

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

**MAGISTERSKÉ PREZENČNÉ ŠTÚDIUM
2013 – 2015**

DIPLOMOVÁ PRÁCA

Simona Kičinová

**Slovenský film v československej kinematografii od polovice 50.
rokov po nástup novej vlny**

Praha 2015

Vedúci diplomovej práce:

Mgr. Libor Svoboda, Ph.D.

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER FULL-TIME STUDIES

2013 – 2015

DIPLOMA THESIS

Simona Kičinová

**Slovak film in the Czechoslovak cinematography from the
second half of the 1950s until the onset of the new wave**

Prague 2015

The Diploma Thesis Work Supervisor:

Mgr. Libor Svoboda, Ph.D.

Prehlásenie

Prehlasujem, že predložená diplomová práca je mojim pôvodným autorským dielom, ktoré som vypracovala samostatne. Všetku literatúru a ďalšie zdroje, z ktorých som pri spracovaní čerpala, v práci riadne citujem a sú uvedené v zozname použitých zdrojov.

Súhlasím s prezenčným sprístupnením diplomovej práce v univerzitnej knižnici.

V Prahe dňa 11.03.2015

Meno autorky Simona Kičinová

Pod'akovanie

Chcela by som sa poďakovať svojmu vedúcemu práce Mgr. Liborovi Svobodovi, Ph.D. za jeho cenné rady, námety a pripomienky.

Anotácia

Diplomová práca „Slovenský film v československej kinematografii od polovice 50. rokov po nástup novej vlny“ sa zaoberá vývinom slovenskej kinematografie počas obdobia komunistického režimu. Slovenský film sa začal rozvíjať po znárodnení kinematografie. Komunisti považovali film za organickú súčasť socialistickej výstavby a ideovo-politický nástroj. Určili hlavnú metódu tvorby, a to socialistický realizmus. Dôsledkom toho mnohí umelci upadali do schematizmu. Po XX. zjazde KSSZ sa situácia zmenila a dopad odhalenia zločinov Stalina a kultu osobnosti určila nový smer vývoja československej kinematografie. Mierne uvoľňovanie sa viac prejavilo v diela českých režisérov, ktoré boli skritizované na I. festivale československých filmov v Banskej Bystrici. Slovenská kinematografia výrazne zaostávala za českou tvorbou. Situácia sa zmenila po príchode prvých absolventov pražskej FAMU, ktorí v roku 1962 natočili prelomové diela Havrania cesta, Boxer a smrť a Slnko v sieti.

Kľúčové pojmy

Banská Bystrica, československá kinematografia, komunizmus, Paľo Bielik, Slnko v sieti, slovenský film, socialistický realizmus, Štefan Uher.

Annotation

Diploma thesis "Slovak film in the Czechoslovak cinematography from the second half of the 1950s until the onset of the New Wave" deals with the development of Slovak films during the period of Communist regime. Slovak film began to evolve after the nationalization of cinematography. Communists considered the film to be an organic part of socialist construction, an ideological and political tool. For this reason some artists turned to schematism. After XX. Congress of KSSZ changed the situation and the effect of revealing the crimes of Stalin and the cult of personality identified a new direction of development of the Czechoslovak cinema. Modest liberation was more reflected in the work of Czech film directors and their films were objects of criticism during I. Czechoslovak film festival in Banská Bystrica. Slovak films significantly fell behind the Czech film. The situation changed after the arrival of the first graduates of FAMU who in 1962 made films such as Raven Way, Boxer and the Death and the Sun in a Net.

Key words

Banská Bystrica, communism, Paľo Bielik, Slovak film, socialist realism, The Czechoslovak cinematography, The Sun in a Net, Štefan Uher.

