

OBRAZY UMELCOV V TELEVÍZNYCH NARATÍVOCH NEŽNEJ REVOLÚCIE V ROKOCH 1990 – 1993

JANA DUDKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Text je čiastkovým výstupom tematickej analýzy slovenskej televíznej produkcie raných deväťdesiatych rokov 20. storočia, ktorej sa slovenská filmová veda doposiaľ takmer nevenovala. Autorka štúdie skúma figúru umelca a vyčleňovanie humanitnej inteligencie v televíznej fikcii tesne po Novembri 1989, a to najmä v kontexte témy ohrozenia i skeptických naratívov spoločenskej zmeny.

Kľúčové slová: televízny film, obraz umelca, humanitná inteligencia, ohrozenie

Figúra umelca, spisovateľa, či v širšom zmysle predstaviteľa vysokoškolsky vzdelanej inteligencie je v slovenskej kultúre prinajmenšom od čias romantizmu vnímaná jednak vo funkcii prostredníka medzi mocou a ľudom, ale nezriedka aj vo funkcii do seba zahľadenej elity, ktorej „tvorivý zápas“¹ s rôznymi podobami ohrozenia je zmyslom takpovediac sám o sebe. V kontexte audiovizuálnej tvorby patrí koniec osemdesiatych a začiatok deväťdesiatych rokov medzi tie obdobia, keď sa v súvislosti s novou vlnou emancipácie kultúrnej inteligencie objavujú obidve spomínané polohy. Ak si odmyslíme niektoré rozprávky a adaptácie literárnych diel sociálneho realizmu (patriaciach väčšinou do školských osnov), tak vo zvyšku hranej televíznej produkcie bude téma výlučnosti umelcov a vysokoškolsky vzdelanej elity zrejme dominovať.

Hoci vyčerpávajúci kvantitatívny výskum témy humanitnej inteligencie, resp. figúry umelca v slovenskom filme nebol doposiaľ uskutočnený, je zrejme, že ku koncu osemdesiatych rokov začína byť táto figúra čoraz zreteľnejšou. V kinematografii to reprezentuje napríklad Hanákovu nápadnú preorientovanosť na postavy z prostredia intelektuálov, umelcov či lekárov vo filme *Súkromné životy* (1990), načaté už výberom profesie protagonistky – zdravotnej sestry v *Tichej radosi* (1985), či výrazný nástup Miloslava Luthera v druhej polovici osemdesiatych rokov, ktorý tému úlohy intelektuála/umelca v spoločnosti dopĺňa na začiatku deväťdesiatych rokov aj témou elit ako takých (*Anjel milosrdenstva*, 1993). No kým v kontexte kinematografie s postupom dekády prestáva byť „intelektuálne“ zázemie postáv natoľko dominantným, v kontexte televízneho filmu pretrvávajú roky po Nežnej revolúcii.

Hoci je zrejme, že – ako tvrdí historik Michal Pullmann – „ani v Československu nevychádzal rozpad oficiálneho diskurzu zdola“ a prvými aktérmi tohto rozpadu bola inteligencia „etablovaná ako na najvyšších miestach štátneho aparátu (Štrougal, Žák), tak aj na špecifických odborných fórach“², môže byť prílišný dôraz na vyčle-

¹ Voľne citované z anotácie filmu *Čierny princ* (réžia Pavol Haspra, 1989). In Archív RTVS.

² PULLMANN, Michal. *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha : Scriptorium, 2011, s. 185. ISBN 978-80-87271-31-5. Preklad z českého jazyka Jana Dudková.

ňovanie inteligencie problematický. Rozhodne ho totiž nemôžeme chápať ako prirodzené zrkadlo jej aktuálnej sociálnej úlohy (ktorá je navyše premenlivá v čase)³, ale oveľa viac ako komentár smerom k samotnému sociálnemu poľu alebo poliam⁴. Navyše, dôraz na vyčleňovanie inteligencie môže nielen sugerovať pocity ohrozenosti u aktérov, ktorí takéto diskurzy vytvárali ako svojrázne obrazy seba samých, ale môže pôsobiť kontraproduktívne aj navonok. Najmä v kontexte solidarity a jednoty⁵, akú Československo zakúsilo koncom roku 1989, v prvých dňoch udalostí spontánne nazvaných revolúciou, predstavuje dlhodobé a na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov v podstate kontinuálne uprednostňovanie prostredia humanitnej i technickej inteligencie, umelcov, lekárov či kultúrnych pracovníkov akýsi krok späť. Boli preto potrebné dlhé roky prehodnocovania a vnútornej kritiky, kým sa filmoví tvorcovia dostali k prvým sociálnym drámam (v polovici prvej dekády milénia) a kým si to o niekoľko ďalších rokov všimla aj slovenská kritika.⁶

Ako to však bolo s kontextom televíznej tvorby, kde je vyčleňovanie elit omnoho výraznejšie a vzhľadom na kvantitatívne omnoho bohatšiu produkciu aj omnoho frekventovanejšie než v kinematografii, ktorá začala obrat k inteligencii veľmi rýchlo maskovať, napr. v bohémских (Štefan Semjan) či záhradných (Martin Šulík) utópiách? Na túto otázku môže predkladaný text, ktorý vychádza z môjho rozsiahleho empirického výskumu hraných diel rôzneho typu z obdobia 1990 – 1993, odpovedať len čiastočne. Jeho cieľom bude mapovanie figúry intelektuála/umelca v hranej televíznej tvorbe v období medzi tzv. Nežnou revolúciou a vznikom samostatnej Slovenskej republiky, a to v kontexte meniacich sa naratívov samotnej revolúcie – od romantických až po skeptické či revolúciu popierajúce. Pochopiteľne, ide len o záchytné body, ktoré som symbolicky vyčlenila práve rokmi 1990 – 1993. Tento interval totiž umožňuje položiť si aj otázku, do akej miery sa v dielach, ktoré boli pripravované pred Novembrom 1989, už mohli prejavovať rôzne formy priamej či nepriamej reflexie fenoménu revolúcie. Súčasne sa však dali zohľadniť aj tie diela, v ktorých existovala pomerne vysoká pravdepodobnosť, že zachytia kolektívne nálady súvisiace s premenami vnímania a sebauvnímania inteligencie i umelcov (a ich úlohy v spoločnosti) v období rozdeľovania spoločného štátu. Týmto spôsobom sa podarilo obmedziť mimoriadne rozsiahly korpus hraných televíznych programov bez toho, aby bolo nutné

³ Analýzou sociálnej roly spisovateľov sa zaoberá napríklad monografia BARBORÍK, Vladimír – PASIA, Radoslav. *Spisovateľ ako sociálna rola*. Bratislava : VEDA, 2018. ISBN 978-80-224-1682-5.

⁴ K pojmu poľa pozri BOURDIEU, Pierre. *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno : Host, 2009. ISBN 978-80-7294-346-7.

