

Socializmus a detektívka, začiatky a konce

MARTIN CIEL, Vysoká škola múzických umení, Bratislava

V nasledujúcom texte budeme hovoriť o dvoch slovenských celovečerných hraných filmových detektívkach. Prvá, *Muž, ktorý sa nevrátil*, je zároveň prvou slovenskou filmovou detektívkou a je pochopiteľne úzko spätá s dobou svojho vzniku, t. j. s päťdesiatimi rokmi minulého storočia v ČSSR. Druhá, *Úsmev diabla*, je poslednou filmovou detektívkou nakrútenou pred novembrom 1989, v atmosfére opatrného uvoľňovania totalitných štruktúr straníckeho a štátneho dozoru. V analýzach oboch filmov chceme ukázať, ako politické pozadie vplývalo na systémové prvky a základnú významovú vrstvu narácie detektívneho príbehu.

I.

„Odkedy mŕtvi píšu zo zahraničia?“

Pozadie

Detektívku s názvom *Muž, ktorý sa nevrátil* prestupuje od začiatku do konca politikum. Odohráva sa v druhej polovici päťdesiatych rokov (film má copyright 1959). Vtedy sa, pochopiteľne, nebolo možné vyhnúť ani v tomto žánri dobovým ideologickým súvislostiam a propagandistickej funkcii, aj keď už uplynul nejaký čas od „uvoľňovacieho“ XX. zjazdu KSSZ. Film k tomuto problému pristupuje dvojako.

Na jednej strane sa s ním bravúrne vyrovnáva tým, že v jeho príbehu ide o obyčajnú brutálnu vraždu spáchanú v návale hnevu a celá téma emigrácie spolu s krádežou dôležitých tajných plánov z továrne je len znaková „fikcia“, ktorá má za úlohu zmiast' vyšetrovateľov a pomôcť jednej z postáv k lukratívnejšej pracovnej funkcii. Zároveň pomôže vrahovi k alibi. Vyšetrovateľov to aj mátie – v prvom rade tým, že o „emigrantovi“ svedkovia neradi rozprávajú, nikto až na redaktora Zvaru neprizná, že bol jeho priateľom, a podobne. Je to logická obranná reakcia vyplývajúca zo strachu pred podozrením štátnych orgánov zo spoločovania s nepriateľom štátu, t. j. emigrantom. Zároveň jeden z podozrivých z vraždy tají, že bol v inkriminovanom čase v kostole, aby sa nedostal do podozrenia kvôli tomu, že je veriaci... Teda dobové politikum je tu v istom zmysle zosmiešnené.

Na druhej strane sa film nevyhol tomu, že vrahom sa nakoniec zo všetkých podozrivých stáva v súlade s dobovými súvislosťami ideologicky negatívna postava, bývalý „buržoázny živel“, ktorý sa nedokáže zmieriť so svojou súčasnosťou, pretože „celý život žil z mozoľov iných“. Takže v konečnom dôsledku o ideologický konflikt medzi „starým a novým“ v duchu socialistického realizmu ide, pretože obeťou je „nový“ človek, poctivý a čestný súdruh inžinier socialistického typu.

Bez spomenutých dobovo-ideologických súvislostí by príbeh nefungoval, motivácie by sa rozsykali a celá detektívna konštrukcia *Muža, ktorý sa nevrátil* by bola nedôveryhodná. Fiktívny svet filmu teda dôsledne vychádza z proklamovanej reality obdobia budovania socializmu, v ktorom bol aj nakrútený. Je týmto pozadím rámcovaný.

