

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH  
Filozofická fakulta



# Interpretácia filmového diela

Ján Sabol

Košice 2021

*Vysokoškolská učebnica je výstupom grantového projektu APVV-19-0244 Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia. Zodpovedný riešiteľ: prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. Doba riešenia: 2020 – 2024.*

## **Interpretácia filmového diela**

*Vysokoškolská učebnica*

### **Autor:**

doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.

*Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

### **Recenzenti:**

prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc.

*Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

prof. PhDr. Karol Horák, CSc.

*Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove*

### **Jazyková redaktorka:**

Mgr. Lena Ivančová, PhD.

*Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach*

Tento text je publikovaný pod licenciou Creative Commons 4.0 – Attribution CC BY NC ND Creative Commons Attribution – NonCommercial – No-derivates 4.0 („Uvedte pôvod – Nepoužívajte komerčne – Nespracováajte“).



Umiestnenie: [www.unibook.upjs.sk](http://www.unibook.upjs.sk)

Dostupné od: 08.02.2021

ISBN 978-80-8152-964-1 (e-publikácia)

## Obsah

Filmová adaptácia literárnych diel .....	9
Záhrada / Rivers of Babylon .....	15
Jahodové víno .....	19
Jadvigin vankúšik .....	22
Jasanica .....	26
Javor a Juliana .....	29
Príbehy spod Karpát.....	41
Južná pošta .....	50
Tisícročná včela.....	54
Cukor .....	58
Divadlo a film .....	63
Dogville / Anna Karenina .....	67
Buridanov osol / Spätné zrkadlo / Robinson & Crusoe .....	71
ZÁVER.....	77

Je veľmi ťažké vymedziť umelecký text (prirodzene, pod pojmom text nemyslíme len písané slovo, ale umelecké dielo ako také) ako celok, ako nemenný systém s presne definovanou štruktúrou. Ak vnímame umelecký text ako štruktúrovaný celok, systém v sebe latentne i prvoplánovo skrývajúci predovšetkým estetickú a zároveň aj komunikatívnu informáciu, musíme pripustiť aj možnosť sústavnej evolúcie interpretácie literárneho diela. Tá spätne pôsobí na samotný text, ktorý takto začína vydávať, šíriť nové informácie, s predchádzajúcimi generáciami málo komunikovateľné alebo nimi pokladané za nepodstatné. Umelecké dielo tak v smere text → kritik, čitateľ (existujúci v konkrétnom časopriestore) sprístupňuje ďalšie možnosti estetického spoznávania toho „krásneho“, ktoré kvalitné dielo musí mať v sebe zakomponované, a to kódovaním nadčasového v aktuálnom. Imaginárnosť, fikcia, realita, symbolika, empiria a veľa ďalších „entít“ sú „javy“ prelínajúce sa niekedy systematicky, inokedy, ako je to frekventované v postmodernom (post-postmodernom) umení, často aj nesystematicky; zároveň sú všetky tieto „komponenty“ zúčastňujúce sa na tvorbe textu faktom, ktorý vytvára z umenia dynamický jav. Interpretačné možnosti, ktorých kvalitatívna hodnota podlieha vplyvu predovšetkým dvoch relevantných kategórií – času a priestoru, sú závislé od viacerých faktorov. Z toho vyplýva jedna z bazálnych interpretačných vlastností, a tou je jej transfinitný charakter. Neexistujú hranice ani ohraničenia možných spôsobov interpretácie, tie všetky podliehajú zmene „estetiky“, zmene vyplývajúcej z dvoch uvedených základných ontologických faktorov zúčastňujúcich sa na tvorbe a následnej percepcii literárneho aj filmového diela.

Tak ako človek je presne zakomponovaný do konkrétneho chronotopu, ktorý ovplyvňuje a vytvára v ňom nespočetné, nikdy nekončiacie množstvo emócií aj intelektuálneho vedomia, tak ako sa rodia univerzálne ľudské vzťahy v mnohorakosti ľudských osudov, ktoré ich vytvárajú, presne také je aj umenie, v ktorom akoby sa neustále odzrkadľovali ľudské tváre, v ktorom akoby sa neustále odzrkadľovali ľudské činy, z ktorých je každý iný. Umenie je zakomponované v ľudskej empírii, z empírie sa rodí, vzniká, aby sa potom ako myšlienka cez zložitý transformačný proces ľudského vedomia i podvedomia modifikovalo do výsledného efektu – do estetickej výpovede, ktorá môže človeka inšpirovať. No nie je to len empiria, ktorá je základnou entitou analýzy literárneho diela. Ak by sme za gnozeologické východisko prijali len to „empirické“ alebo na druhej strane len intuíciu, ak by sme spoznali len jednu stranu mince, stratili by sme kontextový pohľad na umelecké dielo. Nestačí len „zažiť“, je dôležité aj vedieť, hľadať a nachádzať a opäť strácať to okúzľujúce poznanie medzi riadkami skutočných textov. Dielo je potrebné sa pokúsiť analyzovať vždy v jeho rozmanitosti a z čoho najväčšieho počtu uhlov a polôh. Iba vtedy, keď budeme rešpektovať špecifickosť javov a situácií, môže vzniknúť pomerne ucelený pohľad do „vnútra“ umeleckého diela. Pri interpretácii umeleckého textu sa dostávame do „estetického“ relativizmu, čo znamená, že pri percepcii niet len jedného univerzálneho, „gnómického“ modelu, a teda že niet len jednej pravdy, takže proti každej definícii možno postaviť inú, proti každej interpretácii hoci aj opačnú (Čepan, O.: Literárne bagately, s. 20). O akú nádheru foriem i obsahu by sme prišli, keby sme boli afirmatívni voči názorom pripúšťajúcim len „opakovateľnosť“ estetických

foriem v umení. Oblúbená téza o tom, že všetko tu už bolo, je asi postavená na príliš tenkom ľade a znie aj dosť fatalisticky. Na vznik a následnú percepciu umeleckého diela teda vplyva nespočetné množstvo objektívnych aj subjektívnych činiteľov, „... na tvorbu a vnímanie filmového diela pôsobí vždy spoločenská realita a filmová tradícia, to znamená, že dielo (text) vzniká a funguje v nejakom spoločenskom a filmovom kontexte. Odráža sa to aj v systéme filmového jazyka... Keď sa pozrieme na hociktorý filmový text, zistíme, že je vybudovaný na základe viacerých kódov (prirodzený jazyk, hudba, gestika, mimika a pod.). Pritom, pravda, aj slovesný text je zložený z väčšieho počtu kódov ako je kód prirodzeného jazyka. Vo filme sú nosičmi týchto kódov optické a akustické signály, materiálovo rovnorodé, zaznamenané fotofonograficky.“ (Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie, s. 145). Dielo je teda „zakotvené“ v konkrétnom chronotope, no zároveň pri umelecky hodnotnom texte aj so snahou „odpútať“ sa od tohto časopriestorového obmedzenia.

Do klasického komunikačného modelu: látka – autor – text – percipient – látka v súvislosti s kreovaním filmu vstupujú výraznou mierou technické zariadenia na obidvoch stranách vzorca, pri jeho vstupe, teda pri kreovaní filmového diela, a pri výstupe následnej percepcie filmového textu. Tvorca a sukcesívne percipient sú tak „determinovaní“ aj technickými zariadeniami, ktoré prinášajú ilúziu skutočnosti. Percepcia filmového diela (a s tým spojená aj popularita filmového umenia v postmodernej dobe) úzko súvisí s jednou z bazálnych vlastností filmového diela, ktorá pri ostatných typoch umenia absentuje, a tou je „blízkosť“ filmového artefaktu k empirickej skúsenosti človeka, k jeho bytiu a vnímaniu reálnej (látkovej) skutočnosti. Aj keď filmové dielo posúva tento predkamerový priestor do nových špecifických schém a znakových modelov, jeho vizuálno-akustická stránka vytvára fenomén akejsi „dokonalejšia“ kópia a zároveň alternatívy k reálnemu svetu a stavu (v súvislosti s mainstreamovým divákom často aj s nerešpektovaním hranice medzi fikciou a reálnou skutočnosťou). Fotofonografický aparát, ktorý kinematografické dielo využíva, teda vyúsťuje do „dokonalejšia“ ilúzie reálneho priestoru vo virtuálnom časopriestore (uvažujeme nielen v dimenziách trojrozmerných filmových experimentov, ale aj v intenciách dvojdimenziálneho prenosu na filmové plátno). Tak, ako sa mení poetika autora, tak sa mení aj skúsenosť a poznanie percipienta, tak sa vyvíja jeho abstraktné myslenie. Nenájdeme dve úplne totožné interpretácie umeleckého textu (zdôrazňujeme umeleckého) ani lineárne, teda diachronicky, ani horizontálne, v rámci jednej generačnej „suity“. A nenájdeme dve úplne totožné interpretácie asi preto, lebo umelecký text nemá tendenciu končiť sa výkričníkom alebo bodkou, ale „cum gratia“ s otáznikom alebo troma bodkami. J. Lotman v tomto kontexte píše: „Prvá ťažkosť spočíva v autentickosti prenosu informácie. Ak majú adresant a adresát disponovať jednou a tou istou informáciou, jedným a tým istým textom, je nevyhnutné, aby obaja rovnako, autenticky kodovali a dekodovali. Čo je teoreticky možné, je prakticky vylúčené, keďže v systéme kódovania hrá úlohu aj individuálna skúsenosť, psychofyzická individualita a rozmanitosť hierarchií kódovaných prvkov, ktoré sa u nikoho z nás celkom nezhodujú. To znamená, že v reálnom komunikačnom akte sa nezachováva celkom to, čo sa prenáša...“ (Lotman, J.: Text a kultúra, s. 51). Prirodzene, ďalším extrémom by

bolo absolútne odmietanie teoretických výsledkov semiotiky a jej vplyvu na literárnu vedu. Princíp subjektívizácie a individuálnosti nesmie byť chápaný ako teória bez pravidiel. Aj v súvislosti s týmito argumentmi sa v súčasnosti opäť začína apelovať na interdisciplinaritu pri prístupe k bádaniu a následnej interpretácii umeleckého diela: „Dnešná semiotika, jazykoveda a literárna veda po skúsenostiach so skúmaním ‚čistého‘ jazyka, ‚čistého‘ textu (čiže ‚diela osebe‘, mimo vedomia), k čomu sa dosť pridávala aj jazyková a literárna výchova v škole, sa spamätávajú zo svojho jednostranného objektivizmu a vracajú sa k jazyku, literatúre a vôbec k umeniu ako k veciam vedomia. V onom objektivizme išlo pritom, nahlas povedané, o ich odcudzenie vlastnému prirodzenému charakteru, vyplývajúcejmu zo skutočnosti, že sú faktami ľudského vedomia.“ (Miko, F.: Význam, jazyk, semióza, s. 10). V tomto kontexte F. Miko ďalej dodáva: „Ináč obavy prírodných vied pred subjektivitou sú normálne a majú svoj pochopiteľný dôvod v obave pred nekritickosťou poznávacieho subjektu tak zoči-voči empirii objektu, ako aj v teoretickom diskurze. Preto veda, ako striktné a systematické poznanie aj vôbec vznikla. Ako všade inde však ide, celkom priamo, o to, aby sa so špinavou vodou nevylialo z vaničky aj dieťa.“ (Tamže, s. 32). Humanitné vedy už zistili, že exaktná lingvistika, či skôr semiotika nedokáže komplexne uchopiť problém interpretácie umeleckého diela, akoby sa to na prvý pohľad mohlo zdať. Snaha aplikovať presne stanovené definície na literárny text, objektivizovať subjektívne cez štrukturalistické teórie komunikácie spoza chrbta semiotického trojuholníka vytvorila síce konečne poriadok vo frivolnom teoretickom ponore estetických vied, ktoré niekedy mali blízko k vedám „o ničom“ (toto pomenovanie v súvislosti s vedou o umení používa O. Čepan v knihe Literárne bagatety, s. 7), no na druhej strane úsilie presne vymedziť hranice a „pravidlá hry“ potlačilo poznanie o dištingtívnom charaktere umenia. Našťastie vznikli dcérske disciplíny lingvistiky, ako napríklad psycholingvistika a sociolingvistika, ktoré predsa len môžu zachytiť jemnejšie špecifické črty ľudského vedomia. V súčasnosti sa opäť začína apelovať na interdisciplinaritu a na individuálnosť prístupu k tvorbe textu a k následnému odhaľovaniu jeho latentných štruktúr. Zdá sa teda, že problém percepcie umeleckého diela a jeho analýzy sa odohráva medzi dvoma metodologickými pólmi: exaktným a estetickým. Každé slovo, každá pomenovacia jednotka bude pri premietnutí obrazu do ľudského vedomia vyvolávať rozličné emocionálne podfarbené konotácie, ktorých „tonalita“ sa odvíja od konkrétnej ľudskej skúsenosti. Pravda, do „hry“ tu vstupuje nielen vlastná empiria, ale aj aspekt kultúrnohistorický a sociálny. Tieto faktory s množstvom ďalších konotácií samotného pojmu vplyvajú na pocity a svet fantázie človeka a následne aj na emocionálnu absorpciu tohto významu a jeho následného interpretovania zakomponovaného do určitého označenia, zakotveného v konkrétnom „chronotopovom“ okolí. A zároveň vo svojej univerzálnosti má každý pojem množstvo dištingtívnych diferenčných atribútov. Dostávame sa k jednému z princípov vnímania, ktorý je aj princípom umenia: na základe dištingtívnych znakov vychádzajúcich často z osobnej empirie a zároveň z národnej, možno kontinentálnej tradície vytvárať diela s univerzálnou, všeludskou platformou. Je to tá skutočnosť, ktorú Hegel tak presne a výstižne pomenoval už skoro pred dvesto rokmi, vzťah častí a celku, ktoré sa navzájom nevyklučujú, ako je to

v staršej osvieteneckej – klasicistickej filozofii, ale sú v komplementárnom vzťahu. Ak by sme teda akceptovali univerzálnosť existencie pravidiel, no v ich špecifickosti a mnohokosti, museli by sme vyriešiť, že aj interpretácia je umenie. (V podobnom kontexte píše Mikula, V.: Od baroka k postmoderne, s. 12). Podstatným nastoleným problémom pri interpretácii je otázka, či zmyslové, subjektívne „dekódovanie“ (v tomto prípade môžeme hovoriť len čisto o estetickom kóde) má oporu v objektívnej realite, v ktorej je každé dielo zakomponované. To je problém, s ktorým sa stretávame nielen pri percepcii, ale aj pri tvorbe predovšetkým súčasného umenia. Postmoderné umenie síce prináša so sebou „nové“ poetické prvky narušením základných kompozičných postupov spolu so žánrovým a umeleckým synkretizmom (vnútroliterárnym i mimoliterárnym s fluktuáciou rôznych postupov), no vo svojej extrémnej existencii, na osi subjektívne – objektívne s dominantným manifestovaním len subjektívneho vzniká v mnohých prípadoch artefakt so silným inkoharentným charakterom. Je to tá nezdravá téza prichádzajúca z pseudoumeleckého priestoru, ktorá vo svojej naivnej podobe hlása, že umelcom môže byť každý. Môžeme len dodať, že síce umelcom môže byť každý, ale to, čo vytvorí, nemusí byť a veľaokrát ani nie je umeleckým dielom, ale gýčom. V tomto prípade môžeme hovoriť o jednostrannom dôraze len na estetickú skúsenosť subjektu, tvorcu alebo interpretátora umeleckého artefaktu. Zaujímavý príklad satiry súčasného umenia môžeme vidieť v jednej zo scén filmu Štvorec (réžia Ruben Östlund, 2017). Film prináša akési anekdoty zobrazujúce moderný život, predovšetkým život Cristiana, kurátora prestížneho múzea moderného umenia. V jednej zo scén je zobrazená výstava, inštalácia hromady štrku ako umeleckého artefaktu, ktorý upratovačka múzea povysáva mysliac si, že ide o odpad. V takýchto prípadoch nastáva „totálna“ polemika s umeleckým dielom, s nerešpektovaním či s ignorovaním exaktného vnímania, exaktnej skúsenosti, spojená s odmietaním všetkého tradičného a chápaného dogmaticky všetku predchádzajúcu tvorbu ako nezdravý tradicionalizmus. Každá doba však má svoje hierarchizovanie a kanonizovanie estetického vkusu. Môžeme poznamenať, že „existuje tzv. dobový estetický vkus a dobový umelecký ideál, ktorý nikdy nie je jednoduchým súhrnom vkusov a umeleckých predstáv individuálnych, ale vždy výsledkom hierarchizovania a kanonizovania určitého vkusu a určitej predstavy s platnosťou dobovej estetickej a umeleckej normy...“ (Šmatlák, S.: O interpretácii umeleckého textu, s. 8.). Janusz Sławiński rozlišuje tri typy interpretácie alebo analýzy literárneho diela: „a) interpretácia literárnohistorická, ktorá skúma dielo v jeho ‚materskom‘ literárnohistorickom kontexte ako súčasť určitej danej literárnohistorickej synchronie a ako ohraničený moment v toku literárnohistorického procesu...; b) interpretácia v užšom slova zmysle, ktorá skúma dielo v kontexte literárnej kultúry interpreta, na základe jeho osobnej senzibility, vkusu, názorov...; c) interpretácia literárnokritická, v ktorej sa dielo skúma z hľadiska tých literárnoumeleckých aktuálnych tendencií, s ktorými sa kritik stotožňuje.“ (Tamže, s. 12). Interpretácia umeleckého diela je teda komplikovaný proces podložený analýzou a estetickým vkusom percipienta so schopnosťou spoznávať veci ťažko pomenovateľné a s možnosťou vnímať latentné prvky vytvárajúce hodnotu umeleckého

diela, preto v našej učebnici neponúkame len jeden striktný pohľad na umelecké dielo, ale viacero variácií možnej interpretácie diela.



## Filmová adaptácia literárnych diel

Literárny text sa dostáva vo vzťahu k filmovému dielu do pozície prototextu v okamihu, keď sa dramaturgia rozhodne transformovať literárnu štruktúru do filmovej podoby. Frekventovaný fenomén adaptácií literárnych diel dokumentuje fakt, že naratívna štruktúra literárneho a filmového diela sú si podobné (na rozdiel od vzťahu medzi divadlom a filmom). Dramaturgia pristupuje k adaptáciám jednotlivých žánrov špecificky, od „kompresie“ romárovej plochy k eventuálnemu bohatšiemu rozvrstveniu motívov vo filmovom diele pri prepise poviedkového textu, čo je dané práve šírkou naračnej plochy jednotlivých spomenutých žánrov. Šírka románovej plochy teda núti dramaturgiu selektovať jednotlivé motívy románového príbehu, naopak poviedkový útvar umožňuje dramaturgii rozvádzať jednotlivé motívy literárneho prototextu (pokiaľ nejde o poviedkový film, pomerne precízne sa pridržiavajúci literárnej predlohy), čím vytvára akési „rozširovanie“ pôvodného poviedkového materiálu. Prirodzene, hovoríme len o tendenciách pri pokuse adaptovať literárne texty rôznych žánrov do filmového tvaru. Pre spôsoby adaptácie musíme podotknúť, že neexistuje žiadna univerzálna pomôcka, rovnica, metóda, ktorá by načrtla, akým spôsobom môže byť etablovaný literárny text vo filmovej podobe, vlastne môžeme poznamenať, že koľko je filmových diel a autorov, toľko je aj možných foriem a spôsobov adaptácií. Bez príbehu prakticky neexistuje literatúra, bez príbehu neexistuje ani filmové dielo. Film svojou flexibilitou naračnej roviny, formálnymi (technickými) prvkami a ich možnosťami prakticky nepozná literárny text, ktorý by bol z filmového hľadiska neadaptovateľný. Táto téza je síce v rozpore so všeobecne zaužívaným názorom, ktorý rozdeľuje literárne diela na vhodné pre filmovú adaptáciu a na tie, ktorých filmové prevedenie je prakticky nerealizovateľné, no vďaka už spomenutej flexibilitě filmových postupov dokáže filmová štruktúra pretransformovať aj napr. surrealistické alebo lyrizujúce literárne texty, čoho dôkazom sú filmové diela experimentálneho charakteru, ktorých tvorba sa realizuje prakticky nepretržite od vzniku kinematografie. Takéto filmové diela neprinášajú percipientovi klasickú filmovú formu, ale ich existencia potvrdzuje schopnosť filmovej narácie adaptovať aj experimentálne (poprípade aj s tendenciou k asujetovosti) literárne texty.



*(Anna Karenina, r. Bernard Rose, 1997, príklad románovej adaptácie)*



*(Kytice, r. F. A. Brabec, 2000, adaptácia baladickéj tvorby)*

Transformácia epického diela na filmové je dynamický proces, ktorý prebieha v odlišných semiotických rovinách. Literárne (prozaické), ako aj filmové dielo sú samostatné, svojbytné štruktúry, pre ktoré je však typická rovnaká základná ontologická báza, a tou je epickosť. Práve existencia epickosti približuje tieto dve štruktúry k sebe, vzniká medzi nimi interferujúci vzťah, a to prenikanie prozaických postupov do filmového diela a naopak. Práve základný epický pôdorys oboch svojbytných umeleckých štruktúr umožňuje kreovať spomínaný transformačný proces – „prepis“ literárneho, prozaického umeleckého diela do filmového. Narátor sa stáva základnou výstavbovou jednotkou literárneho a aj filmového diela, pravda, okrem, nazvime to, primárneho narátora vo filmovom diele, keď je narátorom príbehu jedna z postáv; film využíva, pomenujme to, sekundárneho rozprávača, ktorým sa stáva vo filmovej štruktúre „oko“ kamery. V prípade, ak sa postava dostáva do pozície rozprávača príbehu, môžeme hovoriť, že ide o prvok inkorporovaný z literatúry do filmového umenia. Redundancia slova a absencia filmovosti (filmového jazyka) je najmarkantnejšia v žánroch telenovely, soap opery, keď sa televízne médium dostáva do pozície „odposluchového“ média. V prípade využitia „oka“ kamery je jazyk (slovo, text) nahradený vizuálno-akustickým a zároveň kinetickým montážnym prvkom.



(Príklad na využitie narátora vo filme *Meno ruže*, r. Jean-Jacques Annaud, 1986)

Aj keď filmové a literárne dielo majú určité spoločné znaky, sú definované rozdielnymi spôsobmi napodobňovania reálnej (predkamerovej) skutočnosti. Znaková štruktúra kreovaná skrze slovo, je postavená na abstraktnejšom kóde, ktorý má formálny (grafický) charakter, skrze neho je definovaná sémanticko-emocionálna výpoveď. Filmový text má zmyslový perцепčný charakter, a to vizuálno-akustický, je zároveň konštituovaný v čase a priestore, a to v dvoch jeho rovinách. Vnútrotextovom, nazvime ho autorskom (kinetickom – tvorený filmovou montážou), a vonkajškovom, teda v konkrétnom čase a priestore diváckej percepcie filmového diela, čím je divák ovplyvnený technickým zariadením prenášajúcim dielo na filmové plátno (televíznu obrazovku). V súvislosti s druhovým aspektom filmového diela uvedieme, že aj keď epický princíp je základným ontologickým stavebným kameňom filmovej narácie, na filmovej štruktúre sa podieľajú prvky aj dramatickej, aj lyrickej druhej podstaty, film teda môžeme z druhového hľadiska vnímať ako komplexné dielo. Ak sa spomína lyrika hegelovsky ako totalita subjektu, teda určitý „meditatívny“ stav duše, o dramatickom princípe môžeme hovoriť ako o „posune do problémovej situácie“. „Citové výlevy sú sférou *lyriky*, ‚udalosti‘ sférou *epiky* a ‚konanie‘ sférou *dramatiky*. Každý z týchto literárnych druhov je schopný vyjadriť ‚totalitu sveta‘ len jednostranne a neúplne, avšak veľmi osobite, *vlastnými umeleckými spôsobmi podania*.“ (Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*, s. 143 – 144). Vo vzťahu epický – lyrický princíp vo filmovom diele tak dochádza k determinatívne syntagmatickému vzťahu, pričom intenzita využívania lyrického smerom k epickej určuje aj mieru subjektivizácie diela. Základnou vlastnosťou epiky je jej sujetovosť, lyrika túto sujetovosť oslabuje, posilňujúc skôr líniu simultánnosti. Preto aj miera entropie v

lyrike je väčšia ako v epike, čo – prirodzene – súvisí s výrazným pertraktovaním subjektívneho, ktoré vyvoláva intenzívnejší emocionálny efekt, ako je to pri epike. Epika je charakterizovaná predovšetkým zachytením objektívneho sveta, je pre ňu typická temporálnosť, ale aj kauzalita. V tomto kontexte J. Lotman konštatuje: „V teórii literatúry všeobecne sa prijíma tvrdenie, že obyčajná ľudská reč a prozaická reč sú totožné a že preto je próza vo vzťahu k poézii prvotným, predchádzajúcim javom... Predpokladom na usudzovanie o jazyku je axióma, že prirodzenou formou organizovanej ľudskej reči je próza.“ (Lotman, J.: Štruktúra umeleckého textu, s. 15).

Dramaturgia pozná rôzne vzťahy literárneho prototextu a filmového diela. Prakticky môžeme hovoriť o širokej škále a individuálnych špecifikách pri tom-ktorom zvolenom filmovom prepise. Filmové dielo na jednej strane môže viazať k literárnemu textu prakticky len námetová zložka, na strane druhej dramaturgia môže zvoliť metódu, pri ktorej sa výsledný filmový artefakt pomerne striktne pridržiava literárnej predlohy. Pri adaptácii je dôležitý vzťah percipienta k adaptovanému textu, ak má percipient povedomie o adaptovanom texte, často prichádza ku konfrontácii jeho predstáv pri čítaní literárnej predlohy s predstavou autorov filmu a výsledným filmovým tvarom. Pri vnímaní výsledného filmového diela tak môže prísť zo strany percipienta k odmietnutiu filmového diela, ktoré nespĺňa pôvodné predstavy percipienta ako čitateľa literárnej predlohy. A. Helmanová o takom percipientovi píše: „V podstate však tým, čo aktivizuje hlavné mechanizmy recepcie filmovej adaptácie literárneho diela, sú vedomé spomienky. Aj keď vychádzame z toho, že adaptácia je predovšetkým filmom, a máme sklon nepripisovať rozdielom medzi recepciou adaptácie a recepciou tzv. normálneho filmu zásadnú dôležitosť, musíme uznať, že aspoň jeden z týchto rozdielov má fundamentálny charakter... recipient,... si je vedomý toho, že film natočený podľa románu bude pravdepodobne obsahovať početné zmeny a odchýlky od originálu, avšak spomienka na originál stále vystupuje ako referenčný rámec. A vo vzťahu k tomuto rámcu sa aktivizuje ďalší dôležitý mechanizmus, ktorý len veľmi zriedkavo pôsobí pri sledovaní filmu natočeného podľa pôvodného scenára (napr. v prípade remaku), a to mechanizmus porovnávania knihy a filmu“ (Helmanová, A.: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl, s. 140 – 141). Filmová adaptácia neznamena len čo najvernejšie transformovanie literárnej predlohy do filmovej štruktúry. Aj len určité obmedzené „výpožičky“ v rovine motívov, popr. rôznych postupov môžeme vnímať ako metódu adaptácie literárneho textu. Je však otázne, či pri takomto „voľnom“ vzťahu literárnej predlohy a filmového diela môžeme ešte hovoriť o adaptácii, predovšetkým keď výsledným tvarom je filmové dielo prakticky odlišné od pôvodného literárneho prototextu. Filmová teória pozná prakticky tri typy filmovej adaptácie. A. Helmanová napr. hovorí o transpozícii (ktorá zachováva vernosť voči originálu), komentári (metóda, ktorá zachováva iba základnú sujetovú kostru) a analógii (pri adaptácii vzniká výrazne iný text, ktorý preberá len určité kompozičné motívy). I. Stadtrucker hovorí o transkripcii, analógii a improvizácii, ale význam takýchto označení je totožný s klasifikáciou A. Helma-



novej. Viacerí teoretici poukazujú na tri základné formy adaptácie literárneho diela. Ich členenie je definované vo vzťahu k pôvodnému literárnemu prototextu. Mohli by sme ich zhrnúť na filmové adaptácie, ktoré:

a) zachovávajú vernosť voči literárnej predlohe,



*(TV seriál Sherlock Holmes, 1991 – 1994)*

b) zachovávajú základnú konštrukciu literárneho textu vo filmovej adaptácii,



(*Ready Player One*, r. Steven Spielberg, 2018)

c) sú voľnými spracovaniami základných motívov literárneho textu vo filmovom diele.



(*Sherlock Holmes*, r. Guy Ritchie, 2009)

Zaujímavé je triedenie Briana McFarlanho, ktorý vymedzuje len dva spôsoby filmovej adaptácie: transfer a vlastnú adaptáciu. O tomto modeli A. Helmanová píše: „Transferu podlieha to, čo patrí k vyrozprávanému príbehu [*narrative*], čo nie je späté s jedným semiologickým systémom a môže byť priamo prenesené do filmu. Oproti tomu to, čo patrí k vypovedaniu [*enunciation*], ktoré je viazané na jeden semiologický systém, vyžaduje vlastnú adaptáciu. Inak povedané, jeho predmetom je výrazový aparát, vďaka ktorému môže byť vyrozprávaný príbeh podaný.“ (Helmanová, A.: *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*, s. 140 – 141). Pre filmovú adaptáciu je však v ich originálnych prepisoch charakteristická nemierna bohatosť foriem, spôsobov zmocnenia sa literárneho materiálu. Môžeme poznamenať, že zakaždým vstupujú do budovania výsledného diela autorské osobnosti kreatívneho tímu, ktoré transformujú pôvodný text vždy v nových kombináciách viacerých sémantických rovín, čím vzniká špecifický filmový tvar, niekedy viac, niekedy menej poukazujúci na literárnu predlohu. Dramaturgia teda pozná rôzne vzťahy literárneho prototextu a filmového diela. Pri prepise literárnej štruktúry je však dôležité vnímať svojbytnosť a špecifikum literárneho a filmového jazyka.

## Záhrada / Rivers of Babylon

V 90-tych rokoch vidíme predovšetkým u Martina Šulíka, ako dokáže typicky slovenské filmárske videnie posúvať do nových, originálnych rovín. Kóduje filmársky jazyk lyrickými postupmi nasiaknutými farbou a nežnou krutosťou hrdinu, v klasickej opozícii, tak typickej pre slovenskú kultúru, toposom urbánne – neurbánne, neštylizuje postavy, ale necháva ich putovať príbehom okoreným jemnou magikou a mýtom, modeluje poéziu obrazu, nedramatizuje, ale zbásňuje ľudskú výpoveď niekedy viac poeticky, ako v Záhrade, niekedy viac epicky, ako vo filme Všetko čo mám rád. A práve v Záhrade s tak významným názvom modeluje príbeh i emócie hrdinu Jakuba v priestore tak frapantnom a predurčenom už od stredovekých literárnych čias na ponor do mystiky, magiky a histórie. Záhrada sa stáva priestorom príznakovým v diachrónii staré – nové, starorodičovské – otcovské, vnútorné – vonkajšie, magické – reálne, lyrické – epické.