⁵ KRÄPFL, James. *Revolúcia s ľudskou tvárou. Politika, kultúra a spoločnosť v Československu po 17. novembri 1989*. Bratislava : Kalligram, 2009. Pozri najmä kapitolu Spolupatričnosť, posvätnosť a zrod symbolického vesmíru, s. 55 – 100.

⁶ Marek Urban sa pokúsil ukázať, že masovejšie využívanie termínu „sociálna dráma“ medzi slovenskými filmovými kritikmi sa začalo až v roku 2012. Pozri URBAN, Marek. *Identita autora. Príbehy, sociálne reprezentácie a naratívne Self v slovenskej kinematografii v rokoch 2012 – 2017*. Bratislava : VEDA – Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2017, s. 74 – 77. ISBN 978-80-224-1631-3. Katarína Mišíková domnienky viacerých autorov, vrátane autorky tejto štúdie, o vykonštruovanosti termínu vo vzťahu k slovenskému filmu presvedčivo vkladá do kontextu „žánrovania“ („genrification“) Ricka Altmana a poukazuje na synergiu kritikov a samotných tvorcov, ktorí žáner slovenskej sociálnej drámy tvorili. Sugeruje tak aj istú procesualitu, resp. neukončenosť procesu. Pozri MIŠÍKOVÁ, Katarína. Hľadanie žánru v súčasnom slovenskom hranom filme. In *Nový slovenský film. Produkčné, estetické, distribučné a kritické východiská* (Eds. Katarína Mišíková a Mária Ferencuhová). Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2015, s. 9 – 36. ISBN 978-80-89439-91-1.

sa rozhodnúť len pre jeden typ programov.⁷ Keďže sa totiž rovnaké témy opakovali naprieč žánrami, zvolila som radšej časové než žánrové či typologické obmedzenie a do výskumu som zahrnula nielen inscenácie a adaptácie divadelných hier, ale napr. aj prevzaté divadelné predstavenia. Tie nezriedka zaplňali v televíznej dramaturgii medzery, ktoré nestíhala pokryť časovo náročnejšia či myšlienkovy nedostatočne pružná pôvodná televízna tvorba.⁸

Na základe preskúmania väčšiny hraných relácií vyrobených v rokoch 1990 – 1993 som sa rozhodla rozčleniť text do troch samostatných častí. V tejto štúdii predkladám prostrednú z nich, zameranú na vyčleňovanie figúry umelcov v kontexte témy ohrozenia i skeptických náhľadov na možnosť či aktuálnu podobu spoločenskej zmeny. Ďalšie dve sa budú venovať elitárstvu ako dominantnému prvku romantických naratívov spoločenskej zmeny a otázke autoreflexie televíznych pracovníkov vo vybraných filmoch, ktoré sa priamo dotýkajú televíznych profesií.

Vyčleňovanie elit v spoločnosti bez zmeny

Napätie medzi myšlienkou celospoločenského konsenzu a predstavou kľúčovej úlohy inteligencie v jeho spustení bolo možné sledovať už v prvých dňoch po 17. novembri 1989. Ide často o nevedomé a následne chvatne korigované náznaky. James Krapfl napríklad uvádza prvé vyhlásenie Verejnosti proti násiliu k verejnosti, ktoré podľa neho „umožňovalo výklad, že ide o hnutie iba ,kultúrnej a vedeckej verejnosti“⁹. V kontexte televíznej tvorby je možné postrehnúť podobné napätie, ktoré zrejme fungovalo aj v kontexte samotného tvorivého procesu a jeho fáz. Je totiž možné ho vystopovať v diskrepanciách na úrovni dramaturgie jednotlivých diel, ale napríklad aj na úrovni nesúladu medzi výslednou podobou konkrétnych filmov a anotáciami, pod ktorými sú registrované v archíve inštitúcie. Podrobnejšia analýza tvorivého procesu by zrejme odhalila aj ďalšie úrovne, zatiaľ sa však obmedzíme na tieto dve, ktoré sa dajú dobre doložiť archívnymi materiálmi a v oboch prípadoch ich možno chápať ako špecifické problémy televíznej dramaturgie.¹⁰

⁷ Na základe údajov z elektronickej databázy RTVS, ktoré mi sprístupnila pracovníčka Archívu RTVS Lenka Krnáčová, je možné vypočítať, že relácií dramatickej tvorby, ktoré by približne mohli zodpovedať definícii hraného programu (teda s výnimkou animovaných večerníkov či pásiem poézie, ktoré som z výskumu hneď v úvode vylúčila), má roky výroby 1990 – 1993 vyše 270. Do uvedených čísel sú síce započítané aj časti dvojdielných či trojdielných filmov a cyklov, príp. niekoľko seriálov (napr. *Štúrovci*, réžia Peter Mikulík, 1991; *Otecko sa mi nepáči*, réžia Zoro Laurinc, 1991; *Čo trápi Tomáša*, réžia Ľubomír Kocka, 1990 a pod.), väčšinou však ide najmä o jednodielne programy. Presné čísla neuvádzam najmä z dôvodu ťažšieho určovania typológie jednotlivých relácií, keďže databáza nedisponuje všetkými potrebnými údajmi.

⁸ V tomto texte som sa z podobných dôvodov rozhodla nerozdeľovať hranú produkciu podľa metráže, ani podľa toho, či šlo o filmy nakrútené na klasický filmový materiál, video-filmy alebo tzv. inscenácie. V priebehu výskumu sa totiž ukázalo, že v samotnom prostredí televízie chýba jednotná terminológia i spôsob spracúvania informácií, a teda na základe krátkych anotácií v elektronickej databáze RTVS často nebolo možné určiť typ jednotlivých programov ani typ materiálu, na ktorý boli nakrútené (údaje o materiály sú napr. uvedené vo *Filmových ročníkach Slovenského filmového ústavu*, tie však uvádzajú len zlomok filmov, vyrobených v televízii).

⁹ KRAPFL, James. *Revolúcia s ľudskou tvárou*, s. 157 – 158.

¹⁰ Vzhľadom na to, že RTVS v súčasnosti nedisponuje dramaturgickými plánmi či mnohými písomnými dokladmi týkajúcimi sa prípravy programov po páde režimu, a že metóda oral history by takisto nemusela priniesť uspokojujúce odpovede, nekladiem si za cieľ pátranie po dôvodoch tohto napätia, iba ho v dostupných prameňoch registrujem. Mojim cieľom preto nebolo ani podrobné mapovanie histórie dramaturgických či produkčných rozhodnutí, vývoja filmov a pod. Vychádzala som prevažne z porovnávaní

Ako príklad diskrepancie na úrovni dramaturgie, presnejšie, v kontexte nekoherentných, nezmotivovaných či nedôveryhodných scenáristických riešení, môžeme uviesť záver filmu *Rozprávka o tichej krajine* (réžia Martin Kákoš, 1990). V ňom prepukne ľudová vzbura voči alegorickej postave Ticha, ktoré terorizuje krajinu, no motivácie k vzburе sú dvojaké. Na jednej strane ide o pomerne spontánnu vzburu davov, na druhej strane sa náhle vráti z vyhnanstva skupina kočovných hercov, ktorá ľudí predtým neúspešne motivovala k odvahe. Definitívne odbúranie strachu tak môže byť napokon asociované práve s divadelnou skupinou, ktorá na ľudí volá: „Nech všetci počujú, čo si skutočne myslíte! Preč s Tichom!“. *Rozprávka o tichej krajine* je v po-novembrovej hranej tvorbe pomerne výnimočným filmom, keďže priamo pripomína mýtizovanú rolu divadelníkov v Nežnej revolúcii. Napriek tomu je v závere zároveň vytvorený dojem, že vzbura vychádza zdola. Doslova tak dochádza k akémusi súboju o pravdu medzi širokými davmi a divadelníkmi.

