

Sabol, Ján

## Žáner balady ako prototext filmovej adaptácie

*Slavica litteraria*. 2018, vol. 21, iss. 2, pp. 29-36

ISSN 1212-1509 (print); ISSN 2336-4491 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/SL2018-2-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138598>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Žáner balady ako prototext filmovej adaptácie

Ján Sabol (Košice)

## Abstrakt

Fenoménom filmovej adaptácie sa v poslednej dobe pomerne často zaoberá medialistika, ale aj literárna veda. V našej práci sa zameriavame na atypický prepis dvoch baladických textov do filmovej podoby, a to: adaptácia najstarších slovenských ľudových balád *Javor a Juliana* (1972, réžia Štefan Uher) a adaptácia romantických balád K. J. Erbena *Kytice* (2000, réžia František Brabec). Keďže základné princípy tvorby baladického textu a charakteristiky tohto žánru sú relatívne známe, zameriavame sa na problematiku genológie a zároveň na problematiku penetrácie a koexistencie lyrických, epických a dramatických prvkov v literárnom texte a následnej filmovej adaptácie. Daná téma má teda širší, nielen literárny, filmový, ale aj antropologický a kultúrny aspekt. V našej práci načrtneme základné predpoklady ďalšieho možného výskumu tejto témy.

## Klíúčové slová

film; literatúra; adaptácia; lyrické; epické; dramatické

## Abstract

### Genre Ballad as a Film Adaptation Prototext

The film adaptation has been relatively frequent in the recent period of medialistics, but literary science has focused mainly on the principles of transcribing the literary text into film form. In our work, we focus on the atypical transcription of two balladic texts into film adaptation of adaptation of the oldest Slovak folk ballads directed by Štefan Uher in *Javor and Juliana* (1971) and the adaptation of director František Brabec *Bouquet* (2000). Since the basic principles of the creation of the balladic text and the characteristics of this genre are relatively familiar, we will focus on the issue of genology, and above all on the penetration and coexistence of lyrical, epic and dramatic elements in the literary art and consequently in the film form. The issue has a broader literary, film, but also anthropological and cultural aspect, so we will outline only the basic premise of further possible research on the topic

## Key words

film; literature; adaptation; lyric; epic; dramatic

Filmovou adaptáciou sa v poslednej dobe pomerne frekventovane zaoberá medialistika, ale aj literárna veda predovšetkým so zameraním na princípy transkripcie literárneho textu do filmovej podoby, ale aj interferencie rôznych postupov na osi literárny text – filmové dielo. V našej práci sa zameriame na atypický prepis dvoch baladických textov do filmovej podoby, a to na adaptáciu najstarších slovenských ľudových balád *Javor a Juliana* (1972, réžia Štefan Uher) a adaptáciu balád K. J. Erbena *Kytice* (2000, réžia František A. Brabec). Keďže základné princípy kreovania baladického textu a charakteristika tohto žánru sú pomerne známe, zameriame sa na problematiku genológie, a to predovšetkým na prienik a koexistenciu lyrických, epických a dramatických prvkov v literárnej predlohe a následne vo filmovom tvare.<sup>1</sup>

Literatúra romantizmu má množstvo línií, od monumentálnosti revolučných ideí až po silný individualizmus spojený s hlbokým senzitivizmom a mysticizmom, inšpirovaným svetom stredovekej mystiky a transcendentna, rezonujúcim predovšetkým v žánroch lyriky. A práve tento svet magického romantična<sup>2</sup> s nádychom tajuplnosti, až hororovosti, ľudskej tragédie a fatálnosti konania postáv sa stáva základnou entitou pri stavbe žánru balady. Ak klasicizmus prichádza s princípom hľadania harmónie v žánroch ódy a idyly, ktoré majú vo svojej statickej polohe tendenciu k štylovosti, strohosti, romantizmus prináša introvertný pohľad básnika, ktorý otvára svoj vnútorný svet v množstve osobných, osudových poryvov. Klasicizmus, ale aj v širšom kontexte osvietenstvo, na rozdiel od stredovekého duchovného spiritualizmu preferuje exaktnosť a poznanie s mottom *sapere aude* – odvaha poznať<sup>3</sup>. Romantizmus odmieta glorifikovanie rozumu, ktorý nedokáže obsiahnuť a pomenovať celú prírodu i kozmos. Na rozdiel od klasicistického veršovania popretkávaného ospevovaním prírody v intenciách ľudského rácia, poézia v romantizme „*prestáva byť zábavkou a cvičením, stáva sa poslaním a osudom*“.<sup>4</sup>