*(Levitovanie Zuzany vo finále filmu Záhrada, r. Martin Šulík, 1995)*

Šulík však zbytočne nemetaforizuje, nenechá sa uniesť komplikovaným výrazovým vyjadrením, ale veľakrát s jemnou dávkou humoru píše príbeh; o putovaní, ktoré sa stalo už tradíciou slovenskej kultúry, o putovaní, či skôr ceste – odchodu z civilizačného priestoru, alebo priestoru spoločnosti, do exteriéru prírody, hory, záhrady, ktoré sa stali útočiskom. No je to zároveň aj útek literárny, poznávací, je to prechod do priestoru, ktorý má inú ontológiu. V tejto rovine pregnantne vyznieva aj veta Jakubovho otca v podaní Mariána Labudu

v závere filmu fungujúca ako apoziopéza: „konečne je všetko, ako má byť“, s dúškom imaginatívnosti, vyslovená pri tajuplnom „lietaní“ panny Terezy.

„Ten scenár vznikol tak, že na začiatku sme s Ondrejom nemali konkrétnu predstavu o deji, ale len o akýchsi vzájomne nesúvisiacich situáciách. Začali sme totiž tým, že sme si napísali zoznam vecí, o ktorých chceme rozprávať, ktoré máme radi. Ocitli sa v ňom najrozmanitejšie prvky. Od najväčších banalít – ako východ slnka, slanina, pivo – až po veci komplikovanejšie: vzťahy medzi mužom a ženou, vzťah k rodičom a ku krajine, v ktorej žijeme... Chceli sme jednoducho spraviť film, ktorý by všetky tieto pozitívne veci jednak definoval a zároveň ich spojil do jedného celku. Od tohto filmu sme si rozhodne nesľubovali, že by sa mohol stať divácky úspešný. Ja som ho skôr vnímal ako experiment s formou. Základnú štruktúru tvoril len zoznam vecí, čo máme radi. Najskôr to bolo skoro 40 poviedok. Pôvodne sme chceli, aby sa každá z nich vyznačovala odlišným štýlom. V prvej fáze dokonca tie poviedky nemali vzájomný súvis, neboli prepojené. Keď sme však neskôr nad tým uvažovali, dospeli sme k rozhodnutiu, že ich predsa len treba prepojiť prostredníctvom hlavného hrdinu.“ (Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka, s. 104 – 105). Princíp kapitol je základným stavebným prvkom spomenutého filmu, vychádzajúci z pozície „príbeh v príbehu“, čím umožňuje autorovi využiť uzavretosť mikroštruktúry, pracovať s neočakávanosťou, meniť tempo, rytmus, lyriku s epikou atď... Šulíkova poetika vychádza z premisy filmu ako básnického obrazu, aj keď je niekedy viac sugestívnejší, inokedy skôr strohý. Naturálny jazyk, ktorý je taký typický pre súčasný európsky film najmladšej generácie, je mu cudzí. V spojitosti so Šulíkom sa dá hovoriť o jeho filmoch možno ako o autorských dielach, prakticky vždy spolupracuje na scenári spolu so scenáristom (Ondrejom Šulajom, Marekom Leščákom, Dušanom Dušekom). Práve Záhrada svojou odlišnosťou a úrovňou, a tým aj akousi opozíciou voči ostatným filmárom a ich dielam 90. rokov, by mohla byť vhodným modelom pre charakteristiku formou komparácie binárneho vzťahu Záhrada – Rivers of Babylon, lyrické – epické, rurálne – civilizačné, Jakub – Rácz, záhrada (ako raj) – kotolňa (ako peklo), čistota – špina, túžba (ako poznanie, duchovno) – túžba (ako moc, matéria, sila).

Balcov film Rivers of Babylon je opakom lyrizujúcej Záhrady, básnický obraz je mu „cudzí“, smeruje skôr k naturálnemu jazyku. Záhrada aj Rivers of Babylon používajú čas skutočný – newtonovský, nie čas bergsonovský, hoci v Záhrade cítime aj existenciu historického času a v Babylone princíp retrospektívy. Dôležitým aspektom filmu je princíp narátora, ktorého nositeľom je postava Video-Urbana a ktorú Balco posunul do pozície ja-subjektu odhaľujúceho skoro až pudové maniere kuriča Rácza.





(V hlavnej úlohe  
kuriča Rácza sa

predstavil Andrej Hryc, *Rivers of Babylon*

je adaptáciou knihy P.

*Pišťánka Rivers of Babylon, r. Vlado Balco, 1998)*

Evidentný je znak horizontálnosti v Záhrade a vertikálnosti v *Rivers of Babylon*. Vertikálny Ráčzov posun cez uzatvorené priestory kotolne, hotela, vily však neznamená Danteho prechod peklom, očistcom a nebom ani vnútorne, ani fyzicky, ale je mocenským posunom so významným priestorovým zavŕšením, umiestnením vily do blízkosti hradu, čím sa stáva indikátorom gradovania moci, spomínaným vertikálnym prechodom. Ráčzovo konanie je pudové, je princípom vytvárajúcim mať a nie byť. Ráčzov príchod z „čistoty“ dediny a „čistoty“ prvej lásky do skazenosti mesta ani nepredpokladá nič iné. Jakubov pohyb je opačný, je pohybom z priestoru mať do priestoru nachádzať. Ženské postavy sú v Babylone sekundárne, stávajú sa ako-osi kulisou, kostýmom, do ktorých sa Ráčz zaodieva, od „pekelnej“ cigánky, cez hotelierovu prostitútku Silviu, po čistotu panny Lídie, ktorá má však ďaleko od Tarkovej panny Zázračnice, či Šulíkovej panny Terezy. Aj naoko túžba po láske a čistote skĺzava u Rácza do egocentrickej pozície mať, vlastniť, ženské postavy sú pasívne, modelované životným bôžikom – peniazmi. Uzavretý systém v *Rivers of Babylon* nie je daný len priestorovým ohraničením, ale aj hranicami sociálnymi, no jeho štruktúra sa rozpína silou moci. Ráčzovo definovanie vlastnej identity cez neutrálnu tretiu formu akoby prechádzalo na niektorých miestach do sociatívnej výpovede, čo len podčiarkuje dominantnú polohu tejto postavy. U Šulíka je takýmto ohraničujúcim priestorom záhrada, ktorej vymedzenie sa rúca, zosmiešňuje príchodom Jakuba alebo mnícha Benedikta so stádom oviec, pričom aj tu funguje vertikálny, ale otvorený systém vytvárajúci pocit slobody. Záhrada má akoby parataktický ráz, je formovaná krátkymi heterogénnymi prvkami, ktoré však vytvárajú jednoliaty homogénny celok vrcholiaci v katarznom prijatí skutočnosti. *Rivers of Babylon* má charakter hypotaktický, smerujúci k jednému kulminačnému bodu, ktorým sa nevyhnutne vo filme stáva tragédia narátora príbehu Video-Urbana.

Vzťah *Rivers of Babylon* text – film odhalil pošuškávanú tézu o zaostávaní filmu za literatúrou v jednom dôležitom momente, a to v nastolovaní mestskej témy. Znamky civilizácie v slovenskom filme v 60. rokoch nenašli, okrem ojedinelých pokusov, svojho pokračovateľa. Slovenský film sa v ďalšom období vrátil do priestoru,

ktorý je mu bytostnejší, intímnejší, s ktorým získaval aj svetové ocenenia. A to buď do priestoru lyrického zobrazenia s dávkou mystiky a magiky, ako je to napríklad u Jakubiska, alebo v pozíciách odhaľovania komornej ľudskej drámy oscilujúcej medzi pólmi života a smrti či v tragikomickom vykreslení figúrok, ako je to v Hanákovom a Dušekovom filme *Ja milujem, ty miluješ*. Film v 90. rokoch sa ešte len pokúša výraznejšie uchopiť tému mesta, civilizačného priestoru. To práve literatúra dokázala v 90. rokoch zmocniť sa toposu mesta. Mohla totiž už budovať na medzivojnovnej literatúre, ktorá začala odhaľovať civilizačný priestor pre slovenskú kultúru.

## Jahodové víno

Filmové dielo realizované na základe literárnej predlohy pod názvom Jahodové víno (*Wino truskawkowe*) v poľsko-slovenskej koprodukcii využíva ako literárnu predlohu prozaické dielo Andrzeja Stasiuka *Haličské poviedky*. Stasiuk v literárnom texte využíva svoj citlivý pozorovací talent, zachytáva „čudesnosť“ podduklianskeho regiónu, priestoru „pánu bohu za chrbtom“, kde zastal čas, kde na človeka akoby nedýchla spoločenská zmena a aj keď áno, tak len tak trochu, ako keď prejde týmto regiónom jemný vánok, akoby čas, dejiny, doba vytvorili z ľudí (a postáv) tragikomické karikatúry nesúce bizarne a často aj baladicky svoj osud na duši.



*(Jahodové víno, r. Dariusz Jabłoński, 2008)*

Režisér filmu Dariusz Jabłoński si prizval na písanie scenára práve Andrzeja Stasiuka, to aby filmové dielo nestratilo nič z tejto literárnej originality, zachytávajúcej „čudesnosť“ spomínaného regiónu a ľudí v ňom žijúcich. Z druhového hľadiska je na Stasiukovom prozaickom texte zaujímavý fakt, že ide akoby o voľne poukladané poviedkové formáty so silným lyrickým prvkom. Zdá sa, že zo semiologického hľadiska epický princíp inklinuje k denotácii, zatiaľ čo lyrický ku konotácii. „Náznakovosť“ konotácie pritom znamená „priblíženie sa“ k predmetu nie cez priame pomenovanie, ale „okľukou“, básnickým obrazom, čo je najbyťostnejšia vlastnosť lyriky, ale aj umenia ako celku. Poviedkové texty vytvárajú mozaiku

drobnokresieb ľudských typov podduklianskeho kraja. V literárnom texte akoby išlo skôr o lyrický náčrt ľudských charakterov. Akoby sa Stasiuk ponáral do ľudského vnútra, snažil sa odhaliť a vykresliť skôr ľudský, tragikomický stav duše, špecifikum myslenia a vôbec existenciu človeka v tomto regióne ako epické a dramatické konanie postáv. Práve na definovanie určitých typov postáv využíva originálnu lyrickú vetu, teda jazyk s výrazným metaforickým prvkom: „*Józek si cestu nevyberá. Ide tam, kam ho nesú pohodlné slabiky, podobnosť mena alebo náhoda pijanského pohľadu. Józek vtedy, dnes alebo zajtra pláva ako ryba v oceáne. Jeho stopa vždy dostáva podobu dvojitej slučky nekonečna. Prevracia fľašku, hlasno logá pivo a spolu s pivom prehíta aj vlastný chvost, lebo on, Józek, je starodávny had, možno Leviatan, čiže obdoba chaosu, s ktorým si Boh za celý dlhý čas nevedel poradiť, alebo možno iba nechcel, aby nám priveľmi neuľahčil úlohu.*“

Tento lyrický akcent, ktorý sa nachádza v prozaickom texte, je vo filmovom prepise v prospech epickosti oslabený. Jednotlivé poviedkové príbehy dostávajú charakter celistvosti filmového diela postavou policajta Andrzeja, ktorý prichádza z mestského toposu na „periférium“ civilizácie. V tomto momente by sme mohli vyzdvihnúť práve bipolarnosť prostredí *mesto – dedina, civilizácia – príroda*. Prvý z nich má tendenciu k epizujúcemu charakteru, druhý inklinuje k lyrickému. Binárnosť opozície rurálny – civilizačný by sa vo filmovom vnímaní dala označiť opozíciou exteriér – interiér; les – námestie; poetickosť, lyrickosť, obraznosť – realistickosť, až naturalizmus. Treba však dodať, že nič neexistuje iba samo pre seba, iba v čistej forme, ale vždy so silnou vlastnosťou interferencie rôznych postupov, poetík modelujúcich motivickú, niekedy aj žánrovú, vo všeobecnosti poetickú štruktúru diela. Práve postava Andrzeja, ktorá v literárnom texte absentuje, sa stáva tou, ktorá vo vzájomnej interferencii s priestorom odhaľuje mikrokozmos regiónu a postáv v ňom žijúcich. Filmový jazyk prepisu literárneho textu je strohejší, nesnaží sa o výtvarnú kompozíciu záberu, nevyužíva ľudové (folklorne) motívy, skôr akoby chcel aj formálne zachytiť strohosť, akúsi fatálnosť tohto regiónu, „únavu“ človeka zo života žijúceho na periférii. Je to smutno-krásny či tragikomický príbeh „vydedencov“ spoločnosti. Periféria regiónu umožňuje vstúpiť autorom aj do priestoru magiky, iracionality, čím sa posúva literárny aj filmový text bližšie smerom k poetike magického realizmu: „*24. júla Kostlivý, pozbavený svojej telesnej schránky, kráčal po ceste. Smaltovaná pokrievka neba tesne priliehala k zemi. V suchej tráve suchotali jašteričky. Nevvrhal tieň. Duša dychtiaca po telesnej podobe držala ľavú ruku vo vrecku cajgových nohavíc a necítila bolesť v chodidlách.*“

Práve princíp postmortálnej postavy umožňuje autorom posúvať text do „nerealistických“ polôh. Zrejme je len ťažko vymedziť určité typy postáv a tým aj konštatovať, že by mohli byť „samy osebe“ lyrickými. Postava je vždy nositeľom relevantných charakterových vlastností, ktoré bližšie určujú jej konanie a zároveň vymedzujú jej psychologický priestor. Okrem „vnútorných“ dimenzií postavy máme možnosť dekodovať „vonkajšie“ znaky postavy, bližšie určujúce jej konanie a charakter, akými sú maska (kostým). Aj keď navzdory tvrdeniu, že postava zrejme nemôže byť „sama osebe“ lyrickou, nazdávame sa, že môžeme vymedziť postavy, ktoré majú v sebe ontologicky zakomponovaný prvok (môžu byť nositeľmi motívov),

ktorý umožňuje autorovi využívať lyrický „potenciál“ postavy. Spôsob vnímania reality takejto postavy môže byť voči znakovým normám posunutý a tým vytvárať percepčné varianty; ponúka tak rôzne konotačné interpretácie, väčšinou metaforické, obrazné dekódovanie reálnej skutočnosti. Scenáristický prepis knihy *Haličské poviedky* citlivo pristupuje k zvolenému materiálu, dramaturgia si uvedomuje špecifikum literárneho aj filmového jazyka. Ak môžeme hovoriť o tom, že príklon k lyrizácii v literárnej predlohe akoby znamenal absenciu hovorovej reči, hlavne v rovine dialogickosti, filmové dielo tento princíp ponúka. A aj keď sme poznamenali, že slovo sa stáva veľakrát redundantným prvkom vo filmovom texte, v tomto prípade dramaturgia adekvátne lyrický, autorský prvok v literárnom texte pretransformovala do viac epickej, dialogickej roviny. Ak je literárny text výrazne poznamenaný naratívnu rovinou autora ako rozprávača, filmový materiál sa adekvátne posunul smerom k väčšej „operatív-  
nosti“, naračná autorská zložka bola nahradená akciou, dialógom a montážou. Filmový prepis sa tak snaží skôr využívať len „poetiku“, atmosféru literárnej predlohy, akoby samostatné motívy a postavy v literárnom texte dramaturgicky spájal do jednotného konzistentného celku.

## Jadvigin vankúšik

Je to, akoby som chodil bosými nohami po dolnej zemi a pri tej chôdzi precíťoval každý kamienok, ktorý sa mi zaryje do kože. Je to, akoby som chodil bosými nohami po zemi a pritom tráva mi objímala kameňmi obrúsené chodidlá a pri tej chôdzi dolnozemský vietor by ma opantal svojou živočíšnou vôňou nasiaknutou trpkosťou, melanchóliou, či nespútanou vášňou prameniaca v tých najtajnejších a možno aj najtemnejších útrobach ľudskej duše. Aj ten, kto nikdy nebol návštevníkom tohto regiónu, je prenesený priestorom a časom, stáva sa ako keby jeho bytostnou súčasťou; je to svet s individuálnym dolnozemským espiritom, ale zároveň svet s univerzálnou ľudskou platformou. Tak nejako by som obrazne pomenoval percepčný zážitok zo Zavadovho textu Jadvigin vankúšik. Nie je ľahké zmocniť sa takéhoto textu a preniesť literárny pôdorys do filmového priestoru, hoci sa zdá, že literárna a filmová narácia majú spoločné základné znaky stavby svojej štruktúry. Ich zmocnenie sa vychádza z rozdielnych empirických skúseností autora aj percipienta, teda takéto kreovanie literárneho a filmového textu je „definované“ rozdielnymi spôsobmi napodobňovania reálnej (predkamerovej) skutočnosti. Znaková štruktúra kreovaná skrze slovo je postavená na abstraktnejšom kóde, ktorý má formálny (grafický) charakter, skrze neho je definovaná sémanticko-emocionálna výpoveď. Konotačný princíp, ktorý je bytostným princípom umeleckého textu, totiž „odráža“ označovanú vec nie priamo, priamym pomenovaním, ale akoby náznakovo, s možnými ďalšími interpretačnými variáciami pomenovaného objektu. Jadvigin vankúšik sa tak dostáva do symbolickej roviny, s viacerými možnými interpretačnými súvislosťami. Nie je to len objekt, predmet, pomenovaný s jasným sémantickým kódovaním, ale predmet, ktorý sa v komunikačnom modeli dostáva do novej schémy: *„V jej očiach des, cúva, vidím, že sa ma štíti. I víno zo mňa razí. Bráni sa, pritíska k sebe svoj vankúšik, no tým akoby ma ešte väčšmi pobádala k tomu, aby som sa o ňu usiloval násilím.“* V rôznych magických rituáloch sa vankúš spomína ako dôležitý fenomén, artefakt, pod ktorý sa schovávajú rôzne magické a pre dotýčnú osobu intímne predmety. Vankúš je tak priestor, ktorý ukrýva tajomstvá, je spojený s fyzickým, sexuálnym bytím človeka aj s jeho vnútorným priestorom. Vankúš ako pamiatka na matku a zároveň tým aj fenomén istoty, detstva spája Jadvigu s jej zosnulým rodičom. V situáciách sexuálnej neistoty, odcudzenia sa manželovi Andrejovi Osztatnému, podvedome Jadviga siaha po ňom fyzicky ako znaku hľadania bezpečia aj úniku, na čo poukazuje aj filmové spracovanie. Zároveň je Jadvigin vankúšik aj metaforou tajomstva, ktoré schováva hlavná predstaviteľka pred societou vlastnej rodiny, aj

dediny. „Ako rád by som spočinul v lone svojej Jadvigy, nádejám sa, že v ňom nájde zadosťučinenie nielen mojou túžbou skrz-naskrz preniknuté telo, ale i moja od jej ‚tajomného‘ doznania pochybnosťami na smrť utrýznená duša... Žeby vskutku malo jej srdce za sebou nejaký príbeh?“

Motív vankúša je v texte a kontextoch románu viacznačný a takmer úplný (ako sa o úplnosť usiluje celá kniha). Je to symbol sexuality, telesnosti, erotiky, ako aj psychologický a spirituálny. Literárny kritik Balassa Péter (1997) ho interpretuje ako „Venušin pahorok, kryjúci mystickú rajskú ružu. V texte má vždy iný význam a je napokon metaforou diela, písania, v ktorom sa všetci stretáme.“ (Anoca, D. M.: Jadvigin vankúšik alebo esej namiesto recenzie, s. 53 – 60). D. M. Anoca dodáva: „Hoci je vankúš primárne symbolom nerealizovateľnosti identifikácie a neschopnosti komunikácie, svojou štruktúrnou polysémiou odkazuje aj na myšlienku spolupatričnosti, spoluobcovania, splynutia. Ako synekdocha postele je aj znakom pre topos splynutia, t. j. prirodzenosti a vesmíru. K tomu smeruje pasáž, kde je opísaný západ slnka.“ (Tamže, s. 53 – 60).

Literárny text dýcha vo viacerých svojich rovinách tajomstvom. Autor tvaruje v rôznych modifikáciách ľudskej emócie, veľakrát tie skryté pod zámkom najintímnejších útrob ľudskeho podvedomia, ktoré zároveň zahaľuje plášťom neočakávaného i neopakovateľného. Postavy literárnej predlohy sa neprechádzajú priestorom ako bez duše, nie sú len prázdnyimi kulisami, síce s tvárou, ale bez mimiky, nepadajú pod záplavou nadbytočných slov. V ich najintímnejších, bytostných a existenčne problémových chvíľach sa uchylujú ku konaniu tak ľudskému a zároveň autentickému, utekajú do samoty pred svetom, často i pred sebou samým. Opakované úteky Andreja Osztatného z domu, aj od ženy, znamenajú zároveň prechod do iného priestoru. Je to útek skôr duchovný, ktorý hlavná postava nachádza v útrobach svojho denníka: „Ja, Andrej Osztatní začínam túto knižočku zápiskov 5. februára 1915 deň pred svojím sobášom. Srším – horím od samého vzrušenia.“ Literárna forma denníkových záznamov je pomerne známa v európskej literatúre, tiahne sa od romantizmu prakticky až do súčasných postmoderných čias. Autor dokáže práve touto formou síce explicitne, ale literárne adekvátne poukázať na vnútorné dimenzie myslenia jednej z postáv: „Ako ľutujem, že ste mi nedali do rúk túto knihu skôr! Že ste mi zverili svoje tajomstvo až vtedy, keď ste začuli volanie, ktoré si ja zakaždým predstavujem ako trúbenie na poplach. Prečo som mohla vybrať Váš denník zo dna truhlice až potom, čo ste Vy už odišli? Ved' by nám toľkokrát mohol pomôcť nájsť cestu k sebe...“ Autorský, objektívny, vševediaci narátor tak prechádza v denníkových záznamoch do intímnejšej formy, subjektívnej výpovede, tých najtajnejších zákutí hlavnej postavy, ktorá dokáže poodhaliť máločo zo svojho vnútra tvárou v tvár pri pohľade na svoju ženu Jadvigu, ale aj v obrátenej pozícii Jadvigy k manželovi Andrejovi. „Prstami sa vás dotýkam a pohádzam medzi bledofialovými čiarami. Dlhé chvíle som len zrakom vkívala medzi vaše riadky, no teraz už, zdá sa mi, privolíte, aby som rukou, ba perom podriapala Vaše telo, Váš denník. Ak som svojho času na Vašej koži nezanechala stopy po dodnes živých chvíľach, učiním tak teraz. Až keď privriem knižku, položím si na ňu hlavu, ako kedysi na Vašu hrud’.“

V Závadovom románe sa ľudské osudy odohrávajú v priestore malomesta, tak dobre známeho nielen v slovenskej literatúre, predovšetkým konca 19. storočia, ale malomestský fenomén, ako jeden zo základných urbánnych princípov kreovania stredoeurópskej kultúry je známy prakticky v každej literatúre tohto regiónu. „V románe ožíva multikultúrne Uhorsko a regionalizmus (Balassa Péter, Alexa Károly), keďže v obci žije viacero národností, predovšetkým Slováci (občas nazývaní Tótmí), Židia; Maďari, ako sa zdá, sú predstavitelia (opresívnej) moci a štátnej správy. V románe ide podľa Maruzsné Sebo Katalin o vykreslenie stredoeurópskeho prostredia v duchu regionalizmu, s dôrazom na multikultúrnosť (interkultúrnosť), miešanie, kontakty viacerých mentalít, etník, náboženstiev. Podľa Maruzsné autor úspešne a pravdivo vykreslil konštitutívne prvky slovenskej dolnozemskej identity (žijúcej v maďarskom prostredí), ako i zmeny, ktoré postihli povedomie totožnosti, jej prežívanie.“ (Tamže, s. 53 – 60). Malomestský princíp sa tak stáva akýmsi prechodom medzi rurálnym a mestským, teda medzi: lyrické – epické, no zároveň domov – cudzina. Aj v tomto prípade prichádza posun v konaní postáv v smere rurálne – malomestské – mesto (cudzina). Z tohto aspektu Anoca dodáva: „Sympatický a pre dolnozemskej čitateľov osobitne milý môže byť obraz salašského spôsobu života. Zároveň sa však začína formovať aj malomestské prostredie a iná sociálna a hospodárska štruktúra (stredná vrstva). Zo sociologického hľadiska aj Ondriš a Jadviga sú vlastne prechodné typy, nie tradičné. Obaja totiž sú na svoju dobu a tradičnú úlohu privzdelaní, majú kultúrne potreby mestského typu.“ (Tamže, s. 53 – 60).

Filmová dramaturgia zo širokej epickej štruktúry prozaického diela redukuje motívy smerom k pramočiarejšej línii vo filmovom diele. Rezignuje na bohatšiu obrazovú kompozíciu, skôr príbeh zjednodušuje, tak, aby bol divácky „zrozumiteľnejší“, komunikovateľnejší. Vo filmovej podobe sa vytráca aj základný epický motív literárneho textu, motív denníka, ktorý je zobrazený náznakovo až vo finále filmového diela. Okrem spomenutej denníkovej formy, ktorá vo filmovej štruktúre absentuje, dramaturgia (z pochopiteľných produkčných nákladov) redukuje topos epického sujetu na priestor dediny, v ktorom sa filmový príbeh kreuje.



(V hlavnej úlohe Ildikó Tóth ako Jadviga , r. Krisztina Deák, 2000)



Rozvrstvená sujetová prozaická línia ostáva vo filmovom prevedení konzistentne v uzavretom priestore dom – záhrada – dedina. A aj keď filmový text transformuje základnú komunikačnú líniu Jadviga ↔ Andrej, robí to svojimi špecifickými metódami. „Vo filme, ale aj v ostatných technických umeniach sa teda stretávame so špecifickou kategóriou reprodukcie, ktorá sa realizuje ako vzájomný vzťah objektu a zobrazenia cestou výberového záznamu, rekonštrukcie a napodobňovania, pričom tu platí vzťah ekvivalencie a transpozície.” (Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie, s. 58).

## Jasanica

Vďaka vplyvu prostredia, tradície, jazyka, historického povedomia, individuálnych emocionálnych a intelektuálnych schopností a viacerých ďalších faktorov môžeme konštatovať, že určitý typ autora má predispozície inklinovať buď viac k realistickej poetike, alebo k poetike sna, iracionality, transcendentna. A z rôznych faktorov ovplyvňujúcich „výber“ poetiky by sme mohli vyzdvihnúť práve bipolarnosť prostredí *mesto – dedina, civilizácia – príroda*, na čo upozorňujeme na viacerých miestach. Keďže výrazným fenoménom v slovenskej literatúre je existencia lyrizácie, poetizácie epického textu, čo súvisí s kultúrnou tradíciou slovenskej tvorby zasadenej predovšetkým do rurálneho priestoru, vytvára tento typ literatúry, a v širšom slova zmysle kultúry, archetypy, ktoré preberá aj filmové dielo. Lyrické prvky nachádzajúce sa v literárnom prototexte často prechádzajú do filmovej podoby v rôznych rovinách štruktúry filmového textu (farba, akustická zložka, postava, čas, priestor, motívy atď.). Môžeme vychádzať z tézy, že lyrická tvorba na rozdiel od epickej neprezentuje jav, vec v jej vonkajškovej podobe, ale podáva *vnútrajškový* pohľad. Tento pojem používa G. W. Hegel vo svojej knihe Estetika: „Poetická fantázia ako básnická činnosť nám nezobrazuje ako plastika samu vec vo svojej – aj keď umením vytvorenej – vonkajšej realite, ale podáva o nej iba *vnútrajškový* názor a cit. Už v tomto najvšeobecnejšom spôsobe produkcie prejavuje sa *subjektivita* duchovnej tvorby a stvárňovania ako najvýraznejší prvok dokonca aj v tých najnázornejších podaniach oproti výtvarným umeniam.“ (Hegel, G. W.: Estetika II, s. 323). Ak sa spomína lyrika hegelovsky ako totalita subjektu, teda určitý „meditatívny“ stav duše, o dramatickom princípe môžeme hovoriť ako o „posune do problémovej situácie“. „ ‚Citové výlevy‘ sú sférou *lyriky*, ‚udalosti‘ sférou *epiky* a ‚konanie‘ sférou *dramatiky*. Každý z týchto literárnych druhov je schopný vyjadriť ‚totalitu sveta‘ len jednostranne a neúplne, avšak veľmi osobite, *vlastnými umeleckými spôsobmi podania*.“ (Hegel, G. W.: Estetika II, s. 143 – 144). S. Rakús využíva v skoršom období svojej tvorby priestor dediny, fenomén prírody, s výrazným prvkom poetizácie, lyrizácie textu, v neskoršom období autor zakotvil svoje prózy v mestskom, civilizačnom areáli. Binárnosť opozície rurálny – civilizačný, by sa vo filmovom vnímaní dala označiť opozíciou exteriér – interiér; les – námestie; poetickosť, lyrickosť, obraznosť – realistickosť, až naturalizmus (pozri aj filmy *Jahodové víno*, *Záhrada*). Prírodný topos je veľký fenomén, ktorý sa v slovenskej literatúre výrazne „usídlil“ s nádychom magiky, iracionality, rozprávkovosti, či s prvkom vydedenstva človeka societou, dedinou na perifériu, niekde kde les opradený mystikou získava na sile. Prvok rozprávkovosti v

súvislosti s Rakúsovou prózou Jasanica nespomíname náhodou. Zdá sa totiž, že v tomto texte autor kreuje akúsi rozprávku v rozprávke: „Základnou, východiskovou rozprávkou je životný príbeh: genéza Bačkaninej rodiny. Hodnotiace substantívum *bosorka* bolo jej dané kolektívom dediny (s tým sa spájajú aj jej premeny podľa predstáv kolektívu a miesto jej bývania – chatrč). Druhou rozprávkou sa zdá byť Perkom vymyslená antropomorfná rozprávka o mačacej krajine, ktorú autor vsúva na sémanticky zaťažené miesta textu.“ (Sabolová, O.: Kompozičné špecifiká v Rakúskej poviedke Jasanica, s. 298). Hlavná postava Bačkaňa tak dostáva viaceré konotácie, už nie je len matkou, starenou, ale aj bosorkou z rozprávkového sveta; táto rozprávkovosť je umocnená priestorom chatrče, ktorú obýva, a je umiestnená excentricky od society, od dediny. Akoby v takomto prípade človek dištancujúci sa od kolektívu, či už z vlastnej vôle alebo vôle kolektívu dediny, bol kolektívom odsúvaný, odmietaný, a to podsúvaním rôznych rozprávko-hororových príbehov dotýkajúcich sa takejto postavy.



