

UNIVERZITA MATEJA BELA V BANSKEJ BYSTRICI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KOMPARATÍVNA ANALÝZA FILMOVÉHO
SPRACOVANIA NOVELY „AKO VODA V ČOKOLÁDE“
A JEHO LITERÁRNEJ PREDLOHY

BAKALÁRSKA PRÁCA

d03617c7-6343-4708-857d-9dd37e4cd81e

UNIVERZITA MATEJA BELA V BANSKEJ BYSTRICI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

KOMPARATÍVNA ANALÝZA FILMOVÉHO SPRACOVANIA
NOVELY „AKO VODA V ČOKOLÁDE“ A JEHO LITERÁRNEJ
PREDLOHY

Bakalárska práca

d03617c7-6343-4708-857d-9dd37e4cd81e

Študijný program: Anglický jazyk a kultúra - španielsky jazyk a kultúra

Študijný odbor: 2.1.35. Prekladateľstvo a tlmočníctvo

Pracovisko (katedra/ústav): Katedra romanistiky UMB

Vedúci bakalárskej práce: Mgr. Dana Ďurovková

Banská Bystrica, 2014

Bc. Mária Halašková

Čestné vyhlásenie

Čestne vyhlasujem, že som záverečnú prácu vypracovala samostatne, na základe konzultácií s vedúcou bakalárskej práce, Mgr. Danou Ďurovkovou, ako aj za pomoci odbornej a umeleckej literatúry, uvedenej v zozname bibliografie.

V Banskej Bystrici, 4.4. 2014

.....

(podpis)

Pod'akovanie

Moje pod'akovanie patrí najmä vedúcej bakalárskej práce, Mgr. Dane Ďurovkovej, za ochotu, ústretovosť a cenné pripomienky, ktoré mi pomohli pri spracovaní danej témy záverečnej práce.

ABSTRAKT

HALAŠKOVÁ, Mária: *Komparatívna analýza filmového spracovania novely „Ako voda v čokoláde“ a jeho literárnej predlohy*. [Bakalárska práca]. Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici. Filozofická fakulta; Katedra romanistiky s oddelením prekladateľstva a tlmočníctva. Vedúca bakalárskej práce: Mgr. Dana Ďurovková. Stupeň odbornej kvalifikácie: bakalár (Bc.). Banská Bystrica, 2014. 64 s.

Objektom skúmania predloženej bakalárskej práce je analýza filmového spracovania novely od mexickej autorky Laury Esquivelovej, *Como agua para chocolate*, a jeho následná komparácia s pôvodnou literárnou predlohou. Vzhľadom na to, že literárne dielo je presýtené prvkami magického realizmu, prvá kapitola poskytuje informácie o tomto literárnom prúde. Zároveň spomíname autorku novely, ktorej osobný život ovplyvnil štýl písania novely. Druhá kapitola sa zaoberá literárnou teóriou, ktorá charakterizuje vybrané výrazové prostriedky literárneho diela a zároveň ich analyzuje. Tretia kapitola sa zameriava na filmovú teóriu a analýzu konkrétneho filmu. Posledná časť sa sústreďí na porovnávanie jednotlivých pasáží s prvkami magického realizmu v novele a vo filme, v ktorej sme sa inšpirovali teóriou adaptácie. Budeme zisťovať, či sa autorka filmového spracovania verne pridržiavala originálu alebo naopak, stavila na novosť.

Kľúčové slová: filmové spracovanie, literárna predloha, komparácia, Laura Esquivel, magický realizmus, adaptácia

ABSTRACT

HALAŠKOVÁ, Mária: *La representación cinematográfica de la novela „Como agua para chocolate“ en comparación con la obra literaria*. Universidad de Matej Bel en Banská Bystrica. Facultad de Filosofía y Letras; El departamento de las lenguas románicas con la sección de traducción e interpretación. Profesora: Mgr. Dana Ďurovková. Grado de calificación: bachiller (Bc.). Banská Bystrica, 2014. 64 pp.

El trabajo se concentra en el análisis de la representación cinematográfica de la novela *Como agua para chocolate* escrita por la autora mexicana Laura Esquivel, y su comparación con la obra literaria. Debido a muchos elementos del realismo mágico contenidos en la novela, en el primer capítulo describimos este concepto literario. Además, nos referimos a la escritora misma, cuya vida privada influyó mucho en el estilo de la novela. En el segundo capítulo describimos la teoría literaria que caracteriza las propiedades básicas de la obra épica y a la vez las analiza. El tercer capítulo se dedica a la teoría filmica que también incluye el análisis de la película elegida. En la última parte nos especializamos en la comparación de los pasajes de la novela y de la película que contienen los rasgos típicos del realismo mágico. Nos hemos inspirado en la teoría de la adaptación filmica. Nuestra meta es averiguar si la guionista se ha arragado a la obra original o al contrario ha hecho cambios aparentes.

Palabras claves: representación cinematográfica, obra literaria, comparación, Laura Esquivel, realismo mágico, adaptación

Obsah

ÚVOD.....	7
1. Magický realizmus v latinskoamerickej literatúre.....	9
1.1 Laura Esquivelová.....	14
1.1.2 Podnety na vznik diela.....	15
2. Výrazové prostriedky literárneho diela.....	18
2.1 Umelecký štýl.....	18
2.2 Rozprávač.....	21
2.3 Postava.....	23
2.4 Kompozícia epického diela.....	28
2.5 Téma.....	32
3. Výrazové prostriedky filmového diela.....	34
3.1 Znaková stránka filmu.....	34
3.2 Montáž.....	40
4. Komparatívna analýza prvkov magického realizmu v novele a vo filme.....	43
4.1 Téma smútku.....	43
4.2 Téma vášne.....	46
4.3 Téma materstva.....	47
4.4 Téma smrti.....	49
ZÁVER.....	51
RESUMÉ.....	54
BIBLIOGRAFIA.....	56
PRÍLOHY.....	61

ÚVOD

V 90. rokoch minulého storočia malo vizuálne umenie viditeľnú prevahu oproti literatúre, ktorá sa dostala do menšinového postavenia. Televízna a počítačová kultúra nahradila tú knižnú, no nemôžeme povedať, že by sa záujem o knihy úplne vytratil. Keďže médiá lákajú človeka prostredníctvom sluchu, zraku a pomocou pohyblivých obrázkov, zdá sa, že kniha ako taká nemá veľkú šancu v tejto konkurencii. To je dôvod, prečo sa literatúra inšpiruje technickými vymoženosťami. Využíva ilustrácie či grafické úpravy textu, ktoré sú vzhľadom k uponáhľanej dobe čitateľovi prístupnejšie.

Televízne a filmové umenie nás vedie k tomu, aby sme pri vnímaní umeleckého diela zapájali čo najviac zmyslov. Percipient v súčasnosti pociťuje zvýšenú potrebu názornosti, ktorú obraz poskytuje vo väčšej miere ako slovo.

Vo svojej práci sa zameriavame na analýzu filmového spracovania novely *Como agua para chocolate* (1989), u nás známej ako *Ako voda v čokoláde* (2004) od mexickej autorky Laury Esquivelovej a jeho komparáciu s rovnomennou literárnou predlohou. Predstaviťka prúdu ženských autoriek v Latinskej Amerike, tvoriacich v 80. rokoch minulého storočia, naplno uplatnila svoje postupy v spomínanej novele, a tak ho premenila na jedno z najlepších diel magického realizmu.

Pojem „magický realizmus“ si ozrejníme v prvej kapitole teoretickej časti. V skratke načrtneť históriu termínu a vymedzíme si rôzne názory jeho predstaviteľov, na základe ktorých si vydedukujeme podstatné vlastnosti tohto literárneho prúdu. Vytýčime si niekoľko znakov magického realizmu, ktoré využijeme v praktickej časti. Zároveň opíšeme život Laury Esquivelovej, jej najznámejšie diela a podnety, ktoré ju viedli k napísaniu nami analyzovanej novely.

V druhej kapitole sa dostávame k meritu veci, teda k výrazovým prostriedkom literárneho diela, ktoré súvisia so samotnou analýzou jednotlivých kompozičných prvkov. Vyberieme si najdôležitejšie kompozičné jednotky, ktoré opíšeme a následne obhájjeme na konkrétnych príkladoch.

Film vznikol na základe istých transformačných postupov, konkrétne dramatizácie a adaptácie. Problematike adaptácie sa síce v tejto práci nevenujeme, no inšpirovali sme sa teóriou adaptácie od Lindy Hutcheonovej, ktorú využijeme v poslednej kapitole. Tento fenomén sa pohybuje na hranici dvoch vedných disciplín a to literárnej a filmovej, preto nám poskytuje veľký priestor pri analýze oboch z nich.

Pred samotnou analýzou sme zisťovali, čo pojem adaptácie znamená, ako sa člení a aké adaptačné postupy sa uplatňujú najčastejšie.

Nasleduje teória filmu v tretej kapitole a výrazové prostriedky, teda jazyk, ktorým film komunikuje s divákom. Na základe menovania vyjadrovacích prostriedkov analyzujeme jednotlivé znaky vo vybranom filme *Como agua para chocolate* (1992). Okrem toho charakterizujeme výstavbový princíp z hľadiska časopriestoru, nazývaný montáž.

Adaptovaný - prispôsobený, „upravený“ film môže, ale aj nemusí korešpondovať s originálom, čo sa budeme snažiť dokázať v poslednej kapitole. Vymedzíme isté významové a formálne odchýlky filmu, presnejšie povedané, zameriame sa na pasáže, v ktorých sú obsiahnuté očividné prvky magického realizmu. Na druhej strane poukážeme na ekvivalentné, slovom totožné prvky, ktoré scenáristka ponechala. K vybraným knižným citátom priradíme témy z hľadiska obsahovosti a symbolického významu a porovnáme, či sa zhodujú formálne aj obsahovo s filmovou verziou. Táto časť súvisí s vymedzením cieľov, ktoré sme si stanovili pred vypracovaním bakalárskej práce.

Jedným z našich cieľov je dokázať, že adaptácia vybraného filmového diela, ktorá vznikla na motívy literárneho diela nemusí byť vo veľkej miere modifikovaná v porovnaní s pôvodnou kompozíciou, aby urobila na diváka dojem.

Ďalším cieľom je vymedziť znaky magického realizmu v novele a vo filme. Keďže novela je presýtená prvkami magického realizmu, budeme sa snažiť potvrdiť tento fakt na vybraných pasážach literárneho a filmového diela, ich porovnaním a vyvodením záverov.

1. Magický realizmus v latinskoamerickej literatúre

„Magický realizmus je jednou z tých milších barličiek, s akou sa môžete pri prechádzkach dejinami literatúry stretnúť“ (Kasarda, s. 46).

Jednou z najzávažnejších otázok, ktorú sa do konca 50. rokov minulého storočia nepodarilo prozaikom z Latinskej Ameriky zodpovedať, bolo rozdelenie, resp. vymedzenie pravidiel pre objektívnu a subjektívnu skutočnosť. Voľnosť v literárnom vyjadrovaní a vo výbere tém, zjednotenie vonkajšieho sveta (skutočného) s vnútorným (fiktívnym), to všetko podnietilo autorov do písania románov. Polovica storočia (1947-1953) tak predstavovala impulz pre vznik viacerých fundamentálnych diel fiktívneho realizmu (Gutiérrez, 1987).

Podľa Kasardu, termín *magický realizmus* má korene v Latinskej Amerike a stal sa všeobecne rozšíreným na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov, v súvislosti s vydaním románu od kolumbijského autora Gabriela Garcíu Márqueza, *Sto rokov samoty* (Cien Años de Soledad, 1967). Označil sa ním veľký prúd autorov, miesiacich historické skutočné príbehy s mýtmi a legendami najmä latinskoamerickej oblasti (Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar a ďalší).

Drsná a bizarná príroda, politické prevraty, domorodé kresťanstvo, miešanci, socializmus, otroctvo, mýty a chatrče majú za následok to, že kolískou magického realizmu sa stala Latinská Amerika. V širšom význame sa termín začal používať na celú plejádu autorov, pracujúcich s fantastickými prvkami, prelínaním magického, mytologického, zázračného s reálnym a všedným. Vytváranie alegórií, fantastických príbehov plných irónie, strachu a smiechu, prelínanie antických, kresťanských, šamanských motívov so všednými udalosťami jednoduchého života a najmä s históriou, dávajú možnosť nahliadnuť autorom aj na odvrátenú tvár sveta, diktatúry, moci aj zneužívania. No stále sa zachovávajú klasické témy ako je láska, nenávisť či sloboda (Kasarda, s. 46).

Teraz budeme vychádzať z bakalárskej práce Herty Mihálovej, s názvom *Prvky magického realizmu v slovenskej literatúre v kontexte magického realizmu latinskoamerického*¹, ktorá definovala a načrtla históriu magického realizmu.

Prvýkrát použil pojem *magický realizmus* v roku 1925 nemecký kritik umenia, Franz Roh, v spojitosti s obrazmi, vytvorenými skupinou nemeckých maliarov ktorí znázorňovali pozmenenú realitu. Zobrazili „neexistujúce alebo také deformované objekty, že vyzerali, akoby boli z inej planéty“ (Marc Chagall in Imbert, 2001, s. 31). Použil výraz pre označenie postexpresionistického nemeckého maliarstva, ktoré preniká do hlbších vrstiev skutočnosti.² No neskôr premenoval magický realizmus na pojem „nová vecnosť“. Pomenovanie však dostal do pozornosti Venezuelčan Arturo Usler Pietri, ktorý ho použil na opísanie spoločných znakov v dielach niektorých latinskoamerických autorov. Roky 1950-1970 sa v hispánskej próze niesli v znamení magického realizmu.

Literárno-teoretické práce i monografie, zaoberajúce sa magickým realizmom nás oboznamujú, že nie je zrejmé, či je magický realizmus literárny smer, technika alebo štýl (Mihálová, 2008, s.11). Vzťah magického realizmu a fantastickej literatúry nie je, ako píše Mihálová, celkom jasný. Ani výroky samotných autorov, ktorí tvoria v prúde magického realizmu neprispievajú k výraznejšiemu vysvetleniu pojmu. Guatemalský básnik a prozaik Miguel Ángel Asturias chápal kedysi pod pojmom *magický realizmus* proces mýtizovania prírody, ktorý je možné sledovať v magickej koncepcii sveta amerických Indiánov.

Ako uvádza Mihálová (2008), argentínsky spisovateľ Julio Cortázar definoval magickú víziu sveta v opozícii k vízii racionalistickej. Schopnosť magickej vízie mal v minulosti primitívny človek, dnes ju má iba básnik – mág, ktorý sa svojím magickým videním sveta podieľa na jeho trvalej činnosti. Objaviť mágiu skutočnosti a viesť ju umelecky zachytiť predpokladá odpútať sa od všetkého javového a ponoriť sa do hĺbín reálna.

¹ MIHÁLOVÁ, Herta 2008. *Prvky magického realizmu v slovenskej literatúre v kontexte magického realizmu latinskoamerického*. [online]. s. 11-16. Zdroj je dostupný na: https://www.google.sk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0CElQFjAD&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F110386%2Fff_b_a2%2Fpraca-herta.doc&ei=tq0qU-jxAsPMYgOu2oDgDw&usg=AFQjCNEi8afjStTd8iyzcf_RjH9AZ_zMKA&bvm=bv.62922401,d.bGE; [cit. 28.02. 2014].

² Speaking Latino.com. 2005-2013. *Como agua para chocolate: ¿Qué es realismo mágico?* [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.speakinglatino.com/como-agua-para-chocolate-realismo-magico/>; [cit. 28.02. 2014].

Zatiaľ čo Gabriel García Márquez vidí v magickom realizme jav výlučne regionálny (americký), pre Asturiasa a Cortázara je magicko-realistické niečím univerzálnym. Podľa Márqueza, neobvyklé udalosti a prírodné úkazy v Latinskej Amerike spôsobujú, že sa skutočnosť stáva magickou. Jeho názor je: „Stačí si prečítať noviny alebo dobre otvoriť oči, pretože neexistuje nič prekvapujúcejšie ako skutočnosť“ (Kučerková, 2012, s. 88).

Neskôr použil taliansky autor Masimo Bontempelli termín *mystický realizmus*, ktorý následne zmenil na magický a definoval ho ako reakciu na futurizmus. Do hispánskeho prostredia prenikol magický realizmus prostredníctvom prekladu Rohovej knihy do španielčiny. Onedlho Arturo Uslar Pietri ako prvý uviedol vo svojej knihe eseji termín *magický realizmus* ako možné označenie istého typu hispanoamerickej naratívnej prózy (Mihálová, 2008).

Magickým realizmom sa podrobne zaoberali aj kubánsky spisovateľ Alejo Carpentier a Kolumbijčan Gabriel García Márquez. Carpentier chápal americkú skutočnosť ako nasýtenú estetickými formami, *zázračnom*, ktoré je, na rozdiel od európskeho zázračna, autentické. Pociť zázračna, ako tvrdí Carpentier, predpokladá existenciu viery. (Imbert, 2001, s. 33-34).

Ako tvrdí Mihálová (2008), zatiaľ čo Carpentier apeluje na umelcovu „vieru“ v *zázračné reálno*, Márquez sa dovoľáva spisovateľovej vôli vidieť a zobrazovať reálne ako magické. Podľa Carpentiera tak Európania, ako aj poeurópsťení Američania narábajú s kódom fantastickosti, spočívajúcim v obrátení sveta naruby. Videnie tejto skutočnosti predpokladá oslobodenie od racionalistických predsudkov. García Márquez neformuloval magický realizmus ako svoj program, iba tento termín prijal ako adekvátne označenie pre svoju literárnu tvorbu.

Neskôr sa začal termín používať k definícii neobvyklého realizmu prác amerických maliarov prvej polovice dvadsiateho storočia. Ich diela obsahovali nadreálne a fantastické prvky a termín sa stal populárnym v dvadsiatom storočí pri charakteristike diel juhoamerických aj európskych autorov (Mihálová, 2008).