Pátranie

V detektívke je však dôležité pátranie. V tejto sú pátrači dvaja. Zaujímavé je, že nejde o štandardný vzťah Sherlock Holmes a jeho doktor Watson. V našom prípade

obaja vyšetrovatelia vedú svoje vlastné pátrania, obaja zisťujú aj fakty, ktoré tomu druhému nie sú známe, pričom sa obe línie niekoľkokrát prepletú a v závere samozrejme spoja. Jedným je racionálny nadporučík Hronec, českistický typ vyšetrovateľa s čistými rukami, horúcim srdcom (v závere sa rozhodne ísť za deťmi obeť, aby neostali na Vianoce samy) a chladnou hlavou – on nakoniec prípad vyrieši a zrežuruje scénu záverečného odhalenia á la Nero Wolfe. Jeho pomocníka zosobňuje príslušník Bezpečnosti Ferko, tradičný stereotyp verného, zemitého policajta z ľudu. Druhým je citlivý inteligent – redaktor Zvara, emotívny typ novinára ochotný viac dôverovať okoliu. Dokonca kryje jednu z podozrivých, pretože ju pozná, má ju rád a verí jej. Verí aj v poctivosť Kovalského a odmieta hypotézu o jeho emigrácii s „tajnou aktovkou“. To je opatrný náznak druhého, vedľajšieho konfliktu existujúceho v tradičnej detektívke (prvým je konflikt pátrač – páchatel'), pri ktorom ide o disproporciu medzi pátračom a hlúpym, obmedzeným či pomalým alebo skorumpovaným aparátom. V našom prípade je vedľajší konflikt samozrejme nerozvinutý a nevyužitý vzhľadom k dobe vzniku. Aparát sa u nás v päťdesiatych rokoch vždy musel prezentovať ako neomylný. Zvara je zároveň i protagonistom príbehu.

S redaktorom Štefanom Zvarom sa stretávame hneď v úvode. Po skvele obrazovo riešených titulkoch (čakajúci muž v noci a po strihu postupná roztmievajúca osamelého domu a stromu komponovaných do vertikály vo veľkom celku) vidíme detail dvoch párov mužských topánok prechádzajúcich do celkového plánu. Je to Zvara s tlačiarom Tomovičom, žoviálnym ľudovým typom robotníka, ktorý si rád vypije. Vracajú sa nad ránom z nočnej smeny. V Tomovičovom byte sa už objaví aj nadporučík Hronec, vyšetrojúci záhadnú vraždu inžiniera Kovalského, mŕtvolu ktorého sa práve našla na neďalekom stavenisku. Vražda je záhadná preto, lebo Kovalský je považovaný za emigranta, dokonca existuje svedectvo o jeho liste z cudziny. Dnes film pôsobí ako antiutópia z nejakého totalitného štátu, v zobrazovanej dobe však tieto motivácie fungovali. Motivácie konania postáv sú teda prísne logické vzhľadom k svojmu referentu, ktorým je dobová každodennosť, ako som už spomenul vyššie. Ide tak o realistické pozadie, zatiaľ bez akýchkoľvek umeleckých či kompozičných ozvláštnení rozprávania. Aspoň v prvých dvoch tretinách filmu. V poslednej sa situácia trochu mení – scéna s nadporučikom, ktorý vo svojej kancelárii skúša detský vláčik a dym z jeho cigarety dáva vláčiku iný významový rozmer, je brilantná. Atmosférou nadväzuje na výtvarne pozoruhodné prvé (titulkové) zábery. A štyri retrospektívy, jedna samostatná a tri nasledujúce okamžite za sebou, slúžia tiež ako ozvláštnenie tradičnej naratívnej štruktúry, respektíve ako odkladanie riešenia. Neznejasňujú však vyšetrovanie – sú tu preto, aby riešenie v závere nebolo divákovi predložené len verbálne, ale aby bolo „zdokumentované“ obrazom. Pričom retrospektíva číslo tri je len(!) zobrazená predstava nadporučíka, ako to asi mohlo byť pri stretnutí Tomoviča a Kovalského (Tomovič je už ťažko postrelený a Kovalský, ako vieme, mŕtvy). Všetky tieto prvky sú však prísne logické, vyplývajú z deja, sú motivované situáciou. Napríklad vláčik je vianočným darom, ktorý nadporučík kúpil v druhej tretine filmu, a pri čakaní na svedka skúša, ako funguje. Retrospektívy sú zase vyjadrením správneho pocitu režiséra, že film sa má v prvom rade vyjadrovať obrazom (aj pri riešení detektívneho problému v tradičnej záverečnej scéne).

