

## Ako si vychovať rodičov?

### Schematizácia literatúry a filmu – hlas mládeže prvej polovice šesťdesiatych rokov

EVA PALKOVIČOVÁ

Možno by sa zdalo na prvý pohľad zbytočné rozmýšľať nad druhoradými dielami, akými *Nylonový mesiac*, novela Jaroslavy Blažkovej z roku 1961, a film režiséra Eduarda Grečnera nakrútený podľa tejto predlohy v roku 1965, bezpochyby sú. Či je už nedokonalosť zapríčinená nedostatkom skúseností, talentu autora či nejakými vonkajšími okolnosťami, otvára súbor otázok, ktoré pri umelecky hodnotných dielach môžu zostať nepovšimnuté. Pomenovať, v čom spočívajú prehrešky voči vkusu, prečo dielo nevyžaruje silnú výpoveď, kde presne vznikajú prázdne, zbytočné, slabé miesta a ktoré sú oproti nim zaujímavejšie, predpokladá ozrejmiť si, aké nároky bývajú kladené na umelecké dielo vo všeobecnosti, ale aj čo pri pozeraní filmu či čítaní knihy očakávame my sami. Pri tom sa, samozrejme, nedá vyhnúť vážavému prestupovaniu jemných hraníc medzi banalitou a významovým detailom, medzi zaujímavým a trápne vyzývavým, citovým vydieraním a emocionálnou motiváciou, autorskou manipuláciou a túžbou čitateľa byť manipulovaný, čarom nechceného, náhodou a zámerom, medzi gýčom, literárnym kliše, tradíciou a iróniou. Práve v dielach, ktorých autori ešte nerozpoznávajú v hluku okolitých umeleckých štýlov, metód a názorov svoj vlastný hlas, presakujú na povrch dobové stereotypy či súkromné preferencie. Preto považujem za prínosné skúmať aj diela, od ktorých už po rokoch, keď stratili svoju platnosť ako príspevok do aktuálnej diskusie, ťažko očakávať estetický pôžitok.

V práci som využila (alebo až zneužila) tieto diela, pretože ma priviedli k úvahám, ktorými som sa od konkrétnej novely a konkrétneho filmu skôr vzdialila, akoby som zblízka odhaľovala pravidlá ich hry. Vybrala som si z nich práve ten princíp, ktorý im najviac uberá na hodnote a poukazujem najmä na miesta, v ktorých sa tento princíp prejavuje najzreteľnejšie. Ale pravdupovediac, knihe to už asi neublíži viac, ako si ublížila sama, keď si dovoľila rozdeliť svet na dve časti a rozhodnúť o tom, kto a čo patrí k správnej časti a kto a čo patrí k tej nesprávnej, pričom film nebol schopný takúto polarizáciu dostatočne nalomiť. Tento princíp, nazvime ho schematizmom, je prirodzeným v literatúre, v ktorej dominuje iná ako estetická funkcia: rozprávky, povesti, mýty tradičné i mýty umelé, čiže napríklad schematizmus päťdesiatych rokov,

ale aj populárna literatúra, ktorá dáva len zrozumiteľné odpovede a potvrdzuje kolektívne ilúzie (porov. MOCNÁ 2004: 501–509). Ktorý z týchto štítkov sa vzťahuje na *Nylonový mesiac*? Predpokladám, že autorka ani režisér nepočítali pri tvorbe ani s jedným z nich, prečo sa teda pri analýze jednotlivých literárnych a filmových výrazových prostriedkoch stále vynára slovo schematizmus?

Novela *Nylonový mesiac* okamžite po vydaní vzbudila veľký ohlas. Na poslednej strane *Kultúrneho života*, v rubrike venovanej názorom čitateľov, rozpútal diskusiu list istej čitateľky, ktorá považovala novelu za propagáciu a obhajobu nemorálneho správania sa mladých ľudí, pričom ako protiklad, ktorý by mohol slúžiť mládeži vo veciach lásky ako vzor, uviedla príbeh Jany Eyrovej. Súhlasné reakcie na tento názor sa zakladali väčšinou na obavách rodičov zo straty nevinnosti (v skutočnosti skôr jej zdania, spočívajúceho v tabuizovaní intímnych tém) svojich detí alebo ich autority. Opačný postoj argumentoval zase, pre deti aj rodičov prínosným, otvorením témy lásky a sexuality mladých ľudí alebo faktom, že čítanie kníh nemá takú moc, aby naviedlo rozumných čitateľov na nemorálne myšlienky, rovnako ako dobré knihy nemajú moc prevychovávať zločincov, ktorí veľa kníh pravdepodobne ani v ruke nedržali. Väčšina mladých čitateľov však chápala tému a jej spracovanie v novele ako generačnú výpoveď, ktorá sa odvážila pomenovať ich skutočné problémy a názory.

A tak sa diskusia okolo novely nevzdialila od tradičného platónovského problému o sile umenia meniť ľudský charakter, čím sa napojila na dobové chápanie literatúry ako prostriedku výchovy socialistického človeka (porov. BÍLIK 2008: 33–35). Len zopár čitateľských príspevkov zaregistrovalo aj umeleckú úroveň knihy, tí vnímavejší jej vytkli nedostatočnú hĺbkovú analytickosť, zúženie problematiky len na erotiku či banálnosť príbehu. Toto je v podstate aj predmetom výčitiek odbornej kritiky: podľa Milana Hamadu „zvláštnou symbiózou nízkej úrovne poznania skutočnosti a človeka (proti ktorému sa Blažková bráni programovo tým, že jej predsa o nijaké poznanie nejde, že ona chce vsugerovať predstavu živého života a pod.) a akoby moderných postupov vzniká typ akejsi úpadkovej literatúry. Úpadkovej, lepšie povedané pokleslej preto, že je málo skutočná a povrchno pravdivá“ (HAMADA 1966: 249). To, čo najviac nadchýnalo obdivovateľov novely, bude jasnejšie zo zhrnutia deja.