Magické prvky sa v dielach označených ako magický realizmus objavujú v realistickom prostredí. Pôsobia prirodzene, hoci nie sú vysvetlené a protagonisti ich prijímajú bez toho, aby v nich hľadali logiku. Magický realizmus zakrivuje plynutie času do slučky, alebo ho úplne vynecháva, niekedy dochádza k opakovaniu minulosti v prítomnosti či zrkadlení minulosti a prítomnosti alebo postáv (Mihálová, 2008).

Magický realizmus je ukotvený v skutočnom svete, čo ho odlišuje od fantastickej literatúry. Autori tohto prúdu vnímajú nadprirodzené veci ako zdroj skrytej sily, ktorú v sebe realita nosí. Magický realizmus nie je únikom od skutočnosti, ale hlbšie videnie zázračného v realite, živého a prítomného, toho, čo nás obklopuje – na ulici, v ľuďoch, v prírode (Mihálová, 2008).

Existujú isté tendencie zobrazovať zložitosť súčasného sveta tak, že do reálnej roviny sa prelínajú mýty a história, realita a fikcia, svet živých a mŕtvych. Nespokojní so svetom, ktorý ich obklopuje, sa podľa Mihálovej (2008) autori snažia vytvárať svety nové, imaginárne, zobrazovať skutočné ako magické. To je v ich tvorbe hybnou silou, akýmsi oslobodením.

Magický realizmus sa spája s novosťou, ktorá je podstatným znakom nie len z hľadiska formy a vyjadrovacích prostriedkov. Odmieta dokumentárny štýl písania, skôr využíva folklórne prvky a skúma človeka v krajných situáciách svojej existencie. Čitateľ sa stotožňuje s protagonistami príbehu a vidí v nich seba a svoje problémy (Bellini, 1986).

Nie vždy rozlíšime fantastickú literatúru od magického realizmu. Dokonca aj Angel Flores pokladal oba názvy za rovnocenné. Imbert (2001) uvádza tri rôzne kategórie:

- 1) kategória pravdepodobnosti (realizmus);
- 2) kategória nadprirodzeného (fantastická literatúra);
- 3) kategória čudesného (magický realizmus).

Cieľom autorov magického realizmu je hľadanie reality prostredníctvom prírody, mýtov a histórie, aby zvýraznili jedinečnosť Ameriky vo svete. Obsahuje aj prvky typické pre regionalizmus, neorealizmus alebo protestný román. Túto skutočnosť dokazujú diela Asturiasa a Carpentiera, ktoré majú v hispanoamerickéj próze neopakovateľnú hodnotu. Napriek tomu v tvorbe Asturiasa prevládajú parížske surrealistické prvky, pretože ako uvádza Housková (1998), v 30. rokoch žil v Paríži, rovnako ako Carpentier, čo jeho tvorbu značne ovplyvnilo. Napriek tomu vyhrávajú prvky, pochádzajúce z legend domorodého obyvateľstva. Prírodu ako aj stredoamerické mýty považuje Asturias za rozhodujúceho činiteľa v tejto realite nadprirodzeného (Bellini, 1986).

Ako sme si mohli všimnúť, definícia magického realizmu nie je jednotná. Jediné, čo môžeme s istotou potvrdiť je fakt, že sa spája s nadprirodzenými a zázračnými javmi, ktoré sú prítomné v realite bytia. Jeho cieľom nie je zobrazenie mágie ako keby bola skutočná, ale predstaviť realitu ako magickú. Môžeme vymedziť tieto základné charakteristiky magického realizmu:

- 1) Má tendenciu spájať skutočné s vymysleným;
- 2) V dielach sa objavujú magické prvky, ktoré postavy považujú za bežné;
- 3) Magické prvky sa dajú intuitívne vycítiť, no nevysvetľujú sa;
- 4) Čas sa môže skresliť, nie je lineárny, skôr retrospektívny alebo tvorí pravidelný cyklus, ktorý predpokladá kontinuitu života;
- 5) Postavy môžu znovu ožiť;
- 6) Témy zahŕňajú historickú skutočnosť, ktorá sa spája s mytologickým svetom predhispánskeho obdobia v Latinskej Amerike;
- 7) Zázraky, levitácia, predtuchy či dlhovekosť tvoria súčasť reality, iba ak v to skutočne dokážeme veriť;
- 8) Experimentovanie s novými naratívnymi technikami ako je vnútorný monológ, žánrový synkretizmus, zložité štruktúry, neologizmy, vymyslené slová, atď.;
- 9) Častými témami sú samota, sny, smrť, nepochopenie, izolácia;
- 10) Magický realizmus navádza čitateľa zamýšľať sa nad negatívnymi dôsledkami histórie a naopak, oceňovať prítomnosť - svet zázrakov.³
- 11) Ženské postavy v príbehoch najčastejšie vystupujú ako nositeľky magických prvkov a zosobňujú ľudovú múdrosť. Bývajú obdarené zmyslom pre nevtieravý humor a majú schopnosť vtipného postrehu (Kučerková, 2012, s. 104);
- 12) Rozprávač je zvyčajne priamy alebo personálny, no zvykne sa ukrývať pod vševediace maskou (tamže, s. 104).

Osemdesiate roky sa niesli v znamení naratívnej prózy, písanej ženskými autorkami. Ich prínos sa pokladá za najcennejší a najoriginálnejší v literatúre „postboomu“. Za začiatok novej generácie spisovateľiek sa považuje rok 1982, kedy sa objavil román od Isabel Allendeovej, *La casa de los espíritus* (Dom duchov). Ich tvorba sa spája s obdobím ekonomického rozvoja niektorých krajín ako Mexiko,

³ EcuRed: Encyclopedia cubana. 2010-2014. *Realismo mágico*. [online].
Zdroj je dostupný na: http://www.ecured.cu/index.php/Realismo_m%C3%A1gico; [cit. 16.02. 2014].

Venezuela, Chile, Argentína, Uruguay v 70. rokoch, ktoré korešpondujú s technickým pokrokom v oblasti masovej komunikácie. Okrem toho sa zdemokratizovalo vzdelanie, ktoré sa stalo prístupnejšie aj pre stredné vrstvy. Objavili sa mládežnícke hnutia, bojujúce za slobodu, ktoré sa inšpirovali Kubánskou revolúciou a radikálnymi európskymi skupinami. Všetky zmeny viedli k obnoveniu dávneho sna kontinentu o kultúrnu a ekonomickú rovnosť a emancipáciu (Esteban, 1997).

Ako uvádza Esteban (1997), to, čo najlepšie vymedzuje jedinečnosť literatúry písanej ženskými autorkami je imitácia rôznych jazykových registrov patriarchálneho vyjadrovania, ktoré kombinujú s populárnym jazykom, teda jazykom používaným miestnymi obyvateľmi. Využívajú tematiku, ktorá je blízka všetkým ženám: listy, denníky, texty sentimentálnych piesní, kuchárske recepty, patetické situácie atď. Ide teda o zobrazovanie dvoch svetov – sveta patriarchálnej spoločnosti, v ktorej je muž nadradeným a autoritatívnym prvkom a tajomného sveta ženy, ktorá sa musí vysporiadať so svojimi pocitmi, túžbami a intimitou.

1.1 Laura Esquivelová

Autorka novely *Como agua para chocolate* (1989) Laura Esquivelová, narodená v roku 1950 v Ciudad de Mexico, nie je slovenským čitateľom úplne neznáma, zvlášť tým, ktorých priťahuje originálne fabulovanie a s ním spojený jedinečný zmyslový svet hispanoamerickej prózy. Pod umelecké vyznenie novely v slovenčine sa podpísala Eva Palkovičová, ktorá ju uviedla pod názvom *Ako vriaca čokoláda* (1995), no o pár rokov neskôr ju preložila v znení *Ako voda v čokoláde* (2004).

Novela, ako aj rovnomenný film (1992) režirovaný jej vtedajším manželom Alfonsom Arauom, zožali veľký úspech. Režisér a scenáristka spolu tvorili jeden z najsúdržnejších párov umeleckej sféry v Mexiku. Štedrá bola tak domáca, ako i zahraničná kritika, Mexická akadémia kinematografického umenia a vedy im udelila až desať cien ARIEL a Laura Esquivelová si ako prvá zahraničná autorka odniesla aj ocenenie ABBY (American Bookseller Book of the Year). Faktom je, že táto mexická spisovateľka nezháľala a po napísaní novely, osobito stvárňujúcej magický súzvuk lásky a kuchárskeho umenia nasledovali ďalšie prózy určené deťom aj dospelým: *Zákon lásky* (*La ley del amor*, 1995); *Intímne šťavnatosti* (*Íntimas secuencias*, 1998); *Morská hviezdička* (*Estrellita marinera*, 1999); *Knihu emócií* (*El libro de las emociones*, 2000); *Rýchly ako túžba* (*Tan veloz como el deseo*, 2001) či jej nedávne

dielo *Malinche*, 2006. Najčastejšie témy, ktoré používa sú nenaplnená láska, vzťahy, kuchyňa, mágia a fantázia (Kučerková, 2006, s. 184).

Laura Esquivelová pôsobí ako spisovateľka, scenáristka filmov, dramaturgička a v minulosti bola učiteľkou a vychovávateľkou pre deti. Ako sama tvrdí, po svojej matke a starej matke zdedila lásku k vareniu a po otcovi lásku k životu.⁴

1.1.2 Podnety na vznik diela

Ako voda v čokoláde je novela určená najmä pre ženy, v ktorej sú jednotlivé kapitoly písané v podobe spomienok rozprávačky knihy. Listujúc v zdedenej kuchárskej knihe spomína na dramatické životné osudy svojej pratey. Rafinované recepty a návody na prípravu jedál sú však iba mostom do výhradne ženského sveta plného osobných a rodinných drám. Túto kulinársko-erotickú novelu plnú vášní nazvala známa mexická spisovateľka Elena Poniatowska pre jej „samopašný“ šarm „svetlom nad tradičným slzavým údolím mexickej literatúry“ (Palkovičová, 2008, s. 134).

Kniha vzbudila veľký záujem čitateľskej verejnosti a zo dňa na deň sa stala bestsellerom. Samotná autorka sa vyjadrila, že pri písaní tohto diela ju sprevádzala životná skúsenosť a že za ním stoja jej babička, tety, mama, všetky ženy, čo svoj život prežili v kuchyni: „Vždy hovorím, že moje dielo je výsledkom toho, aká som žena, dcéra a matka.“⁵

Je všeobecne známe, že gastronómia v Mexiku zaujíma jedno z popredných miest v rebríčku hodnôt pre obyvateľov krajiny. Z kultúrno-spoločenského hľadiska si Mexičania cenia jedlo a vnímajú ho ako symbol svojej národnej identity a kultúry. Sú na svoje typické pokrmy hrdí, čo potvrdzuje aj fakt, že ich kuchyňa je zapísaná v zozname svetového kultúrneho dedičstva UNESCO. Vďaka svojej rôznorodosti a typickým surovinám si vydobyla úspech aj na svetovej úrovni. Jedlo pomáha

⁴ Coordinación nacional de literaturatura. 2008-2014. *Laura Esquivel – Una infancia junto al fuego de la cocina*. [online]

Zdroj je dostupný na:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693esquivel-laura-semblanza?start=1>; [cit. 20.12. 2014].

⁵ Coordinación nacional de literatura. 2008-2014. *Laura Esquivel, alquimista del amor y la cocina*. [online]

Zdroj je dostupný na:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?showall=1>; [cit. 22.12. 2013].

udržiavať rodinu pohromade, je každodenným rituálom, ktorý spája ľudí a práve to je pre Mexiko prioritou, čo sa pokúšala dokázať aj Laura Esquivelová vo svojom diele.

Peter Zajac tvrdí, že situácie do sveta umeleckej literatúry transponuje autor, pôvodca, ktorý je jediným médiom tvorivosti a že literárne dielo je v tomto zmysle výsledkom spisovateľovho subjektívneho sveta. (Zajac in Harpán, 2004, s.8) Tento fakt potvrdzuje Esquivelová, ktorá vniesla do príbehu autobiografické črty.

Súkromný život Laury Esquivelovej úzko súvisí s dielom *Ako voda v čokoláde*. Kuchyňa má v živote autorky veľmi dôležité miesto. Už ako malá v nej trávila veľa času, varila už od siedmich rokov a všímala si, ako sa jej matka a stará matka „zmenili na veľkých alchymistov, hrajúc sa s vodou, so vzduchom, s ohňom, so zemou, so štyrmi živlami, ktoré tvoria vesmír.“⁶ Kuchyňa je pre Lauru symbolom lásky, miestom, kde plynie čas. Spomína na to, ako sa v nej stretávala rodina, ako v nej vítali návštevy a najmä na to, ako počúvala množstvo ženských historiek. Práve táto skutočnosť ju inšpirovala v novele, ktorej dej je situovaný v kuchyni: „Kuchyňa je laboratóriom mágie a alchýmie, nie je len zdrojom poznania, ale aj pôžitku.“⁷

Laura je človekom, ktorý verí v osud, moc prírody, na náhody a šťastie, čo sa odrazilo aj v jej novele. Už od malička ju priťahoval svet predstavy a fantázie. Je obdivovateľkou viacerých postmoderných autorov (Umberto Eco) či predstaviteľov magického realizmu (Gabriel García Márquez). Aj keď sa viacerí odborníci v oblasti literatúry zhodujú v tom, že má prvky magického realizmu, autorka zdôrazňuje že: „Čo iní označujú ako magický realizmus, ja považujem za prirodzenú vec, ktorá je každodennou realitou. [...] V Mexiku sa každý deň udejú, pre mnohých prekvapujúce veci, no pre mňa sú úplne bežnou záležitosťou.“⁸

V jednom rozhovore taktiež neguje prvky magického realizmu vo svojej tvorbe a tvrdí, že ide skôr o symbolické obrazy:

⁶ Coordinación nacional de literatura. 2008-2014. *Laura Esquivel – Una infancia junto al fuego de la cocina*. [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?start=1>; [cit. 22.12. 2013].

⁷ Letra urbana al borde del olvido. Edición :20. *Como agua para chocolate, letra para los sentidos*. [online].

Zdroj je dostupný na: <http://letraurbana.com/articulos/como-agua-para-chocolate-letra-para-los-sentidos-entrevista-a-laura-esquivel/>; [cit. 22.12. 2013].

⁸ Coordinación nacional de literatura. 2008-2014. *Laura esquivel, alquimista del amor y la cocina*. [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?showall=1>; [cit. 22.12. 2013].

„Keď had lieta, je to magický realizmus? Nie, je to symbolický obraz. Existuje symbolika jazyka, príznačná pre našu kultúru, ktorá je presýtená symbolickými obrazmi. Nikdy sa neprestanú používať tak metaforu, ako aj symboly, ktoré vyjadrujú viac, ako je bežný význam slova. Toto je typické pre všetky kultúry.“⁹

Na otázku, prečo sa podieľala na tvorbe filmu *Como agua para chocolate*, odpovedala:

„V istom momente sa protagonista vracia do minulosti a spúšťačom cestovania v čase je hudba, sú to ľúbostné árie od Pucciniho. To je dôvod, prečo som považovala za dôležité zladíť obraz so zvukom. Chcela som dosiahnuť novú rozprávačskú techniku, pretože čitateľ neprežíva príbeh len očami. Do hry vkladá celé telo a ty ako čitateľ si súčasťou presne toho istého, čo vidí a počuje protagonista.“¹⁰

Laura Esquivelová utrpela v polovici nakrúcania filmu mozgovú príhodu. Tvrdí, že keď sa po troch týždňoch vrátila, život ju vďačne privítal: „Nebola to tá istá púšť s kaktusmi, akú som videla, keď som odchádzala. Boli to rozkvitnuté kaktusy. Pri dome na mňa čakali herci a len čo som vystúpila z dodávky, začalo pršať. Stála som tam v daždi, pozerala na dom, na hercov a na dúhu v pozadí.“¹¹

Aj táto udalosť ju viedla k tomu, aby si vážila každú sekundu svojho života a oceňovala svet zázrakov. Elena Poniatowska ju charakterizovala ako: „Kuchárku, alchymistku, čarodejnicu s dlhými kučeravými vlasmi, ktorá má rada ľudí a život.“¹²

⁹ Youtube.com. 2011. *Entrevista con Laura Esquivel, escritora, guionista de cine y televisión*. 05.08 min. [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.youtube.com/watch?v=Azp9hZhgeiA>; [cit. 03.01. 2014].

¹⁰ Letra urbana al borde del olvido. Edición: 20. *Como agua para chocolate, letra para los sentidos*. [online].

Zdroj je dostupný na: <http://letraurbana.com/articulos/como-agua-para-chocolate-letra-para-los-sentidos-entrevista-a-laura-esquivel/>; [cit. 22.12. 2013].

¹¹ tamže. [cit. 22.12. 2013].

¹² Coordinación nacional de literatura. 2008-2014. *Laura Esquivel, alquimista del amor y la cocina*. [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?showall=1>; [cit. 22.12. 2013].

2. Výrazové prostriedky literárneho diela

V druhej kapitole sa budeme sústrediť na teóriu literatúry, ktorá je základom pri analýze kompozície literárneho diela. V prvom rade sa nám naskytne otázka jazyka diela a práve týmito skutočnosťami sa zaoberá štylistika. Skúma jazykové zvláštnosti literárneho diela, slovom, skúma výrazové prostriedky umeleckého štýlu.

