

Indexy totalitarizmu a pop-kultúrne intervencie v slovenskom hranom filme. Príspevok k medialite súčasného umenia

JELENA PAŠTÉKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava
Vysoká škola múzických umení, Bratislava

PAŠTÉKOVÁ, J.: Totalitarianism indexes and pop-cultural interventions in Slovak feature film. A contribution to the contemporary art mediality
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 58, 2011, No 2, p. 105 – 117.

The study is concerned with images of totalitarianism in Slovak feature film after the year 1989. It monitors the level of social criticism in the 1970s and 1980s film against the background of historical, economic and political context and provides examples of banned and censored films. The author raises a question whether the Slovak film paradigm of totalitarianism representations has changed after the year 1989. She seeks the answer using Peirce triad typology. It enables her to identify three specific forms of the totalitarianism legacy discourse: the iconic variant, which is based on reviving a particular experience, the symbolic variant, inspired by the memory and headed for the future and the index variant, revealing the causal relationship between the past and the presence. The iconic variant includes the biggest number of films, which are represented by the collective past stories and dominated at the turn of the decade and in the first half of the 1990s. (*The Right For The Past, Sitting On A Branch I Am Fine, Better To Be Rich And Healthy Than Poor And Sick, The Camp Of Fallen Women, When The Stars Were Red*). In terms of size, the symbolic variant is the smallest, the thirdness. It is associated with the expressive gesture of an emotional protest (*See You In Hell, My Friends!, Rivers of Babylon*). In the author's opinion, the best reflection is given by the index variant, containing a correlation, allowing the past-presence juxtaposition (*Private Lives, Tenderness, The City of the Sun, Mosquitoes' Tango*). With regard to the current economic possibilities and value preferences, it is most desired together with a genre (*Music*).

Key words: totalitarianism, paradigm change, difference, genre, iconic, symbolic, index feature film

Pojem medialita chápem ako sprievražňovanie konštrukčných dispozícií materiálu umeleckého diela, ktoré sa uskutočňuje prostredníctvom určitého znakového režimu. V najširšom zmysle sú medialitou literárnosť, výtvarnosť, hudobnosť, filmovosť. Zaujímavejšia je ale medialita v užšom slova zmysle, ktorú súčasné umenie manifestuje ako interferenciu témy a žánru a významovo ich zaťažuje voľbou konštrukčných autorských strategických rozhodnutí. Zo žánru sa stáva hodnota a priori. Pokúsim sa problém načrtnúť na materiáli súčasného hraného filmu, pričom budem sledovať tematizáciu totalitarizmu.

Neujasnená koncepcia spôsobu deatizácie a reštrukturalizácie slovenskej kinematografie spôsobila, že keď sa roku 1990 takmer uzavrel kohútik štátneho financovania, po ideologickej blokade tejto témy v období normalizácie a váhavam prebúdzaní kritickéj reflexie spoločnosti v rokoch osemdesiatych nastúpila v deväťdesiatych rokoch blokáda ekonomická.¹ Ak by bola filmová výroba po roku 1989 pokračovala dovtedajším tempom, mali by sme dnes k dispozícii súbor dvestodvadsiatich dlhometrážnych hraných filmov, v ktorom by sa jasnejšie črtali kontúry obrazov totalitarizmu. Vzniklo však iba päťdesiatdeväť titulov, čo je asi pätina z aritmeticky odhadnutého počtu: v niektorých rokoch sa nevyrobilo nič, väčšinou po dvoch až štyroch tituloch.

Po dlhom „veku nehybnosti“ okrem ekonomických problémov Slovensko zaskočili aj rýchle premeny labilnej politickej scény. Problém vysporiadať sa s érou komunizmu priskoro prekryla iná vrstva spoločenskej frustrácie, ktorá vyústila do ďalšej polarizácie a stigmatizácie. Delenie na „federalistov“ a na „národných“ hodnotovo rozkolísalo a možno aj autocenzúrne blokovalo témy z pomedzia reflexie národnej minulosti a politiky. Panujúci ostych pri mapovaní tohto priestoru asi pramení z neistoty voľby uhla pohľadu, z vedomia relativity hodnotových znamienok, z obavy pred čierno-bielym zjednodušením, z neexistujúceho konsenzu vo veci histórie. „Osmičkové výročia“, rok 1989, vznik samostatnej Slovenskej republiky, kontroverzné ponímanie zakladateľskej osobnosti prvej Československej republiky – Milana Rastislava Štefánika, účinkovanie prezidenta vojnovnej Slovenskej republiky, kňaza Dr. Jozefa Tisa alebo 1. tajomníka KSČ a neskoršieho prezidenta normalizovaného Československa Dr. Gustáva Husáka – tieto témy sa v slovenskom hranom filme pred rokom 1989 ani po ňom nereflektovali. Každá z nich sa opiera a zároveň buduje istú skupinovú identitu a na jej základe sa konštruje nový vzťah voči iným identifikačným skupinám. Medievalista Jacques Le Goff, predstaviteľ školy Annales, hovorí o dvoch motivačných princípoch písania historiografie, ktoré vo svojej dobe iniciovali predstavitelia najvyšších spoločenských vrstiev: o princípe etnicom a politickom.² Zároveň pripomína, že historiografia je prepojená s kolektívnou pamäťou, s ktorou zápasí pri ovládnutí územia minulosti. Spôsob reprezentácie historickej témy je teda zároveň zápasom o politickú dominanciu v danom etnickom priestore.

Rekonštrukcia dejín je vždy sprostredkovaná: jednak návratom k prameňom, jednak fokalizovaním a nasvecovaním rôznych vrstiev histórie, ktoré sa „oživujú“ a vyvolávajú z kolektívnej a individuálnej pamäti. Dejiny sú definované „ako jedinečný konštrukt historika/historikov a pamäť ako živý vzťah k minulosti“.³ Vzťah histórie a pamäti je napätý a z tohto neregulovaného napätia vyrastá aktuálnosť práve tejto témy v istom období.

Už pred Novembrom 1989 sa ozývali hlasy kritizujúce totalitný režim ako deštruktívnu silu, ktorá negatívne intervenuje do individuálnych ľudských osudov. Viaceré snímky osemdesiatych rokov sa pri tematizácii súvekeho životného sveta dištancovali alebo aspoň pokúšali dištancovať od establishmentu. Ako hodnotu vyzdvihovali autentickosť prežívania a sféru intimity. Nadviazali tak na líniu odporu šesťdesiatych rokov (Zora Pruš-

¹ Od roku 1975 do roku 1991 sa vyrábalo okolo 10 titulov ročne.