OBSAH

ÚVOD	9
1 SLOVENSKO POČAS SOCIALISTICKEJ VÝSTAVBY	11
1.1 Slovenské národné povstanie.....	12
1.2 Roky „riadenej demokracie“	13
1.3 Na ceste k socializmu	14
1.3.1 Vyhľadávanie nepriateľov štátu	15
1.3.2 Slovensko po Stalinovej a Gottwaldovej smrti	17
2 POČIATKY KINEMATOGRAFIE	20
2.1 Vývin vedúci k vzniku svetovej kinematografie	20
2.2 Prvá filmová projekcia.....	21
2.3 Vznik kín a filmová produkcia v rakúsko-uhorskej monarchii	22
2.4 Prvé české a slovenské filmy	24
3 ČESKOSLOVENSKÁ KINEMATOGRAFIA V ROKOCH 1918 – 1945	26
3.1 Požičovne filmov a cenzúra.....	27
3.2 Slovensko ako prítiažlivý exteriér pre filmárov	28
3.3 Český a slovenský film počas 2. svetovej vojny	31
4 SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE A ROZVOJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIE	35
5 PAĽO BIELIK – ZAKLADATEĽ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIE	37
5.1 Herecké obsadenie	37
5.2 Režisárska činnosť	38
5.2.1 Vlčie diery (1948)	39
5.2.2 Štyridsaťštyri (1957)	41
5.2.3 Kapitán Dabač (1959)	42
6 VÝVOJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIA V KOMUNISTICKOM ČESKOSLOVENSKU	45
6.1 Cenzúra	46
6.2 Prezidentské dekréty	47
6.3 Socialistický realizmus a veselohry	50

6.4	Situácia v kultúre po Stalinovej a Gottwaldovej smrti	54
6.5	Schematizmus v kinematografii	56
6.6	Slovenský film od polovice 50. rokov	57
7	BANSKÁ BYSTRICA	65
8	UMELECKÉ VYZRENIE SLOVENSKEHO FILMU	72
8.1	Martin Hollý a Havrania cesta	76
8.2	Peter Solan a Boxer a smrť	78
8.3	Štefan Uher a Slnko v sieti	82
	8.3.1 Roky na FAMU	83
	8.3.2 Dokumentárna tvorba	84
	8.3.3 Hraná tvorba – Slnko v sieti (1962)	86
	ZÁVER	95
	ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY	97
	ZOZNAM SKRATIEK	102
	ZOZNAM PRÍLOH	103

ÚVOD

Diplomová práca „*Slovenský film v československej kinematografii od polovice 50. rokov po nástup novej vlny*“ sa venuje otázke vývoju hranej tvorby počas obdobia komunistického režimu, ktorý film využíval pre budovanie socializmu a výchove socialistického človeka. Slovenská národná kinematografia vznikla v čase znárodňovania a jej vývin sa líšil od českej tvorby, hlavne po stránke kvality a v počte vyrobených titulov. Cieľom práce je poukázať na vývoj slovenského filmu v rámci československej kinematografii od politického a spoločenského uvoľnenia po Stalinovej smrti po nástup novej vlny.

Prvá kapitola sa zaoberá politickou a spoločenskou situáciou na Slovensku od konca 2. svetovej vojny po začiatok 60. rokov. Slovenské národné povstanie, voľby v roku 1946 a politický prevrat vo februári 1948 sú významnými udalosťami v dejinách Československa. Nástup komunistov a upevňovanie totalitného režimu, ktorým budovali socializmus prinieslo zmeny v spoločnosti. V prvých rokoch výstavby prebehli čistky v štátnom aparáte, hospodárstve, spoločenských organizáciách, školstve i kultúre. Stanovila sa jediná akceptovateľná metóda tvorby – socialistický realizmus. Prvé roky upevňovania režimu boli v znamení budovateľského optimizmu a brutality totalitnej moci. Druhá polovica 50. rokov je charakteristická mierou liberalizácie, znovunastoleniu stalinizmu a s prechodom do ďalšieho desaťročia uvoľnenie ideologických tlakov, čo sa všetko prejavilo aj v oblasti kultúry.

V druhej kapitole je vo všeobecnosti popísaný rozvoj kinematografie, ktorý naviaže v ďalšej kapitole na rozvoj kinematografie v Československu počas prvej republiky. V období prvej Československej republiky sa nové masovokomunikačné médium stalo súčasťou slovenskej kultúry. Slovenská kinematografia prakticky neexistovala, pretože nedokázala bez podpory štátu na malom trhu a v konkurencii s českou tvorbou vyrábať ziskové filmy. Z toho dôvodu Slováci len participovali na filmovej tvorbe iných, hlavne tematikou a exteriéromi. Nacistická okupácia priniesla radu zmien. Okrem toho, že sa film stal nástrojom politickej propagandy, vznikli spoločnosti Nástup a Školfilm.

