra, nešťastie a vyhnanie hudcov. Zmena nastáva, keď hudci nástroje zakopú do zeme a narukujú. Hudci skazení ich prekliatou hrou, stretávajú rybárske dievča Julianu a navedú ju, aby zabila svojho brata a odišla s nimi. Hudci sa začnú medzi sebou vraždiť a toho, ktorý zostane, zabije príbuzný jednej z obetí ich hry. V baladickom filme sa stretávajú zázračné prvky a recitácia veršov s realistickou problematikou: hudci na prekliatu hru pristúpia, pretože si potrebujú zarobiť na živobytie. Vzniká tak dilema vo voľbe medzi prekliatím a sociálnymi potrebami. Podľa Macka „*Pre [scenáristu] Bednára – rovnako ako v Troch dcérach – bolo najdôležitejšie, že sa z balady mohlo stať podobenstvo o stave sveta. [...] Snímka Javor a Juliana sa ocitla v zástupe filmov, ktoré sa usilovali čerpať podnety zo súčasnosti, resp. porozumieť súdobej prítomnosti cez návrat k tradícii [...]*“³⁰⁰ K čomu konkrétnemu mal baladický príbeh odkazovať, Macek už neupresňuje. Každopádne, téma prenášania zla je nadčasová, takže sa domnievame, že mohla vypovedať aj o charaktere spoločnosti podmienenom normalizačnou ideológiou, čo odvodzujeme z tvrdenia Paštékovej: „*Baladická nadčasovosť sa zrejme mala stať záštitou pred priamym atakom ideológie.*“³⁰¹ Scény sú snímané jedným dlhým záberom, pričom zmeny veľkostí rámu sú dosiahnuté častým transfokovaním. Hoci sa jedná o film určený pre distribúciu do kín, takýmto spôsobom snímania pripomína štýl televíznych inscenácií. Macek o tom píše: „*Mizanscéna je strnulá, statická, vychádza väčšmi z operno-divadelného klišé, kde zbor pozoruje a komentuje dianie uprostred scény, ale nijako sa diania nezúčastňuje, než z filmového princípu, vďaka ktorému sa divák môže ľubovoľne pohybovať v priestore scény a nie je odkázaný len na jeden stabilný uhol pohľadu.*“³⁰²

²⁹⁹ *Javor a Juliana*. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Štefan Uher, ČSSR, 1972.

³⁰⁰ MACEK, s. 148 – 152.

³⁰¹ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 325.

³⁰² MACEK, s. 151.

Havettov film *Lalie poľné*, voľná adaptácia prózy Vincenta Šikulu *Nebýva na každom vršku hostinec* (1966), je taktiež originálnym autorským počinom, avšak nie je radený do ornamentálneho manierizmu, takže Paštékova ho na rozdiel od prechádzajúcich dvoch filmov hodnotí pozitívne. Hlavnými postavami sú veteráni, ktorí kvôli prvej svetovej vojne stratili svoje pevné miesto v živote, z mnohých sa stali tuláci alebo žobráci. Paštékova o tomto filme píše: „*Havetta so Šikulom si porozumeli vo filozofickom princípe odmietajúcom ideologicky manipulovateľný obraz veľkých dejín a obrátili sa k osobnostným zážitkom uchovaným v ústnej tradícii a pamäti účastníkov prvej svetovej vojny. Voľba tejto 'nízkej' perspektívy pohľadu na svetové dianie spochybňuje zmysel prelietavania krvi v mene 'ušľachtilých' ideálov. [...] Práve tragický pocit spoločenskej zbytočnosti tvorí podložie mátožnej aktivity postáv Lalií poľných.*“³⁰³ Do popredia sa dostávajú dvaja tuláci: Matej Hejgeš a Krujbel. Hejgeš je klarinetista, ktorý si začne vzťah s bohatou vdovou Paulínou. Jeho snahou je vymedziť sa voči Krujbelovi a ďalším žobrákovi a nájsť si pevné miesto v živote, ženu a domov. Krujbel sa s trpkým osudom vysporiadáva pomocou bláznovstva a fantázie, čím sa do filmu dostávajú karnevalizačné prvky. Niektoré Krujbelove predstavy sú aj vizualizované (napríklad výbuchy, dážď alebo predstava seba samého ako arcibiskupa), čím sa narúša hranica medzi realitou a snom a film tak odkazuje k magickému realizmu. Krujbel nachádza východisko aj v náboženských prejavoch, v ktorých sa však odkláňa od vážnosti a karnevalizačne ich transformuje. Tento tulák sa štylizuje do pozície teológa, keď v jarmočnom rozprávaní parafrázuje biblický text *Dôvera v Božiu prozreteľnosť*,³⁰⁴ pričom jeho motív lalií poľných vo filme korešponduje s povojnovými žobrákmi. V závere rozpráva príbeh o neskromnom mníchovi, ktorý si dovoľme odcitovať, pretože charakterizuje Krujbelu a celkový charakter Havettovho filmu: „*Milí veriaci, bol jeden mních a ten si choval sliepku, ktorá mu každý deň zniesla vajce. Lenže jej nemal čo dať žrať, a tak mu jedného dňa vajce nezniešla. Tu začal mních reptáť: nespravodlivý si, ó Bože, celý život ti statočne slúžim a ty mi nedopraješ ani to mizerné vajce! Vtedy sa mu zjavil pán Boh: počuj ty hlupák, reptoš! Sliepka má menší rozum a vie sa zmieriť so svojím osudom a ty sa s ním zmieriť nemôžeš?*“³⁰⁵ Krujbelov výstup svojim tvarom pripomína biblické podobenstvo, zároveň však pôsobí komicky. V Havettovom filme nedochádza k paródii, ale k prepojeniu náboženstva a karnevalizácie, ktoré obe fungujú ako odpútanie od trýznivého života. Motív ťažkosti odkazuje k baladickému žánru, ktorý je tu karnevalizáciou zároveň popieraný. Humor tu neslúži ako prostriedok pobavenia, ale ako východisko z utrpenia. Bolesť však

³⁰³ MACEK, PAŠTÉKOVÁ, s. 322.

³⁰⁴ Mt 5, 25 – 34. (*Sväté písmo. Starého i nového zákona*, s. 2145)

³⁰⁵ *Lalie poľné*. Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Elo Havetta, ČSSR, 1972.

nezbavuje, len ju iluzívne popiera, a teda v konečnom dôsledku vyznenie filmu je len zdanlivo komické. Hrdinovia sa s tragikou vysporiadávajú prostredníctvom predispozícií, ktoré sú im udelené ich determináciou byť postavami ironickej mimézis.

Prevažná časť filmu je čiernobiela, ale niektoré scény sú monochromaticky tónované nejakou farbou, čo pripomína postupy z nemej éry kinematografie. K nej odkazuje aj úvodná sekvencia, ktorá zachytáva udalosti z frontu: obraz je zrýchlený, nemý, sprevádzaný so zvukom uzávierky premietačky. Havetta (podobne ako vo svojom predchádzajúcom filme *Slávnosť v botanickej záhrade* [1969]) reflektuje filmové médium. To má potenciál vytvárať ilúziu skutočnosti, podobne ako Krujbelovo rozprávačstvo. Štýl je tu subsystémom formy, ktorý rozširuje význam Havettovho filmu a komplikuje ho natoľko, že o ňom nemôžeme uvažovať v bežných žánrových kategóriách. Baladickosť sa tak stáva len jedným z aspektov zložitej štruktúry, podobne ako v prípade *Nevesty hól'*.

