

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH STUDIÍ

**Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas
Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hôľ, Martin Ťapák,
ČSSR/Slovensko 1971)**

Magical realism in Slovak films (Leopold Lahola - Sladký čas
Kalimagdory, ČSSR/Slovakia 1968 a Nevesta hôľ, Martin Ťapák,
ČSSR/Slovakia 1971)

Bakalárska diplomová práca

Kristína Klemanová

Odbor: Teorie a dějiny dramatických umění
Vedúci práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Olomouc 2013

Prehlasujem, že som túto bakalársku prácu vypracovala samostatne, na základe odborných konzultácií, s použitím prameňov, literatúry a zdrojov, z ktorých som čerpala, uvedených v ich súpise na konci práce.

.....

Kristína Klemanová

V Olomouci, dňa 4. apríla 2013

Ďakujem pánovi Doc. PhDr. Vladimírovi Suchánkovi, Ph.D. za prijatie vedenia tejto bakalárskej práce a za čas, ktorý mi venoval pri odborných konzultáciách, ktoré mi veľmi pomohli pri formovaní jej kľúčových bodov. Zároveň ďakujem za obrovskú podporu svojej najbližšej milovanej rodine a priateľovi.

OBSAH

1. Úvod	5
1.1. Výber témy.....	5
1.2. Cieľ bakalárskej práce.....	6
1.3. Metodológia.....	6
1.4. Vyhodnotenie literatúry.....	8
2. Žáner vo filme.....	11
3. Magický realizmus.....	13
3.1. Prvky magického realizmu.....	16
4. Zaradenie filmov <i>Sladký čas Kalimagdory</i> a <i>Nevesta hôľ</i> do slovenskej kinematografie.....	18
4.1. Historická, kultúrna a politická situácia v Československu v rokoch 1965 - 1975.....	18
4.2. Slovenské filmové tendencie a teórie 1965-1975.....	21
5. <i>Sladký čas Kalimagdory</i> (1968), Leopold Lahola, s dôrazom na prvky magického realizmu.....	26
6. <i>Nevesta hôľ</i> (1971), Martin Ťapák, s dôrazom na prvky magického realizmu.....	32
7. Záver.....	40
8. Summary.....	45
9. Analyzované filmy.....	46
10. Pramene a odborná literatúra.....	50
10.1. Pramene.....	50
10.2. Odborná literatúra.....	52
11. Zoznam citovaných filmov.....	57
12. Anotácie / Annotation.....	58

1. Úvod

1.1. Výber témy

Hlavný prúd magického realizmu v slovenskom filme sa oficiálne objavuje začiatkom osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia, hlavne v súvislosti s filmom *Tisícročná včela* (1983) Juraja Jakubiska. Václav Macek píše: „V oficiálnej kultúre sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa nepodporoval termín magicko realistická poetika. K tomuto pojmu sa prirad'ovali rôzne adjektíva – buržoázny, idealistický, metafyzický smer, upozorňovalo sa na to, že je v rozpore so socialistickým realizmom. Iba veľmi vzdialené a povrchné ovplyvnenie latinskoamerickým zázračným realizmom mohlo získať oficiálne uznanie (...)“¹. Prvky magického realizmu sa v Československej kinematografii presnejšie v slovenskom filme, objavili už oveľa skôr. Preto si k zboreniu tohto mystifikačného tvrdenia vyberáme pre objavovanie a analytický popis prvkov magického realizmu filmy *Sladký čas Kalimagdory* (1968) a *Nevesta hól'* (1971). Hoci sú primárne zarad'ované k iným smerom, jednoznačne taktiež korešpondujú s filozofiou, ktorej exemplárnym príkladom a predstaviteľom sa stal Gabriel García Márquez. Oba filmy sa vymykajú vtedajším produkčným tendenciám. K snímkom sú dostupné len torzá fundovaných textov či názorov, ktoré nás taktiež motivovali k ich hlbšiemu preskúmaniu. Motívy filmov boli čerpané od národných spisovateľov, čo bola jedna z podmienok pri výbere témy. V prípade Leopolda Laholu ide o adaptáciu románu *Spáč ve zvěrokruhu* Jiřího Weissa, *Nevestu hól'* napísal František Švantner. *Sladký čas Kalimagdory* je obsahovo plnohodnotné dielo s množstvom metafor, alegórií a skrytých významov, ktoré sa pokúsime v tejto práci odhaliť a podložiť. *Nevesta hól'* nám, napriek mnohým výčitkám kritiky, poskytuje výdatný priestor pre objavenie prvkov magického realizmu.

Práve prelom šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov považujeme nielen z hľadiska žánrovej konštitúcie za dobu, kedy sa v Československej kinematografii diali markantné zmeny, za nesmierne signifikatívny. Ide hlavne o politické, kultúrne, názorové, alebo s filmom užšie späté dramaturgické, vizuálne, tematické, umelecké parametre, zamerané na ojedinelé filmové diela.

¹ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 414. ISBN 80-217-0400-4.

Téma *Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hól, Martin Ťapák, ČSSR/Slovensko 1971)* a jej vypracovanie významne zaplňa medzery v štúdiu Československej kinematografie, utvára novú perspektívu vnímania filmov a ich prvkov, pričom im sugestívne dodáva metafyzický rozmer, ktorý býva často prehliadaný a podceňovaný.

1.2. Cieľ bakalárskej práce

Úlohou tejto bakalárskej diplomovej práce je analytické hodnotenie jedinečnej špecifickej časti filmovej tvorby magického realizmu na Slovensku. K tomu sme na základe vyššie definovaných podmienok vybrali dva filmy *Sladký čas Kalimagdory* (1968) posledný od Leopolda Laholu a *Nevesta hól* (1971), prvý hraný film pre kiná Martina Ťapáka. Analýza si bude všímať predovšetkým režijné postupy a výrazové prostriedky, bude skúmať ojedinelý naratívny štýl týchto diel aj vizuálne spracovanie a sémantickú rovinu príbehu. Na ich základe deklarujeme prívrženosť týchto filmov práve k prúdu magického realizmu. Oba filmy sa hlásia k literárnym predlohám, čo taktiež zohľadníme. Cieľom je okrem zaplnenia diery v oblasti skúmania magického realizmu v Slovenskej kinematografii aj odpútanie sa od schematického nahliadania na dielo a hľadanie možností redefinície žánru v súvislosti s magickým realizmom, ktoré je možné a absolútne legitímne. To všetko následne po pedantnom preskúmaní doby, a filmových pomerov v období 1965-1975.

1.3. Metodológia

V rámci prehľadného, logického obsahu a jeho štruktúry, sme kapitoly radili deduktívne, teda od všeobecnejších celkov, ku konkrétnejším a špecifickejšim. Zo všeobecných skutočností sme vyvodzovali konkrétne závery. Táto deduktívna metóda nám zaručuje kryštalizáciu pravdivých tvrdení, axiémov.

Po členitom úvode, chceme kapitolou „Žáner vo filme“ poukázať na nejednoznačnosť jeho determinovania a možnosť prehodnotenia doterajších radení filmom k určitým žánrom, a na široké možnosti nazerania na túto problematiku,

ktorá nie je dodnes jednoznačne stanovená, pretože každé zdanlivo definitívne tvrdenie sa potýka s novými opozičnými názormi. Možnosť redefinície žánru vo filme je preto viac než legitímna a často, aj v predmete tejto práce, je táto potreba absolútne opodstatnená. K vypracovaniu teoretickej časti tejto kapitoly nám slúžili publikácie *Žáner ve filmu, Film/Genre, Umění filmu*, ktoré bližšie vyhodnotíme v nasledujúcej podkapitole. V tejto kapitole sme mali na výber zo širokej škály teoretikov, venujúcich sa žánru, pre nás bol ale vždy zásadný len jeden pohľad, ten, umožňujúci reklasifikáciu žánru.

K vymedzeniu žánru „magického realizmu“ z pohľadu literárnej teórie, nám slúžila najmä kniha Evy Lukavskej „*Zázračné reálno“ a magický realizmus*, ktorá je jediná svojho druhu, pretože prináša súborne, obsažne hutne usporiadané informácie, a bakalárska diplomová práca Herty Mihálovej *Prvky magického realizmu v kontexte magického realizmu latinskoamerického*, ktorá taktiež vychádza z Lukavskej.

Podkapitola „Prvky magického realizmu“ obsahuje šestnásť základných znakov, rysov tohto žánru, ktoré nám budú slúžiť ako vodítko pri ich hľadaní v rámci filmových analýz v kapitolách päť a šesť. Ich saturácia vznikla dlhodobým skúmaním a študovaním hlavne literárnych diel magického realizmu, prototypickým dielom *Sto rokov samoty* Gabriela Garcíe Márqueza, Juana Rulfa – *Pedro Páramo*, autorky ocenej Nobelovou cenou Laury Esquivel – *Como agua para chocolate*, ale taktiež zohľadňuje odbornú literatúru zahraničných zdrojov Stephena Harta a Wen-Chin Ouyanga: *A Companion To Magical Realism*, Maggie Ann Bowers - *Magic(al) realism* a Jean-Pierre Durixa - *Mimesis, Genres, and Post-colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*.

Zaradenie filmov *Sladký čas Kalimagdory* a *Nevesta hól'* do slovenskej kinematografie sa deje na dvoch skúmaných rovinách rozobraných v našich podkapitolách. Prvou, a neodmysliteľnou je historická, kultúrna a politická situácia v Československu v rokoch 1965 – 1975, ktorá popisuje a približuje jednotlivé fakty týchto kontextov, dôležité pre udržanie kompaktnosti a súvislostí tejto bakalárskej diplomovej práce.

Ďalšia podkapitola poukazuje na hodnotenie filmových diel a filmovej tvorby, na filmovú teóriu, aj tvorbu, na popredné osobnosti pohybujúce sa vo filmovom prostredí na Slovensku. Načrtá základné kontúry kritérií vtedajšej filmovej poetiky.

Nasledujúce dve kapitoly sa partikulárne venujú najprv všeobecnému priblíženiu režiséra filmu, jeho aktivitám, tvorby, štýlu, úspechom. Následne

pristúpime k obsahovej, sémantickej analýze diel, hľadaniu prvkov magického realizmu a ich sémiologickému výkladu, zameriame sa na významotvorné filmové prostriedky. K tejto časti analýzy sme si zvolili Ricka Altmana a jeho štúdiu *Sémanticko–syntaktický prístup k filmovému žánru*, ku ktorému zohľadňujeme aj neskôr dodané pragmatické hľadisko.

Vzhľadom k nedostatku odbornej literatúry, sme boli nútení v tejto bakalárskej práci postupovať do istej miery samostatne.

1.4. Vyhodnotenie literatúry

V druhej kapitole venujúcej sa multitendenčnej problematike žánru, sme sa pri jej koncipovaní priklonili k zborníku *Žánr ve filmu*, ktorý poskytuje rôznorodosť odborných názorov a uisťuje nás v možnosti transponovania žánrovej kategórie. Úzko sme sa teda špecifikovali jedine na tento žánrový nejednoznačný fenomén, ktorý sa vynára počas tejto práce na niekoľkých miestach. Nevynechali sme ani názor špecialistu, Ricka Altmana, vyjadrený vo *Film/Genre*, ktorý okrajovo reflektujeme. Siahli sme aj po ďalších odborných publikáciách, ako sú *Umění filmu*, alebo *Genre, Gender, Race and World Cinema*, zborník editovaný Julie F. Codell, ale pre vyhranenú tému našich akademických potrieb, neboli nápomocné.

K teoretickej časti o magickom realizme sme čerpali predovšetkým z knihy Evy Lukavskej „*Zázračné reálno“ a magický realizmus*, ktorá prináša komplexný a detailný popis tejto témy. Totožnú kapitolu obsahuje aj bakalárska diplomová práca Herty Mihálovej, vychádzajúca, rovnako ako naša, z Lukavskej.

Beletristická literatúra magického realizmu spolu s odbornými publikáciami, uvedenými v metodológii, nám umožnila stanoviť si základné, typické prvky magického realizmu v podkapitole 3.1.

K spracovaniu kapitoly venujúcej sa historickému, kultúrnemu a politickému vývoju v Československu v rokoch 1965 – 1975 existuje niekoľko publikácií. Za najpresnejšie a citované v tejto práci považujeme knihy historikov Milana Otáhala - *Opozice, moc, společnost 1969/1989*, Pavla Krákoru a Pavla Kopečka - *Dějiny Československa 1918-1992*, samostatnú prácu Pavla Krákoru - *Pražské jaro 1968. Pokus o obnovu občanské společnosti*, ale aj Jiřího Hoppa - *Opozice '68*.

Popis filmovej teórie koreluje s informáciami zo zborníkov *Slovenský hraný film 1946-1969* a *Slovenský hraný film 1970-1990*, pod vedením Václava Maceka

s pluralitou názorov a diverzitou tematických štúdií, ktoré komplexne popisujú prúd slovenskej kinematografie v rokoch pre nás podstatných, 1965 – 1975.

Zdroje informácií o slovenskom magickom realizme vo filme sú značne obmedzené, limitované a redukované, v podstate súborne neexistujú. To isté sa dá povedať o odbornej literatúre venujúcej sa rozboru či popisu vybraných filmov podrobnejšie. Či už išlo o nevalný záujem vtedajších periodík, alebo súčasných teoretikov, ignorujú vo vybraných filmoch prvky magického realizmu, zaraďujú snímky k iným smerom alebo sa obsedantne citujú a opakujú bez konštruktívneho hodnotenia, hľadania alebo zamyslenia sa nad významom použitých formálnych filmových prvkov v kontexte abstraktných naratívov *Nevesty hôľ* a *Sladkého času Kalimagdory*.

K téme tejto bakalárskej práci Slovenský filmový ústav v Bratislave poskytuje len *Katalóg slovenských celovečerných filmov (1921-1999)*, dobové recenzie k obom filmom² a výrobné listy. Keďže dobové recenzie sú značne poznačené ideologickou interpretáciou týchto diel, vydávajú ortieľ poplatný vtedajším politickým pomerom bez objektívneho zhodnotenia kvality a originality, s preferovaním normalizačných režisérov, a kolaborantských názorov, berieme na ne len okrajový zreteľ. Náš názor potvrdzuje aj Václav Macek: „Zatiaľ, čo ešte v rokoch 1971-73 existuje v slovenskej publicistike „neujasnenosť kritérií, neujasnenosť celkového kritického poslania, štýlová nejednotnosť, náhodnosť objavovania sa kritiky na slovenské filmy aj tam, kde by sa predpokladalo zaujatie stanoviska...“ neskôr sa vyhraňuje jednoznačné kritérium – socialistický realizmus podľa sovietskeho vzoru.“³

V *Dejinách slovenskej kinematografie* dvojice autorov Macek a Paštéková, je *Nevesta hôľ* zaradená k „zvláštnej odnoži“ experimentu ornamentálnemu manierizmu, ktorého charakteristika znie závažne vágne: vyznačuje sa „apolitickosťou, alegorickou nadčasovosťou a výrazovou nadbytočnosťou.“⁴ Laholov posledný film zaraďujú ku koprodukčným projektom, pričom zdôrazňujú jeho symboliku farieb. Obom snímkom nie je však venovaná väčšia pozornosť.

² Ich počet je však taktiež minimálny. K filmu *Nevesta hôľ* je to presne desať výstrižkov krátkych dobových stĺpčekov, notíciek, článkov, stručných recenzií.

³ CIEL, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1945-1971. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 19. ISBN 80-85187-01-9.

⁴ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 342. ISBN 80-217-0400-4.

Literatúra ku skúmaným filmom je prirodzene takmer úplne v slovenskom jazyku, objavujú sa krátke recenzie k filmu *Sladký čas Kalimagdory* v nemčine a taliančine.