2.1 Umelecký štýl

Umelecký štýl je príznačný pre krásnu literatúru (beletriu), ktorá môže byť písaná ako poézia, próza aj dráma. Prítomnosť subjektívnych činiteľov spôsobuje novosť, individuálnosť, subjektívnosť umeleckého štýlu. Ako uvádza Harpáň (2004), základnými znakmi umeleckého štýlu sú:

1) Expresívnosť: Chápeme ju ako schopnosť dosiahnuť určité slohové, estetické a obsahové vlastnosti textu. Za expresívne slová možno považovať štylisticky príznakové slová, napr. deminutíva, augmentatíva (zveličené slová), hypokoristiká (maznavý výraz, bežný v rodinnom styku s deťmi, rodinou), nadávky, opytovacie, zvolacie, rozkazovacie vety, vulgarizmy, slang, atď.;

2) Emocionálnosť: Tento pojem opisuje citový svet autora. Medzi expresívnosťou a emocionálnosťou možno sledovať vzťah nadradenosti a podradenosti;

3) Subjektívnosť: Súvisí so spôsobmi zapojovania sa autora do literárneho prejavu. Najintenzívnejšie sa prejavuje v autobiografických dielach, hoci nie vždy je to pravidlom. Prvá gramatická osoba je signálom subjektívnosti prejavu, no prvotnými znakmi sú úvahy, myšlienky a city, ktoré môžu byť priamo autorove alebo prisúdené niektorej z konajúcich postáv. Opozíciou subjektívnosti je obsahovosť, čiže dejovosť;

4) Lyrizácia: Prevažne sa vzťahuje sa objektívny svet, prírodu, zatiaľ čo subjektívnosť je odrazom vnútorného sveta. V epickej próze sa vyznačuje opismi, v ktorých sú prítomné prvky lyrickej poézie (personifikácie, metafory);

5) Obraznosť a obrazovosť: Je to kategória umeleckého štýlu, v ktorej sa prejavuje zobrazovacia schopnosť reči. Súvisí s imagináciou, obrazotvornosťou. Rozoznávame niekoľko typov obraznosti, napr. priama obraznosť alebo schopnosť

vyvolávať u čitateľa vizuálne predstavy alebo figuratívnosť, v ktorej sa prejavuje použitie slov s preneseným významom;

6) Obsahovosť, resp. tematickosť: Inak sa prejavuje v poézii, inak v próze a dráme. Pri poézii ide len o tematickosť, pri dráme o dejovosť a pri próze ide najmä o obsahovosť.

Novela *Como agua para chocolate* (1989) nepochybne patrí do sféry umeleckého štýlu. Už samotný fakt, že dielo radíme k magickému realizmu je dôkazom, že sa čitateľ stretne s prvkami mágie a rozprávkovosti. Najmä bohatými opismi nás autorka uvádza do vnútorného sveta hlavnej hrdinky príbehu, Tity z rodiny De la Garza. Využíva pri tom množstvo umeleckých prostriedkov, akými sú symboly, metafora, prirovnania či zdobeniny.

Na druhej strane, autorka napísala dielo zrozumiteľným jazykom, prístupným pre bežných ľudí. Využila jednoduché formulovanie viet, každodenný jazyk, ale aj sociolekt, typický pre územie, kde je situovaný dej.

V uvedených príkladoch sa nám spájajú všetky spomínané vlastnosti umeleckého štýlu, ktoré na seba nadväzujú. Tým, že autorka použila na opis množstvo umeleckých prostriedkov, využila lyrizáciu a podnietila u čitateľa emocionálnosť. Detailné prvky opisu sa u čitateľa spájajú s obrazotvornosťou – figuratívnosťou:

„A Tita le gustaba hacer una gran inhalación y viajar juto con el humo y el olor tan peculiar que percibía hacia los recovecos de su memoria“ (Esquivel, 1989, s.14);

„Tita bajó la cabeza y con la misma fuerza con que sus lágrimas cayeron sobre la mesa, así cayó sobre ella su destino“ (tamže, s.16);

„Un estremecimiento recorría el cuerpo de Tita y, como vulgarmente se dice, se le ponía la piel de gallina cada vez que se rompía un huevo“ (tamže, s. 28);

„Las palabras que Pedro acababa de pronunciar fueron para Tita como refrescante brisa que enciende los restos de carbón a punto de apagarse“ (tamže, s. 38).

Okrem toho nachádzame príslovia, ktorými chcela autorka pravdepodobne dostať do povedomia ústnu tradíciu a múdrosť obyvateľov Mexika:

„Dicen que al buen entendedor pocas palabras“ (tamže, s. 15);

„El flojo y el mezquino andan doble su camino“ (tamže, s. 17);

„Dicen que el sordo no oye, pero compone“ (1989, s. 20);

„Tanto va el cántaro al agua hasta que se rompe“ (tamže, s. 129).

Novela je známa aj svojím erotickým nádychom. Esquivelová opísala dosť detailne a „necenzurovane“ vášnivé precitnutia Tity a Pedra, pričom využila unikátne metaforu a prirovnania, ktoré sa spájajú, napríklad aj s jedlom:

„Era tan real la sensación de calor que invadía todo su cuerpo que ante el temor de que, como a un buñuelo, le empezaran a brotar burbujas por todo el cuerpo - la cara, el veinte, el corazón, los senos [...]“ (tamže, s. 21);

„Permanecieron en éxtasis amoroso hasta que Pedro bajó la vista y la clavó en los senos de Tita“ (tamže, s. 62);

„Sentía los pezones de sus senos ponerse duros como piedras al contacto con el agua. Otro hilo de agua bajaba por su espalda y después caía como cascada en la curva de sus redondos y protuberantes glúteos, recorriendo sus firmes piernas hasta los pies“ (tamže, s. 134).

Aj keď sú ťažiskom novely práve spomenuté kvetnaté opisy, dialógy plnia tiež veľmi dôležitú funkciu. Zvyšujú dynamiku a napätie deja. Na základe dialógov si čitateľ dokáže lepšie vytvoriť obraz o charakte postáv, ako je to aj v prípade Mamy Eleny. Z dialógu vycítíme, že ona je tá, ktorá o všetkom rozhoduje a je v rodine váženou autoritou:

„Pero es que yo opino que...

„¡Tú no opinas nada y se acabó! Nunca, por generaciones, nadie en mi familia ha protestado ante esta costumbre y no va a ser una de mis hijas quien lo haga“ (tamže, s. 16).

Podľa Harpána (2004), po prečítaní literárneho diela najčastejšie pristupujeme k interpretácii jeho zložiek: tematických, obsahových, výrazových. V tejto fáze sa opierame o literárnoteoretické poznatky, napr. žánrové zaradenie diela, analýzu postáv, atď. Ako tvrdí Bílek (2003), interpretáciu diela môžeme vnímať ako vlastnú literárnu produkciu, t. j. subjektívne chápanie diela. Významové smerovanie textu nie je dané len jeho štruktúrou, ale najmä schopnosťami vnímať a vytvárať významy.

Tieto schopnosti sú u každého vnímateľa individuálne, čiže vznikajú mnohohznačné varianty interpretácie. My sa budeme sústrediť len na niektoré z kompozičných

kategórií, konkrétne na kategóriu rozprávača a postavy. Taktiež si vymedzíme pojmy „kompozícia“ a „téma“.

2.2 Rozprávač

Rozprávač je nositeľom rozprávania príbehu. Nora Krausová (1967) vymedzuje štyri základné typy rozprávača:

1) Autorský rozprávač: Funguje ako nezainteresovaný pozorovateľ všetkého, čo sa deje. Všíma si vonkajší aj vnútorný svet postáv, vie aj o ich najskrytejších myšlienkach. Preto sa mu hovorí aj vševediaci, alebo ako ho nazvala Krausová, „vševedúci“ rozprávač;

2) Personálny rozprávač: Od autorského rozprávača sa líši tým, že zobrazuje len jednu postavu v rámci jej vonkajšieho a vnútorného sveta. Ostatné postavy vníma len zo zorného uhla tejto postavy. Najčastejšie sa stotožňuje s hlavnou postavou, ale môžu to byť aj iné postavy. Rozprávanie prebieha v 3. osobe minulého času, pričom často používa vnútorný monológ;

3) Priamy rozprávač: Všíma si vnútorný život jednej postavy a pri ostatných postavách sa zameriava iba na ich vonkajšie prejavy. Obyčajne sa stotožňuje s jednou z postáv a rozprávanie prebieha v 1. osobe (*ich-forma*). Krausová uvádza, že tento typ rozprávania je identický s ja-prežívajúcim;

4) Rozprávač „oka kamery“: Znázorňuje vonkajšie prejavy a vzhľad všetkých postáv; opisy správania, dialógy, gestá a pod., ktoré majú poukázať na vnútorný život postáv. Rozprávač akoby „okom kamery“ pozoroval ich správanie.

Krausová (1967) sa zaoberá aj rôznymi typmi monológov: monológ písaný, monológ vnútorný a monológ vypovedaný. *Písaný monológ* vychádza z písaných foriem (denníky, listy) a prislúcha vševediacemu rozprávačovi. *Vnútorný monológ* zachytáva prúd vedomia a *vypovedaný monológ* sa týka ústnych výpovedí.

Nositeľom rozprávania v novele *Como agua para chocolate* je vševediaca rozprávačka, konkrétne Rosaurina vnučka, dcéra Esperanzy a Alexa. V úvode prvej kapitoly sa dozvedáme, že Tita je jej prateta. Dej začína rozprávaním v 3. osobe minulého času a to opisom postupu krájania cibule, no hneď na to sa prihovára

čitateľom v 1. osobe, kedy sa ocitá v úlohe protagonistky: „Les sugiero ponerse un pequeño trozo de cebolla en la mollera con el fin de evitar el molesto lagrimeo que se produce cuando uno la está cortando“ (1989, s. 11).

Rozprávačka pozná celú minulosť postáv, vie aj o ich najskrytejších myšlienkach, a tak sa okrem toho ocitá v úlohe kronikárky. Až na záver novely sa dozvedáme, že príbeh o Tite číta z kuchárskej knihy, ktorá ako jediná ostala po požiari na ranči: „Cuando Esperanza, mi madre, regresó de su viaje de bodas, sólo encontró bajo los restos de lo que fue el rancho este libro de cocina que me heredó al morir y que narra en cada una de sus recetas esta historia de amor enterrada“ (tamže, s. 210).

Meno rozprávačky nepoznáme, vieme ju identifikovať len na základe opísaných rodinných vzťahov. Tak ako sa príbeh začal – cibuľou, tak sa príbeh aj uzatvára. Cibuľa je teda akýmsi prvotným symbolom smútku. Na začiatku symbolizuje vopred predurčený Titin osud, že podľa tradícií sa nebude môcť nikdy vydať a mať deti a na konci symbolizuje jej smrť.

Rozlišujeme tri funkcie rozprávačky:

a) Komunikačná funkcia: Je to prípad, kedy sa rozprávačka obracia na čitateľa formou „ustedes“ v prvej kapitole: „No sé si a ustedes les ha pasado pero a mí la mera verdad sí (tamže, s. 11), no neskôr používa neosobnú formu „se“: „Se desprenden con mucho cuidado los pétalos de las rosas“ (tamže, s. 45).

b) Didaktická funkcia: Rozprávačka vysvetľuje spôsob, akým pripraviť rozličné recepty: „Es conveniente poner un poco más de agua de la que normalmente se utiliza para un cocido, teniendo en cuenta que vamos a preparar un caldo“ (tamže, s. 109).

c) Ideologická funkcia: Rozprávačka prejavuje určité úsilie, ktorým obraňuje ženu a jej názory: Tita realmente lloró por su madre pero no por la mujer castrante que la había reprimido toda su vida, sino por ese ser que había vivido un amor frustrado“ (tamže, s. 122).

V diele narazíme na všetky druhy monológov. Písaný monológ vychádza z listu, ktorý poslala Gertrudis Tite: „Querida Tita: No sabes como te agradezco el que me hayas enviado mi ropa. Por fortuna aún me encontraba aquí y la pude recibir [...]“ (tamže, s.111). Vnútorňý monológ je odrazom vnútorného sveta postáv: „Ojalá que a Rosaura la boca se le hiciera chicharrón! Y que nunca hubiera dejado escapar esas repugnantes, mallientes, incoherentes, pestilentes, indecentes y repelentes palabras“ (tamže, s. 131).

Vypovedaný monológ nájdeme, napríklad v Pedrovej výpovedi: „Señor, no es por vicio ni por fornicio sino por dar un hijo a tu servicio“ (1989, s. 40).

2.3 Postava

Podľa Mika (1987), v epickom diele je postava aktívnou bytosťou, ktorá pretvára svet. Psychika sa zväčša prejaví až po konaní (spytovanie si svedomia), ale i pred konaním (rozhodovanie, zvažovanie situácie). Stáva sa to aj vtedy, keď sa postava ocitá v hraničných situáciách, ako je, napr. strata milovanej osoby, zakázaná láska, otázka šťastia či budúcnosti.

Na rozdiel od rozprávača, postava v epike je prístupnejšia a hmatateľnejšia. Môžeme ju definovať ako postavu, ktorá vystupuje v literárnom diele a patrí do sveta rozprávania. Ako uvádza Harpán (2004), literárne postavy „nemožno úplne stotožňovať so živými ľudskými bytosťami“ (s. 210). Pri stvárňovaní postavy je najčastejším modelom človek a práve to nás zvädza na hľadanie podobností so skutočnými ľuďmi. Postavy necharakterizujeme len na základe ich priameho prehovoru (monológ, dialóg), ale veľkú úlohu zohráva aj rozprávač.

Charakterizácia postáv môže byť braná z rôznych hľadísk. V minulosti sa prejavovala typizácia postáv – hrdinovia sa znázorňovali ako predstavitelia istých spoločenských tried a skupín. V súčasnosti ide skôr o individualizáciu postavy, ktorá je niečím iná a výnimočná. Z pohľadu žánrov fungujú literárne postavy rôzne. Inak sa správajú v románe, inak v novele či poviedke. Harpán (2004) vyčleňuje pri charakterizácii postavy tri pojmy:

a) Idealizácia: Zovšeobecňuje výnimočné vlastnosti človeka akými sú hrdinstvo, obetavosť, vlastenectvo (napr. Antigona);

b) Typizácia: Zovšeobecňuje buď dobré, alebo zlé charakterové vlastnosti (napr. Lakomec od Moliéra);

c) Sociálny typ: Predstavuje určitú sociálnu vrstvu (napr. zbierači v diele Ovocie hnevu).

Lotman (1990) delí postavy na *pohyblivé* a *nepohyblivé*. Pohyblivej postave sa povoľuje určitá činnosť, ktorá je iným postavám zakázaná. Konajúci hrdina má právo

na zvláštne činy (hrdinské, nemravné, mravné, nepredvídateľné – ale vždy oslobodené od záväzkov. Nepohyblivá postava je pasívna, neschopná prekonávať prekážky.

V prvom rade by sme si mali uviesť aspoň základné fakty, týkajúce sa podmienok života ženy v Mexiku v 19. storočí: „Y es que durante el siglo XIX, al igual que durante el periodo colonial, a la mujer difícilmente se le consideró como un ser humano que podía pensar, razonar y gobernar su vida por sí misma.“¹³ Táto výstižná charakteristika degraduje postavenie Mexičanky v spoločnosti. Musela sa podriaďovať mužovi, vopred bolo dané za koho sa vydá, aj to len čisto z finančných dôvodov, jej miesto bolo doma, kde sa mala starať o deti, domácnosť a pokiaľ sa nevydala, musela si zachovať panenstvo, inak ju považovali za nemravnú. Indiánky a iné rasy boli len menejcennými „predmetmi“, ktoré často zneužívali. Často slúžili bohatým paničkám a pomáhali im so všetkým, čo potrebovali. V rodine bol dôležitý rešpekt a spoločenské uznanie. Ženy zo strednej vrstvy sa starali o domácnosť, vzdelanie a vedenie detí k viere. Ich činnosťami bolo vyšívanie, šitie a modlenie, o ostatné záležitosti sa starali sluhovia. Do všetkého zasahovala cirkev, ktorá vyzdvihovala „ideálne“ vlastnosti ženy ako poslušnosť, pokora, poddanosť či starostlivosť o fyzický vzhľad.

Predchádzajúca charakteristika zapadá do kontextu novely *Como agua para chocolate*. V diele by sme mohli vymedziť tri základné vrstvy z hľadiska sociálneho postavenia: buržoáziu, revolucionárov a služobníctvo. Rodina De la Garza, okolo ktorej sa sústreďuje dej, predstavuje buržoáznu sociálnu vrstvu. Vlastnia ranč, sluhov a prísne sa držia tradícií: „Ese día ni se planchaba ni se bordaba ni se cosía ropa. Después todas se iban a sus recámaras a leer, rezar y dormir“ (1989, s. 15). Spôsoby správania im predpisuje tzv. „el manual de Carreño“¹⁴. Rešpekt v rodine bol na prvom mieste: „En la familia De la Garza se obedecía y punto“ (tamže, s. 17).

Tita (Josefita) De la Garza je protagonistkou novely, ktorú by sme na prvý dojem mohli charakterizovať ako submisívnu a citlivú postavu. Navonok je nepohyblivou postavou, bojuje len so svojimi vnútornými myšlienkami, s nenávisťou

¹³ Monografías.com. *Condición de la mujer durante el siglo XIX en México*. [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.monografias.com/trabajos42/mujer-mexicana/mujer-mexicana2.shtml>; [cit. 01.04. 2014]. (všetky nasledovné informácie o úlohe ženy v Mexiku pochádzajú z toho istého zdroja)

¹⁴ SlideShare. *Manual de Carreño – Urbanidad y Buenas Maneras*. [online]. Zdroj je dostupný na: <http://www.slideshare.net/renetv/manual-de-carreo-8186048>; [cit. 02.04. 2014].

k matke a s láskou k Pedrovi. Nedokáže sa oslobodiť spod prísnej ruky svojej bezcitnej matky, ktorá jej bráni v láske, lebo ako najmladšej z dcér jej prislúcha starať sa o ňu, až kým neumrie. Napriek svojej prvotnej pasivite je opísaná ako kladná postava. Už od narodenia ju autorka vykresľuje ako citlivú bytosť, ktorá má šiesty zmysel pre jedlo: „Tita sintiera un inmenso amor por la cocina y que la mayor parte de su vida la pasara en ella, prácticamente desde que nació [...]“ (1989, s. 12). V porovnaní so sestrami však predstavuje ideálnu postavu, ktorá je výborná kuchárka a svet kuchyne jej nie je cudzí. Ako jediná sa pred matkou snaží dávať najavo spoju nespokojnosť s tradíciami, za čo je patrične fyzicky trestaná: „La única que se resistía o que pronunciaba la palabra con un tono inadecuado era Tita, motivo por el cual había recibido infinidad de bofetadas“ (tamže, s. 18).