Dvaja architekti, tridsiatnik Andrej a dvadsaťpäťročná Vanda, sa zoznámia na pohrebe Andrejovho nadriadeného a začnú sa stretávať. Obaja sú nezávislí, pokrokovovo zmýšľajúci mladí ľudia, ktorí plnými dúškami vychutnávajú svoju mladosť a z nej tryskajúcu silu. Andrej rýchlo zabudne na Drahu, sestričku v nemocnici, ktorá je typom starostlivej a oddanej ženy a čoraz viac je očarený sebedomou Vandou. Zoberie ju do hôr, kde si chce obzrieť polohu budúceho horského hotela, no najmä si predstavuje, ako budú s Vandou vo vzájomnej telesnej a duševnej

blízkosti, ktorá by mohla vyústiť do zásnub. Ako sa však stupňuje Andrejova zaľúbenosť a túžba nejako k sebe Vandu pripútať, tým viac sa ona cíti obmedzovaná, čo je pre ňu signálom na ukončenie vzťahu. Andrej tak z druhej strany zažije sklamanie, aké spôsobil Draha. Druhá príbehová línia sa odvíja v rodine Andrejovho kolegu, advokáta Paštinského, ktorý ako predstaviteľ konzervatívnej generácie rodičov nemá pochopenie pre svojho adolescentného syna Jozefa. Po smrti nadriadeného má strach, či nový šéf proti nemu nevytiahne jeho podnikateľskú minulosť, no nakoniec príde o miesto kvôli svojej neschopnosti a neprispôsobivosti v práci. Tretia línia príbehu je postavená na známosti Vandy s miestnym poslancom, ktorý napriek svojmu vyššiemu veku Vandin postoj k životu, na rozdiel od Paštinských, obdivuje a čerpá z neho silu aj na zahnanie únavy zo svojho života, v ktorom mu popri plnení si pracovných povinností nezostáva priestor na vlastné sny. Postavu poslanca však pridala Blažková do príbehu až dodatočne, na žiadosť posudzovateľov, preto sa jej nebudem venovať.

Ideou zjednocujúcou konflikty vo všetkých troch dejových líniách je súperenie konzervatívnych a moderných životných postojov a hodnôt. Pod vlajkou konzervatívcov bojujú Paštinský s manželkou, Vandina sestra Zoša a Draha za rodinný život, serióznu prácu, zodpovednosť, konformnosť s kolektívom alebo starostlivosť hraničiacu až s túžbou vlastniť druhého. Proti nim obhajuje právo na vlastný, moderný pohľad na život Jozef Paštinský a Vanda, ktorí sa nahlas vysmieľajú vyššie uvedeným hodnotám. Problematický je Andrej, ktorý síce vystupuje ako moderný, nezávislý a nadovšetko povznesený úspešný architekt, ale láska k Vande ho postupne zatláča medzi serióznymi konzervatívcami. Tí sú v závere porazení: Andrej aj Draha zostanú sami a Paštinský zlyhá ako pracovník, aj ako otec. Navrch majú mladí, ktorí svoje ideály nevymenili za bezpečnú istotu. Takéto polarizované rozostavenie postáv, podľa ich vzťahu ku konkrétnej ideji, nazýva Hamada „zjednodušeniami, ktoré sme zvykli voľakedy nazývať schematizmom“ (HAMADA 1966: 249). Schéma negatívna konzervatívnosť rodičov – pozitívna modernosť mladých, vtlačá potom konkrétnu podobu jednotlivým zložkám rozprávania.

Miroslav Válek v kritickom pohľade na autorkine texty poznamenáva, že: „Jaroslava Blažková je typom spisovateľky, ktorá je trvale a vedome nad svojimi postavami, hľadá na ne z potrebného odstup, bez toho, aby sa jej odcudzili“ (VÁLEK 1959: 4). Tento fakt má vplyv aj na rozprávača ako hlavného sprostredkovateľa informácií medzi autorom a čitateľom, ktorý je v tejto novele, ako aj vo väčšine jej ďalších textov, vševediaci a odkrytý. Oblasť jeho pôsobenia, v ktorých (de)formuje čitateľovu recepciu textu, môžeme rozčleniť dvoma otázkami: čo rozpráva a ako to rozpráva. Pri odpovedi na prvú otázku si všimnem situácie, dialógy a myšlienky postáv, ktoré rozprávač vyberá z univerza svojich znalostí, druhá otázka zahŕňa komentáre, ktorými sa prejavuje rozprávač na pozadí príbehu. Za explicitný komentár považujem podľa Chatmanovho

rozdelenia interpretáciu, súd a zovšeobecňovanie, implicitným komentárom je irónia (CHATMAN 2008: 237–267).

Rozprávač sprostredkúva čitateľom tie situácie, ktoré sú z hľadiska jeho zámeru relevantné. V tejto novele vidíme postavy často v priam exemplárnych situáciách, v ktorých môžu potvrdiť príslušnosť k jednej alebo druhej názorovej skupine. Rodinu Paštinských vidíme pri obede, pri ktorom sa zreteľne prejavuje autoritatívne presadzovaná hierarchia rodinných príslušníkov. Oslava Paštinského päťdesiatky zase umožňuje konfrontovať precitlivené a klebetné tetušky s nonkonformnými mladými: s Vandou, Andrejom a Jozefom. Vandu vidíme prebiehať cez ulicu pomedzi autá, dávať víťazný kôš na basketbalovom zápase a sprchovať sa po ňom v ľadovej vode.

Obsah dialógov nevelmi prekračuje možnosti, ktoré situácie primárne podnecujú. Zdôrazňujú typické vlastností a záujmy postáv: Vanda nezabúda pripomínať, že jej nie je nikdy zima a je stále hladná, tety na oslave sa sťažujú na choroby, silný alkohol a ohovárajú Vandu: „–Architektka. Z tých, viete. Chodia po stavbách v čizmách, medzi chlapmi. –To je zamestnanie pre dievča? Je to dnes mládež!“ (BLAŽKOVÁ 1967: 96). Mladí hovoria slangom, starí strojene. Pani Paštinská sa tematicky obmedzuje na stereotypné výčitky a sťažnosti na lenivosť, márnivosť a drzosť svojich detí. Mladí konverzujú o módných dobových filmoch a umelcoch alebo o džezovej hudbe.