Rozprávka o tichej krajine patrí do širokej skupiny diel sugerujúcich vyčleňovanie umelcov, vedcov, intelektuálov, či dokonca len vysokoškolsky vzdelaných ľudí od zvyšku spoločnosti. Napriek tomu, že viac než s obrazom dobových elít pracuje s obrazom potulných komediantov a ľudí z okraja spoločnosti, ich profesia odkazuje aj k súčasným úlohám divadla. Tendencia vyčleňovať umelcov/inteligenciu dominuje v skupine diel zo súčasnosti, no často sa objavuje aj pri látkach z minulosti. Vo všeobecnosti ju teda možno chápať ako príznakovú. Inteligencia a umelci totiž v čase prestavby znova získali aureolu reálneho či potenciálneho bojovníka s autoritatívnou mocou. V slovenskej televíznej tvorbe tak môžeme registrovať relatívnu koexistenciu romantických naratívov, zväčša však v rozprávkach alebo aspoň filmoch vyrobených v rámci redakcií venujúcich sa tvorbe pre deti, a naratívov, ktoré sa na možnosť alebo realitu politickej zmeny pozerajú skepticky. Adaptácie a inscenácie overených predlôh sú obvykle menej tézovité než pokusy o pôvodné diela či snahy importovať predlohy z krajín tzv. západného bloku. Výber látok často zdôrazňuje situácie, v ktorých umelec/intelektuál čelí malosti či primitivizmu prostredia (napr. inscenácia *Útrapy z rozumu*, réžia Miloš Pietor st., 1990; pôvodné televízne filmy *Papierový drak*, réžia Igor Kováč, 1992; *Lákavé stredisko rýchleho vytriezvenia*, réžia Juraj Takáč, 1992). V ďalších filmoch sa hrdina pod tlakom totalitnej alebo imperiálnej moci dopúšťa tragických zlyhaní (*Lorenzaccio*, réžia Miloslav Luther, 1991; *Výstrel na Bonaparta*, réžia Ján Zeman, 1992), alebo dokonca zrady na blízkych (*Piata pečať*, réžia Martin Kákoš, 1990; *Príbeh Mateja Hóza*, réžia Peter Mikulík, 1993), zvädza márne boje o slobodu konať podľa vlastného morálneho citenia (*Profesor Bernhardt*, réžia Vladimír Strnisko, 1993), prípadne ho spoločnosť z rôznych dôvodov označí za blázna (klasické predlohy *Útrapy z rozumu* či *Pavilón číslo 6*, réžia Ernest Stredňanský, 1992; filmy spracúvajúce súčasné látky, napr. tému jedinca, ktorý sa nevie prispôsobiť podnikateľskému duchu doby v snímke *Lákavé stredisko rýchleho vytriezvenia*). Niekedy hrdina čelí vlastnému previneniu i neľudskej moci prostredníctvom umenia (takúto pointu o zmysle El Grecových obrazov sa snaží vsugerovať adaptácia Vestdijkovej predlohy *Piata pečať*), inokedy márnosť ušľachtilých myšlienok potvrdí smrťou v súboji (*Zurcallec*, réžia Vladimír Strnisko, 1993, podľa pôvodne divadelnej adaptácie Turgenevovej poviedky od Antonína Mášu).

Pri takýchto témach môžeme popri koexistencii romantických a skeptických náhľadov na spoločenskú zmenu sledovať aj koexistenciu relatívne suverénnych úvah o spoločenskej úlohe intelektuála s tými, v ktorých – ako v *Rozprávke o tichej krajine* – dochádza k akémusi súboju o pravdu, k snahe priznať úlohu širokých mäs, ale zároveň sa takmer úzkostlivo projektovať do exkluzívnej skupiny ako kľúčového iniciátora zmeny. Elity v televíznych filmoch môžu stelesňovať nádeje na celospoločenskú zmenu a pri tom predpokladať solidaritu so slabými (napr. vo filmoch *Dido*, réžia Dušan Rapoš, 1991; *Zrkadlo*, réžia Jozef Bednárík, 1992). Častejšie sú však, bez ohľadu na výber historickej doby, prezentované ako uzavreté do seba¹¹, niekedy plné potenciálneho pohrdania ostatnými¹², ale aj morálneho sebaspytovania a prehodnocovania vlastnej spoločenskej roly. Mimo romantických naratívov zmeny je táto podoba častejšia, obraz ohrozenia nároku na pravdu je v nich priamo priznávaný. Napríklad v *Konečnej doline* (réžia Jozef Banyák, 1990) bojuje idealistický architekt s predstavami dedičanov i cynizmom podnikateľskej sféry, no nakoniec sa musí svojich architektonických návrhov vzdať. Pravdu humanizmu pred totalitnými režimami zase obhajujú maliar El Greco stojaci proti španielskej inkvizícii (*Piata pečať*) i kňazi čeliaci vzťahujúcemu sa nacizmu (*A kamene budú kričať*, réžia Roman Polák, 1990). Útek od totality nacizmu k bezbrehej, až primitívnej hollywoodskej komercii vyskúšajú na vlastnej koži postavy hry Christophera Hamptona o fiktívnom exile Ödöna von Horvátha v Spojených štátoch amerických, kde sa stretáva s bratmi Mannovcami či Bertoltom Brechtom (*Rozprávky z Hollywoodu*, réžia Stanislav Párnický, 1992).¹³ V *Lávkavom stredisku rýchleho vytriezvenia* sa nezamestnaný doktor filozofie pokúša podnikáť v gastronómii, no nevie sa zorientovať v atmosfére neodbornosti a rodinkárstva (zobrazeného napríklad v scéne, keď mu je predstavený celý regiment remeselníkov prepojených tým istým priezviskom) a končí v blázinci ešte skôr, než sa mu podarí zrekonštruovať lacno kúpený priestor.