Dobrosrdečnosť a výčitky jej bránili v tom, aby bojovala vo svoj prospech: „Pero ahora tenía que renunciar a él. No era decente desear al futuro esposo de una hermana“ (tamže, s. 23). Jej sokyňou v láske je sestra Rosaura, no napriek všetkému sa nedá povedať, že by svoju sestru nenávidela. Naopak, pomáha jej pri prvom pôrode, pripravuje jej jedlá, keď má žalúdočné ťažkosti alebo sa stará o Rosaurine deti, keď je chorá. Z hľadiska typizácie má teda dobré charakterové vlastnosti. Tita je jednoduchá a veľmi pracovitá, čím nahrádza miesto modernej Popolušky. Idealizácia spočíva v mágii, ktorá sa prejavuje v schopnosti komunikovať prostredníctvom jedla, vôní a zmyslov. Postava Tity sa v novele vyvíja a naberá odvahy. Zlomový bod nastáva, keď sa dozvedá o smrti malého Roberta. Matka jej prikazuje, aby nevyronila ani slzu, na čo Tita vybuchne od zlosti: - „¡Mire lo que hago con sus órdenes! ¡Ya me cansé! ¡Ya me cansé de obedecerla!“ (tamže, s. 90).

Pedro Muzquiz je protagonistom novely, patrí tiež do buržoáznej sociálnej vrstvy. Keď má Tita pätnásť rokov, zaľúbi sa do nej na vianočnom večierku. Napriek tradíciám sa za každú cenu snaží bojovať o lásku k Tite. Mohli by sme u neho vyzdvihnúť ideálne vlastnosti, akou je v jeho prípade obetavosť: - „Claro que la tengo, pero si a usted le negaran de una manera rotunda casarse con la mujer que ama y la única salida que le dejaran para estar cerca de ella fuera la de casarse con la hermana, ¿no tomaría la misma decisión que yo?“ (tamže, s. 20). V manželstve je nešťastný a nešťastnou robí aj Rosauru, keďže jeho láska k Tite je viac ako evidentná. Na druhej strane je z jeho strany sebecké nechať Titu trápiť celé roky, čo mu aj neskôr vyčíta a tvrdí, že by bola radšej, keby ju uniesol. Pedro je idealizovanou postavou: „¡Y maldito Pedro tan decente, tan correcto, tan varonil, tan... tan amado!“ (tamže, s. 55).

Rosaura a Gertrudis sú Titine staršie sestry, ktoré sa však vyznačujú inými charakterovými vlastnosťami ako Tita. Najstaršia Rosaura je od malička plachá, pasívna, no Gertrudis je veselá, má zmysel pre hudbu a rytmus, čo môžeme pripisovať k jej černošským génom:

„Pero mientras Tita cantaba y sacudía rítmicamente sus manos mojadas para que las gotas de agua se precipitaran sobre el comal y „danzaran“, Rosaura permanecía en un rincón, pasmada por lo que observaba. En cambio Gertrudis, como en todo aquello donde interviniera el ritmo, el movimiento o la música se vio fuertemente atraída hacia el juego y se integró con entusiasmo“ (1989, s. 13).

Gertrudis De la Garza je symbolom slobody a mohli by sme povedať, že aj feminizmu a emancipácie žien. Je idealizovaná z pohľadu splnenia ženskej túžby a tou bola v časoch revolúcie sloboda. Odlišuje sa od ostatných žien tým, že je nezávislá. Dokazuje to jej čin, keď jedného dňa utečie spolu s kapitánom revolučného odboja, Juanom Alejandrezom, ktorého priláka na ranč vôňa jej tela. Neskôr sa za neho vydá a na ranč sa vráti ako sebavedomá a vážená veliteľka odboja, ktorej prischla prezývka „generálka“. Gertrudis symbolizuje aj sexuálnu túžbu a erotiku vôbec: „Esta mujer necesitaba imperiosamente que un hombre le apagara el fuego abrasador que nacía en sus entrañas“ (tamže, s. 52). Juan nedokáže uspokojiť jej túžby a tak sa Gertrudis zamestná v nevestinci na hranici. Keď sa to Elena dozvie od miestneho kňaza Ignacia, je pobúrená, dá spáliť všetky fotky a rodný list svojej dcéry.

Dozvedáme sa, že Juan je členom takzvaných „villistov“, ktorý symbolizuje Pancha Villu, známu osobnosť Mexickej revolúcie, v ktorej pôsobil ako vodca na severe Mexika. Revolucionári sú vykreslení ako nevzdelaní a nebezpeční divosi, ktorí okrádajú bohatých a znásilňujú bezbranné ženy.

Medzi postavy, ktoré boli na strane Tity a Pedra môžeme radiť Nachu a Chenchu, ktoré patria do vrstvy služobníctva.

Nacha je 85-ročná kuchárka na ranči, ktorá síce nevie písať ani čítať, ale zato sa vyzná v kuchyni. Je stelesnením ľudovej múdrosti, čo je tiež jedným zo znakov magického realizmu. Pravdepodobne je domorodou obyvateľkou, podobne ako slúžka Chenchu a stáva sa Titinou jedinou spoločníčkou a oporou na ranči. Nachinu smrť znáša len veľmi ťažko. Tita v nej našla skutočnú matku, od ktorej sa veľa naučila. Nacha predstavuje nesplnenú túžbu ženy. Nikdy sa nevydala ani nemala deti, lebo jej v

tom bránila predchádzajúca generácia rodiny De la Garza. V deň svadby Rosaury a Pedra sa jej zmocní nostalgia a umiera, držiac v náručí fotku svojej lásky z mladosti.

Chcencha je mladá a veselá slúžka na ranči, ktorá rada preháňa: „Tita conocía lo exagerada y mentirosa que podía ser Chench” (1989, s. 19). Taktiež stojí na Titinej strane, donáša jej novinky z ranča v čase, keď sa Tita lieči v Eagle Pass. Vyjadruje svoje pohoršenie nad svadbou Pedra a Rosaury. Hovorí sociodialektom, ktorý ju radí do nižšej spoločenskej vrstvy a je opísaná ako komická postava. Rozpráva tak veľa, že sa nestihne nadýchnuť a zmodrieva. Napriek tomu, že je znásilnená, po smrti Eleny vedie šťastný život na ranči spolu s manželom Jesúsom Martínezom.

Antagonistkami v novele sú Mama Elena a Rosaura.

Hlavou rodiny sa po smrti manžela stáva **Mama Elena De la Garza**, ktorá preberá zodpovednosť za domácnosť a výchovu troch dcér: Rosaury, Gertrudis a Tity. V diele je opísaná ako záporná postava bez kúska citu: „Y Mamá Elena, que ni cuando su esposo murió había derramado una infeliz lágrima [...]“ (tamže, s. 39). Postavenie Eleny vieme zistiť z dodržiavania etikety a z kultivovaného vyjadrovania: - „Claro, que si lo que les interesa es que Pedro se case, pongo a su consideración a mi hija Rosaura [...]“ (tamže, s. 18).

Elena predstavuje v novele zápornú postavu, „macochu“, ktorá robí všetko preto, aby zabránila vzťahu medzi Titou a Pedrom. Vyžaduje od svojich dcér úctu a dbá na to, aby ju volali „mami“: „Había puesto mucho cuidado al pronunciar el „mami“ en el momento y con el tono adecuado“ (tamže, s. 18). Hlboko vnútri však skrýva city. V minulosti bola zaľúbená do mulata, no spoločenské normy považovali miešancov za menejcenných, preto ho dali zavraždiť. Neskôr sa dozvedáme, že Gertrudis je výsledkom dávnej lásky medzi Elenou a mulatom. Keďže si ona svoj sen nesplnila, nedovolí, aby to bolo inak v prípade Tity a Pedra. Týmto neľudským spôsobom si Elena vybíja zlosť a frustráciu na Tite. Smrťou¹⁵ „diktátorky“ Eleny sa končí jej „nadvláda“, teda symbolicky sa končí revolúcia.

Rosaura je najstaršia z troch sestier, je krehká a večne chorľavá. Pasivita je u nej primárna. V ľúbostnom trojuholníku Pedro - Tita – Rosaura, vystupuje ako vedľajšia postava, ktorá sa nečinne prizera na rastúcu vášeň Pedra voči Tite. Napriek tomu predstavuje pre oboch jednu z najväčších prekážok. Rozprávačka ju často zosmiešňuje.

¹⁵ V novele je opísané, ako ranč napadnú zbojníci, ktorí spôsobia Elene také vážne zranenia, že ochrne na nohy a ostane pripútaná na vozíku. Zomiera na silné kŕče, spôsobené dávidlom, ktoré brala potajomky, lebo všetko, čo jej uvarila Tita, bolo pre ňu horké (tamže, s. 120). Vo filme ju však jeden zo zbojníkov zhodí do rieky, na čo umiera. Ochrnutie tvorcovia filmu redukovali [00:58:48].

V porovnaní so skvostnými gastronomickými výtvormi Tity, keď sa Rosaura pustí do varenia: „Obviamente el arroz se le batió, la carne se le saló y el postre se le quemó“ (1989, s. 48). Rosauru zobrazuje ako ohavu: „Rosaura de por sí sufría de inseguridad, por estar gorda y deforme a causa de su embarazo“ (tamže, s. 64), zatiaľ čo Tita má atraktívnu postavu a je: „voluptuosa, aromática, calurosa, completamente sensual“ (tamže, s. 50). Taktiež sa spomína, že na pohreb Rosaury takmer nikto neprišiel, lebo z jej tela sa ešte aj po smrti šírila nesmierny zápach, spôsobený zažívacími ťažkosťami.

2.4 Kompozícia epického diela

Pod kompozíciou sa podľa Lotmana (1990) obyčajne rozumie syntagmatická organizovanosť sujetových prvkov. Základným problémom je problém rámca, t. j. hranice, ktorá odlišuje umelecký text od ne-textu. (s. 240) *Rámec* literárneho diela sa skladá z dvoch prvkov: začiatku a konca. Začiatok a koniec môžeme vnímať formálne, tým máme na mysli začiatok diela na základe vyčlenenej kapitoly, odseku alebo významovo. V tom prípade posudzujeme bod, kde začína istý významový celok a kde končí.

Ako uvádza Miko (1987), kompozícia je významným žánrotrvorným činiteľom. Je to štruktúra, utvorená v rámci istých nevyhnutných zložiek. Kompozícia sa podľa Harpána (2004) buduje na dejových motívoch a na sujetových postupoch, výsledkom ktorých je príbeh. V súvislosti s udalosťami v diele sa hovorí o rozdiel medzi *fabulou* (prirodzený časový priebeh príbehu) a *sujetom* (priebeh daný logikou narácie). Na rozdiel od fabuly, sujet predstavuje udalosti v takej následnosti a súvislosti, s akou sa s nimi stretávame v diele. Jednoducho povedané, sujet je spôsob literárneho spracovania fabuly. V rámci fabuly vždy vzniká konflikt, ktorý má tri etapy:

- a) Zauzlenie;
- b) Vyvrcholenie;
- c) Rozuzlenie.

V rámci sujetu (sujetovej osnovy) taktiež rozoznávame 3 fázy:

- a) Expozícia (úvodná časť);
- b) Rozuzlenie;
- c) Zakončenie.

V sujete je dôležitý sled motívov, lebo sujet je na rozdiel od fabuly vždy umelou konštrukciou (fabulou môže byť napr. skutočná udalosť). Lotman (1990) definuje

motív ako najmenšiu nedeliteľnú jednotku sujetovej výstavby, inak nazývanú udalosť. Motívy vytvárajú motivické línie, napr. motivickú líniu hlavnej postavy, vedľajších postáv, vonkajšieho čo vnútorného sveta. Spájaním týchto línií tvoríme sujetové makrosegmenty: *expozícia, zauzlenie, konflikt, peripetia (obrat), rozuzlenie* (Harpáň, 2004, s. 207).

Harpáň rozoznáva podľa kritéria časovej postupnosti, tieto typy kompozícií:

- a) Chronologická:** Zaznamenáva udalosti v časovej postupnosti;
- b) Paralelná:** Je typická pre diela s dvoma alebo viacerými dejovými líniami (napr. v Tolstého románoch *Vojna a mier*, *Anna Kareninová*);
- c) Rámcová / prstencová:** Do jedného naratívneho celku vkladáme iné celky (napr. keď postavy rozprávajú iné príbehy ako v Boccacciovom *Dekamerone*);
- d) Retrospektívna:** V nej sa najprv dozvieme o výsledku deja a až potom nasleduje vysvetlenie príčin zápletky (napr. Ecovo dielo *Meno ruže*);
- e) Reťazová:** Udalosti nadväzujú jedna na druhú a spájajú sa postavou hlavného hrdinu (napr. Cervantesov *Don Quijote de la Mancha*);
- f) Stupňovitá:** Je podobná reťazovej kompozícií, líši sa však v kvalitatívnom a kvantitatívnom stupni (napr. Hemingwayov *Starec a more*).

Novela *Como agua para chocolate* je žánrovo skoncipovaná ako kuchárska kniha. Každá z 12 kapitol začína názvom tradičného receptu, systémom vymenovania potrebných ingrediencií a následne vysvetlením spôsobu, akým treba postupovať (*Ingredientes; Manera de hacerse*). Svojou formou pripomína aj kalendár, pretože je rozdelená na 12 kapitol, pričom každá jedna prislúcha jednému mesiacu v roku. Mesiac sa viaže ku konkrétnemu receptu a teda aj k novému príbehu. Týmto spôsobom nadobúda cyklický charakter. Príbeh začína v januári s obloženými chlebíkmi a vrcholí v decembri: „El día de hoy va a venir a mi casa a celebrar mi cumpleaños. Por eso estoy preparando tortas de navidad“ (1989, s. 210).

V rámci vonkajšej formy by sme mohli vydedukovať, že kompozícia je chronologická a že dej sa istým spôsobom vyvíja. Jednotlivé kapitoly sa viažu vždy k osobitému príbehu, jedlo nadobúda alegorické prvky a funguje ako leitmotív, ktorý sa ťahá celým príbehom. Časové obdobie nie je dané explicitne, to znamená, nie je vyjadrené priamo časovým údajom, ako sa deje vo filme. Až v druhej kapitole sa

nepriamo dozvedáme, že vypukla revolúcia: „La revolución no permitía que uno viajara de una manera segura por el país“ (1989, s. 33).

Celkový príbeh je v skutočnosti skoncipovaný v retrospektívnej výstavbe, keďže rozprávačka opisuje minulé udalosti, ktoré sa neviažu k času, ale k jednotlivým jedlám, ktoré pripravuje rozprávačka, dcéra Esperanzy. Samotné udalosti v jednotlivých kapitolách tiež nie sú čisto chronologické. Nachádzame prípady, kedy Tita retrospektívne v podobe flashbackov spomína na detstvo, napr.:

„[...] arrastrando las candidas imágenes de su niñez cuando en el mes de mayo la llevaban vestida de blanco a ofrecer flores blancas a la Virgen. Entraba caminando entre una fila de niñas vestidas de blanco, hasta el altar lleno de velas y flores blancas, iluminado por una celestial luz blanca proveniente del vitral de la blanca parroquia“ (tamže, s. 34-35).

Na rozdiel od filmu, kde nám udalosti z časového hľadiska nasledujú lineárne, v literárnom diele je mnoho scén vo forme Titiných spomienok: „Cada vez que cerraba los ojos podía revivir muy claramente las escenas de auella noche de Navidad, un año atrás, en que Pedro y su familia habían sido invitados por primera vez a cenar a su casa“ (tamže, s. 20-21).

V rámci fabulovej výstavby môžeme v novele vymedziť:

a) Zauzlenie: Do zauzlenia spadá prvá kapitola (*Enero: Tortas de Navidad*), ktorá zavádza hlavnú zápletku deja. Začína sa narodením Tity a pokračuje momentami jej dospievania, zaľúbenia sa do Pedra. Tu sa nám naskytuje hlavná téma diela, keď Mama Elena neakceptuje svadbu kvôli rodinnej tradícii, ktorá káže, že najmladšia dcéra sa musí starať o matku až do smrti. Zápletkou sa stáva Elenine rozhodnutie, že za Pedra sa vydá Rosaura a nie Tita;

b) Vyvrcholenie: Predstavuje jadro celej knihy, ktoré obsahuje čiastkové vyvrcholenia v rámci jednotlivých kapitol. Avšak v celkovom poňatí môžeme do jadra zahrnúť rozsah od druhej kapitoly (*Febrero: Pastel de Chabela*) po jedenástu kapitolu (*Noviembre: Frijoles gordos con chile a la Tezcucana*), v ktorých sa odohrávajú rozhodujúce konflikty.

c) Rozuzlenie: Dvanásta kapitola (*Diciembre: Chiles de Nogada*) predstavuje zvrát udalostí. Opisuje svadbu Rosaurinej dcéry Esperanzy a Johnovho syna Alexa. Esperanza sa stáva symbolom nádeje. Nastáva čas, kedy si môže Pedro a Tita naplno

prejaviť lásku bez toho, aby im v tom niekto bránil. Na záver však obaja z veľkej lásky umierajú.

