

Články

„KONEČNE JE VŠETKO TAK,
AKO MÁ BYŤ...“

Peter Michalovič – Pavol Minár

1. Rodný list

Názov: *Záhrada*

Réžia: Martin Šulík

Scenár: Marek Leščák, Martin Šulík

Spolupráca na scenári: Ondrej Šulaj

Osoby a obsadenie: Jakub – Roman Luknár, Helena – Zuzana Šulajová,

Otec – Marián Labuda, Tereza – Jana Švandová, Sv. Benedikt – Ján Melkovič,

Rousseau – Stanislav Štepka, Wittgenstein – František Kovár

Kamera: Martin Štrba

Hudba: Vladimír Godár

Strih: Dušan Milko

Produkcia: Rudolf Biermann, Joël Farges

Koprodukcia: Charlie's, Artcam International, STV Bratislava, SFT Koliba, štátny fond kultúry Pro Slovakia

Premiéra: 9. 6. 1995

2. O autoroch (tohoto textu)

Nie sme filmológovia a ani sa nimi nechceme stať. Ak však máme byť úprimní, nie sme ani „čisté osoby“, to znamená, že sotva sa môžeme vymedziť ako predstavitelia čistej, akademickou tradíciou petrifikovanej, vednej disciplíny. Skôr sme tuláci, ktorí sa radi túlajú tak v priestoroch rôznych vedných disciplín, ako aj v priestoroch nikoho. Naše túlanie nie je vedené žiadnym racionálnym plánom, skôr sa necháme viesť okamžitou slasťou z nepoznaného, o ktorej z času na čas vydáme nejaké svedectvo. Ako napríklad tento text. Týmto priznaním sa nechceme zriecť zodpovednosti za napísané a preto hovoríme, že sme si vedomí toho, že všetko, čo nájdete v tomto texte, môže byť použité proti nám.

3. Čas

Rôzne spôsoby filmovej artikulácie času môžeme pre naše potreby vymedziť dvoma opozíciami: skutočný/psychologický, historický/fiktívny. Skutočný čas je ten, ktorý sa

pokúša reprezentovať „newtonovský kalendárny čas“, pričom táto reprezentácia nemusí byť otrocky verná, ako tomu bolo napr. vo westerne *Na pravé poludnie* (High Noon; Fred Zinneman, 1952), kde sa čas zobrazenej udalosti kryl s reálne plynúcim fyzikálnym časom. Za skutočný čas vo filme môžeme považovať takú artikuláciu, ktorá rešpektuje lineárnu ireverzibilnosť zrežovania udalostí. Základným príznakom tejto linearít je zachovávanie postupnosti minulosti – prítomnosti – budúcnosti. Skutočný čas je neosobný, to znamená, že všetky postavy sa majú k nemu rovnako ďaleko a preto principiálne nemôže mať svoju osobnostnú dimenziu. Oproti tomuto času stojí čas psychologický, „čas bergsonovský“, ktorý svojou povahou je projektívny. Tento čas je výsostne osobnostný, prevracia postupnosť minulé – prítomné – budúce. Proti logike lineárnosti projektuje minulé do prítomného, prítomné nahrádza budúcim, okamih môže neúmerne predĺžiť a zase veľký časový úsek zhustiť do zlomku sekundy. Typickým príznakom tohoto času je čas snov, spomienok, túžob, teda taký, ktorý, je viazaný na určitú personu.

Iné vymedzenie – historické/fiktívne – nám umožňuje zaradiť reprezentovaný čas do určitých príznakových alebo bezpríznakových súvislostí. Príznakové, platné pre historický čas, sú také, keď máme k dispozícii určité znaky – indexy, ktoré nám bezpečne umožňujú zobrazenú udalosť zaradiť do určitého historického rámca. Takýmto znakom – indexom môže byť konkrétny titulok s dátumom, dátum v novinách, ktoré číta filmová postava, zmienka o nejakej historickej udalosti – revolúcia, vojna, atentát, škandál atd. Vo fiktívnom čase by sme márne hľadali takéto stopy dejín, pretože sa ich snaží dôsledne zotrieť. Fiktívny čas vlastne stojí mimo dejín a svojou povahou ho možno prirovnať k sakrálnemu mýtickému času minulého, pričom minulosť je v tomto prípade minulosťou, ktorá je radikálne odlúčená od profánnej prítomnosti a budúcnosti.