² LE GOFF, Jacques: *Paměť a dějiny*. Praha : Argo, 2007, s. 149.

³ MICHELA, Miroslav: Pripomínanie a kanonizovanie minulosti. Úvaha na margo niektorých diskusií o dejinách Slovenska. In: *OS*, 2008, č. 2, s. 47.

ková), ktorá sa zraží v názve prelomovej emblematickej zbierky noviel spisovateľa Jána Johanidesa *Súkromie* (1963) a signalizuje psychické oslobodzovanie spoločnosti od teroru anonymného kolektivismu. Nie je náhodné, že práve novela *Potápača priťahujú pramene mora* z tejto zbierky inšpirovala Dušana Hanáka k nakrúteniu filmu *322* (1969). Hanák si počas celého obdobia totality napriek rôznym postihom a zákazom vo svojej tvorbe uchoval mravnú integritu a jeho zatiaľ posledný hraný film *Súkromné životy* (1990)⁴ o bezútešnej a bezvýhodiskovej bilancii výhier a strát strednej generácie aj svojím názvom takmer symbolicky uzatvára prednovembrovú líniu ľudskej dôvernosti nielen v tvorbe tohto režiséra. Vystáva otázka, či sa po roku 1989 zmenila alebo mení, prípadne ako sa mení, slovenská paradigma filmových reprezentácií totalitarizmu.

Latentná línia odporu sa od konca sedemdesiatych rokov sústredila na súčasné témy, zamerala sa na prítomnosť. Na ňu sa vzťahovala aj zvýšená pozornosť schvaľovacích orgánov a cenzúry. Dbali o to, aby referencialita skutočnosti nevybočila z ideologicky vupreparovaných šablón schváleného výzoru socialistickej reality, aj keď sa sústavne volalo po spoločenskej kritike. Viaceré súveké snímky sa pokúsili prekročiť dané limity. V roku 1979 to bol Jakubiskov *Postav dom, zasad' strom* tematizujúci postavu so záporným hodnotovým znamienkom. Napoly hochštaplerský Chlestakov, napoly westernový hrdina s nepriestrelným výzorom Jozef Matúš prichádza do východoslovenskej dediny pánubohu za chrbtom, aby sa tam usídlil. Svoj veľký sen o šťastí zhmotní v stavbe domu, z ktorého sa stáva posadnutosť: preň zabudne na zodpovednosť voči druhým, aj na lásku ku krásnej Helene. Matúš chápe zlodejstvo ako záchranu ladom ležiaceho majetku. Paradox príbehu spočíva v tom, že hoci by sa chcel „polepšiť“ a nakradnutý majetok vrátiť – nemôže to urobiť. Niet totiž komu. Po uvedení titulu na festivale *Film International* v Rotterdame roku 1980 dodnes neidentifikovaný anonym Peter Bal v denníku ústredného výboru KSČ *Pravda* obvinil Jakubiska „z ohovárania a očierňovania socialistickej spoločnosti, z odtrhnutosti od života nášho ľudu“.⁵ Západní novinári sa totiž zaujímali, či sa v Československu skutočne dá rozkrádať štátny majetok bez toho, aby si to niekto všimol. Pre Jakubiska bol výsledkom festivalovej diskusie zákaz, ktorý ho vylúčil z diskurzu tematizujúceho súčasnosť – už nikdy sa k nemu nevrátil. Iba pripomeniem Michela Foucaulta, podľa ktorého zákazy vytvárajú komplexnú, stále sa modifikujúcu mriežku. Najväčšmi je zovretá v oblasti sexualita a politiky: „Jako by diskurz byl dalek toho být oním průhledným prvkem nebo neutrálním článkem, v němž dochází k odzbrojení sexualita a uklidnění politiky, a jako by byl jedním z míst, v němž řadí privilegovaným způsobem některé z jejich nejobávanějších sil.“⁶ Nasledujúcou Jakubiskovou snímkou sa stala adaptácia historického románu Petra Jaroša *Tisícročná včela* (román 1979, film 1983).

V roku 1980 putovalo do trezoru dielo Dušana Hanáka *Ja milujem, ty miluješ* ako importovaný derivát „západnej“ estetiky oškľivosti.⁷ Hrdinovia tohto groteskného príbe-

⁴ Deväť titulov vyrobených roku 1990 sa dramaturgicky pripravovalo v rokoch 1988 – 1989, počas totalitnej éry.

⁵ BAL, Peter: Náš film vo svete. In: *Pravda*, roč. 61, č. 111, 13. 5. 1980, s. 5.

⁶ FOUCAULT, Michel: *Diskurz, autor, genealogie*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1994, s. 9.

⁷ Po uvedení filmu na Berlinale roku 1989 získala snímka Strieborného medveďa za najlepšiu réžiu.

hu o láske nepatrili k radostnému krídlu Socialistického zväzu mládeže a vo svojom šedom svete životného provizória zrejme ani netušili, že také čosi jestvuje. Do oficiálne odsúdenej „čiernej série“⁸ bol spolu s Hanákom zaradený aj Trančíkov civilistický *Vítaz* (1978), z hľadiska morálky ironicky spochybňujúci „úspešnosť“ životných výhod papaláša a lúzera, ktorí si po rokoch dokazujú súkromnú „pravdu“ v boxerskom ringu. Svoju ďalšiu meditáciu o mravnosti *Iná láska* (1985) umiestnil Trančík do vrchárskeho prostredia, ktoré sa v slovenskej kultúre tradične spája s obrazom „čistej“, mestom nepoškvrnenej prírody a patriarchálnej dediny. Tento obraz konštruovali literárni klasicisti aj romantici, ale najmä medzivojnová lyrizovaná próza a naturalisti. U Trančíka a scenáristu Jiřího Křížana patriarchát zostal, zmenil sa však rámeč hodnôt: určuje ich boss drevorubačskej mafie a zápas o holý život. Snímku postihli dodatočné zásahy vrátane vynútenej zmeny záveru. Podobný osud mal aj Zemanov film *Citová výchova jednej Daše* (1980). Mladá hrdinka musí absolvovať rýchloukurz mentálneho dospievania, aby ju takmer zadusila nedýchatelná atmosféra malomesta s jeho rodinkárskymi praktikami. V tematickej línii zameranej na tinedžerského hrdinu, revoltujúceho voči rodičom, pokrytectvu, provincializmu, nepochopeniu, bojujúceho za svoju prvú lásku a vlastné životné rozhodnutia pokračuje viacero filmov s umelecky nevýrazným výsledkom: *Žaby a iné ryby* (1986), *Obyčajný špás* (1989), *Ulice bez mena* (1989), *V meste plnom dáždnikov* (1989), *R. S. C.* (1990).