Organizácia narácie je členená nasledovne:

I. Enero - Tortas de Navidad: Tita ako najmladšia dcéra je odsúdená na starostlivosť o matku; Pedro vidí vo svadbe s Rosaurou jedinou možnosť, ako byť v blízkosti Tity;

II. Febrero - Pastel Chabela: Pedro sa žení s Rosaurou; Kuchárka Nacha z nostalgie umiera;

III. Marzo - Codornices en pétalos de rosas: Tita prevezme vedenie v kuchyni; Gertrudis uteká z ranča s vodcom revolucionárov;

IV. Abril - Mole de guajolote con almendra y ajonjolí: Tita pomôže Rosaure priviesť na svet syna Roberta; Mama Elena posielala Pedra s Rosaurou a synom žiť do San Antonia v Texase, aby nemohol byť Pedro s Titou v kontakte;

V. Mayo - Chorizo norteño: Malý Roberto zomiera, na čo sa Tita dostane do depresie a matka ju posielala do blázince; Na starosť si ju berie lekár John Brown;

VI. Junio - Masa para hacer fósforos: Tita si u Johna uvedomí, akú dôležitosť má v živote láska a dostáva sa z depresie;

VII. Julio – Caldo con colita de res: Zbojníci napadnú ranč, znásilnia Chenchu a Elene spôsobia ochrnutie nôh; Mama Elena zomiera;

VIII. Agosto - Champandongo: John žiada Titu o ruku; Po jeho náhlom odchode Pedro pripraví Titu o panenstvo;

IX. Septiembre - Chocolate y Rosca de Reyes: Tite sa zjavuje duch Mamy Eleny, ktorá obviňuje Titu z toho, že poškvrnila meno celej rodiny; Tita si myslí, že je tehotná;

X. Octubre - Torrejas de natas: Gertrudis uisťuje Titu, že má zabojovať o Pedra, najmä keď už je matka mŕtva;

XI. Noviembre - Frijoles gordos con chile a la Tezcucana: Návšteva Johnovej tety Mary; Tita zisťuje, že v skutočnosti nečaká dieťa; Tita ruší svadbu s Johnom;

XII. Diciembre - Chiles de nogada: Svadba Esperanzy a Alexa; Pedro s Titou zomierajú z lásky.

2.5 Téma

Téma sa často zamieňa a stotožňuje s fabulou, dejom, prípadne obsahom. Niektorí teoretici tento pojem nepoznajú a nahrádzajú ho inými termínmi, napr. látka, idea, proces. Náučné slovníky a slovníky literárnovedných termínov ju zhodne definujú ako to, o čom sa hovorí, ako hlavnú myšlienku alebo námet. Téma je v umeleckom diele prítomná „nepriamo“, čiže je najmenej zachytiteľná v diele (Miko, 1987).

Téma býva spravidla osobitne vyznačená v nadpise diela. V nadpisoch kapitol môžu byť takto vyjadrené aj parciálne témy. Názvy majú zväčša metaforický, metonymický alebo symbolický charakter, napr. „Živý bič“, „Červené víno“, atď. (Miko, 1987, s. 40) Téma sa podľa Miko netýka len obsahu textu, ale aj štýlovej podoby textu. Prostredníctvom štýlu autor realizuje svoju koncepciu. Súhrn konkrétnych tém príbuzných textov nazýva Miko *tematikou*. V literatúre rozoznávame, napr. historickú, prírodnú, vojnovú, dobrodružnú tematiku a podobne.

V nami analyzovanom diele nie je hlavná myšlienka úplne jednoznačná z nadpisu diela. Názov *Como agua para chocolate* s podtitulom *Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros*, nám nevysvetľuje explicitne, o čom je obsah diela, najmä ak čitateľ nepozná kultúru Latinskej Ameriky. „Como agua para chocolate“ je príslovie, ktoré v prenesenom význame znamená vriť od zlosti alebo vášne ako vriť voda na prípravu čokolády. Zadný obal knihy ponúka vysvetlenie: „*Estar como agua para chocolate*“: *es decir, a punto de explotar de rabia o de pasión amorosa*. Ide teda o symbolické označenie, ktoré vyjadruje Titin hnev voči rodinným tradíciám a vášň, ktorú prechováva k Pedrovi, no nemôže ju naplno vyjadriť: „Tita literalmente estaba „como agua para chocolate“. Se sentía de lo más irritable (1989, s. 132). Na konci dosiahne svoj cieľ, avšak symbolicky ju pohltí oheň lásky a vášne, na čo umiera.

Jednotnú tému by sme nazvali: „Boj o zakázanú lásku“. Názvy jednotlivých kapitol v sebe ukrývajú parciálne témy, ktoré by sme mohli zhrnúť takto:

- Kuchyňa ako miesto života, alchýmie, premeny a erotiky;
- Obrana záujmov ženy a jej slobodného výberu;
- Kritika hodnôt v patriarchálnej spoločnosti;

- Úloha ženy v rámci uchovania tradícií;
- Opozícia medzi tradíciou a inováciou;
- Predsudky;
- Fúzia kultúr (Mexiko/USA);
- Mexická Revolúcia;
- Láska ako zničujúca vášeň;
- Ľudové poverky a mýty.

Môžeme si všimnúť, že autorka použila často tému smrti, čo je jedným zo znakov magického realizmu. Najprv umiera na infarkt Titin otec, neskôr Nacha, Robertova pestúnka Lupita, Roberto, Mama Elena, Rosaura a nakoniec aj hlavní protagonisti príbehu, Tita a Pedro.

Čo sa týka tematiky v novele, prvotná je ľúbostná tematika, ktorá sa odohráva na pozadí sekundárnej, vojnovej tematiky.

3. Výrazové prostriedky filmového diela

V našej práci budeme analyzovať vybrané výrazové prostriedky vo filme *Como agua para chocolate* (1992)¹⁶, režírovaný pod taktovkou mexického režiséra Alfonsa Araua, no najprv si ozrejmime základné fakty filmovej teórie.

Podľa Casettiho a di Chia (2007) je film popri literatúre, divadle, rozhlase alebo hudbe ďalšou formou umeleckého prejavu. Všeobecne ho možno vnímať ako ukážku technického pokroku, interpretáciu reality formou hereckého výkonu, alebo ako masové médium s obrovským spoločenským dosahom.

To znamená, že zobrazuje realitu spoločenskej situácie danej doby, a preto napomáha pri rôznych historických a sociologických výskumoch. Hovoríme, že film má dokumentárny charakter. Okrem neho má význam aj didaktická a teoretická stránka filmu, na základe ktorej sme schopní pochopiť štruktúru a funkciu filmového spracovania, ako aj preukázať konkrétne príklady na základe teoretických poznatkov (Casetti-di Chio, 2007).

Všetky rozlíšiteľné komponenty obrazovej a zvukovej zložky filmu možno chápať ako znaky, ktoré okrem *denotatívneho* významu (priame pomenovanie) v kontexte filmového diela získavajú množstvo *konotatívnych* (prenesených a kombinovaných) významov.

3.1 Znaková stránka filmu

Film je podľa Carmonu (2005) komunikačným a expresívnym prostriedkom, ktorému na vyjadrenie slúži jazyk. Využíva dva druhy jazykových znakov:

1) Obrazové: Sú založené na hre svetla a tieňov, tiež sa delia na dve kategórie: na pohybové obrazy a písané znaky;

2) Zvukové: Týkajú sa sluchu a sú založené na hre zvukových vln. Delia sa na tri kategórie: hlasy, zvuky a hudbu (Casetti- di Chio, 2007).

Charles Sanders Peirce (1931) rozlišuje tri základné druhy znakov: *indexy*, *ikony* a *symboly* (Peirce, 1931 in Carmona, 2005). Vo filme nájdeme všetky tri typy znakov,

¹⁶ Youtube.com 2012. *Como Agua Para Chocolate1* (película completa). [1:48:52]. [online]. Zdroj je dostupný na stránke: <http://www.youtube.com/watch?v=R3tZvS-fXnI>; [cit. 20.12. 2013].

no pre obrazy je v prvom rade typická ikonickosť (obraznosť). Písané či hovorené slová, hudba a zvuky sú indexy.

Ikonickosť pomáha divákovi rozpoznať postavy na obrazovke a to, čo reprezentujú. Snímky majú fotografický charakter, preto je ich analýza najzložitejšia. Vyskytujú sa problémy ako je perspektíva, plánovanie, osvetlenie a farba snímok.

Medzi grafické kódy patria *medzitulky*, ktoré slúžia na rozlišovanie častí filmu alebo časových údajov. Ak príbeh zachytáva obdobie z detstva a zrazu sa prenesieme o 10 rokov dopredu, medzitulky oznámia tento prechod. Okrem toho informujú o konci filmu, zväčša slovom KONIEC (FIN), alebo o jeho ďalšom pokračovaní – NASLEDUJE (CONTINUARÁ). Medzitulky nás taktiež informujú o tom, kto sa podieľal na produkcii filmu.

V prípade filmového spracovania novely *Como agua para chocolate* sa nám na začiatku [00:01:55] objavujú medzitulky, ktoré nás oboznamujú s časopriestorom: RIO GRANDE, MEXICO, 1895. Divák si tak automaticky vytvorí konotácie v súvislosti s rokom a krajinou. Okrem toho sa nám v pozadí črtá obrys veľkého domu, logicky sa teda očakáva, že príbeh sa bude odohrávať práve v ňom.

Neskôr [00:06:18] nás ďalšie medzitulky „prenesú“ o 15 rokov vpred, presne do roku 1910. Záber zároveň vymedzuje obdobie významnej udalosti v dejinách Mexika – Mexickej revolúcie (1910-1920). Prítomnosť revolúcie umocňuje zástup vojakov, cválajúcich na koňoch naprieč prašnou krajinou, ktorí prechádzajú popri ranču rodiny De la Garza.

PIEDRAS NEGRAS, MEXICO je ďalším miestom, kde sa odohráva dej filmu. Informujú nás o tom medzitulky [00:25:45], kedy Titina sestra Gertrudis náhodne stretne kapitána revolucionárov, ktorý ju okamžite očarí. Piedras Negras je mesto ležiace na hraniciach s USA v štáte Coahuila, Mexiko. Dejiskom je aj mesto Eagle Pass v Texase, ktoré susedí s Mexikom. Je domovom anglického lekára Johna Browna, ktorý sa uchádza o ruku Tity. Aj tento presun miesta nám oznamujú medzitulky: EAGLE PASS, TEXAS [00:50:40], kedy prichádza Tita k Johnovi, aby sa o ňu postaral po tom, čo sa pomiatne. Situovanie deja je zámerné a reprezentuje fúziu americkej a mexickej kultúry.

V ďalšej časti filmu [01:36:14] opäť „preskočíme“ do iného časového obdobia, do roku 1934. Koná sa svadba Rosaurinej dcéry Esperanzy s Alexom, synom Johna Browna. Tita je v tomto čase dospelá 39-ročná žena.

Medzi grafické kódy patria aj *titulky*. Používajú sa v tom prípade, keď originálny text zvukového záznamu nie je nadabovaný. Sú to písané verzie filmového dialógu. Obsahujú prepis reči alebo inak doplnujúce informácie z filmu. Môžu obsahovať buď preklad dialógov v cudzom jazyku, alebo písaný záznam dialógov v tom istom jazyku, ktorý je určený pre divákov s poruchami sluchu.¹⁷

Ďalšie druhy kódov sú zvukové kódy, medzi ktoré patria: hlasy, zvuky a hudba. Ako spomína Carmona (2005), film je bezpodmienečne audiovizuálnym umeleckým prejavom. V užšom slova zmysle, nemý film nikdy neexistoval, naopak vždy ho sprevádzala živá hudba alebo osoba, ktorá v priebehu filmu vysvetľovala jeho dianie. Ľudský hlas spolu s hudbou tvorí prevládajúcu zvukovú zložku filmu.

Hlas (v ang. *voice*) môže patriť postave prítomnej na obrazovke, ale aj tej, ktorú nevidíme, len poznáme jej hlas alebo ho prevezme dablér. Podľa toho, hlasu pripisujeme prívlastky ako *off*, *out*, *through*, *over*. Napríklad *voice in off* predstavuje vnútorný monológ postavy alebo rozprávača, ktorý nie je prítomný v obraze alebo využíva metódu flashbacku. *Voice through* sa pripisuje postave, ktorá síce je prítomná v obraze, no divák nevidí, že rozpráva, iba počuje jej hlas, napr. keď je chrbtom otočená ku kamere. *Voice-over* sa týka takého hlasu, ktorý plynie paralelne s obrazmi filmu. Ide, napr. o dokumentárny film sprevádzaný komentárom rozprávača. Ide aj o prípad dabingu.

Vo filme *Como agua para chocolate* sa vyskytuje množstvo prípadov *voice in off*, kedy rozprávačka, ktorá nie je v obraze prítomná, referuje prostredníctvom opisu vnútorný stav hlavnej hrdinky. Metaforicky opisuje, napr. vášnivé rozporenie Tity, keď sa prvýkrát jej pohľad stretne s pohľadom zakázanej lásky: „Cuando Tita sintió sobre sus hombros largiente mirada de Pedro, comprendió perfectamente lo que debe sentir la masa de un buñuelo al entrar en contacto con el aceite hirviendo“ [00:06:42].

Voice in off sa využíva aj v tom prípade, keď zaznieva hlas mŕtveho v mysli postavy vo filme. Deje sa tak vtedy, keď Tita premýšľa nad tým, čo urobí s kyticou ruží, ktorú dostala od Pedra. V tom sa ozve hlas zosnulej Nachy, ktorá jej poradí, že ich nemá zahadzovať, ale pripraviť z nich prepelice na ružových lupienkoch: „No las tires mi niña, puedes hacer con ellas las codornices en pétalos de rosa“ [00:26:38].

¹⁷ Wikipedia.org. 2013. *Titulky* [online].

Zdroj je dostupný na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Titulky>; [cit. 23.02. 2014].

Voice-over je viditeľný v prípade postavy Pedra, ktorú stvárnil taliansky herec Marco Leonardi. Môžeme vyčítať z jeho pier, že nehovorí po španielsky a že jeho hlas prevzal dablér.

Zvuky (v ang. *sound*) zohrávajú podobnú rolu ako hlasy, avšak rozdiel je v tom, že zvuky nie sú nositeľmi prirodzeného jazyka. *Sound over* sa týka špeciálnych zvukových efektov, ktoré zosilňujú filmový zážitok, preto majú významnú hodnotu. Na základe *sound off* si divák dokáže domyslieť, čo sa vo filme deje, aj keď nevidí priamo zdroj zvuku. Môže ísť napríklad o výstrel, výzvanie, dychčanie, ktoré nútia diváka premýšľať.

Pokiaľ ide o hudbu, len zriedka môžeme vidieť jej zdroj. Existujú však prípady, keď je zdrojom hudby vo filme hudobná skupina, rádio či gramofón. Funkcia hudby je sekundárna v porovnaní s funkciou hlasu.

V nami analyzovanom filme má hudba najmä dramatickú funkciu v súvislosti s tenziou (napätie) a s detenziou (uvoľnenie napätia). Hudba tiež umocňuje sentimentalitu vzhľadom k tragickým (pohreb mamy Eleny) či k veselým udalostiam (vianočný večierok). Večierky sa nesú v znamení veselej hudby, na svadbe Rosaury a Pedra znie typická mexická hudba [00:18:00]. V tomto prípade poznáme aj zdroj hudby, ktorým je živá kapela. Ten istý prípad nastáva na konci, kedy znie z rádia mexická pieseň v štýle „mariachi“. Popritom prebiehajú prípravy na svadbu Esperanzy a Alexa [01:34:51].

Hudba vo filme je symfonická, v prípade rodinných udalostí nadobúda príznakovosť. Na svadbe Esperanzy (rok 1934) znie klasický valčík, hostia tancujú aj do rytmu piesne v štýle swing, čím sa dostáva do povedomia nový tanečný žáner pôvodom z Ameriky [1:39:43].

Samotné uvedenie filmu, či už na televíznych obrazovkách alebo v kine nazývame *stvárnenním*.

Kostýmy a *make-up* sú veľmi dôležité pri stvárnení filmových postáv. Kostýmy môžu byť neutrálne, keď ide napríklad o nejaký klasický rodinný film alebo nadobudnú príznakovosť, ak film zobrazuje istú historickú udalosť alebo kultúrne znaky postáv (napr. mexický klobúk a pončo vo westerne). To isté platí aj pre *make-up*, ktorý môže plniť istú funkciu. Rovnako aj *osvetlenie* má veľký význam pri reprezentácii filmu. Plní kompozičnú a dramatickú funkciu a prostredníctvom hry svetla a tieňov posilňuje umelecký zážitok.

Kostýmy vo filme *Como agua para chocolate* sú príznakové, lebo predstavujú odraz danej doby. Podľa postáv, stvárňujúcich dej by sme ich mohli rozdeliť do troch kategórií: buržoázia, služobníctvo a revolucionári. Režisér sa snažil zachytiť všetky tri podoby dosť verným spôsobom.

Pridržiava sa prototypu ženy Mexičanky z 19. storočia, ktorá patrila do buržoáznej vrstvy. Príznačný pre ňu bol elegantný štýl obliekania, používanie látok ako hodváb a zamat, napodobňovanie francúzskej, španielskej a čínskej módy. Móda bola dôležitá aj pre ich manželov, ktorí nosili tmavé obleky a typické husté fúzy. Staršie dcéry v rodine sa obliekali do tmavých farieb, zatiaľ čo tie mladšie nasledovali európsky štýl obliekania, nosili nariasené šaty, šperky a zdobené klobúky.¹⁸

Rodina De la Garza (Mama Elena, jej manžel Juan, Tita, Rosaura, Gertrudis) predstavuje buržoázu sociálnu vrstvu. To isté platí aj o rodine Muzquizovcov (Pedro, jeho otec Don Pasqual). O ich vyššom postavení svedčí aj fakt, že členovia rodiny De la Garza majú k dispozícii sluhov (Nacha, Chenchu, Guadalupe, Rosalío), ovládajú anglický jazyk, organizujú večierky, kde sa schádzajú ľudia s dobrými spôsobmi. Ako zobrazujú isté scény vo filme, dodržiavajú morálne zásady, čo sa týka stolovania, žiadania o ruku či kultivovaného vyjadrovania.