ZÁVER

V metodologickej kapitole sme predstavili šesť hlavných otázok, na ktoré chceme v našej práci nájsť odpovede. Pomocou analýz a interpretácií filmov *Balada o Vojtovej Maríne*, *Tri gaštanové kone*, *Živý bič* a *Drak sa vracia* sme priniesli množstvo informácií o ich formálnej štruktúre, baladických a archetypálnych aspektoch. Okrem toho, sme stručne nahliadli aj na iné slovenské filmy, u ktorých sme predpokladali výskyt prvkov balady. S týmito poznatkami teraz pristúpime k výskumným otázkam a pokúsime sa na ne odpovedať.

Prvé dve otázky znejú: Splňajú štruktúry vybraných filmov kritéria žánru balady (a ako)? Sú v niečom voči týmto kritériám ozvláštnujúce? V každom analyzovanom filme sme dokázali prítomnosť hlavných sémanticko-syntaktických prvkov, ktoré sme v metodologickej kapitole vyvodili z definícií žánru literárnej balady. Hlavnými hrdinami sú obyčajní ľudia (Jašek, Peter a Magdaléna, Adam a Eva, Drak), ktorí čelia vyššej moci (vášne, materiálne bohatstvo, vyššia spoločenská vrstva, obecný výbor). Vzniká tak tragický konflikt, ktorý je pôvodcom krutosti a vrcholí buď v tragickom závere (*Balada o Vojtovej Maríne*, *Drak sa vracia*) alebo filmy končia relatívne šťastne (*Tri gaštanové kone*, *Živý bič*). V každom filme na hrdinov dopadá krutosť, „trest“: v prípade *Balady o Vojtovej Maríne* sa Jašek čiastočne previní (nepočúvne radu Husiarika a podľahne vášniam), v prípade filmov *Tri gaštanové kone*, *Živý bič* a *Drak sa vracia* je trýzeň hrdinov nespravodlivá. Antagonisti ako skutoční vinníci, Jano a Okolický, sú spravodlivo potrestaní. Jana trestá príroda ako vyššia moc, Okolického revoltujúci ľud. Tieto tresty síce vyvolávajú zmierlivý dojem, ale ujmy spôsobené hrdinom neodčinia. Nehmotný antagonista z *Balady o Vojtovej Maríne*, ktorým sú vášne, zostane pochopiteľne nepotrestaný, obec z filmu *Drak sa vracia* nespravodlivo unikne trestu, ktorý si zaslúžili za neoprávnené odmietanie hrdinu. Okrem týchto určujúcich prvkov, nájdeme vo filmoch aj množstvo ďalších baladických motívov. Motívy lásky a nenávisti sa objavujú v každom analyzovanom filme. Pre *Živý bič* je špecifický motív vojny a pre film *Drak sa vracia* motív putovania. Baladické aspekty sú vo filmoch podporované aj formou. V *Balade o Vojtovej Maríne* je princíp konfliktnosti prítomný v jej naratívnej štruktúre: začiatok a koniec vyvoláva dojem zrážky. V *Živom biči* je zas konfliktnosť zvýraznená expresívnosťou štýlu, herectvom alebo výrazným kontrastom čiernobieleho obrazu.

Dokázali sme, že v každom filme sa objavujú lyrické prvky, a preto ich subjekty môžeme považovať za lyrickoepické. K lyrizácii *Balady o Vojtovej Maríne* prispievajú predovšetkým motívy folklóru a prírody, v *Troch gaštanových koňov* sú lyrické najmä scény vízií, v *Živom biči* je lyrickosť dosiahnutia prírodným prostredím, spôsobom snímania,

folklórom a hudbou a vo filme *Drak sa vracia* najmä vďaka štýlu, ktorý napomáha abstrakcii a teda odklonu od realizmu.

Následne zhrnieme, výrazné ozvlášťujúce postupy jednotlivých filmov. Pre *Baladu o Vojtovej Maríne* nie je typická len baladická štruktúra, ale aj výrazný folklór, čím sa stáva charakteristickým zástupcom folkloristickej tendencie. V niektorých momentoch folklór dominuje nad baladickými prvkami – dokazuje to najmä hudobno-tanečná sekvencia, ktorá v dĺžke filmu zaberá viac než jeho jednu štvrtinu. Celá sekvencia pripomína výstup folklórneho súboru, a preto môžeme uvažovať aj o divadelnosti filmu. Vedľa nej sú, aj keď len výnimočne, používané protikladné štýlové postupy, dokumentaristického charakteru, ktoré zas pripomínajú tendenciu civilizizmu. Pre tento film nie je typická baladická pochmúrna atmosféra, pretože je potlačená letným, slnečným počasím – každopádne, film vyvoláva smutný účinok.

Dokázali sme lyrickosť *Troch gaštanových koní* – to však nemení nič na tom, že ich štýl má väčšinou realistický charakter, objektivizuje a potlačuje vykreslenie emócií, a preto sme ho charakterizovali ako asketický. Zároveň tento film odkazuje k žánru rozprávky (ku ktorému býva radená aj jeho literárna predloha), a to vďaka potrestaniu antagonistu a relatívne šťastnému koncu.

Pri rozbere filmu *Živý bič* sme sa zameriali na jeho kratšiu, kino-verziu, pretože má jednoduchší dej, než televízna verzia, čo podporuje baladickosť. Zatiaľ čo by sme Urbanov román, kvôli jeho sujetovej a myšlienkovej zložitosti, za baladu neoznačili, kino-verziu už do tohto žánru zaradíme. Napriek tomu, je jej dej o niečo zložitejší, než dej ďalších troch analyzovaných filmov. Zložitosťou však nemyslíme spôsob naratívnej prezentácie, tá je pomerne konvenčná, ale rozšírenie hlavnej dejovej línie o vedľajšie. Každopádne, o zložitosti sujetu môžeme hovoriť len pri porovnaní s ďalšími vybranými filmami, všeobecne zostáva jednoduchí. Navyše, vedľajšie línie Ilčíčky a Štefana alebo Ondreja a Kristky, funkčne podporujú baladickosť. Pre *Živý bič* je príznačná expresívnosť, a to najmä v herectve Strniskovej – narozdiel od *Troch gaštanových koní* je tento film výrazne emotívny.

Drak sa vracia najviac naplňa inovatívne kritéria štýlu 60. rokov. Jeho narácia je oproti predchádzajúcim filmom komplikovanejšia, pretože v rozprávaní využíva retrospektívne sekvencie. Jeho štýl sám o sebe nie je špecifický len v kontexte baladického filmu, ale aj v kontexte dejín slovenskej kinematografie. Dominantnými prostriedkami je kamera s nízkou hĺbkou ostrosti, čím je potlačená realistická konkrétnosť priestoru, experimentálna hudba a postprodukčná úprava zvuku (špecifická montáž alebo ozveny). Štýlom je potlačená realistickosť a docielená abstraktnosť.