Madame de Staël člení francúzsku literatúru prelomu 18. a 19. storočia teritoriálne na literatúru juhu a literatúru severu. Literatúru juhu definuje ako literatúru inšpirovanú antickou kultúrou: harmónia, póza, ornamentalizmus, to sú základné znaky tejto literatúry, ktoré sa zosobňujú predovšetkým v žánri idyly a ako ďalej podotýka, tento princíp

1 V našej práci sa budeme pridrižovať klasickej druchovej kategorizácii lyrické – epické – dramatické. Zaujímavé je v spojení s filmovou naráciou rozdelenie druhov podľa K. Hamburgerovej, ktorá na rozdiel od aristotelovskej a heglovskej koncepcie pozná len dva druhy: fikcionálny alebo mimetický, do ktorého zahrňuje epickú, dramatickú a filmovú fikciu a na lyrický alebo existencionálny druh.

2 Pojem „romantično“ použili už romantickí nemeckí filozofi. Definovali ho v kontraste s klasicistickou poéziou, pričom romantično (fenomén magiky, tragiky, dynamiky...) nachádzali aj v starých dielach, nielen v textoch romantického literárneho obdobia.

3 „*Náhle však (asi roku 1828) jsme se dozvěděli, že existují romantická a klasická poezie, romantický a klasický román, romantická a klasická óda; ba co dím, drahý pane můj, že i pouhý verš může být romantický nebo klasický, podle toho, jak jej chápeme. Když se k nám donesla táto zvěst, celé noci jsme nespali. Dva roky klidu a jistoty byly by tam jako pouhý sen. Všechny naše úvahy ovládl zmatek; netvoří-li již demarkační linii mezi oběma tábory Aristotelova pravidla, podle čeho se máme orientovat, na co se máme spolehnout? Jak mám poznat, ke které škole patří literární dílo, jež čteme? Mysleli jsme, že zasvěcenci v Paříži musí mít nějakou formulku, která ten problém rychle vyřeší, co ale máme dělat my na venkově? A musím Vám říci, pane, že u nás má slovo romantický lehce pochopitelný význam – je synonymem absurdního a nikdo se o ně zvlášť nestará...*“ Z listu A. De Musseta. In: HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2006, s. 290.

4 MATUŠKA, Alexander: *Dielo II*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 112.

básnenia je výrazne ovplyvnený stredomorským podnebíom a tradíciou tohto regiónu orientovanou na antické ideály. Literatúru severu vníma ako literatúru ovplyvnenú severskou kultúrou, severskými mýtmi a ľudovou slovesnosťou, túto literatúru, na rozdiel od klasicistickej literatúry, vníma ako progresívnu a modernú<sup>5</sup>. Klasicizmus je obrazne povedané umeleckým smerom šľachty a zámku, romantizmus tento úzus „vysokiej“ kultúry narúša, ponára sa do priestoru ľudovosti a rurálnosti, v ktorom nachádza zásadnú inšpiráciu po formálnej aj motivickej stránke. A práve žáner balady, ako jeden zo základných žánrov romantickej literatúry (a zároveň ľudovej slovesnosti), sa stal atypicky primárnym prototextom pre filmove adaptácie *Kytice* a *Javor a Juliana*. Tento fakt je zaujímavý predovšetkým z druhového hľadiska, keďže baladický text má predovšetkým lyrický pôdorys, no okrem lyrických prvkov na stavbe baladického textu sa štandardne podieľa aj epický a nazdávame sa aj dramatický princíp. Táto z druhového hľadiska „komplementárnosť“ baladickéj výstavby sujetu je blízka aj filmovému jazyku. Spomenuli sme, že lyricko-epický baladický text je atypickým podkladom pre filmovú adaptáciu, je to preto, že stavba filmového sujetu sa konvenčne dáva do korelácie s epickou štruktúrou predovšetkým románového alebo novelistického prozaického textu. Využívanie epických, ale aj lyrických a aj dramatických postupov vo filmovom diele však dokazuje komplementárnosť filmovej narácie. Vo vzťahu epické – lyrické – dramatické vo filmovom diele prichádza k vzájomnej interferencii prvkov všetkých troch druhových entít, a to v každej rovine filmového diela, vytvárajú sa syntagmatické, koordinatívne, ale aj determinatívne vzťahy, pričom miera subjektívizácie určuje zároveň veľakrát aj mieru lyrizácie výsledného diela. Ak hovoríme, že základnou vlastnosťou epiky je jej sujetovosť a zároveň operatívnosť v rovine jazyka, teda dialógu, lyrika túto sujetovosť oslabuje využívaním entropie jazyka. Dramatický princíp vytvára akciu, pohyb, „prináša“ frenetickú informáciu. Ak je „epické“ charakterizované modelovaním objektívnej informácie s typickou skôr temporálnosťou a kauzalitou, „dramatické“ túto temporálnosť narúša akciou a „lyrické“ snovosťou, výraznou mierou subjektívizácie textu. Nič však neexistuje samo osebe, ale vždy v synkretickom tvare s rôznou intenzitou interferencií jednotlivých druhových prvkov, a to v každej rovine textu. Emil Staiger v tejto súvislosti píše: „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.“<sup>6</sup> Dodajme k tomu, že diferenciu medzi epickým, dramatickým a lyrickým dielom prvotne určujú nejazykové