Slovenské národné povstanie a nasledujúce udalosti výrazne posunuli slovenskú kinematografiu. Z pôvodnej česko-slovenskej vznikla slovensko-česká spolupráca vo filme *Varúj...!* (1946). Prvý celovečerný film režíroval spoločne s Martinom Fričom Paľo Bielik, režisérska osobnosť ďalšieho desaťročia. Z toho dôvodu mu je venovaná samostatná kapitola. Hoci sa má diplomová práca zaoberať hlavne druhou polovicou 50. rokov, pre komplexnosť témy je potrebné uviesť významné udalosti v rámci histórie Slovenska a vývoju filmu v Československu.

50. roky, ktorým sa venuje šiesta kapitola, sú charakteristické vznikom titulov, ktoré sa podieľali na budovaní socialistického človeka. Hlavným rozvíjajúcim sa žánrom bola veselohra, i keď koniec tohto desaťročia priniesol nové požiadavky – vznik filmov pre deti a detektívky. Jediným prijateľným spôsobom tvorby bol socialistický realizmus. Po Stalinovej a Gottwaldovej smrti a po XX. zjazde KSSZ sa prejavili zaváhania v politickej moci a v tvorbe bola cítiť liberalizácia. V českej produkcii vzniklo niekoľko titulov, ktoré boli patrične skritizované na I. festivale československých filmov v Banskej Bystrici. Problematika festivalu je rozobratá v siedmej kapitole.

V druhej polovici 50. rokov prišli do praxe prví absolventi pražskej FAMU. Tí svojim postojom ku skutočnostiam sa najprv formovali v dokumentaristike a neskôr v hranej tvorbe. V roku 1962 vznikli prvé slovenské nadpriemerné diela *Boxer a smrť* režiséra Petra Solana, *Havrana cesta Martina Hollého* a *Slnko v sieti* Štefana Uhera. Slovenská kinematografia sa prvýkrát výrazne presadila v celoštátnom kontexte, preto týmto titulom je venovaná pozornosť v poslednej kapitole s dôrazom na osobnosť Štefana Uhera a najprelomovejšie dielo tejto trojice *Slnko v sieti*.

1 SLOVENSKO POČAS SOCIALISTICKEJ VÝSTAVBY

Dejiny Slovenskej republiky sa začali písať so vznikom prvej Československej republiky 28. októbra 1918 po rozpade rakúsko-uhorskej monarchie. Kým však prišla do podoby komunistického Československa udialo sa mnoho významných udalostí.

V období medzi 1. a 2. svetovou vojnou sa začal formovať politický systém nového štátu. Prvým prezidentom bol Tomáš Garrigue Masaryk. Počas jeho pôsobenia došlo k pozemkovej a menovej reforme. Z rakúsko-uhorskej meny vznikla nová československá koruna. Hospodárstvo sa rozvíjalo a s ním aj politická scéna. Začali sa presadzovať strany, ktoré tvorili budúcnosť národa. V roku 1930 zasiahla Československo hospodárska kríza, spôsobená kolapsom akciového trhu na newyorskej burze. Nezamestnanosť vzrastala, ale ekonomike sa podarilo spamätať, i keď hospodárska produkcia nedosahovala také výsledky ako pred jej vypuknutím. Politický vývoj sa do začiatku 2. svetovej vojny niesol v znamení nárastu extrémistov a nemeckého nacionalizmu v susednom štáte. Zlom v politickom vývoji Československa nastal v roku 1935, kedy sa konali voľby. Nemecké Sudetendeutsche Partei získali v českom pohraničnom pásme stúpencov. Na Slovensku si svoje postavenie udržala HSĽS na čele s Milanom Hodžom. V tom istom roku prvý československý prezident abdikoval a jeho kreslo obsadil Eduard Beneš. V roku 1936 parlament prijal zákon na obranu štátu a posilnenie obranyschopnosti Československa. Za účelom ochrany vznikla Stráž obrany štátu, ale situácia sa zhoršovala. Smrť zakladateľa a osloboditeľa národa Čechov a Slovákov symbolizuje nastávajúce udalosti. Adolf Hitler oznámil, že prvým objektom útoku bude Československo. Požadoval ochranu práv Nemcov a deklaroval to odhodlaním ich oslobodiť. Významným dátum pre československý národ je 29. august 1938, kedy bola v Mníchove uskutočnená konferencia veľkých mocností. Nemecko, Veľká Británia, Francúzsko a Taliansko podpísali dohodu o odstúpení českého pohraničného územia Nemecku. Eduard Beneš spoločne s vládou podmienky mníchovského diktátu prijali, a to znamenalo koniec existencie Československej republiky. Nemci okamžite začali obsadzovať odstúpené územia, čo malo aj ekonomické dopady. Československo bolo rozdelené na Protektorát Čechy a Morava, kde nemecké záujmy hájil