Riešenie

Podozrivými z vraždy Kovalského sú jeho čerstvo rozvedená žena (žiarlivosť), jeho bývalá spolužiačka Alsterová, ktorá ho pozvala na tajnú schôdzku (možné milenecké nezhody), učiteľ Piaček (chcel sa dostať na vedúce miesto, ktoré mala Kovalská, a preto zinscenoval dôkaz o emigrácii jej muža) a Kovalskej otec Malatinský (ideologické nezhody a triedna nenávisť). Ako už vieme, vrahom je Malatinský, ktorý spácha aj pokus o tzv. kryciu vraždu Tomoviča, pretože ten sa stal nechtiac svedkom toho, že vrahom prezentované časové údaje v súvislosti s Kovalským nemôžu obstáť. Nadporučík vyrieši prípad v záverečnej scéne vylučovacou metódou – len traja ľudia vedeli, kde bude Tomovič v určitú hodinu: Zvara (motív vylúčený z mnohých dôvodov), Piaček (sledovačka zistila, že chodí do kostola a v kostole bol aj v čase vraždy), Malatinský (prizná sa). Redaktor Zvara je akoby rozprávačom príbehu, prostredníctvom jeho postavy divák vníma zobrazované udalosti a jemu nadporučík explicitne vysvetlí metódu riešenia.

Časopriestor

Dej sa odohráva počas jedného dňa, 24. decembra, začína nadržanom a končí neskoro na Štedrý večer. Priestorom je vianočná Bratislava plná stromčekov, domovníkov, stavenísk a vyzdobených okien či výkladov, ale aj tak šedivá a nebezpečná – ide o jeden z prvých slovenských mestských filmov, v ktorých hrá zobrazenie mesta (zväčša vo veľkých záberových plánoch) dôležitú úlohu vzhľadom na rozčlenenie priestorových súvislostí jednotlivých udalostí deja. Podobne je to pri zvukoch a ruchoch (dramatizujúcu filmovú symfonickú hudbu považujeme za daň dobe). Hudba z rádia či hlásenie presného času, ktoré divákovi umožňuje časovú orientáciu, zvuk cirkulárky a štartovanie automobilu zase verifikujú autenticitu prostredia.

Riešenie zobrazenia interiérov dokonca miestami pripomína film noir. Domové schodiská, kotolňa, prírodovedný kabinet a najmä kancelárie policajného riaditeľstva sú tmavé, zvláštne nasvietené, zdrojom svetla v obraze je často len malá lampička, svetlo prichádza cez okno a dobýja sa sem z pouličných lúčov, postavy sú v pohybe a menia miesto tak, aby sa ocitli v tieni. To vyvoláva v poslednej tretine filmu (po zotmení) tajomnú atmosféru blížiaceho sa vyriešenia prípadu.

Pozoruhodne pôsobí zásadný dôraz na vedľajšie postavy. Dôležité, hlavné postavy sú v *Mužovi, ktorý sa nevrátil* stereotypmi, aj keď profesionálne vystavanými. Ale vedľajšie postavy ako vrátnik v márnici, žena učiteľa Piačka, doktor, suseda a pod. sú bravúrne psychologizované, zobrazené s dôrazom na detail, sú to často malé umelecké dielka svedčiace o talente režiséra, ktorý aj zo žánrového filmu dokáže vytvoriť plnohodnotný fiktívny svet postáv a postavičiek, ich vzťahov a problémov. Toto autorské špecifikum pri zobrazovaní zdanlivo nedôležitých postáv, ich psychologického pozadia a atmosféry už predznamenáva neskorší režijný rukopis diela *Kým sa skončí táto noc*, jedného z najpozoruhodnejších československých filmov prvej polovice šesťdesiatych rokov.