Zdá sa, že k najväčším ozvláštneniam voči baladickému žánru dochádza vo filmoch, ktorým sme sa nevenovali podrobne. *Zbehovia a pútnici*, *Nevesta hôľ* alebo *Lalie poľné* sú filmy so zložitým štýlom, v prípade Havettovho filmu je navyše vedľa tragiky kontrapunkticky postavená karnevalizácia. V *Troch dcérach* je ironicky vykreslená konkrétna doba, tá je však komentovaná vyšším módom balady, čím je význam filmu rozšírený o nadčasovú rovinu. Je pochopiteľné, prečo tieto filmy tak výrazne ozvlášťujú baladický žáner: nie sú primárne (alebo len) baladami, ale zložitejšie vrstvenými sémanticko-syntaktickými štruktúrami. Do nášho hlavného výberu sa teda dostali filmy, ktoré kritéria balady dodržiava dôslednejšie a konvenčnejšie. Myslíme si však, že pre komplexnejšie porozumenie baladickej tendencii, by sme sa museli podrobnejšie venovať aj spomenutým dielam, ktoré žáner výrazne ozvlášťujú. K našej obhajobe spomenieme len to, že táto práca stojí na začiatku výskumu tejto tendencie.

Tretia otázka znie: Je na základe vybraných diel možné hovoriť o baladickej tendencii v slovenskom filme? Štyri filmy, ktorým sme sa venovali podrobne, by sme spokojne mohli zaradiť do baladického žánru. To, že odkazujú aj k iným tendenciám, ich baladickosť nepopiera, ale ozvlášňuje alebo rozširuje o inú sémanticko-syntaktickú rovinu. Poukázali sme, že baladické prvky sa objavujú aj v iných filmoch 60. rokov (*Jerguš Lapin*, *Pieseň o sivom holubovi*, *Tri dcéry*, *Málka*, *Drevený chlieb* a *Zbehovia a pútnici*) a taktiež vo filmoch v období doznievania tendencií 60. rokov na začiatku 70. rokov (*Nevesta hôľ*, *Javor a Juliana* a *Lalie poľné*). Dovoľujeme si tvrdiť, že o slovenskom baladickom filme, môžeme uvažovať ako o historickej kategórii, ktorá sa začína výrazne prejavovať v 60. rokoch. V predchádzajúcich obdobiach sa však objavuje folklóristická tendencia, ktorá začína Plickovými filmami na konci 20. rokov, a ktorá pravdepodobne ovplyvňuje aj vznik a vývoj baladickej tendencie v 60. rokoch. Niektoré filmy sú verné výrazovým prostriedkom folklórizmu (*Balada o Vojtovej Maríne*), iné z tradície slovenskej ľudovej kultúry taktiež čerpajú, ale stvárnajú ju modernisticky (*Drak sa vracia*, *Málka*, *Zbehovia a pútnici*, *Nevesta hôľ* alebo *Lalie poľné*).

Štvrtá a piata otázka znie: Aké širšie archetypálne významy tieto filmy konotujú (prípadne denotujú)? Sú voči východným vzorcom ozvlášťujúce? Filmy je možné čítať na pozadí doby, v ktorej vznikali. Folklór *Balady o Vojtovej Maríne* a nacionalistická téma *Živého biča*, podporujú proslovenský apel, ktorý súznil s dobovou ideológiou – príklon k slovanskosti bol vyhovujúci, pretože korešpondoval s príklonom k Sovietskemu zväzu. Film *Drak sa vracia* je možné vnímať ako alegóriu socialistickej moci, predovšetkým 50. rokov, kedy Grečner

napísal prvú verziu scenára. V našej práci sme však neupriamili výraznejšiu pozornosť na tieto historicky podmienené významy, ale na univerzálne archetypálne vzorce.

Žiadny z filmov nepovažujeme za mýtus, pretože ani jeden hrdina nie je božského charakteru a prostredím deja nie je nebeské alebo démonické, ale pozemský svet. Každopádne, filmy výrazne k mýtu odkazujú. Jašek a Peter sú hrdinovia nízkeho mimetického módu, ktorí prichádzajú do dedín ako šanca pre ženské postavy. V prvom prípade je hrdina ovládaný vášňami, rovnako ako Marína, a preto nedôjde k naplneniu. V druhom prípade hrdinovia volia lásku, znášajú utrpenie, čo vedie k šťastnému koncu. Jašek aj Peter odkazujú k hrdinovi z mýtu, v prvom prípade hrdina nedokáže tento potenciál využiť, v druhom prípade si hrdina plne uvedomuje svoju mesiášsku predurčenosť a aktívne ju využíva. Adam a Drak sú hrdinovia vysokej mimézy. V *Živom biči* vyzýva hrdina ľud k revolte, čím je nakoniec potlačená vládnuca vrstva, ale v konečnom dôsledku nedôjde k zmene zmýšľania – hrdina nie len revoltuje, ale vykonáva aj pomstu. V Grečnerovom filme je zas Drak absurdne odvrhnutý spoločnosťou, ktorá je v nižšom postavení než on, a ktorá je na ňom závislá.

Zistili sme, že archetypálne motívy sa vo filmoch často realizujú v podobe konkrétneho náboženstva, kresťanstva. Je to pochopiteľné, pretože sa odohrávajú na Slovensku, v ktorom je kresťanstvo dominantným náboženstvom a výrazným kultúrnym prejavom. Pri interpretácii *Balady o Vojtovej Maríne* sme poukázali, že existuje určitá skrytá súvislosť medzi Jaškom a Kristom. Jašek zostupuje zhora na dol, zo sveta apokalyptickej obraznosti do sveta démonického. Prichádza ako ten, kto Maríne ukazuje inú cestu, než sú vášne, avšak on sám im podlieha a prehliada možnosť ponúknutú skrz Julinku – k biblickej spáse teda nedôjde. V prípade *Troch gaštanových koní* a *Drak sa vracia*, hrdinovia odkazovali na Krista doslovnejšie, predovšetkým častým motívom vyobrazenia Krista v mizanscène alebo utrpením. Zatiaľ čo Peter a Magdaléna verili v Boha a utrpenie bolo súčasťou náboženskej logiky, vo filme *Drak sa vracia* sa o Bohu neuvažuje – je skrytý, mlčí, a preto utrpenie vyznieva absurdne. V *Živom biči* sa stretá starozákonné pojmie sveta s novozákonným. K prvému sa hlási Adam, ktorý ctí zákon pomsty, k druhému dekan Mrva, ktorý vyzýva k dôvere v Boha a podľa našej interpretácie aj k milosrdenstvu. Adam, ako hrdina vysokej mimézy, berie spravodlivosť do svojich rúk a nahrádza Boha. So spomenutými náboženskými aspektami súvisí metanoia: obrátenie je ponúknuté skrz Jaška, on však sám sa stáva strateným synom, pretože sa odtrháva od duchovného prameňa zastúpeného Husiarikom. Dvojica Peter a Magdaléna dospejú do šťastného konca, avšak spoločnosť neolútuje a teda neprejde ani metanoiou. V prípade *Živého biča* dochádza len k zdanlivej metanoii, pretože hoci bola vládnuca vrstva potlačená, ku skutočnej zmene

zmýšľania nedošlo. Drak ponúka metanoiou Šimonovi a spoločnosti, šanca však tragicky zostane nevyužitá. Ukázali sme, že vo filmoch je častý motív Stabat Mater Dolorosa. Utrpenie Julinky, Magdalény alebo Evy z *Drak sa vracia* sú späté s utrpením hlavných mužských postáv. Najviac je tento koncept rozvinutý v *Živom bičí*: Eva vykonáva obeť za dve mužské postavy, svojho manžela a syna – necháva sa sexuálne zneužiť, ujíma sa namáhavej práce alebo znáša posmešky. U Ilčíčky sa koncept Stabat Mater Dolorosa prejavuje najvýraznejšie: niekoľkokrát je uvedená do súvislosti s vyobrazením Panny Márie a jej syn Štefan zas s vyobrazením Krista.