Zaujatie inteligenciou, najmä tou kultúrnou, je zreteľné aj z anotácií, pod ktorými sú jednotlivé filmy zaregistrované v Archíve Slovenskej televízie.¹⁴ Ide o neautorizované krátke texty, z ktorých mnohé zrejme vznikali už pri literárnej či dramaturgickej príprave. Anotácie nemajú jednotnú formu ani štruktúru, niekedy dokonca chýbajú. Rozmanitosť je aj ich rozsah: od niekoľkoslovných cez niekoľko vetné charakteristiky až po vyčerpávajúce scénosledy¹⁵. Často ich charakterizuje terminologický zmätok,

¹¹ Napríklad trojdielna inscenácia *Dobrodinec* (réžia Ján Zeman, 1990) na ploche vyše troch a pol hodín rozpráva o rodine univerzitného profesora a učiteľky hudby, ktorá sa vo voľnom čase venuje aj maľbe. Už v úvode sa dozvedáme o talente a pozitívnom vzťahu k umeniu u ich troch odrastených detí, pričom dramatický konflikt vzniká po stretnutí rodiny s majetným právnikom, ktorý rodine na základe svojich konexii začne prehnane a z nejasných dôvodov pomáhať k ešte vyššiemu spoločenskému postupu a pohodliu.

¹² Motív pohrdania menej vzdelanou populáciou je výraznejšie tematizovaný napr. vo videofilme *Hlavne, keď sa radí máme* (réžia Jozef Banyák, 1989), hoci je pravda, že tu sa dostáva najmä do kontextu stereotypne zobrazenej ženskej túžby po postupe na spoločenskom rebríčku.

¹³ Dramatik a spisovateľ Ödön von Horváth zahynul pri páde stromu počas búrky na Champs-Élysées v roku 1938. Fiktívny príbeh jeho exilu je síce rámcovaný nehodou pri búrke, no rozprávanie sa začína vo chvíli, keď von Horváth (Emil Horváth ml.) vstane z lôžka a v úlohe žoviálneho konferenciera nás sprevádza svojimi „zážitkami“ z vojnových i povojnových Spojených štátov amerických.

¹⁴ V texte používam spojenie „Archív Slovenskej televízie“, pokiaľ sa jedná o dokumenty predchádzajúce zlúčeniu Slovenskej televízie a Slovenského rozhlasu k 1. 1. 2011. Po tomto dátume sa inštitúcia premenovala na Rozhlas a televíziu Slovenska (v skratke RTVS), zhodne s tým používam „Archív RTVS“ pre dokumenty vytvorené po tomto dátume.

¹⁵ Tie sú používané len výnimočne, keď treba zdôrazniť, že relácia má prevažne asociatívny charakter.

keďže v nich nie sú jasne stanovené hranice medzi adaptáciou, inscenáciou, video-filmom a pôvodným televíznym filmom. Napriek tejto nejednotnosti však fungujú ako užitočný zdroj informácií o sebavnímaní televíznych pracovníkov. Tak ako môže absencia jednotnej štruktúry a terminologického konsenzu svedčiť o akomsi spolu zámernom tvorivom chaose, tak sa z nich dá vyčítať aj zámerné či nezámerné tematizovanie výlučnosti inteligencie a kultúrnych elít. V mnohých z nich sa totiž pojmy ako spisovateľ, umelec či vysokoškolské vzdelanie prezentujú v kontextoch, ktoré evokujú nielen pozitívne hodnotenie, ale aj vnútorné vymedzovanie sa voči nehodným členom skupiny i spoločnosti. Texty anotácií pritom nezriedka deformujú vyznenie samotných anotovaných diel. Napríklad adaptácia komédie Ivana Vazova *Súboj* (réžia Peter Opálený, 1990) je charakterizovaná ako „príbeh bezvýznamného spisovateľa a bezvýznamného právnika“¹⁶, hoci samotnú hru i inscenáciu môžeme vnímať ako komunálnu satiru so širšou platnosťou. Tá mieri skôr k obrazu štandardného správania inteligencie: bulharský autor v hre sugeruje zbabelosť a malosť svojho národa a v závere naznačuje, že príbeh dvoch hlavných postáv, ktoré sa nechajú nahovoriť na súboj a potom sa mu v strachu vyhýbajú falošnými udaniami na seba samých, je jedným z mnohých. V konečnom dôsledku sa ich príbeh dokonca dostáva do súvislosti s neschopnosťou polície vypátrať atentátnika, ktorý chce zabiť ministra: ukazuje sa, že falošné udania súvisiace s atentátom sú bežnou stratégiou, ako sa vyhnúť následkom smelých gest.

Kým v prípade *Súboja* ide o akýsi pokus dodatočne vymedziť skupinu nehodných („bezvýznamných“) medzi hodnými, inokedy sa pri postavách podobne anonymných spisovateľov operuje skôr so sugesciou pozitívnej výlučnosti spisovateľského stavu. Tak je to napríklad pri dvojdielnom filme *Čierny princ* (réžia Pavol Haspra, 1989)¹⁷ „o osudoch ľúbostného citu starnúceho spisovateľa, pre ktorého je umenie jediným zmyslom života, osudom i kľatbou“, a v ktorom sa odzrkadľuje „tvorivý ľudský zápas, hľadanie životnej múdrosti a pravdy“.¹⁸ Paradoxne, uvedené floskuly zodpovedajú len jednej z postáv. Inscenáciu je v konečnom dôsledku možné chápať ako síce zdĺhavé, ale vcelku pozoruhodné obvinenie pragmatizmu a neúprimnosti umelcov. Adaptácia predlohy Iris Murdochovej výborne korešponduje s rétorikou prestavby, ktorá čoraz častejšie upozorňuje na stratu úprimnosti, lásky a dôvery v medziľudských vzťahoch.¹⁹ Zaoberá sa rekonštrukciou vzťahov nevelmi významného spisovateľa a jeho elitných priateľov, vrátane slávneho kolegu, z ktorého vraždy je nakoniec obvinený. Príbeh je vyrozprávaný ako retrospektíva z pozície nepochopiteľne rezignovaného odsúdenca (Štefan Kvietik), ktorý sa odmieta brániť. Hneď v úvode však minulé udalosti kontrastujú s výpoveďami svedkov na súde. Postupne

Práve takéto prípady však podčiarkujú štylistickú a štruktúrnú nejednotnosť anotácií. Napríklad k poetickému filmu *Výpravca holubov* (réžia Samuel Ivaška, 1991) je v elektronickej databáze RTVS priložený popri dvojslovnnej charakteristike druhu filmu len vyčerpávajúci scénošed. Podobne to platí i pre kombinovanú reláciu *Piatky-sviatky* (réžia Anton Majerčík, 1990), kde sa anotácia začína určením základnej témy, po ňom však nasleduje pomerne podrobný popis základných scén filmu.

¹⁶ Anotácia v elektronickej databáze RTVS.

¹⁷ Výnimočne do súboru analyzovaných diel začleňujem aj niektoré z tých, ktoré boli vyrobené pred Novembrom 1989.