Z pozadia poetologicky nerozpoznaných umeleckých postupov línie spoločenského kriticismu vystúpili v osemdesiatych rokoch dve snímky: debut Vladimíra Balca *Uhol pohľadu* (1984) a poviedkový film scenáristu Štefana Uhríka, režisérov Michala Ruttkaya, Vladimíra Štrica a Kvetoslava Hečka *Iba deň* (1988). Konflikt Balcovho príbehu smeruje do vnútra hlavnej postavy študenta dokumentárnej réžie, ktorý o svoju dušu zápasí s mravne neovládateľným a nezvládnutým mechanizmom oka kamery. *Iba deň* sa vracia ku „zlatým šesťdesiatym“, k ich kontestatérskym bigbítovým hrdinom, ktorých čas normalizácie zomlel a premenil na konformistické handry, bezcharakterných udavačov a hrabivcov alebo zachladených pubertiakov, ktorí si nahovárajú večnú mladosť. Spolu s iróniou nad „sfotrovateľnými“ kvetinovými rebelmi sa snímka nielenže vracia k civilistickej línii všedného dňa kinematografie šesťdesiatych rokov, ale svojou poetikou – autentickosťou reálov, fotogéniou ošarpaných dvorov a interiérov, ktorých sa nedotkla ruka dizajnéra, fragmentárnym spôsobom výstavby rozprávania odkazuje na príbehy „vytriezvenia“ nakrúcané v tomto období. Iným návratom k spoločnosti, ktorá upadla do stavu mravnej beztiaže, je titul *Správca skanzenu* (1988) režiséra Štefana Uhra. Vznikol v roku 20. výročia okupácie Československa pod zvýšenou ostrahou lektorov Ústredného výboru KSČ, Vysokej školy politickej a vtedajšieho podnikového vedenia. Mravná integrita jazykovedca Harmatu je vystavená tlaku stranických previerok, hrozbe prepustenia zo zamestnania a boju s vlastným svedomím. Postava rieši problém dobrovoľným odchodom z výskumného ústavu a návratom do azylu „chráneného územia“ rodnej Oravy, ale ani tam nenájde duševnú harmóniu. Postavy z *Iba deň* absolvujú šokovú terapiu, keď v psychiatrickej liečebni namiesto o pomoc volajúceho kamaráta nájdu lístok, že odišiel účinkovať do východonemeckej estrádnej revue *Ein Kessel Buntes*, ktorá bola v reálnom

⁸ VELKÝ, Jozef: Hodnoty, podnety, problémy. In: *Film a doba*, roč. 27, 1981, č. 12, s. 661 – 662.

socializme synonymom najhoršieho vkusu a určite je výsmechom ideálov alternatívnej hudobnej scény. V *Správcovi skanzenu* sa jazykovedec Harmata rozhodne pre návrat do Bratislavy a za možnosť pokračovať v práci odovzdá DPH svojej individuálnej mravnosti. Takto to zrejme vnímal Štefan Uher a mnoho ďalších ľudí, ktorí si nezvolili cestu disentu, ale životných kompromisov. Napriek zmierlivosti riešenia veľmi podobnej kolízie – trpkosť chuti týchto koncoviek je takmer rovnaká.

Hoci sa osemdesiate roky spájajú najmä s koprodukčnými projektmi rozprávok, vyrábanými so Spolkovou republikou Nemecko, a nesú sa v znamení adaptácií úspešných literárnych diel (*Pomocník, Južná pošta, Tisícročná včela, Pásla kone na betóne*), viaceré snímky sa usilujú vypovedať o kritickom stave tzv. reálneho socializmu, napríklad Trančíkov *Štvrtý rozmer* (1983, podľa rovnomennej novely Jozefa Puškáša z roku 1980) či Lutherov *Štek* (1988). V oboch prípadoch príbehový apriorizmus prekrýva charaktery protagonistov, ktoré sú príliš zreteľnou funkciou svojej sujetovej výstavby.

Balcov *Postoj* (1988, podľa rovnomennej novely Jána Johanidesa zo zbierky *Súkromie*, 1963) predznamenáva trvalú orientáciu tohto režiséra na tematizáciu a vnímanie sociálnych problémov. V dnešnom stopovom dávkovaní pokusov o ich otváranie patrí Balco k „bielym vranám“, evidencia týchto problémov je trvalou súčasťou tematického repertoáru a autorského nastavenia tohto režiséra. V mapovaní terénu pokračoval v ďalších „príbehových“ tituloch *Let asfaltového holuba* (1990) a *Dážď padá na naše duše* (2002), kde ich atraktivizoval pôdorysom žánrového filmu, krimi a road-movie.

Po páde totality publikum a kritika očakávali, že latentný spontánny odpor voči režimu prerastie do súvislej línie filmov, ktoré sa budú vyrovnávať s minulosťou. Dramatický potenciál životných kolízií nám v ére „odklánania“ závidel aj Západ. Spoločenskocritické snímky poľskej a maďarskej kinematografie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa aj v Československu vnímali s veľkým rešpektom a porozumením, identifikoval sa s nimi celý východný blok. Pri domácich pilotných filmoch takéhoto tematického zamerania sa však prejavila predchádzajúca absencia a ruptúrnosť sebareflexívneho spoločenského uvažovania a originálnych výrazových riešení, čoskoro začali pôsobiť ako príbehové agitky. Zrýchlené obrátky frekvencie politických udalostí prevalcovali predchádzajúcu dramaturgickú prípravu látok a spontánna energia slobody nedokázala dočeniť ani osobnú zaangažovanosť tvorcov pri trepezlivom presadzovaní tém, ani úmerné odmietanie vynucovaných korektúr. Do popredia sa vysunul akcelerovaný rytmus života, ktorý predbehol výrobné tempo.