prezident dr. Emil Hácha a Slovenskú republiku zastupoval Jozef Tiso. Nemecká okupácia začala vojnu so vstúpením vojsk do Moravskej Ostravy 14. marca 1939. Platnosť Mníchovskej dohody symbolizuje atentát na Reinharda Heydricha, čo znamenalo skutočný boj za československý národ. Vojnové úspechy Sovietskeho zväzu viedlo k uzavretiu zmluvy, ktorá mala zabezpečiť ochranu Československa proti novému útoku. Vytvorilo to dobrý základ pre ďalšie formovanie republiky a zápas o jej budúcu podobu. Zmluva bola uzatvorená 12. decembra 1943 po debatách Eduarda Beneša a Klementa Gottwalda (pozri obrázok 1 príloha A) o usporiadaní Československa. Toto jednanie a postup Červenej armády do strednej Európy znamenalo nárast vplyvu komunistov.¹ Komunistickému teroru predchádzala významná udalosť v dejinách Slovákov, a to Slovenské národné povstanie.

1.1 Slovenské národné povstanie

Slovenské národné povstanie sa pripravovalo v spolupráci s armádou, pretože ľudia neboli spokojní so stanoveným režimom. Už počas príprav na Slovensku existovali partizánske oddiely, sídliace hlavne v horách. Avšak tie neboli ochotné sa podriať vojenským a politickým podmienkam Slovenskej národnej rady. Spôsobovali komplikácie v pripravovanom povstaní a vyvolali zásah Nemcov. Nemecká armáda začala obsadzovať územie Slovenska, čo viedlo národ k začatiu povstania. 30. september 1944 bol v banskobystričskom rozhlase oficiálne vyhlásený začiatok povstania, ktorý sa centralizoval hlavne v Banskej Bystrici a jej okolí. Na pomoc slovenskému národu prišli Česi, Rusi, Francúzi, Poliaci a ďalšie národnosti, ktoré sa zapojili do celosvetového zápasu proti nacizmu. Keďže boje boli tvrdé a mnohé miesta padli, partizáni sa stiahli do hôr, kde naďalej kládli odpor oddielom SS² až do oslobodenia Slovenska Červenou armádou. V jarných mesiacoch nasledujúceho roka sa podarilo Nemcov vytlačiť zo slovenského územia a bolo oslobodené od teroru. I keď sa v niektorých miestach naďalej Nemci udržali,

¹ KOVÁČ, D. *20. Storočie svetla, 20. Storočie temna*. Bratislava: Q 111, 2000, s. 75-124. ISBN 80-85401-88-6.

² SS bola ozbrojená organizácia, ktorá pôvodne vznikla zo skupiny prívržencov Adolfa Hitlera ako jeho osobná stráž. Časom si začala podriaďovať aj štátne a bezpečnostné aparáty nacistického Nemecka.

v máji 1945 sa násilie Adolfa Hitlera skončilo. Pred oficiálnym skončením 2. svetovej vojny sa niektorí kompetentní stretli v Košiciach, kde bol vyhlásený program novej vlády tzv. Košický vládny program, ktorý stanovil podmienky pre politickú súťaž, zahraničnú politiku, vojenskú orientáciu, potrestanie kolaborantov a zradcov a zmocnenie sa majetku Nemcov a Maďarov na Slovensku.³ Základom Košického vládneho programu boli návrhy KSČ, ktoré sa realizovali v druhej etape československej revolúcie. Formoval sa nový politický systém, položil sa základ ľudovodemokratickej moci. KSS získala rozhodujúce pozície a veľký vplyv na politicky aktívnych obyvateľov. Podobná situácia bola aj v susednom Česku, až na to, že aktivita bola na vyššej úrovni. Spočiatku komunisti nemali záujem nastoliť diktatúru proletariátu, ale dosiahnuť národnú a demokratickú revolúciu. Ich strategicko-taktická línia vo forme postupného preberania moci nad robotníckou triedou a likvidovanie buržoázie, viedlo k socializmu cez riadne uskutočňované demokratické princípy.⁴