Zarážajúce je, že hoci sa v publikácii *Kinematografie zapomnění* nachádza odkaz k Leopoldovi Laholovi⁵, zmienku o ňom tam nenachádzame. Údaje o Leopoldovi Laholovi sme našli aj v publikácii *Umlčaný film*, Jana Žalmana, avšak strohá informácia o jeho živote a tvorbe neprispela k relevantnému doplneniu faktov v tejto bakalárskej práci.

V tejto práci sme k sémantickej analýze filmov použili štúdiu Ricka Altmana *Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru*, ktorá o žánre uvažuje ako o súbore, medzi iným, spoločných charakteristík, postojov, postáv, lokalizácii, ktoré podčiarkujú práve sémantické prvky daného žánru.

Použili sme ešte *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921-1999*, Renáty Šmatlákovej a taktiež elektronické zdroje týkajúce sa všetkých tém, uvedené v zozname použitých internetových odkazov.

⁵ Viz HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění : počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha : Academia, 2012. s. 171. ISBN 978-80-200-2041-3.

2. Žáner vo filme

Prijímanie literárneho žánru filmom je komplikovaný diskutovaný a zložitý proces, ktorý má mnoho úskalí, pretože už samotná „zložito štruktúrovaná problematika žánru patrí medzi základný problém jednotlivých vied o umení.“⁶ Z prvého príspevku konferencie je zrejmé, že žáner, je meniaci sa organizmus, ktorý sa vyvíja, mení. Z toho vyplýva aj fakt, že zaradenie jednotlivých filmových diel k určitým žánrom sa časom môže meniť, modifikovať, špecifikovať, bližšie určovať. Širšie stanovisko zaujal aj Rick Altman, ktorý už do deväťdesiatych rokov zaužívané syntakticko - sémantické aspekty žánru rozšíril o pragmatický prístup.⁷ „Ingresia filmového diela do žánrového poľa, reiterácia žánru, vyvodzujú „tlak“ v tomto poli, tlak na reiterovaný kód, aby sa zmenil“⁸, tvrdí P. Michalovič a V. Zuska. Avšak: „pri pohľade „zvnútra“ jednotlivého diela sa jedná o multiplicitu, o možné nadväzovanie, významové kumulácie a zreťazenie, ktoré sú ovplyvňované odvíjaním v žánrovom poli. Žánrové pole potom nefunguje ako predchádzajúco existujúci poriadok, ako nehybný ergon, ale ako pole stávajúce sa štruktúrou diferencii, kde neplatí logická nutnosť.“⁹ Preto môžu nastať komplikácie pri zaradení filmu k určitému žánru. V príspevku autori ďalej tvrdia: „Podvratná“ činnosť jednotlivých filmových diel v rámci žánru, ktorá narušuje sotva stabilizované hranice horizontu žánru, limity metatextu, rozochvieva a podčiarkuje sieť kódov, rozlamuje rezistenciu rámujúceho *a priori* ľahšie, než tak môžu robiť napríklad neobvyklé zážitky v rámci každodennej skutočnosti.“¹⁰ Filmy *Sladký čas Kalimagdory* či *Nevesta hól'* do bodky spĺňajú onú „podvratnú činnosť“. Svedčí o tom i skutočnosť, že nie sú vždy striktné zaraďované k jednému konkrétnemu žánru. Síce je Laholov film vo výrobnom liste zaraďený k psychologickému dráme a Ľapákov k balade, nedostatočnosť žánrového zaradenia je evidentná aj v recenziách či odborných prácach dotýkajúcich sa týchto snímok, ktoré často siahajú po deskriptívnejších doplnujúcich adjektívach. Kompatibilita určeného žánru a filmových rysov nemusí byť vôbec zaručená.

⁶ MICHALOVIČ, Peter, ZUSKA, Vlastimil. Žáner medzi bytím a nastávaním. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žáner ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 11. ISBN 80-7004-116-1.

⁷ Viz ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British Film Institute, 1999. s. 207-215. ISBN 0-85170-717-3/978-0-85170-717-4-pbk.

⁸ MICHALOVIČ, Peter, ZUSKA, Vlastimil. Žáner medzi bytím a nastávaním. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žáner ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 14. ISBN 80-7004-116-1.

⁹ Ibid. s. 15

¹⁰ Ibid. s. 18

Taktiež je možné chápať žáner tak, ako ho vymedzujú vo svojom príspevku z konferencie Luboš Ptáček s Brigitou Ptáčkovou, a teda ako: „uzatvorený text založený na kontinuite: -n-rozmerný sémantický priestor daného textu, konfigurácie.“¹¹

Jozef Šlekra vo svojej práci prezentovanej na spomínanej konferencii uvádza, že žánre by sme mohli chápať „ako výrazy naladenia človeka vo svete a voči svetu.“¹² V jej závere podotýka, že: „neexistujú pravdepodobne ani žiadne všeobecné pravidlá žánru, či presne vymedzené žánrotvorné prvky diela, nie ešte žánru samého o sebe, a pokusy ich definovať sú vedené našou túžbou po všeobecnosti a neúctou k jednotlivým prípadom.“¹³ Súhlasíme s individuálnym prístupom v súvislosti s integráciou filmov k určitým žánrom a odmietame vágne zaradenia, čím film primárne odmietne ďalšie možné interpretácie, skúmané perspektívy, javy a *de facto* neguje iný žánrový kontext, deklarovaný napríklad unikátnymi vlastnými prvkami či postupmi filmu. Takáto klasifikácia potom môže filmu skôr uškodiť, ako objektívne opísať jeho štylistickú alebo obsahovú skladbu.

Celkom konkrétne definuje filmový žáner Martin Ciel: „Filmový žáner závisí od témy, kompozície i formy technického, politického, kultúrno-spoločenského kontextu, teda od súčasného stavu filmového umenia a vedomia. A v neposlednom rade závisí od autorského postoja, od rukopisu, od štýlu, ktorý si vyberá určitý žáner – tak, ako si ten-ktorý žáner vyžaduje (často až vynucuje) určitý štýl.“¹⁴

Filmovým žánrom sa okrem citovaných teoretikov a znalcov venovali desiatky špecialistov, medzi nimi aj David Bordwell a Kristin Thompsnová v knihe *Umění filmu*¹⁵ alebo Julie Codell v *Genre, Gender, Race and World Cinema*¹⁶, avšak ani jeden z nich nepracuje so žánrom magického realizmu, ani neprístupuje k žánru z hľadiska naplňajúceho náš cieľ a obzor.

¹¹ PTÁČKOVÁ, Brigita, PTÁČEK Luboš. Rétorika narativu a rétorika žánru. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 21. ISBN 80-7004-116-1.

¹² ŠLEKRA, Jozef. Žánr jako řečová hra. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 44. ISBN 80-7004-116-1.

¹³ *Ibid.* s 45

¹⁴ CIEL, Martin. Žáner v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédia, melodráma. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 91. ISBN 80-7004-116-1.

¹⁵ Viz BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu*. Praha : Akademia múzických umění, 2011. s. 423-445. ISBN 978-80-7331-217-6.

¹⁶ Viz CODELL, Julie F. (ed.): *Genre, Gender, Race and World Cinema*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2007. 496 s. ISBN 13: 9781405132336.

3. Magický realizmus

Cieľom tejto bakalárskej diplomovej práce je pozorovať prvky magického realizmu, popísaných literárnou teóriou vo filmoch *Sladký čas Kalimagdory* a *Nevesta hól'*. Preto je predostrenie jeho vzniku a vývoja pre nás bazálnym. V tejto kapitole budú aj jasne stanovené prvky magického realizmu, ktorých výskyt lokalizujeme pri analýze filmov.

Eva Lukavská píše: „Dodnes nie je v podstate jasné, čo to magický realizmus je: či literárny smer, technika, tendencia, štýl, alebo žáner, nevie sa, aký je vzťah medzi magickým realizmom a fantastickou literatúrou“¹⁷. Uvádza, že aj samotní autori nemajú v pojmoch magického realizmu ako žánru ucelenú predstavu. „Miguel Ángel Asturias chápe pod pojmom magický realizmus proces mytizácie prírody, ktorý je možné sledovať v magickej koncepcii sveta amerických Indiánov.“¹⁸ „Mexický básnik Octavio Paz (1914-1998) považuje za magický taký kozmos, ktorý sa správa ako živý organizmus, „ako celok, v ktorom sú jednotlivé časti prepojené tajným prúdením“, a ktorého základnou vlastnosťou je večná premena.“¹⁹ K ideám zaradenia tohto žánru k univerzálnemu sa prikláňa aj Julio Cortázar. V opozícii stojí Gabriel García Márquez, ktorý ho izoluje na výlučne americký. Lukavská tvrdí: „Vedomie existencie zázračného búra fasádu objektívneho sveta a podmieňuje magickorealisticke videnie sveta.“²⁰

„Termín magický realizmus po prvý krát použil nemecký kritik výtvarného umenia Franz Roh v knihe *Postexpresionismus. Magický realizmus. Problémy najnovšieho európskeho maliarstva (Nach – Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. [...])* Podľa Franza Roha diela magického či nového realizmu prenikajú do hlbších vrstiev skutočnosti a vyjavujú „zázrak“ bytia v jeho nenarušenom trvaní a večný nepokoj premieňajúceho sa sveta v presne vykryštalizovaných konštantách.“²¹

Historický kontext vzniku magického realizmu popisuje Roh v knihe *Dejiny nemeckého umenia od roku 1900 po dnešok (Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart)*. Lukavská z tejto knihy kondenzuje informáciu, že :

¹⁷ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realizmus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Praha : Host, 2003. s. 10. ISBN 80-7294-100-3.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid. s. 11

²¹ Ibid. s. 12

(magický realizmus) „sa objavil ako reakcia proti výstrednostiam subjektivismu a deformujúcej sile subjektu, ako sa prejavovali v expresionizme. Magický realizmus predstavoval snahu rehabilitovať objektivnú realitu.“²² V Taliansku Massimo Bontempelli tvrdil, že „magický realizmus sa najviac približuje umeniu quattrocenta, v ktorom sa silne prejavoval tradicionalistický prvok.

Do hispánskeho prostredia prenikol magický realizmus prostredníctvom prekladu Rohovej knihy do španielčiny v roku 1927.²³

„Všeobecne sa termín v Latinskej Amerike rozšíril až o sedem rokov neskôr. V roku 1955 vyšla v časopise *Hispania* štúdia profesora Ángela Floresa „Magický realizmus v španielskej americkej rozprávanej próze“ („Magical Realism in Spanish American Fiction“)“ kde tvrdí a Lukavská uvádza, že: „hispanoamerická magickorealistická próza je len regionálnym variantom západoeurópskeho umenia. (...) V roku 1967 vydal Luis Leal v časopise *Cuadernos hispanoamericanos* štúdiu: „Magický realizmus v hispanoamerickej literatúre“ („El realismo mágico en la literatura hispanoamericana“). (...) Definuje magický realizmus ako „postoj ku skutočnosti“, a ako taký ktorý vedľa spisovateľa k hlbšiemu poznaniu sveta a dovoľuje mu uchopiť tajomstvá, ktoré v sebe skutočnosť skrýva. Ďalej vymedzuje Leal magický realizmus negatívne: nie je možné ho stotožniť ani s fantastickou ani s psychologickou prózou, ani so surrealizmom, magický realizmus nedeformuje skutočnosť, ani nevytvára imaginárne svety, ako to robí science-fiction, magický realizmus nie je hnutie, ako bol napríklad modernizmus.“²⁴

Rozličné vysvetľovanie si konceptu magického realizmu vyústilo do polemiky na XVI. Medzinárodnom kongrese iberoamerickej literatúry v roku 1973. Lukavská sumarizuje: „z príspevkov jednotlivých účastníkov vyplýva, že väčšina bádateľov prijíma termín magický realizmus tak, ako ho formulovali Ángel Flores alebo Luis Leal.“²⁵ Arturo A. Fox „sa snaží postihnúť a popísať naratívne postupy, ktoré magickorealistická próza používa: presnosť realistického popisu je aplikovaná na fantastickú udalosť, postavy sa pohybujú v autonómnej realite oprostene od ontologických kritérií (tzv. „ontologickej demokracie“), mýtus sa prelína s históriou

²² LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realizmus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Praha : Host, 2003. s. 12-13. ISBN 80-7294-100-3.

²³ Ibid. s. 13

²⁴ Ibid. s. 14

²⁵ Ibid. s. 17

a je traktovaný s iróniou vyjadrenou prostredníctvom objektívneho rozprávania.²⁶ Peter G. Earle vidí magický realizmus ako „prechodný jav medzi reprezentatívnou mimesis a kontemplatívnou metamorfózou skutočnosti, a charakterizuje umenie v období duchovnej dezorientácie a pocitu bezperspektívnej, sterilnej budúcnosti.“²⁷ Enrique Anderson Imbert v magickom realizme vidí „zbesilosť maniakov, mystické vytrhnutia, telepatiu, halucinácie, šialenstvo. Magický realizmus je totožný s antirealizmom a mágia spočíva v umení predstierať.“²⁸

Lukavská vymedzuje tri základné rozpory v skúmaní magického realizmu: „1. rozpor medzi vykladačmi magického realizmu (Flores verzus Leal); 2. rozpor medzi magickým realizmom a „zázračným reálnom“²⁹; a 3. rozpor medzi vykladačmi magického realizmu a jeho skutočnými tvorcami.“³⁰

Juan Barroso v sedemdesiatych rokoch vytvoril tri základné skupiny konceptov magického realizmu.

„Do prvej skupiny patria tí, ktorí veria v existenciu tajomstva skrytého v skutočnosti, pričom za výraz tajomstva sa dajú dosadiť okrem iného neobvyklé psychické procesy či deformujúca sila subjektu (Franz Roh (...)). Druhú skupinu tvoria kritici, ktorí chápu magický realizmus ako techniku alebo súbor literárnych postupov, ktoré umelcovi dovoľujú stvárniť skutočnosť subjektívnym spôsobom (Ángel Flores (...)). Kritici tretej skupiny zastávajú tzv. etnologické pojatie magického realizmu: podľa neho sa magický realizmus vyznačuje zobrazením skutočnosti odpovedajúcim predovšetkým nazeraniu na svet amerických Indiánov a černochovo a spočíva v prepojení racionálnych a iracionálnych postojov.“³¹

²⁶ LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realizmus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Praha : Host, 2003. s. 17. ISBN 80-7294-100-3.

²⁷ Ibid. s. 18

²⁸ Ibid.

²⁹ Pojem, ktorým sa vo vymedzení žánru nebudem zaoberať, pretože priamo nesúvisí s cieľom bádania tejto bakalárskej práce a v teoretickej časti by jeho objasňovanie bolo nadbytočné.

³⁰ Ibid. s. 19

³¹ Ibid. s. 21

3.1. Prvky magického realizmu

Pokiaľ chceme niekde – či už v literatúre, maľbe alebo filme, hľadať elementy magického realizmu, musíme si ich najskôr určiť a definovať.