Šiesta otázka znie: Sú archetypálne významy v nejakej súvislosti s baladickou štruktúrou? Predpokladali sme, že balada, ako posunutý žáner, niekde na pomedzí mýtu a realizmu, bude odkazovať k mytologickým štruktúram. Patril sem napríklad predpoklad, že baladický motív „viny“ a „trestu“ bude súvisieť s metanoiou, čo sa aj potvrdilo. Motív „viny“ a „trestu“ vnáša do príbehu bolesť, smútok, v mnohých prípadoch nešťastný záver, čo je príznačné aj pre módu tragického mýtu. Ukázalo sa, že tragika vo filmoch spočíva nemožnosťou úspechu postáv z nižších mimetických módov. V prípade *Troch gaštanových koní* síce postavy nízkej mimézis dospejú k reálnemu šťastnému záveru, musia však prejsť trýznou, nespravodlivým „trestaním“. V prípade filmu *Drak sa vracia* dochádza k absurdnému obratu: hrdina z vyššieho módu neuspje v strete so spoločnosťou z módu nižšieho. Tento film odkazuje k archetypálnej štruktúre mýtu, zároveň je voči jej istote skeptický, čím sa prikláňa k existenciálnemu vyzneniu.

Na záver považujeme za našu povinnosť aspoň v krátkosti predstaviť aj niektoré limity tejto práce. Problémom je značné nevyhnutné zjednodušenie, ktoré je typické pre vedu ako takú. V našom prípade sa zjednodušenie prejavilo v historickom a lokálnom vymedzení. Roky 1962 a 1969 sú medzníky dejín slovenského filmu, problém je však v tom, že nie sú nutne späté s dejinami baladickej tendencie. Problémom je taktiež obmedzenie výskumu na filmy, ktoré vznikli v slovenskej produkcii: práca by bola komplexnejšia, ak by sme v nej dali priestor napríklad filmu *Bílá oblaka* (Ladislav Helge, 1962) – ten síce vznikol v českej produkcii a tvoril ho český režisér, avšak nakrúcanie prebiehalo na Slovensku, za účasti slovenských hercov a v slovenskom znení. Ďalším zjednodušením bolo vymedzenie teoretického diskurzu: prečo skúmať len filmy, ktoré sa javia byť primárne baladami, keď obdobné motívy alebo archetypálne vzorce môžu byť prítomné aj v iných žánroch? Našu prácu by preto mohla obohatiť analýza diel, ktoré nie sú primárne baladami, ako napríklad *Tri dcéry*. Alebo: prečo sa zamierať len na interpretáciu archetypálnych aspektov, keď ku komplexnému porozumeniu vedú aj ďalšie významové roviny? Ďalšie zjednodušenie vidíme

v metodológii. Vedecký prístup zaručuje zvýšenú mieru objektivity. Prečo však potláčať subjektivitu, skrz ktorú môžeme odkrývať iný druh poznatkov? Ako protipól k vedeckému prístupu vidíme fenomenológiu: vieme si predstaviť, že ak by sme v interpretácii filmov neskončili pri archetypálnych vzorcoch, ale využili aj nástroje hermeneutiky, výsledok by sa mohol priblížiť ku komplexnejšiemu pohľadu. Voľba historického vymedzenia, konkrétnych diel, teoretických východísk a metodológie bola nutná. Hoci sme realitu značne zjednodušili, myslíme si, že náš zvolený diskurz bol z veľkej časti kompetentný.

ZOZNAM POUŽITÝCH ZDROJOV

Literatúra

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British Film Institute, 1999.
- ALTMAN, Rick. Obaly na vícero použití. Žánrové produkty a proces recyklace. *Illuminace* 14, 2002, č. 4, s. 5 – 40.
- ALTMAN, Rick. Sémanticko-syntaktický přístup k filmovému žánru. *Illuminace* 1, 1989, č. 1, s. 17 – 29.
- APFEL, V. *Literárny týždenník* 1996, 21.1. 1996.
- BACHELARD, Gaston. *Poetika snění*. Praha : Malvern, 2010.
- БАЛАШОВ, Дмитрий Михайлович. *История развития жанра русской баллады* [História vývoja žánru ruskej balady]. Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966.
- bj-. „Živý bič“ v Trstenej. *Nová Orava*, 1.2. 1967.
- BLAJER, Zdeněk, CHAROUS, Emil. *Přehledné dějiny literatury. Dejiny literatury české a slovenské s přehledem vývojových tendencí světové literatury od první světové války do r. 1945*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1971.
- BOB, Jozef. Pohanská liturgia. *Kultúrny život* 23, 1968, č. 10, s. 9.
- BOBOK, Jozef. *Film a divadlo* 12, 1968, s. 9.
- BOBOK, Jozef. Hviezdy sú vysoko. Filmový prepis Chrobákovho Draka. *Film a divadlo* 12, 1968, č. 7, s. 9.
- BOBOK, Jozef. Námet, ktorý sa vracia. *Rolnícke noviny* 23, 12.3. 1968, č. 61, s. 4.
- BONKO, Ivan. Živý bič – najskôr v kinách. *Večerník*, 21.1. 1967, s. 7.
- BONKO, Ivan. Návrat Martina Lepiša. *Večerník*, 4.3. 1968, s. 3.
- BONKO, Ivan. Filmové nedorozumenia. *Smena* 20, 3.4. 1968, s. 4.

- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin. *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění, 2011.
- BRANKO, Pavel. *Od začiatkov po prah zrelosti. Slovenský film 1945-1970*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 1991.
- BUBER, Martin. *Já a Ty*. Praha : KALICH, 2005.
- BUBER, Martin. *Temnota Boží*. Praha : Vyšehrad, 2002.
- CAMUS, Albert. *Člověk revoltující*. Praha : Český spisovatel, 1995.
- CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha : Garamond, 2015.
- CAWELTI, John G. *The six-gun Mistique*. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1970.
- CUDDON, J. A.. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2013.
- CYROŇ, Milan. Literární příprava filmů Eduarda Grečnera v letech 1958-1967. Dizertačná práce. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2015.
- CYROŇ, Milan. Natáčet jen to, co káže nitro. *25fps*, 25.10. 2011. [online, cit. 11.6. 2015] Dostupné z WWW: <<http://25fps.cz/2011/natacet-jen-to-co-kaze-nitro/>>
- CYROŇ, Milan. *Poetické a ideové rozdíly českých a slovenských historických filmů v 60. letech*. Diplomová práce. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.
- Drak a cena života. *Kultúrny život* 23, 1968, č. 9, s. 9.
- Drak sa vracia. *Filmový prehľad*, 1968, č. 15.
- ELIADE, Mircea. *Posvátné a profánní*. Praha : OIKOYMENH, 2006.
- ERBENOVÁ, Kristýna. *Jiří Weiss – Zlaté kapradí: Balada v českém filmu*. Bakalárska práca. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2010.
- (fc). Živý bič do kín. *Hlas ľudu*, 26.1. 1967, s. 3.
- FILOVÁ, Eva. *Eros, sexus, gender v slovenskom filme*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2013.