Toľko o čase vo všeobecnosti a teraz je „načase“ sa spýtať, aký je čas *Záhrady*. Bez zbytočnej hypetrofizácie. Môžeme odpovedať, že je to čas skutočný – „newtonovský kalendárový“ a zároveň čas historický, presnejšie čas kvázi-historický. V *Záhrade* plynie čas lineárne, táto linearita je striktne dodržiavaná, niet tu nijakých návratov k minulosti, niet žiadneho odkladu túžob do budúcnosti. V každom momente je dôležitý len okamih prítomného, ktorý v sebe síce zadržiava minulé a predznamenáva budúce, ale okamih prítomného je hierarchicky nadradený váhe minulého a prísľubu budúceho. Táto linearita času je vygradovaná aj kronikárskym spôsobom narácie, ktorý plne rešpektuje kontinuitu plynutia času. Okrem toho je čas *Záhrady* kvázi-historický. Prečo kvázi a nie naozaj historický? Jednoducho preto, že v celom filme je len jediný spoľahlivý index príznakovkej časovosti a tým je záhlavie denníka Jakubovho starého otca, kde je napísané: „V roku pána nášho Ježiša Krista 1912“. Avšak tento text, ktorý má slúžiť ako text-kód, umožňujúci čítať *Záhradu*, je značne ezoterický a jeho autor potenciálnemu čitateľovi kládol rafinované pasce, napr. dá sa čítať len prostredníctvom inverzného obrazu v zrkadle. Napriek tomu by toto datovanie mohlo byť spoľahlivým údajom, keby časový údaj na streche domu – 1922 – ironicky nespochybňoval jeho vierohodnosť. Preto sme k nemu opatrní a volíme formuláciu kvázi-historický.

Intermezzo I

Nadhľad. Je zamračený jesenný deň. Nad kopcovitou krajinou sa lenivo prevažujú olovené mraky. Po poľnej ceste sa vlečie Jakubovo auto. Pomaly sa blíži k záhrade, ktorá sa rozkladá neďaleko za dedinou

JAKUBOV HLAS:

Kapitola druhá, v ktorej unavený zhýralým životom meským Jakub prichádza na záhradu božiu a tu rozmanité príhody zažíva. Objavené budú tiež zápisky tajomné.

39.

Auto zastane pred dlhým plotom. Jakub vstúpi a skúmavo sa rozhliadne okolo seba.

40.

Kamera pomaly stúpa do nadhľadu. Zarastená záhrada uprostred polí pripomína tajomný, šumiací ostrov. Mohutné koruny stromov sa klátia v chladnom vetre.

41.

Jakub prejde k napolo zvalenej bráne a nazrie ponad plot. Pomedzi latky a vysoké kríky skoro nič nevidieť. Vytiahne kľúč, a skúsi odomknúť zhrdzanenú zámku, ale kľúč nepasuje.

42.

Nasilu ho zasunie do brány a skrúti. Kľúč sa zlomí.

43.

Jakub sa poobzerá. Keď nikoho nezbadá, nemotorne začne preliezať bránu. Brána sa však nečakane otvorí a pánty zavŕzgajú. Jakub bezmocne balancuje.

44.

Brána sa odtrhne a s praskotom vpadne do záhrady ako padací most. Jakub sa zvalí do blata. Nad hlavou mu zaškrieka akýsi vták a v tej chvíli to znie akoby sa mu vysmieval.