Jean Piere Durix v *Mimesis, Genres, and Post-Colonial Discourse* nadnesene označuje magický realizmus ako akýsi mix fantázie a jasného rozhodnutia, historickej alegórie a sociálneho protestu.³² Usudzujeme, že diela magického realizmu apelujú na čitateľa, pozorovateľa, diváka, aby sa odpútal od toho reálneho, uprednostnil, ocenil a vyzdvihol to zázračné. Z jednotlivých diel zaradených k magickému realizmu ale vyplývajú jasné spoločné charakteristiky. Sú nimi najmä

I) fúzia magického a reálneho sveta

II) magické prvky, javy sú v rámci sujetu považované za normálne, bežné, neprekvapivé, postavy ich vnímajú ako súčasť ich prirodzeného prostredia, nespochybňujú ich logiku

III) magické javy nie sú objasnené, vysvetlené

IV) čas môže byť nejakým spôsobom narušený, zakrivený, elipsovité, nemusí vôbec existovať, alebo je cyklický, nikdy nebýva lineárny. Taktiež sa môže prelínať viacero časových rovín, prechody, smičky z minulosti do prítomnosti

V) každodenné skúsenosti môžu byť transformované na nadprirodzené

VI) postavy pochádzajú z nižších spoločenských vrstiev alebo nepoznáme presne ich pôvod, môžu mať schopnosť „vzkriesenia“, znovu narodenia, ožitia

VII) tematicky sa diela magického realizmu zaoberajú mytológiou, archetypmi bytia, folklórom, kultúrnou podstatou, históriou, zvykmi, náboženskou otázkou, mágiou, bytím, životom a smrťou, spiritualitou, sociálnymi aj prírodnými katastrofami

VIII) vlastnosti, ktoré sa dejú ako súčasť reálneho príbehu, bez pozastavenia sa nad tým môžu byť levitácia, jasnovidectvo, antropomorfizmus postáv, dlhovekosť, (biblické) zázraky, z časti vymyslené, dotvorené ochorenia, diagnózy, ktorých symptómy sú často predstavované ako hyperbolicky prehnané

³² Viz DURIX, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres, and Post-colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. New York : Saint Martin's Press, 1998. s. 6. ISBN 0312215851.

- IX)** naratív sa javí za každých okolností reálnym, magické prvky sú akoby sekundárne
- X)** príbeh môže mať viacero rozprávačov, môže byť rozprávaný z prvej, druhej aj tretej osoby
- XI)** môže dôjsť k inverzii príčiny a následku
- XII)** opis, obraz alebo filmová scéna sa môže zamerať na vyjadrenie pocitov, nálad, túžob, vášní, všetkých zmyslových zážitkov, na emocionálnu a sentimentálnu stránku vnímania, ale aj na sexualitu a jej prežívanie
- XIII)** prostredie je vykreslené ako nehostinné, tvrdé, plné nástrah
- XIV)** udalosti, ktoré sa odohrávajú sú skutočné, ale majú fantastické, magické konotácie, alebo sú veľmi málo pravdepodobné
- XV)** to všetko býva vyjadrené metaforou, symbolom
- XVI)** záver má otvorený koniec, alebo je nejasný, ambivalentný, kedy sú k dispozícii viaceré možnosti výberu, viera v mágiu, alebo v „skutočné“ rozprávanie a interpretácia udalostí príbehu
- XV)** postavy majú alegorické, mýtické mená
- XVI)** postavy často snívajú, majú rôzne predstavy, zjavenia, vízie a predtuchy, vydávajú proroctvá

Týchto šestnásť apriórnych bodov nám bude slúžiť ako vodítko, pri hľadaní, vymedzovaní a popisovaní prvkov magického realizmu na konkrétnych filmoch. Budeme si všímať ich afirmáciu filmovým médium, ale takisto ich variáciu alebo negáciu.

4. Zaradenie filmov *Sladký čas Kalimagdory* a *Nevesta hôľ* do slovenskej kinematografie

4.1. Historická, kultúrna a politická situácia v Československu v rokoch 1965 – 1975

Načrtnutie kontextu doby vytvára kľúčový obraz o situácii, možnostiach, podmienkach tvorby, vzťahoch, estetických konvenciách a uvažovaní.

V roku 1965 existovala Československá socialistická republika (1960-1990). Prezidentom bol Antonín Novotný, ktorý je známy svojimi postojmi proti liberalizácii. Kultúrny rozmach polovice šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia zvyrazňovali aj filmové snímky ocenené na medzinárodných festivaloch. „V roku 1966 získal film režisérov Jána Kadára a Elmara Klosa *Obchod na korze*, ako prvý československý film amerického Oscara, o dva roky neskôr získal túto poctu aj film *Ostro sledované vlaky* režiséra Jiřího Menzla.“³³

Nástupcom Antonína Novotného sa v marci 1968 stal Ludvík Svoboda, na návrh prvého tajomníka Alexandra Dubčeka. V krajine sa zvyšovala demokratická úroveň, začalo sa viac dbať o široké pracujúce vrstvy. Apríl toho istého roku priniesol prijatie Akčného programu KSČ, so záujmom vytvorenia akéhosi humánneho socializmu³⁴, tzv. československý obrodný proces. „Pražská jar 1968 patrila k jednému z najvýznamnejších pokusov o reformu sovietskeho socializmu, lebo nebola len záležitosťou vnútrostraníckou či frakčnou; reformné hnutia podporovala totiž značná časť obyvateľstva.“³⁵ Došlo k zrušeniu cenzúry, čo „bolo bezpochyby najvýznamnejšou (možno jedinou) systémovou zmenou, ktorá mala kľúčový vplyv na občiansku aktivitu.“³⁶ Avšak „v dňoch 14. - 15. júla 1968 sa konalo vo Varšave stretnutie predstaviteľov ZSSR, PĽR, MĽR, NDR a Bulharska. Predstaviteľom KSČ poslali výzvu, aby zasiahli proti „antisocialistickým“ a

³³ KRÁKORA, Pavel, KOPEČEK, Pavel. *Dějiny Československa 1918-1992*. Praha : EPOCHA, 2010. s. 38. ISBN 978-80-7425-080-4.

³⁴ Viz BALUN, P. 2008. *August 1968* [online]. Ústav pamäti národa [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.upn.gov.sk/august-68/>>.

³⁵ OTÁHAL, Milan. *Opozice, moc, společnost 1969/1989*. Praha : MAXDORF, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. s. 11. ISBN 80-85800-12-8.

³⁶ HOPPE, Jiří. *Opozice '68*, Praha : PROSTOR, 2009. s. 20. ISBN 978-80-7260-216-2.

„imperialistickým“ silám.“³⁷ Opatrenia neboli dostačujúce, čo vyústilo do zásahu piatich vojsk Varšavskej zmluvy dňa 21. augusta 1968, ktorý sa pokúsili zabrániť reformnému procesu v Československu. Na podnet Alexandra Dubčeka bol vydaný zákaz publikovania časopisom Reportér a Politika a vytvoril sa Úrad pre tlač a informácie, ktorý zrušil nezávislé organizácie a riadil sa inštrukciami Komunistickej strany Československa. V októbri 1968 „na významných miestach boli prevedené personálne zmeny, z funkcie odišli predseda Národnej fronty ČSSR Fr. Kriegel (...), riaditelia Československej televízie a rozhlasu J. Pelikán a Zd. Hejzlar.“³⁸ Toto obdobie bolo poznačené aj študentskými vzburami a protestmi, na Slovensku najmä vo veľkých mestách, Bratislave, Košiciach, Nitre. Čoraz výraznejšie a viditeľnejšie sa prezentuje Gustáv Husák, ktorý „sa stal symbolom normalizačnej doby.“³⁹ Radikálny zástanca ľavicovej politiky, neostalinizmu, ktorého razantne odmietli umelecké kruhy a ľudia združení v umeleckých zväzoch.⁴⁰ Obnovil previerky, ktorých základným cieľom „bolo hodnotenie postojov a činov každého jednotlivého člena“⁴¹ KSČ a naštartoval hlavný prúd normalizácie – obnovovanie praktík a dohľadu tvrdého totalitného režimu.

„Kultúre, umeniu, vede a komunikačným prostriedkom, teda podľa dikcie komunistov ideologickej oblasti, venovali riadiace orgány komunistickej strany mimoriadnu pozornosť ako žiadnej inej sfére spoločenského života.“⁴² Vysoký predstaviteľ ústredného výboru Národnej fronty ČSSR na 36. Schôdzi byra ÚV KSČ vyhlásili, že spomínané umelecké zväzy „pokračujú v snahe zneužiť prirodzenú autoritu, ktorú má umenie, kultúra a ich predstavitelia v každej kultúrnej vyspelej zemi, na udržanie dezorientácie, napätej situácie a predlžovanie krízových situácií.“⁴³ Najviac odporoval Zväz filmových a televíznych umelcov, ktorý bol napokon z Národnej fronty vylúčený. Na Slovensku v roku 1970 preniká normalizácia aj do Televíznej filmovej tvorby, kde sa dotýka konkrétnych režisérov a ich plánov. Eduard Grečner na svojom blogu píše:

³⁷ Viz BALUN, P. 2008. *August 1968* [online]. Ústav pamäti národa [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.upn.gov.sk/august-68/>>.

³⁸ OTÁHAL, Milan. *Opozice, moc, společnost 1969/1989*. Praha : MAXDORF, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. s. 12. ISBN 80-85800-12-8.

³⁹ USTRCCR. 2013. *Gustáv Husák* [online]. Ústav pro studium totalitních režimů [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.ustrcr.cz/cs/gustav-husak>>.

⁴⁰ Viz OTÁHAL, Milan. *Opozice, moc, společnost 1969/1989*. Praha : MAXDORF, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. s. 21. ISBN 80-85800-12-8.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid. s. 20

⁴³ Ibid. s. 21

„V televízii nastala normalizačná hrmavica, smerujúca k likvidácii celej úspešnej redakcie (*Krotká, Balada o siedmych obesených*, obidva filmy s medzinárodnými cenami) ktorú viedol Ivan Teren a dramaturgicky a koncepcne stvoril Peter Balgha, mladý spisovateľ s ambíciami náročných umeleckých tém. Peter Balgha musel okamžite odísť a Ivan Teren, hoci si pripol ešte na klopku kabáta komunistický odznak na demonštráciu toho, že on ostáva stále komunistom, nepomohlo mu to. Vedením, presnejšie rozpustením redakcie bol poverený neuveriteľne kultúrne obmedzený a viditeľne nevzdelaný človek menom J. Plesník, ktorý s bohorovne demonštrovanou straníckou rigiditou a aroganciou Televíznu filmovú tvorbu "rozprášil".⁴⁴

Zamestnanci Slovenského filmu, boli v rámci konsolidácii v kinematografii odvolaní, do konca roku 1969 vymenení za preverených, kolaborantov režimu. Tak sa stal jeho riaditeľom Pavel Koyš. Jeho nástupcom bol Ján Podhradský, ktorý sa v roku 1972 na aktíve jasne vyjadril, že: „Umelecké kritériá nebudeme nadradovať kritériám politickým, ako to robili nedávni avanturisti.“⁴⁵ Riaditeľom Štúdia hraných filmov sa stal Vladimír Bahna.⁴⁶

Koyš sa vyjadroval, že pokiaľ je umenie financované štátom, musí sa podriaďovať jeho zmýšľaniu a smerovaniu. „Československo je štátom pracujúceho ľudu, preto aj tvorba musí byť určená pracujúcemu ľudu, nie elitám. Umenie nesmie pôsobiť deštruktívne a šíriť nihilizmus, existencializmus, skepticizmus.“⁴⁷

„Od decembra 1969 do januára 1970 špeciálne utvorená komisia pri Ministerstve kultúry Slovenskej Socialistickej republiky prezrela všetky slovenské hrané filmy vyrobené v období 1968-1969. Jej cieľom bolo zhodnotiť produkciu po stránke kultúrno-politického dosahu, čo prakticky znamenalo navrhnúť diela do

⁴⁴ GREČNER, E. 2011. *Slovenský film videný zvnútra* [online]. [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://grečner.blog.sme.sk/c/283059/Slovensky-film-videny-znutra-19.html#ixzz2NFywY1Wq>>.

⁴⁵ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 320. ISBN 80-217-0400-4.

⁴⁶ Viz MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 307 a 315. ISBN 80-217-0400-4.

⁴⁷ Ibid. s. 317-318

trezoru.⁴⁸ O *Sladkom čase Kalimagdory* a iných sa vtedy komisia vyjadrila: „Sú to banálne filmy, ktoré našej produkcii nepriniesli ani doma ani v cudzine žiaden ošoh, ani politický, ani morálny, ani umelecký.“⁴⁹ Tvorba musela byť jednoducho angažovaná, s jasnou líniou stránickej propagandy, v štýle socialistickej reality.

„Sovietske vedenie rozhodlo koncom roku 1971 „spraviť rozhodný úder proti vydavateľom a autorom ‚samizdatu‘ a vôbec proti všetkým, ‚disidentom‘ a opozičným živlom v ZSSR.“⁵⁰ Tieto normalizačné kroky a opatrenia sa vzťahovali na všetky štáty v zóne vplyvu ZSSR, do ktorej patrilo aj Československo. Represie naberali zvyšujúcu sa intenzitu. Rok 1972 uzatvára ich prvú časť. Opäť sa ale z blogu režiséra postihnutého režimom a normalizáciou dozvedáme: „Na Grösslingovej ulici v r. 1972 zasadala preverovacia komisia, ktorá vymáhala v individuálnych pohovoroch od filmových umelcov vyhlásenie, že to, čo sa stalo v Československu 21. augusta 1968 nebola okupácia, ale bratská pomoc socialistických štátov. Takéto vyhlásenie bolo treba podpísať. V komisii zasadli dramaturg Miloš Krno, riaditeľ Hraného filmu Pavol Gejdoš a Dr. Ivančo, podnikový právnik.“⁵¹

Mnohý režiséri na obdobie niekoľkých rokov mali zákaz činnosti, tvorenia, alebo boli presunutí, odsunutí do úzadia. Postihy sa týkali všetkých, ktorý z akýchkoľvek dôvodov neboli členmi KSČ, tých „ktorý prejavili v priebehu roku 1968 „kontrarevolučné“ postoje – týkalo sa to členov akadémie vied, vysokých škôl a ďalších významných štátnych resp. i kultúrnych (divadiel, televízie, rozhlasu) inštitúcií.“⁵²

„Dňa 29. mája 1975 zvolilo FS ČSSR prezidentom republiky Gustáva Husáka.“⁵³

4.2. Slovenské filmové tendencie a teórie 1965-1975

⁴⁸ Ibid. s. 307-308

⁴⁹ Ibid. s. 308

⁵⁰ OTÁHAL, Milan. *Opozice, moc, společnost 1969/1989*. Praha : MAXDORF, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. s. 29. ISBN 80-85800-12-8.

⁵¹ GREČNER, E. 2011. *Slovenský film videný zvnútra* [online]. [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://grecner.blog.sme.sk/c/283059/Slovensky-film-videny-znutra-19.html#ixzz2NFywY1Wq>>.

⁵² KRÁKORA, Pavel, KOPEČEK, Pavel. *Dějiny Československa 1918-1992*. Praha : EPOCHA, 2010. s. 44. ISBN 978-80-7425-080-4.

⁵³ Ibid. s. 45

V tejto podkapitole chceme objasniť a priblížiť pomery, okolnosti, situácie, tendencie a teórie na Slovensku, vo filmovom priemysle. Kto doň patril, ako sa rozhodovalo, čo bolo preferované. Práve v umeleckých sektoroch, vo filme totiž na seba narážali dva navzájom protikladné postoje. Jedným bola slobodná túžba po umeleckej tvorbe, druhým vtedajší svetonázor, ideológia, obavy, moc. Táto podkapitola popisuje proces smerovania kinematografie rokov 1965 – 1975 k socialistickému realizmu, ale taktiež mapuje roky dynamickej polarizácie, uvoľnenia, poukazuje na ojedinelé osobnosti a ich diela.