Jedným z príkladov je aj Pedro, ktorý gavaliersky vyznáva Tite lásku a pritom jej vyká: „Señorita Tita, quisiera aprovechar la oportunidad para decirle que estoy profundamente enamorado de Usted. Sí, sé que esta declaración es atrevida y precipitada pero es tan difícil acercársele que tome la decisión de hacerlo esta misma noche. Sólo le pido que me diga si puedo aspirar a su amor“ [00:07:24].

Do buržoáznej vrstvy radíme aj Johna Browna z Eagle Pass, rodinného lekára. Už vzdelanie a ovládanie dvoch jazykov – anglického a španielskeho dokazuje jeho postavenie. Vo filmovom spracovaní hovorí španielsky, no s americkým prízvukom, čím jeho postava nadobúda komický dojem. Susedka z ranča, Paquita Lobová, je tiež zobrazená ako pravá dáma, vždy upravená a elegantná.

Ďalšiu skupinu tvorí služobníctvo, kuchárka Nacha a slúžka Chenchu, ktoré sú domorodými obyvateľkami a poslúchajú príkazy Mamy Eleny. Ich kostýmy sa skladajú z jednoduchej bielej blúzy, širokej sukne a zástery. Vlasy majú zapletené do vrkočov. Vo filme, ale aj v knihe hovorí Chenchu dialektom, ktorý používajú miestni

¹⁸ *Mujeres mexicanas del siglo XIX*. Capítulo I.

Zdroj je dostupný na:

http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/segura_p_jm/capitulo1.pdf; [cit. 28.03. 2014].

obyvatelia: „¿Ay sí, no? ¡Su 'amá habla d ' estar preparada para el matrimonio, como si juera un plato de enchiladas! ¡Y ni ansina, porque pos no es lo mismo que lo mesmo!“ [00:10:42]. Bez ekvivalentného monológu v novele by sme však danému sociolektu vo filme nerozumeli. Rozdielny dialekt je preukázaním sociálnych rozdielov jednotlivých postáv a zároveň dodáva postave vtipný ráz, presne ako v novele.

Do tretej skupiny zaradíme revolucionárov a ich typický odev, rozpoznateľný najmä vďaka veľkému okrúhlemu klobúku a nábojnicovými pásmi, ktoré nosia krížom cez hrudník.¹⁹ Príbeh sa teda odohráva na pozadí Mexickej revolúcie. Jej významnými vodcami boli Emilio Zapatero, ktorý pôsobil v južnom odboji a Sancho Villa s pôsobením na severe Mexika.

Priestor (scéna), v ktorom sa odohráva dej, plní veľmi dôležitú funkciu a zvyčajne sa viaže ku konkrétnemu miestu. Môže mať dve základné formy: *prírodnú*, ktorú človek nemení, ako lesy, hory, lúky a *umelú*, ktorá sa prispôsobuje konkrétnej udalosti v príbehu, napr. kuchyňa, spálňa a podobne. Autori sa pridŕžajú vernosti zachytenia reality príbehu, preto si vyberajú priestor, ktorý spĺňa určitú funkciu (Carmona, 2005).

Como agua para chocolate je film, ktorý sa neodohráva na fiktívnom, ale v reálne existujúcom mieste. Natáčal sa v štáte Coahuila, Mexiko, v oblasti rieky Rio Grande. Scéna je z veľkej časti umelá a sústredí sa najmä v dome na ranči. Prírodný priestor vo filme zahŕňa len pár scén, ako napr. Robertove krstiny v záhrade [00:38:08], útek Gertrudis s revolucionárom [00:30:57] a podobne.

Časová súslednosť deja tvorí základ pri udržaní divákovej koncentrácie. Základným rysom filmového obrazu je prítomnosť. Podobne ako fotografia vo vzťahu k fotografovmu času vždy predstavuje prítomný čas, tak aj filmové udalosti, hoci sa odohrávajú v dávnej minulosti, vnímajú diváci ako prítomné. Pri sledovaní filmu sa nám zdá, že sme prítomní v sfilmovanej udalosti, aj keď je téma dramatizovaná časovo do minulosti. „To, čo vidíme, je „tu“ a „teraz“. Úplná pravda to však nie je, pretože by sme neboli schopní držať krok s retrospektívnymi zábermi (flashback), so zábermi prospektívnymi (flash-forward)“ (Švec²⁰, 2011, s.51).

¹⁹ Blog Matatena 2010. *¿Cuáles eran las tendencias (vestimenta) en la época revolucionaria?* [online]. Zdroj je dostupný na: <http://blogmatatena.wordpress.com/2010/11/25/%C2%BFcuales-eran-las-tendencias-en-la-epoca-revolucionaria/>; [cit. 28.03. 2014].

²⁰ ŠVEC, Štefan 2011. *Gramatika filmového jazyka – výklad základných pojmov*. 72 s. [online]. Zdroj je dostupný na: http://www.edicie.vsmu.sk/resources/svec_gramatika_filmoveho_jazyka.pdf; [cit. 28.03. 2014].

Musíme rozlišovať medzi reálnym a dramatickým (filmovým) časom. Reálny čas je čas trvania filmu, v našom prípade je to [01:48:52]. Ako sme už spomenuli, dej sa odohráva v časovom rozpätí 1895 až 1934. Tento čas nazývame dramatickým časom.

3.2 Montáž

Existujú aj kódy, ktoré stoja za procesom kompozície filmu. Tento proces nazývame *montážou (strihom)*. V širšom slova zmysle sa montáž považuje za proces, v rámci ktorého sa organizuje predbežný obsah filmu. Jedným z krokov je vnútorná štruktúra vizuálnych a zvukových prvkov vo filme. Taktiež je potrebný výber a usporiadanie časovo-priestorových prvkov, ktorý slúži na syntagmatický proces montáže. Ide skôr o technickú stránku filmovej produkcie, ktorá zahŕňa procesy ako strih a lepenie obrazov. Zaoberá sa aj časovo-priestorovou organizáciou udalostí vo filme. Udalosti môžu na seba nadväzovať simultánne, v časovej súvislosti alebo sa využíva retrospektíva, v ktorej sa udalosti vzdiaľujú v čase a priestore. Podľa Šveca (2011) rozlišujeme tieto typy dramaturgickej skladby:

1) Lineárna skladba: Vyplýva z najjednoduchšieho rozprávania, v ktorom je prítomná jednota deja s jednotou miesta a času. Je prísne podriadená chronológií a slúži vo filme tam, kde sa oznamujú holé fakty. Kauzalita udalostí je lineárna;

2) Paralelná skladba: Dej paralelnej skladby môže súvisieť buď priestorovo – príbeh protagonistu je porovnávaný s podobným, ktorý sa na rovnakom mieste udial pred mnohými rokmi alebo časovo – oba paralelné deje sa odohrávajú na rôznych miestach v približne rovnakom čase;

3) Synchronná (krížová) skladba: Je zvláštnym prípadom paralelnej skladby. Motívy, ktoré do seba zapadajú prebiehajú súčasne;

4) Retrospektívna montáž: Spája scény, ktoré sa odohrávajú v jednom čase s náhľadom do minulosti. Celý film môžeme situovať do súčasnosti a v niektorých pasážach sa pre dejové vysvetlenie vrátime do minulosti.

5) Mozaiková montáž: Je to rozprávanie udalostí, ktoré sa odohrávajú v niekoľkých časových rovinách. Tie sa vzájomne prelínajú a voľne striedajú, preto je náročné určiť správnu chronologickú postupnosť.

6) Asociatívna skladba: Spočíva v tom, že divákovi sa obohatí vedomie o obsahy, ktoré nie sú v samostatných vizuálno-auditívnych obrazoch, ale vyplývajú zo vzájomných vzťahov.

V prípade filmu *Como agua para chocolate*, ide o lineárnu skladbu, teda jednotlivé udalosti nasledujú za sebou v príčinnom vzťahu. Dôkazom lineárnosti sú práve časové a priestorové údaje, o ktorých diváka informujú medzitulky. Príbeh začína narodením Tity a končí jej úmrtím. Napriek tomu, film ako celok by sme mohli vnímať z hľadiska retrospektívnej montáže, no tá nie je primárna. Vševediacia rozprávačka začína film podobne ako rozprávku a prerozpráva príbeh o minulosti generácie rodiny De la Garza. No na konci filmu sa opäť ocitáme v prítomnosti rozprávačky v kuchyni, ktorá krája cibuľu. Máme teda dočinenia aj s dejom cyklickým, ktorý je jedným z hlavných znakov magického realizmu.

Naskytuje sa nám však aj zopár momentov s flasbackom. Mama Elena nosí na krku privesok, v ktorom má ukrytý kľúč. Keď ho Tita po smrti matky objaví, v krátkosti spomína na detstvo, keď sa so sestrami hrala na schovávačku. Táto situácia je zobrazená formou krátkej scény. Tita sa skryje do skrine, v ktorej nájde malú truhlicu, no nestihne zistiť, čo je v nej, keďže ju pristihne mama. Teraz, keď je Mama Elena mŕtva, Tita otvára truhlicu, v ktorej nájde ľúbostné listy a fotku Eleninej lásky z mladosti. Zisťuje, že jej staršia sestra Gertrudis je nevlastná a že jej otcom je v skutočnosti mulat [01:00:12].

Ďalším príkladom flasbacku je prípad, kedy Paquita Lobová spomenie na svadbe Esperanzy a Alexa úmrtie Rosauru. Zapojí sa hlas rozprávačky, ktorá vysvetľuje dôvod jej úmrtia, za ktoré vraj môžu vážne zažívacie ťažkosti. Vidíme krátku scénu toho, ako Pedro nachádza v posteli Rosaurino nehybné telo [01:37:26].

Na záver príbehu môžeme badať sekvenciu flasbackov. Spája ich ten istý motív – momenty prejavu lásky. Po smrti Pedra, Tita zámerne žuje zápalky, ktoré zapríčinia jej smrť. Po každej zápalke, ktorú si dá do úst, spomína na chvíle, kedy mala možnosť byť so svojou zakázanou láskou – prvé spoznanie, vášnivé bozky a dotyky, darovanie kytice ruží [01:54:44].

K základným výrazovým prostriedkom filmu patria aj zmeny vzdialenosti a postavenia kamery voči snímaným objektom. Vzdialenosť kamery od snímaného objektu (a taktiež vzťah tohto k zobrazovanému prostrediu) vyjadruje termín veľkosť záberu: – *veľký celok*, *celok*, *polocelok*, *americký záber*, *polodetail*, *detail*, *veľký detail*.

Konkrétna pozícia kamery voči objektu sa nazýva uhol záberu (*nadhľad, podhľad, šikmý záber* a pod.).

Významnými výrazovými prostriedkami filmu sú aj rozmanité pohyby kamery a kamerová optika (Švec, 2011).

4. Komparatívna analýza pasáží s prvkami magického realizmu v literatúre a vo filme

V nasledujúcej časti bakalárskej práce sa zameriame na prvky magického realizmu obsiahnuté v novele *Como agua para chocolate* (1989), pretože dielo je nimi presýtené. Následne overíme, či sa tieto prvky zachovali aj vo filmovom spracovaní (1992). V prípade, že korešpondujú, porovnáme úroveň totožnosti literárneho a filmového diela a vysvetlíme, aké vyjadrovacie prostriedky sú využité vo filme pri stvárnení pasáží s prvkami magického realizmu.

Najprv ich budeme analyzovať v literárnom diele a potom vo filme, pričom ich priradíme k danej téme. Postupovali sme z hľadiska chronológie udalostí, podľa ktorej sme usporiadali nasledovné témy.

4.1 Téma smútku

Prvotným symbolom sa v novele stáva už spomínaná **cibuľa**, ktorá sprostredkúva základné charakterové vlastnosti hlavnej postavy Tity, ako nám ich opisuje rozprávačka. Dozvedáme sa, že Tita bola citlivá na cibuľu a zároveň sa objavujú prvky magického realizmu, týkajúce sa Titinho príchodu na svet:

1) „Dicen que Tita era tan sensible, que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela lloraba y lloraba cuando ésta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, lo escuchaba sin esforzarse [...] los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara. Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina“ (Esquivel, 1989, s. 11).

Pôrod Tity je vo filme stvárněný dramaticky, k čomu dopomáha aj hudba. Pri krájaní cibule je počuť plač ešte nenarodeného dieťaťa. Eleny sa zmocnia pôrodné bolesti, všetky veci zhodí zo stola, aby si uvoľnila miesto na blížiaci sa pôrod. Asistuje jej kuchárka Nacha a príbehne aj Elenin manžel Don Juan. Záber ukazuje, ako sa po stole rozleje množstvo vody, ktoré rozprávačka pripisuje Titiným slzám [00:01:55]. **Slzy** vyjadrujú smútok, Titin vopred určený osud, ktorý jej zakazuje vydať sa: „Tita nació llorando de antemano, tal vez porque ella sabía que su oráculo determinaba que en esta vida le estaba negado el matrimonio“ (tamže, s. 11). Avšak bez komentára

rozprávačky a bez prečítania knihy by sme si jav vysvetlili ako klasický pôrod sprevádzaný odtečením plodovej vody. Rozprávačka je nositeľkou hlasu *voice over*, teda jej komentár plynie paralelne s filmovými obrazmi. Objavuje sa nám znak magického realizmu. Spája sa nám skutočné s nereálnym, no postavy nereálne nepovažujú za nadprirodzenosť, ale ako bežnú súčasť života. Pri adaptácii filmu došlo k ekvivalencii prvkov na úrovni formy aj významu.

Nasleduje ďalšia pasáž s prvkami magického realizmu. Titine slzy sa po odparení vody premenia na **sol'**, ktorú používajú v kuchyni na varenie. Filmová scéna korešponduje s knižnou pasážou, pretože kuchárka Nacha zmetá soľ z dlážky a plní ňou vrečko [00:02:45]. Opäť máme dočinenia s magickým prvkom, ktorý sa nevysvetľuje. Soľ, ktorá pochádza z Titiných slz symbolizuje jej smútok, ktorý sa formou varenia prenesie do kuchyne. Formálna stránka opisu sa zachovala:

2) „[...] cuando el susto había pasado y el agua, gracias al efecto de los rayos del sol, se había evaporado, Nacha barrió el residuo de las lágrimas que había quedado sobre la loseta roja que cubría el piso. Con esta sal rellenó un costal de cinco kilos²¹ que utilizaron para cocinar bastante tiempo“ (1989, s. 12).

Keď sa Tita dozvedá, že sa Pedro ožení s jej sestrou Rosaurou, v tú noc ju premáha neprekonateľný chlad. Nepomáhajú jej ani vlnené ponožky, deka, ani pletená prikrývka. Tento jav symbolizuje Titino vnútro. Je nešťastná a nedokáže sa zmieriť s osudom. Vo filme je táto pasáž vyjadrená opisne, rozprávačkou príbehu. Záber zobrazuje Titu, ktorá leží v posteli, plače a pletie prikrývku, ktorú začala pliesť v deň, keď ju Pedro požiadal o ruku [00:12:45]. Avšak hyperboly, ako fakty, že sa prikryla tromi prikrývkami, vlnenou dekou a natiahla si vlnené ponožky, tvorcovia filmu redukovali:

3) „Era necesario deshacerse de este molesto frío. Como primera medida se cubrió con una pesada cobija y ropa de lana. El frío permanecía inamovible. Entonces se puso zapatos de estambre y otras dos cobijas. Nada. [...] Ni esa noche ni muchas otras mientras vivió logró controlar el frío“ (tamže, s. 23-24).

²¹ Vo filme použili hyperbolizáciu a údaj „5 kíľ“ nahradili údajom „20 kíľ“.

Cesto na prípravu svadobného koláča nechce zhustnúť dôsledkom Titiných slz. Smútok, ktorý ju sprevádza pred svadbou vloží do koláča a symbolicky sa oddiaľuje čas, keď si Rosaura s Pedrom majú povedať svoje áno. Scéna vo filme zobrazuje Titu, ktorá mieša cesto na koláč. Roní slzy a len jedna spadne do cesta. Nacha ju posielajú spať: „Ya deja de chillar sobre la masa, que luego no va a servir“ [00:15:57]. Nacha si do cesta namočí prst a po tom, čo ho ochutná, zmocní sa jej nostalgia. Tita si podľa knižnej predlohy doslovne vyplakala oči, slzami pokryla aj polevu na koláč, no vo filme vyroní sotva jednu slzu. Celkovo je Tita v novele citlivejšou postavou, plače takmer pri každej príležitosti:

4) „Pero se tardaron más de lo acostumbrado pues la masa no podía espesar debido a las lágrimas de Tita [...] Y así abrazadas permanecieron llorando hasta que a Tita no le quedaron más lágrimas en los ojos. Entonces lloró en seco y dicen que eso duele más, como el parto seco [...]“ (1989, s. 31).

Titine **slzy** sú opäť symbolom smútku. Všetkých prítomných sa na svadobnej hostine zmocní nostalgia, plačú a skupinovo zvracajú. Jediná Tita sa tomu vyhne, čo môžeme brať ako akt pomsty pre tých, ktorí sa veselia. Mágia sa nám spája s nevysvetliteľným javom. Vo filme nadobúda záber na hostí, dáviacich do rieky parodický moment. Hlas rozprávačky je ekvivalentný s rozprávačským opisom v novele. Melanchólia je umocnená pomalou ľudovou piesňou v štýle „mariachi“:

5) „Una inmensa nostalgia se adueñaba de todos los presentes en cuanto le daban el primer bocado al pastel. [...] el llanto fue el primer síntoma de una intoxicación rara que tenía algo que ver con una gran melancolía y frustración que hizo presa de todos los invitados y los hizo terminar en el patio, los corrales y los baños añorando cada uno el amor de su vida. [...] participaron en la vomitona colectiva que se organizó en pleno patio.²² Bueno, la única a quien el pastel le hizo lo que el viento a Juárez fue a Tita“ (tamže, s. 39).