4. Priestor, iniciácia

Jakub do záhrady doslova vpadne spolu so zrútenou vstupnou bránou, čím sa jeho vstup do priestoru záhrady stáva príznakovým. Vstupná brána je vyznačením hranice, oddelenia priestoru záhrady od vonkajšieho sveta. Jakubovo semioticky príznakové prekročenie hranice robí semioticky príznakovým i vnútorný priestor záhrady – a funkciou Jakubovho razantného a úsmevne brutálneho prekročenia hranice bol práve poukaz na príznakovosť priestoru vo vnútri, na príznakovosť toposu záhrady. Film *Záhrada* má teda túto topologickú štruktúru:

vonkajší priestor – hranica – vnútorný priestor.
(mesto) (záhrada)

Takto tematizovaná topologická štruktúra veľmi výrazne signalizuje žánrové resp. typologické vymedzenie filmu *Záhrada*. Ide tu o problematiku *iniciácie*, prechodu postavy „z jedného stavu do iného, vyššieho a dokonalejšieho, vnútornu premenu prostredníctvom najvyššieho poznania.“ (Hodrová) Záväzným príznakom iniciačnej problematiky je odchod mimo svet a zotrvanie vo vnútornom priestore zasvätenia, čo iniciačné texty odlišuje od textov *výchovných*. Príznakom výchovných textov je okrem „momentu podstatného vývinu hrdinu“ (Bachtin) aj nasledujúca topologická štruktúra: *bezútešný svet – návšteva utopického miesta – návrat do sveta* (napr. Voltairov *Candide*).

Ak je tematické dianie založené na symbolickej smrti hrdinu pre doterajší „nepravý“ život a na zasvätení spojenom s odchodom mimo svet, ide o iniciačnú problematiku.

V iniciačných textoch teda adept zasvätenia opúšťa zmyslový svet a dostáva sa do vnútorného, mystického priestoru, do priestoru pravého poznania. Topos záhrady ako vnútorný (iniciačný) priestor nie je vo filme *Záhrada* zvolený náhodou. V hojne štruktúrovanom tkanive tohto toposu sa preplietajú množstvo hĺbkových kultúrnych zdrojov (napr. rajska záhrada). Topos záhrady je teda semioticky a sémanticky mimoriadne bohato nasýtený. Spomedzi množstva príkladov spomeňme jeden výnimočne dôležitý – stredoveký iniciačný Román o ruži (Guillaume de Lorris, 1236). V tomto texte je záhrada priamo artikulovaná ako topos zasvätenia, ako vnútorný priestor pravého života: postava otvorením vstupnej brány a prekročením hranice získava „pravou živost,/když přivedla mě v tento sad,/... když odemkla mi branku tady,/kterou jsem vešel do zahrady.“ (Guillaume de Lorris: Román o růži, Praha 1977, s. 43, kurz. P. M.) Záhrada v Románe o ruži dáva pravú živost, teda práve to, za čím z mesta (unavený „zhýralým životem meským,“ nenásytnosťou „milostnice Terezy“ a znechutený hádkami s otcom) odchádza Jakub.

V starootcovskej záhrade (zostup v čase, zostup k predkom, je príznakom mýtických prvkov v iniciačnej tematike) sa stáva adeptom zasvätenia. Na ceste za pravým poznáním musí prekonať prekážky a podstúpiť symbolickú smrť.

Vo filme *Záhrada* má iniciačná katabáza (zostup) podobu fyzického triadického zostupu smerom zhora – dole (1. pozícia hore – 2. úroveň zeme – 3. podzemie): 1. Jakub vyliezol na záhradnú bránu, z ktorej a s ktorou spadol do vnútra záhrady; 2. Jakub síce pevne stojí na zemi, padá však záhradný domček, do ktorého vošiel; 3. Jakubov pád do podzemia. Tretím pádom kulminujú skúšky adepta zasvätenia, tretím pádom adept symbolicky zomrel pre doterajší nepravý život a očistený (rituál očisty, rituál zavretia vôd nad adeptom)