„So zmenou politickej situácie sa určité filmy a filmári stávali nežiaducimi.“⁵⁴ Hlavne po roku 1968 sa nedalo písať objektívne, hoci významné diela a mená padali do zabudnutia, bolo nemysliteľné písať o nich, popularizovať ich. „Panická hrôza inštitúcii z toho, že by nejaký znak s negatívnym významom mohol byť zovšeobecnený na celú spoločnosť, zabránila viacrozmernému pohľadu na realitu a likvidovala snahy o jej komplexné zobrazenie, s kladmi aj záporami.“⁵⁵

Na II. zjazde Zväzu slovenských dramatických umelcov boli obvinení všetci členovia Slovfitezu s vyhlásením, že:

„značná časť filmových tvorcov sa odvracia od socialistickej angažovanej tvorby alebo chápe túto angažovanosť ako bezzásadovú kritiku socialistického zriadenia u nás. Od tejto kritiky bolo blízko k prejavom výlučného subjektivismu, pesimizmu a anarchie podľa západných vzorov a koketovaniu s teóriou odcudzenia. S tým úzko súvisí aj snaha po svetovosti, účasť na západných festivaloch a prispôsobovanie sa ich výberovým kritériám.“ Zatiaľ Slovfítez „zámerne a vedome obchádzal realistickú a socialistickú angažovanú tvorbu staršej generácie. Nekriticky preferoval problematické filmy.“⁵⁶

Tým má na mysli snímky Ela Havettu, Juraja Jakubiska, či Stanislava Barabáša.

⁵⁴ CIEL, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1945-1971. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 12. ISBN 80-85187-01-9.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid. s. 17

V roku 1968 došlo k federatívnej usporiadaniu kinematografie v Československu. Vytvorili sa dve oddelené filmové ústredia, slovenské a české. Ich vznikom 1. januára 1969 obe získali organizačnú samostatnosť a nezávislosť vo filmovej produkcii. Avšak ich vízie sa v sedemdesiatych rokoch nenaplnili a ambiciózne projekty nakoniec zastavila stranická centrála.

V rokoch 1966 až 1969 na Kolibe pôsobil Ctibor Štítnický, ktorému slovenská filmová tvorba vďačí za mnohé ojedinelé snímky, napríklad Štefana Uhra *Tri dcéry* (1967), Dušana Hanáka *322* (1969), Juraja Jakubiska *Kristove roky* (1967) alebo *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969). V spomínaných rokoch sa medzi hranými filmami neobjavujú objednané politicky angažované filmy. Taktiež nie je záujem o povstaleckú tematiku, oslavovanie komunistických hrdinov, či zobrazovanie proletárskych tried.

V rokoch 1966 -1970 sa podarilo nadviazať profesionálnu spoluprácu aj so zahraničím, z čoho vzniklo deväť koprodukčných diel. Jedným z nich je aj *Sladký čas Kalimagdory* (1968) „filozoficky ambiciózne a experimentálny titul tohto obdobia.“⁵⁷

Taktiež populárne boli adaptácie známych tunajších spisovateľov. Najväčší úspech v zahraničí získali filmy *Krotká* (1968), podľa predlohy Fiodora Michajloviča Dostojevského, Stanislava Barabáša, ocenený Grand Prix na Medzinárodnom televíznom festivale v Monte Carle a *Balada o siedmych obesených* (1968), inšpirovaná prózou Leonida Andrejeva, režiséra Martina Hollého, taktiež Grand Prix aj Cenu kritiky na spomínanom festivale o rok neskôr.⁵⁸

V období vzniku filmu *Sladký čas Kalimagdory*, bola filmografia značne podriadená spoločenským konvenciám. Medzi ne patrilo aj zobrazovanie erotiky či sexuálnych vášní. Prudérna spoločnosť bojovala s každým trochu odvážnym filmom. Jelena Paštéková vo svojej práci píše, že: „z tohto rámca sa svojim komplexnejším obrazom životného sveta vymklo iba Bednárovo a Uhrovo *Slnko v sieti* (1962), Weisssov a Laholov *Sladký čas Kalimagdory* (1968) a Jakubiskove, Hanákove a Havettove filmy z druhej polovice desaťročia. Oproti disciplinovanému nástupu tzv. generácie Mladej tvorby odmieta ďalšia prozaická generačná vlna prevziať iný druh spoločenskej zodpovednosti, než je zodpovednosť spisovateľská. (...) Človeka

⁵⁷ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 279. ISBN 80-217-0400-4.

⁵⁸ Informácie čerpané z MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 285 a 287. ISBN 80-217-0400-4.

verejného zamenili na človeka súkromného a z povinnosti objektívne zobrazovať realitu urobili možnosť nezáväznej hry.⁵⁹

„Osobitým typom vzťahu k pôvodine je veľmi voľné zaobchádzanie so známym literárnym dielom. Dialóg, ktorý sa tu vedie, sa pohybuje na hraniciach tvorby autorskej a zvyčajne vyvoláva polemiky, pretože zároveň naruša vžitý recepcný model originálu. V slovenskom kontexte zaraďujeme do tejto skupiny autorskú Tatarkovu úpravu Panny zázračnice (1966), v réžii Štefana Uhra, Grečnerovu príliš artistnú a neadekvátnu interpretáciu Chrobákovej novely Drak sa vracia (1967), ktorá vychádza z atmosféry päťdesiatych rokov alebo Laholov erotický výklad Weissovho románu Spáč vo zverokruhu, nazvaný Sladkým časom Kalimagdory (1968).“⁶⁰

Václav Macek vo svojej štúdiu Metafora vo filme nezmieňuje nami sledované filmy, pretože ich nepovažuje za dominantné, signifikantné či originálne. Svoju štúdiu zamerlal hlavne na Havettu, Hanáka a Jakubiska. Avšak všeobecne o metafore použitej vo filme koncom šesťdesiatych rokov tvrdí, že sa prezentuje akýmsi nezmyslom.⁶¹

V nami sledovanom období patrili k aktívnym režisérom predovšetkým Eduard Grečner, Andrej Lettrich, Stanislav Barabáš, Martin Ťapák, Dimitrij Plichta či Martin Hollý⁶².

Do trezoru kvôli cenzúre putovalo niekoľko filmov. Po okupácii sa obmedzila aj sloboda tlače. Kontrola platila až do roku 1989. Dovtedy bolo „povolené rozprávať len príbehy, ktoré sa dali vtesnať do širokého rámca takzvanej

⁵⁹ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 36. ISBN 80-85187-01-9.

⁶⁰ PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*, Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 36. ISBN 80-85187-01-9.

⁶¹ Viz MACEK, Václav. Metafora v slovenskom hranom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 67-82. ISBN 80-85187-01-9.

⁶² Viz ŠMATLÁKOVÁ, Renáta. *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921-1999*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1999. ISBN 80-85187-20-5.

zrozumiteľnosti a ľudovosti.⁶³ Tomuto podliehali dokonca umelecké snahy o filmové presahy s metaforami, posolstvom. Tvorcovia boli preto nútení prezentovať svoje názory, hoci antirežimové, zaobalene, skryte, cez obraz, špecifickú symboliku, ktorej divák dobre rozumel a chápal ju. Museli postupovať tak, aby ich kritika spoločnosti nebola prostoreká, aby ju neodhalili cenzorské páky.

„Vo všeobecnosti možno s pokojným svedomím tvrdiť, že slovenská filmológia (a potvrdzuje to aj posledná kniha I. Stadtruckera, i keď smerujúca k iným problémom) chápe charakter filmu ako znakový, a zároveň, pravdaže, dualistický. Čiže film ako reprodukcia reality a zároveň jej transformácia. Film ako záznam reality a zároveň vytváranie novej. Film ako znakový systém, pričom reprodukovanie znaku majú vlastnosť denotatívu i konotatívu (denotácia predchádza konotáciu – prvotné vnímanie obrazuje vnemom „reality“, druhotné vnemom znaku.)“⁶⁴

Toto obdobie Macek a Paštéková v *Dejinách slovenskej kinematografie* zhrňujú tak, že v ňom „vrcholili všetky pozitívne tendencie slovenského hraného filmu. Zároveň sa okupáciou Československa utvorili podmienky na nasledujúce takmer dvadsaťročné živorenie. V roku 1970 definitívne zvíťazili sily zamerané na popretie všetkého, čo bolo v našom filme hodnotné.“⁶⁵ Neskôr dodávajú: „Kinematografia nastúpila cestu abnormalizácie a rozvratu.“⁶⁶

⁶³ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 272. ISBN 80-217-0400-4.

⁶⁴ CIEL, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1971 až 1991. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 21. ISBN 80-85187-05-1.

⁶⁵ MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 276. ISBN 80-217-0400-4.

⁶⁶ *Ibid.* s. 309

5. *Sladký čas Kalimagdory* (1968), Leopold Lahola, s dôrazom na prvky magického realizmu

Leopold Arje Friedmann je vlastné meno Leopolda Laholu. Tento nielen režisér, ale aj dramatik, scenárista, prozaik so židovskými koreňmi absolvoval Filozofickú fakultu Univerzity Komenského v Bratislave. Podieľal sa na filmoch *Vlčie diery* (1948), *Biela tma* (1948) a v rovnakom roku zrežiroval krátky film *Epizódka*. Vtedy napísal taktiež predlohu k filmu Martina Friča *Návrat domov* (1948). O rok neskôr musel kvôli svojmu pôvodu a nastolenému režimu emigrovať. Usídlil sa na čas v Izraeli, odtiaľ sa ale pokúšal udomáčniť aj v iných krajinách, spomedzi ktorých dlhšie pobudol v Nemecku. Až v roku 1968 prišla možnosť opäť spolupracovať so rodným Slovenskom. Po dokončení, pred premiérou nečakane umiera. V roku 1991 mu *in memoriam* bolo udelené československé vyznamenanie Rádu Tomáša Garrigua Masaryka.⁶⁷

Z filmu *Sladký čas Kalimagdory*, vyvodzujeme jasný zámer režiséra, ktorý ľudské bytie, od jeho narodenia až po smrť, nechápe individuálne, ale hromadne. Na príklade hlavného hrdinu – Jonáša Rebendu, ktorý je už síce dospelý, ale počas premeny ročných období prechádza štyrmi fázami života – detstvo, puberta, dospelosť a staroba, máme možnosť sledovať osudy každého z nás. Sám protagonista zisťuje, že nie je jediný, ojedinelý, kto „trpí“ týmto zvláštnym javom kolobehu života v jednom roku. Vo filme je to zvláštny Damba, ktorý prekypuje sexuálnym apetítom v každom ročnom období, okrem zimy, kedy spí. Počas zvyšku roka si užíva bezstarostný „lov srniek, samičiek“⁶⁸ bez potreby spánku. Vďaka nemu film dostal výrazne erotickejší akcent. Leto prekypuje vo filme erotikou, vzrušením, frivolnosťou dám a náruživosťou Jonáša. Tento až lascívny podtón v knihe Jiřího Weissa *Spáč ve zvěrokruhu* absentuje. V nej nám spisovateľ prezentuje svoj ľavicový postoj, cez vykreslenie postáv továrníka, učiteľov. Kniha sa značne líši od filmového spracovania, ktoré si z literárnej predlohy vyberá len jeden hlavný motív, ktorým je zvláštny človek žijúci etapy ľudského života v cykloch štyroch ročných období. Po schematickom zjednodušení vyvodzujeme, že Jonáš je archetyp človeka. Akceptovateľnou, môže byť aj téza, že Jonáš Rebenda a ročné obdobie, dve

⁶⁷ MICHALKOVÁ, E. 2008. *Leopold Lahola* [online]. Slovenský filmový ústav [citované 20. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.filmsk.sk/show_article.php?id=5534&movie=&archive=1>.

⁶⁸ Viz *Sladký čas Kalimagdory*, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Leopold Lahola, ČSSR 1968. Vysielané TV STV2, 12.7. 2009

nesúrodé časti vstupujú do vzájomného susedstva a stretávajú sa tam na úrovni univerzálnej matérie sveta. Dalo by sa povedať, že jeden je archetypom toho druhého a naopak. Z metaroviny zostupujeme na rovinu bezprostredného diania. Archetyp reprezentuje nezrušiteľnú a neobmedzenú jednotu života.

Hlavným konfliktom *Sladkého času Kalimagdory* je protagonistovo asynchrónne prežívanie času a fáz života v porovnaní s ostatnými ľuďmi. Hoci je rok čo rok starší, vždy sa stane to isté. Tak je neustále v interaktívnom, vzájomnom pôsobení s okolím. Z jeho prirodzenej povahy vyplýva konflikt medzi ním a prirodzenou existenciou. Existencia – ako bytie, jestvovanie – sa teda premieta na plátne vo filme o rozprávkovej Kalimagdore atypicky, lyricky, s prvkami magického realizmu. Avšak je to číry odraz každodenna, ktoré pre niektorých začína, končí, alebo trvá v niektorej z etáp života.

Otvorený koniec, charakteristický pre Novú vlnu nielen československej kinematografie je príznačný aj pre tento snímok. Spočíva v nevysvetlení, či sa mu podarí prelomiť začarovaný kruh jeho – ľudskej- vlastne, prirodzenosti.

Leopold Lahola vo filme ukazuje abstraktný vzťah skutočnosti. Metaforický ráz filmu mu dovolil použiť oveľa pestrejšiu škálu prvkov, siahajúcu od podobenstiev, symbolov či alegórii až po zveličenie, hyperbolizáciu, magično a fantaskno. Vyjadrovacia rozmanitosť dáva dielu nadčasový charakter so stále aktuálnou témou a vrstevnatou myšlienkou sebareflexie. V rámci možností filmového média, daného materiálu, má dielo zodpovedajúcu kvalitu jeho zobrazovacích inštrumentov. „Experimentuje sa aj s farbou, pretože všetky prostriedky, ktoré sa zúčastňujú na vzniku filmového diela, sa ako čiastkový štruktúrny element stávajú súčasťou výslednej sémantickej akumulácie. (...) Tu však treba spomenúť *Sladký čas Kalimagdory* (1968) – prvý a zároveň posledný film Leopolda Laholu na Slovensku (vznikol v koprodukcii), s dôkladne premyslenou obrazovo-výtvarnou koncepciou, s dôsledným využitím symboliky farieb.“⁶⁹

S pohľadom do ľudského vnútra so zložitými duševnými pochodmi, s duchovným zrením obsiahnutom v deji, razil cestu novému, oduševnenému a deromantizujúcemu typu národnej kinematografie.

⁶⁹ HRABUŠICKÝ, Aurel. Obrazová skladba slovenského filmu. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 50. ISBN 80-85187-01-9.

Intelektuálne plná téma človeka a jeho významu a poslania na zemi, v boji s časom je mystická. Ďalej sa odohráva zápas svedomia s citom v prúde obrazu, kde každý má individuálne všeobecný cieľ, z ktorého je nutné prečítať vyšší zmysel filmu.

Umelecké zobrazenie duchovna, efemérneho spiritualizmu, sa v európskej klíme nedalo zobraziť jednoznačne. Preto vo filme dosahuje akýsi univerzálny nivel. Duchovné zrenie nastáva vytrhnutím sa zo stereotypného kolobehu.

Režisérovi sa podarilo zachytiť hrdinu v jeho ničomu podobnej situácii, ktorá ho robí cudzincom medzi ľuďmi, núti ho žiť úplne inak, úplne inak hospodáriť so svojim životom. Jeho situácia prebúda fantáziu - je síce prenasledovaný časom, ale zato má obrovskú slobodu.

Snaha prerušiť cyklus - pokus o zasnúbenie Jonáša Rebendu s Pavlou, aby nemusel celým procesom na jar prechádzať znova, stroskotal. Napriek jeho enormnému úsiliu, odolať, s prichádzajúcou zimou nezaspať, sa nakoniec vrátil do hôr. Môžeme to chápať ako nemožnosť zvrátenia procesu bytia – existencie, starnutia, v kolobehu času a priestoru. Leopold Lahola mohol použiť jedine názorné východiská. Vytvoril niečo, čo je v diele prítomné ako autorské hľadisko, pozícia, v ktorej ale netkvie vlastné jednoznačné stanovisko, ale podstata diela, ktorú je treba hľadať v omnoho abstraktnejšej rovine, v rovine perzistentnej reality.