²² „Patio“ nahradili vo filme za „río“.

4.2 Téma vášne

Po tom, čo Tita dostane od Pedra kyticu ruží, rozhodne sa, že ich využije a pripraví prepelice na ružových lupienkoch. Tento pokrm v sebe skrýva čaro. Tita ho pripravuje s láskou a vášňou, preto sa začnú diať neuveriteľné veci:

6) „En cambio a Gertrudis algo raro le pasó. Parecía que el alimento que estaba ingiriendo producía en ella un efecto afrodisíaco, pues empezó a sentir que un intenso calor le invadía las piernas. Empezó a sudar y a imaginar que se sentiría al ir sentada a lomo de un caballo, abrazada por un villista, uno de esos que había visto una semana antes [...]“ (1989, s. 49).

Film verne zachytáva scénu, v ktorej všetkých pohltí vzrušenie, len čo si vložia prvé sústo do úst. Zrýchli sa im dych, Pedro s Titou si začnú vymieňať vášnivé pohľady a Gertrudis sa dotýka svojho tela [00:28:00]. Kniha opisuje, ako sa Gertrudis potí na celom tele a beží sa schladiť do sprchy. Jej telo je však také horúce, že sa jej voda ani nedotkne, drevená sprcha vzbĺkne a začne horieť:

7) „Las gotas que le brotaban eran de color rosado y tenían un agradable y penetrante olor a rosas [...] El calor que despedía su cuerpo era tan intenso que las maderas empezaron a tronar y a arder. Ante el pánico de morir abrasada por las llamas salió corriendo del cuartucho, así como estaba, completamente desnuda“ (tamže, s. 51-52).

Filmová podoba korešponduje s tou literárnou. Gertrudis je zobrazená tak, ako ju stvoril Boh, z jej tela sa parí a sprcha vzbĺkne. Kapitán revolucionárov, Juan Alejandrez, zacíti vôňu, ktorá ho dovedie priamo k nej. Jej predstava sedieť na koni v objatí „villistu“ sa tak stáva skutočnosťou [00:30:10]. Zároveň symbolizuje Pedrovu a Titinu túžbu spraviť to isté, utiecť spolu ďaleko od všetkých. Túžba ženy po láske muža je premietnutá do **ohňa**, ktorý symbolizuje vášň. Spája sa nám teda skutočné s vymysleným a prítomnosťou revolucionára aj odraz historickej udalosti.

Pasáž spojená so sexualitou opisuje Titu, ktorá sa ide večer schladiť do sprchy, no stane sa opačný efekt. Voda je horúca, až ju páli pokožka. Zisťuje, že za to môže Pedro, ktorý ju cez škáry pozoruje z diaľky vášnivým pohľadom. V prenesenom

význame existuje výraz „zahoriť vášňou“ a motív ohňa sa nám vyskytuje dosť často. Film nám neposkytuje túto scénu, v adaptácii tak došlo k úplnej redukcii:

8) „De pronto empezó a sentir que el agua se entibiaba y se ponía cada vez más caliente hasta empezar a quemarle la piel. Alarmada abrió sus ojos, temerosa de que nuevamente se fuera a incendiar el cuarto de baño y lo que descubrió fue la figura de Pedro del otro lado de los tablonos, observándola detenidamente“ (1989, s. 134-135).

Deň, v ktorý Pedro pripravil Titu o panenstvo je opísaný ako veľký ohňostroj. Vo filme hľadá Rosaura s Chenchou na svetelné divadlo z okna a Chenchu tento jav pripisuje duchovi Mamy Eleny, ktorá prišla na ranč strašiť. V skutočnosti je symbolom oslavy lásky medzi Pedrom a Titou. Vo filme využili svetelné efekty v podobe bleskov a ohnivých iskier, prvky magického realizmu sa zachovali v ekvivalentnej podobe [01:07:01]:

9) „Al cruzar por la ventana vio salir del cuarto oscuro un resplandor extraño. Volutas fosforescentes se elevaban hacia el cielo como delicadas luces de bengala“ (tamže, s.139).

4.3 Téma materstva

Tita s Nachou chystajú svadobný koláč na počesť manželstva Rosaury s Pedrom. Pri predposlednom **vajci**, ktoré chce Nacha rozbiť, ju však Tita zastaví:

10) „Claramente escuchaba piar a un pollo dentro del cascarón. Acercó el huevo a su oído y escuchó con más fuerza los pillidos. [...] -¡Es que dentro de este huevo hay un pollo! Nacha de seguro no lo puede oír, pero yo sí“ (tamže, s. 29).

Zvuky, ktoré vychádzajú z vnútra vajička pravdepodobne symbolizujú Titinu túžbu po dieťati, po novom zmysle života. No po jeho rozbití sa Tite vyjaví pravda, že jej život je len ilúziou a že v skutočnosti sa jej sen po dieťati nikdy nesplní. Sny a samota sú témami magického realizmu. Vo filme túto časť úplne redukovali, teda vynechali.

Tita nahrádza malému Robertovi matku, lebo jeho vlastná matka Rosaura stratila **mlieko**. Dieťa veľmi narieka a tak si ho Tita prikladá k prsníku. Tita si tak v prítomnosti Roberta spĺňa aspoň na chvíľu svoj sen byť matkou, preto, keď od nej Roberta odtrhnú, upadne do depresie. Vo filme vidíme presnú podobu tejto pasáže [00:37:08]. Sice nie je jasné zo záberu, či má naozaj Tita mlieko alebo nie, podstata významu sa zachovala:

11) „El niño se pescó del pezón con desesperación y succionó y succionó, con fuerza tan descomunal, que logró sacarle leche a Tita. [...] ¿Sería posible que el niño se estuviera alimentando de ella? Para comprobarlo, separó al niño de su pecho y vio cómo le brotaba un chisguete de leche“ (1989, s. 71).

Po tom, čo Rosaura zakazuje Tite približovať sa k svojej dcére Esperanze, strhne sa na dvore boj sliepok, medzi ktorými vyniká jedna najsilnejšia. Dobe ostatné sliepky do očí, až strieka krv na Esperanzine snehobiele **plienky**. Táto sliepka môže v prenesenom význame reprezentovať Mamu Elenú, ktorá sa priša pomstiť Tite za jej „nemravnosť“. Navyše, je možné, že krv na plienkach symbolizuje Esperanzin osud, ktorý jej predurčuje starať sa o svoju matku presne ako Tita. Vytvára sa kontrast medzi nepoškvrnenosťou a hriechom. Esperanza symbolizuje čistotu a Tita sa porušením rodinnej tradície dopustila, podľa tradície, nemorálneho činu.

Po tom, čo Tita medzi ne vyleje vedro vody, prach krvi a peria sa zvíří, až vytvorí tornádo, ktoré berie so sebou všetko, čo mu príde do cesty. Sliepky aj plienky sa následne prepadnú pod zem. Strata plienok symbolizuje odlúčenie Tity od Esperanzy, no zásah Tity zároveň vyjadruje zabránenie tomu, aby Esperanzu postihol rovnaký osud, ako ju. Túto fantastickú pasáž tvorcovia filmu úplne vynechali:

12) „De pronto, las gallinas se vieron atrapadas irremediabilmente por la fuerza que ellas mismas generaban en su alocada carrera y ya no pudieron zafarse del remolino de plumas, polvo y sangre que empezó a girar y girar cada vez con más fuerza hasta convertirse en un poderoso tornado que arrasaba con todo lo que encontraba a su paso, empezando por los objetos más cercanos, en este caso, los pañales de Esperanza [...] Tita trató de rescatar algunos pañales, pero al ir a tomarlos, se vio arrastrada por la fuerza del poderoso remolino que la levantó varios metros del piso, le dio tres vueltas infernales entre la furia de los picotazos para después lanzarla con ímpetu hasta el extremo opuesto del patio, en donde cayó como costal de

papas. De esta pelea sólo sobrevivieron tres gallinas pelonas y tuertas. De los pañales ninguno“ (1989, s. 186-187).

4.4 Téma smrti

Objavuje sa nám typický znak magického realizmu, teda, že mŕtvy môže znovu ožiť. V nasledujúcom príklade nejde o fyzicky živú osobu, len o ducha Mamy Eleny, ktorý sa Tite zjaví v kuchyni. Príde v podobe mrazivého vetra, presne ako bola jej chladná a bezcitná duša. Symbolizuje Titine výčitky voči tradíciám a morálke. Vo filme sa zachoval doslovný dialóg medzi Elenou a Titou, v rámci adaptácie tak nedošlo k rozširovaniu dialógov o nové repliky. Ani na významovej rovine sme nezaznamenali žiadne zmeny. Vo dverách sa objaví detail na Eleninu tvár a tak dôjde k dramatickej chvíli podnietenej hudbou. Divák sa stretne s momentom strachu [01:10:08]:

13) „Cuando Tita estaba cubriendo con una servilleta la vasija donde puso a reposar la masa, una fuerte ráfaga del viento azotó la puerta de la cocina abriéndola de par en par y permitiendo que un frío helado la invadiera. La servilleta voló por los aires y un gélido estremecimiento recorrió la espalda de Tita. Giró su cuerpo y asombrada quedó frente a frente con mamá Elena que la miraba duramente“ (tamže, s. 149-150).

Výčitky Titu neustále prenasledujú. V knihe, ako aj vo filme sú pasáže ekvivalentné. Ten istý moment strachu nás vo filme prekvapí, keď sa na vianočnom večierku opäť zjaví duch Mamy Eleny, ktorá Titu prepichuje vražedným pohľadom [01:12:32]. Rozdiel je len v tom, že vo filme sa duch nepribližuje k Tite, stojí len na mieste:

14) „Cuando iban atravesando el pasillo, Tita vio a su madre parada junto a la puerta del comedor, lanzándole una mirada de furia. Tita se paralizó. El Pulque empezó a ladrarle a Mamá Elena, que caminaba amenazadoramente hacia Tita“ (tamže, s. 152).

Duch Mamy Eleny sa zjavuje symbolicky po tretíkrát v Titinej izbe. Tita sa však konečne zbavuje výčítiek svedomia. Matke sa postaví zoči-voči a povie jej, že ju nenávidí a nikdy ju nemala rada. Týmito slovami sa navždy zbavuje pocitu viny. Dialóg sa opäť zachoval v doslovnej podobe. Vo filme využili menší trik s okenným sklom, ktoré sa rozbije a tak vstúpi duch dovnútra. Tvár Eleny sa stráca v tme a v podobe červeného svetla odchádza cez okno, ktoré sa opäť zacelí [01:23:51]. Po tom,

čo duch navždy odíde, Tita dostane menštruáciu, pocíti úľavu a zmizne aj bolesť, čo je symbolom dlho očakávanej slobody. Na revanš si Elena vybije zlosť na Pedrovi, ktorému spôsobí na tele ťažké popáleniny:

15) „Tita pronunció las palabras mágicas para hacer desaparecer a Mamá Elena para siempre. La imponente imagen de su madre empezó a empequeñecer hasta convertirse en ua diminuta luz. Conforme el fantasma se desvanecía, el veinte a el dolor de los senos empezaron a ceder“ (1989, s. 172).

Záver opisuje epickú smrť Pedra a Tity, ktorí sa doslova vznietili od lásky a vášne, ktorú toľké roky v sebe držali. Pedro umiera ako prvý na infarkt a Tita ho nasleduje pojedaním zápaliek. Obaja sa stretávajú v posmrtnom živote jasného tunela, teda stretávame sa s ďalším znakom magického realizmu, s kontinuitou života. Vo filmovom stvárnení sa objavuje Nachin duch, ktorý zapáli v izbe sviečky. Predzvest'ou ich milovania je blížiaci sa búrka [01:42:00]. Po Pedrovej smrti zaznie *voice off*, ktorý patrí Johnovi Brownovi:

„Si por una intensa emoción llegamos a encender todos los cerillos de nuestro interior de un solo golpe, iluminaremos más allá de lo normal y veremos un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer; y nos llama al encontrar nuestro perdido origen divino“ [01:44:13].

Vidíme obraz tunela s postavou Pedra a Tity. Z Titinho tela vyletujú iskry a celý ranč skončí pochovaný v plameňoch. Kniha zhyperbolizovala scénu opisom, ktorý sprostredkuje informácie, že v izbe vyletovali kamene do vzduchu a menili sa na pestrofarebné svetlá:

16) „El cuarto oscuro se covirtió en un volcán voluptuoso. Lanzaba piedras y ceniza por doquier. Las piedras en cuanto alcanzaban altura estallaban, convirtiéndose en luces de todos los colores“ (tamže, s. 209-210).

Príbeh uzatvára Titina praneter, ktorá, krájajúc cibul'u, s láskou spomína na svoju matku Esperanzu a na jej chutné recepty. V pozadí rozprávačky stojí postava Esperanzy a Tity a rozprávačka zatvára kuchársku knihu, presne ako to býva zvykom v rozprávkach [01:46:09].

ZÁVER

Na základe analýzy literárneho diela *Como agua para chocolate* (1989) a rovnomenného filmu (1992) sme v poslednej kapitole vymedzili praktickú časť, v ktorej sme zisťovali najmä mieru totožnosti magickorealistickej koncepcie v literárnom a vo filmovom prevedení.

Pojem „magický realizmus“ sme opísali v prvej kapitole teoretickej časti. Novela iba potvrdila už dávno známy fakt, že dielo patrí do tohto literárneho prúdu, ktorého kolískou sa stala Latinská Amerika. Podľa vybraných pasáží sme si ono tvrdenie obhájili aj na konkrétnych príkladoch. Stretli sme sa s nevysvetliteľnými a nadprirodzenými javmi v reálnom svete každodenných udalostí.

Praktická časť pozostávala aj v analýze novely a filmu, kde sme si všímali odlišné a ekvivalentné prvky v rámci dejovej línie. Pri analýze literárneho diela v druhej kapitole sme vychádzali zo základnej teórie literatúry. Zamerali sme sa na konkrétne kompozičné jednotky literárneho diela, ako rozprávač, postava či téma. V tretej kapitole sme sa sústredili na výrazové prostriedky filmu, ktoré sme aplikovali v praktickej analýze filmu.

Okrem toho nás zaujímalo, či sa v procese adaptácie filmu uchovali formálne aj obsahové vlastnosti novely. Adaptáciu sme si síce v práci bližšie nedefinovali, no na základe vopred naštudovanej teórie adaptácie sme dokázali analyzovať jej princípy a postupy. Z teoretického hľadiska nám pomohlo dielo *Theory of Adaptation* (2006) od Lindy Hutcheonovej. Inšpirovali sme sa aj teoretickým dielom *Intertextuálne a intermediálne interpretácie* (2012) od Marty Žilkovej, ktorá rozčlenila filmovú adaptáciu na klasickú, voľnú a novú. Taktiež opísala adaptačné postupy, ktoré zahŕňajú amplifikáciu, simplifikáciu, redukciu, ekvivalenciu a dialogizáciu.

Dospeli sme k záveru, že scenáristka filmu stavila na klasickú adaptáciu, teda sa pridržovala pretextu, nezmenila sémantické jadro, len literárnu formu na dramatickú. Dopomohol k tomu aj fakt, že scenáristkou filmu *Como agua para chocolate* bola samotná autorka novely, Laura Esquivelová, ktorá ako jedna z mála verne zobrazila skutočnosti originálu. Adaptácia posilnila recepčný zážitok, ako aj dopomohla propagácii knižného diela.

Vo filme boli zobrazené najdôležitejšie scény, najmä vo forme dialógov. Na úrovni dialógov sme zaznamenali iba minimálne posuny. Vo väčšine prípadov sa

zachovali v pôvodnej forme, až na pár výnimiek, kedy došlo k substitúcii slov alebo celkovému skráteniu dialógov, teda k simplifikácii. Čo sa týka opisných pasáží, tiež sa vo väčšine prípadov zachovali tak, ako v originály. Hlas rozprávačky vo filme korešpondoval so vševediacou rozprávačkou v knihe, samozrejme, nie sú využité opisy v celej svojej šírke, čo pripisujeme k časovému obmedzeniu vo filme.

Scenáristka stavila na ekvivalenciu aj v prípade postáv, k čomu dopomohol vhodný výber hercov a ich celkový výraz. Zachoval sa počet postáv opísaných v diele, ich prehovory aj výzor v rámci ich povahových čŕt. Hlavná hrdinka Tita ako jednoduchá, krásna a pracovitá, Pedro ako slušný gavalier a Mama Elena ako zatrpknutá, bezcitná a prísna.

Ich kostýmy nadobudli príznakovosť, čo znamená, že ponúkli obraz danej doby a postavenie v spoločnosti. To isté sa týka aj morálnych zásad, ktoré diktovala vtedajšia spoločnosť.

Svetelné efekty plnia dôležitú funkciu najmä v kontexte magického realizmu v podobe iskier, ohňostroja či plameňov. Hudba má symfonický charakter a viacmenej sa v priebehu celého príbehu opakuje. Jej funkcia spočíva buď v navodení atmosféry (svadby, večierky) alebo sa snaží vystihnúť sentimentalitu danej udalosti (pohreby) a doby (revolúcia).

V prípade kompozície z hľadiska časopriestoru nastali isté posuny, aj keď len minimálne. Miesto deja sa zhoduje, globálne aj parciálne. Prírodná aj umelá scenéria reprezentovali prostredie deja dosť verným spôsobom. Z časového uhla pohľadu došlo k zmenám najmä pri slede udalostí. V novele ide o retrospektívnu výstavbu, kde sa okrem hlavnej dejovej línie rozoberajú aj sekundárne línie pomimo deja, kým vo filme definujeme výstavbu ako chronologickú.