1.2 Roky „riadenej demokracie“

V dejinách národa má podstatné miesto aj uplatnenie prezidentských dekrétov. Celkom bolo k platnosti vydaných 143 dekrétov, z toho 17 ústavných. Na ich základe sa začalo znárodňovanie kľúčového priemyslu, veľkopriemyslu, bánk a poisťovní, čím sa oslabil sila buržoázie a upevnili sa hegemonia robotníckej triedy.⁵ Prvé voľby po 2. svetovej vojne, ktoré sa konali v roku 1946, znamenali výhru DS. Vznikla počas odboja a v prvých voľbách po vojne získala o polovicu viac hlasov ako komunisti. V Čechách bol tento stav iný. KSČ sa stalo na čele s Klementom Gottwaldom najsilnejšou stranou, čo ho oprávňovalo zostaviť novú vládu. Komunisti získali dôležité pozície vo vláde a začali so Stalinovou podporou upevňovať svoje ambície. Slovensko sa pripravovalo na

³ KOVÁČ, D. *Dějiny Slovenska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 234-245. ISBN 80-7106-267-7.

⁴ BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1988, s. 29-48.

⁵ Tamže, s. 83-88.

industrializáciu, bol prijatý zákon o dvojročnom pláne na obnovu zničenej zeme a jeho hospodárstva. Súčasťou Košického vládneho programu bola otázka o postavení Slovenska v Československu. Kompetentní vyžadovali, aby Slovenská národná rada vykonávala zákonodarnú moc a Zbor poverencov výkonnú moc. Ďalej chcela, aby mala primerané zastúpenie v ústredných orgánoch a o veciach svojho národa rozhodovala len ona. Košický vládny program sa stal zlatou strednou cestou a kompromisom. Lenže nastali spory. Právomoci aké Slovenská národná rada vyžadovala, boli v rozpore s centralizmom. Vznikla tak prvá a druhá pražská dohoda. Po voľbách v roku 1946 sa všetko zmenilo. Porazení komunisti na Slovensku zmenili svoj postoj a aby si zaistili svoje miesta, začali sa hlásiť k centralizmu, čo KSCĽ prišli vhod. Z toho dôvodu vznikla tretia pražská dohoda, ktorá zriedila právomoci Slovenskej národnej rady a DS, ktorá bola vedúcou politickou stranou nakoniec podľahla tlakom komunistov a českých politických strán a odstúpila. Demagógia s populizmom predstavovali nástroj, s ktorým získali komunisti podporu československej verejnosti. Demisie ministrov národnosocialistickej, ľudovej a demokratickej strany prezident Eduard Beneš odmietol prijať, ale tlak komunistov, hrozba občianskej vojny a mocenský zásah Sovietskeho zväzu ho prinútil demisie prijať a následne vymenovať novú vládu podľa návrhu Klementa Gottwalda. Víťazstvo komunistov a politický prevrat viedol k nastoleniu komunistického totalitného režimu, čo hralo do karát Stalinovi a Sovietskemu zväzu, ktorý mal v strednej Európe rozhodujúce postavenie.⁶

1.3 Na ceste k socializmu

S novým režimom prišla i nová ústava. Prezident Beneš ju odmietol podpísať a na svoj post abdikoval. Jeho nástupcom sa stal Klement Gottwald. Jeho pozíciu obsadil Antonín Zápotocký. Znamenalo to, že najvyššie štátne orgány mali v rukách komunisti. Došlo k masovému zoštatňovaniu podnikov, likvidácii remeselníkov a menších živnostníkov. Postupne dochádzalo k tvorbe JRD v slovenských dedinách, ktorému sa museli ľudia, vlastníci pozemky, statky, dobytok podradiť, pretože boli zavražďovaní alebo do toho

⁶ KOVÁČ, D. *Dějiny Slovenska*, s. 249-260.