*(Dvojexpozícia záberov: oko kravy a Jasanica v podaní Emílie Došekovej, Jasanica, r. M. Dekanovský, 1982)*

V súvislosti s adaptáciami Rakúsových poviedok Jasanica, sčasti Pieseň o studničnej vode poukážeme na netradičný prístup dramaturgie a réžie k literárnemu textu a následne na jeho transformáciu do filmovej podoby. Príkladom na nekonvenčný filmový postup sú práve adaptácie Rakúsových próz Jasanica a Pieseň o studničnej vode. V televíznom prepise poviedok Jasanica a Pieseň o studničnej vode (réžia Marcel Dekanovský) je výrazným fenoménom využívanie narátora v klasickej literárnej polohe. Dramaturgia v tomto prípade „rezignovala“ na filmové postupy, priklonila sa viac k experimentálnosti s využitím literárnosti, a to predovšetkým k fenoménu narátora v celom rozsahu filmu, pričom narátor

prezentoval aj dialógové časti filmu. Pri prvých dvoch Rakúsových adaptáciách sa obraz dostáva akoby do determinatívneho vzťahu voči rovine narátora, skôr len obrazovo štylizuje, dotvára atmosféru poviedok, v Jasanici lyrickejšie, v Piesni o studničnej vode epickejšie. V týchto prípadoch autor filmového diela narátorom narušil klasické filmové postupy, vytvára experimentálny filmový text, len s malými dialogickými vsuvkami, limitovanými v poviedke Jasanica iba úsekmi s prvkami rozprávača rozprávkového príbehu drotára Perka, ktorého narácia predznamenáva mimoliterárne iný Rakúsov rozprávkový text Mačacia krajina. Kategórie času a priestoru sú základnými kompozičnými dominantami každého sujetového textu. Modelovanie príbehu a konanie postáv v literárnom a filmovom texte sa preto modeluje v rámci týchto dvoch kategórií. Príbeh Jasanice, „bosorky“ Bačkane je poznamenaný mytologickými prvkami, ktoré prechádzajú cez zónu ľudovej slovesnosti a v širšom zmysle folklóru do kultúry dediny. Pohanské, predkresťanské motívy (vizia bosorky – postavy, ktorú tak definuje kolektívny „dedinský“ hrdina, okrem drotára Perka) umocňujú lyrizačnú rovinu textu, vytvárajú vo filmovej verzii formálne prvky skôr pertraktované v experimentálnom filmovom jazyku (spomaľovanie obrazu, farebné motívy). Ak sme spomenuli topos ako rovinu vo filmovom, ale aj literárnom texte, ktorá môže mať implicitne zakódovaný lyrický prvok, podobne je to aj v prípade filmovej a literárnej postavy. Postava je vždy nositeľom relevantných charakterových vlastností, ktoré bližšie určujú jej konanie a zároveň vymedzujú jej psychologický aspekt. Spôsob vnímania sveta postavou Bačkane a to, ako ju „vidí“ okolitý svet, môže byť voči znakovým normám posunuté a tým môže vytvárať percepčné varianty; ponúka tak rôzne konotačné interpretácie, väčšinou metaforické, obrazné dekódovanie reálnej skutočnosti; poprípade nemusí ísť o takéto posunuté vnímanie reality samotnou hlavnou postavou, ale ostatnými postavami literárneho alebo filmového textu, ktoré môžu vidieť danú hlavnú postavu v rôznych konotačných polohách, čo je oveľa zriedkavejší princíp; a práve ten nájdeme v próze Jasanica u S. Rakúsa. V tomto prípade nie je to postava Jasanice, starej Bačkane, ktorá dekóduje realitu posunutým konotačným princípom, ale je to dedina, ktorá posúva starú Bačkaňu na perifériu society. Spomeňme v tomto kontexte inú adaptáciu zo slovenskej literatúry, a to Ballekovu Južnú poštu a postavu grófa Mandarína v režisérskom prevedení S. Párnického.

## Javor a Juliana

Emil Staiger k otázke interferencie prvkov literárnych druhov v umeleckom texte skonštatoval, že „každé pravé literárne dielo sa podieľa na všetkých druhových ideách rozdielnou mierou aj spôsobom a že odlišnosť tohto podielu je základom neprehľadného bohatstva historicky vzniknutých foriem.“ (Pašteka, J.: Estetické paralely umenia, s. 167). A ďalej Pašteka dodáva, že diferencie medzi epickým, dramatickým a lyrickým dielom prvotne určujú *nejazykové rozdiely v ich štruktúrach*. Ak interferencia znakov všetkých troch druhových entít vstupuje do filmovej štruktúry, podobne môžeme aplikovať uvedenú tézu aj na literárny (ľudový) žáner balady.

Prakticky najvšeobecnejšie prijatým a bazálnym zadefinovaním žánru balady je vnímanie tohto žánru ako lyricko-epickej básnickej skladby s pochmúrnym sujetom, tragickým finále, s využitím symboliky rôzneho charakteru a na rôznej rovine štruktúry textu. Dramatický znak v baladickej štruktúre vidíme predovšetkým v dialogickej časti jednotlivých baladických útvarov. Na rozdiel od epického dialógu, ktorý ma tendenciu skôr „informatívnu“, dotvárajúcu psychologizáciu postavy, dramatický dialóg (ktorý je, nazdávame sa, súčasťou aj baladického textu) je základnou „hnacou“ silou sujetu. Je to práve dialóg, prostredníctvom ktorého (skrže neho) sa často odohráva dramatická akcia. Pre baladu je teda typická synkretická štruktúra, pričom na jej charaktere (pri ľudovej balade) v rovine tempa, rytmu, rýmu zohrával, prirodzene, dôležitú úlohu aj pôvodný spevný charakter baladického textu. Pojem balada sa odvodzuje od francúzskeho pojmu „ballade“ („ballare“), ktorý pôvodne označoval lyrickú spievanú tanečnú pieseň. „Románska tanečná lyrika spolu s tancom (danse en rond) rozšírila sa už v ranom stredoveku (v XI. storočí) po Európe... O sborovom ráze lyricko-epických piesní, neskoršie označovaných názvom „balada“, svedčí forma, najmä refrén, ktorý sa zachoval práve v skladbách starodávnych. Čím viac zmizli sborové piesne spojené s tancom, tým prenikavejšie sa širil individuálny prednes a staré piesne postupne dostávali formu, ktorú poznáme z neskorších zápisov, zachovaných v našich zbierkach.“ (Horák, J.: Slovenské ľudové balady, s. 11 – 12). Súčasnú vnímanie baladického textu je odvodené od slova „ballad“, pôvodne pochmúrne ladený spievaný príbeh v anglo-škótskom folklórnom areáli. Určité motivické prvky obradového (kultového) charakteru nachádzajúce sa v najstarších zachytených ľudových baladách však naznačujú prehistorickosť existencie baladického textu. Práve baladické texty z najstaršej časovej vrstvy sa stali predmetom filmovej predlohy v diele Š. Uhra a A. Bednára *Javor a Juliana*.

V súvislosti s filmom Javor a Juliana poukážeme predovšetkým na parataktickú kompozíciu filmovej štruktúry. Z hľadiska druhových vlastností je zaujímavý fakt, že textom, ktorý sa stal prvotným prameňom vo vzťahu k filmovej adaptácii, je baladický text, ktorý má predovšetkým lyricko-epický pôdorys. Materiálom pre filmovú adaptáciu je najstaršia zachovaná vrstva ľudových balád, ktorých archaizmus môžeme zadefinovať predovšetkým vďaka motivickej rovine ľudového textu. Filmová adaptácia prevzala päťicu baladických textov, ktoré J. Horák v knihe *Slovenské ľudové balady* začleňuje do časovo najstaršieho baladického okruhu. Motívy, ktoré určujú predkresťanskú existenciu ľudových textov, teda začleňujú tieto texty do pohanského obdobia s univerzálnou geografickou rozšírenosťou, a ktoré využíva aj filmové spracovanie, sú predovšetkým motívmi zaklínania, preklínania, veštenia a pod., teda motívy spojené s vierou v účinok sily slova a špecifických magických obradov, ktoré sa vyskytujú už v prehistorických obdobiach uctievania určitých kultových artefaktov. Zaklínaná, preklínaná postava sa tak dostáva do špecifického postavenia voči societe, stáva sa často postavou pre societu „intolerovanou“. V tomto kontexte je zaujímavý fakt, na ktorý poukazuje Lévi-Strauss v súvislosti s obradovou mágiou: „jednotlivec, ktorý vie o tom, že je objektom počarenia, je vnútorne presvedčený pomocou najslávnejších tradícií svojej skupiny, že je prekliaty – túto istotu v ňom upevňujú i jeho príbuzní a priatelia. Spoločenstvo sa od neho sťahuje: vzdďaľuje sa od prekliateho, správa sa k nemu nielen tak, akoby už bol mŕtvy, ale akoby bol zároveň zdrojom nebezpečenstva pre celé svoje okolie – spoločnosť pripisuje pri každej príležitosti a každým svojím činom smrť nešťastnej obeť, ktorá už ani nepomýšľa na to, aby unikla svojmu zdanlivo nevyhnutnému osudu, pretože čoskoro sa začínajú kvôli nej sláviť posvätné obrady, ktoré ju majú priviesť do ríše tieňov.“ (Lévi-Strauss, C.: *Štruktúrna antropológia I*, s. 175.). J. Horák v knihe *Slovenské ľudové balady* publikuje jednotlivé balady v postupnosti: *O dievčati v javor zakliatom*, *O dievčati, ktoré matka zakliala v srnku*, *O dcére vydatej do ďaleka*, *O dievčati otrávenom na svadbe*, *O neľudskej matke*, *O sestre, ktorá otrávil brata*. J. Horák o archaickosti a autentickosti balady *O dievčati v javor zakliatom* píše: „Látková osnova balady vznikla na Slovensku, lebo u iných národov slovanských nájdu sa len vzdialenejšie obdoby, a preto pokladám túto baladu za veľmi vzácny výtvar slovenského ľudového umenia, svojrázny nielen invenciou, ale i umeleckým prevedením. Strofy, zložené z dvoch šesťslabičných veršov, zväčša len s náznakmi rýmu, majú zo stránky slohovej ráz realistickej prostoty, ktorú zvyšuje opakovanie jednotlivých obratov typické pre básnické skladby. To sú vlastne jediné štylistické ozdoby a táto starodávna strohosť svedčí tiež o dávnovekosti.“ (Horák, J.: *Slovenské ľudové balady*, s. 18). Oproti filmovému spracovaniu Erbenových balád vo filme *Kytice*, v diele Javor a Juliana je dramaturgický vstup oveľa markantnejší. Ak vo filme *Kytice* ide skôr o „klipovitú“ metódu, ktorá sa snaží vizuálne emotívne atakovať zmysly percipienta, pričom zachováva výrazným spôsobom textovú stránku pôvodného Erbenovho textu, vo filme Javor a Juliana pôvodný baladický materiál je selektovaný, výrazným spôsobom prispôbený dramaturgickému zámeru autorov filmového diela.



*(Hudci vo filme Javor a Juliana, zľava Martin Huba, Juraj Kukura, Gustáv Valach. Javor a Juliana, r. Štefan Uher, 1972)*

Ak vytvárame komparáciu filmových diel *Kytice – Javor a Juliana*, treba poukázať na základné rozdiely medzi literárnou predlohou obdobia romantizmu a predlohou ľudových balád, ktoré siahajú do raného obdobia stredoveku. Aj keď romantická literatúra preberá niektoré aspekty ľudovej slovesnosti, necháva sa ňou inšpirovať vo viacerých segmentoch štruktúry textu, medzi nimi je veľakrát aj zásadný rozdiel v kompozičnej výstavbe a v bohatosti formy, ktorú používa umelá balada oproti balade ľudovej.



*(Záber z poviedky Vodník z filmu Kytice, r. F. A. Brabec, 2000)*

Keďže ľudová slovesnosť je postavená výsostne na orálnom princípe reprodukcie textu, jej kompozícia má v porovnaní s umelou literatúrou jednoduchšiu štruktúru, postavenú na ustálených štylistických a jazykových prostriedkoch, vhodných na lepšie memorovanie

prednášaného textu. Táto strohosť, akási jednoznačnosť vo výstavbe textov ľudovej slovesnosti sa prenáša do všetkých rovín textu, aj do výstavby sujetu a charakteru postáv. Typická je lineárnosť výstavby sujetu a absencia psychologizácie postáv, ktoré majú často nadnesené charakterové vlastnosti v schematickej štruktúre dobré – zlé, morálne – nemorálne. Treba však podotknúť, že s princípom klasického schematizmu sa nestretávame v ľudových baladických textoch vždy, hoci k tejto schéme ľudový text často smeruje, nemôžeme to prijať ako dogmatické pravidlo definovania konania a charakteru postáv, príkladom toho je hneď úvodná sfilmovaná balada *O dievčati v javor zakliatom*, ktorou sa bližšie zaoberáme v ďalšej časti textu. Smerom k sujetovej výstavbe a charakteru postáv Leščák, M. – Sirovatka, O. dodávajú: „Pre folklórne postavy je charakteristické, že sú vždy opisované v deji, každá postava je v akcii. Nemajú psychologickú hĺbku, ani sa nevyvíjajú: ich psychológia je preložená zvnútra navonok, sú čistými nositeľmi deja, a preto sú vybavené iba tým, čo potrebujú na rozvíjanie sujetu.“ (Leščák, M. – Sirovatka, O.: *Folklór a folkloristika*, s. 212). Oproti ľudovej balade, romantická balada prichádza s komplikovanejšou štruktúrou, a to prakticky v každej rovine textu. Spievaný charakter pôvodných baladických textov umocňuje vo filmovom diele už incipit filmu *Javor a Juliana*, zhudobnenie pôvodného textu *O dievčati v javor zakliatom* nesie výrazný autorský rukopis skladateľa Ilju Zelienuku. V expozičnej časti filmu sa nachádzajú hneď dva základné motívy: motív zakliatia dcéry vlastnou matkou a motív hudcov. Druhý spomenutý motív sa vo filmovom diele dostáva do polohy základného kompozičného princípu, môžeme ho nazvať sponou, elementárnou stavbou celej architektiky filmového artefaktu.

*„Išli hudci horou  
horou javorovou*

*našli drevo krásno  
na husličky hlasnô“*

Práve vďaka motívu hudcov, ktorí vo filmovom diele putujú rôznymi priestormi, čím spájajú jednotlivé baladické texty do konzistentného celku, dostáva sujetový pôdorys filmu parataktický (lineárny) charakter. Dramaturgická koncepcia rozprávania filmu *Javor a Juliana* vychádza z najstaršieho literárneho princípu, pomocne nazvaného „cesta“, ktorým je kulminovanie či priradovanie jednotlivých uzavretých častí lineárne k sebe. Tento stavebný princíp sa nachádza v európskej literatúre už od najstarších čias, má svoje korene v indoeurópskej literatúre v žánri, akým je rozprávka, neskôr v starovekej literatúre v žánri eposu. Základným stmelujúcim činiteľom takejto štruktúry je postava, ktorá vstupuje do „cudzieho“ priestoru. Po nastolení konfliktu a vyriešení problémovej situácie, po tom, čo takýto priestor vyčerpá všetky svoje stimuly, autor jednoducho posunie hlavného hrdinu do ďalšieho toposu, v ktorom sa opätovne stvárnjuje konfliktná situácia. Práve motív hudcov je výrazným autorským vstupom scenáristu A. Bednára do pôvodných baladických materiálov;



pôvodne motív z jedného baladického textu sa stáva, ako sme už naznačili, sponou, ktorá vytvára konzistenciu všetkých adaptovaných baladických textov vo výslednom filmovom tvare. Tento výrazný autorský vstup je markantný nielen v rovine sujetovej, v ktorej autor kreuje nové sujetové, problémové situácie, nenachádzajúce sa v pôvodných prameňoch, ale je zrejmy aj v rovine dialogickej. Medzi tromi hudcami sa odohráva „klasická“ operatívna komunikácia, bez lyrických vstupov.

- *Ak ujdeš ty, zabijem ťa.*
- *Mňa môžeš zabiť, ale ju neumlčíš.*
- *Jej nešťastie nepadá na našu hlavu, my sme ju nezakliali.*
- *Nemali sme ťať.*
- *Všetci sme ťali, aj ty a už ani slova. Kto zbadal prvý, kto zaťal, na tom už teraz nezáleží.*
- *Ona nás zahubí.*
- *Ale kdeže, no kto videl na svete také husle, čo rozprávajú...*

Autorský vstup do pôvodných baladických textov posúva filmové spracovanie do viac epického charakteru. „Epizácia“ pôvodných pramenných materiálov sa odohráva vo viacerých filmových rovinách. Nie je to len už v uvedenej rovine dialógov, ale aj v rovine sujetu, kde sa výrazným spôsobom posilňujú dejotvorné prvky.

Hlavným motívom prvého baladického textu je motív zakliatia:

*Na vodu som išla,  
neskoro som prišla.*

*Mamka ma zakliala,  
by kameň ostala,*

*kameňom meravým,  
drevom javorovým.*

Základný rozdiel medzi literárnym a filmovým textom môžeme vidieť v rovine a v spôsobe narácie; v pôvodnom baladickom texte je uvedené len konštatovanie, ktoré sa stalo príčinou matkinho trestu: *na vodu som išla / neskoro som prišla*. Filmová „narácia“ je konštituovaná skrze hereckú akciu, je to fundamentálny prvok, bez ktorého priam neexistuje filmové dielo.<sup>1</sup> S tým je spojená zmena charakteru postáv. V balade je postava matky pasívnou, nevstupuje do deja, nájdeme len nepriame poukazovanie na jej existenciu: *mamka*

---

<sup>1</sup> Prirodzene, môžeme sledovať trend v súčasnom filmovom priestore, kde sa nie zriedkavo využíva aj aktívny vstup rozprávača do textu, čím uľahčuje autorom vyrozprávať príbeh nielen výslovne filmovými prostriedkami (filmovou montážou). Rozprávač vo filmovom texte však nie je dominantným prvkom a v drivej väčšine sa filmové dielo

*ma zakliala*. Vo filmovej adaptácii postava matky sa stáva jednou z hlavných postáv uvedeného fragmentu filmového diela, sujet je tým postavený na hercovom účinkovaní; už nie slovo – narátor, ale narátor – oko kamery a herecká akcia sú základnými rovinami stavby diela. Komunikačná výpoveď dcéry v tretej osobe (informačne neosobnej polohe) v baladickom texte, sa dostáva vo filmovom prepise do priamej reči hereckej akcie postavy matky, čím získava samotný zaklínací, problémový jav silno emotívny, až frenetický ráz:

*Čo tam toľko robí? Bodaj bys tam zdrevenela, drevom javorovým! Bodajs by tam zmeravela, kameňom meravým!*

Na uvedenom fragmente je zaujímavý aj spôsob dramatizácie, a teda autorského vstupu, do pôvodného textu, vzniká akási koexistencia lyricko-epického dialógu (monológu); samotná matkina replika dostáva v prvej vete interferenciou autorskej individuality operatívnejší charakter, ďalej už však text pokračuje s klasickým rytmizovaným veršom a s rýmovými koncovkami príznačnými pre lyrickú tvorbu. V tomto kontexte interferencie epických postupov s lyrickými a v konkrétnej súvislosti s lyricko-epickou stavbou dialógu vo filmovom texte môžeme poukázať na tézu J. Lotmana: „Bádateľ, narážajúc na bohatstvo prechodných foriem, je nútený urobiť záver, že nemožno viesť určitú hranicu medzi veršami a prózou... Prirodzenejšie a plodnejšie je skúmať verš a prózu nie ako dve oblasti prísne rozhraničené, ale ako dva póly, dve centrá príťažlivosti, okolo ktorých sa historicky rozložili reálne fakty... Oprávnené možno hovoriť o viac alebo menej prozaických, viac alebo menej básnických javoch... pre riešenie základnej otázky o odlišnosti poézie od prózy je plodnejšie neskúmať hraničné javy a neurčovať ich stanovením takej možno zdanlivej hranice; v prvom rade sa treba obrátiť k najtypickejším, najvýraznejším formám verša a prózy.“<sup>2</sup>

V súvislosti s literárnou predlohou aj samotným filmovým spracovaním je zaujímavý fakt frekventovaného využívania symboliky (a všeobecne básnických obrazov, figúr) v baladických textoch. Oproti umelej balade je však ľudová balada na básnické figúry, formálnu kompozíciu verša chudobnejšia, podobne to platí aj o sujetovej výstavbe, ktorá je v ľudovom priestore prirodzene jednoduchšia. Markantne to môžeme registrovať v opozícii už spomenutých dvoch filmových adaptácií *Javor a Juliana* a *Kytice a, prirodzene*, aj v ich literárnych predlohách. Tento „hendikep“ vo filme *Javor a Juliana* kompenzuje autorské spracovanie vsunutím „básnických“ obrazov (symboliky, metafory), ktoré sa v pôvodných zachovaných textoch nenachádzajú. V pôvodnom baladickom texte nenájdeme napr. kompozíciu sujetu postupnosti: *príčina – trest*; táto štruktúra je pertraktovaná až vo filmovom spracovaní. V baladickom texte poznáme pomenovanie príčiny len ako časového „deliktu“ dievčaťa, ktoré

---

zaobíde bez neho. V monografii *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre* sme uviedli, že za narátora filmového textu môžeme pokladať aj **oko kamery**.

2 J. Lotman poukazuje na tézy B. V. Tomaševského a dodáva: „A ďalej: ‚Keďže rôzni ľudia disponujú rozdielnym stupňom vnímavosti na jednotlivé znaky poézie a prózy, potom ich tvrdenia – ‚to je verš‘; ‚nie, to je rýmová próza‘ – si vôbec tak neodporujú, ako sa to zdá samým diskutujúcim.“ In: *Štruktúra umeleckého textu*, s. 122 – 123.

sa vrátilo domov neskoro: *Na vodu som išla / neskoro som prišla*. Tento motív je vo filmovom spracovaní doplnený monológom dievčaťa, ktoré zabúda na svoje povinnosti prirodzenou túžbou spoznať časový horizont svojho vydaja:

*Kedy sa vydám, kukučka, za tri, za dva, či do rôčka? Zakukaj kukučka, za tri, za dva, či do rôčka? Nemáš pravdu kukučka, nie za tri, nie za dva, ale do rôčka.*<sup>3</sup>

Po tejto replike dievčaťa prichádza už spomenutý jav samotného preklínania dcéry vlastnou matkou. Filmové spracovanie je tak bohatšie nielen o rozšírenie sujetovej štruktúry, ale aj o využívanie umeleckej symboliky nenachádzajúcej sa v pôvodnom materiáli. Prirodzene, filmové dielo nadväzuje na ľudový priestor, je ním priamo inšpirované, preto je signifikantné kreovanie umeleckej metafory vychádzajúcej priamo z tohto ľudového priestoru. Vo filmovom texte môžeme tak objaviť motív *kukučky* ako symbol zvestovateľa budúcnosti: „počet kukání udáva léta, ktorá človeku zbývajú do svatby alebo do konce života.“ (Biedermann, H.: Lexikon symbolů, s. 175); motív *hada* (vyskytujúci sa vo viacerých fázach filmového diela), v tomto kontexte filmovej narácie ako predzvesť smrti, ako symbol podsvetia, ríše mŕtvych.

Základnou motivickou stavbou balady *O dievčati v javor zakliatom* sú dva motívy, ktoré sa stali zároveň dvoma bazálnymi motívmi celej výstavby filmového textu; spomenuli sme už motív hudcov, ktorí sú sponou celého filmového sujetu, tým druhým motívom, ktorý je priamo napojený na líniu troch hudcov, je motív hovoriacich huslí (zakliateho dievčaťa s opakujúcim sa refrénom – vo filmovom texte s variáciami repliky): *Tak vy hudci chodte, pred mej mamky vráta. Hrania už nechajte, tam ma pochovajte...*, v pôvodnom texte: *Tak vy, hudci, chodte / pred mej mamky vráta / a tak jej zahrajte / žiaľu jej dodajte*. O fenoméne zaklínania, preklínania sme hovorili, odvolávajúc na prácu C. Lévi-Straussa, podobne o tomto fenoméne v spojitosti s animistickými predstavami (prevteľovania človeka v prírodný element v prvej balade *strom*<sup>4</sup> – javor, v tretej balade zoomorfne črty: *Ja sa urobím vtáčkom jarabím*<sup>5</sup>) uvažuje aj J. Horák: „Táto látková osnova spojila trojaký prastarý motív, založený na viere v kúzelnú silu slova, na predstavách o premenách ľudských bytostí v stromy a na viere v magickú moc hudby, zachovanej v rozprávkach a piesňach o hovoriacom hudobnom

3 Využívanie symboliky čísel v archaických textoch je pomerne bohaté a ich význam je už pomerne dosť známy. Väčšinou sa v pôvodných baladických textoch, ktorými sa zaoberáme, vyskytuje číslovka *tri*: triáda, trojuholník, Božská Trojica, rodina (otec – matka – dieťa) a *sedem*: „... podľa tradície starovekých orientálnych kultur vedľa trojky najvýznamnejším posvätným **číslom**.“ In: Biedermann, H.: Lexikon symbolů, s. 312.

4 Prastarý symbol frekventovane využívaný autormi v umeleckom texte: „V mnoha starovekých kulturách se určité stromy nebo celé **háje** uctívaly jako přibytky nadpřirozených bytostí... Úloha zapovězených stromů v biblickém **ráji** je všeobecně známa... V křesťanské ikonografii je strom symbolem života z vůle Boží a jeho proměny během roku symbolizují život, smrt a vzkříšení, neplodný nebo odumřelý strom znamená hříšníka...“ In: Biedermann, H.: Lexikon symbolů, s. 335 – 336.

5 V tomto kontexte ako symbol slobody a voľnosti: „Inak tito tvorové, kteří se díky křidlům vznášejí v oblacích, bývají ztělesněním lidské touhy vymanit se ze zemské tíže a dosáhnout jako andělé vyšších sfér.“ Biedermann, H.: Lexikon symbolů, s. 287.

nástroji... V ľudovom lekárstve odpradáva uzdravovali a ešte podnes uzdravujú zariekaniami a zaklínaniami, teda vierou v účinnosť mocného slova. To sú vzdialené ohlasy z čias, keď „šaman“, kňaz a zároveň lekár, o ktorom sa verilo, že má styk s démonmi, vedel uzdravovať alebo škodiť magickými slovami, ktorými rozkazoval démonom zlým a získaval priazeň duchov dobrých.“ (Horák, J.: Slovenské ľudové balady, s. 17).

V poradí druhý sfilmovaný príbeh nenájdeme v pôvodnej monografii J. Horáka. V Horákovskej práci sa pôvodne nachádza v postupnosti ako druhý baladický materiál text *O dievčati, ktoré matka zakliala v srnku*. Dramaturgická osnova, ale hlavne animistický motív prevtelenia (zakliatia) je výrazne podobný dramaturgickej stavbe balád *O dievčati v javor zakliatom*, ale sčasti aj *O dcére vydatej do ďaleka*:

*neni som ja drevo  
drevo javorovô...  
mamka ma zakliala  
by kameň ostala*

*(O dievčati v javor zakliatom)*

*neni som ja srnka,  
ale som ja panna, hore háj,  
zakliata panenka, hore háj,*

*(O dievčati, ktoré matka zakliala v srnku)*

Autori sa zrejme chceli vyhnúť redundancii tých istých motívov vo filmovom materiáli, preto filmová adaptácia nevyužíva baladickú predlohu *O dievčati, ktoré matka zakliala v srnku*, ktorá sa nachádza v Horákovom výbere, tá je nahradená iným príbehom, ktorý je celkovou „atmosférou“ odlišný od ostatných adaptovaných textov. Jeho charakter nenavodzuje baladický ráz, podľa znakov kompozície, postáv, motívov môžeme skôr poukazovať na rozprávkový princíp:

*Moja najjasnejšia pani upadla do kamenného smútku, máte husle preplnené sladkosťou a preliate veselosťou, aby ste potešili srdce najjasnejšej panej i srdce moje?*

Hudobný motív je zastúpený hovoriacimi husľami, motívom, ktorý sa v repetícii vynára v problémových situáciách sujetu.

*Hrania už nechajte, tam ma pochovajte, k studienke kamennej...*

V parataktickej sujetovej štruktúre mikrokompozícií, ktoré sú viazané do jednotného konzistentného celku motívom hudcov a huslí, vystupuje v poradí tretí filmový prepis textu *O dcére vydatej do ďaleka*. J. Horák poukazuje na archaickosť spomenutej balady, rozšírenej predovšetkým vo východoslovanskom priestore. Motív lúčenia dcéry od matky a príchod do tzv. veľkej rodiny v cudzom areáli naznačuje starodávnosť tohto textu pertraktujúceho archaické sociálne, ale aj rodové väzby. „V ruských rozprávkach je tiež spracovaný tento bolestný sociálny problém. Starodávnosť piesne je nesporná a premena vo vtáčika je nielen metaforická ozdoba, ale vskutku – tak ako v rozprávkach – ohlas dávnej viery v premenu

ľudí.“ (Horák, J.: Slovenské ľudové balady, s. 19), keďže baladická predloha vo finále nie je koncipovaná tragicky, smrťou hrdinu.

*,Ej, dobre vám je, mamičko moja,  
medzi tou svojinou,  
ale mne beda, beda, prebeda,  
medzi tou cudzinou.'*

Tragickosť, či skôr melancholickosť, ktorá vytvára atmosféru uvedeného textu s neurčitým motivickým finále, ktoré „len“ navodzuje už spomenutú atmosféru nostalgie, sentimentu, je vo filmovom spracovaní nahradená tragickým momentom, smrťou dcéry vracajúcej sa domov v animisticky (so zoomorfnými črtami) riešenom zakončení textu prevteleného vtáčika zasiahnutého kušou v spojení s motívom hudcov.