Charakteristika

Ide o skutočnú, dôslednú detektívku: je prísne logická, nepodvádza (žiadne tajné chodby, pred divákom skryté dôkazy), hlavné postavy sú stereotypné, ale vždy psycholo-

gicky reálne (žiadni blázni a maniaci), prostredie je uveriteľné aj vďaka vedľajším postavám a ich pozadiu. Riešenie predstavuje pre nadporučika (a aj pre Zvaru, s ktorým jediným sa divák môže stotožniť) skutočný rébus, komplikuje ho klasická tzv. krycia vražda (pokus o zastrelenie Tomoviča) a spravodlivosť na konci víťazí.

Záväzným motívom je vyšetrovanie vraždy podmienené objavom mŕtvol. Skladá sa z dvoch línií pátrania, ktoré sa v konečnom dôsledku dopĺňajú a umožňujú divákovi vytvárať vlastné hypotézy. Vedľajšími motívmi sú komplikácie vyplývajúce z dobovej politickej situácie, ktoré vyšetrovanie brzdia alebo posúvajú na nesprávnu koľaj. Konvenčne lineárna forma narácie sa postupne mení na zložitejšiu vďaka retrospektívam, ale udržiava si stále perfektnú čistotu žánrového tvaru.

Funkcie a motivácie sú zväčša realistické. Na úrovni formálnych prvkov zobrazenia sa však nachádzajú aj kompozičné, umelecké a formotvorné. To všetko pridáva *Mužovi, ktorý sa nevrátil* hodnoty prekračujúce úroveň bežnej socialistickej detektívky päťdesiatych rokov.

II.

Policajtí a Taliani

Pozadie

Situácia druhej polovice osemdesiatych rokov 20. storočia mala na kinematografie socialistickej štátov zásadný vplyv. Gorbačovova „perestrojka“, „glasnosť“ a „demokratizácia“ zamiešala ortodoxným komunistom starých štruktúr karty tak, že sa v nich prestávali vyznať. Aparáty moci sa stávali rozpačitými a neistými. Nevedeli, na čo sa ešte môžu spoľahnúť a čo si môžu dovoliť bez toho, aby nevybočili z intencií novej politickej ideológie prichádzajúcej z východu, zo strany absolútne nadriadenej a všetko dovtedy určujúcej. Prichádza k miernemu uvoľneniu dozoru. Nie že by socialistickej pravidlá prestali platiť – ale zdalo sa, že ich výklad by mohol byť voľnejší a mierne odchýlky od nich postihované menej drasticky ako v minulosti.

Experiment obrody socializmu pravdaže nevyšiel a ani nemohol – veci sa dramaticky menia koncom roku 1989. Ale už v období 1985 – 1989 dochádzalo (v rámci možností) v oficiálnom, „socialistickom“ umení a kultúre k zmenám v oblasti zobrazovania mnohých javov. V hranej kinematografii prestávajú platiť niektoré postuláty doktríny socialistickej realizmu, dochádza dokonca k opatrnej kritike niektorých javov „reálneho socializmu“. A to bez toho, že by v tej dobe trochu bezradný aparát nejako radikálne zasiahol.

Toto uvoľnenie budeme dokumentovať na zmene stereotypu v zobrazovaní postavy príslušníka Zboru národnej bezpečnosti a postavy cudzinca zo Západu vo filme *Úsmev diabla*. Oba typy postáv boli v dovtedajšej kinematografii viac menej kodifikované – v prípade *Úsmevu diabla* ide o zmenu paradigmy. Opatrnú, ale predsa len o zmenu.