Rozprávač uplatňuje svoju vševedúcosť aj pri náhľade do vnútra postáv. Môže sa rozhodnúť či cúvne do úzadia a nebude svojím výrazným prejavom zacláňať čitateľovi v priamej komunikácii s postavou alebo prefiltruje vnútorný svet postáv cez svoju optiku. Intímne informácie o postavách, sprostredkované priamou reprodukciou ich myšlienok, spomienok či zmyslových vnemov bez posudzujúceho nadhľadu rozprávača nedovoľujú čitateľovi vnímať ich ako komické, čiže zjednodušené a čiernobiele. Draha napríklad vie, že ňou Andrej opovrhuje, a tak sa vysmieva vlastnej slabosti, snaží sa nepodliehať pocitom beznádeje: „Znovu sa na seba hnevala, že sa nevie odpútať, sama seba otravuje. Niečo jej chýba. Najst’ sa, okúpať a uložiť do teplej postele. Tento týždeň mala už dve nočné. To všetko robí únava. Najst’ sa, ľahnúť si, spať a všetko bude v poriadku“ (TAMŽE: 20–21). Draha vecná analýza v polopriamej a nepriamej reči odкрýva jej racionalizujúci prístup k problémom, čitateľ má teda možnosť všimnúť si ďalšie zákutia jej osobnosti a z jej cynizmu vydedukovať aj mieru bolesti, ktorú ním skrýva. Dôraznejšie upozorňovanie autorky na bolesť či neistotu ako na hlbšiu motiváciu správania sa postáv má už podobu priamočiarych vysvetlení: objavujú sa jednak ako zložky deja – tak Draha spoza steny počuje recitovať synčeka svojej domácej: „Jedna mater mala, v mlieku kúpavala, zlatým povojníčkom...“ (TAMŽE: 27), jednak ako konštatovanie rozprávača: „Drahe sa žiadalo povíjať

niečo povojníčkom...“ (TAMŽE: 28). Na miestach, kde fakty hovoria samy za seba, prechádza rozprávač od citového vydierania k pozorovaniu zaujímavých detailov a z postáv nerobí karikatúry, ale mnohorozmerné postavy s vnútornými konfliktami. No keďže aj pri vnútorných exkurzoch pocitujeme rozprávačove sklony ukazovať z postáv len to, čo príliš nevytrča z foriem, do akých ich potrebuje vtiesnať, zachytiť ich sugestívnu plasticnosť, ktorá sa ako možnosť vynára zo zákulisia rozprávania, dokáže čitateľ najmä vkladom vlastných poznatkov a životných skúseností. Čiže veľmi tvorivou interpretáciou.

Komentáre rozprávača sú jedným z hlavných dôvodov, pre ktorý sa rozptyl významov jednotlivých zložiek príbehu pocitujeme ako redukovaný. Interpretujúce a hodnotiace atribúty, adverbá a menné prísudky v tvare „X bolo nejaké“, sprevádzajú vonkajšie okolnosti: „Krajina bola modrá, biela a ružová, ale modrá najviac. V tej modrej bolo niečo veľmi čisté a radostné“ (TAMŽE: 71) alebo pohyb, mimiku, hlas či gestá postáv, odkazujúce na vnútorné deje: „Odložil pohár s kávou, lenivo sa zdvihol. V slúchadle sa ozval Drahin triezvy hlas“ (TAMŽE: 32). Uvádzacie vety priamej reči nezostávajú pri neutrálnom povedal/zvolal/ozval sa, ale použité sloveso obsahuje emocionálny komponent, ktorý zvyčajne nesie aj isté hodnotenie. Postavy napríklad jačia, hučia, zívajú, prskajú, syčia. Treba ešte dodať, že tieto postupy nie sú ojedinelou zaujímavosťou, naopak, zriedka sa nájde veta, v ktorej by prevažovala priliehavá informácia o veci nad informáciou o tom, ako vec zvonku vníma konkrétny pozorovateľ. Extrémne sa rozprávačova tendencia podávať svet ako grotesku prejaví vtedy, keď zasahuje aj mentalitu psa, ktorý „sa mraští nad benzínovým zápachom“, sleduje Vandu „dôverčivými očami“, chutí mu guláš, či „vdáčne sa stúli do rohu“ (TAMŽE: 34–39).

Štýl, akým Blažková formuje svojho rozprávača, bol v čase vydania knihy vítaným rozšírením výrazových možností. Popri priamych, vecných konštatovaniach o tom, aké veci sú, používa často metafory a prirovnania, čo spestruje rozprávačské komentáre a špecifikuje emócie obsiahnuté v príznakoch vecí a dejov. Je to formálna demonštrácia práva na vlastné videnie sveta, hravé a fantazijné namiesto vecného a konvenčného, k čomu tvorí paralelu Vandin konštantný atribút vyjadrený v jej replikách „Vyzerá ako...“. Hamada o autorke hovorí, že: „jej poetizačné úsilie má skôr funkciu ornamentálnu, a nie významovú“ (HAMADA 1966: 251). Naráža tým na skutočnosť, že Blažkovej obraznosť má vysokú frekvenciu a sémantické polia sa v nej prepájajú často len na základe veľmi voľných asociácií. Nedbá sa pritom na ich funkčnosť a opodstatnenosť z hľadiska hlbšieho ponoru do princípov ľudského konania. Príkladom môže byť káva z termosky, ktorá bez súvislosti, ba až v rozpore s nalievajúcim vrátnikom v závode, vonia „bakelitom a výletmi“ (BLAŽKOVÁ 1967: 66).