- 5 Pozri TIEGHEM, Philippe Van: *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 1993. A. Matuška vo svojej kritickosti smerom ku klasicistickej poetike ide ešte ďalej a ku Kollárovmu dielu sa vyjadruje: „Z jeho poézie vanie na nás chlad, hovorí málo – nehanbím sa to povedať – k srdcu a duši, hovorí väčšmi k rozumu; vyrastá z ratio a obracia sa k ratio. Hovorí to, čo si uzmyslel povedať, nič ponad to; hovorí pateticky, vznosne a vznešene i pedantne ako na povinné penzum; obraznosť sa mu rozhára mierne. Nebáši – zbášiňuje. Veľká väčšina toho, o čom básnil, sa dala povedať aj prózou.“ In: MATUŠKA, Alexander: Op. cit., s. 92–93.
- 6 In: PAŠTEKA, Július: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: VEDA, 1976, s. 167. Ďalej E. Steiger dodáva: „Literárne dielo, ktoré by bolo ‚celkom epické‘ alebo ‚celkom dramatické‘ (v knihe *Lyrické prvky vo filmovej štruktúre* sme podotkli a doplnili celkom lyrické), je nemysliteľné, pretože každé literárne dielo má podiel na všetkých druhoch a len isté ‚viac‘ alebo ‚menej‘ rozhodne o tom, či toto dielo nazveme ‚epickým‘, ‚dramatickým‘ alebo ‚lyrickým‘.“ Tamže, s. 167.

rozdiely v ich štruktúrach.<sup>7</sup> Podobné prepájanie znakov všetkých troch druhových entít nachádzame aj vo filmovej štruktúre. Emil Staiger sa vyhýba striktnému vymedzeniu literárnych druhov na lyriku, epiku a dramatikú, využíva skôr adjektívne formy „lyrické“, „epické“, „dramatické“. Ako poznamenáva, dá sa určiť, čo je „to“ „lyrické“, „epické“, „dramatické“. Literárne dielo tak podľa Staigera môže byť viac lyrické, epické alebo dramatické. Logické teda je, že najviac epického je v epike, lyrického v lyrike, dramatického v dramatike. A ako ďalej dodáva: „Každý človek má vraj v sebe akúsi ideu „lyrického“, skrsla v ňom kedysi pri určitej príležitosti a nemusí mať nič spoločného s umeleckým dielom. Mohlo sa tak stať pri vnímaní istej krajiny“.<sup>8</sup> Prirodzene filmový jazyk, podobne ako literárny text, má svoje špecifické vlastnosti, neexistujú však štandardy transformácie literárnej predlohy do filmoveho tvaru. Dá sa povedať, že čo adaptácia, to originálny spôsob „prepisu“ literárneho jazyka do filmovej reči.<sup>9</sup>