„Film sa stal umením preto, že jeho skryté možnosti odrazu života zodpovedali novým, reálnym vzťahom človeka a sveta, ako sa utvárali na prechode 20. storočia. Zložitá, nepriama, premenlivá a rozporuplná jednota človeka a prostredia, spoločnosti a ľudstva musela nájsť svoj viditeľný výraz v umení novej formy, podriaďujúcim sa novým obrazným zákonom.“⁷⁰

Celkový umelecký dojem je silne koncentrovaný. Ako po formálnej, tak po obsahovej stránke máme priestor pre umelecké hľadanie, s dostatkom miesta pre filmovú akciu, erotiku, rozvoj intelektu. V niektorých častiach však našu pozornosť režisér podcenil, kedy nás opakovane upozorňuje buď na ročné obdobie, (vychádzajúce z opakujúcich, dlhých záberov prírody s charakteristickými prvkami ročného obdobia - rozkvitnuté stromy, opadané lístie, etc.), ale aj verbálne,

⁷⁰ KOZLOV, Leonid. Vidění světa a filmová forma. In. BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (ed.). *Film je umění*, Praha : Orbis, 1963, s. 140.

v prehovore postáv. Cez ne, nielen z herectva, ale aj sloвне sa nám servíruje stav, v akom sa Jonáš nachádza. Môžeme počuť, že sa správa ako decko, že je ako medveď. To všetko oberá diváka o veľkolepý záver, ktorý by sám určite pochopil aj bez explicitných vyjadrení počas celého sto minútového filmového predstavenia.

Celkový dojem filmu doladuje hudba. „V priebehu šesťdesiatych rokov sa v slovenskej filmovej hudbe začal pozvoľna využívať princíp mnohonásobného opakovania tzv. expozičnej hudby. V pitoresknom príbehu *Sladký čas Kalimagdory* (1968, réžia Leopold Lahola, hudba C. H. Galatis) ponad rozličné sujetové situácie – konfliktné, komické, ľúbostné – zaznie vždy znova tá istá lyrická dojímavá hudba v jednoduchej, uzavretej piesňovej forme, ktorá nijako nevystihuje momentálnu akciu, ale predstavuje akúsi katarziu, únik do vysneného poetického sveta.“⁷¹ Autor to sumarizačne nazval „manierou expozičnej hudby.“⁷²

Pri zameraní sa na magické prvky opísané v podkapitole „Prvky magického realizmu“ zisťujeme, že v tomto snímku nemajú marginálny význam. Fúzia dvoch rozdielnych svetov je odkrývaná postupne. Či už prostredníctvom atypických mien Damba, Kalimagdora, alebo unikátnou diagnózou Jonáša, jeho iným ponímaním času a existencie.

To, že Jonáš sa už opakovane vracia do mesta na jar, prejavujú sa u neho anomálie správania je komisárom polície prijímané absolútne vyrovnané. Neprekvapuje ho to, dokonca pri telefonáte lekárovi flegmaticky vraví: „každý rok to isté“⁷³, odkazujúc práve na opakovanie toho istého prípadu, nad ktorého logikou sa ani na moment nepozastavuje.

Hoci k Jonášovi prichádza psychiater, aj ďalší lekár, príčina jeho odlišnosti, a mágie v jeho bytí nie je objasnená. Jeho nápadné správanie je tolerované, dokonca k sebe strháva ľudí, ktorý sa inak správajú vždy konvenčne. Tak pristúpi napríklad na infantilné flirtovanie Marta, alebo Pavla na ihrisku skúša detskú hru.

Jedným z najjasnejších ukazovateľov magického realizmu je v *Sladkom čase Kalimagdory* pôsobenie času na Jonáša. Ten je cyklický, zasahuje emocionálne hlavného hrdinu, ovplyvňuje jeho správanie, konanie, pohľad na svet, názor, a vlastne každý aspekt jeho fungovania v bežnom svete. Je pre neho typické

⁷¹ LEXMANN, Juraj. Filmová hudba. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 106. ISBN 80-85187-01-9.

⁷² Ibid.

⁷³ Viz *Sladký čas Kalimagdory*, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Leopold Lahola, ČSSR 1968. Vysielané TV STV2, 12.7. 2009

znovuzrodenie na jar, erotické hýrenie v lete, fyzický aj mentálny úpadok na jeseň a hibernácia na dedinskej samote, v skromnej chalúpke v zime. Môžeme si len domýšľať, ako na jar prebieha jeho „vzkriesenie“. Čas je prostriedkom na zobrazenie intenzít prežívania hlavného hrdinu, medzi ktorými osciluje. Nie je to čas kalendárny, ktorý by ho riadil, ktorého by sa obával, nie sú to minúty, ktoré by odbíjali jeho život, ale udalosti a ich dianie. Sú to faktory jednotlivých období, ktoré ho riadia, chlad, teplo, etc. Vo filme sú zrejmé, konkrétne, akoby práve personifikované v Jonášovi. Tieto faktory sú spojené, prepojené s Jonášovým telom a myslou.

Pôvod Jonáša Rebendu nikto nepozná, nikto nezisťuje. Je to solitér, ktorý našiel sebe podobného Dambu. Je však rovnako záhadný a tajuplný. Jonáš sa nevracia k rodine, dokonca o nej vo filme nie je ani pomyslenie, nikto sa na ňu nepýta. Netušíme z akých spoločenských vrstiev pochádza, kým je, kým bol. Dozvedáme sa iba, že vedel hrať na husle, pobožkal mnoho žien.

Tematicky je *Sladký čas Kalimagdory* o archetypálnom bytí, existencii na základe vopred daného princípu. Ide o ahasverskú filozofiu zúfaleho človeka, ktorý sa márne snaží prekonať silu kozmu, túži po šťastí, nájdení seba samého, získaní všetkého, čo vidí, že majú ostatní, honba za šťastím a pokojom, v symbióze s okolitým svetom. Je ale konfrontovaný s vyššími silami, ktoré nedokáže prekonať, vzoprieť sa organizácii vyšších zákonov.

Jonáš Pavle pri jednom z rozhovorov klame, že minulú zimu bol chorý. Jeho stav lekári nevedia popísať, diagnostikovať, len skonštatujú, že tvrdo spí, že ho nikto nezobudí.

Príbeh je rozprávaný prostredníctvom intenzity. Intenzity ročných období, prežívania jednotlivých fáz života. Preto, že je čas zhustený, je aj intenzita prežívania o to vyššia.

V prípade tohto filmu nie je prostredie vykreslené ako nehostinné, tak ako sa nám to javí pri *Neveste hól'*. Prostredie len dotvára celkovú kompozíciu príbehu, ktorá zo svojej podstaty diktuje jeho vzhľad a povahu.

Záver je otvorený, nejasný, akoby z iného filmu. Jonášov návrat za Kalimagdorou je metafora, symbol, alegória. Hoci o Kalimagdore nič nevieme, objavuje sa až úplne nakoniec, predsa je po nej pomenovaný celý film. Dokonca má byť majiteľkou „sladkého času“. Ten môže odkazovať naozaj na spánok, veď je

celkom zaužívané priat' si „sladké sny“, ale zároveň dáva priestor aj pre mnoho iných interpretácií.

Postavy plné záhadností majú výrazné mená Damba, Kalimagdora. Meno Jonáš si režisér Leopold Lahola vybral svojvoľne, pretože Weissova predloha pracuje s Václavom Rebendom.

Vo filme sa mieša minulosť s prítomnosťou a budúcnosťou, ktorá je rámcovaná mechanizmami intenzity prežívania bežných ľudských udalostí. Pavla o Jonášovi raz povie: „Je tak, povedala by som, plný budúcnosti, osudu,“⁷⁴ čím vlastne naráža na budúcnosť človeka, ktorý si prejde životnými etapami, ktorého osudom je umrieť, ale s nádejou, že to nie je definitívne, smrť ako koniec intervalu bytia je zahrnutá a nastane nová dimenzia, nový život, reinkarnácia.

⁷⁴ Viz Sladký čas Kalimagdory, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Leopold Lahola, ČSSR 1968. Vysielané TV STV2, 12.7. 2009

6. *Nevesta hôľ* (1971), Martin Ťapák s dôrazom na prvky magického realizmu

„Príroda nie je vždy vyfintená vo sviatočnom odeve,
lebo ten istý výjav, ktorý včera dýchal vôňou a žiaril akoby pre rozpustilé nymfy,
je dnes ponorený do zádumčivosti. Príroda nosí farby ducha.“⁷⁵

R. W. Emerson

Martin Ťapák je slovenský režisér, herec, scenárista, choreograf, ktorý sa v slovenskej kinematografii od roku 1964 do roku 2000 pričínal ako režisér o 51 hraných filmov, herecky sa presadil v 25 snímkoch z rokov 1948 až 1989⁷⁶. V roku 1969 získal ocenenie zaslúžilý umelec, o päť rokov neskôr Štátnu cenu SSR za réžiu s prihliadnutím k jeho predchádzajúcej režisérскеj tvorbe za film *Deň, ktorý neumrie* (1974), v ktorom hral kapitána Rybína. Taktiež prevzal Rad práce, v 1976. Dodnes získal ešte štyri ocenenia, v roku 1982, Osobitú cenu poroty na 22. Filmovom festivale pre deti Gottwaldov (dnešný Zlín), za rozprávku *Plavčík a Vratko*, Cenu Antonína Zápotockého 1987 za réžiu *Kohút nezaspieva*, o rok na to sa stal slovenským národným umelcom. Posledným ale dôležitým je Kríž prezidenta Slovenskej republiky II. stupňa, ktorý mu bol udelený v roku 2002.⁷⁷ Minulý rok oslávil 86 rokov.

Vo svojej tvorbe je inšpirovaný prírodou, tradíciami, Oravou, kde sa narodil, folklórom, národnou ľudovou kultúrou, čo dokazujú snímky ako *Balada o Vojtovej Maríne* (1964), *Rok na dedine* (1967), *Nevesta hôľ* (1971), alebo divácky najúspešnejší film roku 1975 *Pacho, hybský zbojník*.⁷⁸

Macek a Paštékova píšu o *Neveste hôľ*:

⁷⁵ EMERSON, R.W. *Príroda a duch*. Praha : Jan Laichter, 1927. s. 9-10.

⁷⁶ Viz REMIAŠOVÁ, M. 2010. *Martin Ťapák* [online]. Občianske združenie Osobnosti.sk [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=383>>.

⁷⁷ Viz SLUK. *Martin Ťapák* [online]. [citované 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.sluk.sk/sk/sluk/osobnosti/martin-tapak>>.

⁷⁸ MACEK, Václav. Kontext hraného filmu 1970-1990. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s.16. ISBN 80-85187-05-1.

„V expresívnom filmovom výklade diela dominuje osudovosť, fantastickosť a rozprávkovosť príbehu. U Švantnera je mýtické dianie prejavom psychických zmätkov hlavnej postavy mladého horára (celá novela je štylizovaná ako ja-rozprávanie) a má existenciálne rozmery. Filmu táto dimenzia chýba. Stráca významovú oporu kontrapunktického prelínania vnútorného a vonkajšieho deja. Príbeh Nevesty hól sa mení na nemotivovanú obrazovú víziu, ktorú zbytočne komplikuje neujasnený autorský kľúč použitia jednotlivých výrazových prostriedkov (farebné filtre, široké objektívy, rakurzy). Vo výslednom tvare prevláda nediferencovaný výtvarný dekorativizmus, ktorý nie je ukotvený vo významovej štruktúre diela. Optické šoky paradoxne vyústili do monotónnosti a do obrazového manierizmu.“⁷⁹

Výhrady voči farebným efektom vo filme vyjadril na októbrovom plenárnom zasadnutí Ústredného výboru Komunistickej strany Československa aj vtedajší riaditeľ Slovenského filmu, Ján Podhradský, ktorý sa odkazuje na výroky z verejnej ankety, kde občania tvrdia: „Príliš ma vyrušovalo prehnané striedanie farieb.“⁸⁰ V rýchlosti sledu udalostí je náročné vyselektovať si situácie spojené s jednotlivými farebnými filtrami. Pri dôkladnom rozboře však zisťujeme, že tóny oranžovej, žltkastej a hnedej sú spojené s Tavom a Zunou, jej aktivitou v prírode, červená a fialová zobrazuje postavy pri ohni, nahú Zunu, tanečné scény, modré odtiene sú použité v noci, pri stretnutí horára s mlynárom, ale aj pri jeho paranoidných predstavách s vojakom upírom, vlkolakom, vlkom. Zelenú škálu režisér využíva v situáciách, kedy postavy nekonajú čestne, závidia, sú v pohostinstve. K čiernobielemu obrazu sa vracia pri reminiscenciách horára na detstvo a Tava na mlynárku. Farebné, nijak nekolorované, zostávajú scény rýdzo folklórne, zobrazujúce prácu ľudí z dediny. Farebné variácie nie sú definitívne a tieto motívy nie sú striktné dodržiavané.

Je neodškriepiteľné, že Martin Ľapák spolu so scenáristom Igorom Rusnákom vyjadrili poetické polohy Švantnerovej novely použitím zložitej dramaturgickej stavby. Simultánne aj kontrapunkticky striedajú a zamieňajú sen a skutočnosť,

⁷⁹ MACEK, Václav, PAŠTĚKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997, s. 324-325. ISBN 80-217-0400-4.

⁸⁰ PODHRADSKÝ, J.: Film je umenie, ale aj nástroj ideológie. *Film a doba* 19, 1973, č. 2, s. 62.

minulosť a prítomnosť, subjektívny a objektívny pohľad kamery, vyjadrovaný aj pomocou farebného tónovania alebo farebných negatívov. Domnievame sa ale, že to nebolo samoúčelné. „Ak táto prekomplikovaná forma v konečnom výsledku stroskotala, nie je v tomto prípade príčinou ani málo filmový príbeh – veď Švantnerova novela obsahuje napätie i dramatickú atmosféru – ani problém vizuálne vyjadriť silu prekypujúcich básnických trópov.“⁸¹

Paštéková taktiež porovnáva literárnu predlohu s filmom:

„Základným zdrojom napätia predlohy je rozpor medzi atavistickou túžbou identifikovať sa s archetypom počiatku, s mýtickým svetom východiska nepoznačeného konotáciami kultúry – a medzi intelektuálnou i faktickou nemožnosťou takéhoto návratu. U Švantnera bytie nie je statickou kategóriou, ale kategóriou procesuálnou. Bytie sa deje, stáva sa (v zmysle werden) a jeho východiskové pozície nemožno zopakovať, skôr sa dajú revitalizovať vibratívnosťou spomienok, ktoré sú rozostrené tokom času.“⁸²

Dešifrovanie posolstva autora sa preto stáva pre diváka obtiažnym, o ktorom si Paštéková myslí, že sa neodráža ako význam v štruktúre diela. Tak sa dostávame k problematike metafory, dekódovaniu vizuálnych vnemov, rozpoznanie cieľov autora. Tie bývajú často podceňované, aj keď treba podotknúť, že v niektorých prípadoch samotný režisér neodhadne mieru sugestivity svojej výpovede, čím ľahko sklzáne ku gýču či nezrozumiteľnosti. Niečo podobné bolo vyčítané Martinovi Ťapákovi aj v súvislosti s vyjadrovaním lyrických rovín literárnych predlôh Františka Švantnera v jeho filme *Nevesta hól'*. V tomto prípade jeho štýl Václav Macek označuje „degeneráciou experimentálnej tvorby“⁸³ čo odôvodňuje hlavne Ťapákovým nepochopením vnútorných obsahov diel Juraja Jakubiska alebo Ela Havettu. Toto stanovisko sa však javí ako logicky pomerne irelevantné, pretože

⁸¹ PUŠKÁŠ, Jozef. V nedôstojnom rúchu. *Pravda*, 13.2.1973, s. 5.