*Ach mamička moja, už vám ľalie polejem, polejem krvou.*

*Dieťa moje, dieťa moje...*

*Tu som, mamička moja, vám je tu dobre, tu medzi svojinou. Zavolajte hudcov, nech mi ešte zahrajú, oni mi radili, nebud' tam medzi tou cudzinou. Poletíš, staň sa ty vtáčatkom jarabým.*

Zaujímavé sú interpretácie z hľadiska psychoanalýzy ďalších dvoch baladických prepisov *O dievčati otrávenom na svadbe* a *O neľudskej matke*. Motív otravy je rozšírený po celom európskom kontinente a patrí medzi najstaršie motívy nachádzajúce sa v ľudových textoch. V obidvoch predlohách sa nachádza motív ženby, snahy syna oženiť sa aj navzdory zákazu vlastnej matky a vzápätí usmrtenie mladej nevesty ženichovou matkou: „Čo ti piť dali, / Anička moja?“ / „Červené vínečko, / bolí ma srdečko, / mamička moja!“ V druhom prípade nešťastné usmrtenie vlastného syna, ktorý pije otrávené víno<sup>6</sup> pripravené pre nevestu: „Pi že, Hanička, to víno, / nepila si ho jakživo!“ / „Čo by to bolo za víno, / bych ho nepila jakživo? / Pi ty, Janičku, pi teraz, / ja sa napijem druhý raz.“ Na základe rôznych pramenných materiálov môžeme usudzovať existenciu silných sociálnych a rodových väzieb v rámci určitej sociálnej skupiny (rodina, rod, kmeň...) v ranom štádiu civilizácie. Existenciu intenzívneho prepojenia týchto väzieb otec – matka – dieťa, brat – sestra dokumentujú aj spomínané ľudové texty. V kontexte spomenutých dvoch balád nás zaujíma predovšetkým väzbová štruktúra: (otec) – matka  $\Rightarrow$  syn  $\leftrightarrow$  nevesta. S. Freud vo svojich knihách *Umenie a psychoanalýza*, ale predovšetkým *O láske a sne*, sa venuje podrobnejšie rodinným väzbám, no dáva dôraz predovšetkým na pozíciu vzťahov syn  $\rightarrow$  otec, matka; dcéra  $\rightarrow$  otec,

---

6 Víno je frekventovaný symbol využívaný v umeleckých textoch. Má ambivalentný charakter, na jednej strane symbolizuje svojou farbou v starovekej, ale aj v kresťanskej symbolike krv (krv Kristovu); väčšinou sa opisuje jeho blahodarný účinok, spojený s vitalitou, životnou energiou. „Nadmerné požívanie vína, kulticky zakotvené v mnoha kultúrach (Dionýsos – Bakchus), mělo vést ke spojení s božstvem extáze.“ In: Biedermann, H.: Lexikon symbolů, s. 381. Na strane druhej svojou červenou farbou (ktorá, podobne ako víno a oheň, má ambivalentný charakter) v spojení s nadmerným požitím vína v stave opojenia a zabúdania často predikuje motív pokušteľa, diabla.

matka. Pri kauzálnom uvažovaní by sme však museli pripustiť v určitých momentoch obojstranné pôsobenie týchto rodinných väzieb, teda matka ↔ syn, v našom konkrétnom prípade možno v načrtnutej pozícii matka ⇒ syn, čím zdôrazňujeme intenzívne citové napojenie smerujúce od matky k synovi. Na archaickosť, ale predovšetkým na pomerne rozsiahlu rozšírenosť motívu zločinnej otravy nevesty ženíchovou matkou po celom európskom kontinente poukazuje aj J. Horák.<sup>7</sup> Aj z rozšírenosti tohto motívu, ako sme už uviedli vyššie, môžeme uvažovať o dôraze kladenom práve na vzájomnú koexistenciu a väzby jednotlivých členov v rodinnom spoločenstve v ranostredovekom období. Spomenuli sme už Freudovu hypotézu emočného vzťahu syna k otcovi a matke (oidipovský komplex), pričom tento komplex sa podľa Freuda rovnako odohráva, avšak v oveľa komplikovanejšej forme, vo vzťahu dcéry k matke a otcovi (oidipovský, Elektrin komplex). Z uvedených baladických textov však máme dôkaz, že rovnaký emočný a sexuálny prvok (komplex) môžeme vyvodiť aj smerom od matky k synovi (neveste). Je zaujímavé, ale zároveň symptomatické, že postava a tým úloha otca (manžela, muža) v uvedených textoch absentuje. Môžeme tu poukázať na analógiu v súčasnej slovenskej literatúre, napr. na prózu S. Rakúsa *Gendúrovci*, v ktorej postava Adama Gendúra je postavou pasívnou vo vzťahu k vlastnej žene Anne, stojí ako keby na periférii sociálneho statusu, mužskú rolu tak preberá postava jeho syna Šimona, vo vzťahu k matke nahrádza mentálne, ale aj sociálne ako fenomén mužskosti (odvahy, sily, istoty) postavenie Adama Gendúra. Ak v baladickej predlohe táto postava otca – muža, ako sme uviedli, sa nenachádza, vo filmovom spracovaní je využitá autormi v príbehu *O dievčati otrávenom na svadbe*, pričom táto postava otca, muža je načrtnutá v druhej línii sujetovej kompozície. Pri stretnutí s hudcami prievozník<sup>8</sup> odhalí svoj vzťah k starej mlynárke:

*Len chodte a mlynárke zahrajte, to bola kedysi moja žena. Zahrajte tej starej potvore. Tak jej zahrajte, že viac na nohy nevstane.*

Môžeme vyvodiť hypotézu, že vzťah matky k neveste je podvedome, pudovo konkurenčný. Preto matka v baladických textoch koná extrémny, zločinný čin, ktorým sa chce zbaviť sokyne, rivalky. Je to podvedome animálny princíp konania. Mladšia žena, ktorá má nahradiť jej miesto v societe, je fyzicky odstránená (v druhom baladickom texte prichádza trest za snahu zavraždiť nevestu v podobe smrti vlastného syna). Aj posledný baladický text, ktorý sa nachádza v Horákovom výbere a ktorý je zároveň aj posledný v parataktickej štruktúre filmového diela *Balada o sestre, ktorá otrávila brata*, vychádza z podobnej látkovej skutočnosti, motívu zločinnej vraždy. V tomto prípade je vzťah matka ↔ syn nahradený sociálnou väzbou sestra ↔ brat. Vo filmovom prevedení postavy hudcov sa „transformujú“ do

7 In: Horák, J.: Slovenské ľudové balady, s. 20.

8 Môžeme tu vyvodiť analógiu s antickou literatúrou, s motívom prievozníka a bájnej rieky Styx.

pozície hulánov<sup>9</sup>, ktorí sa spomínajú v ľudovom texte. V ranostredovekom období to bol práve brat, ktorý nahrádzal pri smrti rodičov (otca) „vodcovskú“ pozíciu v rodine. Preto motív brat – sestra je frekventovaným motívom v ľudovom texte, väčšinou poukazujúci na silné väzobné puto medzi dvoma súrodencami. V tomto prípade však brat je regresívnym prvkom vo vzťahu k naplneniu ženskej túžby (sexuality): „*Tu prišli k nej dva huláni, / Juliana, pod' ty s nami.*’ / „*Ja bych s vami rada jela, / keby len skrz brata smela.*“ V pôvodnom baladickom texte sú spomínaní dvaja huláni, vo filmovom prepise ekvivalenciou týchto postáv sú už spomínaní traja hudci, ktorí prechádzajú celou filmovou štruktúrou v úlohe spony jednotlivých uzatvorených makrokompozičných častí, v tomto konkrétnom prepise v zmenenej pozícii troch hulánov. Pôvodný lyrický ľudový verš sa dostáva vo filmovej štruktúre do operatívnejšej formy, ale ešte s náznakmi lyrického rytmizovania:

*Kto ste, čo ste, veľkí páni? Ja som Juliana.*

*Juliana, krásna panna, my sme, vidíš, traja huláni. Juliana, krásna panna, pod' ty s nami. Ja by som s vami rada išla, ale mám brata, nemôžem len tak odísť.*

V ďalšej časti baladického aj filmového textu prichádza základný motív pokušenia. Filmový prepis necháva tento motív prakticky v nezmenenej polohe: „*Brata môžeš otráviť, / a ty môžeš s nami íti.*’ (tento verš je vo filmovom prepise vypustený) / „*Jako bych to urobila, keď som sa to neučila.*’ / „*Chod' do hája zeleného, / nájdí hada jedlivého* (vo filmovom prepise jedového), / *rozsekaj ho na tri kusy, / podávaj ho na tri misy.*“ Po vykonaní zločinného činu Julianou prichádza štandardne v baladickom texte kauzálny trest: „*Hej, vy páni, veľkí páni, / už ja môžem jesti s vami.*’ / „*Keď si brata otrávil / aj nám bys' tak urobila.*’ / „*Ach, bože môj, biela ruža, / nemám brata, ani muža.*“ Ľudová predloha načrtáva aj samotný tragický koniec Juliany: „*Brata som si otrávil, / muža som si nedostala.*’ / „*Švárne panny s venci idú, / Julianu mŕtvu vezú.*“ Filmový prepis nezaznamenáva fyzickú smrť Juliany, necháva text otvorený, tragickosť osudu nie je (a nemusí byť ani v baladických textoch) koreovaná fyzickou smrťou hlavnej postavy, ale je načrtnutá duševnou tragikou, v tomto konkrétnom prípade naplnená stratou brata (ochrancu) a nenaplnenosťou svojej ženskosti, prirodzenej sexuálnej túžby a reprodukcie. Vo filmovom prepise ostáva postava Juliany fyzicky živá, avšak vnútorne výrazne pozmenená, „odsúdená“ k životu poznamenaná svojím osudom – zločinom. Ak sme spomenuli rodinný a sociálny vzťah brat ↔ sestra, ten je dokonponovaný vo filmovej štruktúre v závere filmového textu. Filmový text je rámcovaný moti-

---

9 O rozšírenosti tohto motívu v slovanskom prostredí svedčí pojem hulán (huláni – príslušníci poľskej kavalérie, prvé zmienky o hulánoch máme z prvej polovice 13. storočia, z obdobia tatárskych vpádov), J. Horák uvádza, že v pôvodnom slovenskom znení bolo slovo páni: „*Hej, vy páni, veľkí páni...*“. Zároveň poukazuje na celoeurópsku rozšírenosť motívu tejto balady – otravy brata sestrou. In: Horák, J.: Slovenské ľudové balady, s. 23.

vický aj toposovo, finále je komponované tragicky, baladicky. Motív zakliatych huslí sa uzatvára, ako sme uviedli, rámcuje filmovú štruktúru, sú „pochovávané“ pri studni; je dovŕšený ich osud a túžba zakliateho dievčaťa.



## Príbehy spod Karpát

Pôvodný rozprávkový desaťdielny cyklus Príbehy spod Karpát vychádza z princípu interferencie televíznych (filmových) a divadelných (bábkových) postupov. Konceptia vychádza zo základných teoretických postulátov vzťahu dramatického (divadelného) a filmového. Druhým znakom tohto cyklu je fenomén adaptácie rozprávkového (žánrovo rozprávka, povesť, legenda), v širšom kontexte epického príbehu a jeho percepcia detským televíznym divákom.

Pri realizácii spomínaného cyklu sa v kontexte interakcie filmových a divadelných postupov vynorilo niekoľko špecifickostí:

1. spôsob interakcie divadelného a filmového priestoru – vo filmovom tvare priznávame priestor divadelného javiska, zároveň prinášame postavu principála – rozprávača, ktorá rámcuje jednotlivé príbehy;
2. využívanie divadelných bábok – čím prichádza v každom diele k vzájomnému vzťahu medzi hercom, hercom s maskou a rôznym typom bábok;
3. spôsob herectva – v tomto prípade bol určujúci vek percipienta (6 – 7 rokov a vyššie), ako aj trend vo svetovom filme, ktorý vo filmovom rozprávkovom prevedení opúšťa štylizovaný (divadelno-rozprávkový) prejav a inklinuje k minimalistickému (filmovému) prejavu.

„Bábka osciluje medzi dvomi krajnými polohami: grotesknou a magickou. Tá prvá je kdesi na hranici karikatúry, tá druhá (takisto výrazne štylizovaná) na jej protipóle. Obe sú vo svojej podstate hyperbolou, čiže zveličením.“ (Uher, P.: Čo je za zrkadlom, s. 17). Prvým základným rozdielom v prejave herectva vo filmovom a divadelnom prevedení je rozdiel vo vizuálnom a figuratívnom stvárnení postavy hercom vo filme a v divadle. V tomto rozprávkovom cykle prichádzal do úvahy aj ďalší prvok, a to prítomnosť herca s maskou a „herca“ bábky, ktorá prechodmi a budovaním filmovej mizanscény, ale aj priznaním divadelnej plochy – javiska, spája divadelný a filmový priestor. Tak sa v tomto cykle využil princíp viacerých typov herectva, ktoré však vo výslednom tvare museli mať koordinatívny charakter:

- herec vo filmovom priestore – vizuácia,
- herec v divadelnom priestore – znak figurácie, ktorá sa prenesením cez kamerovú optiku stáva zároveň vizuáciou,

- herec v maske – maska ako znak, pričom pre charakter herectva s maskou platí: „Čím sa maska viac približuje od svojej parciálnej úlohy v komplexnom výtvarnom vneme postavy k totálnemu obsiahnutiu postavy, tým väčší je dištanc herca od masky.“ (Himič, P.: Maska v hereckej tvorbe ľudového divadla, s. 71). Divadelný priestor je prezentovaný bábkou, a preto predstavuje skutočnosť nepriamo, a to vo veľkej väčšine prvkov, s ktorými divadlo narába: figuráciou a štylizáciou v hereckom podaní, v scénickom segmente prakticky vždy vizuálnou metaforou, často v pozícii pars pro toto (plachta ako stena, dom atď.). Vo filmovom priestore je divadelná figurácia, štylizácia vnímaná pre percipienta ako cudzí prvok. Je to neadekvátne uchoopenie skutočnosti. Divadlo na rozdiel od filmu má možnosť predvádzať skutočnosť, ktorá sa odohráva v reálnom javiskovom prevedení a s priamou interakciou medzi bábkou a vodičom bábkou. Film túto reálnu skutočnosť sprostredkúva svojimi technickými postupmi.

V projekte Príbehy spod Karpát ide o formu prepisu epických príbehov – legend, povestí, rozprávkových námetov do dramaturgicky televízno-bábkovo-divadelnej podoby. Aj keď filmové umenie nemôže byť realitou, je len jej napodobňovaním, má tendenciu vyvolávať u percipienta stav dokonalej ilúzie, aj keď len plynúcej v dvojdimenzionálnom priestore. Táto „dokonalá“ ilúzia sa však v našom projekte narúša vstupom bábkarských techník, ktoré jednoznačne poukazujú na divadelný tvar; tento princíp sa zároveň vo výslednom tvare priznáva, čím vzniká často výsledná synkretická koláž v švankmajerovskom duchu spájania herca a bábkou v rôznych rovinách, rôznym spôsobom v jednotlivých častiach projektu. Je to dané samotnou podstatou filmu, ktorý vychádza z elementárnych princípov ľudského vnímania reality, teda apriórne využíva vizuálno-akustické prostriedky, a to v ich neustálom dynamickom pohybe premeny času v priestore. Prostredníctvom filmového plátna teda dostáva percipient informáciu nielen o predmete, ktorý je v pozícii znaku označovaného a zároveň označujúceho, ale tento znakový systém dostáva aj rôzne konotácie spôsobom, štylizáciou, formálnym zobrazením, ktorým je daný predmet prezentovaný. Znakové štruktúry vo filme však nemusia byť nositeľmi sémantickej informácie len keď sú v solitérnej pozícii, teda stojace samy osebe a „pre seba“ vo filmovom zábere, ale často takúto informáciu ponúkajú až v kontexte filmovej skladby, syntaxe. V druhej rovine uvažovania však musíme pripustiť obrátený vzťah divadla a filmu k reálnej skutočnosti, a to fakt, že divadlo narába s reálnou skutočnosťou nepriamo a film priamo. Bábkové divadlo využíva symbolické prevedenie skutočnosti do javiskovej mizanscény, často vo funkcii pars pro toto. Aj keď sa zdá, že divadelno-bábkarská a filmová narácia majú spoločné základné znaky stavby svojej štruktúry, ich „zmocnenie sa“ vychádza z rozdielnych empirických skúseností autora aj percipienta, teda takéto kreovanie divadelno-bábkarského a filmového textu je definované rozdielnymi spôsobmi napodobňovania reálnej (predkamerovej) skutočnosti.

Vo vzťahu divadelného a filmového priestoru (divadelná mizanscéna, využívanie reálneho exteriéru) došlo pri realizácii k interakcii niekoľkých rovín:

1. reálne prostredie: vybrané konkrétne lokality prepisu pôvodného materiálu legendy alebo povesti;
2. divadelný priestor: priznaný divadelný, bábkarský priestor, ktorý vytvorí paralelu: divadlo – film, pričom originalitou tohto projektu je využívanie bábkarských techník, ale aj budovanie bábkarskej, divadelnej mizanscény v reálnom prostredí.

Vo vzťahu herca a bábk došlo pri realizácii k interakcii týchto rovín:

1. herec v reálnom prostredí: tzv. vizuácia hereckej aktivity;
2. herec v divadle: tzv. figurácia hereckej aktivity;
3. interakcia herec – bábka v reálnom prostredí;
4. interakcia herec – bábka v divadelnom prostredí.

Samotné lokality boli vybraté podľa historického kontextu, zároveň bol dôležitým aspektom výberu aj epický prototextový materiál, ktorý umožňuje netradičné spájanie divadelného, bábkarského a filmového priestoru.

Jednotlivé lokality a formy predvádzania predkamerovej skutočnosti v spomínanom cykle:

1. Spájanie filmového a divadelného priestoru na základe koordinácie: v tomto prípade uvažujeme o prechode jednotlivých postáv formou strihu, filmovej montáže motivicky vypointovanom z filmového do divadelného priestoru. Postava sa pomocou filmového strihu v určitom okamihu predstaví ako „reálny“ herec, v inom okamihu je postava prezentovaná bábkou na divadelnom javisku. Tento spôsob sa realizoval v príbehu Čarovné husle.



*(Postava husliara Pavla v reálnom prostredí a v následnom strihu v „magickom“ prostredí ako bábka)*

Pôvodný námet O husliarovi Pavlovi má takýto pôdorys: Kedysi dávno žilo v dedine Ždeňová najkrajšie, nielen vo svojej, ale i v susedných dedinách a mestách, dievča Dajala. Dom, v ktorom bývala, bol postavený na kopci, z ktorého bolo vidieť všetky okolité hory. Pytači k nej chodili z rôznych kútov, ale ona všetkých odmietala alebo odpovedala iba žartmi. Nakoniec tak spyšnela, že sa začala považovať za kráľovnú. V tej istej dedine býval chlapec Pavol, ktorý bol známy tým, že výborne hral na husliach. Dlho sa snažil získať si jej

priazeň, až nakoniec nevydržal a ponúkol jej stať sa jeho ženou. Dajala ho však vždy odbila. Urazený Pavol odišiel na vrchol hory, tam ho opustili sily a naveky zaspal s husľami v rukách. O niekoľko dní ho takto na hore našli ľudia. Pochopili, prečo to urobil, a prekliali Dajalu. Všetci sa jej zriekli, nikto ju už nechcel za ženu. Prišla staroba. Dajala ostala osamote a začala čarovať. Hovorí sa, že aj dodnes chodí po horách a smúti za premárnenými rokmi. Odvtedy nazývajú vrchol hory Pikuj Husle. Pôvodný námet sa v televíznom filme končí rozprávkovovo, trestom pyšnej Dajaly, v televíznej verzii je pôvodný pôdorys posunutý do viac magického rozprávkového priestoru: Slobodný dedinský mládenec, výborný husliar Pavol, túži po krásnej, ale bohatej dievčine Dajale, ktorú nikto nevidel. Žije len v legendách dedinských ľudí. Pavol im uverí a pokúša sa ju nájsť, aby mal bohatú a peknú nevestu. Láska chudobnej dedinskej dievčiny Marušky ho necháva chladným. Na ceste za vytúženým snom stretáva zázračné bytosti, ktoré mu pomôžu spoznať pomínelnosť svetskej krásy a relatívnosť bohatstva. Až zničenie jeho milovaných huslí privedie Pavla k rozumu, uvidí skutočnú lásku oddanej a múdrej Marušky.

2. Interakcia „živý“ herec vo filmovom aj v divadelnom priestore: v tomto prípade je divadelný priestor využitý nielen bábkarskou technikou, ale aj aktívnym vstupom herca na divadelné javisko (o. i. v diele Ako vznikli Karpaty).



*(Hlavná postava Karpa v podaní Petra Orgována spolu s Františkom Balogom v reálnom priestore jaskyne, postava Karpa „v jaskyni“ na divadelnom javisku s obrom Sylunom)*

Ako vznikli Karpaty: pôvodný, adaptovaný námet prináša príbeh o obrovi Sylunovi. Bol to dobrý gazda a mal palác z mramoru, jeho špicaté veže siahali do oblakov. Namiesto postele mal zlatú kolísku, cez deň oddychoval v striebornom kresle. Sluhovia obrábali zem, kímili dobytok, rozmnožovali obrovo bohatstvo. Sami bývali v zemiľankách, ale prácu nechať nesmeli. Do konca života ostávali nevoľníkmi. Bol medzi nimi aj chlapec Karpo Dnistrovskij, ktorý ešte ako desaťročný prišiel od brehov Dnepra, aby pracoval a pomáhal chudobnej matke. Prešlo desať rokov a Karpo sa rozhodol, že chce dostať svoj plat. Nikto predtým sa neopovážil urobiť niečo také, preto obor začal zúriť. Chytil Karpa, zdvihol ho a udril ním o zem tak, že vznikla jama. Ale sluhovi sa nič nestalo. Pocítil nepremožiteľnú silu od matky-

zeme, chytil obra a udrel ním o zem tak, že ten sa ocitol v podzemnej jaskyni. Sylun sa snažil dostať von, kopal nohou do zemskej kôry, ale tá sa iba ohýbala. Takto vznikli hory, a tie najvyššie na „Huculščine“. Pôvodný pôdorys sa v televíznom prevedení zmenil na rozprávkový princíp cesty učňa Karpa, ktorý sa rozhodol hľadať drahé kamene, opály niekde ďaleko v lese. Po putovaní a rôznych nástrahách počas cesty došiel do jaskyne, v ktorej žil obor Sylun, strážca drahých kameňov. Svojou múdrosťou dokázal zobrať drahé kamene a obra uväzniť v okovách; ten sa rozzúril až tak, že z jaskyne vznikli hory – Karpaty. Práve scény s obrom boli realizované na javisku princípom divadelnej mizanscény a strihovou skladbou vytvárali s využitými reálnymi priestormi homogénny celok.

3. Interakcia herec – bábka v reálnom prostredí: v tomto prípade bábkarské techniky vstupujú do „reálneho“ filmového prostredia, stávajú sa jeho súčasťou.



*(Tovariš Jano v podaní Tomáša Dira a bábky škriatkov v reálnom prostredí. Hámor v Medzeve)*

Týmto spôsobom bol okrem iného realizovaný príbeh Nevesta pre draka. Povest' z Medzeva rozpráva o kováčovi jedného z medzevských hámrov, ktorému sa v noci strácajú pracovné nástroje. Nevie si to vysvetliť a obviní svojho tovariša. Tovariš sa chce z obvinenia očistiť a preto v noci ukrytý striehne na zlodeja. Tretiu noc pristihne podzemných škriatkov slúžiacich drakovi ako odnášajú kladivo, pomocou ktorého chcú vykovať svojmu pánovi svadobné prstene. Drak žijúci v podzemí sa chystá na svadbu. Zhodou okolností je za nevestu lósom vybratá kováčova dcéra Zuzka. Tovariš má ďalší dôvod, aby sa drakovi postavil. Od škriatka sa mladý tovariš dozvie, ako draka premôcť, a na jeho radu nechá pripraviť nevestu zo slamy, do ktorej dá samé klince. Súboj s drakom môže začať...



4. Divadlo v reálnom priestore: ide o presun divadelnej formy, teda stavby, kostýmovania, herectva do reálneho priestoru. Srdce ako zvon: príbeh zvonárovej dcéry, ktorú po smrti otca chce vlastná matka vydať za bohatého kupca. Bella, zvonárova dcéra, však ľúbi Tintina, chudobného kupca. Klingelo, bohatý kupec, sa však rozhodne nebojovať proti láske a nakoniec si berie Bellinu matku. Tento príbeh je konštruovaný ako commedia dell'arte, tomu sú podriadené kostýmy, scéna aj herecká akcia.



*(Divadelné kulisy na Hlavnej ulici v Košiciach, diel Srdce ako zvon z cyklu Príbehy spod Karpát, r. Ján Sabol, 2017)*

V uvedenom projekte tak prichádza k rôznym vzájomným prepojeniam divadelného a filmového priestoru, k presahu bábkarských techník a herectva do filmového priestoru a naopak. Vzniká synkretické dielo, ktoré využíva postupy viacerých typov umenia. Je dôležité pripomenúť, že v priebehu ľudských dejín vždy dochádzalo v umeleckej činnosti k vzájomným prelínaniam sa, interferovaním rôznych postupov, prvkov jedného typu umenia do druhého, čím vznikali rôzne synkretické štruktúry umeleckého diela. Takéto zoskupovanie sa, vzájomné interakcie rôznych typov umení boli a sú prirodzenou vlastnosťou umeleckého kreovania; autor umeleckého diela sa jednoducho môže „inšpirovať“ niekedy viac formou, inokedy vnútornými dimenziami umeleckého potenciálu, takpovediac, spoza hraníc domovskej umeleckej štruktúry. Práve látková či predkamerová skutočnosť je napočiatku každej umeleckej tvorby. Z nej autor vychádza, kreuje ju, modifikuje, transformuje spôsobom jeho a jemu vlastným do umeleckého diela.

Pri uvažovaní o filmovom diele skôr či neskôr narazíme na problém vzájomnej interakcie divadla a filmu, a zároveň literatúry a filmu. Vzťah divadla a filmu bol z prirodzených dôvodov stredobodom pozornosti predovšetkým v ranom štádiu filmovej tvorby. Na jednej strane bol prirodzený a plynulý prechod autorského a hereckého zázemia z divadelného do filmového priestoru, na strane druhej bol nezanedbateľný sociokultúrny, a teda aj antropologický aspekt nového dynamicky sa rozvíjajúceho umenia, ktoré prinášalo divákovi oproti

divadlu do určitej miery až dokonalú ilúziu skutočnosti, čo popri divadelnej mimézis prinieslo nový percepčný zážitok, dovtedy nepoznaný (ak si odmyslíme fotografiu, ktorá prináša toľžný princíp zachytenia skutočnosti ako film, prirodzene, bez audio-kinetického prvku). Dnes môžeme zaznamenať akúsi renesanciu vzájomného obohacovania sa obidvoch typov umení a práve túto skutočnosť, ale aj skúsenosť s dvoma rozličnými štruktúrami sme sa snažili preniesť aj do projektu *Príbehov spod Karpát*. V tomto projekte sa pôvodný žáner – predovšetkým povesti – transformoval do rozprávkového televízneho tvaru. Rozprávka okrem viacerých sujetotvorných a motivických rozdielov oproti povesti má zásadne happy-endový charakter s jasne definovaným morálnym statusom. Adaptáciou pôvodných námetov a príbehov sa pôvodný prototext často rozvrstvoval do komplikovanejších dramaturgických línií, obohacoval sa o nové zápletky aj postavy. V niektorých prípadoch sa pretransformovaný pôvodný prototext dostával do rôznych polôh subžánrov alebo synkretických tvarov, v ktorých sa uplatňovali princípy viacerých rozprávkových žánrov.

Klasickým princípom rozprávkového sujetu je fenomén cesty ako najstaršej kompozície budovania epického príbehu – samotný priebeh (vykonávanie danej cesty hrdinom, postavami) sa môže odohrávať vertikálne (v príbehu *Čert a chrám: peklo – zem*), ale častejšie aj horizontálne (klasický princíp triády – s prechodom do magického priestoru v príbehu *Čarovné husle*). Ak by sme vnímali pôvodnú rozprávku ako ľudový, folklórny archetyp s existenciou rurálneho, ale aj prírodného priestoru, s klasickými prvkami opakovateľnosti motívov, s magickými, čarovnými vlastnosťami, našli by sme tieto základné črty v troch rozprávkových adaptáciách, a to: *Čarovné husle*, *Ako vznikli Karpaty*, *Čert a chrám*. Nezanebateľným prvkom rozprávkového typu textu je schopnosť aktérov konať tzv. zázraky. „Túto schopnosť nemá však hrdina, túto schopnosť majú spoluhráči či protihráči, hojne ju majú zvieratá a veci. Hrdina ju získava iba cez ne, alebo od nich. Väčšinou zaslúžene a ak nie, skôr-neskôr sa oná moc postaví proti nemu.“ (Uher, P.: *Čo je za zrkadlom*, s. 28). „Povešť navyše nepracuje s typmi (i keď ich, samozrejme, nevyklučuje), ale s charaktermi. Fantázia, či presnejšie povedané čarovnosť občas použitých rekvizít, je iba korením tejto reálnej ‚stravy‘“ (Tamže, s. 42). „V jednom prípade televíznej adaptácie sme nechali žánerový pôdorys pôvodnej divadelnej, bábkovej hry v štýle *commedia dell'arte*.“ (Žáner *commedia dell'arte* ako rozprávka pôvodne určená pre dospelého diváka. In: Himič, P.: *Festival ako priestor pre všetkých?*).

V sujetovej rovine je filmové umenie zrejme príbuzné pôvodnému rozprávkovému príbehu tým, že deskribuje skutočnosť. Režisérsky a dramaturgicky sa pristupovalo k adaptáciám jednotlivých rozprávkových príbehov špecificky; vo všeobecnosti platilo pravidlo, že sa pôvodný textový materiál výrazným spôsobom obohacoval. Korelácia epického, dramatického (divadelného) a lyrického postupu v jednotlivých častiach spomínaného projektu bude vytvárať nosnú štruktúru výstavby diela. Prirodzene, filmový jazyk, podobne ako literárny aj bábkovo-divadelný text, má svoje špecifické vlastnosti, preto pri transformácii textu z jedného umeleckého priestoru do druhého je dôležité „prispôsobiť“ tento materiál novému

spôsobu snímania a komunikácie s realitou (predkamerovou skutočnosťou). Teda je nevyhnutné vytvoriť alternatívny „životný“ priestor, v ktorom by transformujúci text získal ďalšiu dimenziu existencie, avšak už v novej znakovej štruktúre, teda nutne vykreovať plnohodnotnú substitučnú ekvivalenciu prototextu.

V kontexte problematiky adaptácie v cykle Príbehy spod Karpát je nastolená otázka, kde sú hranice adaptácie pôvodného textu a kde prichádza len k inšpirácii pôvodným námetovým útvarom. Z tohto hľadiska by sme mohli zadeliť jednotlivé televízne časti cyklu do viacerých kategórií:

1. Príbehy, ktoré sú priamo inšpirované základným sujetovým rámcom pôvodného materiálu a v tomto prípade zrejme môžeme hovoriť o adaptácii pôvodného námetu:

Čarovné husle, do pôvodnej kategórie by sme mohli zadeliť aj príbeh o obrovi Sylunovi Ako vznikli Karpaty.

2. Príbehy, ktoré zachovávajú pôvodný sujetový pôdorys. Keďže však pôvodný materiál má jednoduchú a lineárnu kompozíciu, výrazným spôsobom sa v televíznej úprave rozvrstvie základná línia o nové dramaturgické motívy.

Rožňavské hodiny: príbeh o rožňavských hodinách, ktoré mali povest' tých najpresnejších v celom Uhorsku a lásky medzi hodinárskym tovarišom o bohatej dcérou mešťanostu, ktorý bojoval proti láske svojej dcéry.

Nevesta pre draka je príbehom medzevského hámra: príbeh draka, ktorý sa zobúda po sto rokoch a prichádza po svoju nevestu, dedinské dievča, a o udatnom tovarišovi, ktorý sa postaví voči drakovi a zachráni svoju milú.

Čarodejník z Vinného: príbeh skúpej tety, ktorá okradla svojho synovca o všetok majetok a múdrom čarodejníkovi, ktorý ju potrestal za zlé skutky.

3. Pôvodné príbehy, ktoré sa zachovali len v stručnom popise. Prakticky sa stali len námetom na vytvorenie úplne novej fabuly.

Príbeh o Kostole sv. Archanjela Michala: rozprávka o drevenom Kostole sv. Archanjela Michala v Zakarpatskom múzeu ľudovej architektúry, ktorý je najvýznamnejším vzorom ľudovej architektúry Zakarpatska. Majstra pokúšal čert, no majster nezradil svoju vieru a za sto dní postavil chrám.

Príbeh o mestskom lampárovi: existujúca socha v Užhorode ako spomienka na posledného lampára v meste. V tomto prípade bol vytvorený pre televíznu „adaptáciu“ prakticky úplne nový pôdorys.

4. Adaptácie pôvodných povestí s pochmúrnym baladickým rázom, ktorých pôvodný príbeh sa výrazne obmenil tak, aby vznikol nový rozprávkový príbeh so šťastným koncom.

V príbehu Bylinkárka zo Spiša sa pôvodný baladický sujet stal „len“ princípom retrospektívy, pričom samotný filmový príbeh sa odohráva s úplne novou vyfabulovanou skutočnosťou.



5. Adaptácia pôvodných umeleckých textov. V prípade príbehu Srdce ako zvon v duchu žánru commedia dell'arte prišlo ku „klasickej“ forme adaptácie pôvodného umelého, autorského divadelného tvaru (ktorý bol inšpirovaný mestskou legendou) do televíznej podoby. V tomto prípade bol ponechaný pôvodný formálny charakter s využitím aj pôvodnej stavby, ktorá sa využila v divadelnej aj v televíznej podobe, čím sa len umocnila divadelnosť vo filmovom tvare.

V projekte Príbehy spod Karpát prichádza k rôznym vzájomným prepojeniam divadelného a filmového priestoru, k presahu bábkarských techník a herectva do filmového priestoru a naopak. Vzniká tak originálne synkretické dielo, ktoré využíva postupy viacerých typov umenia. Zároveň v kontexte so spomínanou témou adaptácie môžeme hovoriť o rôznych formách, ale aj „intenzitách“ preberania pôvodného textového materiálu do filmovej podoby.