¹⁸ Anotácia v elektronickej databáze RTVS.

¹⁹ V zásade ide o podobné témy, aké nastoľuje aj postmoderný diskurz. Rozdiel je v tom, že postmoderný postoj k uvedeným hodnotám je zväčša cynický alebo ironický, kým diskurz prestavby ešte operuje s tragickými naratívmi dezilúzie a straty.

sa tak odhaľujú manipulačné hry, do ktorých je budúci odsúdenec zavliekaný a na základe ktorých je neskôr falošne obvinený. Výsledkom takejto konfrontácie výpovedí na súde s rekonštrukciou minulosti je sugescia morálneho víťazstva odsúdenca i jeho špecifického, nepragmatického vzťahu k umeniu, ktoré ho síce naučilo pozorovať, ale keď treba, tak aj mlčať – v živote i v umení.

Z uvedených dvoch príkladov môžeme vidieť, na akú vratkú a nejednotnú pôdu vstupovali na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov filmy o elitách. Na jednej strane stojí satirická hra o neuskutočnenom súboji, vypovedajúca o zbabelosti intelektuálnych elít v čase politickej nestability (obraz Bulharska pred 1. svetovou vojnou mal pripomenúť aj nešváry neskorosocialistickej inteligencie), ktorá si v čase spoločenskej zmeny vyžiadala ospravedlnenie v podobe údajného fokusu na dvojicu „bezvýznamných“ predstaviteľov svojich profesií. Na druhej strane, skorší film *Čierny princ* ešte maskoval svoj apel na morálne cítenie ako štandardný príbeh „tvorivého zápasu“ umelca v kontexte odmietania lži i pragmatizmu elít na konci osemdesiatych rokov.

Emancipácia humanitnej inteligencie v Československu začala byť výraznejšia už v druhej polovici osemdesiatych rokov. Musela sa však popasovať s nesúlalom medzi ohlásením prestavby v ZSSR a strachom československých elít prihlásiť sa k nej.²⁰ Súčasne s emancipáciou silneli aj vnútro-profesijné delenia. Podľa Michala Pullmanna, zárukou, „že kritické hlasy nepovedú k spoločenskej destabilizácii, mala byť istá miera inštitucionálnej (zväzovej) autonómie a pomerne prísne kritériá výberu kádrov aj ich kariérneho postupu. Tým sa však paradoxne prehlbovala neistota aktérov ohľadne udržateľnosti daného usporiadania.“²¹ Neistota, inými slovami po-city ohrozenia, boli v období socializmu obvyklé. Dôležité je ale uvedomiť si, že aj pri nich môže platiť ekvivalencia medzi „nebezpečným“ a „nečistým“, ako o nej píše etnografka Mary Douglas. Vymedzovanie „čistého“ totiž zvyčajne súvisí so snahou ochrániť sa pred tým, čo dané spoločenstvo vníma ako nebezpečné (pochopteľne, to sa v kolektívnej imaginácii následne vníma ako „znečistené“).²² Práve s týmto druhom vymedzovania a vypudzovania „nečistého“ súvisia vyššie uvedené príklady zdôrazňovania spisovateľského povolania ako pozitívnej hodnoty, ktorú treba očistiť od prípadných „nečistých“ prvkov alebo nehodných členov. Uvedené príklady ukazujú, že ani silnejšie kritické hlasy v druhej polovici osemdesiatych rokoch neznamenali odstránenie neistôt ohľadom vlastnej pozície v spoločnosti a jej akceptácie rôznymi adresátmi, od potenciálnych „cenzorov“ na rôznych úrovniach až po širšiu verejnosť, ktorej boli jednotlivé televízne programy určené.

Ďalším, značne odlišným príkladom napätia, ktoré môžeme vnímať medzi anotáciou a výsledným filmom, je film *Tajomstvá pod viečkami* (réžia Juraj Nvota, 1990). Hlavná redakcia programov pre deti a mládež ho vo svojich plánoch na rok 1990 registruje už v októbri 1989, premiéru mal 27. 4. 1990.²³ Podľa anotácie má ísť o pô-

²⁰ Porov. PULLMANN, Michal. *Konec experimentu*; tiež SVOBODA, Libor. Prestavba z historického hľadiska. In KOPAL, Petr a kol. *Film a dějiny 5. Perestrojka / přestavba*. Praha: Václav Žák – Casablanca a Ústav pro výzkum totalitních režimů, 2016, s. 60 – 84. ISBN 978-80-87292-33-4.

²¹ PULLMANN, Michal. *Konec experimentu*, s. 115.

²² DOUGLAS, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*. London – New York: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1966. ISBN 0-7100-1299-3.

²³ Pozri *Ideovo-tematický plán na rok 1990/1991*. Bratislava: Československá televízia Bratislava – Hlavná redakcia vysielania pre deti a mládež, október 1989, s. 17.

vodnú televíznu inscenáciu „o učnici Irme, ktorá konfrontuje svoje ideálne predstavy s neraz odlišnou každodennou realitou“²⁴. Za týmito slovami sa naozaj skrýva film o učnici, avšak jeho dominantnou témou je vzťah neskorosocialistickej spoločnosti ku knihám – čo napokon pôvodná anotácia uvedená v dramaturgickom pláne aj priznáva²⁵, hoci neskôr bol film registrovaný pod anotáciou, ktorá zameranie na knižnú kultúru zamlčiava.

Snaha viac sa venovať robotníckej triede sa v dramaturgických plánoch Československej televízie Bratislava objavuje ešte v polovici osemdesiatych rokov. Tvorivá skupina pre mládež sa napríklad mala orientovať „na súčasnosť – na vytváranie príkladných typov súčasného mladého hrdinu – najmä z robotníckeho, učňovského, poľnohospodárskeho prostredia, ako i z prostredia študentov, mladých vedeckých pracovníkov a inteligencie“²⁶. Na konci dekády však táto požiadavka nebola chápaná veľmi vážne, takže aj v prípade filmu *Tajomstvo pod viečkami* mohlo už pri literárnej príprave dôjsť k posunom významov. Preto je hneď v prvom zábere filmu naznačený špeciálny status Irmy: hľba kníh, pod nimi zasnívaná tvár dievčaťa dívajúceho sa z okna. Takmer všetky postavy sú priamo prepojené s motívom kníh: pracujú s nimi, vyučujú literatúru, patria, prípadne by chceli patriť do spisovateľskej obce. Aj samotná Irma je učnicou iba v tom zmysle, že praxuje v kníhkupectve a navštevuje knižnicu školu. Scenár Dušana Dušeka tak variuje jedno z jeho trvalých zameraní, ktorým je fokus na ľudí „od literatúry a filmu“²⁷, ale len preto, aby na príklade profesii a záujmov prepojených s knihami ukázal fungovanie neskorosocialistickej ekonomiky i spoločnosti. V anotácii avizovaný stret ideálov učnice s neveselou realitou znamená najmä stret s podpultovým predajom, plnením plánov a súčasne nedostatkom tovaru, s egocentrizmom umelcov neschopných prijať kritiku, s ad absurdum dovedenou byrokraciou a falošným autoritárstvom štátneho školstva. (Ide o ďalší zo série filmov, v ktorých vystupuje jednoznačne nesympatická postava tyranskej učiteľky, ktorá tu priamo trestá žiakov za ich názory.²⁸) Zameranie na knihy v zmysle spojiva medzi postavami vytvára množstvo situácií na hranici pravdepodobnosti a vtípu. Jedna z epizódnych postáv, takpovediac žena z ľudu (Katarína Kolníková), si napríklad pravidelne berie dovolenky „od rodiny“, aby sa výmenou čerstvého mäsa za knihy mohla venovať svojej vášni.