⁸² PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Diera v plote? In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 32. ISBN 80-85187-05-1.

⁸³ MACEK, Václav. Dlhých dvadsať rokov umierania/Metafora v slovenskom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 40. ISBN 80-85187-05-1.

pochopenie či nepochopenie metafory v cudzom diele nezaručuje úspech, alebo lepšie či horšie stváranie zmyslu podprahových konotácií v diele vlastnom. Ako druhú námietku uvádza dichotomické použitie technických prostriedkov s vyjadrovanými ideami. Všetky výrazové prostriedky nefungujú efektívne, pôsobia svojvoľne, ornamentálne a manieristicky. Macek doslova tvrdí: „Ďapák zachováva skladbu metafory, ale metafora nevzniká.“⁸⁴ Iný názor vidí dynamiku obrazového stvárania ako efektnú „pri zvyšovaní expresivity tanečných scén.“⁸⁵

Hudba je komponovaná Svetozárom Stračinom, ktorému práve *Nevesta hôľ* odštartovala významnú kariéru v rámci originálnej slovenskej filmovej zvukovej tvorby, kde azda najlepšie, najsugestívnejšie vyznela a pritom vystupňovala emocionálnosť sujetových momentov. S Martinom Ďapákom potom spolupracoval ešte na šiestnástich hudobných projektoch k filmom, pri ktorom najzreteľnejšie vyniká jeho autorský rukopis, typický hudobný štýl. Vyznačoval sa folklorizmom, ktorý inklinuje k expresionizmu, čím veľmi dobre dopĺňa tvorivý naturel režiséra Martina Ďapáka.⁸⁶

Prvky magického realizmu, tak ako sme ich popísali v podkapitole 3.1. sa v *Neveste hôľ* nachádzajú. Prenikanie magického a reálneho sveta je očividné. Priznáva to aj režisér, ktorý v jednom z rozhovorov vraví: „V príbehu sme taktiež nerobili rozdiel medzi realitou a ireálnou fantastičnosťou obrazu, lebo sme prišli na to, že ani sám autor nerobil rozdiel medzi týmito dvoma polohami.“⁸⁷ Tavo ani Zuna nepatria do sveta dediny, avšak ovplyvňujú a zasahujú do životov tamojších obyvateľov. K prvému bodu našej taxonómie by sa dalo priradiť aj ťažké určenie rovín snenia, spomienok, túžob a reality.

Čo sa týka akceptácie magických prvkov v rámci sujetu, to taktiež platí. Postavy sa špeciálne nepozastavujú nad zvláštnymi javmi. Príklad z filmu, kedy Zuna vraví: „Hľa, koľko vtáčích škrupín napadalo tejto noci z hviezd.“⁸⁸ Horár jej

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ OBUCH, Andrej. Zabúdanie a rozpomätávanie filmovej réžie. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 50. ISBN 80-85187-05-1.

⁸⁶ LEXMANN, Juraj. Hudba. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 88. ISBN 80-85187-05-1.

⁸⁷ FRAŇO, A. J.: Zamyslenie sa režiséra filmu „Nevesta hôľ“ – Martina Ďapáka. *Film a divadlo* 15, 1971, č. 26, s. 18-21.

⁸⁸ Viz *Nevesta hôľ*, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ďapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

akoby bez povšimnutia poetickosti jej slov odpovedá „Máš zmáčaný rubáš.“⁸⁹ Napriek tomu je náročné vyrozprávať fabulu, ktorá je podávaná hlavne cez obrazy, predovšetkým vizuálne. Jeho interpretácia záleží na individuálnom prístupe každého a nikdy nemusí byť definitívna.

Magické javy nie sú objasnené. Napríklad, že jedine horár počuje v hore spev, alebo že je Zuna stále s ním. O Zune, Tavovi máme len strohé informácie.

Ďalej platí, že sú nám ukázané postavy z prostého prostredia, obyčajný ľudia z lazov, bačovia, horári, mlynári, izolované indivíduá, ktoré prežívajú každý svoj vlastný príbeh.

Tematicky *Nevesta hôľ* zapadá do šablóny tých typicky magicko realistických. Folklor - ten nám približuje hudba Svetozára Stračinu, tradičné kroje, typicky postavené koliby. K zvykom zobrazeným vo filme patrí stará slovanská obyčaj, pri ktorej sa zisťuje panenstvo mladej nevesty na plachte, ktorá je v prípade jej doterajšej nevinnosti po svadobnej noci zakrvavená. Náboženská otázka je načrtnutá na niekoľkých miestach filmu. Hneď v úvode, keď mladý horár prichádza do dediny pristavuje sa pri kríži. Tento symbol je použitý aj na rozpoznanie hrobu, vlk je ukrižovaný, v jednom zábere vidíme kostol. K prírodným katastrofám, nástrahám, anomáliám zaraďujeme Peklisko, záhadná oblasť, kam nikto, okrem Tava nechodí. V inej scéne, keď horár uvidí Zunu v odraze jazera, pri slnečnom počasí, začne znenazdajky pršať a kruhy vytvorené dopadaním dažďových kvapiek, rozvíria jej odraz.

Nepovšimnutým nezostal ani fakt dlhovekosti Tava, ktorá podkladáme dialógom horára a Weinholda: „Kedy sa zjavil v našich končinách?“ Weinhold: „Je tu vraj odjakživa.“ Horár: „Odjakživa?“⁹⁰

Naratív je jasný, zjednodušene: „rozpráva príbeh mladého horára, ktorý sa vracia do rodnej dediny a snaží sa tu nájsť vlastný zmysel života i nový vzťah k svetu a k ľuďom.“⁹¹

Dofarbené filmové scény upozorňujú na vyjadrenie pocitov, nálad, túžob, spomienok či vášní. Vplývajú na diváka, utvárajú v ňom určitý dojem, ktorý môže

⁸⁹ Viz *Nevesta hôľ*, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

⁹⁰ Viz *Nevesta hôľ*, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

⁹¹ Výrobný list: *Nevesta hôľ*, Martin Ťapák, ČSSR, 1971, SFÚ, Bratislava: archív a dokumentácia

byť nezrozumiteľný, ale môže odkazovať na viacero rovín bytia, pozemský chaos, nejasnosť v existenciách, v neschopnosti poňať a pochopiť všetky jeho dimenzie.

Zanedbateľná nie je ani erotická línia. „Erotické fantázie, potlačované, oddaľované a nenaplnené túžby potvrdzujú, že [postavy] majú blízko k šialenstvu, libido a energia v kombinácii s praobrazmi rozpútavajú v Ťapákovom podaní celé (farebné) spektrum psychických procesov a stavov.“⁹² Živelné je priťahovanie horára a Zuny. Ona ako anima, on vitálny animus. Dopĺňajú sa, ale vedia, že sú z rozličných svetov a nikdy nebudú schopní koexistovať. To v úplnom závere konštatuje aj Tavo, keď horárovi radí, aby sa vrátil späť „medzi svoj svet.“ Zuna je jediný objekt mužských túžob. Každá z týchto maskulínnych postáv ju vníma inak, hoci sa k nej vzťahujú v rovnakých intenciách – získať ju, oženiť sa s ňou. Tavo, ju vidí ako nevinnú ľaliu, púčik, pretože sa jej najviac približuje a bola mu v minulosti sľúbená jej matkou. Absolútne opačný názor na ňu prezentuje žid Weinhold, ktorý ju zaraďuje k prostituujúcim sa devám, ktoré si vedia užívať život, a sobáš dohodol s jej otcom. Horár v nej chce vidieť nevinné dievčatko z jeho spomienok, ktoré mu samé sľúbilo vernosť a svoju ruku, ale žiarlivosť a racionalita ho núti k prehodnoteniu tejto predstavy. Zuna je pre všetkých, ale nikomu nepatrí, ako príroda.

Príbeh sa nakrúcal na Horehroní, pod Kráľovou hoľou⁹³, exteriéry dopĺňajú lokácie Lakšárska Nová Ves, Liptovská Teplička, Martinček, Šumiac, Švermovo, okolie Bratislavy, Dobšinská ľadová jaskyňa a jej okolie.⁹⁴ Vo filme tieto miesta pôsobia uzavreto, nehostinne, sú plné nástrah – v podobe divej zvery, vlkov, divokej prírody. Sú tajuplné, hrôzostrašné, opradené mýtom, ako Peklisko, v ktorom žijú obryne, vlkolaci. Napriek tomu príroda vytvára s postavami harmonickú jednotu. Kamera Viktora Svobodu sa snažila zachytiť všetky „nálady prírody“. „Horár „napáchnutý“ mestom a „živým“ svetom (Zuna: „máš skazený dych“⁹⁵) sa ako jediný živý pohybuje v mŕtvom svete archetypov, mýtov a legend, ktoré sú

⁹² FILOVÁ, E. 2006. *Nevesta hôľ a horárove erotické fantázie*. [online]. [citované 15. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://ftf.vsmu.sk/files/FRAME%201_2006_1.pdf>.

⁹³ Typickú slovenskú pesničku *Na Kráľovej holi* môžeme počuť aj v jednej zo scén

⁹⁴ SFD. 2012. *Nevesta hôľ* [online]. Slovenský filmový ústav [citované 10. 1. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://sfd.sfu.sk/main.php?id=144>>.

⁹⁵ Viz *Nevesta hôľ*, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

zrastené s prírodou, dedinou (a snáď aj národným povedomím).⁹⁶ Tým môže byť vyjadrená aj myšlienka dištancie od prírody.

Mená ako Zuna a Tavo nepatria k typickým slovenským menám, dokonca sa ani nenachádzajú na zozname používaných, oficiálnych mien. Už to symbolizuje ich inakosť, odlišnosť od ostatných. Horár sa volá Libor, v Švantnerovej novele sa spomína len raz⁹⁷, vo filme explicitne nezaznie, oslovený býva ako „pán horár, mladý pán.“

Horár neustále sníva, spomína, má zjavenia. Tie často krát pripomínajú biblické výjavy. Napríklad obnažení Zuna a horár cválajú na koňoch, až prídu k veľkej skale, kde pokľaknú a počujú hlas Tava: „pokloňte sa!“ a horár odpovedá: „Predstupujeme pred tvoju velebnú tvár.“⁹⁸ Sekvencia končí a ďalší záber ukazuje zo spánku sa preberajúceho horára.

Predtuchy a proroctvá vydávajú dedinčania, mlynár na začiatku, pri prvom stretnutí s horárom vraví: „Prišiel si?! Predvčerom som počul horu zahučať, už som vedel, že prídeš!“⁹⁹ K obdobným patrí aj proroctvo drevorubača, ktorý po tesnom vyhnutí sa horára padajúcemu stromu konštatuje: „Ako jeho otec. Aj dopadne ako on. Skončí ako jeho otec.“¹⁰⁰

Otvorený koniec v spleti hľadání, nachádzaní a týchto alternácii nemá východisko. Je to prehraný boj. Horár na konci príbehu zostáva na nulovom bode, a ak má v sebe ešte stále dostatok životaschopnosti a chuti, čaká ho nový začiatok. Predstavitel' horára, Milan Kňažko sa v rozhovore pre Film a dobu vyjadril: „Čo je reálne je iba miesto, kde sa dej odohráva. Film je vlastne básňou režiséra a ja som sa snažil priblížiť sa jeho predstavám.“¹⁰¹

V Švantnerovej novele aj v Ťapákovom filme je dôležitá spätosť človeka s prírodou, návrat do mladosti, do dospievania človeka, ktorý sa chce vrátiť do svojej rodnej krajiny. To nám pripomína biblické vyhnanie Adama a Evy z raja. Po spáchanom hriechu, odcudzení sa, musia svoje sny zanechať, musia sa vrátiť do

⁹⁶ FILOVÁ, E. 2006. *Nevesta hôľ a horárove erotické fantázie*. [online]. [citované 15. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://ftf.vsmu.sk/files/FRAME%201_2006_1.pdf>.

⁹⁷ Viz ŠVANTNER, František. *Malka a Nevesta hôľ*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962. s. 169.

⁹⁸ Viz Nevesta hôľ, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

⁹⁹ Viz Nevesta hôľ, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

¹⁰⁰ Viz Nevesta hôľ, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013

¹⁰¹ Rozhovor Milana Kňažka pre časopis Film a doba, roč.19, 1973, č.2, s. 60.

reálneho, ťažkého strastiplného života. Ako aj protagonisti v *Nevesty hôľ*. Návrat ale neexistuje, ten je zakotvený v detstve, v spomienkach, do ktorých sa horár neustále vracia, ale ďalej sa nedokáže dostať.

Abundancia prvkov magického realizmu nerobí z *Nevesty hôľ* len obyčajnú baladu. Dielo si vyžaduje divácku otvorenosť, a chápanie prepojenia vizuálneho štýlu hlavne s prírodou a minulosťou, snami a skutočnosťou. Viktor Svoboda sa snažil okom kamery variovať tieto roviny v rámci istej „pohanskej“ expresívnej poetiky. Celý príbeh je metafora, poskladaná z množstva menších, zašifrovaných metafor – jednotlivých postáv, farieb, zvukov, divokosti aj panenskosti, čistoty ľudí a prírody, ktoré končia pri zložitých otázkach bytia, klamú, zavádzajú rozplývajú sa a zas vynárajú. „Iracionalita a mysticismus sú nevyhnutnými terapeutickými nástrojmi v kríze, do ktorej ľudská spoločnosť vstúpila.“¹⁰² *Nevesta hôľ* je hra pre vlastný intelekt, nadnesene, je tak trochu geniálna, ale tiež plná kolapsov, čo z nej robí o to viac magický snímok, odráža stiesnenosť doby pokusom o útek do odľahlých končín hôr, reflektuje slovenskú ľudovosť a medzi interpretačné štruktúry vkladá ľudskú identitu.

„Až s odstupom piatich rokov od *Nevesty hôľ* vznikol ďalší podobný pokus. Jasne to svedčí o tom, že oficiálna kolibská ideológia zrozumiteľnosti bola silnejšia než súhlas s alternatívou súvisiacou s experimentom.“¹⁰³ Išlo o prvotinu Dušana Trančíka *Koncert pre pozostalých* (1976).

¹⁰² CETL, Jiří, HUBÍK, Stanislav, ŠMAJS, Josef: *Příroda a kultura*. Praha : Svoboda, 1990. s. 190.

¹⁰³ MACEK, Václav. Dlhých dvadsať rokov umierania/Metafora v slovenskom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 40. ISBN 80-85187-05-1.

7. Záver

Všetky vyššie uvedené argumenty nás oprávňujú konštatovať, že magický realizmus má svoje miesto v slovenskej kinematografii. Dokonca už oveľa skôr, ako sa o ňom prvý krát zmieňujú filmoví vedci.

V rámci kapitoly venujúcej sa určovaniu filmového žánru sme dospeli k záveru podloženému viacerými odbornými názormi, že jeho jednostranné určenie nie je možné. Taktiež zachytávať na filmové médium literárny žáner plný abstraktností, lyrizmu, poetizmu, predstáv, snov, prírodných obrazov, ako je magický realizmus sa javí ako chúlостivé a prekérne. Zobrazenie literatúry vo filme bude vždy narážať na problémy, bude nútené prekonávať najrôznejšie prekážky a bude stále konfliktné. Protiklad film a literatúra je stále prítomný, podobne ako určovanie žánru a jeho objektívnosť. Preto je samozrejmé sa nad nimi zamýšľať a korigovať ich. Pre nás a cieľ tejto bakalárskej diplomovej práce bolo samozrejmé a žiaduce integrovať tieto konštitutívne princípy na začiatok, aby sme vytvorili funkčný rámec pre ďalšie skúmanie magického realizmu, teoreticky, a potom prakticky pri všímaní si jeho prvkov vo filmoch *Sladký čas Kalimagdory* a *Nevesta hôľ*.