Pre baladu je typická synkretickosť. Tento synkretický charakter je kreovaný lyrickými, epickými a podotýkame aj dramatickými prvkami v texte. Nemenej dôležitý je v súvislosti s filmovými adaptáciami aj fakt, že na tempickej a rytmickej rovine zohrával dôležitú úlohu pôvodný spevný charakter baladického textu. V kontexte komparácie filmových adaptácií *Javor a Juliana* a *Kytice* spomenieme, že aj keď je baladický žáner prototextom pre obidve adaptácie, v prvom prípade ide o prepis ľudových balád z najstaršieho tematického okruhu siahajúceho do ranostredovekého obdobia, v druhom prípade ide o adaptáciu umelej balady z romantického literárneho obdobia, aj keď výrazne inšpirovanou ľudovými textami. Tento fakt je dôležitý v súvislosti s výsledným filmovým tvarom, jeho atmosférou a prvkami, ktoré jednotlivé filmové diela využívajú k prepisu pôvodného literárneho materiálu. Prirodzene sa na výslednom tvare obidvoch filmov podpísala aj technologická vyspelosť filmoveho spracovania. Obdobie od sedemdesiatych rokov po začiatok tohto storočia poznamenal výrazný technologický posun, ktorý ovplyvnil digitalizáciou aj filmový jazyk. Základný rozdiel medzi obidvoma adaptáciami je aj v sujetovej štruktúre. V súvislosti s filmom *Javor a Juliana* spomenieme predovšetkým parataktickú kompozíciu filmovej štruktúry, pre ktorú je symptomatické lineárne kreovanie príbehu. Tento spôsob je najstarším princípom budovania sujetu existujúcim už v indoeurópskom základe čarodejných rozprávok, neskôr nachádzajúci sa aj v žánri eposu. V tomto prípade je dôležitou kompozičnou zložkou postava (postavy putujúce rôznymi priestormi), ktoré sa stávajú v kompozícii, v architektonike textu sponou. Vo filmovom diele *Kytice* ide skôr o samostatne existujúce časti realizované „klipovitou“ formou uzavretých celkov, priradených k lineárnej štruktúre diela. Zásadným rozdielom medzi filmovými adaptáciami je ich prototextový materiál, ten určuje výrazným spôsobom aj výsledný charakter filmových diel. Spomenuté filmové autorské prepisy rešpektujú pôvodný baladický materiál.

7 Tamže, s. 167.

8 Pozri STEIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969 a KRAUSOVÁ, Nora: *Epika a román*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1964, s. 37–38.

9 A. Helmanová rozdeľuje adaptáciu na transpozíciu (ktorá zachováva vernosť voči originálu), komentár (metóda, ktorá zachováva iba základnú sujetovú kostru) a analógiu (pri adaptácii vzniká výrazne iný text, ktorý preberá len určité kompozičné motívy). I. Stadtrucker hovorí o transkripcii, analógii a improvizácii, ale ich význam je totožný s klasifikáciou A. Helmanovej.