- FRAŇO, Arnold Jakub. Báseň šindľových striech. *Predvoj*, č. 3, 1967, s. 10.
- FRAŇO, Arnold Jakub. Film, ktorý bolo možné nakrútiť len na Liptove. *Výtvarníctvo, fotografia, film* 6, 1968, č. 5, s. 112.
- FRYE, Northrop. *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.
- GERLACH, Ivan. Grečnerova filmová balada. *Lud* 21, 14.3. 1968, č. 63, s. 5.
- GREČNER, Eduard. Dlhodobé prekážky a problémy s prípravou scenára a nakrúcania filmu *Drak sa vracia*. In.: KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav, Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2010, s. 78 – 82.
- GREČNER, Eduard. Ivan Bonko, hadia koža a zlá pamäť. *Smena* 20, 9.4. 1968, č. 99, s. 6.
- HASSMANN, R.. Grečner verný Chrobákovi. *Smena*, 3.3. 1968, s. 5.
- HEIDEGGER, Martin. *Zdroj umeleckého diela*. Bratislava : HRONKA, 2014.
- HIRŠ, Peter. *Drak sa nemôže vrátiť*. *Práca*, 1.3. 1968, s. 5.
- Homér Odysseia*. Praha : Odeon, 1984.
- HORVÁTH, Emil. Oravský rozhovor. Živý bič v exteriéri. *Lud*, 7.8. 1966.
- JAFFÉ, Aniel. *Vzpomínky, sny, myšlienky C.G. Junga*. Brno : Atlantis, 1998.
- JANEK, Miroslav. Panoráma sa pýta Martina Ťapáka na Živý bič. *Panoráma*, 1.1. 1967.
- JB. Hodnotíme. Pozornosť pôvodnej tvorbe. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 3.
- JUNG, Carl Gustav. *Výbor z díla II. Archetypy a nevedomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997.
- JUNG, Carl Gustav. *Analytická psychologie. Její teorie a praxe. Tavistocké přednášky*. Praha : Academia, 1993.
- Katechizmus katolíckej cirkvi*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2013.
- KITSES, Jim. *Horizons West*. Bloomington : Indiana Univerzity Press, 1969.

- KLEMANOVÁ, Kristína. *Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola – Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hól', Martin Ťapák, ČSSR/Slovensko 1971)*. Bakalárska práca. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- LEHUTA, Emil. Ani televízia nemá také právo... *Slovenské pohľady* 83, 1967, č. 3.
- LEXMANN, Juraj. Filmová hudba. In.: MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946–1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1992, s. 93 – 110.
- MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997.
- MACEK, Václav. *Štefan Uher 1930-1993*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2002.
- MACURA, Vladimír. Balada. In.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV, 1987.
- MCFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MICHALOVIČ, Peter, ZUSKA, Vlastimil. *Juraj Jakubisko*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005.
- MIKLÍK, Josef. Kdo složil sekvenci "Stabat Mater"? *Časopis katolíckého duchovenstva* 1922, č. 9-10, s. 336-337.
- MOCNÁ, Dagmar, PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha : Paseka, 2004.
- MRAVCOVÁ, Marie. Baladická próza. In.: *Poetika české meziválečné literatury. Proměny žánrů*. Praha: Ústav pro českou literaturu ČSAV 1987.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. *Literární noviny* 5, 1931, č. 10.
- MÜLLER, Anette, MÜLLER, Lutz (ed.). *Slovník analytické psychologie*. Praha : Portál, 2006.
- NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada a moderní epika*. Praha : Československý spisovatel, 1975.
- NEJEDLÁ, Jaromíra. *Balada v proměně doby*. Praha : Československý spisovatel, 1989.

- NEMSILOVÁ, K.. Zaujali ma ženy a ich osudy. Hovoríme s režisérom Martinom Ľapákom. *Večerník*, 3.12. 1966, s. 8.
- PASTUSZAK, Jarosław. Antropologické aspekty teologickej hermeneutiky umelckej tvorby. In.: SUCHÁNEK, Vladimír. *A vdechl duši živou... aneb malé zamyšlení nad duchovními souvislostmi animovaného a trikového filmu jako umelckej tvorby*. Olomouc : Mgr. Jiří Burget, 2004, s. 289 – 298.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Zápas o Draka. In: KAŇUCH, Martin (ed.). *Béla Balázs. Chvála filmového umenia*. Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov, Slovenský filmový ústav, Filmová a televízna fakulta VŠMU, 2010, s. 53 – 66.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Živý bič. *Časopis DVD edície Slovenský film 60. Rokov – II*, 2009, č. 7, s. 13 – 14.
- POLÁK, Milan. *Hľadanie stratenej cti*. Pravda, 7.3. 1968, s. 2.
- POSPÍŠIL, Ctirad Václav. *Jako v nebi, tak i na zemi. Náčrt trinitárnej teologie*. Praha : Krystal OP, 2010.
- PROCHÁZKA, Miro. Televízny Martin Ľapák. *Film a divadlo* 10, 1966, č. 12, s. 3.
- PTÁČEK, Luboš (ed.). *Panorama českého filmu*. Olomouc : Rubico, 2000.
- ПУТИЛОВ, Борис Николаевич. *Славянская историческая баллада* [Slovanská historická balada]. Москва : Наука, 1965.
- RAHNER, Karl, VORGRIMLER, Herbert. *Teologický slovník*. Praha : Zvon, české katolícké nakladateľstvá, 1996.
- SARTRE, Jean-Paul. *Situations I*. Paris : Gallimard, 1947.
- SMEJKAL, Pavel. Intelektuál musí stáť za svojimi ideálmi. *Časopis DVD edície Slovenský film 60. rokov*, 2008, č. 6, s. 10 – 11.
- SOBCHACKOVÁ, Vivian. Filmové žánry. Mýtus, rituál a sociodrama. In.: ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Sborník filmové teorie I*. Praha : Český filmový ústav, 1991, s. 139 – 149.
- SRIEŇ, Peter. Hodnotíme sfilmovaný Živý bič. *Film a divadlo* 11, 1967, č. 4, s. 14 – 15.
- Sväté písmo. Starého i nového zákona*. Trnava : Spolok svätého Vojtěcha, 2001.

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

ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry II (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2001.

ŠMATLÁKOVÁ, Renáta. *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921-1999*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1999.

ŠTRIC, Ernest. Urbanov Živý bič. *Práca*, 20.1. 1967, s. 4.

ŠUGÁR, Štefan. Televízny film Živý bič. *Rudé právo*, 16.2. 1967.

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

ТУМИЛЕВИЧ, Ольга Федоровна. *Народная баллада и сказка* [Ľudová balada a rozprávka]. Саратов : Издательство Саратовского университета, 1972.

ULIČIANSKÁ, Zuzana. Živý bič. Presné, čisté, efektné – ako keď bičom plesne. *SME*, 7.11. 2009, s. 38.

vbc: Film na aktuálny téma. *Svobodné slovo*, 3.5. 1968, s. 4.

VERNET, Marc. *Lectures du film*. Paris : Albatros, 1976.

Young Mr. Lincoln de John Ford. *Cahiers du Cinéma*, č. 223, 1970.

ZUSKA, Vlastimil. Drak sa vracia – poetická filmová balada. *Kino-Ikon* 16, 2012, č. 2, s. 109 – 113.

Živý bič. *Filmový prehľad*, 1967, č. 18.

Živý bič. *Pravda*, 20.1. 1967.

Živý bič najúspešnejší. *Život*, 15.1. 1968, s. 12 – 13.

Pramene

Balada o Vojtovej Maríne. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Martin Ľapák, ČSSR, 1964.