Ďalšou kapitolou sme sa pokúsili priblížiť problematiku magického realizmu, jeho vznik, vývojové etapy, zakladateľov, rozptyl a šírenie, ponímanie, delenie, charakter, pričom sme čerpali z publikácie Evy Lukavskej, odborníčky na magický realizmus. Všímame si, že všetky tieto aspekty nevznikali v hermeticky uzavretom prostredí, ale dávali veľký priestor rozvoju, inováciám a novým komplementárnym pohľadom.

Od základných podkladov magického realizmu prechádzame v podkapitole 3.1. k prvkom magického realizmu. Tie vychádzajú z literárnych beletristických textov aj odborných názorov, a dotýkajú sa objasnenia a vymenovania častých, opakujúcich sa magických prvkov, časovým líniám, ktoré bývajú zdeformované. Charakterizovali sme typ postáv, aké najčastejšie v dielach magického realizmu vystupujú, s ich záhadným pôvodom, vlastnosťami a schopnosťami, ktoré sú v rámci príbehu považované za bežné, a patria medzi ne napríklad dlhovekosť, zázraky, zvláštne choroby, a iné. Protagonisti majú veľkú fantáziu a predstavivosť, snívajú, halucinujú. Taktiež majú výrazné emócie, sú senzibilní, dokážu rozumieť zvieratám. Medzi postavami opačného pohlavia sa prejavuje silná sexualita, erotický náboj. Ich

mená môžu niesť zakódovaný odkaz, symbol alebo metaforu. Tie môže reprezentovať aj príroda, ktorá je nehostinná, nebezpečná. Téma zahŕňa koexistenciu prípadne súperenie človeka a prírody, jedinca v spoločnosti, bytie, spiritualitu, archetypy, pridŕža sa národnej kultúry, identity, folklóru a reflexie histórie, zvykov. V rámci naratívu sa môžeme stretnúť s inverziou príčiny a následku, to znamená, že človek najskôr niečo zažije, až následne sa dozvedáme, čo, prečo, za akých okolností a podobne. Rozprávač však môže byť nedôveryhodný, alebo sa nám predostierajú rôzne varianty, a uhly pohľadu. Vyústenie príbehu, filmu je koncipované rozporuplne, nejednoznačne, má otvorený koniec a viacero možností interpretácie. Vymedzené prvky nám slúžili ako záchytné body pri ich skúmaní a analyzovaní v dvoch konkrétnych a samostatne uvádzaných filmov Leopolda Laholu a Martina Ťapáka.

Pred samotným prístupím k analýzám sme sa venovali zaradeniu filmov *Sladký čas Kalimagdory* a *Nevesta hól'* do slovenskej kinematografie, a to v dvoch podkapitolách zaoberajúcich sa oddelene, jednotlivo najskôr historickým, kultúrnym a spoločenským podnebí na území Československa v období 1965-1975, a potom konkrétnejšie filmovým tendenciám a teóriám v rokoch 1965 až 1975.

Začiatok tejto etapy historického vývoja v Československu bol ovplyvnený značným uvoľnením politických pomerov od komunizmu smerom k demokratickejšiemu zmýšľaniu vo všetkých oblastiach bytia, vrátane umenia. K najmocnejším osobám politickej scény patril Alexander Dubček. V marci 1968 prebehla tzv. Pražská jar, s úmyslom a snahou o reformu sovietskeho socializmu. Jej výsledkom bolo zrušenie cenzúry, a rozzúrenie štátnikov spriaznených komunistických zemí, ktorí už v auguste toho istého roku zariadili vpád vojsk Varšavskej zmluvy na územie Československa. V tom čase sa výraznejšie, ľavicovo začína prezentovať Gustáv Husák, stelesnený katalyzátor normalizácie, plného odhodlania obnoviť tvrdý totalitný, neostalinský režim. To malo zdrvivý dopad na obyvateľov aj vzťahy aj kultúru. Začalo silnieť kádrovanie, spustila sa vlna emigrácie a mnohí nepohodlní, málo angažovaní pracovníci boli zo svojich miest prepustení, preradení a nahradení preverenými kolaborantmi. To isté sa dialo aj v Bratislavskej Kolibe, na čo si spomína aj Eduard Grečner, režisér priamo zasiahnutý režimom. Mapovanie tohto obdobia završujeme rokom zvolenia Gustáva Husáka za hlavu štátu.

Tendencie vo filme v rokoch 1965-1975 boli závislé a späté s politickou situáciou. V prvých piatich rokoch tohto obdobia, známych značnou liberalizáciou

v spoločnosti vznikali aj snímky odvážnejšie, experimentálnejšie, typické pre filmovú Novú vlnu. Okolo roku 1969 sa však tvorcovia museli rozdeliť a prikloniť k jednej z dvoch absolútne kontrastných línií. Prvá by rada zotrvala v uvoľnenom zobrazovaní, so slobodou vyjadrovania a zobrazovania, druhá bola podriadená režimu. Každá z nich mala svoje úskalia. Členovia prvej, neprispôsobiví filmári v tomto priemysle skončili, hneď ako pred cenzorskú komisiu vyrukovali so svojim odvážnym, kritickým alebo experimentálnym filmom, automaticky putujúcim do trezoru. Tieto snímky majú dodnes umeleckú hodnotu, sú plné pozoruhodných prvkov a v súčasnosti sa im venuje stále väčšia pozornosť.¹⁰⁴ Režiséri druhého prúdu sa priklonili k snímkom socialistického realizmu, poplatného režimu, dodržiavajúci nepísané pravidlá očakávanej angažovanej kinematografie. Tí boli následne ocenení, ďalej štátom finančne dotovaní a podporovaní. *Sladký čas Kalimagdory (1968)*, profesionálny koprodukčný počín s Nemeckou spolkovou republikou sa na krátky čas dostal do distribúcie, ale pri spätných revíziách filmov cenzorskou komisiou skončil v trezore. *Nevesta hól' (1971)* pri premietaní pôsobila na divákov chaoticky, nezrozumiteľne, úspech u nich ani u kritiky nezaznamenala. Pod tlakom ideológie sa originálnej filmovej tvorbe darilo veľmi zle, a to takmer ďalších dvadsať rokov. V tomto desaťročí vznikli filmy hodnotné, patriace do zlatého fondu slovenskej kinematografie, ale taktiež braky, ktoré zavrhlí podstatu umeleckej a zmyslupnej filmovej práce.

Piatu kapitolu venovanú *Sladkému času Kalimagdory* so zameraním na prvky magického realizmu začíname krátkym oboznámením s režisérom Leopoldom Laholom. Jeho súčasník, kamarát, Štefan Uher sa o ňom vyjadril: „Poldo Lahola. Tiež jedna téma pre slovenské pomery.“¹⁰⁵ Vo svojom poslednom filme zašifroval spôsob a podstatu ľudského bytia. Ukázal nám autentický príbeh človeka, ktorý sa snaží začleniť do spoločnosti, s magickými prvkami popierajúcimi racionalitu. Námet čerpal z románu Jiřího Weissa *Spáč ve zvěrokruhu*, kde je však základná dejová línia celkom iná, viac politická, sociálna, menej obrazotvorná. Lahola si z nej vybral motív rehabilitácie prírody a človeka, pridal krásou oplývajúce herečky, časti s erotickým podtónom a chytľavú hudbu. Pri detailnejšom skúmaní v nás ale príbeh evokuje hlbší zmysel, podstatu, ktorá nie je na prvý pohľad zrejmalá. Ide

¹⁰⁴ Filmami Juraja Jakubiska, Dušana Hanáka, Štefana Uhra alebo Ela Havettu, ktoré skončili v trezore sa zaoberá takmer každá publikácia dotýkajúca sa tohto obdobia a tejto problematiky.

¹⁰⁵ LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy – Československá zkušenost*. Praha : Národní filmový archiv, 2001. s. 239. ISBN 80-7004-100-5.

o transformáciu človeka a sveta. Tá sa deje počas štyroch ročných období, tento časový úsek však môže odkazovať na celý ľudský život, alebo na kozmický vek. V diele sme pozorovali niekoľko typických rysov magického realizmu. Zjavným je iný životný cyklus Jonáša Rebendu, ktorý sa prispôsobuje prírode, striedaniu ročných období. Jeho čas existencie v bežnom svete je zakrivený, javí sa ako ochorenie, diagnóza, je ale okolím prijímaný bez predsudkov, zaradil sa a etabloval do spoločnosti bez vážnych problémov, či hľadania príčin jeho abnormality. Jonáš sa stáva symbolom, metaforou, archetypom. Znovuzrodenia, cyklus života, môže poukazovať na podstatu nového vzťahu človeka a prírody, ale aj na neustálu potrebu človeka vzoprieť sa univerzálnemu poriadku sveta. To nám režisér ukazuje ako nemožné. K záhadným postavám bez pôvodu patrí aj Damba a Kalimagdora, po ktorej je celý film pomenovaný. Aj keď sa obaja vo filme objavujú len sporadicky, minimálne, ich funkcia je podstatná, práve svojim magickým statusom, ktorý do filmu vnášajú. Obsahovou aj sémantickou plnosťou, v ktorých nie je nič ľubovoľné alebo náhodné, aj prvkami magického realizmu sa film *Sladký čas Kalimagdory* stal jedným z prekursorov tohto štýlu, žánru alebo tendencie v slovenskej kinematografii.

V nasledujúcej kapitole, analogicky vytvorenej podľa štruktúry predošlej, sme kládli dôraz na elementy magického realizmu vo filme Martina Ľapáka, *Nevesta hól'*. Po úvodnej biografii autora, zameranej hlavne na filmovú tvorbu a ocenenia sme sa zamerali na reflexiu filmu a jeho vizuálny štýl, ktorý v čase jeho vzniku, ale aj dnes javil ako diskutovaný a názory naň boli a sú nejednotné. Martin Ľapák sa omnoho viac než Leopold Lahola snažil priblížiť literárnej predlohe. Látka, ktorú si vybral, Františka Švantnera a jeho naturalistický príbeh o Zune mu spôsobila značné vizuálne komplikácie, s ktorými sa musel umelecky, cez technicky dostupné prostriedky a postupy, vysporiadať. Tie dali filmu magicko realistický nádych. Fundamentálny je v príbehu vzťah človeka a prírody, človek v prírode. Tá je plná nástrah a tajomstiev. Postavy majú okrem nevšedných mien – Zuna, Tavo, aj ojedinelé vlastnosti, neznámy pôvod, neurčený vek, neviditeľná prítomnosť, krotkosť divých zvierat pri Zune. Horár, ústredný mužský hlavný hrdina neustále sníva, má vízie, alebo prejavy stihomamu, rozpoloženia ducha, ktoré sú vo filme zobrazované cez farebné filtre modrej, žltej, červenej, zelenej, pohybmi kamery Viktora Svobodu, podkreslené hudbou Svetozára Stračinu. Práve hudba dobre koreluje s folklórnou tematikou, pri zobrazovaní zvykov a slovenského ľudového

národa. Vyústenie príbehu je metaforické, možnosť interpretácie nie je pevne zviazaná do explicitne vyjadrenej myšlienky a stáva sa intelektuálne vrstevnatým dielom s jasnými prvkami magického realizmu.

Vďaka všetkým traktovaným skutočnostiam a podaným argumentom a dedukciám môžeme proklamovať, že sa tejto práci podarilo naplniť jej stanovený cieľ. Po teoretických kapitolách sme na filmoch *Sladký čas Kalimagdory* a *Nevesta hól'* deklarovali prítomnosť prvkov magického realizmu v slovenskej kinematografii už v období 1965-1975, priniesli sme nový pohľad na tieto diela a ich sémantický výklad.

8. Summary

This bachelor diploma thesis gives insight at the questions of determining of the film genre, describes the emergence and evolution of magical realism and specifies its elements. It categorizes the movies *Sweet Time of Kalimagdora* (1968, Leopold Lahola) and *The Bride of the Mountains* (1971, Martin Ľapák) into historical, cultural and social context of Czechoslovakia in 1965-1975 and defines in detail the tendencies and theories of cinema in this period's Slovakia. Further the thesis describes elements of magical realism in the two aforementioned movies.

Within the chapter focusing on determining the film genre, we came to conclusion, supported by several scholar's opinions, that it is not possible to determine the genre unilaterally.

Magical realism hasn't been born in hermetically enclosed environment, it was very open to innovations and new supplementary interpretations. We have specified it's sixteen characteristic elements, regarding the characters, their abilities and attributes, environment, narrative and themes. Specified elements helped us as a basis to their analysis in two specified movies, described in two distinct chapters.

Tendencies in cinema in the period between 1965-1975 were dependent and closely connected with political situation. Many valuable movies, now belonging to the "golden foundation" of Slovak cinema, as well as rubbish without any artistic value, were created in this decade.

The fifth chapter discusses how *Sweet Time of Kalimagdora*, with its richness of content and semantics, has become one of the precursors of the style and tendencies of magical realism in Slovak cinema.

The following chapter, with similar structure as the previous one, gives emphasis on elements of magical realism in Martin Ľapák's movie *The Bride of the Mountains*. After the analysis we conclude that it is an intellectual piece of art with apparent elements of magical realism.

Given all the presented arguments and deductions, we can proclaim that this thesis has fulfilled it's given goal. After the chapters devoted to theory, we have declared the presence of elements of magical realism in both films - *Sweet Time of Kalimagdora* and *The Bride of the Mountains* - and in Slovak cinema in the period between 1965-1975. We have also established a new perception of these movies and their semantic interpretation.