Popri už zmienených diskrepanciách na úrovni dramaturgie vybraných filmov alebo ich zavádzajúcich opisov v anotáciách je ďalším symptómom neistoty tvorivých pracovníkov televízie aj nápadný dôraz na izoláciu intelektuálnych elít. Nie

²⁴ Údaje k relácii, elektronická databáza RTVS.

²⁵ Celkovo je táto pôvodná anotácia omnoho bližšia pravde: „Príbeh učnice-predavačky Irmy, ktorá v zaujímavom prostredí kníhkupectva hľadá pravdu, ktorú opisujú v knihách (...). Kritický pohľad na milovníkov kníh, ktorí zbierajú knihy ako nové šaty, bez toho, aby si z nich zobrali múdrosť a ponaučenie.“ Pozri *Ideovo-tematický plán na rok 1990/1991*, s. 17.

²⁶ *Ideovo-tematický plán (II. verzia) 1986/1987*. Bratislava : Československá televízia Bratislava – Hlavná redakcia vysielania pre deti a mládež, júl 1985, s. 4.

²⁷ PASSIA, Radoslav – TARANENKOVÁ, Ivana (eds.). *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra na začiatku 21. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2014, s. 70 – 71. ISBN 978-80-8119-085-8.

²⁸ Učiteľka literatúry napríklad zakazuje žiakom vlastné interpretácie diel a žiada reprodukciu hesiel z *Encyklopédie slovenských spisovateľov*, ktoré prezentuje ako svoje názory. Na rozdiel od stereotypov pokrytectva a rigidity učiteľov použitých v iných dobových filmoch (*Štyri päľky*, réžia Kvetoslav Hečko, 1992; *Kto hodil kameňom?*, réžia Zdeno Dřinovský, 1992; *Papierový drak*) sú však postoje učiteľky tentoraz prezentované s vtípom a citom pre absurditu.

vždy totiž obraz izolácie sprevádza (auto)iráónia tak, ako je to v zmienených *Tajomstvách za viečkami*, kde scenár zámerne pracuje s až nepravdepodobnou segregáciou ľudí prepojených s knihami a využíva ju na to, aby jednou ranou spochybnil moderné stereotypy o elite národa i socialistické stereotypy o zdravom jadre spoločnosti. Naproti tomu, v niektorých prípadoch je téma izolácie domácich elít zamaskovaná „exotickými“ adaptáciami diel spoza železnej opony, keď na scénu prichádza inteligencia z vyšších spoločenských tried tzv. prvého sveta – elity s dobrým prístupom ku vzdelaniu, pozitívnym vzťahom k umeniu a neraz snahou pomáhať slabším (*Čierny princ*, *Dobrodinec*).

Vďaka zvýšenej miere sebareflexie tvorivých umeleckých profesií vznikali ale i diela, ktoré priamo odkazujú k absurdite vyčleňovania. Prikladom je inscenácia divadelnej hry *Mačka domáca* sovietskych autorov Vladimíra Vojnoviča a Grigorija Gorina (réžia Milan Lasica, 1992). Segregácia spisovateľskej komunity je tu zdôraznená napríklad faktom, že väčšina postáv obýva rovnakú bytovku, a tak ich vzájomné vzťahy, vnútorné rozčlenenia a hierarchia fungujú ako zdroj vtipov a – podobne ako v *Tajomstvách pod viečkami* – aj ako zrkadlo zvyšku spoločnosti, s ktorým však sebou zaujatí spisovatelia prichádzajú len do minimálneho kontaktu (napr. prostredníctvom listov od prípadných fanúšikov). Úzke zameranie je zároveň prejavom irónie namierenej k vyšším štátnym kruhom a ohlasujúcej typické témy prestavby. Rozprávačom príhod je totiž spisovateľ-disident, ktorý hneď v úvode ozrejmuje svoje úzke zameranie ako ekonomické a etické riešenie, zabráňujúce plytvaniu i zbytočnému cestovaniu: „Študujte život tam kde žijete, je to oveľa produktívnejšie a lacnejšie. Napríklad náš dom... Žijú tu inžinieri ľudských duší, členovia bytového stavebného družstva, spisovateľ metropoly, známi, málo známi, neznámi.“²⁹ Napriek izolácii od všetkých ostatných profesijných a sociálnych skupín ide o pomerne rozmanitú vzorku, príliehavo ilustrujúcu tézu, že rigidnosť socialistického usporiadania nevedľa k nivelizácii spoločnosti, ale k vnútorným segregáciám a neistotám v rámci skupín.

Hoci je dej *Mačky domácej* situovaný na začiatok osemdesiatych rokov³⁰, satirický obraz neskorosocialistickej society sovietskych spisovateľov obsahuje aj ozveny Bulgakovovho výsmechu stalinskej byrokracie a hierarchizácie (napríklad v románe *Majster a Margaréta*), na čo nevdojak upozorní jedna z postáv nenápadným vzývaním jeho mena. Základný konflikt tejto vydarenej satiry³¹ je pritom mimoriadne banálny: vzniká, keď jedného zo spisovateľov, užívajúceho si zdanlivo pevné miesto v profesijnej hierarchii, pošle manželka prevziať si centrálnu pridelovanú čapicu.³² Názov snímky odkazuje k materiálu (druhu zvieratá), z ktorého má byť čapica vyrobená. Podľa toho, v akej baranici sa postavy objavujú, sa odhaľuje ich skutočné hierarchické postavenie v komunite i snahy o jeho zamaskovanie pred závistlivosťami. Jednoduché

²⁹ Citát z filmu.

³⁰ Pozri anotáciu v elektronickej databáze RTVS.

³¹ Popri vtipnej predlohe je inscenácia i výborne obsadená, pričom samostatné významy vznikajú aj na základe faktu, že režisér (Milan Lasica) i viacerí z interpretov (Július Satinský, Marián Labuda, Martin Huba, Stanislav Dančiak, František Kovár) začínali tvoriť v uvoľnenej atmosfére šesťdesiatych rokov, no neskôr lavirovali medzi oficiálnou a neoficiálnou kultúrou, prípadne sa výraznejšie angažovali pri Nežnej revolúcii či v rôznych spoločensky angažovaných televíznych projektoch.