Dobovo najvyužívanejšie stratégie reprezentácií totalitarizmu kódujú realitu tromi spôsobmi. Pri konceptualizácii ich modelu som skombinovala empirické východiská materiálu s triadickou typológiou znakov, sformulovanou americkým pragmatickým filozofom Charlesom S. Peirceom. Z hľadiska identifikácie obrazov totalitarizmu pokladám jeho motívickú klasifikáciu využívajúcu zástupný (reprezentatívny) vzťah k objektu za priezračnú a inštruktívnu. Peirce hovorí o znakoch ikonických, symbolických a indexových. Nadväzujúc na toto triedenie, načrtnem tri rovnomenné línie slovenských reprezentácií totalitarizmu. Podľa frekvencie výskytu má každá z nich svoj časový oblúk, jednotlivé oblúky sa miestami prekrývajú alebo presahujú. Zlomkovitosť ponovembrovej hranej tvorby kritérium časovej postupnosti relativizuje, ale zároveň odkrýva dobové stratégie

tvorcov a producentov v súvislosti s domácimi, ale aj nadnárodnými kinematografickými kontextami. Realistickejšie vnímanie ekonomických parametrov začalo preferovať pop-kultúrne žánrové formy s dvojitým kódovaním rozprávania, aktuálne preklady súvekých postštrukturalistických teórií vyzdvihovali postmoderný eklekticismus štýlov a boom záujmu o artové snímky, ktoré sa zo dňa na deň stali top sekciami medzinárodných festivalov, podporoval formálnu inovatívnosť výrazových prostriedkov alternatívneho filmu. Najželanejší bol model „tri v jednom“. Súčinnosť týchto faktorov dodnes atakuje i limituje hranú tvorbu. Kreolizácia štýlov, hybridizácia žánrov, ideál obsahového synkretizmu sa však paradoxne premietli do „všetkoizmu“ a uhybavých, širokospektrálnych marketingových stratégií. Záujem o slovenský film sa aj vzhľadom na ponuku množstva zahraničných noviniek nepodarilo vyvolať. Diváci nedôverujú domácim produktom a cieľové skupiny mainstreamu a artového filmu (na experiment „nie sú peniaze“) sa napriek taktizovaniu producentov nedopĺňajú ani neznásobujú. Skôr sa mňajú a úprimne sebou pohrdajú.

Ikonickej línii prináša kolektívne minulosťné príbehy. Mikrodetaily rozprávania sa napájajú na individuálne vrstvy pamäti, spolugenerujú ich spoločensko-politické a ideologické kódy: výkladový naratív histórie sa kríži so zážitkovým naratívom fabuly, na tomto základe sa buduje situačná empatia alebo antipatia, oživujúca históriu. Tento princíp výstavby môžeme odčítať hneď v prvom titule ikonickej línii – vo filme Martina Hollého *Právo na minulosť* (1989). Vznikol podľa reportáže posledného socialistického ministra zahraničných vecí, bývalého novinára Bohuslava Chňoupka, ktorá sa volá *Vstaň a choď* a bola publikovaná v knihe *Generál s levom* (1974). Spletité osudy troch vojnových veteránov, vojaka Červenej armády, vojaka Slovenskej armády a príslušníka Britského letectva zomelie mlyn povojnových stalinských čistiek. Zmena pozícií dobového ideologického výkladu vojnového hrdinstva verzus záškodníctva, zapríčinená novým politickým rozdelením sveta, sa premietne do životných kotrmelcov postáv, kopírujúcich vzrušené vojnové a povojnové spoločenské amplitúdy: po protihitlerovskom odboji nasledujú pocty, väzenie, zápas o rehabilitáciu. Obludná mašinéria sa interpretuje ako jeden z omylov komunizmu, čo zodpovedá straníckej doktríne nastúpenej po XX. zjazde KSSZ (1956), ktorá sa v konzervatívnom Československu nezrealizovala a ozvala sa iba v krátkom období politickej liberalizácie šesťdesiatych rokov.

Verejnú priznanie zločinov komunizmu sa po okupácii Československa opäť aktualizovalo až v rokoch osemdesiatych a korešpondovalo s gorbačovovskou „glasnosťou“. Prostredníctvom autority ministra B. Chňoupka sa dostalo do dramaturgických plánov hraného filmu. Zvolená perspektíva minulosťnej uzavretosti, interpretovanej ako tragický omyl však nedovolí, aby sa postavy premenili na charakterových hrdinov, búrajúcich lešenie fabulačnej konštrukcie. Milan Kundera z francúzskeho exilu poznamenal: „*Ty omyly byly tak běžné, že omyl byl vlastně zákonitostí a zákonitost chybou*“ (*Život je jinde*, Toronto, 1971).

K udalostiam tesne po vojne sa vracia groteskný príbeh Juraja Jakubiska *Sedím na konári a je mi dobre* (1989). Spreádzajú ho rôzne bizarné atrakcie ako ukryvanie a nachádzanie židovského pokladu, absurdná pomoc UNRRA, ktorá nečakane „spadne z neba“ a zmení zapadnutú slovenskú dedinu na obec v klobúkovno-texasových „unifor-

mách“ amerických kovbojov. Nutnosť piecť chlieb a „ustát“ dobu spojí dokopy bývalého slovenského povstalcu Prengela a českého cirkusanta Pepého, aby prežili platonickú lásku ku tragickej, krásnej a záhadnej Ester. Starajú sa o malú Esterku, pri príležitosti Stalínovho výročia „utvorí“ perník v tvare busty vodcovej hlavy a za prechovávanie zlata sú odsúdení do väzenia. Hrdinov opúšťame vo chvíli, keď sa po odpykaní trestu stretnú v detskom domove u malej Esterky. V pokrokovej maske prvej umelej družice Zeme Sputnik 1 práve vyhrala karnevalovú súťaž, píše sa rok 1957. Podobný spôsob narácie zvolil Jakubisko v snímke *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (1992). Dramatické napätie opäť vyrastá z ľúbostného trojuholníka. Jeho ramená patria ženským protagonistkám – charakterovo silnej fotografke None, pochádzajúcej z aristokratickej rodiny, a ľahkomyselnej českej zdravotnej sestričke Ester, ktorá pracovala v nomenklatúrnom štátnom sanatóriu a zaľúbila sa do komunistického papaláša. Na vrchole tróni umelec a bohém Róbert, ktorý je jazýčkom váh balansujúcim medzi oboma ženskými hrdinkami. Historické súradnice príbehu sa opierajú o spoločenský zlom – o zamatovú revolúciu a následnú nacionalizáciu spoločnosti, ktorá viedla k rozpadu spoločného česko-slovenského štátu. *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* sú spolu s Balcovými *Rivers of Babylon* (1998) jedinými filmami, ktoré priamo tematizujú revolučné obdobie. Spolu so snímkami *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969) a titulom *Sedím na konári a je mi dobre* tvorí *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* súčasť Jakubiskovej „trilógie o šťastí“, o jeho hľadaní uprostred absurdných životných peripetií, lámucich ľudské osudy ako interaktívny, emocionálny aj humorný rub veľkých dejín. Energia anarchie deštruuje tlak i otlaky totalitarizmu v historickom chaose a príbehovom minimalizme *Vtáčkov, sirôt a bláznov*. Vo fikčnom svete tohto diela dodnes aktívne bojuje proti fašizmu slovenský národný povstalec z roku 1944, ale ozvenou histórie je aj Yorick, syn ešte staršej národnej ikony Milana Rastislava Štefánika. Hrdinovia sú označení za vojnové siroty, ich otcovia sa vzájomne vyvraždili. Yorikov život sa končí dobrovoľným skokom do Dunaja potom, čo zabil Martu, Andreja aj dieťa: na krku má priviazanú bustu svojho pomyselného otca, legendárneho generála. *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* je plné konkrétnych historických dát. Silou smiechu chce reagovať na iracionalitu doby, ale prináša skôr rozpaky nad spojením paradokumentárnych postupov, mystického ezoterizmu a prvoplánového humoru. Z hľadiska budovania obraznosti je vyváženejšia snímka *Sedím na konári a je mi dobre*. Faktografiu histórie kóduje do trópických presahov ako ucelenú reprezentáciu povojnového a pofebruárového zoologizmu. Výber reprezentácií prekvapuje, má premyslenú koncepciu a smeruje k prieniku obraznosti a histórie.