Ťažiskom našej práce bola najmä vzájomná komparácia prvkov magického realizmu a ich stvárnenie vo filme. Analyzovaním konkrétnych pasáží, týkajúcich sa nadprirodzených javov sme zistili, že nastali isté odchýlky od pôvodnej verzie. Nešlo ani tak o význam, ako o úpravu, ktorá vyplývala v pozmenení alebo v úplnej redukcii niektorých pasáží, čo môžeme pripisovať k „neadaptovateľnosti“ istých javových udalostí. Taktiež z nášeho skúmania totožnosti vyplynul fakt, že kniha využíva vo väčšej miere hyperboly.

Svet mágie pôsobí neuveriteľnejším dojmom na percipienta viac v novele ako vo filme, čo je spôsobené kvetnatými opismi a našou predstavivosťou. Viac si

uvedomujeme nadprirodzenosť a nereálnosť javov, zatiaľ čo v sfilmovanej podobe nadobúdajú niektoré pasáže komické až parodické črty.

Čo sa týka historického pozadia, vo filmovom spracovaní sa revolúcia dostáva do popredia vo väčšej miere. Vojnová tematika je jednou z hlavných motívov, k čomu dopomáhajú zvukové efekty ako výstrely, cválajúce kone či konkrétne scény, v ktorých revolucionári napadnú ranč. V novele sa o revolúcii dozvedáme nepriamo.

Jedným z principiálnych rozdielov je spôsob interpretácie. Zatiaľ, čo je literárne dielo skoncipované ako kuchárska kniha a jedlo sa stáva leitmotívom, film zobrazuje najmä romantický príbeh, kde je jedlo vo funkcii sprostredkovateľa, no neplní primárnu funkciu. Aj tu sa jedlo viaže ku konkrétnym situáciám, no nesústredíme sa na prípravu a ingrediencie, na ktoré sa kladie dôraz v každej kapitole knihy.

RESUMEN

En el trabajo titulado *La representación cinematográfica de la novela „Como agua para chocolate“ en comparación con la obra literaria* tratamos el problema de igualdad entre los componentes de la novela y de la película. Así que, nos centramos en el nivel de la transformación que ha producido en la película homónima creada a base de la adaptación filmica.

Hemos descrito el período de la novela escrita por las mujeres en los años ochenta que son conocidos como el tiempo de „posboom“. Ya sabemos que las escritoras trataban de representar el mundo íntimo de las mujeres que incluye sus sentimientos y deseos.

Laura Esquivel es una de esas escritoras que con su obra *Como agua para chocolate* (1989) penetró al mundo interior de la mujer. En nuestro trabajo hemos descrito en breve su vida, obra y éxitos alcanzados. Hemos descubierto que su vida propia había influido mucho en su novela como desde pequeña había participado en las reuniones familiares en la cocina. La novela escrita por Esquivel es un gran ejemplo del realismo mágico porque combina lo mundano con lo sobrenatural. Los temas reflejan los rasgos del realismo mágico provenientes de los mitos y supersticiones de América Latina.

La comida es el tema clave de la novela como la narradora usa olores y sabores para estimular los sentidos del lector. La cocina representa una prisión para las mujeres porque en la sociedad patriarcal la mujer estaba condenada a no salir de la casa. Su tarea única era cuidar del hogar o de la comida. Sin embargo, es a la vez un refugio donde encontramos satisfacción. Esquivel nos revela la importancia de la cocina como el lugar más importante de la casa, creadora de felicidad, fuente de conocimiento.

Esta novela es única en cuanto a su estilo. En ella podemos observar los costumbrismos mexicanos que incluyen la comida y la historia de México. Otro aspecto interesante es el modo de cómo se habla del papel de la mujer en la sociedad latina. No podía gobernar su vida por sí misma y no se consideraba el ser humano.

Nuestra contribución consiste en haber comparado la versión escrita y la versión audiovisual de la novela. Nuestro trabajo podría ser útil no sólo para los estudiantes del español, sino también a los amantes de películas. La película nos ofrece la vista hacia los tiempos revolucionarios y a la vez nos impresiona con una historia de amor

prohibido. Hay fusión del drama con lo romántico y cómico, así que no está destinada sólo a las mujeres.

Las películas adaptadas, usualmente, tienen muchas críticas a favor y en contra de la realización y si pudo o no haber alcanzado un relativo éxito a comparación de la novela. En mi opinión, aunque la historia me haya parecido un poco fantástica, creo que es una buena película, ya que refleja la misma historia que la novela. No se ha alejado de la versión original literaria lo que considero como un aspecto positivo.

En cuanto a los efectos usados para la representación de la magia, debido a la tecnología disponible en ese tiempo, no son de la calidad alta. Sin embargo, la película mantiene la atmósfera típica del México revolucionario. Ha guardado los rasgos de sencillez como los coautores no han usado los efectos exagerados con los pasajes „mágicos“ o los han reducido completamente.

Analizando más las similitudes y las diferencias existentes entre la novela y la película, es importante mencionar que ambas tienen muchos rasgos en común, puesto que el guion de esta última fue escrito por la autora de la narrativa, lo que puede asegurar una mayor confiabilidad de la historia entre las versiones.

BIBLIOGRAFIA

ANDERSON IMBERT, Enrique 2001. *Magický realizmus v hispanoamerickej fikcii*. *Revue svetovej literatúry* Roč. XXXVII, č.1, 2001. s. 31-37

BELLINI, Giuseppe 1986. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia 1986. 225 s. ISBN 84-7039-448-7.

BÍLEK, Peter A. 2003. *Hledání jazyka interpretace – k modernímu prozaickému textu*. Brno: Host, 2003. 358 s. ISBN 80-7294-080-5.

CARMONA, Ramón 2005. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 2005. 324 s. ISBN 84-376-0963-1.

CASETTI, F. - di CHIO, F. 2007. *Cómo analizar un film*. Barcelona: EdicionesPaídos ibérica, 2007. 244 s. ISBN 978-84-493-2020-0.

DZUREDOVÁ, Emília 1997. *Dobrá kniha pre deti sa musí páčiť aj dospelým / Laura Esquivel*. Knižná revue – roč. 7, č. 12, 1997. s. 7

ESQUIVEL, Laura 1989. *Como agua para chocolate*. Barcelona: Novoprint, S. A., 1990. 213 s. ISBN 84-9759-231-X.

ESQUIVELOVÁ, Laura 2004. *Ako voda v čokoláde*. Bratislava: Gu100, 2004. 163 s. ISBN 80-969058-1-3.

ESTEBAN, Ángel 1997. *Literatura Hispanoamericana: Introducción y antología de textos*. Granada: COMARES, 1997. 432 s. ISBN 84-8151-546-9.

GUTIÉRREZ, P. I. 1987. *Manual de la Literatura Latino-Americana*. Bogotá, Colombia: EDUCAR EDITORES LTDA., 1987. 250 s. ISBN 958-0267-6.

HOUSKOVÁ, Anna 1998. *Imaginace Hispánké Ameriky*. Praha: Torst 1998 (1. vydanie), s. 104-109

KASARDA, Martin. *Povedz mi, čo čítaš čiže dlhšia prechádzka súčasnou literatúrou*. Dotyky. s. 46

KRAUSOVÁ, Nora 1967. *Príspevky k literárnej teórii*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1967. 260 s. ISBN 12-72-060-67.

KRAUSOVÁ, Nora 1984. *Význam tvaru – Tvar významu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984. 358 s. ISBN 12-72-109-84.

KUČERKOVÁ, Magda 2012. *Magický realizmus Isabel Allendeovej*. Bratislava: Veda, 2012. 184 s. ISBN 978-80-224-1211-7.

KUČERKOVÁ, Magda 2006. *Laura Esquivelová: Malinche*. Revue svetovej literatúry. Roč. XLII, č.4, 2006. s. 184

LOTMAN, Jurij M. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava: Tatran, 1990. 375 s. ISBN 80-222-0188-X.

MIKO, František 1987. *Analýza literárneho diela*. Bratislava: VEDA (Slovenská akadémia vied), 1987. 175 s.

PALKOVIČOVÁ, Eva 2008. *Blahoželáme*. Revue svetovej literatúry. Roč. 29, č.3, 1993. s. 134-135

ŠVEC, Štefan 2011. *Gramatika filmového jazyka – Výklad základných pojmov*. Bratislava: VŠMU, 2011. 72 s. ISBN 978-80-89437-24-9.

ŽILKOVÁ, Marta 2012. *Intertextuálne a intermediálne interpretácie*. Nitra: UKF FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2012. 214 s. ISBN 978-80558-0109-4.

Elektronické zdroje:

MIHÁLOVÁ, Herta 2008. *Prvky magického realizmu v slovenskej literatúre v kontexte magického realizmu latinskoamerického*. s. 11-16. [online]. [cit. 28.02. 2014]. Zdroj je dostupný na:

<https://www.google.sk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&cad=rja&uact=8&ved=0CEIQFjAD&url=http%3A%2F%2Fis.muni.cz%2Fth%2F110386%2Fffba2%2Fpracaherta.doc&ei=tq0qUjxAsPMYgOu2oDgDw&usg=AFQjCNEi8afjStTd8iyzcfRjH9AZzMKA&bvm=bv.62922401,d.bGE>

Speaking Latino.com. 2005-2013. *Como agua para chocolate: ¿Qué es realismo mágico?* [online]. [cit. 28.02. 2014]. Zdroj je dostupný na:

<http://www.speakinglatino.com/como-agua-para-chocolate-realismo-magico/>

EcuRed: Encyclopedia cubana. 2010-2014. *Realismo mágico*. [online]. [cit. 16.02. 2014]. Zdroj je dostupný na:

http://www.ecured.cu/index.php/Realismo_m%C3%A1gico

Coordinación nacional de literaturatura. 2008-2014. *Laura Esquivel – Una infancia junto al fuego de la cocina*. [online]. [cit. 20.12. 2014]. Zdroj je dostupný na:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?start=1>

Coordinación nacional de literatura. 2008-2014. *Laura Esquivel, alquimista del amor y la cocina*. [online]. [cit. 22.12. 2013]. Zdroj je dostupný na:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?showall=1>

Letra urbana al borde del olvido. Edición : 20. *Como agua para chocolate, letra para los sentidos*. [online]. [cit. 22.12. 2013]. Zdroj je dostupný na:

<http://letraurbana.com/articulos/como-agua-para-chocolate-letra-para-los-sentidos-entrevista-a-laura-esquivel/>

Coordinación nacional de literatura. 2008-2014. *Laura esquivel, alquimista del amor y la cocina*. [online]. [cit. 22.12. 2013]. Zdroj je dostupný na:

<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/recursos/articulos/semblanzas/1693-esquivel-laura-semblanza?showall=1>

Youtube.com. 2011. *Entrevista con Laura Esquivel, escritora, guionista de cine y televisión*. [05:08]. [online]. [cit. 03.01. 2014]. Zdroj je dostupný na:

<http://www.youtube.com/watch?v=Azp9hZhgeiA>

FILOVÁ, Jana 2014. *Vybrané divadelní adaptace románu Mistr a Markétka po r. 1989*. [online]. [cit. 19.01. 2014]. Zdroj je dostupný na:

http://is.muni.cz/th/261671/ff_m/Diplomova_prace_Filova_Jana.pdf

HUTCHEON, Linda 2006. *Beginning To Theorize Adaptation*. s. 1-32. [online]. [cit. 19.01. 2014]. Zdroj je dostupný na:

http://www.d.umn.edu/~csigler/PDF%20files/hutcheon_adaptation.pdf

Monografias.com. *Condición de la mujer durante el siglo XIX en México*. [online]. [cit. 01.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://www.monografias.com/trabajos42/mujer-mexicana/mujer-mexicana2.shtml>

SlideShare. *Manual de Carreño – Urbanidad y Buenas Maneras*. [online]. [cit. 02.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://www.slideshare.net/renetv/manual-de-carreo-8186048>

Wikipedia.org. 2013. *Titulky* [online]. [cit. 23.02. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Titulky>

Mujeres mexicanas del siglo XIX. Capítulo I. [online]. [cit. 28.03. 2014]. Zdroj je dostupný na: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/segura_p_jm/capitulo1.pdf

Blog Matatena 2010. *¿Cuáles eran las tendencias (vestimenta) en la época revolucionaria?* [online]. [cit. 28.03. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://blogmatatena.wordpress.com/2010/11/25/%C2%BFcuales-eran-las-tendencias-en-la-epoca-revolucionaria/>

ŠVEC, Štefan 2011. *Gramatika filmového jazyka – výklad základných pojmov*. 72 s. [online]. [cit. 28.03. 2014]. Zdroj je dostupný na: http://www.edicie.vsmu.sk/resources/svec_gramatika_filmoveho_jazyka.pdf

Crónica.com.mx 2012. *Laura Esquivel llama a la sociedad a generar el cambio que México necesita*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/670600.html>

Alquibla 2012. *Laura Esquivel, literata y cinematógrafa mexicana*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://www.alquiblaweb.com/2012/09/27/laura-esquivel-literata-y-cinematografa-mexicana/>

Spokeo 2004. *Alfonso Arau*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <http://www.spokeo.com/Alfonso+Arau+1/May+18+2004+Other+Photos>

Facebook.com 2012. *Like water for chocolate*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/pb.125187697582963.-2207520000.1397598357./260160970752301/?type=3&theater>

Facebook.com 2012. *Like water for chocolate*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/pb.125187697582963.-2207520000.1397598357./459285557506507/?type=3&theater>

Facebook.com 2012. *Like water for chocolate*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na: <https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/pb.125187697582963.-2207520000.1397598357./449800718454991/?type=3&theater>

En Clave de Cine 2012. *El sabor del éxito – Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na:
<http://www.enclavedecine.com/2012/08/el-sabor-del-exito-como-agua-para-chocolate-de-alfonso-arau.html>

Facebook.com 2012. *Like water for chocolate*. [online]. [prevzaté 10.04. 2014]. Zdroj je dostupný na:
<https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/pb.125187697582963.-2207520000.1397598357./254862781282120/?type=3&theater>

PRÍLOHY

Príloha 1: Mexická autorka *Laura Esquivelová*



Zdroj: <http://www.cronica.com.mx/notas/2012/670600.html>

Príloha 2: Laura Esquivelová so svojím bestsellerom *Como agua para chocolate*



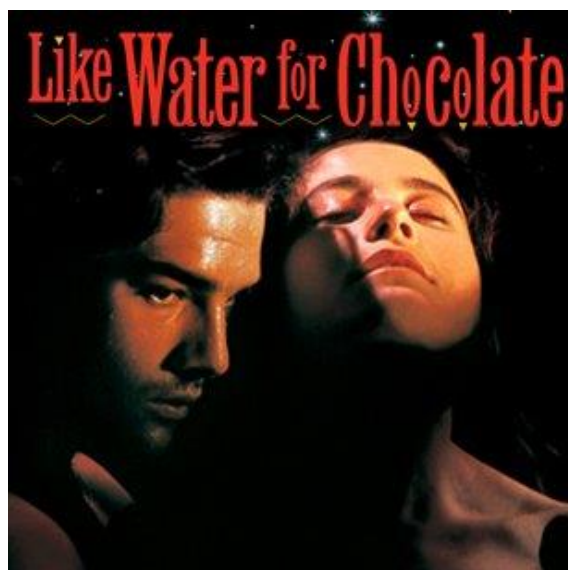
Zdroj: <http://www.alquiblaweb.com/2012/09/27/laura-esquivel-literata-y-cinematografa-mexicana/>

Príloha 3: Mexický režisér spomínaného filmu, *Alfonso Arau*



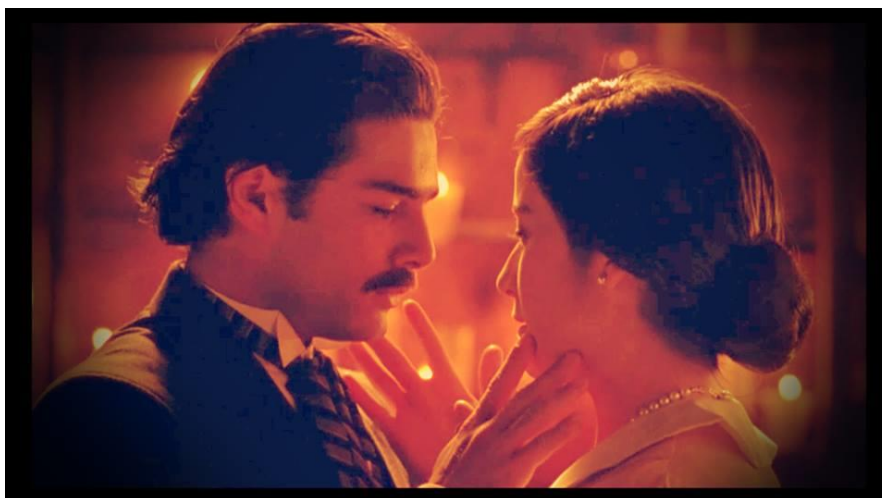
Zdroj: <http://www.spokeo.com/Alfonso+Arau+1/May+18+2004+Other+Photos>

Príloha 4: Film *Ako voda v čokoláde* (1992)



Zdroj:
<https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/a.125187814249618.15635.125187697582963/260160970752301/?type=3&theater>

Príloha 5: Lumi Cavazos (Tita) a Marco Leonardi (Pedro) stvárňili hlavné postavy vo filme *Ako voda v čokoláde* (1992)



Zdroj:

<https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/pb.125187697582963.-2207520000.1397164294./459285557506507/?type=3&theater>

Príloha 6: Regina Torné v hlavnej úlohe Mamy Eleny (1992)



Zdroj:

<https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/a.206784336089965.32284.125187697582963/449800718454991/?type=3&theater>

Príloha 7: Rozprávačka, Titina praneter (Arcelia Ramirez)



Zdroj: <http://www.enclavedecine.com/2012/08/el-sabor-del-exito-como-agua-para-chocolate-de-alfonso-arau.htm>

Príloha 8: Nezabudnuteľná scéna zobrazuje *útek Gertrudis* (Claudete Maille) z ranča



Zdroj:
<https://www.facebook.com/LikeWaterforChocolateMovie/photos/a.206784336089965.32284.125187697582963/254862781282120/?type=3&theater>