³² Spisovateľ (Marián Labuda) to najprv odmieta, odvolávajúc sa práve na Bulgakova, ktorý vraj hovoril: „Nič od nich nežiadať, sami prídu, sami dajú.“ „Bulgakov bol šľachtic. Možno mal čiapku z bobra“, oponuje mu manželka (Božidara Turzonovová).

vizuálne znaky takto pomáhajú priviesť ad absurdum aj princíp vyčleňovania ako taký.

V mnohých prípadoch je však záujem o tvorivé profesie naturalizovaný. Typickým príkladom naturalizácie je dvojdielny mládežnícky film *Jediná* (réžia Anton Majerčík, 1991), ktorý sa nevenuje len téme dospievania, ale nenápadne sugeruje i ukotvenie protagonistky v exkluzívnom rodinnom prostredí, takže dôraz na talent a umelecké zameranie dospelujúceho dievčaťa nie sú v takomto kontexte prekvapivé. Klepot písacieho stroja prezrádza profesie Oľginiých rodičov, architektonicky netradične riešený byt Oľginej tety, plný umeleckých obrazov, sugeruje tvorivé profesie jeho obyvateľov. Obrazy na stenách sú popri záberoch na písacie stroje totiž ďalším frekventovaným spôsobom ako poukázať na to, že postava patrí do špeciálnej „kasty“. Nájdeme ich napríklad i v úvode filmu *Dve Anny* (réžia Igor Ciel, 1989) – následne nás už neprekvapí, že hrdinka filmu pracuje v nemenovanej redakcii, hoci jej povolanie nemá v kontexte deja žiaden význam, keďže ju spoznávame krátko pred nehodou, ktorá ju pripúta na invalidný vozík.

Uvedené príklady ukazujú, že ide o akési žánrové obrázky: niektoré filmy prostredníctvom rekvizít hneď v úvode vymedzujú teritórium, na ktorom sa budú pohybovať, ďalšie zase celkom nevedomky prezrádzajú uzatváranie profesijných skupín podieľajúcich sa na vzniku filmov pred ostatnými spoločenskými vrstvami. Popri jednoduchšej vizuálnej signalizácii však môžu mnohé príklady dobovej produkcie z dnešného hľadiska priam iritovať snahou o verbálne vyjadrenú exkluzivitu. Najmä v pôvodnej tvorbe sa až toporne tematizujú tituly jednotlivých postáv či ich povolania, nezriedka práve so zámerom dôrazne ich vyčleniť od zvyšku spoločnosti. Oslovovanie postáv vysokoškolskými titulmi v *Hlavne, keď sa radi máme* (réžia Jozef Banyák, 1989), narážky na spor ušľachtilých cieľov architektúry a podnikateľskej sféry v úvode *Konečnej doliny*, nedorozumenia okolo titulu doktora filozofie v *Lákavom stredisku rýchleho vytriezvenia*, to všetko môžeme chápať ako reakcie na tému ohrozenia inteligencie nevzdelanou väčšinou. Na rozdiel od látok z minulosti, kde je vzdelanie naturalizovanou výsadou bohatých, sa bazírovanie na vysokoškolskom vzdelaní najmä v pôvodných dielach zo súčasnosti občas spája s väčšou či menšou mierou dešpektu k postavám, ktoré ho nenadobudli. Tento dešpekt je vo výnimočných prípadoch miernený napríklad odkazmi na nerovnocenné zaobchádzanie pri prijímaní na vysoké školy, napr. pre zlé kádrové profily. To je prípad filmu *Strelnica* (réžia Miloslav Volný, 1990), v ktorom protagonista, znechutený vzdelanostnou úrovňou vojakov na základnej vojenskej službe, spoznáva chlapca, ktorý sa na univerzitu nedostal, a tak ju tajne navštevuje. Práve v uvedenom kontexte však môže pretrvávajúce bazírovanie na konflikte vysokoškolsky vzdelaných a tých „bez vzdelania“ byť alarmujúce. Signalizuje strach z primitívneho správania, asociovaného s nedostatkom vzdelania. Napríklad vo filme *Papierový drak* čelí učiteľ výtvarnej výchovy agresívnemu správaniu nevzdelaného suseda, ktorý je zhodou okolností otcom jeho talentovaného žiaka, a takmer v priamom prenose sleduje aj tragické následky tejto agresie, keď utýraný chlapec spácha samovraždu.

Význam vymedzovania a izolácie tvorivých profesií i variácie na tému ich ohrozenia sú teda v tvorbe raných deväťdesiatych rokov pomerne rôznorodé. V niektorých prípadoch ide o naturalizované obrazy, ktoré predstierajú prirodzenosť zamerania na exkluzívne profesie (*Jediná*, *Dve Anny*). V ďalších je naturalizácia súčasťou inscenovania cudzorodých prostredí, napr. prostredníctvom adaptácií diel zahraničných

spisovateľov i diel z minulosti. Inokedy je profesijná exkluzivita súčasťou znepokojenia z víťazstva pragmatizmu nad tvorivosťou (*Konečná dolina*), či z pretrvávajúcej rigidnosti školského prostredia (*Štyri päťky*, réžia Kvetoslav Hečko, 1992; *Papierový drak*). Z času na čas sa vyskytne prípad výstižnej autoreflexívnej irónie namierenej do vlastných umeleckých radov (*Mačka domáca*), ba aj tragického sebaspytovania fatálnych zlyhaní, ktoré fungujú ako paralela k tým súčasným (*Výstrel na Bonaparta*, réžia Ján Zeman, 1992 – adaptácia novely Bulata Okudžavu o šľachticovi, ktorý sa v atmosfére mobilizácie proti imperátorovi nastolenému Francúzskou revolúciou pokúsi spáchať na vládcu atentát, aby zabránil krviprelievaniu). Niekedy sa dokonca namiesto povýšeneckého zdôrazňovania vzdelania pracuje s myšlienkou dobrovoľného bláznovstva, ako napríklad vo filme *Európa, moja láska* (réžia Vido Hornák, 1992), posúvajúcom dej Pirandellovho *Henricha IV.* do doby po páde železnej opony. Bez ohľadu na prístup i na mieru naturalizácie však mnohé diela pracujú s vyčleňovaním inteligencie, prípadne priamo umeleckých a spisovateľských profesií v kontexte podvedomej i vedomej signalizácie ohrozenia. V televíznom filme raných deväťdesiatych rokov môžeme ohrozenie vnímať priamo (napr. v témach konfrontácie s abstraktnou mocou, ale i s rôznymi „nečistými“ – nevzdelanými, netvorivými, skostnatenými skupinami) i nepriamo (v nesúlade anotácií s výslednými dielami či v súboji viacerých podôb čistého o pravdu).