Žánrové a znakové charakteristiky

Úsmev diabla je detektívka – situuje sa do línie slovenských detektívnych filmov, ktorá začína *Mužom, ktorý sa nevrátil*, a pokračuje filmami ako napríklad *Šepkajúci fantóm*. Táto línia vytvára stereotyp zobrazovania vyšetrovateľov či radových členov Zboru národ-

nej bezpečnosti – ide o hrdinské postavy, čisté v ideologickom názore a osobnom živote, sterilné a ploché ako postavičky z komiksu. V mene akejsi psychologizácie existujú síce isté náznaky ich osobných životov (postavy vyšetrovateliek kpt. Strelkovej z *Prípady krásnej nerestnice* a kpt. Hroncovej z ďalšej Lettrichovej detektívky *Šepkajúci fantóm* a ich partnerské vzťahy), ale sú minimalizované. Ak ide o súkromný problém, ukáže sa ako bezvýznamný a ľahko riešiteľný. Postavy sú podriadené zápletke, sú samozrejme členmi Komunistickej strany a ich úlohou je len vyriešiť „záhadu“ ku všeobecnej spokojnosti socialistického ľudu. „Chladný rozum, horúce srdce, čisté ruky“ – takúto charakteristiku prvého komunistického policajta stanovil už „železný Félix“ Dzeržinskij, zakladateľ Čeky. Stereotyp (prirodzene umelý, vzhľadom ku skutočnosti výlučne len proklamatívny) sa v socialistickej kinematografii udržal veľmi dlho. V *Úsmeve diabla* to ale už tak nie je. Dej filmu sa odohráva v súčasnosti, počas nakrúcania fiktívneho koprodukčného tv filmu podľa Offenbachových Hoffmanových poviedok. Ide teda v istom zmysle aj o film o filme (metafilm), i keď postupy tejto subžánrovej formy (prelínanie iluzívnych realít atď.) autori využívajú minimálne. Sústredujú sa na detektívnu zápletku, priebeh pátrania a postupné narastanie atmosféry strachu, tajomna, anonymných vyhrážok... Tak či tak sa ale nevyhýbajú zobrazeniu práce štábu, vzťahov medzi jeho členmi, vzťahov okolia k „filmárom“ a hlavne zachyteniu atmosféry skúšok, prvých „ostrých“, spôsobov „hviezd“, jednoducho pohľad do zákulisia, do kuchyne filmovej praxe. Do tohto časopriestoru prichádza kapitán Kren, vyšetrovateľ z hlavného mesta, ktorý má miestnym bezpečnostným zložkám pomôcť s prípadom krádeže šperkov. Keď sa stane vražda, zapojí sa neoficiálne i do jej vyšetrovania.

Policajti

V čom je teda kapitán netypický a búra mýtus stereotypného obrazu postavy socialistického vyšetrovateľa? Už jeho výzor je nezvyčajný – má bradu. A bradatý policajt bol v čase vzniku filmu v slovenskej kinematografii skoro revolúciou. Brada spolu s dlhými vlasmi bola v audiovizuálnej kultúre ČSSR roky symbolom niečoho negatívneho, protisocialistického, príznakom disidenta alebo, nedajbože, rockového muzikanta spievajúceho anglické texty. Pavol Mikulík si postavu bradatého kapitána evidentne vychutnával. Postavu predvádza na svoju dobu štýlovo nekonzervatívne, nestaticky. Rôznymi verbálnymi a mimickými prostriedkami jej dodáva vnútorné napätie a vlastnosti – zatrpknutosť, skoro až zúfalstvo a rezignáciu. Kapitán je nešťastný a zároveň s nešťastím zmierený. V priestore elegantných kostýmov sa pohybuje v ošúchaných, pokrčených šatách á la inšpektor Colombo. Má tri základné problémy, dovtedajšiemu obrazu socialistického policajta absolútne nepríslušiace. Pracovný problém – odvolali ho z elitnej skupiny vyšetrovania vražd (mordkomanda), pretože pravdepodobne na takú prácu už nestačil. Osobný problém – opustila ho žena. Tu film nedáva indicie, prečo sa tak stalo. Zdravotný, veľmi vážne prezentovaný problém – žĺčník a z toho vyplývajúce obmedzenia. Už podčiarkovanie týchto troch problémov spolu so spomenutým výzorom vytvára skôr obraz súkromného detektíva kapitalistického sveta ako typického príslušníka aparátu komunistickej moci.