## Južná pošta

Pri skúmaní otázky vzťahu látka – téma – problém – tvar (pojmy používame v podobnom kontexte ako S. Rakús v knihe *Poetika prozaického textu*) môžeme hovoriť o určitých špecifických postupoch a o inklinovaní uzavretého kultúrno-sociálneho priestoru, spoločenstva k určitému typu poetiky. Tento výber poetiky je predurčený selekciou motívov vyabstrahovaných z látky a prekódovaných cez znakovú štruktúru do filmového diela. Na základe tejto tézy môžeme potom vyčleniť typy filmových poetík, ako napr. neorealizmus – charakteristický pre taliansky film, francúzsku modernu atď. Snahou každého umeleckého diela, filmu je potom na základe špecifických výrazových prostriedkov reprezentovaných individualitou autora, ktoré zákonite vychádzajú z kultúrnej tradície, definovať a pretransformovať predkamerovú skutočnosť do výpovede odhaľujúcej univerzálne ľudské hodnoty. Všetky diela, či už ide o literatúru, film alebo o akýkoľvek iný typ umenia, sú v diachronickej, syntagmatickej, časovej i paradigmatickej rovine, v rámci jednej generačnej suity, pestrofarebnými, mnohorakými výpoveďami o ľudských osudoch, čím majú v sebe zakomponovanú svoju autonómnosť, svojbytnosť. Prirodzene, platí to len o tých dielach, ktoré sa neboja autenticity, ktoré dokážu odhaliť hravosť, zmysel pre estetiku, ktoré si dokážu udržať svoju nadčasovosť, svoj gnómický rozmer v neustálej fluktuácii a konfrontácii s dobami, s dejinným vývinom. Princíp umeleckého diela sa tak definuje ako inkluzívny priestor so svojimi špecifickými a neopakovateľnými vlastnosťami smerujúcimi neodvratne k schopnosti otvárať svoj systém smerom ku komunikovateľnosti a k možnostiam perceptibility divákovi. Toto je stav, ktorý odhaľuje krásu európskeho myslenia a umenia a slabosť a tragédiu európskeho konania presiaknutého konfrontačným konaním.

Od 40. rokov 20. storočia, keď sa začal formovať slovenský film, je významné prikláňanie sa k filmárskemu jazyku inklinujúcemu k obraznosti a poetickosti príbehu. Ľudový fenomén, či už v tematickej rovine, charakteristike a typológii postáv zo začiatku 40. a 50. rokov (*Varúj!*, *Vlčie diery*, *Rodná zem...*) sa transformuje v ďalšom období do individuálnych interpretačných rovín smerujúcich k poetickej tvorbe Štefana Uhra (*Kosenie jastrabej lúky*, *Pásla kone na betóne*, *Javor a Juliana*), barokovosti s ornamentálnou ľudovou „kulisou“ Juraja Jakubiska (*Zbehovia a pút-*

nici, *Tisícročná včela*) a k adaptácii lyrizovanej prózy s magickou pečatou formulujúcou sujetovú osnovu filmu (Eduard Grečner – *Drak sa vracia*, Martin Ťapák – *Nevesta hól*). Slovenský priestor má výrazný exteriérový charakter, prírodný, viac rurálny ako mestský. Prírodný fenomén so svojimi lyrickými akcentmi s vôňou nostalgie, melanchólie je inkorporovaný z látkovej podoby do autorskej umeleckej kreácie. Binárna opozícia rurálny – civilizačný by sa vo filmovom vnímaní dala označiť opozíciou exteriér – interiér, les – námestie, poetickosť, lyrickosť, obraznosť – realističnosť, až naturalizmus. Podobnú tézu sme ponúkli v interpretácii Rakúskej Jasany.

Magický realizmus sa v slovenskom filme spomína v súvislosti s filmami Juraja Jakubiska a Stanislava Párnického, u ktorých dostáva tento štýl svoju umeleckú hodnotu, ktorá je zároveň zakotvená v autenticite látkovej skutočnosti a zároveň má významný charakter v intenciách autorskej kreativity. Je pritom symptomatické, že magický realizmus sa etabloval v slovenskom filmovom priestore s výrazným diváckym ohlasom i s pozornosťou kritiky. Slovenský kultúrny kontext je totiž kreovaný rurálnym – exteriérovým priestorom, z ktorého sú do umelej kultúry inkorporované zložky archetypu mystiky, iracionality, emocionality a magickosti ako základné ontologické body ľudovej, a teda folklórnej sféry. A práve táto sféra je azda najbyťostnejším základom slovenského myslenia, a tým aj umenia, ktoré sa v neustálych konfrontáciách s ňou k nej aj obracia. Zatiaľ čo Ballekova Južná pošta je typologicky bližšia k civilizačnému chronotopu (nájdeme v nej lyrický aspekt detského vnímania skutočnosti sna a fantázie v malomestskom prostredí), Jarošova *Tisícročná včela* axiologicky pertraktuje tému existencie človeka a národa v symbolickej a sémantickej štruktúre znaku: človek, národ, zem, hora, dedina, cesta, mesto. Filmové spracovania oboch próz teda, pochopiteľne, odzrkadľujú tieto dve tendencie. Na jednej strane Párnického lyrická ľahkosť vychádzajúca z premisy detskej imaginácie s naratívny postupom retrospektívy a na druhej strane magická hra so symbolikou a s výtvarnou štylizáciou u Jakubiska, v niektorých sekvenciách až s ornamentálnym nádychom. Magický princíp preniká do Párnického Južnej pošty postavou malého chlapca Janka Jurkoviča. Práve detský princíp v Južnej pošte umožňuje posúvať text do iných znakových foriem. Detský svet, plný fantázie môže ponúkať metaforické, obrazné dekódovanie reálnej skutočnosti.

V určitom type postáv, v tomto prípade detskej postavy, môže byť teda latentne zakomponovaný „obrazný“ kód. Takéto snímanie reality postavami vo vzťahu k reálnemu, nemotivovanému, lepšie k „nemetaforickému“ konaniu partnerských postáv v texte má pre štruktúru diela stimulujúci, progresívny charakter – v ich vzájomnej korelácii má takýto vzťah potenciú vytvárať problémové situácie. V prípade Južnej pošty sa stretávame s formou retrospektívy, spomienok na detský svet. V úvodnej expozičnej časti filmu prichádza hlavná postava na miesta svojho detstva,

tým sa zároveň odhaľuje naratívny princíp diela. Je to cesta, ktorá má dvojakú sémantiku: je to cesta do minulosti, detského veku, ako cesta vnútorná, subjektívna, zároveň je to cesta vlakom ako objektívny návrat na miesta, reálie prežitia detského veku hlavnou postavou.



*(Postava Jána Jurkoviča v podaní E. Horvátha vľavo, Ján Jurkovič ako chlapec v podaní Petra Zemana na obraze vpravo s grófom Mandarínom, ktorého stvárnil bulharský herec Icchak Sami Finci)*

Posun od realistického k magickému, snovému sa teda odohráva cez prizmu vnímania reálnej skutočnosti detským pohľadom hlavnej postavy. Tento „konečný“ princíp vnímania je vo filmovom texte Južná pošta prezentovaný aj postavou blázna, grófa Mandarína. Zatiaľ čo v prípade postavy grófa Mandarína je tento obrazný princíp daný psychickou poruchou, pri detskom vnímaní postavou Jánka Jurkoviča je daný prirodzenou, biologickou životnou etapou – teda empíriou v danom detskom veku. Preto postava dieťaťa môže dekódovať svet iracionálnym, fantazijným spôsobom; Lotmanovou terminológiou povedané, vzniká tu percepčný „šum“, teda neadekvátne zhodnotenie reálnej situácie. Dieťa môže uveriť rozprávkovému tvrdeniu poštára *„To sú kone, ktoré v noci hovoria ľudskou rečou.“* Holub sa pre mladého Jurkoviča stáva symbolom, ktorý spája detský svet s diaľkou, teda s fantáziou a snom; holub je *„začarovaný Kalif.“*; *„Holub, ktorý sa zrodil z ohňa arabskej púšte.“*; *„Nikto netušil, odkiaľ prišiel a ako sa v skutočnosti volá.“* Práve spôsob vnímania reality spája detský svet so svetom bláznov. Gróf Mandarín sa stáva pre mladého chlapca komunikačne partnerskou postavou: *„My sme z vody iba kvapka.“*; *„Rastie mi hlava, rastie mi mozog.“*

Práve využívanie postavy „blázna“ ako postavy, ktorá je blízka detskému vnímaniu reality, je vo filmovej praxi pomerne bežné (Kráľ Rybár, réžia Terry Gilliam); takáto postava umožňuje totiž autorovi používať postupy bytostné pre umelecké dielo – obrazné, metaforické videnie reálnej skutočnosti.

Z hľadiska možnosti využívať lyrické motívy, postupy, mohli by sme vyčleniť v zásade tri hlavné kategórie postáv, ktoré majú najväčší potenciál využívať lyrickú „optiku“ dekódovania reality. V tejto súvislosti môžeme hovoriť: a) o detských postavách, b) o postavách s psychologickými defektmi, c) o fantazijných – iracionálnych postavách (fiktívne postavy). Tretiu kategóriu reprezentuje napr. Stasiukova postava Kostlivého v literárnom a filmovom diele Jahodové víno, pri ktorej autori využívajú výrazne prvok mystiky, iracionality, čím posúvajú literárny, aj filmový text do metaforickejšej, lyrickej roviny.

## Tisícročná včela

Dôležitý je filozoficko-historický aspekt románu Tisícročná včela, ktorý sa v kontexte s filmovým prepisom a v konečnom dôsledku pri percepcii tohto diela nedá vynechať. Smerom k spomínanému románu je dôležité podčiarknuť to, že má v sebe výrazným spôsobom zakomponovanú tému definovania vlastnej identity; pri-náša spoločensko-politickú tézu a koncepciu existencie slovenského národa, tak, ako na to v súvislosti s filmovým prepisom poukazuje aj P. Zajac, a to v kontexte s Mináčovou koncepciou národných dejín. (P. Zajac: Tisícročná včela ako mýtus pre-žitia. Slovenská literatúra, 48, č. 6, s. 493). Je to mýtus vlastnej reflexie, historickej reflexie, v ktorom na počiatku národných dejín stojí osudová svätoplukovská „kľatba“ a po nej už len historická kontinuita práce a pokory poddaného ľudu s glo-rifikáciou kultúrnych, predovšetkým ľudových elementov, ktoré sú príznačné pre ná-rodnú kultúru. Je to mýtus tisícročnej poroby, ktorú tak politicky duchapľne využil A. Hlinka na konci I. svetovej vojny. Je to aj jánošíkovský, romantizujúci mýtus už ne-odmysliteľne zafixovaný v slovenskom myslení. A tento mýtus ďalej podčiarkuje aj V. Mináč vo svojich esejach (poukazujeme na koncepciu národných dejín v esejis-tickej tvorbe V. Mináča Dúchanie do pahrieb). V. Mináč ponúka koncepciu dejín s absenciou možnosti identifikovať sa s priestorom „vyššej“ kultúry (kultúry šľachty a zámku), ktorá v bipolárnej opozícii voči „nízkemu“, rurálnemu, ľudovému prvku bola v slovenskom vnímaní nositeľom prevažne negatívnej konotácie. Bol to tra-dičný pohľad na národný kultúrny kontext tiahnuci sa diachrónne od 19. storočia, ktorý intenzívnym spôsobom posúval folklórny archetyp do štruktúry oficiálnej ume-leckej kultúry. Téza o dejinách s absenciou vlastnej histórie „v konvenčnom zmysle slova“ má teda skôr romantické východisko, ktoré má v sebe implicitne zakódovaný apologetický charakter. Ako V. Mináč dodáva: „neexistovali naši králi a veľmoži, ale ‚nedejnotvorná‘ masa, misera plebs contribuens. Králi prichádzali a odchádzali: ľud ostával.“ (V. Mináč: Dúchanie do pahrieb, s. 66). Vnímanie vlastných národných dejín je tak „zoštiehlené“ úzkou premisou absencie už spomínanej „vyššej“ kultúry, ale nie preto, žeby neexistovala, ale preto, že existuje v našom povedomí len v ok-lieštenej forme, lebo sami sme sa jej vzdali. No je to aj generačný problém vnímania historickej kontinuity, ktorý je potrebné napraviť.

Vytýčená koncepcia národných dejín ako línie utrpenia a práce, krvi a potu (Mináč, V.: *Dúchanie do pahrieb*, s. 493) má svoje estetické naplnenie aj v románe P. Jaroša *Tisícročná včela*. Filmová adaptácia má tendenciu ju posúvať do úzadia, no, pochopiteľne, nemôže v nej absentovať. Postava Sama Pichandu, prezývaného včela, je kultúrno-antropologickým prototypom slovenského naturelu v bipolárnej opozícii k postave Pála Balányiho, ktorá má v parodizovanej polohe v slovenskej literatúre počnúc Jánom Chalupkom už svoje tradičné zázemie. Je preto symptomatické, že postava odnárodného maďaróna končí smrťou, ktorá je zasadená do priestoru studne ako symbolu s ambivalentným sémantickým charakterom; v indo-európskom textovom základe sa hodnotí ako prameň života, energie a čistoty. V tejto polohe vstupuje aj do biblickej textovej štruktúry, tam však nachádza aj svoju negatívnu konotáciu v zmysle priestoru hĺbky, priepasti, úzkeho ohraničenia – väzenia démonických postáv: „Otvorila studňu priepasti a zo studne vystúpil dym veľkej pece a zatemnilo sa slnko a aj vzduch od dymu studne.“ (Zjavenie apoštola Jána (9, 2), s. 2586). Práve tento druhý interpretačný modus podporuje motív zviazaných rúk mŕtveho reťazou: „Potom som videl z neba zostupovať anjela, čo mal kľúč od priepasti a v ruke veľkú reťaz. Chytil draka, toho starého hada, ktorým je diabol a satan, a sputnal ho na tisíc rokov. Hodil ho do priepasti, zavrel ju a zapečatil nad ním, aby už nezávážal národy, kým sa nedovŕši tisíc rokov; potom musí byť na krátky čas uvoľnený.“ (Tamže, s. 2598).

Tisícročná včela je znakom života a plodnosti, jej aktívne pôsobenie v príbehu je umožnené (a umocnené už spomínanými prvkami: studňa – smrť) tisícročným väznením zla, ktorého biblické vypustenie sa predznamenáva Silvestrom nového storočia. To je v príbehu definované cez prizmu sociálneho, triedneho boja, ale aj dvoch svetových vojen. Kontrastný princíp je dominantným kompozičným postupom textovej aj filmovej štruktúry. Spomenieme aspoň niektoré opozície: typológia postáv Martin Pichanda – jeho žena Ružena ako bipolárna opozícia liberálne – konzervatívne; princíp archetypu pôdy a zeme ako fenoménu continuity, istoty a tradície – princíp cesty (ako najstarší princíp epickej výstavby sujetu), je nositeľom ľudskej empírie, ale zároveň fenoménom cudziny a odcudzenia; toposová bipolárnosť sever – juh v pozícii slovenské, domov, istota, práca, príroda (kosenie, lúka) – maďarské, cesta, mesto, cudzina, sexuálna pudovosť, frivolnosť, bohatstvo (murárstvo); leto – zima (plodnosť, život – smrť); Hanka – Hermína (sexuálne, rurálne – asexuálne, mestské, frivolné). P. Zajac v súvislosti so symbolikou Tisícročnej včely hovorí o troch interpretačných vrstvách: „Obraz včely obsahuje základ kolektívnej identity národa a triedy a obsahuje tak obe zložky, mýtickú aj utopickú. Má tri vrstvy: biologickú (sex), plebejskú (práca) a reflexívnu (dejiny). Všetky tri sú vo filme výrazne prítomné: sex ako rozkoš a plodenie, práca ako reprodukcia a revolúcia a dejiny ako kronika a vízia... Tisícročná včela je hyperbolizáciou včelej kráľovnej. Z nášho hľadiska sú zaujímavé minimálne tri interpretačné vrstvy, ktoré sa s týmto

motívom spájajú. Prvú rovinu tvorí charakter včelieho spoločenstva. Ústrednú rolu v ňom hrá včelia matka, zastupujúca celý rod. Druhú vrstvu tvorí uplatnenie ženského princípu, ktoré je vo filme zastúpené v dvoch rovinách – sexuálnej a plodivej na jednej rovine, v sociálnej schopnosti prežiť na druhej. Tretiu vrstvu tvorí kultúrny rozmer motívu včely. Ním sa dostávame k pôvodnému mýtu, na ktorý Vladimír Mináč nadväzuje. Je ním slovanský symbol lipy a včely zo začiatku 19. storočia.“ ( P. Zajac: Tisícročná včela ako mýtus prežitia, s. 495 – 496).



*(V hlavnej úlohe Martina Pichandu Jozef Kroner. Tisícročná včela, r. Juraj Jakubisko, 1983)*

V súvislosti s včelou kráľovnou tu ide o pohanský ontologický princíp vo filmovom spracovaní ilustrujúci formu pohanskej venuše s barokovými líniami ako symbolu plodnosti, ktorý neustále ako ženský fenomén v rôznych obmenách (padajúce žaby – v symbolike sna žensko-materský typ, bocian) participuje na modelovaní sujetu. Oproti sexuálne a plodne vitálnemu vzťahu Valent – Hanka tu stojí fenomén neplodnosti zvýraznený vzťahom Kristína – Matej, umocnený vertikálnym smerom k symbolike plodnosti – stromu, tento vzťah je tak spojený so smrťou, v tomto prípade aj fyzickou postavou Mateja, ktorého mužskú potenciu sa snaží nahradiť jeho bratranec Julo Mitro (symbolika železa, srdca, kovadla). Oheň má ambivalentný charakter, vo filmovej podobe ako forma blesku je ničiteľom a skazou, no zároveň má aj sexuálny náboj mužskej potencie (funkcia Dia ako plodiaceho blesku), ktorý predznamenáva aj kontakt židovského dievčaťa Marty Gershovej a Jozefa Nadera, zároveň však vášeň „ohňa“ vyúsťuje do tragična – samovraždy Jozefa Nadera. S obrazom včely je spojený jej produkt med, ktorý podobne ako symbol lipy je reprezentantom slovanskosti a archaickosti. Zároveň je pokrmom bohov, symbolom života, ochrany, lahodnosti aj duchovnosti. V tomto kontexte sa nám fil-



mová adaptácia javí ako výrazovo-významová syntagma (síce v niektorých polohách s ornamentálnou štylizáciou – sekvencie pochodujúcich anjelikov dedinou), za ktorou sa schováva filozoficko-symbolická kompozícia s výraznou sémantickou disparitou. Ak by sme teda využili druhovú charakteristiku prebratú z literárnej vedy, mohli by sme hovoriť o epickom princípe, ktorý ma tendenciu extenzívnu – rozvíjanie sujetu, a o lyrickom momente ako o intenzívnom, ktorý rozvíja obraz. Lyrika teda pracuje s konotačným princípom, na úrovni semiotiky je tento princíp ikonickým zobrazením, kde jednotlivé prvky znaku majú „posunutú“ sémantickú hodnotu (často v pozícii pars pro toto alebo lyrickej skratky). Lyrická zložka filmu je teda zameraná výrazne na detail obrazový aj významový, má ikonickú, niekedy až surreálnu výpovednú hodnotu. Lyrika má teda funkciu tenzívnu, teda silnej zážitkovosti, v ktorej sa zároveň spája entropický a empirický fenomén. Magický realizmus v jarošovsko-jakubiskovskom podaní teda okrem výtvarno-karnevalového a surreálneho zobrazenia prináša symboliku, ktorej dešifrovací kód sa nachádza v pohanskej aj kresťanskej znakovej štruktúre.

## Cukor

Pri určení genézy románovej novely K. Horáka Cukor (1977) by bolo vhodné objasniť, že to nebola v pravom slova zmysle Horákova debutová kniha. Na sklonku 60. rokov minulého storočia autor napísal knihu noviel Medzivojnový muž a táto zbierka próz mala vyjsť v bratislavskom vydavateľstve Slovenský spisovateľ. Mala už i dva pozitívne posudky popredných slovenských literárnych vedcov (J. Števček, V. Petřík), no po roku 1968 a následnej normalizácii – vtedy sa museli vychádzajúce knihy podrobiť opätovne novým procesom posudzovania – nakoniec kniha nevyšla. V roku 1974 vyšla autorovi v spomínanom vydavateľstve útlá kniha Dve prózy. Boli v nej publikované dva prozaické texty z uvedenej knihy noviel. No nakoniec kniha nebola z ideologických dôvodov šírená, bola zošrotovaná. Vyčítala sa jej experimentátorská „povaha“, dôraz na formu, asujetovosť, „hračkárenie“ so slovom, jej poetika sa nezlučovala s princípmi dobového socialistického realizmu. Vtedajší riaditeľ vydavateľstva Slovenský spisovateľ navrhol autorovi napísať „čosi realistickejšie“. A tak toto odporúčanie prerástlo do tvorby prózy Cukor.

Kontúry fabuly románovej novely Cukor majú svoj reálny základ – ponúkajú mikrosundu do situácie v oblasti Gemera tesne po druhej svetovej vojne. Príbeh matky, ženy, ktorá sa vydáva na neľahkú cestu pomôcť svojej tehotnej dcére, prináša zároveň veľmi silný až matriarchálny typ ženy – postavy. Práve tento fenomén, typ silnej, „matriarchálnej“ ženy, matky, ovplyvnil pri výbere scenára aj režiséra Stanislava Párnického, ktorý v Horákovej novele akoby zazrel príbeh a osud svojej vlastnej matky, ktorá po skončení vojny utiekla z bývalej Juhoslávie na Slovensko, kde sa tesne po vojne narodil. Explicitne by sme fabulu mohli vyjadriť nasledovnou vetou: jednoduchá dedinská žena sa v prvých povojnových rokoch vydáva z oblasti Gemera na strastiplnú cestu na Horehronie, aby získala výmenou vyhandlovaného tabaku cukor pre svoje budúce vnúča, ktoré čaká jej tehotná dcéra. Ženina púť trvá takmer celý týždeň (pondelok až piatok), čitateľ sleduje krok za krokom ženinu strastiplnú cestu, vnímame jej zápas s problémovými situáciami, zažívame s ňou jej nádeje, ale i strach, obavy, padáme s ňou od vyčerpania, vstávame a pokračujeme v ceste, unikáme pred nevládnou prítomnosťou do sveta spomienok... Autor nepatetizuje postavu protagonistky prózy, nepoetizuje ani neintelektualizuje ju, ale odkrýva bohatý vnútorný život jednoduchej ženy. Plasticky modeluje jazyk narátora, kreuje vnútorný dramatismus epických situácií, čo mohlo slúžiť aj ako tvorivý podnet pri ich transformácii na dramatické situácie fil-

mového scenára (vzťahuje sa to rovnako aj na rad vložených rozprávání, ktoré majú dramatické podložie: napríklad príbehy o regionálnych zbojníkoch Bobákovcoch, o stávke dedinskej ženy s obchodníkom, o vynesení ťažkého vreca plného múky na kopec a pod.). Horákov jazyk ponúka rôzne variácie, miestami nezaprie ovplyvnenie lyrickou obraznosťou, ktorá je až archetypálne „zasadená“ do slovenského literárneho priestoru: „*V útlom svite sa deň pomaly približoval, ešte pomalšie ako človeka necháva spánok, a v prvom pocite polnoci-polodňa ako slepé mača mátožne zhladáva v tmavej izbici včerajšiu čulosť, s akou vrtko deň plný roboty prekúsol...*“ (K. Horák: Cukor, s. 18). No zároveň hneď v ďalších výpovediach akoby túto lyrickú obraznosť poprel „strohosťou“ a výpovednou hutnosťou: „*Spia. Všetko spí. Spia všetci. Jej muž spí... Spí ticho. Ako stôl. Ako strom. Lahne – spí. Vstane – robí.*“ (Horák, K.: Cukor, s. 20). Tak Horáková novela dostáva v rovine syntagmy a tempa bohatší rytmický charakter, pripomínajúci filmovú syntax.

Dobová literárna kritika docenila prózu aj v kontexte súčasnej slovenskej literatúry. Niektorí literárni vedci zadefinovali význam Cukru aj v súvislosti s ďalším kontextom Horákovkej tvorby, napríklad Viliam Marčok: „...úspech novely Cukor /1977/ o hrdinstve matky uprostred vojnového ohrozenia, ktorou načrel do svojich bytostných fondov súcitu s ľuďmi vystavenými nepriazni doby, viedla k zmene tematiky aj poetiky hier.“ (Marčok, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry. III., s. 327 – 328). Scenárista televízneho filmu, ktorý bol totožný s autorom pôvodného prozaického titulu Cukor, pristúpil k jeho tvorbe s ambíciou preniesť základné umelecké hodnoty epického prototextu do organizmu metatextu scenára a následne i filmu. Rezignoval na rámcové časti prózy, no nerezignoval na v próze explikatívne vyjadrené časové súradnice ženinej púte za cukrom z Gemera (z domova) na Horehronie (do sveta) a späť: „*Pondelok. Pondelok včasné ráno... Pondelok predpoludnie. Utorok ráno... Pondelok pred obedom... utorok predpoludnie... Streda deň. Štvrtok ráno... Piatok.*“ (Horák, K.: Cukor, s. 10 – 147). Toto pomerne presné časové označovanie ženinej púte v próze malo evokovať „autentickosť“ prezentovaných emócií protagonistky, ktorá sa vydáva na cestu, absolvuje ju, vracia sa domov, pričom je to čin, ktorý by robil svoje problémy – prinajmenšom fyzické – aj mužovi. V scenári sa však jeho autor „spolieha“ na autentické vyjadrenia tohto problému prostredníctvom filmovej poetiky, filmových postupov (montáž, strih, dvojexpozícia, hlas mimo obrazu, transfokácia kamery na detail a pod.). Scenár preberá princíp literárnej parataktickosti. Vytvára syntagmu problémových situácií v rôznych prostrediach. Hlavná postava je teda posunutá do cudzieho toposu. Cudzie evokuje zároveň nepoznané, nebezpečné, tajomné. Ak daný topos vyčerpá svoju potenciu, autor presunie hrdinu do nového toposu, kde vo vzťahu k danej postave vznikne ďalšia problémová situácia. Týmto spôsobom autor lineárne kreuje kompozíciu literárneho diela. Hlavná postava matky je „vhodená“ do rôznych problémových situácií, ktoré vytvárajú dramatický impulz, čím sa stupňuje napätie príbehu, ktorý má až rozprávkový charakter – prekonanie rôznych strastiplných situácií, pričom odmena za vynaloženie úsilia a zdolanie rôznych prekážok je daná v podobe zlata – cukru. Obeta za druhých, v tomto prípade pomoc – obeta za vlastnú dcéru vychádza z prirodzeného pudu človeka o zachovanie vlastného rodu, ktorý má až

fatálny archetypálny charakter. Spätosť človeka s prostredím, konkrétne prírodou s obradovými, symbolickými, antropologickými prvkami je načrtnutá v závere sujetu. Bytostnejšia, možno až osudová koexistencia človeka s prírodou je pomenovaná „obetou“ prírodným fenoménom. Hlavná postava až archetypálnym spôsobom, ktorý pramení v predkresťanských kultúrach, „obetuje“ časť získaného bohatstva vetru, dažďu. Autor scenára rezignoval aj na viacero rozprávačov príbehu z adaptovanej prózy. V nej je rozprávačom matkina dcéra po rokoch, čo porodila na sklonku vojny dieťa, pre ktoré protagonistka absolvuje púť za cukrom (táto postava rozprávačky – dcéry vystupuje v rámcovej časti úvodu a záveru), rovnako absentuje príbeh podomového fotografa, ktorý ponúka po vojne obnovovať staré fotografie. V próze je dominantným personálnym rozprávačom protagonistka, žena putujúca svetom za cukrom pre svoje vnúča, ktoré sa má narodiť a povinnosťou jeho najbližších je zabezpečiť mu to. Scenáristický prepis sa zameriava na vlastný príbeh ženej cesty za cukrom, pričom jej prezentácia je sprítomňovaná klasickým, v zásade chronologickým sledovaním jej púte z juhu na sever. Rad dramatických situácií v rozličných priestorových lokalitách (cesta, dedina, les, mesto) je prerušovaný digresiami spomienok, vízií a snov.

Pri komparácii prototext, novela Cukor – metatext, scenár filmu Cukor (ktorý prešiel viacerými verziami a jeho podoby boli konzultované s dramaturgičkou filmu J. Liptákovou a režisérom filmu S. Párnickým) by sa dalo konštatovať, že film prezentuje vo svojej štruktúre reprezentatívne sekvencie príbehu ženy na ceste do sveta, pričom zachováva v princípe realistické „podhubie“ príbehu, ktorý „oživujú“ svojou štylizovanou podstatou sny, vízie a spomienky protagonistky. Z hľadiska postáv: hoci je románová novela pôvodne zaľudnená plejádou postáv, v scenári je tento počet redukovaný na pár dominantných individualít, väčšina z ďalších má epizodický charakter. Režisér filmu Stanislav Párnický zaujal k scenáru v podstate afirmatívny vzťah. Zásadne však prebudoval expozíciu filmu. Na jeho začiatok zaradil prestrelku medzi pašerákmi a žandármi, aby zvýšil dramatické pozadie príbehu; motívicky mal tento moment aj zvýrazniť nebezpečenstvo výpravy jednoduchej ženy, ktorá sa po vojne, v mravne rozbitom svete, vydáva na nebezpečnú „odyseu“. S. Párnický v osobnom rozhovore ozrejmil svoju motiváciu realizovať scenár k adaptácii Horákovho Cukru pri rozhovore nasledovnými slovami: „Téma Cukru prekvapujúco súznie s problémom našej rodiny, konkrétne aj s mojím životom. Z rozprávání mojej mamy spred rokov si spomínam na jej podobnú cestu-odyseu, akú absolvovala ženská protagonistka Horákovskej románovej novely Cukor. Moja mama bola v čase druhej svetovej vojny tehotná, mal som sa narodiť. Mama bola v tom čase na Dolnej zemi, v Juhoslávii, a musela sa dostať z Balkánu cez rozrúmenú a nebezpečnú južnú Európu do strednej Európy, konkrétne na západné Slovensko. Nakoniec sa to mojej matke napriek mnohým prekážkam podarilo a doputovala po strastiplnej ceste do srdca Európy. A ja som sa šťastne narodil už na území Slovenska, v Piešťanoch. V apríli roku 1945, keď prebiehalo oslobodzovanie nášho územia.“

Z finančných dôvodov sa film nerealizoval v autentickom prostredí Gemera, kde bola Horáková novela zasadená, ale vo vzdialenosti 60 km od Bratislavy. Autenticita prírodných fenoménov Gemera a Horehronia bola nahradená „univerzálnymi“ prírodnými i civilizačnými

fenoménmi: „les“, „kopec“, „samota“, „dom“, „fabrika“ a pod. Vo filme však režisér ponechal konkrétne textové odkazy na pomerne presné geografické reálie (Tisovec, Rimavská Sobota, Brezno, Podbrezová a pod.), čo malo svoj zmysel aj pre docenenie fyzického výkonu, ktorý absolvovala hlavná hrdinka. Párnického televízny film *Cukor* je typom epicko-naratívneho hraného filmu, príznačná preň je redukcia štúdiového nakrúcania na minimum a preferencia exteriérových prostredí, ktoré vytvárajú výraznejší autentický vplyv na percipienta filmového diela. Režisér kreuje tému cesty ženy hlavne prostredím nehostinnej prírody, ktorú nekaširuje, odmieta umelé kulisy. Vo využití prírodného fenoménu môžeme postrehnúť jeho široký diapazón: hora ako priestor, v ktorom sa človek môže skryť pred žandarmi mariacimi púť ženy, vojnou zdevastovaný les, les preťatý cestou, les, v ktorom niet cesty a pod. (potok: miesto, ktorým treba utekať pred nepriateľmi, potok s vodou, ktorou sa možno osviežiť na ťažkej púti, potok, ktorý sa vylieva do rieky, ňou s „mýtickým“ prievozníkom prechádza protagonistka Matyla na druhý breh, ten ju priblíži k úspešnému naplneniu jej púte a pod.). Párnický zaradením faktografických textových informácií na začiatok a záver filmu: „Príbeh sa odohral na jar roku 1945, krátko po ukončení vojny, keď mier ešte nepriniesol ľuďom svoju sladkosť“, sa usiluje navodiť autenticitu filmu. Režisérova imaginácia hľadá svoje zdroje v reálnych skúsenostiach – v životnom príbehu ženy, ktorý je navyiac tvorcovi-režisérovi vďaka matkinej skúsenosti blízky.