Z tohto aspektu je zaujímavé, akým spôsobom sa v jednotlivých rovinách filmu zhmotňujú obidva princípy: ľudový a umelý, romantický. Romantická literatúra výrazným spôsobom využíva znaky ľudovej balady, a to vo viacerých segmentoch štruktúry textu, no medzi kompozíciou ľudovej a umelej balady je aj zásadný rozdiel. Ľudová balada je postavená výsostne na orálnom princípe reprodukcie textu, to znamená, že jej kompozícia má jednoduchšiu štruktúru, postavenú na ustálených štylistických a jazykových prostriedkoch, vhodných na memorovanie prednášaného textu. Táto strohosť, jednoznačnosť vo výstavbe textov ľudovej slovesnosti sa prenáša do všetkých rovín textu, aj do výstavby sujetu a charakteru postáv. Pre ľudový epický (lyricko-epický) text je typická lineárnosť výstavby sujetu a absencia psychologizácie postáv, ktoré majú často nadnesené charakterové vlastnosti v schematickej štruktúre dobré – zlé, morálne – nemorálne.<sup>10</sup> Štruktúra romantickej balady, oproti ľudovej, je bohatšia, predovšetkým je to zrejme pri využívaní básnických figúr a existencii originálneho autorského jazyka. Dôkazom toho sú nielen samotné balady K. J. Erbena, ale aj ich filmová adaptácia, ktorá podobne ako adaptované prototexty má predovšetkým vo využívaní znaku, symbolu a v použití básnických figúr aj vo vizuálnom tvare filmového jazyka oveľa väčšie zastúpenie, a to v rôznych koreláciách na rozdiel od ľudového textu balady a jeho adaptácie vo filme *Javor a Juliana*. Pre percipienta je to markantné hneď vo vizuálnej zložke filmu využívaním bohatej farebnosti nielen samotného záberu, ktorý vytvára často pocit expresívnosti v kontraste s impresionistickou náladou bezproblémovosti (napr. v časti *Vodník*), ale aj využívaním farieb ako dôležitého symbolu, kódu pri percepcii filmového diela. Umelá balada často využíva princíp kontrastu, ktorý môže mať aj charakter rámcovania samotného textu. Do opozície sa dostáva expozičná časť s jadrom textu, pričom finále navracia percipientovi atmosféru expozičnej časti. Fenomén kontrastu v baladickom texte výrazne sa prezentujúci aj vo filmovom texte, možno pozorovať na niektorých často sa vyskytujúcich opozičných variantoch. V rovine symboliky farieb: (adaptácia balady *Vodník*): zatiaľ čo pôvodný baladický verš využíva fenomén bielej farby ako farby čistoty a nevinnosti, panenstva, ale zároveň s ambivalentným charakterom symboliky smrti:

*„Perly jsem tobě vybírala, / bíle jsem tebe oblíkala, / v sukničku jako z vodních pěn: / nechod, dceruško, k vodě ven.*

*Bílé šatičky smutek tají, / v perlách se slzy ukrývají, / a pátek nešťastný je den, / nechod, dceruško, k vodě ven.“ –*

film vizuálne vytvára bohatšiu škálu farebnosti a kontrastnosti. Bielu často dáva do kontrastu s červenou, čiernou farebnou symbolikou. Viaceré farebné symboly však majú ambivalentný charakter, v tomto prípade červená predznamenáva erotizmus, stratu

10 „Opisované ľudské vlastnosti sú postavené do zvláštneho svetla tým, že sú zveličené, prepriate a nadnesené. Hlúposť, zlo alebo zradnosť sú ako pod zväčšovacím sklom ešte hlúpejšie, horšie a zradnejšie, kým odvaha, dobré srdce a šikovnosť sú zase idealizované. Preto má spôsob tvorenia postáv vo folklóre tomu, čo sa zvyčajne nazýva čierno-bielou technikou. Každá postava je úplne dobrá a veľkomyselná, alebo úplne zlá a zavrnutiahodná – stredná cesta medzi nimi neexistuje.“ In: LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich: *Folklór a folkloristika. O ľudovej slovesnosti*. Bratislava: Smena, 1982, s. 212.

panenstva, vášň, ale zároveň aj pokušenie, krv, a teda aj smrť. Kontrastný princíp je jedným zo základných princípov pri budovaní baladického textu v romantickej literatúre, obrazne umocnený je aj v adaptovanom filmovom diele, spomenieme niektoré ďalšie: deň (svetlo) – noc (tma, spln): klasický, až archetypálny kontrastný princíp nachádzajúci sa v ľudovej slovesnosti a ranostredovekých textoch (rozprávky, mýty, báje, eposy atď.) vychádzajúci z prirodzeného ľudského strachu z tmy, niečoho nepoznaného. „*Hocako veľká racionalizácia, reforma myslenia či freudovská analýza preto nedokážu celkom potlačiť rozochvenie z príbehov rozprávajúcich pri praskajúcom kozube či strachu z opusteného lesa. Ide tu o psychologický archetyp alebo tradíciu...*“<sup>11</sup> a ďalej H. P. Lovecraft v tomto kontexte dodáva, „*deti sa vždy budú báť tmy a ľudia citliví na dedičný impulz sa vždy zachvejú pri pomyslení na skryté bezhraničné svety podivného života, ktorý možno pulzuje kdesi ďaleko, v priepastiach za hviezdami, alebo desivo pôsobí na našu planétu, s obľudnosťou, ktorej nečisté rozmery dokážu prehliadnuť iba mŕtvi či šialenci*“.<sup>12</sup> Medzi ďalšími kontrastmi môžeme spomenúť výskyt horálneho času v opozícii s dňom, svetlom, briezdením. Horálny (magický) čas sa stáva základným stavebným princípom romantickej balady, ale aj filmovej adaptácie atď. Filmový jazyk teda často využíva symboly, znaky, ktoré vytvárajú vo vzájomnej paradigme rôzne konotácie. Znakové štruktúry<sup>13</sup> tak vo filmovom zábere nemusia byť nositeľmi sémantickej informácie len v izolovanej pozícii, teda stojace samy osebe a „pre seba“, ale často takúto informáciu ponúkajú až v kontexte filmovej skladby, syntaxe. „*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*“.<sup>14</sup> Pripomeňme, že pôvodný ľudový baladický materiál mal spievanú podobu, čoho dokumentom je aj v incipite filmu *Javor a Juliána* zhudobnenie pôvodného textu o dievčati v javor zakliatom. V expozičnej časti filmového diela je pretransformovaný prvý baladický spomenutý text o dievčati v javor zakliatom, z neho prechádzajú do filmovej štruktúry 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. 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. Podobný princíp využíva