Rozprávač svoju vážnosť aj spochybňuje: použitím ironického tónu upozorňuje, že trošku preháňa. Komický pohľad na príbeh si vyžaduje istú schematickosť, a aj preto patria tieto miesta novely medzi najlepšie, čo si všimol aj kritik Matej Milota v súvislosti s Blažkovej skoršími textami: „Zdá sa, že Blažková je najpresvedčivejšia práve v satire, kde istá jednostrannosť a nedostatok psychologizovania sa nepocituje tak pálčivo“ (MILOTA 1957: 190). Niektoré postavy sú výlučne komické, iné najmä vážne, čo je miestami v konflikte s ich dvojrozmernými kontúrami, ale ironizujúci tón zvolí rozprávač aspoň raz pri všetkých postavách, napríklad pri opise nahnevaného Andreja, keď hrozí, že milenci nebudú mať v horskej chate samostatnú izbu: „Pán architekt skočil ako tiger a zreval“ (BLAŽKOVÁ 1967: 73). Výnimkou je len Vanda, čo svedčí o tom, že je pre rozprávača nedotknuteľnou postavou. Aj jednoduchosť a banálnosť fabuly takéto vysvetlenie podporuje: príbeh vlastne bez prekážok smeruje k pointe, a tou je víťazstvo Vandinej nezávislej osobnosti, ktorá bola aj podľa dobových čitateľov a kritikov jednou z najprítlačlivejších súčastí novely. Môžeme povedať, že Vanda si svoj šarm zachovala dodnes a jej odpoveď na otázky týkajúce sa vzťahov medzi silnými a slabými ženami a mužmi je podnetná pre čitateľov bez ohľadu na časopriestor ich života. Okrem moderných názorov či nekonvenčných postáv sa novela hlási k modernej dobe tematizovaním každodennosti až intimity, všedných detailov a faktov bežného života, humorom, iróniou, bizarnými až grotesknými prvkami. Príbeh zaznamenáva krátku, z hľadiska protagonistov viac alebo menej podstatnú životnú epizódu, čo sa stane pre prózu nasledujúcej dekády príznačné, a prelínajú sa tri tematické plány. Interpretujúce a hodnotiace rozprávanie v tretej osobe však v prípade novely *Nylonový mesiac* podriaďuje tieto prostriedky autorkou predefinovanému názoru na svet tak, aby čitateľ nemal možnosť čerpať z diela svoje individuálne výklady.

Eduard Grečner spracoval novelu do filmovej podoby o štyri roky neskôr, v roku 1965, a kritiky sa v hodnotení vcelku zhodovali. Za všetky citujem Petra Mihálika: „Nylonový mesiac je filmom-pózou, chýba mu úprimnosť, vtip, odstup režiséra, nedostáva sa mu ani tých kvalít, čo si dodnes uchovala jeho predloha“ (MIHÁLIK 1966: 5). Téma, hrdinovia či prostredie už po časovom odstupe pôsobili neaktuálne a režisér nedokázal príbehu vdýchnuť nový život (HASMANN 1966: 57). V románe mu bola podľa jeho vlastných slov blízka istá citová prázdnota a večná ľudská túžba po harmónii, ktorú človek nachádza a vždy znovu stráca (HIRŠ 1965: 4). Z toho je zjavná snaha posunúť akcent filmu smerom k hlbšiemu, filozofickejšiemu problému, aký je nosnou myšlienkou predlohy, ktorú vyčerpáva Vanda a jej životný štýl demonštrujúci právo človeka na slobodu, vlastný názor, ženskú nezávislosť a silu. Režisér sa však rozhodol zostúpiť do týchto existenciálnych hlbín prostredníctvom rovnakého, ba paradoxne ešte extrémnejšieho

našepkávania divákovi, ako má „odhalit“ významy príbehu. Využíva pritom prostriedky, ktoré majú literatúra a film spoločné, čiže situácie a dialógy. Literárne prostriedky komentujúceho rozprávača a autorského štýlu nahrádza filmovými: strih, pohľad kamery, snímané detaily, hudba, vnútrozáberová montáž, vizuálne stvárnenie priestoru a postáv, hra herca.

Fabula filmu je redukovaná na sieť vzťahov medzi Vandou, Andrejom, Drahou a rodinou Paštinských. Protikladnosť skupín umocňuje oproti predlohe Jozef, ktorý má vo filme väčší priestor: už nie je len žiakom, ktorý vo voľnom čase počúva pred hudobníkmi džezové platne, ale sám je aktívnym hudobníkom, ktorý musí doma klamať, aby mohol skúšať a koncertovať. Ďalším zvýraznením je Draha: miesto nemocnice pracuje v Domove opustených detí, čím sa aspoň čiastočná motivácia Drahinho správania nahrádza jednoduchšou symbolikou nenaplnenej túžby po rodine zo strany detí aj Drahy. Nová postava, Vandina kolegyňa, ktorá pre domáce práce a štátie v rade na potraviny nemá čas na kultúru a zábavu, zdôrazňuje zase Vandinu slobodu. Vandin nadriadený, ktorý jej chce večer u seba doma vysvetľovať, ako sa má začínajúca architektka „zmestiť do typizovaných rozmerov“ a dostane sa mu cynického odmietnutia, je príležitosťou ukázať Vandin pevný charakter a briskný humor. Hoci sú Vanda i Zoša v knihe ryšavé, vo filme má Vanda tmavé rozpustené lietajúce vlasy a Zoša uhladené ťažké vlasy takmer biele, čo sprichľadňuje a zjednodušuje kontrast sestier. Medzi postavy, ktoré sa vo filme neobjavujú, patrí napríklad Andrejova matka, ktorá čerpá životnú silu z panteistických kníh, čo potvrdzuje vážny tón filmu a ochudobňuje príbeh o humor.

Potreba zmenšiť šírku rozprávania sa odrazila v škrtaní scén a dialógov: obetované boli väčšinou vecné, civilné a vtipné rozhovory, čo vyhrotilo neprirodzenosť tých zachovaných a Martina Porubjaka viedlo k tomu, aby ich nazval pseudointelektuálskymi a krčovitými (PORUBJAK 1992: 90). V rozhovoroch explicitne riešia základné konflikty zástupcovia oboch skupín. Rovnako ako v prípade pridaných postáv, aj pridané situácie skôr dovysvetľujú, akoby pridávali situáciám nové rozmery. Napríklad skúška kapely mladého Paštinského sa odohráva v knižnici, kde starší pán knihovník ukladá vzorne pozväzované knihy do poličky a prebehne tento dialóg: „– Máte medzi tým šalátom aj niečo o džeze? Požičajte nám. – Mám tu jednu knihu o konci sveta. Presne takýto váš rev bude sprevádzať našu poslednú hodinu“ (GREČNER 1965). Formou dialógu sú divákovi sprostredkované aj myšlienky postáv, v knihe realizované ako vnútorný monológ, polopriama alebo nepriama reč, ktoré ich usvedčujú z konzervatívnosti alebo modernosti. Paštinský svoje dojmy z pohrebu rozpráva manželke, no zatiaľ čo vo forme vnútorného monológu sú filozofujúce úvahy znesiteľné, vyslovené nahlas tuhnú na krč: „Je to radosť v poctivosti zošedievieť, s poctami si ľahnúť do hrobu. S čistým svedomím odpočívať v pokoji, v tichu“ (GREČNER 1965). Vanda zase obráti z chodníka pohľad