tom) môže spoznať pravý, vnútorný život. Ak však zoberieme do úvahy, že nad adeptom sa neuzatvoria vody, aby ho očistili od hriechov nepravého života, ale výkaly, pretože Jakubov tretí pád skúšky mal podobu preborenia sa do starej žumpy, problematika iniciácie sa tu posúva do bachtinovsky traktovanej grotesky a paródie. Sem možno priradiť aj fakt, že adepta do vnútorného života nezasväcuje majster, ale tretí činiteľ iniciačných textov (adept – zasvätiť /majster/ – panna): panna s príznačným menom (v slovenskej kultúre dokonca neobyčajne príznačným) Panna Zázračnica. Svojím pomenovaním sa Panna Zázračnica dostáva do ostrej diferencie s „milostnicou Terezou,“ ktorá patrí do mestského, vonkajšieho priestoru a jej dominantným prejavom je telesnosť a sexualita: „potrebujem ňu mať v sebe stále.“ Diferencia panna – *milostnica* frapantne odokrýva diferenciu sveta vonkajšieho a sveta vnútorného, sveta pravého poznania. Ak Jakub natrvalo odchádza z vonkajšieho priestoru, opúšťa aj milostnicu Terezu.

V *Záhrade* sú naznačené aj postavy zasvätiťov, avšak v logike parodickej polemiky so žánrom nie sú prítomné na vnútornom mieste (kde by podľa „pamäti žánru“ mali byť), ale do záhrady vždy nepovolane vtrhnú (motív opakovane strhnutého plota), Jakuba dôsledne zmätú a napokon mu čosi chcú zobrať alebo aj zoberú (lievik, auto, strom, celú záhradu). Zasvätiťelia teda adeptovi neodovzdávajú poznatky, ale berú mu jeho veci – materiálne veci, pričom priestorom zasvätenia je duchovný svet.

Parodickosť a polemica so žánrom je znaznačená aj vo fakte, že keď Jakub začal učiť na dedinskej škole, jedným z jeho žiakov sa stáva aj Panna Zázračnica. Ak je vo vonkajšom, zmyslovom svete vzťah Jakuba a Panny vzťahom učiteľa a žiaka, vo vnútornom svete pravého poznania sa tento vzťah mení – majstrom, zasvätiťom je Panna a žiakom, adeptom zasvätenia je Jakub, Panna Zázračnica ho trpezlivo učí chápať „veci nepochopiteľné v našom svete reálnom“.

K parodickému nadväzovaniu na pamäť iniciačného žánru patrí aj už spomenutý Jakubov razantný vstup do záhrady. V iniciačných textoch adepti zasvätenia dlho blúdia tmavým lesom (vonkajší priestor), lebo nedokážu nájsť hrad zasvätenia (vnútorný priestor), alebo nevedia prekonať prekážky na hranici vonkajšieho a vnútorného priestoru (stredoveké texty o hľadaní grálu, ale aj Kafkov Zámok). Jakub naopak do iniciačného priestoru priamo vpadne, pričom bez zaujímavosti nie je ani realizácia tohto vpadnutia. Ak adept v iniciačných textoch prekoná prekážky a obtočí v skúškach, otvorí sa pred ním brána hradu zasvätenia – ponad priekopu sa zosunie padací most. Jakub vpadne do záhrady analogicky s technikou vysunutia padacieho mostu, avšak ak most je nasmerovaný z hradu ponad priekopu do vonkajšieho priestoru, Jakub vpadne s bránou do vnútorného priestoru záhrady.