11 LOVECRAFT, H. Phillips: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava – Pezinok: Agentúra Fischer-Formát, 1997, s. 6.

12 Tamže, s. 8.

13 „*Barthes rozlišuje lingvistické (symbol) a psychologické (analogón) chápanie znaku. Nehovorí o znaku, pretože koncept konvenčného znaku považuje vzhľadom na obrazovú podstatu filmu za nedostatočný. Nahrádza ho pojmom psychologického analogónu (v zmysle: obraz analogický realite) chápaného ako znak veľmi špecifický. Súvisí to s Mitryho známym výrokom o tom, že film nemá jazyk: „Film nie je lingvistický systém znakov a symbolov, ako estetickú formu výrazu používa obrazy, ktoré samy osebe sú prostriedkom expresie. V súlade s typom rozprávania sa organizujú do systému znakov a symbolov, teda jazyk tvorí. Ale je to jazyk druhého stupňa, umelecký jazyk, lebo existuje výlučne v systéme vnútornej organizácie, ktorou je dielo. Neexistuje pred dielom ani mimo neho.*“ In: CIEL, Martin: *Pohyblivé obrázky*. Levice: Koloman Kertézs Bagala, 2006, s. 120.

14 LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990, s. 95.

aj filmová adaptácia *Kytice*, princíp paholka, postavy hrajúcej na píšťalke (v balade *Zlatý kolovrat* sa dostáva postava do klasického operatívneho dialógu so starým „pútnikom“). Hudobný motív sa však vo filme *Kytice* nestáva bazálnym kompozičným motívom, má skôr rámcujúci charakter „klipovitých“ zobrazení jednotlivých balád s odkazom na spievany charakter baladického textu.

Interferencia lyrických, epických a dramatických princípov je markantná vo viacerých rovinách spomenutých adaptácií. Spomeňme obrazovú štylizovanosť vo filme *Kytice*, ktorá často vytvára lyricko-dramatickú kontrastnosť, oproti „epickej“ strohosti v realizovanej adaptácii *Javor a Juliana*, v rovine postáv a v dialogickej rovine (lyrické, iracionálne verus epické, realistické). Zatiaľ čo vo filmovom diele *Kytice* nastáva akt komunikácie medzi postavami len prostredníctvom poézie, teda veršovým spôsobom, v druhom sa sujet filmového diela realizuje putovaním hlavných postáv, troch hudcov, medzi ktorými prebieha klasická operatívna komunikácia, ktorá sa v pôvodnom texte nenachádza. Autorský, dramaturgicko-scenáristický vstup do pôvodných baladických textov tým dodáva výslednému tvaru výraznejší epický charakter.<sup>15</sup>