*(Milena Dvorská v hlavnej úlohe filmu Cukor, r. Stanislav Párnický, 1982)*

Osobitú zmienku si zasluhuje obsadenie hlavnej postavy Cukru, sedliacky Matyly. Pri výbere protagonistky filmu sa režisér rozhodoval medzi trojicou herečiek – Božidarou Turzonovovou, Idou Rapaičovou a českou herečkou Milenou Dvorskou. Nakoniec sa priklonil k Dvorskej. Aj keď Párnického rozhodnutie vyvolalo spočiatku rozpaky, Dvorskej herecký výkon vo filme potvrdil správne rozhodnutie režiséra. Počiatočné rozpaky o „salónnej“ pražskej herečke, ktorá údajne ťažko dokáže interpretačne vyjadriť slovenský naturel jednoduchej dedinskej ženy, rozptýlila Dvorská svojím presvedčivým hereckým výkonom. Párnický zu-

žitkoval tvorivo svoje bohaté skúsenosti televízneho a divadelného režiséra, „čino-herné“ party vo filme rozohrala herečka v spolupráci s režisérom na pozadí „autentic-kého“ divadla prežívania (napr. sekvencie naťahovania sa Matyly so spoluputujúcou Horehronkou, ktorej Matyla neverila, epizódy harmónie u kachliara na Horehroní, získanie dôvery dedinčanov, s ktorými handluje na Horehroní). Dvorská je presvedčivá aj pri drsných, fyzicky náročných akciách (bitka s kočišom o batoh a jeho postrelenie, viacnásobné fyzicky ná-ročné šplhanie sa do zničeného lesa v kopci, kadiaľ nevedie cesta, útek pred žandármí do nehostinných prostredí a pod.). Tieto sekvencie Párnický dovádza do umelecky zážitkového tvaru práve vďaka svojej filmovej poetike. Vďaka kreatívnej kamere S. Szomolányiho, in-venčnému striedaniu detailu a celku, variabilnému striedaniu postu kamery, funkčnému vy-užitíu transfokácie posilňuje sa vo filme nielen veristický „povrch“ príbehu (montážovité ra-denie jednotlivých sekvencií), ale aj „vnútorný“ portrét protagonistky (menená tonalita, ale aj celkový výraz detailu tváre Dvorskej na začiatku cesty, na konci, v sekvenciách mladosti, v spánku, vo sne a pod. – evidentný je tu teda aj tvorivý prínos maskéra). Zážitkovosť prezen-tovanej cesty ženy svetom je umocňovaná využívaním dynamického strihu (zrejme je to už v úvode filmu, kde sa zdanlivo alogicky, kolážovo prezentujú rozličné kontexty príbehu: te-hotenstvo dcéry, nedostatok cukru, razie Národnej bezpečnosti v kraji plnom pašerákov a banditov, prezentácia jednotlivých členov rodiny: manžela, zaťa, dcéry). Kondenzácia prí-behových dominánt do „akoby“ chaotického úvodu pokračuje trpezlivým rozvíjaním nazna-čených motívov v ďalšom vývine sujetu. Spomínané „vnútro“ postavy sa sprítomňuje filmár-sky častým prelínaním sna a skutočnosti, dvojexpozíciou reálu a sna, striedaním reálneho dialógu s imaginárnym, sólovým prehovorom postavy mimo obrazu v dvojexpozíciách roz-ličných postáv prítomného i minulého času. K presvedčivému umeleckému výsledku zrejme prispela aj Párnického vnútorná osobná zaangažovanosť nielen pri rozhodnutí režírovať Cu-kor, ale aj intenzívny stupeň tvorivej imaginácie, vďaka ktorému príbeh jemu osobne blízky nadobúda formu presvedčivého apelovania na ľudskosť v čase, keď vo vojnovom marazme práve ľudské hodnoty upadali. Zrejme aj preto má televízny film Cukor za sebou množstvo repríz na obrazovkách televíznych staníc, ako aj priaznivé reakcie divákov i odbornej kritiky.

## Divadlo a film

Pri uvažovaní o filmovom diele skôr či neskôr narazíme na problém vzájomnej interakcie divadla a filmu a zároveň literatúry a filmu. „Film je pre mňa predovšetkým divadlo. Nie je to presne také divadlo ako na javisku. V niektorých ohľadoch dávam prednosť tomu na javisku. Tam je človek oveľa menej závislý od ‚nevypočítateľnosti mechanizmu‘. Ale nikto nevyvráti presvedčenie, že film je koniec koncom predsa len určité divadlo, s pružnejšími a zároveň prísnejšími pravidlami – s väčšími krivoľakými a zároveň závažnejšími.“ (Bergmana cituje J. Pašteka in: Estetické paralely umenia, s. 341). Zaujímavý je aj sociokultúrny, kulturologický, ale aj antropologický aspekt vzťahu týchto dvoch umení. Film ponúka divákovi oproti divadlu do určitej miery až dokonalú ilúziu skutočnosti, čo popri divadelnej mimézis prináša nový percepčný zážitok, dovtedy nepoznaný. So spomínaným Bergmanovým názorom však môžeme polemizovať, ak sa aj na prvý pohľad príbuznosť divadelného a filmového umenia zdá blízka (predovšetkým formou predvádzania skutočnosti), pri bližšej analýze klasickej divadelnej a filmovej štruktúry zistíme, že divergentné vlastnosti obidvoch týchto umení sú oveľa väčšie, ako by sa na prvý pohľad zdalo. Divadlo na rozdiel od filmu má jedinečnú možnosť napodobňovať skutočnosť predvádzaním, ktoré sa odohráva v reálnom javiskovom prevedení a s priamou interakciou medzi hercom a divákom. Film túto reálnu skutočnosť sprostredkúva svojimi technickými postupmi. Prirodzene, aj filmový jazyk pracuje s obraznosťou, metaforou v rôznych rovinách svojej štruktúry, a preto aj filmový jazyk môže používať rôzne symbolické znakové prvky, hoci to nie je jeho ontologickou podstatou. J. Pašteka upozorňuje aj na ďalšie rozdiely medzi divadlom a filmom; poukazuje na základný stvárňovací prvok divadla, ktorým je *figurácia*, teda spredmetnenie, stelesnenie skutočnosti hercom, hereckou akciou. Základným stvárňovacím prostriedkom filmu, ako konštatuje J. Pašteka, je *vizuácia*, spredmetnenie, stelesnenie skutočnosti technickou reprodukciou. Divadlo je zároveň pri hereckej prezentácii kontinuálne umenie, film sa ním stáva až v postprodukčnej fáze tvorby. Samotná realizácia filmu sa odohráva diskontinuitne, herecká akcia nenadväzuje v chronologických výstupoch na seba, preto je v tejto fáze kreovania filmu vo vzťahu k hercovi dôležitá funkcia réžie a skriptu. Herec v divadelnom priestore je stredobodom pozornosti diváka. Divadelné predstavenie je komunikácia medzi živými hercami a živými divákmi prítomnými spolu v rovnakom priestore. Kľúčové sú teda tri prvky: herec, divák a daný priestor, nie je možné tieto tri entity oddeliť. Môžeme povedať, že mizanscénu v divadle počas predstavenia buduje herec a každým predstavením je vždy trochu odlišná,

nie je možné, aby bola úplne totožná, čo súvisí s postavením herca na javisku. Vo filme je výrazným prvkom zúčastňujúcim sa na výslednom estetickom a informačnom kóde pre diváka technické médium (oko kamery) a fakt, aký diskurz reality budú autori cez technické médium snímať, pričom predovšetkým pri dokumentárnej forme sa počíta aj s výraznou mierou improvizácie. Film, podobne ako divadlo, používa hercov na stelesnenie fiktívnych postáv, herec však nie je ústredným prvkom komunikačného procesu v kine alebo pred televíznou obrazovkou. Filmový herec je jedným z mnohých prvkov, zúčastňujúcich sa na filmovej informácii pre percipienta.

Význam vo filme pochádza z toho, čo nám ukazuje kamera a ako je tento materiál usporiadaný a prezentovaný (vizuálne, strihovo, hudbou...). Výsledný tvar tak nepochádza len z hereckej akcie, ale z toho, čo sa s tou akciou v postprodukcii urobí, herec je teda fragmentárnou súčasťou výsledného tvaru, ktorý sa kreuje v postprodukcii. V divadle je herecká akcia hlavným komunikačným kódom, vo filme je to oko kamery a to, akým spôsobom vo výslednom tvare – filmovej syntaxi prezentuje. Rozdielov medzi divadelnou a filmovou štruktúrou je teda oveľa viac, akoby sa na prvý pohľad zdalo.

„Podľa Čapka je antividelnosť filmu v tom, že ruší *priestorovú, časovú i kauzálnu uzavretosť tzv. dramatických jednôt.*“ (Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*, s. 320). Každý typ umenia transformuje realitu svojimi vlastnými, špecifickými prostriedkami, rozdiel a intenzívnejší „efekt“ filmoveho umenia na percipienta spočíva v tom, že prináša vizuálno-akustické vnímanie diela a väčšinou v sémantickej rovine svojej štruktúry s priamym pomenovaním skutočnosti. Práve z tohto ontologického hľadiska je zaujímavá téza J. Pašteku, s odvolaním sa na Pudovkina, v knihe *Estetické paralely umenia*, v ktorej prezentuje diferenciáciu medzi filmom a divadlom ako rozdiel medzi umeniami: na jednej strane filmom, ktorý narába so skutočnosťou nepriamo, a na strane druhej divadlom, ktoré narába so skutočnosťou priamo, pričom dodáva, že vo filme, „nenarába sa so skutočnými ľuďmi, skutočnými vecami, skutočnými dejmi v skutočnom priestore a skutočnom čase, lež iba *snímkami reality*, jej ‚filmovými obrazmi‘. Teda materiálnym základom filmu nie je sama skutočnosť vo svojej *reálnej* podobe, ale vo *fotografickej* podobe, v tisícoch statických záberov zachytených opticky – a od čias zvukovej éry aj akusticky – na filmový pás, ktoré sa pri projekcii oživia so všetkými vlastnosťami reálneho pohybu, reálneho priestoru, reálneho času.“ (Pašteka, J.: *Estetické paralely umenia*, s. 288.). Túto tézu, by sme však radi upresnili. Z formálneho či technického hľadiska môžeme vidieť diferenciáciu medzi divadlom a filmom v spôsobe snímania reality a poukazovať na „preberanie“ tejto reality, teda len určitých jej segmentov: v prvej rovine uvažovania, na základe formálnej realizácie, môžeme hovoriť o týchto rozdieloch a zadefinovať divadlo ako umenie, ktoré sníma segmenty reality priamo a film nepriamo, ale pri skúmaní podstaty charakteru týchto dvoch umení, ich ontológie a v spôsobe interpretácie či percepcie divadelného a filmoveho diela percipientom, prídeme na to, že ich snímanie reality a spôsob odovzdávania informačného kódu je presne opačný, a teda, že filmové umenie vo svojej podstate „predstavuje“ realitu priamo, zatiaľ čo divadlo nepriamo. Divadelný priestor je prezentovaný reálnym hercom, reálnymi kostýmami, scénou,



rekvizitami, predstavuje skutočnosť nepriamo, a to vo veľkej väčšine prvkov, s ktorými divadlo narába: figuráciou a štylizáciou v hereckom podaní, v scénickom segmente prakticky vždy vizuálnou metaforou, často v pozícii *pars pro toto* (plachta ako stena, dom atď.).

Vo filmovom priestore je divadelná figurácia, štylizácia vnímaná percipientom ako cudzí prvok. Je to neadekvátne uchopenie skutočnosti. Látkou filmu podľa Čapka nie je divadelná hra, ale skutočnosť. (Pašteka, J.: Estetické paralely umenia, s. 318). Divák pri percepcii filmového diela vyžaduje autentickosť a pravdivosť hereckej akcie. Stačí si v tomto kontexte spomenúť na herecké výstupy z nemej éry dejín kinematografie, veľaokrát s využitím divadelnej gestiky a mimiky, čo posúva s odstupom času niektoré herecké výstupy do žánrov komiky. A hoci je predkamerová skutočnosť prenesená na filmové plátno, predovšetkým v dvojrozmernom priestore, informácia na filmovom plátne je podávaná v prvej rovine uvažovania priamo, sémanticky často nepríznakovo, percipient nie je postavený pred kód, ktorý musí dešifrovať (dom na filmovom plátne je domom, plachta plachtou). Prirodzene, nemôžeme túto tézu absolutizovať, aj filmový text môže posúvať znaky do rôznych konotačných rovín: „Socha hodená do trávy môže vytvoriť nový umelecký efekt vzhľadom na vznik vzájomného vzťahu medzi trávou a mramorom. Táto zvláštnosť sa spája, ako sme videli, so štruktúrnym princípom, ktorý určuje mnohoznačnosť umeleckých prvkov; nové štruktúry svojím vstupom do textu alebo do mimotextového pozadia umeleckého diela nerušia staré významy, ale vstupujú s nimi do nových sémantických vzťahov.“ (Lotman, J.: Štruktúra umeleckého textu, s. 95). Divadelné umenie predvádza skutočnosť, literatúra ju deskribuje; vzniká otázka, ako sa k predkamerovej skutočnosti stavia filmové umenie. V zhmotnení skutočnosti a jej následnej segmentácie filmovou montážou na plátno má filmové umenie zrejme charakter predvádzania: „vo filme všetko priamo vidíme a počujeme ako v skutočnosti: vizuálne cez vizuálne informácie, akustické cez akustické informácie. Film umožňuje *priame zmyslové vnímanie reality*, nestavia medzi diváka a dielo nejaké médium, napr. sprostredkujúcu jazykovú sústavu ako literárne dielo.“ (Pašteka, J.: Estetické paralely umenia, s. 303). V sujetovej rovine je filmové umenie zrejme príbuzné literatúre, a to tým, že deskribuje skutočnosť. Práve jeho vizuálno-akustický ráz má efekt „najintímnejšieho“ umenia smerom k percipientovi, ale zároveň táto „zrozumiteľnosť“ má za následok možné komunikačné nezrovnalosti a šumy v interpretácii filmového textu.

Uviedli sme, že prozaické a filmové dielo spája predovšetkým epický, čiže naratívny princíp. Aj divadlo však môže komunikovať istým spôsobom prostredníctvom rozprávania (moderné formy, epické divadlo). Existuje napríklad tradícia klasického divadla, ktorá využíva fenomén narátora, vo svojej podstate je však divadlo dramatický žáner. Aj film napodobňuje skutočnosť prostredníctvom „predstavenia“, hereckou akciou stvárňujúcou dramatickú situáciu, ale využitím technických prvkov (okom kamery) napodobňuje film skutočnosť skôr naratívny spôsobom. Tak ako je divadlo dramatické umenie, próza epické (naratívne), o filme vďaka zachyteniu hereckej akcie technickými prostriedkami môžeme hovoriť skôr o naratívno-dramatickom umení. Konštatovali sme, že práve funkcia narátora a epický

princíp výstavby textu spájajú film s prózou, televízia však má ďalšie možnosti, ktorými dokáže výrazným spôsobom adaptovať práve divadelné texty, poprípade samotné divadelné predstavenie. Môžeme poznamenať, že rozdiel medzi filmom a záznamom, ktorý je zachytením divadelnej akcie, v širšom zmysle divadelného predstavenia, je existencia, či skôr spôsob práce s kamerou a predovšetkým spôsob zachytenia predkamerovej skutočnosti. Pri prevzatí predstavení techniku prispôsobuje autor existujúcej mizanscéne, jeho vstup do pôvodného diela je minimálny, hoci sa snaží strihovou skladbou, napríklad využívaním detailných záberov, obohatiť pôvodné divadelné dielo. Kamera nahrádza predovšetkým „oko“ diváka, je transpozíciou divadelného predstavenia technickým zariadením na televíznu obrazovku (filmové plátno). Pri filmovej realizácii je kamera samostatnou významovou jednotkou, autor vytvára transkripciu pôvodného dramatického diela (poprípade konkrétneho divadelného predstavenia) na televíznu obrazovku (filmové plátno). Pri prevzatí predstavení, ako sme spomenuli vyššie, autor „prispôsobuje“ záberovosť divadelnej mizanscéne, pri filme (poprípade pri adaptácii dramatického diela) buduje autor mizanscénu a technika (záber) sa stáva jednou z rovín filmového jazyka. Samostatnou otázkou je existencia televíznej inscenácie, jej kreovanie výrazným spôsobom vychádza z divadelnej mizanscény, televízne výrazové prostriedky sa tak stávajú skôr technickým zariadením, zachytením tejto mizanscény, ako samostatným narátorom, ako je to v prípade filmu. Ak sme film zdefinovali ako medzižánrový epicko-(naratívno)-dramatický útvar, tak práve televízna inscenácia spôsobom napodobňovania skutočnosti a spôsobom práce s technickými prostriedkami čerpá medzižánrovo azda najmarkantnejšie z oboch foriem umenia – divadelného aj filmového. Fenomén žánru, ovplyvňujúci výsledný tvar a charakter syntézy divadelných a filmových postupov, je markantný napríklad v muzikálovom diele Baz Luhrmanna *Moulin Rouge*, poprípade v špecifických inscenačných televíznych tvaroch, pričom môžeme spomenúť jeden z najpopulárnejších režiséra Martina Ťapáka *Kubo*, Karola L. Zachara *Dobrodružstvo pri obžinkoch* atď.

## Dogville / Anna Karenina

Dnešné postmoderné alebo experimentálne divadlo často využíva vo svojom diele prieniky filmovej a divadelnej zložky. Výrazne tento princíp pri budovaní mizanscény (predovšetkým jej scénickej časti) vidíme vo filme Lars von Triera *Dogville*, v ktorom práve scéna je minimalizovaným predstavovaním skutočnosti, zároveň však poukazuje na nemožnosť využívania filmových postupov v scénickej zložke v javiskovom prevedení.

Divadelný priestor, hoci je prezentovaný reálnym hercom, reálnymi kostýmami, scénou, rekvizitami, predstavuje skutočnosť nepriamo (pozri vyššie), a to vo veľkej väčšine prvkov, s ktorými divadlo narába: figuráciou a štylizáciou v hereckom podaní, v scénickom segmente prakticky vždy vizuálnou metaforou, a teda substitúciou často v pozícii *pars pro toto*. Vo filmovom priestore je takýmto markantným príkladom spomenutý film Lars Von Trierov *Dogville*. Nepripravený divák sa môže cítiť takýmto režisérskym postupom oklamáný. Predkamerová skutočnosť je „štandardne“ sprostredkovaná divákovi filmu v dvojrozmernom priestore, aj keď ide iba o znak zastupujúci reálnu skutočnosť; divák tento znak dekóduje v prvej rovine uvažovania priamo, sémanticky často nepríznakovo, percipient nie je často postavený pred kód, ktorý musí dešifrovať. *Dogville*, príbeh o žene Grace (v podaní Nicole Kidman), ktorá sa ukrýva pred akýmsi „mestským“ a rodinným zlom (gangsterskou skupinou) v malej horskej dedinke pod názvom Dogville, je psychologickou sondou ľudského manipulatívneho správania sa. Časť kritiky označila Trierov *Dogville* len za akési natočené divadlo. V primárnej reflexii tohto filmu môže sa divákovi na základe jeho skúsenosti z percepcie divadelnej a filmovej štruktúry javiť *Dogville* ako divadelný tvar, čo je však dôležité poznamenať, je existencia, prítomnosť kamery, predovšetkým spôsob práce zaznamenávania realizovanej mizanscény. Kamera má charakter dokumentárnej výpovede, je v neustálom pohybe, pričom sa nevyhýba detailným záberom predovšetkým hereckej akcie, hereckej mimiky a gestiky, akoby zasahovala do výpovede jednotlivých predstaviteľov so snahou o zachytenie kľúčových emócií, ktoré lomcujú hercami a sú dôležité na zachytenie psychológie postáv. Tento efekt na percipienta môžu autori dosiahnuť len filmovými prostriedkami; pre divadlo je takýto spôsob prakticky nerealizovateľný, ibaže by autor divadelnej hry siahol po experimentálnej forme a filmovou technikou by zaznamenával herecké akcie, ktoré by divákovi boli prezentované okrem priamej javiskovej podoby aj formou prezentácie na dvojdimenzionálnom plátne.

Ďalším znakom divadelnosti vo filmovej štruktúre je „rúcanie“ horizontu.



(Divadelná mizanscena filmu *Dogville*, r. Lars von Trier, 2003)

Štúdiový priestor, v ktorom sa odohráva realizácia mizanscény, osciluje medzi asociatívnym a kognitívnym vnímaním skutočnosti. Absencia „horizontu“ poukazuje na neexistenciu exteriéru (podobné riešenie nachádzame v žánri televíznej inscenácie). V *Dogville* nie sú žiadne scenérie, Lars Von Trier zároveň „rúca“ steny, dvere a okná, čím dosahuje nielen zmenu percepcie samotného diela, poukazujúc tým aj na formálne experimenty realizácie divadla vo filme, ale zároveň v psychologickvej rovine dosahuje vyšší efekt morálneho ataku, akoby rúcal nielen steny divadelnej stavby, ale aj predsudky a morálne konvencie, ktoré odhaľujú človeka ako manipulátora, presiaknutého egoistickou mašinériou kolektívu mestečka Dogville. Letecký pohľad na štúdio zhora priamo odporuje konvenčnému filmu, odhaľuje pôdorys, ktorý definuje javisko skôr ako divadelnú scénu bez kulís, len s názvami ulíc zaznačenými na pôdoryse „javiska“. Minimalistická scéna pozostáva len z nevyhnutných rekvizít s využívaním zvuku, ktorý okrem malých výnimiek nie je diegetický (zatváranie, otváranie dverí, prebiehajúce len vo zvukovej rovine, podobne ako štekot psa atď.).

Jedným zo základných znakov spomenutého filmu je prítomnosť narátora, ktorý odkazuje na princípy epického, brechtovského divadla. Narátor sa stáva základnou výstavbovou jednotkou literárneho, epického, ale aj filmového diela. Vo filme *Dogville* využívajú autori okrem štandardného narátora v zmysle oka kamery, aj narátora príbehu, ktorým je jedna z postáv. Ide o štandardizovaného epického narátora v tretej osobe. Ide o využitie slova na úkor hereckej akcie a filmovej montáže; možno konštatovať, že ide o akýsi „nefilmový“ prvok inkorporovaný z literatúry do filmového umenia, teda o prvok nefilmovosti alebo literárnosti vo filmovom diele. Rozprávanie v *Dogville* je bežnou epickou divadelnou konvenciou. Brecht často používal znaky narácie, často s dištančným efektom alebo „odcudzujúcim účinkom“, podobne ako je to vo filme *Dogville*.

Špecifickú interakciu filmového a divadelného jazyka na úrovni spomínanej scénickej zložky, ale oproti filmu *Dogville* aj v hereckej akcii (kde sa spája princíp filmovej vizuácie a divadelnej figurácie hereckého stvárňovania), vidíme vo filme režiséra Joe Wrighta *Anna Karenina*. Zaujímavým príkladom interferencie divadelných a filmových postupov s využitím literárneho prototextu, ktorý sa stal základom filmovej adaptácie, je práve uvedené dielo.

Tolstého román *Anna Karenina* má už niekoľko televíznych a filmových adaptácií; aj to bol zrejme dôvod, prečo k literárnej predlohe pristúpil Joe Wright špecifickým spôsobom tak, aby odlišil svoj film od ostatných adaptácií. Autor sa pokúsil priniesť novú formu klasicky známej látky filmársky experimentálnym spôsobom prepojenia divadelnej a filmovej zložky.



(Priestor divadla je frenvenotvanou kulisou filmu *Anna Karenina*, r. Joe Wright, 2012)

Využitie divadelnosti vo filmovom tvare autorom ponúkala aj samotná tradícia ruského divadla so svojimi experimentálnymi prvkami, predovšetkým ruská divadelná moderna (alúzia na ruskú modernu napr. vo filme divadelnou scénou konských dostihov, ktoré sa odohrávajú priamo na javisku). Filmová adaptácia úplne upúšťa od realistického zachytenia skutočnosti. Divadelnou stavbou režisér výrazne príbeh štylizuje v kolektívnych scénach (tanec, práca vo fabrike), aj s využitím prvkov žánru muzikálu (poprípade tanečného divadla). Forma je výrazne synkretická s prelínaním prvkov divadelných a filmových postupov vo viacerých rovinách štruktúry diela. Tento efekt divadelnosti *Anna Karenina* frapantne dosahuje v niekoľkých rovinách, no najmarkantnejšie to vidieť pri budovaní mizanscény, využívaní scénických zložiek, ale aj v určitých scénach pri štylizácii hereckej akcie, ktorá niekedy pripomína viac divadelný ako filmový štýl herectva. Joe Wright určite dosiahol zobrazenie, ktoré je jedinečným filmovým spracovaním verzie *Anny Kareniny*, úplne odlišnej od všetkých predchádzajúcich úprav. Môžeme hovoriť až o fantazijnom vykreslení nadčasového príbehu. Navyše použitie divadla slúži ako metafora, ktorá umožňuje Wrightovi komentovať hlavné témy v *Anne Karenine*, no predovšetkým dosahuje kontrast. Film je určite inovatívny, dômyselný v prevedení, vytvára až akúsi antagonistickú líniu mesto – vidiek, nemo-

rálne – morálne, vo formálnom stvárnení divadlo – film, čas epický – čas dramatický. „Neteatrologickým shrnutím teatrologického výzkumu by mohl byť poznatek, že čas se v dramatu chová jako živý. Čas je totiž tou kompoziční přísadou, která dává dramatu jako obrazu lidského jednání vnitřní život.“ (Vedral, J. Horizont události, Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu, s. 142). Film ponúka divákovi technickú virtuozitu, naratívnu komplikovanosť, divadelnú mizanscénu vo filmovom tvare a v kontexte s filmovou mizanscénou vytvára jednotný celok. Niekoľko by mohol hovoriť pri *Anne Karenine* až o estetickom manierizme, forme, ktorá predstihla obsah, či skôr samotnú emocionálnu výpoveď. V tomto prípade ide o originálnu konštrukciu, či skôr „dekonštrukciu“ literárnej predlohy a jej prevedenie do filmového tvaru. Wrightova *Anna Karenina* je príkladom toho, že pre filmovú adaptáciu je charakteristická nesmierna bohatosť foriem, spôsobov zmocnenia sa literárneho materiálu. Môžeme poznamenať, že zakaždým vstupujú do budovania výsledného diela autorské osobnosti kreatívneho tímu, ktoré transformujú pôvodný text vždy v nových kombináciách viacerých sémantických rovín, čím vzniká špecifický filmový tvar, niekedy viac, niekedy menej poukazujúci na literárnu predlohu. Joe Wright pri románovej adaptácii odstránil „nadmernú“ epickú, a zároveň statickú deskripciu, dôraz kládol na striedanie viacerých formálnych prvkov, čím vznikajú rôzne variácie pôvodného textu prepájaním filmovej a divadelnej zložky; od lineárnej výstavby sa prechádza k jej segmentácii. Práve Wrightova filmová podoba románu dokazuje fakt, že fenomén adaptácie literárneho prototextu je pomerne komplikovaný proces a zakaždým ide o originálny spôsob prepisu diela z jedného do druhého „mediálneho“ kódu. Môžeme na záver poznamenať, že koľko je adaptácií literárnych predlôh, toľko je spôsobov a modelov samotných adaptácií.

## Buridanov osol / Spätne zrkadlo / Robinson & Crusoe

Tendencia spájať v posledných desaťročiach v postmodernom divadle vizuálne (filmové) prvky s hereckou divadelnou akciou len potvrdzuje rozdielnosť oboch umeleckých štruktúr (divadelnej aj filmovej). Otázne je, do akej miery sa divadelné postupy dostávajú do pozície akéhosi inkorporovania či prirodzeného pretvárania divadelného textu na filmový a opačne, na rozdiel od vzťahu medzi literatúrou a filmom. To, prirodzene, neznamená, že divadelná a filmová entita sa nemôže vzájomne inšpirovať a vytvárať vo vzájomnej koexistencii nové moderné formy.

Inkorporovanie postupov z filmového prostredia do divadelného priestoru využíva aj divadelná hra K. Horáka Buridanov osol. (Buridanov osol. Karol Horák. Premiéra 6. 11. 2009. Divadlo Alexandra Duchnoviča. Réžia: H. Rozen. Video: Ján Sabol). Samotný názov si K. Horák vypožičal od francúzskeho filozofa Jeana Buridana. Buridanov osol je ilustráciou paradoxu filozofie v koncepcii slobodnej vôle. Hovorí o hypotetickej situácii, keď somár, ktorý je hladný, je umiestnený presne medzi dvoma stohmi sena. Keďže však nedokáže urobiť racionálne rozhodnutie, z ktorej kopy skôr žrať, zomiera hladom.

K. Horák je autorom, ktorý vždy spája „tradičné“ netradičným spôsobom. Zároveň sa uňho vyskytuje snaha spájať rôzne typy umenia do jednotného celku. Jeho literárna skúsenosť ho ovplyvňuje pri tvorbe divadelnej hry (pozri Himič, P.: Kontexty literatúry a Horákov dramatický text. In: Realizácie textu 3.) a jeho televízna skúsenosť ako scenáristu televíznych filmov a inscenácií mu ponúka bohaté skúsenosti z filmového priestoru, ktoré vstupujú do finálnej verzie divadelnej hry. Film sa u Horáka v poslednom období tvorby stáva pevnou súčasťou divadelného predstavenia. Buridanov osol je príbeh, ktorý ukazuje posledné chvíle života Vendelína Ivčica. Hlavná postava rekapituluje vlastný život, spomína na rôzne životné situácie, odhaľuje osudy vlastnej rodiny, dcéry, zaťa a vnuka, ich konanie a myslenie. Príbeh hlavného hrdinu sa dostáva aj do širších filozofických rovín. U Horáka je vždy dôležitá téma. Tá určuje aj charakter postáv, divadelnú akciu aj samotnú formu. Jeho hry vychádzajú akoby z dvoch tematických okruhov. Buď je to téma historická alebo téma súčasná, v rámci ktorej autor rozohráva často absurdný príbeh človeka, „jedného z milióna“, s tragikomickým „espritom“, veľakrát aj v absurdnom, fiktívnom, až surreálnom prostredí. Môžeme povedať, že sa Horák „necháva inšpirovať“ jednotlivcom, subjektom plným životných peripetií, energie.“ (Himič, P.: Posolstvo autora. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej

literatúry 90. rokov 20. storočia, s. 165). Práve na druhom type Horákových hier je zaujímavé, že sa často realizujú v špecifickom rusínsko-ukrajinskom divadelnom súbore Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove. Práve tento špecifický (herecky – charakterovo) divadelný súbor dodáva Horákovým hrám originálny charakter; podotýkame, že jeho hry, hoci sú písané v slovenčine, prezentujú sa v tomto divadle v rusínskom jazyku, čo môže posúvať divadelný text do rôznych kontextov. Tvorba Karola Horáka osciluje neustále medzi epickým a dramatickým tvarom. Do prozaických textov preniká dramatický princíp a do dramatických útvarov preniká prozaická zložka predovšetkým vo využívaní narátorských princípov.