5. Text a komentár

Naratívne sekvencie filmu sú založené na diferencii incipitu kapitoly a tematického diania kapitoly samotnej. Incipit má dvojakú funkciu: jeho stručné pre-rozprávanie nasledujúcej naratívnej sekvencie je intertextuálnym poukazom na kedysi klasickú románovú „výbavu“ – v slovenskej kultúre tu ide predovšetkým o poukaz na výchovný román s prvkami románu iniciačného a románu putovania: Bajzov René mládenca prí-

hody a skúsenosti (ktorý je súčasne aj prvým slovenským románom). Druhou funkciou je konštruovanie historickosti, časovej vzdialenosti identifikovanej práve ako „časová vzdialenosť“ (príznak mýtických prvkov narácie), avšak „časová vzdialenosť“ inak bližšie neidentifikovateľná – „stará“ slovenčina pre-rozprávajúceho incipitu nie je nijakou „starou“ slovenčinou v zmysle jej konkrétnej identifikácie v príručkách dejín jazyka slovenského: ide tu o historicitu bez historického určenia. Inak povedané: ide o príznak historickosti samotný a nie o konkrétne obdobie dané určiteľným stavom vývinu jazyka.

6. Postavy

Musíme povedať, že Šulíkovmu textu rozhodne nehrozí preľudnenie. Postáv je tu málo a napriek rôznym diferenciám, ktoré sú dané výlučne funkciou, ktorú vykonávajú, môžeme identifikovať aj jeden spoločný príznak. Týmto môže byť to, že všetky postavy ako-by nemali vnútro, akoby neboli schopné vstúpiť do konfliktu medzi svojim vnútorne prežívaným a vonkajším konaním. Opozícia medzi telom a dušou je tu dôsledne zotretá, jedno sa nedá odlíšiť od druhého. To sa ukazuje aj v tom, že postavy nie sú agensom konania, konajú akoby podľa nejakého, im neznámeho skrytého scenára, ktorým môže byť situácia či púha príležitosť, ponúkajúce rôzne varianty konania. Výber je diktovaný ekonómiou minimálnej námahy a čo je dôležité, táto voľba nikdy nie je sprevádzaná skepsou svedomia, nikdy nedochádza ku konfliktu medzi racionalitou a emocionalitou. Všetko je ploché, niet tu žiadnej hĺbky, z ktorej by vyvieral nejaký skrytý zmysel konania. Ak by sme si mohli dovoliť hyperbolu, tak potom jedinou, ktorá sa nám zdá byť adekvátne, by bola tá, ktorá by postavy prirovnala k marionetám v bábkovom divadle.

Intermezzo II

124.

Záhrada je zaplavená ovcami. Veľké stádo sa valí okolo domu. Prekvapený Jakub vbehne medzi zvieratá. Prediera sa po medzi ovčie chrbty a obzerá sa okolo seba.

125.

Pri studni zbadá akéhosi zarasteného chlapa s asketickým výrazom. Oblečený je do dlhého kabáta, ktorý má previazaný povrazom. Je bosý a vzdialene pripomína mnícha zo starej rytiny. Chlap hltavo pije vodu. Keď zbadá Jakuba, utrie si rukou ústa.

126.

*Rozospatý Jakub nevie, čo má urobiť.
Hladí na ovce, ktoré sa pasú okolo neho.
Ich monotónne cenganie mu pripomína
zvonenie kostolných zvonov.*

127.

Chlap k nemu podíde a vytiahne spod kabáta kúsok suchého chleba. Strčí ho Jakubovi pod nos a dobrácky povie:

BENEDIKT:

Požujte si.

128.

Zarazený Jakub neprotestuje. Vezme suchú kôrku a začne ju obhrýzať. Chlap si ho pozorne premeria a potom sa prísne opýta:

BENEDIKT:

Čo ste dnes spravili?

Zmätený Jakub rozpačito odpovie:

JAKUB:

Nič.

Pastier varovne zdvihne prst:

BENEDIKT:

*Zle žijete. Dorábanie chleba je Boží dar.
Pomáha nám zbaviť sa pokušenia a hriechu.
Čo po vás zostane, keď nič nerobíte.
Jakub prežrie suché sústo:*

JAKUB:

A čo mám robiť?

129.