V tomto kontexte zrejme neprekvapí, že téma súboja čistoty a nebezpečenstva je v skutočnosti aj témou filmov, ktoré sa nevenujú tradične ušľachtilým druhom umenia, ale tvorivosť umenia asociujú s „nečistým“ biznisom či „nečistou“ módou. Ohrozovanie čistoty rôznymi formami „nečistého“ je tu niekedy až priezračné. No kým Darinka vo filme *Takmer ružový príbeh* (réžia Juraj Jakubisko, 1990), trpiaca dedičnou chorobou zraňanlivosti krvi, zviťazí nad hrozbou vlastnej menštruácie (nečistej i doslova nebezpečnej³³) a ukáže svetu, že aj populárna hudba môže byť „čistá“, niektoré mládežnícke filmy ešte vždy starostlivo varujú pred povrchnosťou módy a skorumpovanosťou komerčnej umeleckej sféry (*Muzikál*, réžia Zoro Laurinc st., 1993), zobrazujú lesk a atraktivitu prostredia módných prehliadok, butikov a drahého oblečenia v kontexte prázdnoty života bez zaneprázdnených rodičov (*Čo dievčatka nevedia*, réžia Marta Gogálová, 1990), prípadne cez zasvätené obrazy sveta umelcov konfrontujú tému čistoty s témami korupcie, pokrytectva i priskorej promiskuity mladých. Napríklad vo filme *Muzikál* afektovaná divadelná režisérka s výzorom hippie (Marta Gogálová) hľadá „niečo čisté“ v mladých adeptkách na hlavnú rolu vo svojom novom muzikáli, no v skutočnosti rýchlo odhaľuje svoju manipulatívnu, pokryteckú tvár a zrada vlastné (už iba navonok deklarované) hodnoty. Komerčnosť, individualizmus mládeže a jej subkultúr, konzum a premenlivá móda patria teda medzi ďalšie oblasti, ktoré v umeleckých sférach ešte aj v raných deväťdesiatych rokoch budili neistotu, priťahovali i odpudzovali zároveň, a minimálne od čias prestavby sa stretávali paralelne s odsudzovaním, no aj so snahami o akceptáciu či dokonca pochopenie.³⁴

³³ Akonáhle polosirota Darinka príde do puberty, starostlivá teta ju zavrie do izby a nepúšťa von. Jakubisko vo filme reinterpretuje rozprávku o Šípkovej Ruženke i dobové obavy z mládežníckych subkultúr práve prostredníctvom motívu Darinkinej choroby, ktorá – vo vnímaní tradične „nečistú“ – menštruáciu robí doslova nebezpečnou pre hrdinku.

³⁴ Viac o rôznorodosti prístupov v kontexte postojov spisovateľskej obce k individualizmu i (sub)kultúram mladých (vrátane ich záľuby v zábavnom priemysle) pozri PULLMANN, Michal. *Konec experimentu*, s. 124–125.

Záver

Zameranie na tvorivé, umelecké a ďalšie elitné profesie vyžadujúce vysokoškolské vzdelanie bolo v audiovizuálnej produkcii prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov zreteľné do takej miery, že napokon vyústilo do autokorekcií. Nemožno si ich nevšimnúť napríklad v tvorbe Martina Šulíka, ktorý svoje postavy už na začiatku deväťdesiatych rokov vracia aspoň k vidieckym „koreňom“. Do televíznej produkcie sa autokorekcie v zmysle výraznejšieho zaľudnenia filmov zo súčasnosti postavami mimo kruhov inteligencie dostávali len veľmi postupne, no v zásade sa – napríklad vďaka projektom tvorcov sústredených okolo Radošinského naivného divadla – objavovali počas celého ponovembrového obdobia. Na začiatku nového milénia však už boli v televíznej tvorbe markantnejšie než v kinematografii. Spomeňme zrejme prvú slovenskú súčasnú „sociálnu drámu“, televízny film *Ticho* Zuzany Liovej (2005), niektoré časti cyklu adaptácií klasických literárnych diel *Nesmrtelní*³⁵ či cyklu *Filmovedky*³⁶. Kým sa však tak stalo, v hranej televíznej tvorbe rokov 1990 – 1993 popri sebe koexistovali romantické naratívy, v ktorých elity zvyčajne hrali (alebo zápasili o) úlohu iniciátorov spoločenskej zmeny, a skeptické naratívy, v ktorých sa elity umárali v sebaspytovaní i vzájomných šarvátkach, márne bojovali s autoritatívnou mocou i vlastnými ilúziami, alebo vyznačovali hranice svojho ohrozenia: hranice „čistého“ (tvorivého, vzdelaného, ľudského, kultivovaného) a „nečistého“ (byrokratického, nevzdelaného/primitívneho, neľudského, konzumného). Bez ohľadu na to, či jednotlivé diela odkazujú na Nežnú revolúciu (alebo ju anticipujú), či boli pripravované pred Novembrom 1989 alebo až po ňom, dominuje v nich čosi, čo v širšom spoločenskom, politickom, mediálnom a kultúrnom kontexte môžeme vnímať ako diskurz prestavby. Predstavy o hraniciach medzi „čistým“ a „nečistým“ sú často vymedzované práve týmto diskurzom, jeho dôrazom na odmietanie byrokracie, plytvania, neefektívnosti, totalitných praktík, ale aj jeho výrazne zneisteným postojom ku konzumnej, resp. komerčnej kultúre, ktorý je plný akceptovania, fascinácie i strachu zároveň.

Štúdia je výstupom projektu VEGA č. 2/0120/18 Inštitucionálne, produkčné a koprodukčné vzťahy medzi verejnoprávnou televíziou a pôvodnou filmovou tvorbou po roku 1989.

³⁵ Cyklus bol založený na transferoch diel klasickej domácej i svetovej literatúry do súčasnosti, čo umožnilo zaujímavé presuny pozornosti na spoločenské vrstvy, ktoré v danej dobe neboli tak často tematizované ani v kinematografii. Napríklad vo filme *Dlhá cesta domov* (réžia Katarína Ďurovičová, 2010) je do prostredia súčasného malomestského sídliska prenesený dej *Rysavej jalovice*. Vystupuje v ňom plejáda postáv zahŕňajúca nezamestnaných, bezdomovcov, sezónnych robotníkov, predavačky v hypermarketoch, vrátnikov či predavačov v autobazári (a i.).

³⁶ Napr. *Nočný trezor* (réžia Karol Vosátka, 2011).

**IMAGES OF ARTISTS IN TELEVISION NARRATIVES
OF THE VELVET REVOLUTION 1990 – 1993****Jana DUDKOVÁ**

The text is a partial result of the thematic analysis of Slovak television production from the early 1990s, which Slovak film studies has not yet fully examined. The author analyses the figure of an artist and/or humanistic intelligentsia in television fiction after November 1989, emphasising especially images of their exclusion in terms of “purity and danger” concepts as well within the context of sceptical narratives of the social change.

Jana Dudková
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: janadudkova@gmail.com