Téma a tvar, to sú dva najdôležitejšie segmenty, ktoré Horák až improvizáčnym spôsobom modeluje, neustále pretvára, je to jeho špecifický pracovný postup pri kreovaní výsledného textu a tvaru. Téma tvorí pôvodné inšpiračné východiská na začiatku procesu, pričom sa postupne transformuje do osobitej formy v konkrétnom tvorivom prozaickom alebo divadelnom prezentovaní. U Horáka stojí na začiatku akoby len téma a predpokladaný možný tvar výsledného textu, ku ktorému sa autor chce dopracovať. Medzi tým je niečo ako voľne vznikajúca tvorba; vidieť to predovšetkým v divadelnom priestore na kreovaní divadelnej mizanscény, ktorá je obohacovaná rôznymi postupmi z iných typov umenia, čím vzniká zaujímavý experimentálny nielen výsledný tvar, ale pozoruhodný je aj samotný proces vychádzajúci zo synkretického spôsobu stvárnovania skutočnosti. Experimentálny charakter však nie je Horákovi cudzí ani pri realizácii prozaických útvarov; spomenieme prózu *Kurz jazyka* s princípom fragmentácie vety. Karol Horák je autorom, ktorý sa vždy snaží spájať „tradičné“ s netradičným iným, experimentálnym spôsobom. Dôležitým aspektom Horákovkej tvorby je častá segmentácia textu, nie ucelená a „jasná“ výpoveď, ponúknuté sú skôr skryté humánne, univerzálne sentencie definované cez výraznú symboliku v rôznych rovinách tvaru – textovej, divadelnej, scénografickej, hudobnej atď. Tým je zároveň u Karola Horáka zrejma aj snaha spájať rôzne prvky z viacerých typov umenia do jednotného celku.

Divadelné prevedenie Horákovho textu *Buridanov osol* využíva niekoľko rovín filmovej (video) realizácie. V úvodnej expozičnej časti je využitá klasická štruktúra filmovej narácie. V expozičnej časti sa autori inšpirovali žánrom zo začiatku 20. storočia, ktorý sa v odbornej literatúre spomína ako cinema-skeč. Ide o akoby „mechanické“ spájanie filmovej a divadelnej štruktúry. Určitý segment divadelného predstavenia sa v žánri cinema-skeč odohráva na plátne, plynule prechádza táto narácia s tými istými hercami už v polohe nie filmovej, ale divadelnej do konkrétneho javiskového prevedenia. Tento prechod z divadelného priestoru do filmového sa môže odohrávať viackrát. V expozičnej časti *Buridanovho osla* sa využil filmový prvok, javisko sa stáva v tejto časti predstavenia premietacím plátnom: príchod hlavných postáv, Reného a starého Ilčica do bane (ktorá sa točila vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach), kde sa zamýšľajú nad vlastným osudom i osudom Rusínov; po tom, čo zapália zápalku, nastane explózia, výbuch. Explózia znamená pád premietacieho plátna a odhalenie divadelnej scény, zároveň tento pád filmového plátna signalizuje prechod z filmového do divadelného kódu. Horák v tomto momente využíva symbolickú vertikálnu opozíciu baňa, peklo – nebo, vesmír. V ďalšej fáze sa využil iný typ



filmového jazyka vo vzťahu k divadelnej štruktúre. Do určitých častí javiskovej realizácie textu sú vložené „štylistické“ prvky videosegmentov. Keďže divadelný text nemá schopnosť lyrickej výpovede (len v okrajových prípadoch), v rôznych častiach divadelnej hry sa týmito „lyrickými vsuvkami“, videosegmentmi, dotvárala lyrická atmosféra predstavenia surreálnou kolážou. Vnútorňý monológ, v pozícii lyrickej výpovede s obrazovou kolážou, sa využil pri kreovaní postavy Reného a starého Ilčica. Pôvodné uvažovanie o realizácii textu Buridanov osol počítalo s využitím videa v ďalších dvoch sémantických rovinách. Ďalšou rovinou malo byť využitie videa ako „oka“ kamery. René je postava mladého študenta, ktorý sa usiluje dostať na filmovú fakultu. Kamera v jeho ruke a priame snímanie akcie na javisku malo tento princíp umocňovať. Zároveň sa však kamera stáva akousi „zbraňou“, ktorá dokáže zaznamenávať a ďalej ponúkať divákovi segmentovanie hereckej akcie, komunikačne smerom k percipientovi kladie dôraz na výjavy, ktoré zachytáva „oko“ kamery. Štvrtou rovinou video-narácie v pôvodnom pláne realizácie Buridanovho osla malo byť využitie techniky ako komunikačného aktu medzi postavami, realizácia komunikácie medzi matkou a otcom (Reného rodičia) v polohe divadlo-video, zároveň znamená aj akt „nekomunikácie“, nedorozumenia medzi týmito dvoma postavami. Vstup videozložky do divadelného textu tak v pôvodnom pláne mal byť realizovaný v štyroch významových rovinách, ktoré sme zadefinovali nasledujúcim spôsobom:

1. koordinatívny nepriamy vzťah medzi filmom a divadlom: ide o pozíciu, keď obidve zložky existujú samostatne. Vzniká parataktická štruktúra, keď filmová zložka je „priradená“ k divadelnej sekvencii (expozíčná časť divadelného predstavenia);
2. determinatívny vzťah: ide o vzťah, keď video-sekvencie dotvárajú divadelnú zložku, bližšie ju špecifikujú, poprípade lyrizujú (surreálna koláž zachytávajúca subjektívnu polohu postáv);
3. „oko“ kamery: „okom“ kamery sme v predchádzajúcom texte nazvali naratívnu zložku filmovej štruktúry. V tomto konkrétnom prípade realizácie divadelného textu Buridanov osol sa kamera stáva súčasťou hereckej akcie, ale zároveň nesie smerom k percipientovi dôležitý informačný kód, zdôrazňuje informáciu, ktorá je snímaná „okom“ kamery, čím je segmentovaný divadelný celok zo zorného uhla diváka a vybraný detail prevedený objektívom na monitor, plátno (reálne snímanie kamerou jedným z hercov);
4. koordinatívny priamy vzťah medzi filmom a divadlom: v tomto prípade sa nerealizuje parataktická štruktúra textu ako v prvom prípade, keď obidve zložky existujú samostatne vedľa seba. V koordinatívnom priamom vzťahu medzi filmom a divadlom vstupujú štruktúry divadla a filmu do priameho komunikačného aktu prostredníctvom postáv, a to divadelnou figuráciou a filmovou vizuáciou; akt komunikácie matka (javisko) – otec (video). Táto divadelno-filmová komunikácia (matka – otec) zároveň znamená aj akt „nekomunikácie“, nedorozumenia medzi týmito dvoma postavami, odlúčenými, „žijúcimi“ v iných priestoroch – divadelnom a filmovom.

Filmové postupy v divadelnom tvare majú za úlohu narúšať dramatickú kontinuitu epicko-lyrickými prvkami. Štylisticko-ornamentálne pasáže dotvárajúce lyrický kolorit

mizanscény narúšali v Horákovej hre tento dramatický model, film vytvára v hre symbiózu s divadelnými prvkami, no na druhej strane svojimi epicko-lyrickými prvkami dramatickú kauzalitu miestami narúša. Môžeme poznamenať, že vo všeobecnosti „dramatické texty Karola Horáka nenesú znaky klasickej dramatickej výstavby.“ (Himič, P.: Kontexty literatúry a Horákov dramatický text. In: Realizácie textu 3. Modrý Peter, s. 56). V Horákovej tvorbe ide skôr o syntézu, žánrový synkretizmus, v ktorom sa spájajú viaceré umelecké formy v jednom tvare; je to zároveň formálna metóda, ktorá poukazuje aj na obsah, poukazujúci na manipuláciu človekom v dnešnom postmodernom svete, ako o tom píše M. Babiak: „Horákova hra Buridanov osol je aktuálnym svedectvom a prehovorom o našej dobe: v súčasnom svete, kde sa princíp virtuálneho založenia dostal do každého segmentu našej kultúry a civilizácie (od bankovníctva po postmoderné vojny)...“ (Babiak, M.: Estetika Karola Horáka. In: Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar, s. 86).

V súčasnom modernom a postmodernom divadle sa výraznejšie prejavuje využívanie video-segmentov (filmových prvkov) ako využívanie divadelných postupov v súčasnom filme; tento postup budeme ilustrovať na ďalšej analýze, ide o zakomponovanie divadelnej štruktúry do výsledného filmového diela; v interakcii prvkov literatúry filmu a divadla tak môžeme hovoriť o intersemiotickom modeli preskupovaní, prelínaní rôznych sémantických rovín v synkretickej štruktúre výsledného umeleckého tvaru.

Východiskom k realizácii celovečerného filmového diela *Robinson & Crusoe*<sup>10</sup> sa stala rovnomenná divadelná hra autorov Nina D'Intronu a Giacomu Ravicchia<sup>11</sup>. Divadelná hra prináša nadčasovú tému, dotýkajúcu sa interkultúrneho dialógu dvoch rôznych národných kultúr v európskom kontexte. Podobne ako románový Robinson Crusoe a Piatok sa na „filmovom“ ostrove, aj na divadelnom javisku stretnú dvaja muži, piloti bojových lietadiel. Aj u nich tvorí jazykový problém komunikačnú bariéru, ich konanie vychádza zo základného motívu ne-komunikácie medzi ľuďmi, národmi, vzájomných averzií, predsudkov, ktoré sú často motivované nechotou spoznávania iných kultúr a názorov. Filmový text mal ambíciu túto rovinu ešte viac umocniť a zároveň dať do širšieho filozoficko-kultúrneho kontextu. Film využíva tri základné komunikačné, sémantické roviny: filmovú (retrospektívnu, zákulisie divadelnej tvorby), divadelnú (budovanie divadelnej mizanscény), surreálno-výtvarnú, zároveň poeticko-symbolickú, umocnenú hudobnou zložkou. Pre percipienta tak vzniká štruktúra s tromi rôznymi kódmi, ktoré sa neustále prelínajú. Hlavné postavy prechádzajú cez tieto tri dimenzie v časovo-priestorovej následnosti formálne podoprenej filmovým strihom, filmovou syntaxou. Keďže sme vychádzali z tézy, ktorá vníma filmovú a divadelnú štruktúru ako dve pomerne diametrálne metódy zobrazovania skutočnosti (o rozdieloch v kreovaní textu vzhľadom na zaznamenanú skutočnú, hereckú akciu a odlišné dekodovanie divadelného a filmového textu percipientom sme hovorili v

---

<sup>10</sup> Robinson & Crusoe – film: scenár, réžia Ján Sabol, spolupráca na scenári Karol Horák. Premiéra 26. 12. 2012 Košice. Trailer k filmu: <http://www.youtube.com/watch?v=0S5j7EvpsZY>

<sup>11</sup> Robinson & Crusoe – divadelná hra: v spolupráci ŠD Košice a Národné divadlo v Miškovci, réžia Štefan Korenčí.

predchádzajúcich kapitolách), nesnažili sme sa pretransformovať divadelný text do filmového, ale naopak, využiť jeho iný kód a tým zároveň vytvoriť bohatšiu kompozíciu filmového textu. J. Pašteka s odvolávaním sa na B. Balásza klasifikuje rozdiel medzi filmom a divadlom z hľadiska estetickej optiky a spôsobu umeleckého vnímania nasledujúcim spôsobom:

- „1. V divadle divák vidí všetko celistvo, nedelene, vo filme detailovane, rozdelené.
2. V divadle divák vidí všetko z nezmeniteľnej vzdialenosti, vo filme z ustavične sa meniacej vzdialenosti (pravda, nie naše oko, ale kamera sa jednoducho približuje alebo oddiaľuje od zobrazovaného výjavu či predmetu).
3. V divadle vidí všetko spod jedného uhla, vo filme z neustále sa meniaceho zorného uhla.“ (Pašteka, J.: *Spätný pohľad bez kamery*, s. 16 – 17).



*(Roman Luknár ako režisér divadelnej hry s Michalom Soltészom vo filme Robinson & Crusoe, r. Ján Sabol, 2012)*

Keďže divadelné scény vo filme *Robinson & Crusoe* sú zachytené filmovou technikou, tento rozdiel medzi divadlom a filmom sa stáva bezpredmetný. Divák vidí divadelnú akciu rovnakým spôsobom ako filmovú. Z formálneho hľadiska tak percipient dostáva informáciu filmovú, zo sémantického však vníma, že ide o akýsi text v texte a že divadelný jazyk má svoj špecifický kód. Ďalšou dôležitou informáciou je, že divadelná akcia priamo súvisí s témou filmu, ba môžeme povedať je nosnou akciou na pochopenie základnej idey diela; v čom je však iná oproti filmovému jazyku, je to, že predvádzajúca skutočnosť nepriamo, štylizovane, pričom aj herecké stvárnenie divadelných segmentov sa odlišuje od filmového stvárnenia, postavy tak prechádzajú z jednej významovej roviny do druhej aj spôsobom hereckej akcie. Dôležité je to, akým spôsobom dekoduje skutočnosť percipient filmového diela, a to jeho filmovú, divadelnú a surreálno-symbolickú roviny; v divadelnej rovine sa pracuje s rekvizitami a kulisami ako so znakom, ktorý má rôzne iné konotačné vlastnosti označujúceho, to znamená označovaným podávame inú sémantickú,

konotačnú informáciu, čo je špecifikom divadelnej mizanscény (v tomto prípade stôl – ostrov). Surreálno-symbolická rovina je vo filme zadefinovaná špecifickým symbolickým znakom; symbol ako znak (obraz Európy sediacej na bielom býkovi). Divadelná scéna vo filme oproti divadelnému prevedeniu zaznamenala posun v použití rekvizity stola ako ostrova (oproti pôvodnému stvárneniu, ktorý používa „verný“ obraz modelovaného ostrova). Stôl, o ktorý sa bijú dvaja herci (piloti bojových lietadiel), vo filme situáciou prepílenia na dve polovice, dostáva výraznejšiu metaforickú výpoveď. Problém ne-komunikácie, boja za svoj vlastný životný priestor, fenomén odcudzenia oproti pôvodnej divadelnej inscenácii tak dostal nové možnosti budovania mizanscény, čím sa filmovo-divadelné prevedenie výraznejšie odlišilo od pôvodného divadelno-inscenovaného. Rozpílený stôl neznamena len akt ne-komunikácie, ale neskôr aj snahu priblížiť sa jeden k druhému. Na nebi ako piloti bojových lietadiel sú nepriatelia. Na zemi záleží len na ich rozhodnutí, či budú v boji v pokračovať, alebo sa pokúsia o spoločné prežitie na malom priestore. Pod sebazáchovy, prežitia však prinúti hlavných aktérov k vzájomnej spolupráci, porozumeniu; odhaľujú sa tak ľudské, vnútorné dimenzie človeka. Divadelná akcia v kontexte so surreálnymi obrazmi Európy na bielom býkovi nesenej mníchmi na procesii (poukazovanie na historické korene Európy v spojení antickej a kresťanskej tradície) v rozpadnutom, zničenom civilizačnom priestore vytvára alúziu na európsku históriu aj na súčasné európske dianie. Filmové, akoby „reálne“ situácie oproti divadelným a surreálno-výtvarným zachytávajú divadelnú hru zo zákulisia. Odkrývajú proces prípravy predstavenia, čím vťahujú diváka do priestorov divadla, kde sa bežne nedostane, a do duší hercov, ktoré sú na javisku skryté za maskou divadelnej postavy, zároveň ponúkajú retrospektívy, poodhaľujú ich vzťah so ženou a zároveň Európou. Ich súkromný život sa mieša s profesionálnym, sny s realitou, pravda s klamstvom. Podobne ako v divadelnom texte zažívajú analogické problémy ne-komunikácie aj vo filmovom, „reálnom“ svete a podobne, ako ich ovplyvňuje hra, ktorú predvádzajú, núti ich realita k premýšľaniu o skutočných hodnotách človeka, vzájomnej spolupráci a porozumení.

## ZÁVER

Literárna, ale predovšetkým filmová tvorba sa za posledné obdobie dostala do nových, takpovediac až, kultúrno-antropologických súvislostí. Tak, ako sa vyvíjala technologická báza nového umenia, menila sa aj jeho pozícia, ale aj charakter v sociálno-kultúrnom kontexte existencie človeka a spoločnosti. Film a mediálny svet v širšom kontexte už nie je len doménou umenovedných, poprípade mediálnych disciplín, ale dostáva sa do širšieho rámca skúmania sociálno-kultúrno-antropologických vedných disciplín. Čoraz častejšie je človek konfrontovaný s novým fenoménom virtuálneho sveta, virtuálnej dimenzie, ktorá práve prostredníctvom neho, jeho konaním a myslením ovplyvňuje samotnú reálnu skutočnosť. Tendencia je jasná – stierať hranice medzi reálnym a virtuálnym svetom, ponúkať emócie a zážitky, ktoré percipient nemôže dosiahnuť v reálnom svete, poprípade na získanie takýchto emócií by musel vynaložiť určité úsilie. Sila mediálneho priestoru je prezentovaná zmenenou empirickou skúsenosťou percipienta, ktorý sa plynulo, a o to nebezpečnejšie, dostáva od primárneho prežívania skutočnosti k pasívnej percepcii, tzv. druhotnej (sekundárnej) empirickej skúsenosti prežívanej prostredníctvom mediálnych, virtuálnych hrdinov. Už nie je dôležité prežívanie vlastnej emocionality a identity, sondovanie imanentných zložiek vlastného vnútra, ale konfrontácia, či skôr „preberanie“ emocionálneho sveta virtuálnych postáv a „postavičiek“. Táto náhrada za prežívanie vlastnej existencie vytvára novodobý kult mediálnej „osobnosti“ prezentujúcej síce navonok, verbálne filozofiu individualizmu (rozvíjanie osobnosti), no v konečnom dôsledku uniformuje masového diváka, stierajúc hranice a špecifiká geografického sveta. Ak sa pertraktuje téza o tom, že do konca 80. rokov 20. stor. realita ovplyvňuje, ponúka témy pre filmovú a televíznu tvorbu, od 90. rokov sme svedkami toho, že táto koexistencia začína preberať opačnú dynamiku – agresívnym vstupom médií do každodenného života človeka môžeme hovoriť o tom, že práve tento mediálny priestor vtlačá svoj charakter, ovplyvňuje reálnu existenciu človeka, a tým celej planéty. Aj napriek tvrdeniu o častom posune prežívaného, teda percepcie súčasného umenia

(predovšetkým mediálneho textu) a zároveň prenikaniu masovej pop-kultúry do sfér „vyššej“ kultúry (umenia), môžeme hovoriť o rôznorodosti a bohatosti rôznych foriem a žánrov. Synkretizmus, teda prelínanie rôznych vlastností z jedného žánru do druhého, z jedného typu umenia do druhého je symptomatické pre súčasné postmoderné, alebo – ak chceme – post-postmoderné umenie. Práve takéto preskupovanie rôznych prvkov do jedného celku môže vytvárať často aj nekoexistentný celok, ktorý akoby síce narúšal klasickú kompozíciu umeleckého diela (v najširšom zmysle slova), ale neprinášal žiadne iné východiská, možnosti, novú existenciu. Veľakrát sa v súčasnom umení len myšlienka, názor, gesto, banalita, nesúrodosť, prázdno považuje za umelecký výtvor. Postmoderná doba je tak zároveň v mnohých prípadoch aj dobou nihilizmu. Práve svojím synkretickým charakterom, ktorý je, ako sme uviedli, jednou z hlavných charakterových čŕt súčasného umenia, je ono rozmanitou formou vyjadrovania človeka, ktorý kvalitatívne aj kvantitatívne ponúka rôznorodé projekcie, od hlbokých humánnych reflexií až po povrchné, nevkusné pertraktovanie tých najspodnejších pudových polôh ľudskej existencie. Samotná snaha odhaliť „pravdu“ ešte nie je umením, akoby v súčasnosti bola akútne opäť nastolená otázka pravdy a pravdivosti v umení (po koľkýkrát už v histórii umenia).

Tak, ako sa vyvíjala technologická báza nového umenia, tak sa menila aj jeho interakcia s inými typmi umenia. V ranom štádiu existencie filmu boli pokusy vytvoriť akýsi synkretický žáner „cinema-skeč“. Podľa dostupných prameňov mal tento žáner ponúknuť percipientovi akési skĺbenie filmového a divadelného spôsobu predvádzania skutočnosti. Obidve zložky, tak divadelná, ako aj filmová, si však nechali svoju vlastnú špecifickú formu aj jazyk, ktorým túto skutočnosť transformovali, bez markantnejšej interakcie s druhým umeleckým kódom.<sup>12</sup> V počiatkovej fáze existencie filmového umenia, bol vplyv divadelnej zložky na filmovú markantnejšou predovšetkým v rovine hereckej akcie. Keďže prví tvorcovia filmových diel pochádzali predovšetkým z divadelného prostredia, vplyv divadelnej hereckej techniky plynulo prechádzal aj do filmového diela. Treba však podotknúť, že princíp makrogestiky, makromimiky v divadelnom herectve, ktorý bol prezentovaný v počiatkových fázach filmovej tvorby a ktorý zásadne nekorešponduje s hereckou technikou vo filme, mal svoju príčinu nielen v prechode divadelných tvorcov k filmovému umeniu, ale zrejme aj v absencii zvukovej zložky v prvých dekádach filmu 20. storočia; tak slovo akoby bolo nahradené nielen technickou formou písanými dialógmi prezentovanými na filmovom plátne, ale aj divadelnou hereckou technikou. Zdokonalením filmovej techniky sa vytvárali aj nové možnosti využívania filmového jazyka v divadelnom prostredí. Od polovice 20. storočia vznikali rôzne formy využívania filmového kódu, formát akejsi laterny magiky v rôznych

---

12 Na tento typ prezentácie na začiatku 20. storočia poukazuje Macek, V. a Paštéková, J.: „Pred prvou svetovou vojnou získala popularitu hybridná filmovo-divadelná forma – takzvaný kinema-skeč. Najprv hrali na javisku živí herci, potom sa premietal na plátno film, v ktorom tí istí herci pokračovali v príbehu, napokon herci dokončili predstavenie a príbeh živým vystúpením na javisku. S kinema-skečmi súvisí aj jeden z nemnohých pokusov o filmovú produkciu na Slovensku v Rakúsko-Uhorsku. Roku 1912 vznikol filmový skeč o nočnom živote Košíc, „pred ukončením divadelnej sezóny však nemožno nové filmové skeče premiérovať,“. In: Dejiny slovenskej kinematografie, s. 13.

variáciách, štylizáciách sa stal výrazným fenoménom súčasného postmoderného divadelného prostredia. Filmový jazyk tak vstupuje do kreovania divadelnej mizanscény v rôznych kombináciách.

Vzájomná koexistencia, kooperácia, interakcia literatúry a filmu bola prítomná prakticky od počiatkov existencie filmového umenia. Už prvé meliesovské pokusy naznačovali, že forma adaptácie literárnych diel do filmovej podoby bude samozrejmom súčasťou filmového sveta. Vzájomná interferencia týchto dvoch typov umenia, ako sme na to poukazovali v úvode práce, súvisí predovšetkým s fenoménom existencie epickej štruktúry, ktorá je bytostne spätá s literárnym aj filmovým priestorom. Súvisí to nielen s využívaním istých literárnych postupov vo filme (spomínali sme napr. funkciu narátora v epickej literárnej a filmovej štruktúre), ale aj so vznikom nových žánrov v literatúre, akými sú napr. filmová poviedka.

Zaujímavým fenoménom posledného obdobia, ktorý výrazne súvisí s technologickým progresom, je preberanie tém, motívov, celých príbehov z oblasti počítačových hier. Adaptácia počítačových hier sa stáva novým fenoménom, ktorý vstupuje do filmového priestoru, a zároveň ho obohacuje. Táto vzájomná koexistencia filmu a videohier ešte len čaká na hlbšiu analýzu v širšom celosvetovom meradle. Zaujímavým prvkom v diskusii k adaptáciám predlohy, v najširšom ponímaní, teda k adaptácii určitého prototextu, je otázka a vzájomný vzťah žánru komiksu a výsledného filmového tvaru. Týmito poznámkami len chceme naznačiť, že problematika filmovej adaptácie má mnoho ďalších možných oblastí bádania a vzťah literatúry, filmu a divadla môžeme ďalej rozširovať o nové fenomény a žánre, ktoré ešte len čakajú na svoju podrobnejšiu analýzu, a to v umeleckom, ale v širšom chápaní aj v mediálnom priestore.<sup>13</sup>

---

13 Zaujímavým fenoménom je aj vzťah televízneho a filmového umenia, v poslednom období vplyv televíznej produkcie (reklamy) na filmové dielo. V tomto kontexte píše Z. Gindl-Tatárová: „Navyše, v posledných rokoch filmová estetika čoraz viac podlieha televíznej tlaku... podľa osvedčeného televízneho vzoru prepadáva divákov na spôsob reklamy, oslňuje ich, mätie, vodí na povrázku nevedností a výlučných vzťahov... estetika sublimovanej reklamy, potreba šokovať a predať tovar za každú cenu nahradila umenie rozprávať príbeh.“ In: Gindl-Tatárová, Z.: *Hollywoodoo* (filmové ilúzie podľa zaručených receptov), s. 16.

## Ukážka televízneho scenára z cyklu Príbehy spod Karpát, diel Nevesta pre draka

<b>NEVESTA PRE DRAKA</b>	
TV scenár na motívy medzevskej povesti	
<p>Účinkujú:</p> <p>Kováčsky <b>majster</b>  <b>Zuzka</b>, jeho dcéra          tovariš <b>Jano</b>          baník <b>Humel</b>  <b>Drak</b>          Šiesti <b>škriatkovia</b>  <b>Polec</b>, ich vodca  <b>Krčmárka</b>  <b>Hostia</b> v krčme          Cigánska kapela          Slamená <b>nevesta</b></p>	
Veľký celok na hámor...	
<i>Kamera ide horou... Pomedzi stromy sa dostane na úpätie kopca.</i>	
	Cez obraz prejdú <b>úvodné titulky</b>
<i>Pod stromom sedí Jano a vyrezáva píšťalu...</i>	<p>JANO Počuj, píšťalôčka... Niečo za niečo. Vyrábam ťa z nemého stromu. S tým, že budeš môcť spievať, čo nie je medzi vami stromami úplne bežné. Takže by si mohla urobiť aj ty niečo pre mňa. Niečo, čo zas nedokážem ja, Jano Hudec, povoláním kováčsky tovariš, trvalo hlásený v Medzeve... Prosím, privolaj svojím hlasom tú, na ktorú bez prestania myslím. Privolaj kováčovu Zuzku!</p>
<p><i>Oklepe píšťalu, priloží ju k ústam a zapíska...</i>  <i>Zvuk sa vznesie nad horu –</i>  <i>na jej kraji sa objaví kováčova dcéra...</i></p> <p><i>Jano Zuzku objíme...</i></p>	<p>JANO Kde si sa tu vzala, Zuzka?          ZUZKA Ako to, kde? Pomyslela som si na teba a prišla som...          JANO No vidíš, a to by sa nestalo, keby nie táto čarovná píšťala...! Neuveríš, čo sa mi prisnilo!</p>



	<p>ZUZKA Videl si ma pri oltári. A bola som za nevestu.</p> <p>JANO Bola. Lenže... objímal ťa iný!</p> <p>ZUZKA Kto iný?</p> <p>JANO To keby som vedel. Mal zelené oči a z úst mu vychádzal...</p> <p>ZUZKA Nehovor, že plameň...</p> <p>JANO Ako si uhádla?</p> <p>ZUZKA Odkedy sa rozniesla tá hrozná zvesť, nemôžem zažmúriť oka!</p> <p>JANO O akej zvesti hovoríš?</p> <p>ZUZKA Jaskyňa pod horou znovu ožila... Jej pán sa prebudil.</p> <p>JANO Myslíš draka?</p>
<p><i>Jano sa rozosmeje...</i></p> <p><i>Nechá Zuzku a rozbehne sa do kopca k hámru... Dievča sa za ním pozerá, keď zmizne medzi stromami, obráti sa na odchod. Po ceste k dedine kráča zhrbená postava v čiernom plášti. Tichá hudba. Čudný pocestný sa pomaly stratí za zákrutou... Zuzka trikrát zapľuje, aby odohnala nešťastie a rozbehne sa z kopca.</i></p>	<p>Ty naňho veríš..?</p> <p>ZUZKA Nesmej sa. Ľudia v dedine vraveli, že sa ukázal aj Humel...</p> <p>JANO A to je zas kto? Ďalší drak?</p> <p>ZUZKA Ale choď, Humel je baník, ktorého vraj kedysi drak pripravil o nevestu.</p> <p>JANO No tak, Zuzička... prebuď sa! Už je deň... A ja musím do práce. Inak ma tvoj otec vyhodí! Uvidíme sa na obed...</p>
<p><b>2. KRČMA – int.</b></p>	
<p><i>Pri dvoch stoloch dvaja osamelí hostia. Dvere sa s výzganím otvoria, na prahu stojí šedivý starec. Bez slova prejde miestnosťou a posadí sa do kúta...</i></p>	<p>1. HOSTĚ Už ste počuli?</p> <p>2. HOSTĚ Čo také?</p> <p>1. HOSTĚ Vraj je tu drak!</p> <p>2. HOSTĚ Drak? A kde?</p>

	<p>1. HOSTĚ V jaskyni... Teda asi.  2. HOSTĚ Tak asi, alebo určite?  1. HOSTĚ To nik nevie...  Leda ak starý Humel.  2. HOSTĚ To je ten, čo práve prišiel?  1. HOSTĚ Tichšie, aby nás nezačul...  2. HOSTĚ A čo takého ten starý Humel vie?  1. HOSTĚ Že čoskoro sa drak prebudí... Vždy, keď sa starec zjaví, treba sa mať na pozore.  KRČMÁRKA Čušte! Meliete dookola to isté.  1. HOSTĚ To, čo vravíme, je pravda.  KRČMÁRKA Potom o tom netreba tárať, ale s drakom niečo spraviť!  2. HOSTĚ A čo také?  KRČMÁRKA Viem ja?  1. HOSTĚ Ak nevieš, tak sa do toho nemiešaj, krčmárka.  KRČMÁRKA Dokiaľ ste pod mojou strechou, budem. Lebo ja mám rada skutky a nie prázdne reči. A komu sa to nepáči, nech drží papuľu. Inak... dovidenia!</p>
<p><i>Ukáže na dvere, ani jeden z hostí sa však nepohne...</i></p>	
<p><b>3. HÁMOR</b></p>	
<p><i>Nad blčiacim ohňom sa skláňa kováčsky majster...  Do dverí vstúpi Jano.</i></p>	<p>MAJSTER Ubehol rok a ja som sľúbil, že sa konečne rozhodnem...  JANO A rozhodli?  MAJSTER Nie je to vôbec ľahké...  JANO Azda nepracujem?  MAJSTER Pracuješ.  JANO A vy nie ste spokojný?  MAJSTER Som.  JANO Tak mám zostať u vás, alebo si hľadať robotu u iných? Lebo Jano sa urážať nenechá!  MAJSTER Je tu čosi, na čo nepoznám odpoveď, tovariš... Vysvetli mi, prečo sa z hámru vždy voľačo stratí.  Raz je to kladivo, potom sú to kliešte a napokon...  JANO Napokon to budem ja, koho stratíte, pán majster.</p>