Chlap odrazu panovačne povie:

Vyloží si špinavé chodidlo na studňu. Jakub chvíľu váha, ale potom začne pumpovať. Pokorne si kľakne a umýva pastierovu chudú, zablatenú nohu.

BENEDIKT:

Umyte mi nohy!

130. Chlap ho zhora pozoruje a potom začne rozprávať:

BENEDIKT:

Mne sa prihovori Boh. Zobudil ma zo spánku a hovorí mi: Benedikt ak chceš byť svätý, prestaň sa túlať.

7. Bizarnosti

Jakubov život v dobrovolnej klauzúre ho postupne prinútil k zmene kódu, ktorým dekoval jednotlivé významy textu s názvom *Záhada*. Táto zmena je v rozhodujúcej miere iniciovaná textom, ktorý v tomto prípade funguje ako text – kód. Týmto textom je onen starý denník, ktorý Jakub našiel v starej posteli a autorom ktorého je Jakubov starý otec. Tento text mu supluje všetky ostatné texty a umožňuje mu dekodovať nielen známe osoby, ktoré sa tu vyskytnú úplne náhodne. Ak by sme tieto osoby interpretovali v súlade s našim kódom každodennosti, tak by nanajvýš boli považované za čudákov alebo slabomyseľných. Ale akonáhle prekročia hranicu medzi vonkajším priestorom – mestom a vstúpia do vnútorného priestoru, teda do záhrady, text – kód začne pracovať a tieto osoby sa začnú ukazovať v celkom inej interpretácii. Prvýkrát sa táto zmena (samozrejme, ak nepočítame Helenu – Pannu zázračnicu, ktorá je súčasťou záhrady) udiala vtedy, keď do záhrady vstúpil pastier oviec, ktorý sa prekročením hranice stal príznakom sv. Benedikta. Druhýkrát sa táto zmena zopakovala v prípade „akéhosi“ Jean-Jacquesa Rousseaua a napokon tretíkrát v prípade Ludwiga Wittgensteina, ktorého otec je obchodníkom s nehnuteľnosťami vo Viedni. Vo všetkých troch prípadoch došlo k tejto zmene krátko po prebudení, teda v stave, ktorý už nie je spánkom a ktorý ešte nie je bdením. Súhra kódu a naladenosti spôsobuje, že tieto postavy vystupujú vždy ako ambivalentné a táto ambivalencia je nezrušiteľná. Ako napokon všetko, čo je v záhrade; pretože záhrada má vlastný poriadok, ktorý sa zvonka javí ako chaos. Avšak len zvonka.

8. Rituál

Artikuláciou triadickosti iniciačnej katabázy sme sa dotkli rituálnych prvkov v *Záhrade*. Spomeňme aj ďalšie rituály resp. poukazy na univerzálnu kultúrnu symboliku:

Panna zázračnica dá obom adeptom (Jakub, otec) jedlo – vtáčie mlieko. V tomto každodennom úkone sa skrýva poukaz na mariánsku symboliku, imanentne spätú s toposom záhrady. Súčasne Pannino podanie mlieka Jakubovmu otcovi znamená aj rozšírenie jej zasvätiťského pôsobenia z Jakuba i na jeho otca, ktorý sa tiež stáva zasväteným – opúšťa mesto, zotrúva v záhrade a počas Panninho lietania prejde rituálom zasvätenia, vznikne do pravého poznania a povie: „Konečne je všetko tak, ako má byť.“

Panna Zázračnica učí mestského Jakuba žiť život prírodného človeka (mravenisko, príprava stromov na zimu).

Jakub s Pannou Zázračnicou sa milujú počas oberania jablák „rajskej záhrady“, čo je zreteľný poukaz na biblickú rajskú legendu.