Tábor padlých žien (1997) Laca Halamu sa vracia do roku 1948. Po víťaznom Februári padne z poverenia ministra rozhodnutie, že z Bratislavy majú zmiznúť pouličné prostitútky, ktoré umiestnia do prevýchovného koncentračného tábora v Novákoch, používaného za vojny ako židovský pracovný tábor. Snímka vznikla podľa rovnomenného románu Antona Baláža z roku 1993 a usiluje sa využiť výrazný epicko-dramatický pôdorys rozprávania, divácky lákavý vizuál erotických situácií a tragikomický rozmer ich inscenovania. Nedarí sa jej ale presiahnuť tematický rámec príbehu smerom k hlbšej umeleckej reflexii doby a postavenia jednotlivca v nej.

Film *Keď hviezdy boli červené* (1990) Dušana Trančíka je zväčšujúcou mapou spomienok na ranokomunisticky bizarnú podobu udalostí odohrávajúcich sa na územnom pomedzí slovenskej a maďarskej kultúrnej etnicity. Je rekognoskáciou terénu, ale aj takmer psychoanalyticky motivovanou potrebou zbaviť sa tiaže autorskej a osobnostnej traumy. Téma výpovede má väčšie ambície ako je prostá ikonizácia minulosti, zameraná na červenosť ľudovodemokratických hviezd. Skôr siaha po ideáloch doby predtým: „Za našej mladosti svietili jasnejšie,“ – orientuje diváka hodnotový kompas v replike postavy. V tomto zmysle sa Trančíkova snímka pokúša revitalizovať kontinuitu predfebruárových humanistických tradícií a prítomnosti. Záverečný obraz očakávania ľarchavej mladej ženy navodzujú harmóniu, nechce však riešiť oxymoron ideologických antagonizmov a prenecháva ho budúcnosti.

Rozlišujúca metafora inakosti žiary červených a jasných (čistých) hviezd rozprávanie kompozične stmeluje. Ženie dopredu mozaiku udalostí s eticky rôznorodými následkami. Na rozdiel od vrchárskej tradície prírodných území strediu je juh plne kultúrne inštitucionalizovaný. Okrem Miestneho národného výboru, kostola a školy ho reprezentuje kaštieľ osvieteného grófa Árpáda Szentirmáya s knižnicou, ktorá je žičlivou miestnou databázou humanitnej vzdelanosti, a hvezdáreň, neskôr ľudová hvezdáreň, ako priestor, ktorý patrí z hľadiska sujetu neuskutočneným a neuskutočniteľným snom. Poetologický problém filmu spočíva v nevyváženom balanse medzi dobovou konštitúciou obrazov totalitarizmu v deväťdesiatych rokoch a súbežnou dekonštrukciou slohov a štýlov, z prevahy konvenčného repertoáru emblémov nad otvoreným typom obraznosti. Ikonické znaky konštitucionálne, vo svojom priebehu, predstavujú to, čo je označiteľné. Čaro ich recepcie spočíva vo viacznačnosti dekodovania, v tom, že sa obrazy podobajú, nie kryjú.

Filmy skupiny symbolických reprezentácií totalitarizmu pracujú s „deteritorializovanými“ znakmi (termín Deleuza a Guattariho), ich režim sa riadi odkazovaním na iné znaky. Podľa autorov pri symboloch ide o to, „aby vytvorili sieť bez začiatku a bez konca, vrhajúcu svoj tieň na amorfné atmosférické kontinuum. Práve amorfné atmosférické kontinuum hrá pre túto chvíľu úlohu ‚označovaného‘, no zároveň neprestáva prekĺzavať pod označujúcim, ktorému slúži iba ako médium alebo ako stena: všetky obsahy v ňom majú rozpustené svoje vlastné formy“.⁹ Ak sa formy špecifických obsahov rozpustia v energii sieťovania označujúceho, „vrhajúceho svoj tieň na amorfné atmosférické kontinuum“, potom ho prízračne „zhmotňuje“ titul Juraja Jakubiska *Dovidenia v pekle, priatelja!*. Režisér ho začal nakrúcať v roku 1968, dokončil ho roku 1970, ale kvôli tomu, že v politickej zložitej situácii nastupujúcej normalizácie nemohol vycestovať do Ríma a finalizovať zostrih negatívu, urobil to za neho zahraničný koproducent Moris Ergas. Režisér jeho verziu neautorizoval a dištancoval sa od nej.¹⁰ K Ergasovmu zostrihu sa vrátil po Novembri 1989 a prepracoval ho: urobil k filmu nové dokrútky a prepísal dialógy. Rovnako ako

⁹ DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: O niektorých režimoch znakov. In: MITÁŠOVÁ, Monika (ed.): *Almanach 98. Texty o filme...filozofii...hudbe*. Bratislava: Sorosovo centrum súčasného umenia v spolupráci s vydavateľstvom Archa, 1998, s. 45 – 46.