<p><i>Majster ho vystrčí cez prah a pred nosom mu zatvorí dvere.</i></p>	<p>MAJSTER Nie ta zhurta... Môj hámor je na samom vrchu hory. Ľudia z Medzeva sem nevládzu... Len my dvaja, Jano. Ty a ja! Preto dokáž, že ty zlodej nie si! Ak sa ti to nepodarí, budeme sa musieť rozísť!</p> <p>JANO A Zuzka?</p> <p>MAJSTER Čo je s ňou?</p> <p>JANO Chcel by som ... rád by som ju... Nedáte mi ju za ženu?</p> <p>MAJSTER Tebe? Ako si na to prišiel?</p> <p>JANO Ako? Nuž, máme sa radi...</p> <p>MAJSTER Zabudni na ňu!</p> <p>Dokiaľ nedokážeš, že nie si zlodejom!</p>
<p><i>Jano si vyzlečie zásteru, šmarí ju o zem a uteká z kopca...</i></p>	
<p><b>4. POD HOROU – ext.</b></p>	
<p><i>Jano zastane a zvalí sa do trávy.</i></p> <p><i>Zbadá píšťalu, ktorú tu zabudol. Zoberie ju do ruky...</i></p> <p><i>Priloží si ju k ústam...</i></p>	<p>JANO Nie som zlodejom. Zuzku mi nechce dať, lebo nie som viac než chudobný tovariš. Taký, čo dnes príde a zajtra... odíde. Doparoma, lenže ja nie som ako ostatní! Jano Hudec je...</p>
<p><b>5. HÁMOR – int.</b></p>	
<p><i>Vojde Zuzka s obedom...</i></p>	<p>ZUZKA Vy ste tu sám, otec?</p> <p>MAJSTER Veď vidíš.</p> <p>ZUZKA A Jano?</p> <p>MAJSTER Čo je s ním?</p> <p>ZUZKA Kde je?</p> <p>MAJSTER Na obchôdzke.</p> <p>ZUZKA Len tak?</p> <p>MAJSTER Len tak.</p> <p>ZUZKA Čudné... Nikdy ste ho po nič neposlali, tato...</p> <p>MAJSTER Nuž tak som ho tentoraz poslal.</p>

<p><i>S plačom vybehne...</i></p>	<p>ZUZKA A smiem vedieť po čo?  MAJSTER Po včerajší deň, doparoma... Čo vyzvedáš?  ZUZKA Lebo sa mi nepáči, ako sa k nemu chováte.  MAJSTER Ja k nemu? To mi vysvetli!  ZUZKA Ako by vám ani nebol roveň.  MAJSTER A je?  ZUZKA Čo proti nemu máte, otec?  MAJSTER To, že na teba myslí.  ZUZKA No a? Aj ja na neho myslím.  MAJSTER Tak s tým zaraz prestaň, Zuzana. Lebo...  ZUZKA Lebo čo?  MAJSTER Pôjdeš z domu!  ZUZKA Ako on?  MAJSTER Nevyhodil som ho. Iba poslal, aby sa očistil.  ZUZKA Tak očistil? Od čoho?  MAJSTER Od podozrenia.  ZUZKA Hovoríte, akoby voľačo spáchal...  MAJSTER Musí dokázať, že sa mi z hámru nestrácajú veci jeho pričinením...  ZUZKA Čože? Vy si myslíte, že Jano Hudec je zlodej?  MAJSTER Myslím – nemyslím. Jano Hudec nie je pre teba ženích, dcérka.  ZUZKA A komu ma teda chcete dať? Drakovi?</p>
<p><b>6. HÁMOR v noci – ext. – int.</b></p>	
<p><i>Jano sa ticho schová za roh. Po chodníku sa blíži pološkriatok – poločlovek a spieva. Sedemhlasne!</i></p>	<p>POLEC  Na prípecku  od večera  v čomsi vrecku  zíva diera...  Kto uhádne  do nej spadne  už je v diere  už je na dne...  Ten, čo nevie uhádnuť,  nemôže sa z diery hnúť  a tak onú slávnú dieru  zmastí s chlebom na večeru!</p>

<p><i>Vzdialené zvony z dediny odbijajú poľnoc. Polec pred hámrom zastane a vyťahuje z vreciek škriatkov...</i></p> <p><i>Obzerá sa a jastrí...</i></p> <p><i>Otvorí opatrne dvere veľkým strieborným kľúčom, ktorý mu visí na karičke s množstvom ďalších, a strčí hlavu dovnútra...</i></p> <p><i>Škriatkovia vojdú do hámru a začnú snoriť. Pobiehajú sem a tam, otvárajú zásuvky a prehľadávajú ich... Jeden z nich si všimne kopiju na stene...</i></p>	<p>POLEC Podme, chlapi, vrtko do roboty! Ale po tichu.</p> <p>Hoci mám pocit, akoby nás voľakto sledoval.</p> <p>Hybajte, vzduch je čistý.</p> <p>ŠKRIATOK MOTAJ Pozrimeže... aká nádherná kopija! Ako ukutá pre rytiera Juraja...</p> <p>TRDLO To je kto?</p> <p>MOTAJ Predsa ten, čo kedysi zapichol draka!</p> <p>CHYTRÁK Tichšie! Mohol by vás začuť ten náš.</p> <p>TRDLO Koho myslíš?</p> <p>CHYTRÁK Predsa draka.</p> <p>MOTAJ No a čo? Kopija je prekrásna a nech to počuje kto chce!</p> <p>POLEC Tak dosť! Správate sa ako malí...</p> <p>TRDLO Veď sme!</p> <p>CHYTRÁK A sme na to hrdí.</p> <p>ŠKRIATKOVIA Tak, tak, hrdí!</p> <p>CHYTRÁK Lebo nie je dôležité, či je niekto zvonku malý, dôležité je, či je zvnútra veľký!</p> <p>POLEC Pekne si to povedal, Chytrák, dnes tu ale nie sme kvôli pekným rečiam! Zabudol si, že drak chce nové náramky?</p> <p>MOTAJ Pre seba?</p> <p>POLEC Pre nevestu! Musíme nájsť náradie, ktoré by náramky ukulo!</p>
<p><i>Jano strčí zvedavú hlavu do okna. Brvno, na ktorom stál, uhne a Jano spadne...</i></p> <p><i>Škriatkovia zdvihnú hlavy... Polec pochytá škriatkov, popchá ich do vreciek a vybehne z hámru. Jano sa zviecha spod okna...</i></p> <p><i>Na parapete svieti zabudnutý lampášik. Jano si ho prekvapene obzrie...</i></p>	<p>POLEC Čo to bolo?</p> <p>ŠKRIATKOVIA Rýchlo preč!</p> <p>JANO To sa mi zdalo, alebo to bolo naozaj?</p> <p>Nezdalo! Rýchlo za nimi, než zmiznú!</p>

<b>7. POD HOROU – ext.</b>	
<p><i>Jano prehľadáva húšťavu pod kopcom.</i></p> <p><i>Napokon sa unavene zvalí do trávy... Svitá. Vytiahne píšťalu a začne hrať. Vietor sa utíši, ranní vtáci zmĺknu... Do trávy si ticho prisadne Zuzka a počúva.</i></p>	<p>JANO Kde ste, mužičkovia... Kam ste sa prepadli?</p> <p>ZUZKA Vraj nás opustiš?</p> <p>JANO Ja? O čom to rozprávaš?</p> <p>ZUZKA A práve teraz, keď je najhoršie...</p>
<p><i>Od dediny sa blíži Majster... Jano mu vybehne naproti...</i></p>	<p>JANO Stalo sa niečo?</p> <p>ZUZKA Zabudol si?</p> <p>Drakovi sa zažiadalo mladej krvi.</p> <p>JANO Odkiaľ vieš?</p> <p>ZUZKA Jestvuje svedok, ktorý si pamätá, čo sa vtedy prihodilo.</p> <p>JANO Kedy vtedy?</p> <p>ZUZKA Pred sto rokmi. Keď sa drak zobudil poslednýkrát... Vtedy sa mal ženiť aj baník Humel. Lenže drak bol rýchlejší a nevestu mu vyfúkol.</p> <p>JANO Len tak?</p> <p>ZUZKA Viem ja? Vraveli dedinčania. A tí to majú od...</p> <p>JANO: Od Humela. Od toho, ktorý mal vtedy možno dvadsať rokov. A dnes? Ak nezomrel, sto-dvadsať. Nie, nie, na tohto svedka neverím, Zuzička...</p>

<p><i>Majster sa sťažka posadí do trávy a mlčí... Potom sa odhodlá pokračovať</i></p> <p><i>Zuzka s plačom utečie. Jano vyskočí a uteká za ňou...</i></p>	<p>JANO Vystriehol som zlodejov, majster. Boli siedmi... Šiesti z nich nie väčší lakt'a, siedmy, ich veliteľ, ohyzdný trpaslík...</p> <p>MAJSTER Prečo mi to rozprávaš?</p> <p>JANO Aby som sa očistil od viny.</p> <p>MAJSTER Čo tam po zlodejoch... Najväčší zo všetkých je aj tak drak. A toho nepíš!</p> <p>JANO Nebol by som si taký istý...</p> <p>MAJSTER Richtár ťahal z klobúka meno dievky, ktorá pripadne drakovi...</p> <p>JANO A viete, ktoré mu vyšlo?</p> <p>ZUZKA Nevieme...</p> <p>MAJSTER Tvoje, dcérka...</p>
---	--

### **Ukážka filmového scenára Robinson & Crusoe**

(Rozhovor medzi Sándorom a Mišom a Sándorom a režisérom sa odohráva v angličtine, Sándor komunikuje vo svojom príbehu po maďarsky, Mišo po slovensky.)

Sándor m.o.

Nad zemou v letku utkvel na krídlach  
potupný démon, v pravej hlaveň vojny,  
z nej, plameň šľahol dvojný, trojný...  
a k zemi vzal sa splývať v premenách,

iskriaci síru, meteorov prach —  
Rod ľudský dlho spal už nepokojný:  
i strhol sa! — živ sudbinej vtom trojný  
zrel, úžas v očiach, v údoch mrazný strach.

*Detaily priestoru baru – ľudia, Mišo a surreálne vízie s titulkami*

*Hranica. Cez hranicu prechádza v aute Sándor zazvoní mu telefón.*

Asistentka m.o: Sándor? (anglicky)

Sándor: Áno.

Asistentka: Režisér chce vedieť, kedy dorazíš.

Sándor: *(chvíľa váhania)*

Asistentka: Haló?

Sándor: Už som prešiel hranicou, o chvíľu budem v divadle.

Asistentka m.o.: OK, čakáme.

*Sándor vytočí číslo.*

Mužský hlas m.o. Haló... Haló...?

*Sándor zruší telefón, zamyslí sa. Auto prechádza večernou krajinou.*

*Divadlo: Mišo v tmavom kúte pripaľuje si cigaretu (marihuanu), pozrie sa na ruky, akoby sa mutriasli, potiahne si. Otvoria sa dvere, Mišo zakryje cigaretu.*

Asistentka: Volal Sándor, o chvíľu bude tu.

*Mišo len kývne hlavou, asistentka si ho na chvíľu premeria, ale potom odíde. Mišo siahne do vrečka, v ruke drží zväzok kľúčov. Mišo sa pozrie cez okno na ulicu – dvojexpozícia: ulica, Mišo kráča ku kaviarni – baru. Pozrie sa cez okno, výklad do vnútra kaviarne. Žena za pultom inkasuje posledného host'a, ktorý odchádza. Zazvoní zvonec, host' vychádza, Mišo vojde dnu, zatvorí sa dvere. Mišo vyfúkne dym z cigarety, pozerá v divadelnej šatni von z okna, po chvíli chytí do ruky text položený na stole: Robinson & Crusoe, pozrie sa do zrkadla, začne textovať z hry.*

Mišo: Som pilot... rozumieš pilot... lietadlo, slnko, nebo...

*Pozrie do zrkadla, upravuje si make-up, skoro až nezainteresovane a skôr pre seba.*

Mišo: A kto si ty.

*Natiahne si traky, pozrie sa na prázdnu stoličku.*

Mišo: Môže mi niekto doniesť uniformu?!... (chvíľa ticha) Haló...!

*Pred divadlom: Sándor sa na chvíľu otočí, zapadá slnko, už je skoro tma, ulica je prázdna, trochu ho to zarazí, potom sa chce pohnúť smerom k divadelným dverám. Začuje klepot, z*



*rohu sa objaví muž na koni, na hlave ma somársku hlavu, prejde poza chrbát Sándora, ten, keď sa otočí, jazdec je preč, ulica je prázdna, otvorí dvere a vojde do divadla.*

**titulok: Robinson & Crusoe**

*Divadlo: (stôl-liftek)*

*Zasvietia sa svetlá, na javisku veľký stôl. Počuť zvuk mora. Na stole sa objaví ruka, niekto sa chce dostať na stôl. Pomaly a ťažko sa dostáva Sándor na stôl, vylezie naň, zmocní sa ho pocit malého vlastníka plochy, na ktorej sa zachránil. Demonštruje seba ako suverénneho vlastníka priestoru. Z opačnej strany vylezie na stôl Mišo. Sándor ho nevidí. Mišo ho zbadá a kradmo sa vyštverá na stôl, má pocit neistoty, ale zároveň pocit, že na stôl sa zmestia obidvaja. Sándor zazrie Miša, je to pre neho prekvapenie, že na stole nie je sám. Chvíľu sa pozorujú, následne sa začínajú k sebe približovať. Nevieme, či sa na seba vrhnú a zvedú zápas o priestor alebo sa pokúsia komunikovať. Približujú sa tvármi k sebe až skoro na dotyk, začnú sa ovoniavať. Ich tvare sa uvoľnia, kamarátske gesto, možno úsmev, smiech, podajú si ruky. V tom prehovorí Sándor.*

Sándor: Szia

Mišo sa na chvíľu zarazí, povie.

Mišo: Ahoj.

Sándor odtiahne ruku, takisto aj Mišo.

*Na znak disharmónie každý ide na svoju stranu stola. Mišo vytiahne ako keby z mora batoh, spod stola, vyberie vojenský ešus a položí ho na stôl, je evidentné, že jeho časť stola je teraz väčšia, Sándor posunie Mišov ešus ostentatívne od seba, naznačí tým, že jeho polovica patrí iba jemu. Sándor chytí do ruky piesok a urobí hranicu, väčšia časť je evidentne Sándorova. Mišo po chvíli váhania „zruší“ hranicu, rozmetie piesok, zoberie kriedu z vaku a nakreslí ňou hranicu, teraz je väčšia časť Mišova. Sándor zoberie Mišovi z ruky kriedu a na Mišovu časť napíše Felvidék, Mišo to zmaže a napíše na celú časť stola Veľká Morava. Sándor zdúpnie, zoskočí zo stola a chytí dosku stola a ťahá ju k sebe, Mišo spadne zo stola a začne ťahať svoju časť stola k sebe. Sándor vytiahne nôž zo svojho batoha, Mišo sa zľakne, odstúpi, Sándor vyhodí zo stola Miša a zapichne víťazoslávne do stredu stola nôž. Počuť zvuk motorovej píly, Sándor sa otočí, naňho ide Mišo s motorovou pílou, Sándor odskočí od stola, motorová píla sa zareže do stola, zaznie Óda na radosť, detail motorovej píly, ktorá reže stôl. Sándor si oblečie uniformu a postaví sa na veliteľský „mostík“ na točni, Mišo doreže stôl a oblečie si taktiež uniformu a postaví sa na druhý mostík, veliteľské mostíky, na ktorých sú herci v uniformách, schádzajú do prepadliska za melódiu Beethovenovej Ódy.*

*Mišo a Sándor v prepadlísku hrajú civilne, sú v reáli, zídu z mostíka, prehodia pár slov, idúc smerom k dverám.*

Sándor: Celkom dobre na generálku, nie?

Mišo: Čo ja viem, to nech povie režisér.

Sándor: Dobre, že máme režiséra, aj ty máš s tým problém, keď ťa diriguje žena?

Mišo: Ja mám problém, ak nedostanem dobrý honorár.

Sándor: Stále nerozumiem, ako sa na opustenom ostrove objaví motorová píla.

Mišo: To nerieš, to je avantgarda.

Sándor: Myslím, že aj avantgarda by mala mať logiku. Minule u nás v Miškolci som videl jedného, čo 15 minút len hulákal do mikrofónu... vraj je to významný umelec... zabudol som meno.

Mišo: Také sračky sú teraz najlepšie platené.

Sándor: Čo hovoríš?

Mišo: V dnešnej dobe good job.

*Mišo sa len zaksichtí, nemá chuť pokračovať v intelektuálnej debate. Siahne po kľúčke od dverí, ale dvere sa nedajú otvoriť. Skúša niekoľkokrát.*

Mišo: Oni zabudli odomknúť dvere...

Sándor: Nie je tu iný východ na javisko?

Mišo: Myslím, že nie.

*Zabliká svetlo na lampe, Mišo zanádáva.*

Mišo: (po slovensky, pre seba) Som zvedavý, koľko im potrvá, až prídu na to, že sme tu zamknutí.

Sándor: Čo hovoríš?

Mišo: Ninčem...

*Sándor hľadá iný východ*

Mišo: (po slovensky) vyser sa na to. *Buchne po dverách.*

Mišo: V dnešnej dobe si už každý robí, čo chce. Pozrie na dvere, v ktorých sa stratil Sándor. *Potiahne si z cigarety.*

Mišo: Tam je nejaký kanál, vyjdeš na ulicu! (pre seba) bláznivý Maďar...

*Sándor v divadelnom bludísku prechádza úzkymi chodbami. V tmavej izbe sa mu objavia dve postavy: osol a sviňa. Oproti sebe sedia za rozpolenými stolmi muži s hlavou somára a svine, pred každým z nich je polovica šachových figúrok, na stene dokumentárne zábery z vojen. Muži vo zvieracích hlavách vytiahnu pištole, namieria na seba a začnú sa ostriekavať vodou. Po chvíli sa otočia na Sándora a namieria na neho. Sándor v krátkom okamihu akoby*

*uvidel svojho syna. Syn mu utečie do tunela, Sándor sa pustí za synom.*

*Magnezitka: malý otvor, príklop na zemi, z druhej strany ho niekto vytláča. O chvíľu sa v otvore vynorí Sándor, najprv hlava, potom celé telo. Sándor vyjde do priestoru, vidíme jeho udivenú tvár. Záber ako na začiatku filmu. Záber veľkého celku na Sándora a apokalyptickú krajinu magnezitky. Sándor urobí pár krokov, je udivený z priestoru, do ktorého vošiel. Obďaleč zaznie zvuk zvona. Apokalyptickou krajinou prechádza sprievod kňazov v čiernych rúchach, v strede nesú sediacu ženu v antických gréckych šatách sediacu na bielom býkovi. Sándor v krátkom okamihu uvidí svojho syna.*

Sándor: Šani?, (synak?)

*Sándor sa rozbehne za synom, nasleduje ho späť do tunela. Tunelom prechádza Sándorov syn, za ním ide Sándor.*

*Divadlo – prepadlisko. Otvárajú sa malé dvere v prepadlisku. Mišo stojí na kapitánskom mostíku.*

Mišo: Kde si bol? Pod', pomôž mi dostať sa hore (*všimne si zvláštny výraz Sándorovej tváre*).  
Čo je...?

Sándor: Nevidel si tu niekoho vojsť?

Mišo: Čo..., tu?

*Chvíľu si obzerá Sándora. Sándor zmení tému, zdá sa mu to až príliš nereálne, čo pred chvíľou videl.*

Mišo: Si v poriadku?

Sándor: Hej, hej, čo mám urobiť?

Mišo: Potiahni týmto... Ako sa to povie... Tým kolesom, kľukou...

Sándor: Myslel som, že to funguje na automatiku.

Mišo: Ide to aj ručne... Ťahaj... Ťahaj...

*Sándor začne ťahať kľukou, Mišo na mostíku prechádza na javisko.*

Sándor: (*pre seba*) To sme teda dopadli...

Mišo: Anglicky, anglicky... nerozumiem ti.

Sándor: (*pre seba*) O chvíľu budeme aj prdiť po anglicky.

*Mišo na javisku. Atmosféra prázdneho divadla. Mišo vyjde na chodbu, otvorí akési dvere, miestnosť je prázdna. Vracia sa chodbou na javisko, to je prázdne, na javisku len stôl, pozrie sa za svetlom do hľadiska, aj to je prázdne. Otvára ďalšie dvere z chodby do šatne, tá je tiež prázdna, ide po chodbe:*

Mišo: Hej, je tu niekto? Hej!

*Schody. Vrátnica, otvorí dvere divadla, pred ním len fontána, ktorá hrá akýsi evergreen, park je prázdny. Noc. Niekde na chodníku je pohodený bicykel, inde noviny rozhadzuje vietor po ceste. Mišo vyjde na hlavnú ulicu, mesto je prázdne, len fontána, hudba, zapnuté lampy. Mišo ide uličkou: autá zaparkované na ulici, sú opustené. Atmosféra samoty v meste. Mišo prekvapene ide ďalšou uličkou, počuť muža v maske klauna hrať na harmonike. Mišo prichádza k podniku, pred ním spievajúci klaun, zvnútra vychádza hudba, vrava. Mišo vstupuje do podniku – metafora vnútornej dekadencie: pritlmené svetlá, alkohol, žranica, ženy v škraboškách koketne, eroticky sa správajúce, muži v rôznych uniformách, všetci hovoria rôznymi jazykmi Európy. Nejaká žena sa pristaví k Mišovi. Dym, pritlmené svetlá, všetko sa to odohráva akoby na jednom mieste, kopa ľudí, národov. Niekde vzadu sedí žena odetá v antickom odeve, sediaca na bielom býkovi. Jej výraz tváre je indiferentný, možno až chladný k tomu, čo sa odohráva okolo nej: žena v pozícii mýtu Európy. Bar plný „neidentifikovateľných“ ľudí, pokračovanie „apokalypsa“, tentokrát apokalypsa morálky. Objaví sa malý chlapec (Sándorov syn) vo fraku s namaľovanými fúzmi, ukazuje Mišovi tmavú chodbu. Mišo v tme zapne zápalkou, pohne sa výťah, okolo neho rekvizity – oslia, svinská hlava. Výťah prichádza na javisko.*

*Divadlo – javisko:*

*na javisku pobehuje divadelný „štáb“, niekde v javisku režisérsky pult.*

Režisér: Môžete, tie bazmeky dať preč, nech je to menšie? (*ukazuje na lífteky*) Musí to byť malý priestor, skľúčujúci, nič, len malý kúsok zeme na mori.

Sándor: (už na svojej polovici stola, upravuje ho kostymérka) Ja som pripravený (*Všimne si Miša, ktorý je trochu ako keby dezorientovaný.*)

Sándor: are you ok?

*Sándorovi zazvoní mobil*

Režisér: Komu počas skúšky zvoní telefón, to som vyslovene zakázal!

Sándor: Prepáčte, ja som zabudol.

Režisér: Podťte, pripravte sa, budeme pokračovať, nechcem tu ostať do večera.

*Mišo prikývne a sadne si na svoju polovicu stola. Režisér dáva ešte posledné pokyny Mišovi.*

Režisér: Doteraz som mal pocit, že na to seriete, chcem, aby ste ma presvedčili, že ste obidvaja naozaj v prdeli... jasné? (*na Miša*) prelož mu to... svetlá! (*zapnú sa divadelné svetlá*), zvuk! (*zvuk mora*).

*Sándor nechápavo na Miša. Mišo len pokrčí plecami.*

Mišo: Good job (*Sándor prikývne*)

Režisér: Akcia!

*Pokračuje divadelný text. Mišo a Sándor sú na svojej rozpílenej polovici stola, pri nich len vaky, pohodený ešus, na sebe majú vojenské uniformy. Pozerajú sa na seba trochu nedôverčivo. Sándor vytiahne chlieb. Začína ho lámať a po chvíli jesť. Pozrie sa na Miša, ktorý zaregistroval chlieb v Sándorovej ruke.*

## Literatúra

- Anoca, D. M.: Jadvigin vankúšik alebo eseje namiesto recenzie. In: Dolnozemský Slovák, IV (XIX), č. 1 – 2.
- Aristotelés: Poetika. Praha: Nakladatelství Svoboda: 1996.
- Ballek, L.: Južná pošta. Bratislava: Vydavateľstvo Kalligram: 2007.
- Biedermann, H.: Lexikon symbolů. Praha: Beta 2008.
- Čepan, O.: Literárne bagately. Bratislava: Archa 1992.
- Deleuze, G.: Film 1. Obraz – pohyb. Praha: NFA 2000.
- Deleuze, G.: Film 2. Obraz – čas. Praha: NFA 2006.
- Ejzenštejn, S.: O stavbě uměleckého díla (výběr ze statí, teoretických úvah a studií). Praha: Československý spisovatel 1963.
- Freud, S.: Umenie a psychoanalýza. Bratislava: Slovenský spisovateľ 2000.
- Freud, S.: O láske a sne. Bratislava: Slovenský spisovateľ 2002.
- Gindl-Tatárová, Z.: Hollywoodoo (filmové ilúzie podľa zaručených receptov). Bratislava: Slovenský filmový ústav 2001.
- Hegel, G., W., F.: Estetika I, II. Praha: Odeon 1966.
- Helmanová, A.: Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl. In: Sborník filmové teorie. 3. Praha: Národní filmový archiv 2005.
- Himič, P.: Kontexty literatúry a Horákov dramatický text. In: Realizácie textu 3. Levoča: Modrý Peter 1996.
- Himič, P.: Maska v hereckej tvorbe ľudového divadla. In: Masky v ľudovej kultúre. Bratislava: Národné osvetové centrum 1998.
- Himič, P.: Posolstvo autora. In: K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry 90. rokov 20. storočia. Prešov: Náuka 2004.
- Horák, J.: Slovenské ľudové balady. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1956.
- Horák K.: Cukor. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1977.
- Horák, K.: Spätné zrkadlo. In: Horák, K.: Komorné hry. Bratislava: R. S. Royal service 2004.
- Horák, K.: Metamorfózy alternatívneho divadla. Levoča: Modrý Peter 2009.
- Hrbata, Z. – Procházka, M.: Romantismus a romantismy. (Pojmy, proudy, kontexty). Praha: Karolinum 2005.
- Jaroš, P.: Tisícročná včela. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1982.
- Krausová, N.: Epika a román. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1964.
- Leščák, M. – Sirovatka, O.: Folklor a folkloristika. Bratislava: Smena 1982.

- Lévi-Strauss, C.: Štruktúrna antropológia I, II. Bratislava: Kalligram 2000.
- Liba, P.: Literatúra a folklór. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre 1991.
- Litteraria XVI. Literárny romantizmus. Bratislava: Veda 1974.
- Lotman, J.: Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1975.
- Lotman, J.: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava: Tatran 1990.
- Lotman, J.: Text a kultúra. Bratislava: Archa 1994.
- Macek, V. – Paštéková, J.: Dejiny slovenskej kinematografie. Martin: Vydavateľstvo Osveta 1997.
- Marčok, V. a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava: Literárne informačné centrum 2006.
- Mihálik, P.: Kapitoly z filmovej teórie. Bratislava: Tatran 1983.
- Miháliková, G.: Estetické paralely a osobitosti vzťahu literatúry, divadla, filmu a televízie. Bratislava: Slovenský filmový ústav 1987.
- Michalovič, P.: Krátke úvahy o vizualite a filme. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2000.
- Miko, F.: Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou. Bratislava: Tatran 1973.
- Miko, F.: Hodnoty a literárny proces. Bratislava: Tatran 1982.
- Miko, F.: Umenie lyriky. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1988.
- Miko, F.: Význam, jazyk, semióza. Nitra: Vysoká škola pedagogická 1995.
- Mikula, V.: Od baroka k postmoderne. Levice: Koloman Kertész Bagala, Vydavateľstvo L. C. A. 1997.
- Mináč, V.: Dúchanie do pahrieb. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1989.
- Nejedlá, J.: Balada a moderní epika. Praha: Československý spisovateľ 1975.
- Paštka, J.: Estetické paralely umenia. Bratislava: Veda 1976.
- Paštka, J.: Spätný pohľad bez kamery. Bratislava: Veda 2005.
- Plažewski, J.: Filmová reč. Praha: Orbis 1967.
- Rakús, S.: Poetika prozaického textu. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1995.
- Rakús, S.: Pieseň o studničnej vode. Levoča: Koloman Kertész Bagala 2006.
- Sabol, S. J.: Lyrické prvky vo filmovej štruktúre. Košice: Equilibria 2009.
- Sabol, S. J.: Teleologický a estetický status slovenského klasicizmu a romantizmu. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška 2007.
- Sabol, S. J.: Medzi literatúrou, filmom a divadlom. Genologické poznámky k interakcii literárnych, filmových a divadelných postupov v umeleckom diele. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach 2014.
- Sabolová, O.: Kompozičné špecifiká v Rakúskej poviedke Jasanica. In: Interpretáčnej variácie umeleckého textu. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, Filozofická fakulta 2005.
- Slovo, gesto, pohyb, obraz, tvar. Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie venovaný okrúhlemu životnému jubileu prof. PhDr. Karola Horáka, CSc. Ed. Pukan, M. – Kušnírová, E. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity 2013.

- Stadtrucker, I.: Dramaturgia hraného filmu. Bratislava: Tatran 1990.
- Staiger, E.: Základní pojmy poetiky. Praha: Československý spisovatel 1969.
- Stasiuk, A.: Haličské poviedky. Bratislava: Slovart 2006.
- Sväté písmo. Trnava: Spolok svätého Vojtecha 1996.
- Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka. Zost. M. Brázda, M. Kaňuch, P. Michalovič. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2002.
- Šmatlák, S.: O interpretácii umeleckého textu. 1. Zborník Pedagogickej fakulty v Nitre. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1976.
- Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře. Sborník filmové teorie 3. Praha: Národní filmový archiv 2000.
- Uher, P.: Čo je za zrkadlom. Bratislava: Divadelná fakulta VŠMU 2012.
- Vedral, J.: Horizont události. Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu. Praha: Pražská scéna 2016.
- Všetička, F.: Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1986.
- Zajac, P.: Tisícročná včela ako mýtus prežitia. In: Slovenská literatúra, 48, 2001, č. 6.
- Závada, P.: Jadvigin vankúšik. Bratislava: Kalligram 1999.

## **Interpretácia filmového diela**

*Vysokoškolská učebnica*

Autor: doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach  
Vydavateľstvo ŠafárikPress

Rok vydania: 2021

Počet strán: 97

Rozsah: 6,06 AH

Vydanie: prvé

ISBN 978-80-8152-964-1 (e-publikácia)