Distribučný list (filmu *Balada o Vojtovej Maríne*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

Distribučný list (filmu *Drak sa vracia*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

Distribučný list (filmu *Živý bič*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

Drak sa vracia. Československý film Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Eduard Grečner, ČSSR, 1967.

FIGULI, Margita. *Tri gaštanové kone*. Bratislava : Tatran, 1978.

CHROBÁK, Dobroslav. *Drak sa vracia*. Bratislava : Ikar, 2013.

Javor a Juliana. Slovenský film Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Štefan Uher, ČSSR, 1972.

Jerguš Lapin. Slovenský film Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Jozef Medveď, ČSSR, 1960.

Lalie poľné. Slovenský film Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Elo Havetta, ČSSR, 1972.

Nevesta hôľ. Slovenský film Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Martin Ľapák, ČSSR, 1971.

SFÚ. *Drak sa vracia*. Literárny scenár, 1958.

Tri gaštanové kone. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Ivan Balad'a, ČSSR, 1966.

URBAN, Milo. *Živý bič*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2014.

Výrobný list (filmu *Balada o Vojtovej Maríne*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

Výrobný list (filmu *Drak sa vracia*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

Výrobný list (filmu *Živý bič*). Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb Národného filmového archívu SFÚ.

Živý bič. Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v Československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava – Koliba, Martin Ťapák, ČSSR, 1966.

Ďalšie zdroje (internetové zdroje, dokumentárne filmy)

1. *slovenská filmová databáza. Jerguš Lapin*. Slovenský filmový ústav. [online, cit. 30. 9. 2016] Dostupné z WWW: <<http://www.sfd.sfu.sk/main.php?id=50>>

1. *slovenská filmová databáza. Nevesta hôľ*. Slovenský filmový ústav. [online, cit. 30. 9. 2016]. Dostupné z WWW: <http://www.sfd.sfu.sk/main.php?id=144>>

Film a žánr. KFS FF UK. [online, cit. 17. 9. 2016] Dostupné z WWW: <<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf>>

MAČUDA, Jiří Svjatoslav. *Svatba u Slovanů*. [online, cit. 14. 10. 2016]. Dostupné z WWW: <<http://www.dobrodruzstvzvanesvatba.cz/texty/macuda-svatba-u-slovanu.pdf>>

VAĎURA, Petr. *Slovenský baladický film*. Český rozhlas, 13.10. 2013. [online, cit. 9.10.2016] Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/krestanskavlna/zprava/slovensky-baladicky-film--1268205>>

Zlatá šedesáta. Eduard Grečner. Česká televize a Slovenský filmový ústav, Martin Šulík, Česko, 2009.

ZOZNAM CITOVANÝCH FILMOV

- 322 (Dušan Hanák, 1969)
- Ako v zrkadle* (Ingmar Bergman, 1961)
- Ašik-Kerib* (Sergej Paradžanov, 1988)
- Bajaja* (Jiří Trnka, 1950)
- Balada o siedmich obesených* (Martin Hollý, 1968)
- Balada o Vojtovej Marine* (Martin Ťapák, 1964)
- Bílá oblaka* (Ladislav Helge, 1962)
- Boxer a smrť* (Peter Solan, 1962)
- Deň náš každodenný* (Otakar Krivánek, 1969)
- Drak sa vracia* (Eduard Grečner, 1967)
- Drevený chlieb* (Martin Ťapák, 1969)
- Havrania cesta* (Martin Hollý, 1962)
- Hostia Pánovej večere* (Ingmar Bergman, 1963)
- Javor a Juliana* (Štefan Uher, 1972)
- Jánošík* (Martin Frič, 1935)
- Jánošík* (Paľo Bielik, 1963)
- Jerguš Lapin* (Jozef Medved', 1960)
- Každý týždeň sedem dní* (Eduard Grečner, 1964)
- Kristove roky* (Juraj Jakubisko, 1967)
- Krotká* (Stanislav Barabáš, 1967)
- Lalie poľné* (Elo Havetta, 1972)
- Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1965)

Majster kat (Paľo Bielik, 1966)

Málka (Martin Ťapák, 1968)

Mlčanie (Ingmar Bergman, 1963)

Nevesta hôľ (Martin Ťapák, 1971)

Nylónový mesiac (Eduard Grečner, 1965)

Obrazy starého sveta (Dušan Hanák, 1972)

Organ (Štefan Uher, 1964)

Pieseň o sivom holubovi (Stanislav Barabáš, 1961)

Po horách, po horách (Karol Plicka, 1929)

Prelomiť vlny (Lars von Trier, 1996)

Rodná zem (Josef Mach, 1953)

Roztrhla sa hudáčkovi struna (Martin Ťapák, 1967)

Slávnosť v botanickej záhrade (Elo Havetta, 1969)

Sladký čas Kalimagdory (Leopold Lahola, 1968)

Slnko v sieti (Štefan Uher, 1962)

Šerif za mrežami (Dmitrij Plichta, 1965)

Tiene zabudnutých predkov (Sergej Paradžanov, 1964)

Tri dcéry (Štefan Uher, 1967)

Tri gaštanové kone (Ivan Balad'a, 1966)

Utrpenie panny Orleánskej (Carl Theodor Dreyer, 1928)

Varuj...! (Martin Frič, 1946)

Za slovenským ľudom (Karol Plicka, 1928)

Zbehovia a pútnici (Juraj Jakubisko, 1968)

Zem spieva (Karol Plicka, 1933)

Zlatá šedesáta. Eduard Grečner (Martin Šulík, 2009)

Zvony pre bosých (Stanislav Barabáš, 1965)

PRÍLOHY

Informácie o vybraných filmov

Balada o Vojtovej Maríne

- Výroba: Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava
- Dĺžka: 76 min
- Réžia: Martin Ťapák
- Námer: Kazimierz Przerwa Tetmajer (poviedka)
- Scenár: Jarmila Štítnická
- Kamera: Tibor Biath
- Hudba: Tibor Andrašovan
- Strih: Bedrich Voděrka
- Herci: Ivan Mistrík (Jašek), Heda Melicherová (Marína), Jozef Majerčík (Macek), K. L. Zachar (Husiarik)

Tri gaštanové kone

- Výroba: Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava
- Dĺžka: 79 min
- Réžia: Ivan Balad'a
- Námer: Margita Figuli (novela)
- Scenár: Rudolf Kazík, Ján Števček
- Kamera: Juraj Šajmovič
- Hudba: Ivan Parík
- Strih: Katarína Palatinusová
- Herci: Marta Terenová (Magdaléna), Michal Dočolomanský (Peter), Hana Kováčiková (Maliarička), Jozef Čierny (Maliarik), Juraj Kukura (mladík), Dušan Fatrdla (Jano)

Živý bič

- Výroba: Československá televízia Bratislava – Televízna filmová tvorba v československom filme Bratislava, Štúdiu hraných filmov Bratislava
- Dĺžka: 89 min
- Réžia: Martin Ťapák
- Námer: Milo Urban (román)
- Scenár: Rudolf Kazík, Ján Števček
- Kamera: Tibor Biath
- Hudba: Ján Zimmer
- Strih: Maximiliám Remeň
- Herci: Viera Strnisková (Ilčíčka), Emília Vášáryová (Eva Hlavajová), Štefan Kvietik (Adam Hlavaj), Mikuláš Huba (Okolický), Jozef Majerčík (Ondrej Koreň), Bronislav Križan (Štefan Ilčík), Július Antalík (Jano Kúrňava), Jozef Čierny (Vorčiak)