¹⁰ V Jakubiskových vyhláseniach zo sedemdesiatych a deväťdesiatych rokov sa ťažko rozlišuje vecná podstata oprávnených autorských námietok od dobovej rétoriky oboch desaťročí. JAKUBISKO, Juraj: Vyhlásenie režiséra J. Jakubiska. In: *Smena*, roč. 25, č. 175, 14. 9. 1972, s. 1.

vo *Vtáčkoch, sirotách a bláznoch* je sujetovou osnovou tragi-groteskného rozprávania s minimalistickým príbehom vzťahový trojuholník medzi bizarnými postavami Ritou, Petrasom a Plukovníkom. Dvojexpozícia času udalostí, ktorá vznikla tým, že sa nakrúcalo v rokoch 1968 a 1990, umožnila nastaviť podvojnú časovú perspektívu narácie a situovať ju ako rozprávanie v rozprávaní. Postavy a obrazy sa navzájom komentujú, sieťujú, znaky sa nasycujú a vytvárajú „amorfné atmosférické kontinuum“ napojené na Zeitgeist. Nevypočítateľný pôdorys, ktorému „uhýba“ a zároveň ho podporuje anarchia happeningu šesťdesiatych rokov, sa mieša s ponovembrovou ideologickou a politickou symbolikou, budovanou útržkami komunistickej a pseudokresťanskej rétoriky svorkovanou blasfemicky poňatou stavbou Archy. Verzia z roku 1990 využíva dva proti sebe stojace režimy: na začiatku Jakubisko smeruje k vytvoreniu „obrazu-kryštálu, fragmentarizuje a fraktalizuje dej, obrazy, postavy, vytvára fúzie aktuálneho, virtuálneho, snového“,¹¹ aby v záverečnom protipohybe ironického modu, moderovaného hodnotovo bezradným zrakom aktuálnej súčasnosti vzal logike anarchistického obrazu sveta všetky labilné istoty a poslal priateľov „do pekla“. Zážitkovú pôsobivosť symbolických označujúcich, ktoré mali vyjadriť fúziu kresťanskej eschatológie s komunistickou ideológiou, emocionálne neutralizovali petrifikované matrice „rozpustených“ obsahov, čo je *contradictio in adjecto* zo samej povahy veci. „Označujúce“ sa síce zosieťovali, ale vďaka priamočiarosti prvoplánového štepenia významov viac provokovali ako účinkovali.

Balcov film *Rivers of Babylon* vznikol podľa rovnomenného kultového románu Petra Pišťanka z roku 1991, ktorý vyvolal veľký čitateľský ohlas.¹² Po vyše šesťročnej príprave mal napokon premiéru roku 1998 – ako jediná dlhometrážna hraná snímka roka.

Štýl Pišťankovho písania vystihol ducha prelomovej doby, jej nové politické rámce a rodiace sa marketingové stratégie literárneho a filmového trhu. Dýchal atmosféru postmoderných pastišov, paródií na schematické písanie socialistického realizmu a zabával sa. Ústredný alegorický obraz závratného vzostupu roburovského charakteru kotolníka Rácza rozvíja, nanovo inscenuje a domýšľa nerealizované epické dispozície inej dravej postavy slovenskej literatúry – Volenta Lančariča z Ballekovho *Pomocníka* (1977). „*A čo mi je riaditeľ? Zasmej sa Rác, keď poležiačky vypočuje Ďulu. Jeho, Rácza, možno iba raz nasrať! Keď riaditeľ niečo potrebuje, nech príde za ním, za Ráčzom!*“¹³ Repliky hlavnej postavy budujú sebastrednosť diktátora, médium rozprávača ju štylisticky rozpúšťa v nepríznakovej narácii v 3. osobe, ale „švy“ rozprávania bez komentára, juxtapozične kódujú paralelný, groteskný obraz reality. Spôsob zobrazenia totalitarizmu u Pišťanka a Balca sa v mnohom

¹¹ MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: *Juraj Jakubisko*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005, s. 144.

¹² Jeho produkcia a distribúcia bola ukázkovým príkladom intervencie politickej moci do filmovej tvorby prostredníctvom verejných finančných zdrojov. Napriek tomu, že v roku 1992 odborná komisia pre film a video Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia rozhodla o udelení grantu vo výške 8 mil. Kčs tomuto titulu, vtedajší minister kultúry Mečiarovej vlády D. Slobodník bez vysvetlenia zmluvu odmietol podpísať a blokoval ju rok a pol. Počas krátkeho medziobdobia roku 1994 (vláda J. Moravčíka) nový minister kultúry L. Roman polovicu sumy vyplatil, ale ďalší minister, I. Hudec, rozhodnutie komisie opäť bojkotoval. Po produkčne komplikovanom dofinancovaní sa projekt podarilo vyrobiť bez ďalšej účasti verejných peňazí. <http://www.webdesign.sk/rivers/riverssk/povedali.htm>, 4. 3. 2011.

¹³ PIŠŤANEK, Peter: *Rivers of Babylon*. Bratislava : Vydavateľstvo Archa, 1991, s. 70.

zhoduje s Jakubiskovými trópickými inscenáciami totalitarizmov z *Dovidenia v pekle, priatelial!*: epicky ich rámcuje Apokalypsa (stavba Archy, dobytie Babylonu), štylisticky charakterizuje parazitické (symbolické) nasycovanie všeobecne zrozumiteľnými kultúrnymi významami, ktoré prostredníctvom rétorických trópov označuje stav spoločnosti. Na rozdiel od Jakubiska však *Rivers of Babylon* nechcú byť všeobecným, výstražným, filozofujúcim podobenstvom, ale aktívne hľadajú prienik medzi vekslácko-pasáckym mikrosvetom príbehu, trochu vzdialenejším svetom za rakúskymi humnami a hlboko utopickým, neprítomným svetom spoločností, v ktorých panujú slušné mravy. Odkazy na aktuálnu politickú realitu Slovenska (kult osobnosti vodcu, únos prezidentovho syna, trestnoprávna nestíhatelnosť, založená na korupcii štátneho aparátu) naplňajú poslanie symbolických znakov, ktoré vznikli preto, aby človeka orientovali v budúcnosti.