Rituálom je aj Jakubovo zbavenie sa mestského odevu po vstupe do vnútorného priestoru, do záhrady. Tento motív je v slovenskej kultúre, ktorá sa od medzivojnového obdobia venuje aj artikulácii diferencie urbánne – neurbánne (resp. v militantnejšej verzii urbánne – anti-urbánne), záväzným príznakom „zmeny stavu postavy“ na linke mesto – nie-mesto, môžeme to (metonymicky) sledovať u medzivojnového Chrobáka, ako aj u súčasného Puškáša. Milostnica Tereza sa musí vrátiť do mesta, pretože na záhradu prichádza vždy len dočasne – o tom svedčí jej elegantné, mestské oblečenie. (Okrem sv. Bene-

dikta sú mestsky, teda cudzo, oblečení aj „zasvätitelia“ Rousseau, Wittgenstein). Veľmi dôležitým je vzájomné (rituálne) strihanie vlasov otca a syna. Už sme si spomenuli dôležitosť symbolickej smrti adepta a jeho očistenie sa od doterajšieho života – zavretie vôd nad adeptovou hlavou. Do tejto problematiky patrí aj rituál kresťanského krstu. Práve sem patrí vzájomné ostrihanie sa otca a syna a ich postupné zmierovanie sa, ktoré začína týmto úkonom. Okrem toho, že gesto ostrihania sa sémantizuje každodennosťou tejto činnosti (vzájomná pomoc členov rodiny), ide aj o variant symbolickej smrti adepta iniciácie (zmena výzoru, ktorý bol spätý s doterajším životom). Toto tvrdenie potvrdzuje aj ľudová slovesnosť resp. pieseň, v ktorej sa odchod na vojnu, teda komplexná životná zmena, artikuluje prostredníctvom symbolickej smrti – ostrihaním („... moje vlásky, na kolená padali...“).

9. Pokus o záver

Záhada je textom, v ktorom sa ohlasujú iné texty – od Biblie až po súčasné, najmä filmové, texty. Tieto „zlomky“ sa nielen rafinovaným spôsobom preplietajú a vytvárajú, síce veľmi heterogénne tkanivo, ale zároveň sa rozhodli viesť polyfonický dialóg. Samotný dialóg je veľmi zvláštny, pretože zúčastnené strany ho nevedú za účelom nájdenia nejakej konečnej Pravdy, práve naopak, skôr sa snažia svojho partnera zosmiešniť, travestovať a miestami aj parodovať či jemnou iróniou odobrať argumentačnú silu jeho výpovede. Tak komentár je podryvaný nasledujúcou sekvenciou, slovo spochybňuje obraz, univerzálna kultúrna symbolika je svojím kontextuálnym začlenením prevracaná v svoj nevážny opak, ľudová múdrosť nalamuje suverenitu intelektuálnej učenosti. Tento polyfonický dialóg rôznych hlasov je nemožné znútra riadiť, žiaden hlas totiž nechce uznať nadradenosť iného. Niet tu žiadnej autority, sú len hlasy, ktoré chcú za každú cenu prehovoriť. Skrátka, akýkoľvek pokus zavednia racionálne zdôvodnených pravidiel vedenia polyfonického dialógu je v tomto prípade márný a vopred odsúdený na neúspech. Pri písaní sme si boli vedomí tohoto rizika a preto sme rezignovali na to, aby sme k *Záhade* napísali akýsi Meta-text, ktorý by na inej úrovni zaviedol hodnotovú hierarchiu jednotlivých hlasov a tým vytvoril podmienky pre racionalizáciu dialogu. To rozhodne nebolo a nie je naším cieľom, skôr sme sa snažili akceptovať textové dianie zmyslu a svojimi poznámkami na okraj rozšíriť jeho trajektórie. Priznávame, že sme tak trochu paraziti, ktorí sa dotovali energiou, uvoľnenou z diania zmyslu a preto by bolo od nás vrcholne nekorektné, aby sme sa na záver pokúsili o nejaký definitívny estetický súd. Zriekame sa toho, ale ak by ste to veľmi chceli, považujte náš text za implicitné vyjadrenie tohoto súdu. Inak povedané, estetický súd sme vyslovili už vtedy, keď sme sa rozhodli písať o tomto filme. Nič viac, ale ani nič menej za tým nehľadajte.