na oblohu, kamera zaberie letiaci krdeľ husí a počujeme: „Pozrite sa, tak by som chcela mať krídla“ (GREČNER 1965). Táto sekvencia ešte môže byť alúziou na módny sovietsky film *Žeriavy tiabnu* (1957), ktorý sa spomína v knihe na približne rovnakom mieste a v ktorom je hlavnou postavou podobne nezávislá a silná Veronika.

Kým v literárnom diele popisuje rozprávač iba sémanticky relevantné vecné detaily a domyslieť ostatné zostane úlohou pre čitateľovu predstavivosť, vo filme túto kompetenciu preberá režisér (nesúci zodpovednosť za všetky čiastkové umelecké výkony podieľajúce sa na tvorbe filmu). Dotvára obraz podľa vlastnej interpretácie, s cieľom nenarušiť pravdepodobnosť celku. Predmety, ktoré si zvolil režisér v tomto filme, neprehlbujú postavy a dej o nové dimenzie, len o ďalšie potvrdzujúce synonymá rozširujú základné, od začiatku budované rozdelenie. Byt Paštinských je meštiacky staromódny: zrkadlo a obrazy v zlatých barokových rámoch, vyleštené, vzorne poukladané sklo v sekretári, samovar, kachle, kyvadlové hodiny, starožitná komoda, porcelánový obedový servis. Pomalé kĺzanie kamery po zariadení domácností (byt Paštinských, Zošine starožitnosti, Drašina strohá izbička, Andrejov pracovný kút) zdôrazňuje charakteristiku ich obyvateľov. Pani Paštinská nosí vysoký účes a na oslave ponúka alkohol v pohárikoch na stopke na striebornej táčni. Paštinský vlastní zbierku platní so starou hudbou, s láskou ich oprašuje a na oslave rozpráva Vande, že stará hudba je ako útočisko. Tento dialóg a motív starej hudby tiež nahrádza vysvetľovanie literárneho rozprávača o Paštinského postoji k životu, ktorému bola v knihe venovaná dlhá pasáž. Jozef prichádza na obed k prestretému stolu s tranzistorom, z ktorého ide džezová hudba, zaujato číta časopis (formátu Svetovej literatúry) a kladie rodičom nepríjemne priame otázky, akoby ho mladosť oprávňovala zastávať miesto nepoškvrneného arbitra vo veciach skutočnej morálky. Stereotypným atribútom Jozefovej mladosti je fajčenie a chodenie poza školu; v úlohe „umelca“ reprezentuje protiklad exaktnosti (prepadá z fyziky) a múzickosti.

Hra hercov je vo filme najdôležitejším prostriedkom, pomocou ktorého sa divák stotožní s postavou a pochopí, čo skutočne prežíva. Grečner obsadil do filmu hercov – neprofesionálov, „aby sa podporila ilúzia pravdy“ (FJL– 1965: 7). Výsledkom je však najslabšia stránka filmu, pretože beztak slabým dialógom nepridávajú ani zdanie pravdepodobnosti. A hoci je predstaviteľ Andreja najschopnejším hercom, aj tých málo scén, kde sa môže prejaviť, je skrátenej na dĺžku potrebnú len na vyslovenie repliky a estetický pôžitok si tak divák nestihne vychutnať. Porubjak z toho usudzuje, že „Grečner pravdepodobne – tak to v týchto jeho filmoch vyzerá – chcel mať z hercov poslušné bábky: a na tento účel sa mu omnoho viac hodili neskúsení, ľahko manipulovateľní neherci ako predsa len skúsenejší profesionálni herci“ (PORUBJAK 1992: 90). Narežirované gestá zase zosilňujú stereotypne priradené vlastnosti: Andrej vždy drží Vandu okolo



pliec, dáva jej svoj šál, hladká jej vlasy, pozorne sa na ňu díva, čo mu na rozdiel od knihy, kde má jeho láska svoj vývoj, už od začiatku priraduje majetníckosť a žiadostivosť. Detailné zábery tváre analogicky pripomínajú literárneho rozprávača, ktorý popisuje a interpretuje mimiku, výraz v očiach, tón hlasu, emocionálnu náplň úkonu, gesta. Kamera je tak pohľadom, ktorým sa dá vniknúť cez obraz hlbšie do ľudských emócií. Výrazne najdlhšou sekvenciou filmu je koncert hudobnej skupiny Jozefa Paštinského. Okrem hudobníkov, ktorých tváre prezrádzajú maximálne nadšenie, sú zblízka snímané aj tváre poslucháčov, ktoré majú vyjadrovať až tranz z hudby. Presvedčivé a zaujímavé výrazy v tvárach hercov by mohli vnieť rozmer ľudskej jedinečnosti, rozmanitosti, naznačovať rozličné postoje k hudbe či hodnotenia výkonu kapely. Zo všetkých zúčastnených však srší taká eufória, že zjavne nie sú v stave rozoznať falošný spev a detinskosť hry na Beatles. Nakoniec sa teda význam tejto scény, ktorá nám dĺžkou nahovára svoju sémantickú nasýtenosť, obmedzuje len na tézu: mladí, nekonvenční a moderní ľudia sú svojou životnou vitalitou, odhodlanosťou a nadšením pre krásu potenciálom do budúcnosti.