V závere môžeme dodať, že opozícia lyrické – epické sa spája paralelne s terminológiou prevzatou z psychológie, a to s pomenovaniami tenzia a detenzia, ktoré súvisia s faktom využívania homeostázy u človeka. Práve túto metodológiu aplikuje vo svojej teórii aj František Miko. Miko dodáva, že tenzia a redukcia tenzie sa v literárnom texte realizujú v dvoch jeho rovinách; v tematickej rovine ako konflikt a spôsob jeho riešenia a v tvarovej, formálnej rovine na úrovni zvukovej a rytmickej štruktúry textu a ďalej dodáva: „*Konflikt a jeho riešenie v epike, t. j. tematická tenzia a detenzia sú v podstate analógiou životnej, široko chápanej stresovej situácie a jej objektívneho riešenia. Pritom treba poznamenať, že tzv. objektívne riešenie je len jedno z možných, je to vlastne adekvátne riešenie.*“<sup>16</sup> Fenomén tenzie však nevzniká u človeka len v lyrickej situácii, ale je základným princípom aj dramatického konania postáv. Lyrika a dramatika tak akoby vychádzali z podobného zdroja emocionálnej výpovede v kontraste s epickou „bezproblémovosťou“. Rozdiel medzi lyrickým a dramatickým je však v intenzite informácie, ktorú poskytuje. Dramatika pracuje s vypätou emocionálnou situáciou, lyrika s emocionálnym uvoľnením. Tieto princípy však v rôznych textoch vytvárajú mnohvrstvé štruktúry, tak ako sme na to poukázali vyššie, umelecké dielo existuje len v korelácii a vzájomnej influencii týchto troch druhových entít. Genologické úvahy vychádzajú z princípov literárnej teórie, ich aplikácia však ide nad rámec literárnej vedy a je použiteľná pri interpretácii nielen literárnych diel. Táto problematika má teda širší literárnoteoretický, filmový, ale aj antropologický a kulturologický rozmer, preto sme v našom texte načrtli len základné premisy ďalšieho možného výskumu danej témy.

15 „V teórii literatúry sa všeobecne 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.“ In: LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Op. cit., s. 15. V tomto kontexte J. Lotman dodáva: „Takto sa protiklad „próza – poézia“ stáva špecifickým vyjadrením protikladu „neumenie – umenie“. Nie náhodou paralelne s premiestňovaním diela v sémantickom poli „poézia – próza“ prebieha nepretržité začleňovanie „neumenia“ do sféry umeleckých textov a „vytláčanie“ diel umení a celých žánrov do oblastí „neumeleckých“. Tamže, s. 119.

16 MIKO, František: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava: Tatran, 1973, s. 92.



## Literatúra

- CIEL, Martin: *Pohyblivé obrázky*. Levice: Koloman Kertézs Bagala, 2006.
- DELEUZE, Gilles: *Film 1. obraz – pohyb*. Praha: Národní filmový archiv, 2000.
- DELEUZE, Gilles: *Film 2. obraz – čas*. Praha: Národní filmový archiv, 2006.
- HELMANOVÁ, Alicja: *Tvořivá zrada. Filmové adaptace literárních děl*. In: *Tvořivé zrady. Současné polské myšlení o filmu a audiovizuální kultuře*. Praha: Národní filmový archiv, 2005, s. 133–144.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantismy. Pojmy, proudy, kontexty*. Praha: Karolinum, 2006.
- KRAUSOVÁ, Nora: *Epika a román*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1964.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich: *Folklor a folkloristika. O ľudovej slovesnosti*. Bratislava: Sme-na, 1982.
- LOTMAN, J. M.: *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- LOTMAN, J. M.: *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008.
- LOVECRAFT, H. P.: *Nadprirodzená hrôza v literatúre*. Bratislava – Pezinok: Agentúra Fischer-Formát, 1997.
- MATUŠKA, Alexander: *Dielo II*. Bratislava: Tatran, 1990.
- MIHÁLIK, Peter: *Kapitoly z filmovej teórie*. Bratislava: Tatran, 1983.
- MIKO, František: *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava: Tatran, 1973.
- MIKO, František: *Umenie lyriky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1988.
- PAŠTEKA, Július: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: VEDA, 1976.
- STEIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- STADTRUCKER, Ivan: *Dramaturgia hraného filmu*. Bratislava: Tatra, 1990.
- TIEGHEM, Philippe Van: *Les Grandes doctrines littéraires en France*. Paris: Presses Universitaires de France – PUF, 1993.

---

**doc. Mgr. Ján Sabol, PhD., ArtD.**

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie  
Filozofická fakulta, Univerzita Pavla Jozefa Šafárika  
Šrobárova 2, 040 59 Košice, Slovensko  
jansabol@yahoo.com