Drak sa vracia

- Výroba: Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivá skupina Albert Marenčín / Karol Bakoš
- Dĺžka: 87 min
- Réžia: Eduard Grečner
- Námet: Dobroslav Chrobák (novela)
- Scenár: Eduard Grečner
- Kamera: Vincent Rosinec
- Hudba: Ilja Zeljenka
- Strih: Ondrej Polomský
- Herci: Radovan Lukavský (Drak – Martin Lepiš), Gustáv Valach (Šimon), Emília Vášáryová (Eva), Jela Bučková (Zoška), Viliam Polónyi (richtár), Jozef Čierny (Čierny), Ivan Macho (Zachar)

Segmentácie sujetov

Balada o Vojtovej Maríne

T – Úvodná titulková sekvencia: Jašek prechádza cez lez, Husiarik fajčí

1. Les: Jašek pomáha Husiarikovi
2. U Husiarika
 - a) Jašek dostáva u Husiarika prácu, prvý krát stretáva Julinku
 - b) Jašek vyrába deťom kolotoč a zabáva sa s nimi
 - c) Husiarik varuje Jaška pred Marínou
3. U richtára
 - a) Marína hrdo odmieta žiadosť Mackovho otca, ktorý chce, aby si vzala jeho syna,
 - b) Jašek pri potoku stretáva Marínu
4. U Husiarika
 - a) Husiarik sa posmieva Jaškovi, vidí, že podľahol Maríne
 - b) Jašek v noci počúva spev dievčat
5. U richtára: Jašek stretáva pri potoku Marínu, ktorá od neho chce, aby zanechal prácu u Husiarika a ponúka mu prácu v mlyne
6. U Husiarika: Jašek odchádza, Husiarik ho varuje pred Marínou
7. U richtára
 - a) Richtár neprívetivo ubytuje Jaška v maštali
 - b) Marína sa u otca zastáva Jaška, ten je však neústupčivý
 - c) Marína zvádza Jaška pri práci
 - d) Jašek ukludní splašeného koňa
8. V dedine: Macek a ďalší muži sa vracajú z vojny, vítajú sa s dievčatami a matkami
9. Na tancovačke
 - a) Macek vyzve muzikantov, aby začali hrať aj bez Jaška
 - b) Jašek a Maríne pri ceste na tancovačku, Marína ho opäť zvádza
 - c) Jašek a Marína prídu na tancovačku, Jašek sa pridá k muzikantom, Macek pri tanci dobýja Marínu
 - d) Jašek a Marína idú na voze, Marína spomína na tanec s Mackom
10. U richtára: Jašek vidí, ako Macek vbehne ku Maríne cez okno, následne zbije Mackovho koňa
11. Na rúbanisku: Jašek pracuje s Mackom a myslí pritom na vraždu
12. V lese: Marína prosí Jaška, aby jej hral na svadbe, Jašek odmieta

13. U richtára

a) Na svadbu príde Jašek a začne hrať na husliach, Macek ho preruší

b) Marína pobožká Jaška, Macek ju zbije a vyženie Jaška

14. Jašek odchádza, Julinka smúti

Z – Záverečné titulky

Tri gaštanové kone

T – Úvodná titulková sekvencia

1, Príchod

a) Peter v lese stretáva Jana a ďalších pašerákov koní

Vizia b) Peter a Magdaléna na poli

c) Peter zastrelí raneného koňa, nahnevá tým Jána

d) Peter prichádza do dediny

2, U Maliarikovcov

a) Peter sa od Maliarika dozvedá, že Jano sa uchádza o Magdalénu, ale že ona vyčkáva na Petra

Vizia b) Magdaléna odpláva na plti od Petra

c) Jano bije Petrovho koňa

3, V dedine: Peter sa v krčme stretáva s mladíkom, potvrdzuje sa informácia, že Magdaléna čaká na Petra

4, U Maliarikovcov: Peter sa tajne stretne s Magdalénou, dohodnú si ďalšie stretnutie v záhrade

5, U Maliarikovcov

a) Peter nájde v maštali Magdalénu, ktorá kvôli splašenému koňovi omdlela

Vizia b) Peter na lúke nesie Magdalénu

c) Peter prinesie Magdalénu domov

d) Ján chce pobožkať Magdalénu napriek jej vôli, Peter bezmocne prizera cez okno

e) Na druhý deň Peter odchádza od Maliarikovcov. Maliariková navádza Petra, aby Magdalénu presvedčil, že o neho nemá stáť, mohol by sa mu zato odmeniť aj Jano. Peter to odmieta.

f) Peter stretáva mladíka, ktorý ho presvedčí aby z dediny neodišiel – na slávnosti svätójánskych ohňov môže stretnúť Magdalénu

7, Slávnosť svätójánskych ohňov

a) V dedine berú chlapi ženy na koňov, Peter zoberie Magdalénu

b) Peter odvedie Magdalénu do lesa, hovorí jej, že sa s ňou chce oženiť, Magdaléna žiada od Petra dôkaz lásky

- Vizia* c) Peter a Magdaléna bežia medzi husami
d) Bitka medzi Petrom a Janom
e) Peter odchádza, Jano znásilní Magdalénu

8, Petrov návrat

a) Peter sa vracia s tromi gaštanovými koňmi, od mladíka sa dozvedá, že Magdaléna sa vydala za Jana

b) V krčme sa dozvedá, že Jano zneužil Magdalénu

- Vizia* c) Peter a Jano sa bijú, Magdaléna ich od seba oddelí
d) Peter v dedine zisťuje, kde by našiel Jana

9, Na poli

a) Peter sa dozvedá, že Jano týra Magdalénu, a že potratila, keď ju zranil kôň

b) Peter stretáva Magdalénu a Jana, ktorý ju necháva pracovať so splašeným koňom, Magdaléna po bitke Petra a Jana omdlieva

10, U Maliarikovcov

a) Farár navrhuje Petrovi, aby sa Magdalény zriekol a opustil kraj

- Vizia* b) Peter kope hrob, s Magdalénou odbehnú
d) Ján zomiera pri týraní koňa

11, Odchod Petra a Magdalény

a) Peter a Magdaléna sa rozhodujú pre manželstvo

- Vizia* b) Peter kosí, Magdaléna mu dáva piť
c) Peter a Magdaléna odchádzajú s koňmi

Z – Záverečné titulky

Živý bič

1, Muži odchádzajú na vojnu

T – Úvodná titulková sekvencia

2, V dedine

a) Ilčíčka sa dozvedá, že Štefana vzali na vojnu

b) Ondrej sa vracia z vojny, je bez ruky a jazyka

c) Eva ide za Okolickým požiadať ho, aby zabezpečil uvoľnenie Adama z vojny, Okolický ju sexuálne zneužije

d) Ondrejova matka narieka pred zmrzačeným synom

- e) Ilčíčka požiada Okolického o uvoľnenie Štefana z vojny, on odmietne
- f) Kristka pred kostolom odmieta Ondreja
- g) Ilčíčka narieka u dekana Mrvu kvôli Štefanovi, ten jej hovorí, že sa nemá upínať k pozemskému svetu
- h) Štefan chce zbehnúť do Piľska, Ilčíčka ho od toho odhovorí
- i) Kúrňava oznamuje rekviráciu dobytká
- j) Ženy pracujú na poli
- k) Okolický sa od richtára dozvedá, že Eva otehotnela
- l) Jedna dedinčanka pejoratívne komentuje Evino tehotenstvo
- m) Kúrňava a Komár sa opíjajú v krčme
- n) Okolický hovorí Eve, že Adama uvoľní z vojny len pod podmienkou neprezradenia jeho činu
- o) Kúrňava oznamuje verbovanie pre ďalších mužov a popisovanie dobytká
- p) Ilčíčka v kaplnke
- r) Kaplán Letay oznamuje pri omši rekviráciu zvonu