Aj keď, samozrejme, v *Úsmeve diabla* absentuje sekundárny konflikt príznačný pre žáner, a to konflikt pátrač – aparát. Súkromný detektív Nero Wolfe, Phil Marlowe alebo iný nie je len v konflikte so zločinom, ale i s miestnym oddelením vražd, individualistic-

ký vyšetrovateľ člen policajného zboru je v konflikte so svojim veliacim poručíkom, resp. s celým oddelením, do ktorého sám patrí. Toto pochopiteľne v socialistickej detektívke nebolo možné, pretože, ako už vieme, socializmus nemohol pripustiť, že by sa nejaké inštitúcie, teda aparát mohol myliť.

Vrátíme sa však k nášmu kapitánovi. Jeho výzor a tri problémy pripravujú filmovú situáciu, ktorá je ešte nezvyčajnejšia a netypickejšia ako všetko predošlé. Kapitán nielenže sa evidentne zamiluje do vrahyne, ale ani prípad nerieši! I keď, na druhej strane, film ponúka indíciu (monológ kapitána na návšteve v blázinci), že prípad bude úspešne vyriešený spomenutým mordkomandom. Pritom postava kapitána nie je zobrazená negatívne, aj keď by podľa kánonov socialistického realizmu mala byť. Ale zároveň nemôže byť negatívna, keďže ide o postavu člena neomylného a čestného Zboru národnej bezpečnosti. Takže kruh je uzavretý a autori filmu to využili, bezradné dohliadacie orgány film nezakázali a dostal sa do kín. „Negativitu“ postavy kapitána v *Úsmeve diabla* navyše vyvažuje kapitánov Watson, poručík Jurko (Ján Kroner). Je kapitánovým protikladom – mladý, nadšený, moderne oblečený (tenisky, módnny sveter), plný elánu a aktivity, hladko oholený, dokonale zdravý (nevie ani, čo je žľezník). A trochu hlúpy, omylný, poplašný. Čo je pochopiteľné, veď plní funkciu Watsona. Ale zároveň tým aj on trochu vybočuje z rámca dovtedajšieho pozitívneho obrazu policajta.

Taliani

Zastavíme sa ešte pri postavách Talianov, ktorí sú súčasťou dejového plánu filmu. Tvoria voľný motív, pre detektívnu zápletku nedôležitý. Postavy nie sú veľmi podstatné ani pre zobrazenie nakrúcania. To, že ide o zobrazenie nakrúcania koprodukčného filmu je skôr zámenkou pre to, aby tam tieto postavy boli. Zároveň vytvárajú situácie pre akýsi skrytý komentár na tému vtedajších československých koprodukcí so západnými filmovými spoločnosťami, ktoré boli tiež príznakom mierneho uvoľnenia ideologických tlakov v druhej polovici osemdesiatych rokov 20. storočia.

Na rozdiel od kapitána postavy dvoch Talianov (producent a dirigent) žiaden problém nemajú. Obaja sú charakterizovaní výlučne zvonka. Lahkými letnými bielymi oblekmi s ležérne vyhrnutými rukávami na sakách „svietia“ v prostredí slovenského vidieka ako mimozemšťania. Vlastnia rýchle nízke športové auto, na území vtedajšej ČSSR vtedy nevidané. A aj neslýchané vzhľadom k nezvyčajným výstražným tónom klaksónu. Sú dominantní, pekní, bohatí. Bežní Slováci sú vo filme zobrazení kontrastne, ako podriadení, chudobní, opití. Film ponúka v jednom z dialógov indíciu, prečo Taliani na Slovensku a so Slovákami spolupracujú – je to tu pre nich lacné, slovenskí umelci sú lacnou a poslušnou pracovnou silou. Čiže postava človeka z kapitalistického západu je tu zobrazená ako vykorisťovateľ socializmu. To je taktiež už veľmi ďaleko od dovtedajšieho stereotypu zobrazovania západného cudzinca ako diverzanta alebo aspoň špióna. Taliani dokonca nie sú v detektívnej línii filmu ani len podozriví! Tento spôsob zobrazenia zároveň pripúšťa, že socializmus je chudobnejší a neschopnejší ako kapitalizmus, čo bola myšlienka v dobe socializmu absolútne neprípustná, ak by bola explicitne vyjadrená.