Hanákov zatiaľ posledný hraný film *Súkromné životy* (1990) uzatvoril prednovembrovú líniu odporu a ľudskej dôvernosti a zároveň otvára tretiu, indexovú líniu reprezentácií totalitarizmu vyrastajúcu z príčinnej podmienenosti znaku a objektu. Deleuze s Guattarim pokladajú indexy za teritoriálne znaky,¹⁴ označujúce stav vecí a vypovedajúce o tom, čo je designovateľné. Poetologický program šesťdesiatych rokov, ktorý je podložíom Hanákovkej tvorby, však smeroval k opačnému cieľu. Prostredníctvom kinematografického jazyka „psycho-fyzického kontinua“ (termín S. Kracauera) chcel vyjadriť nedesignovateľné, exteriorizovať ľudské interiéry. Index ako senzor očakávaného, podmieňujúci orientáciu živých bytostí má vo svojej povahe vecnú súvislosť, ktorá ale neprilieha k významu priamo. Indexy konštituuje ambivalentná zámlka designátu: dym označuje, ale zároveň utajuje, neviaže sa na jediný výraz. Vyjadrenie možného ohňa je priestorom asociatívnej figuratívnosti, ktorá má inú kvalitu, než to bolo pri symbolických (kultúrnych) znakoch. Spomeňme si na dym tlenia ako tlmenú výstrahu pred možným ohňom, na čierny dym ako signál plameňov ohrozujúcich život, na voňavý dym táborového ohňa ako synonymum nostalgickej pripomienky detstva, na čierny a biely dym vatikánskeho konkláve, ktorý patrí ku kultúrnemu kódu a s ohňom nemá nič spoločné. Asociatívny princíp spájania je areálom variability obraznosti a z hľadiska konštrukcie odkazovania – z hľadiska vzťahu znaku a denotátu je množinou nekonečného poľa potenciálnych konfigurácií.

K titulom tejto línie patrí debut Martina Šulíka *Neha* (1990) a jeho snímka z roku 2005 *Slniečny štát*. Po introvertno-identifikačných opusoch z deväťdesiatych rokov *Všetko, čo mám rád* (1992), *Záhrada* (1995), *Orbis Pictus* (1997) a *Krajinka* (2000), sústredených na štylistickú zmenu vnútorných súradníc filmovej narácie, začal režisér hľadať zreteľnejší prienik medzi vnútnom postavy (fikčný svet diela) a vonkajšou realitou životného sveta.

Neha sa nachádza na interferenčnom rozhraní intímnej a inštitucionálnej sféry. Vo výstavbe tohto modelového, programovo univerzálneho identifikačného rozprávania o morálnom zlyhávaní spoločnosti na prelome epoch z perspektívy mladučkého Šimona sa skrížil príbeh vzájomného psychického ubližovania chlapca a zrelého mileneckého páru s dobovo situovaným, aktualizovaným, démonickým fungovaním Štátnej bezpečnosti. Václav Macek hovorí o „pamfleticko-útočnej“ forme autorského gesta.¹⁵ Šulík ho

¹⁴ Deleuze – Guattari, c. d., s. 45.

¹⁵ MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 438.

potom zo svojho repertoáru nadhlo vylúčil. Dôsledne budoval estetický tvar, ktorý uzavrel, možno aj chránil, pred priamymi intervenciami spoločnosti. Nadviazal naň až v česko-slovenskej koprodukčnej snímke *Slnčný štát*.

Sám trópický názov trojakým spôsobom komentuje postavenie dnešných robotníkov, zápasiacich s problémami práce, presnejšie nezamestnanosti. Odkazuje na víziu spravodlivého usporiadania spoločnosti, ktorú mal v 16. storočí na mysli Tomasso Campanella, vníma štyridsaťročné vstúpanie oslavných hesiel o hrdinstve mozoľnatých rúk a ich zrútenie. V opakovaní Šulíkovho pamfleticko-útočného gesta sa ozýva kritický sarkazmus *Nehy* adresovaný súčasnosti: hodnotovému prepadu bývalých istôt socialistického režimu sprevádzajúcemu cestu transformácie k občianskej spoločnosti. Aj v tomto prípade, podobne ako v *Súkromných životoch*, indexový spôsob stvárnenia dedičstva totalitarizmu kladie dôraz na rodiači sa obraz prítomnosti, podmienený individuálnou zážitkovou skúsenosťou. Podobnú optiku tematizácie intímnych problémov si zvolil aj Miloš Luther v *Tangu s komármi* (2009). Režisér nadviazal na svoj *Štek* alebo na skeptickú, trochu grotesknú podobu obrazu životného provizória na sklonku éry reálneho socializmu v *Skús ma objasniť* (1991). Na rozdiel od Šulíkovho mozaikovitého spôsobu rozprávania využil Luther v *Tangu s komármi* pevnejší pôdorys žánru, komédiu kombinovanú s krimi, ktorý je pre neho podporným, ústretovým kódom budovania významu. Cez indexovú kompozíciu charakterov, prostredníctvom ironie, vstupuje do hry kritická bilancia omylov životných rozhodnutí postáv, premietnutá aj do oxymoronu zvukovo objavného dizajnu klasického tanga v bodavom štýle elektroniky (Jozef Vlček).

Hovorí sa, že basa tvrdí muziku. Titulom *Muzika* (2007) režiséra Juraja Nvotu sa opäť pripomenul jednak spisovateľ Peter Pišťanek, jednak úspešná recepčná stratégia snímky *Iba deň*, ktorej sa aj prostredníctvom hudby podarilo kriticky vyjadriť k deštrukcii hodnôt slobody a mladosti šesťdesiatych rokov, ktoré prepadli sitom normalizácie. Zároveň využila vlnu nového záujmu o problematiku totalitarizmu prostredníctvom pop-kultúrneho kódovania „ostnostalgie“, ktoré zmäkčilo prudkú inverziu hodnotových znamienok z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov.

Na začiatku som položila otázku, či sa po roku 1989 zmenila, prípadne ako sa mení slovenská paradigma filmových reprezentácií totalitarizmu. Odpoveď som hľadala prostredníctvom Peirceovej motivickej triády, ktorá mi dovolila rozlíšiť tri línie vzťahu k zobrazeniu histórie, viazaných na špecifickú podobu konkrétneho diskurzu. Najpočetnejšiu skupinu tvorí ikonická línia, ktorá patrí kolektívnym minulostným príbehom a dominovala na prelome desaťročí a v prvej polovici deväťdesiatych rokov (*Právo na minulosť*, *Sedím na konári a je mi dobre*, *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý*, *Tábor padlých žien*, *Keď hviezdy boli červené*). Množstvom najmenšia je symbolická línia „thirdness“ (sprostredkovanosti tretím), ktorá patrí expresívnemu gestu emocionálneho protestu (*Dovidenia v pekle*, *priatelja!*, *Rivers of Babylon*). Najväčší výhľad otvára indexová línia vzťahovej korelácie, umožňujúca minulostno-prítomnostnú juxtapozíciu, ktorá sa prostredníctvom súčasného hodnotového zaťaženia žánru čoraz viac aktualizuje.