3, Na vojne: Štefan pri výcviku zabije čatára, je za to popravený

4, V dedine

- a) Spúšťanie zvonu
- b) Eva omdlieva pri práci na poli
- c) Eva po pôrode
- d) Sivoňka a Ondrej žiadajú Létaya, aby pokrstil Evinu dcéru, on odmieta
- e) Eva tlačí na Okolického, aby uvoľnil Adama

5, Adam kráča lesom

6, V dedine

- a) Eva sa utopí
- b) Adam sa vrátil, hľadá Evu
- c) Adam sa od Ilčíčky dozvedá, že sa Eva utopila a že mala dieťa
- d) Okolický chce od Kúrňavu, aby mu podával informácie z dediny o Adamovi
- e) Adam pozoruje svojho syna pri vianočnom folklóre
- f) Adam sa skrýva u Kramára, Kúrňava ho tu hľadá, prezradí ho žandárom a následne je aj spolu s Kramárom zajatý
- g) Komár v krčme vyčíta Kúrňavovi zradu
- h) Kúrňava pomôže Adamovi utiecť a prezradza mu, že Evu zneužil Okolický
- i) Adam stretáva Okolického a pred dedinčanmi oznamuje, že notár zneužíva ich ženy

- j) do Ráztok prichádzajú vojaci
- k) Létay na kázni odsudzuje dezertérov
- l) Detský folklór a polievanie dievčat uhorskými vojakmi
- m) Ondrej u krčmára nakupuje bryndzu
- n) Ondrejova matka zomiera pri jedení bryndzových halušiek
- o) Adam stretáva Okolického počas poľovačky
- p) Kúrňava má oznam o červienke
- r) Ondrej so Sivoňkou pochovávajú Evinu dcéru
- s) Ilčíčka sa opíja v krčme
- t) Muži z Ráztok sa vracajú z vojny
- u) Uhorský žandáry a vojaci vidia v dedine potenciál k revolúcií, dostanú strach a rozhodnú sa odísť
- v) Dedinčania sa búria proti Áronovi
- x) Ilčíčka narieka pred žandármi za Štefanom, jeden ju pritom zabije
- y) Dedinčania rabujú Okolického majetok
- z) Dedinčania naženú Okolického do potoka, v ktorom sa utopí

Z – Záverečné titulky

Drak sa vracia

T – Úvodné titulky

- 1, Eva v kuchyni
- 2, Drak prichádza do dediny
- 3, V krčme sa chlapi dohadujú, že zasiahnuť môže len Šimon
- 4, Drak príde do svojho domu
- 5, Eva sa od Šimona dozvedá, že sa vrátil Drak
- 6, Retrospektíva: Drak pobožká Evu
- 7, Drak príde do krčmy
- 8, Eva hľadá Draka v jeho dome
- 9, V krčme, Drak odíde
- 10, Retrospektíva
 - a) Svadba Evy a Šimona
 - b) Drak pobožká Evu
 - c) Eva u Draka
- 11, Drak príde do svojho domu

- 12, Šimon chce zabiť Draka
- 13, Počas pohanského rituálu začne horieť Kôprová
- 14, Drak sa ponúkne, že stádo vyvedie
- 15, Retrospektíva
 - a) Dedinčania berú Drakovi hlinu pod domnením, že sa jedná o múku
 - b) Dedinčania zrania Draka a podpália mu dom
 - c) Drak sa pomstí, následne je vyhnaný z dediny
- 16, Drak dostane poverenie priviesť stádo, Šimon má ísť s ním
- 17, Drak a Šimon sa vydávajú na cestu
- 18, Šimon sa pokúsi počas cesty Draka zabiť
- 19, Drak a Šimon ženu stádo kráv
- 20, Drak pošle chlapca so správou o oneskorení návratu do Leštín
- 21, Šimon vyrezáva kúdeľ, pritom retrospektíva
 - a) Svadba Evy a Šimona
 - b) Eva sa od Šimona odvráti
 - c) Eva od Šimona uteká
- 22, Bitka medzi Drakom a Šimonom
- 23, Drak sedí s pašerákmi, Šimon odíde
- 24, Šimon podpáli Drakov dom
- 25, Drak privedie stádo do Leštín, následne odchádza
- Z – Záverečné titulky

Obrázky

Snímky z filmov pochádzajú z osobnej zbierky autora tejto práce. Obr. 65 b pochádza zo zdroja: *Resurrection. Dirk Bouts*. WikiArt. [online, cit. 20. 11. 2016] Dostupné z WWW: <https://www.wikiart.org/en/dirk-bouts/resurrection>

Obr. 1.....	42
Obr. 2 a, b.....	44
Obr. 3.....	44
Obr. 4 a, b.....	45
Obr. 5 a, b, c.....	46
Obr. 6 a, b.....	46
Obr. 7 a, b.....	47

Obr. 8 a, b, c.....	47
Obr. 9.....	52
Obr. 10.....	52
Obr. 11.....	54
Obr. 12.....	58
Obr. 13.....	59
Obr. 14 a, b.....	60
Obr. 15.....	60
Obr. 16 a, b.....	61
Obr. 17 a, b, c.....	63
Obr. 18 a, b.....	65
Obr. 19 a, b, c.....	66
Obr. 20.....	66
Obr. 21.....	67
Obr. 22.....	69
Obr. 23 a, b, c.....	75
Obr. 24.....	75
Obr. 25 a, b, c.....	76
Obr. 26.....	76
Obr. 27 a, b.....	78
Obr. 28 a, b.....	79
Obr. 29 a, b.....	79
Obr. 30 a, b.....	80
Obr. 31.....	80
Obr. 32 a, b.....	81
Obr. 33 a, b.....	81
Obr. 34 a, b, c.....	83
Obr. 35.....	84
Obr. 36.....	84
Obr. 37 a, b.....	85
Obr. 38 a, b.....	86
Obr. 39 a, b.....	87
Obr. 40 a, b, c.....	89
Obr. 41 a, b, c.....	89
Obr. 42 a, b, c.....	89

Obr. 43.....	90
Obr. 44.....	91
Obr. 45.....	98
Obr. 46 a, b, c.....	99
Obr. 47.....	100
Obr. 48.....	100
Obr. 49 a, b, c.....	101
Obr. 50 a, b.....	102
Obr. 51 a, b, c.....	102
Obr. 52 a, b.....	102
Obr. 53 a, b, c.....	103
Obr. 54 a, b.....	103
Obr. 55 a, b.....	104
Obr. 56.....	104
Obr. 57 a, b.....	105
Obr. 58 a, b.....	105
Obr. 59 a, b, c.....	107
Obr. 60 a, b, c.....	109
Obr. 61 a, b.....	111
Obr. 62 a, b.....	112
Obr. 63 a, b.....	112
Obr. 64 a, b.....	112
Obr. 65 a, b.....	113
Obr. 66.....	116