Uvažovaním o možnostiach pohľadu kamery som prešla k možnostiam nahradenia komentárov literárneho rozprávača vo filme. Keď kamera sleduje hovoriaceho, potvrdzuje dôležitosť jeho slov, respektíve emócií ukrytých v jeho mimike a gestách. Pokiaľ platí o dialógoch, že ich funkcia je zredukovaná na potvrdenie polarizácie fiktívneho sveta, tak pohľad kamery sleduje tiež tento cieľ. Keby sa totiž záber zacielil napríklad na účinok slov na počúvajúceho partnera v dialógu, výrazom jeho tváre by sa dali slová spochybnit', naznačiť možný nesúhlas, problémovosť. Záber upriamený na celkom iný objekt ako na komunikujúcich by mohol, kontrastujúc s obsahom slov, vytvoriť metaforu. Podstatu verbálnej zložky potvrdzuje kamera tým, že postava prehovorí väčšinou presne v okamihu, keď kamera zastaví na jej tvári a hneď po dohovorení nasleduje strih, čo pôsobí tak, akoby divák nemal byť svedkom príbehu ako takého, ale má zhliaďnuť a vypočúť si len to, čo mu rozprávač presne určil.

Najvýraznejším formálnym experimentom vo filme je pohľad subjektívnej kamery spoza čierneho závoja v úvodnej scéne zobrazujúcej pohreb. Zameranie objektívu kopíruje pohľad vdovy upriamený na fotografa. Na nasledujúcom zábere sa závoj odhrnie, ozve sa cvaknutie fotoaparátu, vdova sa na okamih zastaví, čo treba vnímať ako fotografickú snímku, a vzápätí sa pýta: „Bude to dost' ostré? Potrebujem snímky pre sestru do Kanady“ (GREČNER 1965). Kamera teda vysvetľuje, na čo sa vdova díva a jej slová vysvetľujú, s akým to robí zámerom. A hoci je charakter ženy znázornený v rámci tohto filmu výnimočne inovatívne, divákovi na interpretáciu výnimočne široký priestor nevytvára.

Prostriedkom, ktorým sa zvyčajne dosahujú vizuálne metafory, produkujú významy, symboly, paradoxy, je vnútrozáberová montáž. V jednom zábere sa tu vedľa seba viac ako

motívy, ktorých zrážkou by iskrila metafora, ocitajú motívy protikladné, odvíjajúce sa od známej schémy. Exemplárnym príkladom je záverečná scéna: kamera z nadhľadu zaberá najprv Paštinského ako sa prechádza po prázdnom námestí a jediným spoločníkom mu je pes, ktorý pripomína toho, ktorého sa snažili Andrej s Vandou niekde zbaviť, no vždy sa k nim vrátil. Túto časť záberu sprevádza vážna hudba, ktorá prechádza do big beatovej pesničky Jozefovej kapely a kamera sa otáča do vedľajšej ulice plnej ľudí, až sa zastaví na Jozefovi, ktorý s cigaretou v ruke, ležérne opretý o stenu, konverzuje s dievčaťom. Takto kontrastne pôsobí aj Zoša a byt, ktorý vyzerá ako múzeum starožitností, keď do neho vstúpia Vanda a Andrej. Tých sme na základe predchádzajúceho deja už mohli identifikovať ako moderných a nekonvenčných, napokon, Andrej chcel ísť k Vande domov s celkom konkrétnym zámerom. Magické cinkanie starožitných hodín, ktoré sprevádza ich príchod do bytu, negatívne nadväzuje napríklad na džez v kaviarni, z ktorej odišli a ktorý v hudobnom automate vybral sám Andrej.

Strih a montáž susediacich záberov tieto protiklady zdôrazňuje ešte prudšie: detailný pohľad na smutnú Drahu, ležiacu v prázdnej izbe, je ostro prestrihnutý bozkávajúcimi sa Andrejom a Vandou. Rozlúčkový rozhovor medzi Andrejom a Drahou nadväzuje prostredníctvom zvuku na nasledujúci záber: Draha vysloví Andrejovo meno, už keď obraz ukazuje Andreja bežiaceho po ulici, ktorý následne rovnakým naliehavým tónom volá na Vandu.

Pri knihe som spomínala ornamentálnosť autorkinho štýlu a aj vo filme by sa dala takáto maniera vysledovať. Úlohu verbálneho „vyzerá ako“ tu zastávajú rôzne detaily prostredia, bizarné postavičky alebo aj vložené dialógy, ktoré majú umocniť dojem, atmosféru situácie, respektíve poukazujú na absurditu sveta, čo sa dá miestami chápať aj ako kritika socialistickej doby: v pohostinstve, kam sa prídu Vanda a Andrej najesť, sedia a spievajú nad pohármi piva hostia výlučne mužského pohlavia, ktorí si Vandu lačne obzerajú a nahlas komentujú svoje postrehy, Drahe prechádzajúcej sa smutne po uliciach ponúka malý chlapec kvety, Vandina domáca chce Andreja zdržať ukazovaním nahých obrázkov, vrátnik, ktorý nevie nájsť v zozname zamestnancov Vandino meno, sa hnevá na Andreja, že sa mu nepozdáva ani jedno ženské meno, ktoré mu predčítava. V kaviarni sa odohrá absurdný dialóg s čašníčkou: „ – Čaj s citrónom? – Áno. – Citróny nemáme“ (GREČNER 1965).

Irónia, ktorou v novele rozprávač spochybňoval vážnosť hlavných postáv, a tým odľahčil aj vážnosť vlastného rozprávania a skalopevnosť svojho postoja smerujúceho k dogmatizmu, sa vyskytuje vo filme len v niekoľkých momentoch. Chlapci spievajú niekedy falošne, čo prezrádza prevahu nadšenia nad schopnosťami a vtipná je poznámka po koncerte v šatni o tom, že sa Beatles môžu „odstreliť, lebo taká konkurencia ich zloží“ (TAMŽE). Rozprávač nechá chlapcov trochu sa strápnit' a túto iróniu zduplikuje aj poznámka učiteľa fyziky, prítomného na koncerte

v bielej košeli a čiernych okuliaroch, s výzorom tajného agenta, ktorý hodnotí Jozefov spev s úsmevom: „Strašné“ (TAMŽE). Ironická, no obsahovo málo originálna scéna, výnimočne kriticky namierená (v knihe sa nevyskytuje), ukazuje schôdzu na Vandinom pracovisku, kde vedúci číta zahraničnopolitický príspevok, pracovníci sa rozprávajú, ženy navíjajú vlnu, čítajú sa noviny a na záver sa súhlasne zahlasuje za nejaký zbytočný konsenzus. Nadhľad vane aj z komentára Júliusa Satinského (vystupuje v jedinej scéne spolu s Milanom Lasicom a autorom hudby k tomuto filmu Iljom Zeljenkom v roli seba samého ako Vandin dobrý známy), ktorý na margo Andrejovho rázneho „únosu“ Vandy zo spoločnosti dodá: „Teda páni, tomu sa hovorí štýl“ (TAMŽE).