9. Analyzované filmy

Sladký čas Kalimagdory (1968)

Tvorcovia

Réžia:	Leopold Lahola
Námet:	Jiří Weiss (román <i>Spáč ve zvěrokruhu</i>)
Scenár:	Leopold Lahola
Kamera:	Viktor Svoboda
Hudba:	C. Hagen Galatis
Architekt:	Rudolf Kováč
Návrhy kostýmů:	Zuzana Bočeková Helga von Pinow
Strih:	Alfréd Benič
Zvuk:	Václav Škvor
Vedúci výroby:	Gejza Maráky
Výprava filmu:	Oskar Havlík
Skript:	Klotilda Kováčová

Informácie o filme

Výroba:	Československý film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba 1. tvorivá skupina Albert Marenčin / Karol Bakoš
Koprodukcia:	Gala-International Köln
Premiéra:	2. Augusta 1968 (svetová premiéra začiatkom apríla 1968, Kolín nad Rýnom)
Exteriéry:	Bratislava, Budapešť, Salzburg
Dĺžka:	102 min.
Materiál:	Farebný
Metráž (čistá):	2896 m
Rozpočet:	2 580 673 Kčs

Osoby a obsadenie

Jonáš:	Rüdiger Bahr
Pavla:	Monika Zinnenbergová
Marta:	Giselle Hahnová
Kalimagdora:	Magda Vášáryová
Pani Lebduchová:	Viera Strnisková
Lebduch:	Viktor Blaho
Pavlina matka:	Gizela Veclová
Albín:	Ivo Gogál

Nevesta hôľ (1971)

Tvorcovia

Réžia:	Martin Ťapák
Námet:	František Švantner (novela <i>Nevesta hôľ</i>)
Scenár:	Martin Ťapák Igor Rusnák
Kamera:	Viktor Svoboda
Hudba:	Svetozár Stračina
Architekt:	Anton Krajčovič
Návrhy kostýmov:	Milan Čorba
Strih:	Maximilián Remeň
Zvuk:	Ondrej Polomský
Vedúci výroby:	Viliam Čánky
Výprava filmu:	Oskar Havlík
Skript:	Sláva Marčuková

Informácie o filme

Výroba:	Slovenský film Bratislava, Štúdio hraných filmov Bratislava, Koliba, tvorivý kolektív Ivana Bukovčana
Premiéra:	22. decembra 1972
Exteriéry:	Bratislava (okolie), Dobšinská ľadová jaskyňa (okolie), Kráľova hoľa, Lakšárska Nová Ves, Liptovská Teplička, Martinček, Šumiac, Švermovo
Dĺžka:	90 min.
Materiál:	kombinovaný, farebno-čiernobiely
Metráž (čistá):	2686 m
Rozpočet:	4 386 100 Kčs

Osoby a obsadenie

Zuna:	Mária De Riggová
Horár:	Milan Kňazko
Tavo:	Július Pántik
Mlynár:	Jozef Budský
Weinhold:	Miloš Pietor
Tulák:	Jozef Majerčík
Pastier:	Vladimír Černý
Mlynárka:	Elena Pappová – Zvaríková

10. Pramene a odborná literatúra

10.1. Pramene

Články z dobových denníkov a časopisov

- BÁBIKOVÁ, Hana: Film, ktorý treba vidieť. *Ludové noviny*, 23.1. 1973, s. 5.
- BOBOK, Jozef: Laholove rozpornosti. *Roľnícke noviny*, 6. 9. 1968.
- BOBOK, Jozef: Obtiažnosť pochopenia. *Film a divadlo* 17, 1973, č. 4, s. 7.
- BOBOK Jozef: Svet Leopolda Laholu. *Film a divadlo*, 1968, č. 16, s. 9.
- BLECH, Richard: Experiment a návrat. *Film a doba*, 1968, č. 10, s. 532-534.
- ČERGOVSKÁ, Marica: Nevesta hôľ. *Slovenský denník*, 16.7. 1990, s. 5.
- DVOŘÁK, Ivan: Sladký čas Kalimagdory, *Večerní Praha*, 14.8.1968.
- FRAŇO, A. J.: Zamyslenie sa režiséra filmu „Nevesta hôľ“ – Martina Ťapáka. *Film a divadlo* 15, 1971, č. 26, s. 18-21.
- GALANDOVÁ, Eva: Sladký čas Kalimagdory. *Smena*, 2.8.1967.
- HOLÝ, Karel: Sladký čas Kalimagdory. *Pravda*, Plzeň, 6.8.1968.
- HOŘEJŠÍ, Jan: Sladký čas Kalimagdory. *Květy*, 10.8. 1968.
- HRABOVSKÁ, Katarína: Návrat do provincie. *Nové slovo*, 22.8. 1968.
- HYSKOVÁ, A.: Sladký čas Kalimagdory. *Život*, 4.12.1967.
- HYSKOVÁ, A.: Premiéry našich kín. *Zemědělské noviny*, 6.9.1968.
- CHOMA, B.: Naša literatúra vo filme. *Práca*, 14.6. 1974, s. 6.
- KALINOVÁ, Agneša: Ako vzniká Sladký čas Kalimagdory. *Film a divadlo* 1967, č.18, s 10-11.
- KARŠAY, A.: Jonáš na Kolibe. *Ludové noviny*, 21.7.1967.
- KMEŤOVÁ, Dana: Nevesta na FFP. *Roľnícke noviny*, 16.1. 1973, s. 4.
- MINICHOVÁ, Katarína: Na okraj dvoch adaptácii. *Klubový bulletin*, 1973, č. 1-2, s. 12.
- PODHRADSKÝ, J.: Film je umenie, ale aj nástroj ideológie. *Film a doba* 19, 1973, č. 2, s. 62.
- PUŠKÁŠ, Jozef: V nedôstojnom rúchu. *Pravda*, 13.2.1973, s. 5.
- Rozhovor Milana Kňazka pre časopis *Film a doba* 19, 1973, č.2, s. 60.

Beletria

ESQUIVEL, Laura. *Como agua para chocolate*, New York : Vintage, 2001. 256 s. ISBN 0385721234.

MÁRQUEZ, Gabriel, G. *Sto rokov samoty*, Bratislava : Ikar, 2004. 311 s. ISBN 8055108234.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*, New York : Grove Press, 1994. 169 s. ISBN 0-292-77121-5.

ŠVANTNER, František. *Malka a Nevesta hôľ*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962. 328 s.

WEISS, Jiří. *Spáč ve zvěrokruhu*. Praha : Mladá fronta, 1958, 242 s.

Filmy

Sladký čas Kalimagdory, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, Leopold Lahola, ČSSR 1968. Vysielané TV STV2, 12.7. 2009.

Nevesta hôľ, Štúdio hraných filmov Bratislava - Koliba, Martin Ťapák, ČSSR 1971. Vysielané TV CS Film, 4.2.2013.

Iné

Slovenský filmový ústav Bratislava: archív a dokumentácia: Výrobný list filmu *Nevesta hôľ*, Martin Ťapák, ČSSR, 1971

Slovenský filmový ústav Bratislava: archív a dokumentácia: Výrobný list filmu *Sladký čas Kalimagdory*, Leopold Lahola, ČSSR, 1968.

10.2. Odborná literatúra

ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London : British Film Institute, 1999. 246 s. ISBN 0-85170-717-3/978-0-85170-717-4-pbk.

ALTMAN, Rick: *Sémanticko-syntaktický prístup k filmovému žánru*. In: *Illuminace*, roč. 1, 1989, č. 1, s. 17–29.

BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin: *Umění filmu*. Praha : Akademia múzických umění, 2011. 639 s. ISBN 978-80-7331-217-6.

BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) realism*. London : Routledge, 2004. 154 s. ISBN 0-415-26853-2.

CETL, Jiří, HUBÍK, Stanislav, ŠMAJS, Josef: *Příroda a kultura*. Praha : Svoboda, 1990. 274 s.

CIEL, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1945-1971. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 11-28. ISBN 80-85187-01-9.

CIEL, Martin. Súvislosti slovenskej filmovej teórie 1971 až 1991. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 19-26. ISBN 80-85187-05-1.

CIEL, Martin. Žáner v hranom filme a niekoľko súvislostí s dôrazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédia, melodráma. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žáner ve filmu*. Praha : Národný filmový archiv, 2004, s. 91-105. ISBN 80-7004-116-1.

CODELL, Julie F. (ed.): *Genre, Gender, Race and World Cinema*. Oxford : Wiley-Blackwell, 2007. 496 s. ISBN 13: 9781405132336.

DURIX, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres, and Post-colonial Discourse*:

Deconstructing Magic Realism. New York : Saint Martin's Press, 1998. 206 s. ISBN 0312215851.

EMERSON, R.W. *Příroda a duch*. Praha : Jan Laichter, 1927. 297 s.

HART, Stephen M., OUYANG, Wen-Chin: *A Companion To Magical Realism*. Woodbridge : Tamesis, 2005. str. 294. ISBN 1-85566-120-9.

HOPPE, Jiří. *Opozice '68*, Praha : PROSTOR, 2009. 392 s. ISBN 978-80-7260-216-2.

HRABUŠICKÝ, Aurel. *Obrazová skladba slovenského filmu*. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 45-54. ISBN 80-85187-01-9.

HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomněn : počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*, Praha : Academia, 2012. 475 s. ISBN 978-80-200-2041-3.

Kolektiv autorov. *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let*. Praha : Československý filmový ústav, 1983. 99 s.

KOZLOV, Leonid. *Vidění světa a filmová forma*. In. BROŽ, Jaroslav, OLIVA, Ljubomír (ed.). *Film je umění*, Praha : Orbis, 1963. 286.s.

KRÁKORA, Pavel, KOPEČEK, Pavel. *Dějiny Československa 1918-1992*. Praha : EPOCHA, 2010. 56 s. ISBN 978-80-7425-080-4.

KRÁKORA, Pavel. *Pražské jaro 1968. Pokus o obnovu občanské společnosti*. Praha : EPOCHA, 2008. 280 s. ISBN 978-80-87027-78-3.

LEXMANN, Juraj. Filmová hudba. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 93-110. ISBN 80-85187-01-9.

LEXMANN, Juraj. Hudba. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 83-104. ISBN 80-85187-05-1.

LIEHM, Antonín J. *Ostře sledované filmy – Československá zkušenost*. Praha : Národní filmový archiv, 2001. 470 s. ISBN 80-7004-100-5.

LUKAVSKÁ, Eva. „Zázračné reálno“ a magický realizmus. *Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Praha : Host, 2003. 198 s. ISBN 80-7294-100-3.

MACEK, Václav. Dlhých dvadsať rokov umierania/Metafora v slovenskom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 39-48. ISBN 80-85187-05-1.

MACEK, Václav. Kontext hraného filmu 1970-1990. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s.11-18. ISBN 80-85187-05-1.

MACEK, Václav. Metafora v slovenskom hranom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Národné kinematografické centrum, 1992, s. 67-82. ISBN 80-85187-01-9.

MACEK, Václav, PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta, 1997. 599 s. ISBN 80-217-0400-4.

MIHÁLOVÁ, Herta. Prvky magického realizmu v kontexte magického realizmu latinskoamerického, Bakalárska práca, Filozofická fakulta MU Brno. Brno : Masarykova Univerzita, 2008.

MICHALOVIČ, Peter, ZUSKA, Vlastimil. Žánr medzi bytím a nastávaním. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 2004, s. 11-18. ISBN 80-7004-116-1.

OBUCH, Andrej. Zabúdanie a rozepamätávanie filmovej réžie. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 49-60. ISBN 80-85187-05-1.

OTÁHAL, Milan. *Opozice, moc, spoločnosť 1969/1989*. Praha : MAXDORF, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994. 124 s. ISBN 80-85800-12-8.

PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Diera v plote? In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1970-1990*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1993, s. 27-38. ISBN 80-85187-05-1.

PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. In MACEK, Václav (ed.). *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum, 1992, s. 29-45. ISBN 80-85187-01-9.

PTÁČKOVÁ, Brigita, PTÁČEK Luboš. Rétorika narativu a rétorika žánru. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 2004, s. 19-31. ISBN 80-7004-116-1.

ŠLEKRA, Jozef. Žánr jako řečová hra. In PTÁČKOVÁ, Brigita (ed.). *Žánr ve filmu*. Praha : Národní filmový archiv, 2004. s. 39-45. ISBN 80-7004-116-1.

ŠMATLÁKOVÁ, Renáta. *Katalóg slovenských celovečerných filmov 1921-1999*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1999. 435 s. ISBN 80-85187-20-5.

Internetové odkazy

BALUN, P. 2008. *August 1968* [online]. Ústav pamäti národa [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.upn.gov.sk/august-68/>>.

FILOVÁ, E. 2006. *Nevesta hôľ a horárove erotické fantázie*. [online]. [citované 15. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <http://ftf.vsmu.sk/files/FRAME%201_2006_1.pdf>.

GREČNER, E. 2011. *Slovenský film videný zvnútra* [online]. [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://grecner.blog.sme.sk/c/283059/Slovensky-film-videny-znutra-19.html#ixzz2NFywY1Wq>>.

REMIASOVÁ, M. 2010. *Martin Ťapák* [online]. Občianske združenie Osobnosti.sk [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=383>>.

SFD. 2012. *Nevesta hôľ* [online]. Slovenský filmový ústav [citované 10. 1. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://sfd.sfu.sk/main.php?idf=144>>.

SFD. 2012. *Sladký čas Kalimagdory* [online]. Slovenský filmový ústav [citované 10. 1. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.sfd.sfu.sk/main.php?idf=115>>.

SLUK. *Martin Ťapák* [online]. [citované 25. 3. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.sluk.sk/sk/sluk/osobnosti/martin-tapak>>.

USTRCCR. 2013. *Gustáv Husák* [online]. Ústav pro studium totalitných režimů [citované 10. 3. 2013]. Dostupné z WWW:<<http://www.ustrcr.cz/cs/gustav-husak>>.

11. Zoznam citovaných filmov:

(zoraďené chronologicky podľa roku vzniku)

Martin Frič: *Návrat domov* (1948)

Pavol Bielik: *Vlčie diery* (1948)

František Čáp: *Biela tma* (1948)

Leopold Lahola: *Epizódka* (1948)

Martin Ľapák: *Balada o Vojtovej Maríne* (1964)

Ján Káďr, Elmar Klos: *Obchod na korze* (1965)

Jiří Menzl: *Ostro sledované vlaky* (1966)

Štefan Uher: *Panna zázračnica* (1966)

Štefan Uher: *Tri dcéry* (1967)

Martin Ľapák: *Rok na dedine* (1967)

Juraj Jakubisko: *Kristove roky* (1967)

Eduard Grečner: *Drak sa vracia* (1967)

Stanislav Barabáš: *Krotká* (1968)

Leopold Lahola: *Sladký čas Kalimagdory* (1968)

Martin Hollý: *Balada o siedmych obesených* (1968)

Juraj Jakubisko: *Vtáčkovia, siroty a blázni* (1969)

Dušan Hanák: *322* (1969)

Martin Ľapák: *Nevesta hól'* (1971)

Martin Ľapák: *Deň, ktorý neumrie* (1974)

Martin Ľapák: *Pacho, hybský zbojník* (1975)

Dušan Trančík: *Koncert pre pozostalých* (1976)

Martin Ľapák: *Plavčík a Vratko* (1981)

Juraj Jakubisko: *Tisícročná včela* (1983)

Martin Ľapák: *Kohút nezaspieva* (1986)

12. Anotácie / Annotation

Autor: Kristína Klemanová

Názov katedry: Katedra divadelných, filmových a mediálnych štúdií

Názov fakulty: Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Názov diplomové práce: Magický realizmus slovenského filmu (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovensko 1968 a Nevesta hôľ, Martin Ťapák, ČSSR/Slovensko 1971)

Vedúci diplomové práce: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Počet znakov: 78 537

Počet titulov použitej literatúry: 41

Počet príloh: 0

Kľúčové slová: magický realizmus, slovenský film, Sladký čas Kalimagdory, Nevesta hôľ, Leopold Lahola, Martin Ťapák, spoločensko-kultúrno-historický kontext 1965 -1975

Anotácie: Bakalárska diplomová práca nazerá na problematiku/otázky určovania filmového žánru, opisuje/popisuje vznik a vývoj magického realizmu a definuje jeho prvky. Pracuje s filmami Sladký čas Kalimagdory (1968, ČSSR, Leopold Lahola) a Nevesta hôľ (1971, ČSSR, Martin Ťapák), ktoré začleňuje do historického, kultúrneho a spoločenského kontextu Československa v (rokoch) 1965-1975. Taktiež/tiež uvádza dobové tendencie a teoretické prístupy k Slovenskej kinematografii v danom období. Ďalej sa práca zameriava na sémantickú analýzu vyššie uvedených filmov.

Author: Kristína Klemanová

University department: Department of theater, film and media studies

Faculty: Philosophical Faculty of Palacký University in Olomouc

Title of the thesis: Magical realism in Slovak films (Leopold Lahola - Sladký čas Kalimagdory, ČSSR/Slovakia 1968 a Nevesta hôľ, Martin Ťapák, ČSSR/Slovakia 1971)

Supervisor of the thesis: Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, Ph.D.

Number of characters: 78 537

Number of used bibliography: 41

Number of supplements: 0

Keywords: Magical realism, slovak film, Sweet time of Kalimagdora, The Bride of the Mountains, Leopold Lahola, Martin Ťapák, socio-cultural-historical context 1965 - 1975

Annotation: Bachelor diploma thesis looks at the questions of determining the film genre, describes the emergence and evolution of magical realism and defines its elements. The thesis works with movies Sweet Time of Kalimagdora (1968, ČSSR, Leopold Lahola) and The Bride of the Mountains (1971, ČSSR, Martin Ťapák), which are incorporated into historical, cultural and social context of Czechoslovakia in 1965-1975. It also states contemporary tendencies and theoretical approaches to Slovak cinema in that period. Later the thesis focuses on semantic analysis of the aforementioned movies.