P. S.

Je obdivuhodné, ako Martin Šulík „recykluje“ slovenských režisérov a vytvára z nich hercov. V predchádzajúcom filme to urobil s Jurajom Nvotom a v tomto s Dušanom Trančíkom. Ktovie, možno že sa dočkáme aj jeho vlastnej „recyklácie“, ale na čo, to si netrúfame povedať.

ILUMINACE

Peter Michalovič – Pavol Minár: „Konečne je všetko tak, ako má byť...“

PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Přednáší estetickou teorii na katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. Věnuje se českému strukturalismu, dále poststrukturalismu a dekonstrukci.

(Adresa: Katedra estetiky FF UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovenská republika)

Mgr. Pavol Minár (1969)

Je doktorandem v Ústavu slovenské literatury Slovenské akademie věd v Bratislavě. Specializuje se na strukturalismus a poststrukturalismus, literární topologii a naratologii.

(Adresa: Ústav slovenskej literatúry SAV, Konventná 13, 813 64 Bratislava, Slovenská republika)

SUMMARY

„FINALLY EVERYTHING IS AS IT SHOULD BE...”

Peter Michalovič – Pavol Minár

This study by the two Slovak authors analyzes the new Slovak film *Záhřada* (The Garden, directed by Martin Šulík, 1995). The authors do not pass any direct aesthetic judgement, rather focusing on an analysis of the structure of the film and its individual semantic layers.

An analysis of the film's spatial and temporal aspects leads to the conclusion that the thematization of *Záhřada*'s topological structure markedly points to its delineation in terms of genre or typology, to be precise. The issue involved is initiation, a major attribute of the initiation problem being withdrawal from the outside world and stay in an inner realm of initiation.

As a rule, initiation texts portray an initiation novice as leaving the sensual world and entering an inner, mystic space, a space of genuine cognition. In a richly structured web of the garden's topos, a multitude of in-depth cultural sources seems to be intertwined (e. g. the Garden of Paradise). Therefore, in semiotic and semantic terms, the topos of the garden is exceptionally richly saturated; let us recall, at least, the medieval initiation „Novel of the Rose“ (Guillaume de Lorris, 1236).

But the initiation nature of *Záhřada* is indirect: being parodic and polemic. The protagonist, Jakub (James) comes to a village as a teacher. In the outer, sensual world, a teacher-pupil relationship develops between Jakub and the girl, while in the inner world of genuine learning this relation changes – the master initiator is the girl, Jakub being her pupil, the novice of initiation.

Jakub's life in the self-imposed isolation of the inherited garden has gradually forced him into changing the code, hitherto used in approaching the „text“ called the garden. This change has, to a large extent, been initiated by the text which assumes the shape of text-code. This comes in the form of an old diary which had been written by Jakub's grandfather, the garden's „original“ inhabitant, and which was now found. This text replaces to Jakub all the other texts, helping him to decode even unknown phenomena and persons occurring there.

The first to enter the garden is a shephard who, having crossed the borderline, becomes a phantom of St. Benedict. This change is repeated in the case of „a“ Jean-Jacques Rousseau, and thirdly and lastly, in the case of Ludwig Wittgenstein whose father is a real-estate agent in Vienna. Jakub briefly encounters all the three after waking up, ie. in a state in which he is no longer asleep but not yet awake.

Záhřada is a text where other texts are announced – ranging from the Bible to the contemporary, notably film texts. These „fragments“ are not only artfully interwoven, they also decided to conduct a polyphonic dialogue. And thus commentary is undercut by the following sequence, the word casts doubt on the image, due to its contextual incorporation universal cultural symbolism is turned upside down, becoming its non-serious opposite, conventional wisdom undermines the sovereignty of intellectual learning. There is no authority around, only voices wanting to speak out at any cost.

Translated by Jan Valeška