Tento fakt však ešte nič nevytvára o kvalite reflexie totalitarizmu vykračujúcej indexovým smerom. Nasledujúcim krokom kvalitatívneho uvažovania by sa preto mal stať problém reprezentácie a mimézis, vzťah referenciality.

LITERATÚRA

- BAL, Peter: *Náš film vo svete*. In: *Pravda*, roč. 61, č. 111, 13. 5. 1980, s. 5.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI, Félix: *O niektorých režimoch znakov*. In: MITÁŠOVÁ, Monika (ed.): *Almanach 98. Texty o filme...filozofii...hudbe*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia v spolupráci s vydavateľstvom Archa, 1998, s. 45 – 62.
- FOUCAULT, Michel: *Diskurz, autor, genealogie*. Praha : Nakladateľství Svoboda, 1994.
- JAKUBISKO, Juraj: *Vyhlasenie režiséra J. Jakubiska*. In: *Smena*, roč. 25, č. 175, 14. 9. 1972, s. 1.
- LE GOFF, Jacques: *Paměť a dějiny*. Praha : Argo, 2007.
- MACEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997.
- MICHALOVIČ, Peter – ZUSKA, Vlastimil: *Juraj Jakubisko*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2005.
- MICHELA, Miroslav: *Pripomínanie a kanonizovanie minulosti. Úvaha na margo niektorých diskusií o dejinách Slovenska*. In: *OS*, 2008, č. 2, s. 47 – 64.
- PIŠŤANEK, Peter: *Rivers of Babylon*. Bratislava : Vydavateľstvo Archa, 1991.
- VELKÝ, Jozef: *Hodnoty, podnety, problémy*. In: *Film a doba*, roč. 27, 1981, č. 12, s. 661 – 662.
- <http://www.webdesign.sk/rivers/riverssk/povedali.htm>, 4. 3. 2011.

PRAMENE

- BALCO, Vladimír, dir.
1984 *Uhol pohľadu* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
1988 *Postoj* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
1990 *Let asfaltového holuba* (Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, PROFIL/M, Omnia Film München)
1998 *Rivers of Babylon* (ALEF Film & Media Group, Česká televize Praha, Ateliery Zlín, Podium, Televízia Markíza, Salvo Film, s finančnou podporou Sorosovho centra pre súčasné umenie)
2002 *Dážd padá na naše duše* (Trigon Production, koproducenti: STV, Ateliéry Bonton Zlín)
- DITRICH, Alois, dir.
1989 *Obyčajný spás* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
- HALAMA, Laco, dir.
1997 *Tábor padlých žien* (Štúdio Koliba, a.s., Slovenská televízia Bratislava, Infafilm München, JMB Film & TV Production Ltd., s finančnou podporou Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia a fondu Rady Európy Eurimages)
- HANÁK, Dušan, dir.
1969 *322* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
1980 *Ja milujem, ty miluješ* (Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
1990 *Súkromné životy* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
- HOLLÝ, Martin, dir.
1989 *Právo na minulosť* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Československá televízia Bratislava, Tvorivé združenie EKRAN Moskva)
- JAKUBISKO, Juraj, dir.
1969 *Viáčkovia, siroty a blázni* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Como Films Lux c.c.f. Paris)
1979 *Postav dom, zasaď strom* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
1983 *Tisícročná včela I – II* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Beta Film München)
1989 *Sedím na konári a je mi dobre* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Tauris Film München)
1970 – 1990 *Dovidenia v pekle, priatelia!* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Tatra Film, Stella Telecinematografica Roma, Gold Film Anstalt Vaduz v spolupráci s RAI TV 2 Roma)
1992 *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (Mirofilm Praha)

- JARÁBEK, Július, dir.
 1989 *V meste plnom dáždnikov* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 JARÁBEK, Július, dir.
 1986 *Žaby a iné ryby* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 LUTHER, Miloslav, dir.
 1988 *Štek* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 1991 *Skús ma objat'* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, skupina PROFIL/M, Slovenská televízia Bratislava)
 2009 *Tango s komármi* (Luther & Partner /SK/, Filmia /CZ/, Avion Film /CZ/)
 NVOTA, Juraj, dir.
 2007 *Muzika* (ALEF Film & Media Group, box ! Film, cine plus)
 PÁRNICKÝ, Stanislav, dir.
 1987 *Južná pošta* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 RUTTKAY, Michal, ŠTRIC, Vladimír, HEČKO, Kvetoslav, dirs.
 1988 *Iba deň* (Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 ŠTRIC, Vladimír, dir.
 1989 *Ulice bez mena* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 ŠULÍK, Martin, dir.
 1991 *Neha* (Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, Panoráma Film)
 1992 *Všetko, čo mám rád* (Charlie's, Slovenská televízia Bratislava, s finančnou podporou Štátneho fondu kultúry Pro Slovakia)
 1997 *Orbis Pictus* (Charlie's, Česká televízia Praha tvůrčí skupina Čestmíra Kopeckého, In Film Praha, Slovenská televízia Bratislava vďaka podpore Nadácie otvorenej spoločnosti – Slovensko a Sorosovho centra súčasného umenia – Slovensko)
 2000 *Krajinka* (Charlie's, Titanic, In Film Praha, Slovenská televízia, Česká televízia)
 2005 *Snečný štát* (První veřejnoprávní, Titanic, Česká televízia – Televizní studio Ostrava, Cinemart)
 TRANČÍK, Dušan, dir.
 1978 *Vítaz* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 1985 *Iná láska* (Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 1983 *Štvrtý rozmer* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 1990 *Keď hviezdy boli červené* (Slovenská filmová tvorba Bratislava – Koliba, Panoráma Film, Constellation Production Paris)
 UHER, Štefan, dir.
 1982 *Pásla kone na betóne* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 1988 *Správca skanzenu* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 VALENT, Martin, dir.
 1990 *R. S. C.* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 ZÁHON, Zoroslav, dir.
 1981 *Pomocník* (Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)
 ZEMAN, Ján, dir.
 1980 *Citová výchova jednej Daše* (Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba)

Prof. PhDr. Jelena Paštéková, CSc.
 Ústav slovenskej literatúry SAV
 Konventná 13
 813 64 Bratislava
 SR
 e-mail: jelena.pastekova@gmail.com