Ústredným symbolom filmu je mesiac. V knihe sa spomína len raz, v izbe horského hotela, keď Vanda v noci vstane a premýšľa nad svojím znepokojením zo vzťahu s Andrejom. Andrej sa zobudí a Vanda povie: „Pod' sa pozrieť. Majú tu nylonový mesiac“ (BLAŽKOVÁ 1967: 80). Obrovský mesiac v splne za oknom Domova opustených detí a dieťa, ktoré vystiera z postieľky rúčku, akoby chcelo mesiac dočiahnuť, je posledným obrazom filmu. Idú cezeň záverečné titulky, takže divák sa stihne utvrdiť o kľúčovom význame tohto symbolu. Jeho výklad nie je nijakou hádankou a divák ho pochopí prostredníctvom sekvencie filmu, v ktorej vyslovením slova rozchod vyvrcholí neporozumenie páru spočívajúce vo vzrastajúcej Andrejovej túžbe Vandu ovládať a Vandinej brániť svoju samostatnosť. Andrej hovorí: „Len pokojne, nechcem nič, len ťa celý život nosiť v náručí“ (GREČNER 1965) a Vanda prudko odchádza. Tento záber prechádza do obrazu dieťaťa načahujúceho sa za mesiacom, ktorému sa mimo obraz prihovára Draha hlas: „Tichučko, Pažkaj si“ (TAMŽE). Paralely vzťahov v štvoruholníku Draha, Andrej, Vanda, dieťa sú teda jednoznačne určené. Vanda z Andrejovho života odíde a symbol dieťaťa, ktoré sa načahuje za mesiacom, hoci ho nikdy nemôže vlastniť, je definitívne vysvetlený.

Grečnerova snaha o moderný výraz, „blízky tendenciám francúzskej novej vlny“ (KALINOVÁ 1966: 9), je vo filme rozpoznateľná jednoznačne: mozaikovitosť, zameranie na detail, kontrast medzi časťou a celkom, metonymickosť a metaforickosť, estetizácia obrazu, narúšanie synchronnosti zvuku a obrazu, práca so zvukmi, džezovou, tanečnou či neobarokovou hudbou, ktorá tu tvorí kontrapunkt civilizizmu, subjektívna kamera, autentickosť postáv, prostredia, príbehu, strihová metóda so snahou zobrazit' realitu v jej totalite a neštylizovanej bezprostrednosti (porov. OBUCH 1992: 60, LEXMAN 1992: 105). Hasmann však v recenzii stroho konštatuje, že film sa len tvári moderne, Obuch hovorí o vnútorne rozpornej tvorbe Eduarda Grečnera. Napriek tomu, že bol Grečner „jeden z našich teoreticky najlepšie fundovaných mladých režisérov“ (KALINOVÁ 1966: 9), v *Nylonovom mesiaci* sa mu nepodarilo svoje poznatky zo svetovej kinematografie pretaviť do kvalitného filmového diela.

Novela Jaroslavy Blažkové je pokladaná za najvýznamnejšie dielo z jej produkcie, film Eduarda Grečnera patrí k jeho najslabším. Dôvod, ktorý umožňuje ich porovnanie so schematizmom, bude teda pri každom z autorov rôzny. U Blažkovej naznačujú príbuznosť so schematizmom na ideovej rovine jej skoršie poviedky, ktoré sú explicitne konformné s politickým režimom, hoci sa v nich socialistické posolstvo prikrýva modernosťou výrazu, tém či inovatívnymi subjektívnymi konfliktami (BLAŽKOVÁ 1957, 1959). V čom sa skrýva táto ideologická vrstva príbehu? Kľúčovým je opäť protiklad medzi skupinami postáv a ich konštantné atribúty a rekvizity. Pozitívne postavy, ktoré rozprávač ponúka ako sympatické pre čitateľa/diváka, charakterizuje mladosť, nekonvenčnosť, modernosť alebo aspoň vyznávanie týchto hodnôt. Presadzovanie svojho pohľadu na život, práv na realizáciu svojich túžob a názorov sa spája aj s určitou bezohľadnosťou: Jozef nerieši dilemu, či svojim rodičom ubližuje, pretože sa cíti v práve a pretože sú Paštinskí zobrazovaní tak jednoznačne negatívne, nenapadne nám súcitiť s ich starosťami. Vandina láska sa tiež rýchlo zmení na opovrhovanie, keď Andrej definitívne potvrdí svoju príslušnosť ku konzervatívcom. Istota prerastajúca do agresivity je príznačná pre hrdinov próz, ktorých primárnym a neskrývaným zámerom bola výchova „nového socialistického človeka“. Keď sa kladný hrdina stretol s nepriateľom komunizmu, nemal zábrany použiť hocikaké prostriedky, aby demonštroval svoju morálnu či fyzickú nadradenosť. Vandino športové nasadenie pri basketbale, odvaha pri lyžovaní a rýchly metabolizmus (večný hlad a horúcosť, vo filme nedostatočne zohľadnené pri výbere herečky) sú analogickými vlastnosťami k sile a odvahe robotníka premáhajúceho železo v továrni (BÍLIK 2008: 112). Andrej sa Vandy pýta na šľachtický pôvod, o ktorom sa zmienila Zoša, a Vanda ironicky odpovedá: „Ak ťa to nezarmúti, ja som obyčajná plebejka“ (GREČNER 1965, podobný dialóg aj BLAŽKOVÁ 1967: 35). Možná neľudovosť hrdinky je tu zosmiešnená, rovnako ako je Zoša, milujúca stredovek, grotesknou postavou a byt Paštinských a Zošine starožitnosti predmetom údivu, no nie obdivu. Vanda sa po pohrebe vysmieva z celého obradu vrátane latinčiny, hoci ľudový až pohanský akt rozlúčky s mŕtvym, ktorého boli svedkom v horách, ju očaril. Andrej a Vanda sú architekti, čo je obľúbené dobové literárne kliše, pretože architekt už nie je robotník, ktorého potenciál hlavnej postavy sa v prvej polovici päťdesiatych rokov rýchlo vyčerpal. Architekt je vzdelanejší, má širšie záujmy a názory, a preto generuje rôznorodejšie subjekty, no pritom v ňom zostáva zachovaný ideál „budovania“ socializmu. K záujmom mladých patrí umenie, samozrejme aktuálne, čo tak trochu prezrádza, že je pre nich zaujímavejšia módnosť, ako umelecká hodnota sama o sebe. Proti čomu sa teda mladí búria? Proti rodičom, ktorých reprezentujú hodnoty vracajúce sa do minulosti: úcta k starším ľuďom, starým predmetom i starému umeniu. Toto všetko je tu prezentované ako