Celkom zábavné sa zdá ešte spomenúť, ako je zobrazený vzťah medzi postavami Talianov a ich slovenským okolím. Tento vzťah je charakterizovaný dvoma momentmi,

resp. dvoma situáciami v druhej časti filmu. Prvá situácia založená na efektnej fešáckosti a príťažlivosti Talianov – mladá slovenská herečka „hviezda“ sa s jedným z nich vyspí. Talian to neskôr komentuje ako nič zvláštne. Tradičný model situácie „použil a odhodil“ situuje herečku do polohy hlúpej, naivnej, nevedomej a obmedzenej krásky. Táto poloha je dôležitá aj pre pochopenie detektívnej zápletky.

Druhá situácia charakterizuje vzťah postáv príslušníkov Zboru národnej bezpečnosti k Talianom. Po obdivnom vzdychnutí nad úžasným talianskym autom druhý z policajtov (ten „uvedomejší“) dehonestuje kolegov obdiv zúfalo-zlomyselnou poznámkou, že to auto má určite stále poruchy. Oba potom nasadnú do svojej masívnej Lady vyrábanej v jednom sovietskom mestečku. Neskôr Taliani trúbiac, policajtov na svojom autíčku rýchlo a elegantne predbehnú.

Paradox

Vo filme môžeme konštatovať posun v znakovom zobrazení postáv členov Bezpečnosti a cudzinca zo Západu, mierny pokrok v medziach zákona na úrovni významov, opatrný, ale dôležitý a podstatný posun v rámci situácie stále ovládanej komunistickým aparátom moci.

V prípade postavy vyšetrovateľa je zobrazenie „ľudskejšie“, realistickejšie, bližšie skutočnosti. Zároveň naruša stereotyp Komunistickej strany o hrdinskom čekistovi.

V prípade postavy cudzinca zo Západu však (paradoxne) nie je zobrazenie realistickejšie. Je zobrazená taká predstava o bohatých elegantných západniaroch, aká prevažovala u bežných ľudí žijúcich v socializme. Aj to považujeme za dôležitý posun – pretože toto zobrazenie bolo odlišné od toho absurdného stereotypu (diverzant, špión), ktorý chcela o cudzincoch zo Západu fixovať Komunistická strana a jej spolupracovníci v oblasti kinematografie, v armáde, štátnej bezpečnosti a koniec koncov všade.

FILMOGRAFIA

Muž, ktorý sa nevrátil, 1959, čb, 90 min

Filmová tvorba Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba

2. tvorivá skupina Jozef Oravec / Ján Mináč

Réžia: Peter Solan

Námet: Jozef A. Tallo

Scenár: J.A. Tallo, P. Solan

Kamera: Vladimír Ješina

Hudba: Wiljam Bukový

Strih: Bedřich Voděrka

Hrajú: Jaroslav Mareš, Karol Machata, Viliam Záborský, Ladislav Chudík, Mária Kráľovičová...

Úsmev diabla, 1987, farba, 93 min

Slovenská filmová tvorba, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba

1. tvorivo-výrobná skupina, vedúci Peter Jaroš

Réžia: Ján Zeman

Námet: Fedor Cádra

Scenár: Alex Koenigsmark

Kamera: Tibor Biath

Hudba: Svetozár Štúr

Strih: Eduard Klecnovský

Hrajú: Beata Tyszkiewicz, Pavol Mikulík, Karolína Vojta, Štefan Kvietik, Ján Kroner...