smiešne, pokrytecké, obmedzené, spiatočnicke, brzdiace pokrok, čo sú argumenty používané oficiálne proti tzv. meštiactvu.

Nepriateľ, argumenty proti nemu i spôsob ich použitia, čiže schematické metódy zobrazenia, ktoré zjednodušujú realitu a ukazujú len presadzovaným ideám adekvátne výseky, opakované potvrdzovanie jediného možného výkladu, premena metafor na symboly, estetické, ktoré slúži mimoestetickému. To má spoločné umenie obdobia schematizmu a *Nylonový mesiac* – jedno sa angažuje v prospech socializmu a druhé (dve), na prvý pohľad za právo na slobodu ľudskej, špeciálne ženskej individuality, čo je chvályhodné, na druhý pohľad za práva adolescentov, čo je trochu povrchné. Ak chceli obaja autori demonštrovať potrebu plurality, ktorá je najvlastnejšou vlastnosťou umenia, vybrali si na to spôsob, ktorý ju prakticky popiera. Blažková sa tak veľmi usilovala objasniť svoju predstavu nezávislosti a slobody, až ju odoprela čitateľovi, Grečner do priezračných symbolov pretavil svoju víziu načahovania sa za nedosiahnuteľným. Ani veľkolepé gestá vzbury a túžby tak dobovú zväzujúcu normatívnosť nerozkladajú, ale naopak, potvrdzujú právoplatnosť názoru, že svet sa dá rozdeliť na správne, čo treba presadzovať akýmikoľvek prostriedkami, a nesprávne, čo treba akýmikoľvek, tradičnými či modernými, prostriedkami rozvrátiť.

#### PRAMENE

BLAŽKOVÁ, Jaroslava

1957 „Tak málo poézie“, *Mladá tvorba* 2, č. 5, s. 141

1959 „Celkom krátka cesta“, *Mladá tvorba* 4, č. 11, s. 8–10

1967 [1961] *Nylonový mesiac* (Bratislava: Slovenský spisovateľ)

#### FILMY:

*Nylonový mesiac* (1965, réžia Eduard GREČNER)

*Žeriavy tiabnu* (Let'jat žuravli, 1957, réžia Michail KALATOZOV)

#### LITERATÚRA

BÍLIK, René

2008 *Duch na reťazi* (Bratislava: Kalligram)

–FJL–

1965 „Širokohlý mesiac“, *Beseda* 5, č. 36 (11. 9.), s. 7

HAMADA, Milan

1966 *V hľadani významu a tvaru* (Bratislava: Smena)

HASMANN, Rudo

1966 „Jedna či dve príležitosti?“, *Mladá tvorba* 11, č. 4, s. 56–57

HIRŠ, Peter

1965 „Nylonový mesiac a asociácie“, *Práca* 20, 20. 6., s. 4

1966 „Nylonový mesiac“, *Práca* 21, 12. 2., s. 4

CHATMAN, Seymour

2008 [1978] *Príběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu* (Brno: Host)

KALINOVÁ, Agneša

1966 „Trochu smutná recenzia“, *Kultúrny život* 21, č. 10 (4. 3.), s. 9

LEXMAN, Juraj

1992 „Filmová hudba“, in Václav Macek (ed.): *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav), s. 93–110

MIHÁLIK, Peter

1966 „Premárnená šanca“, *Lud* 19, č. 35a (10. 2.), s. 5

MILOTA, Matej

1957 „Poznámky o próze II. (Búrka v pohári vody)“, *Mladá tvorba* 2, č. 6–7, s. 189–191

MOCNÁ, Dagmar

2004 „Populární literatura“, in Dagmar Mocná – Josef Peterka (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů* (Praha – Litomyšl: Paseka), s. 501–509

OBUCH, Andrej

1992 „Vývojové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu“, in Václav Macek (ed.): *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav), s. 55–63

PORUBJAK, Martin

1992 „Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu“, in Václav Macek (ed.): *Slovenský hraný film 1946–1969* (Bratislava: Slovenský filmový ústav), s. 85–92

VÁLEK, Miroslav

1959 „Zobrazit' život svojho ľudu“, *Mladá tvorba* 4, č. 1, s. 2–4

### **How to Educate One's Own Parents? Schematisms in Fiction and Film – Voice of the Youth of the First Half of the 1960s**

The focus is on the Slovak fiction *Nylonový mesiac* (1961) by Jaroslava Blažková and its film adaptation directed by Eduard Grečner (1965). Both works are observed in their particular literary and cinematic qualities in order to identify elements and devices that result in what could be referred to as artistic failure for the sake of ideology. The schematic representation of the 1960s reality ensues from a clear division of the fictional world and the characters into the modern and conservative part. Though some innovative aspects may be observed in the structure of the fiction, the omniscient narrator presents his audience with a storyworld constructed according to the above mentioned pattern, thus controlling readers' interpretation and keeping it within the realm of what is permitted. This feature identifies the work as a heir of the precedent period shaped by communist ideology. In employing both modern and traditional devices of cinematic language, Grečner only emphasized this aspect by accentuating antagonisms in the storyworld and by transparent symbolism.