násilným spôsobom nútení. Tí, ktorí odmietli boli označení za nepriateľov štátu a posielaní buď do väzenia alebo do novovzniknutých pracovných táborov. Deti triednych nepriateľov to mali v živote ťažké. Nemohli nastúpiť na vysoké školy, boli zo zamestnaní prepustení. V roku 1952 sa uskutočnila masová kolektivizácia družstevníkov a ich majetku do JRD. Behom krátkej chvíle jestvovali len štátni zamestnanci. Komunisti mali dosah aj na ostatné sektory. V štátnom aparáte, hospodárstve, spoločenských organizáciách, vede, kultúre a školstve prebehla rozsiahla čistka a začalo dosadzovanie novej elity, a to všetko zastrašovaním. Začali sa politické procesy. V roku 1948 sa konal prvý proces proti členom DS, ktorí boli odsúdení na niekoľko rokov vo väzení pre vykonštruované zločiny. O ne sa postarala Štátna bezpečnosť ešte pred rokom 1948.⁷

1.3.1 Vyhľadávanie nepriateľov štátu

Výstavba socializmu mala vysoké nároky na stranícke orgány a všetkých komunistov. Komunistická strana stála na čele realizácií cieľov a presvedčovaní, vychovávaní a organizovaní, aby získala pracujúcich ľudí. Skvalitnenie členskej základne predstavovalo stranícke vzdelávanie, ktoré viedlo k dôslednému osvojeniu si marxisticko-leninskej teórie a spôsobom k aktívnemu pôsobeniu na nestraníkov. Ďalší krok ku kvalitnejšej práci bol nový organizačný poriadok strany. Korigoval sociálne zloženie základne, rozvíjal leninské normy života a pripravoval nestraníkov na vstup do strany. Aby bola stranícka organizácia posilnená, nesústredili sa len na družstevníctvo, ale aj na stavebníctvo, štátne majetky, štátne strojové stanice. V roku 1950 došlo k hromadnej previerke všetkých členov a kandidátov strany. Hľadanie triedneho nepriateľa vo vnútri strany viedlo k procesom s buržoáznymi nacionalistami. Boli za nich označení Gustáv Husák, Laco Novomeský a Vladimír Clementis. Vznesené obvinenie sa vzťahovalo na povstaleckú generáciu z dôvodu presadzovania federatívneho modelu usporiadania Československa v rokoch 1945 – 1947, kedy sa riešili právomoci Slovenskej národnej rady a slovenská otázka. Vladimír Clementis bol popravený, ostatní odsúdení a uväznení. Týmto

⁷ KOVÁČ, D. *Dějiny Slovenska*, s. 262-264.

preventívnym zákrokom zabránili pokusom o otvorenie slovenskej otázky.⁸ Postavenie Slovenska v Československej republike bolo záležitosťou ignorovanou. Už pred februárom 1948 sa podarilo vytvoriť štátny centralizmus, ale s politickým prevratom, KSS stratila svoju samostatnosť a zlúčila sa s KSČ. Mysleli si, že s industrializáciou Slovenska sa sama otázka Slovákov vyrieši. Pravdou je, že Slovensko zaostávalo za Českom vo viacerých veciach. Industrializáciou sa snažili dostať slovenskú ekonomiku na roveň českej, čo bolo súčasťou výstavby socializmu. Po celej krajine začali budovať priemyslové komplexy a vytvárať tým nové pracovné miesta. Z agrárneho Slovenska sa stalo priemyslové. Roľnícke družstvá dostávali podporu, úroveň dedinského prostredia a obyvateľstva sa zvýšila. V porovnaní s minulosťou sa slovenský občan mal podstatne lepšie, ale neskôr ekonomika začala stagnovať a neudržala si rovnaký dynamický rozvoj ako ekonomika západnej Európy a Ameriky. Ekonomickým vyrovnaním sa komunistom nepodarilo na otázku zabudnúť, ale industrializáciou, modernizáciou a nárastom inteligencie ju mali opäť na stole, v novej podobe. KSČ túto situáciu riešila spôsobom, že v čase po XX. zjazde KSSZ bol stav bloku narušený, tak rozšírili právomoci Slovenskej národnej rady, ktoré boli len akousi symbolikou.⁹

Objektom komunistického režimu bola katolícka cirkev. V minulosti bola spätá s ľudáctvom a mala určitý politický vplyv. Cez náboženstvo cirkevní hodnostári spúšťali protikomunistickú hystériu a vyjadrovali presvedčenie, že kresťanstvo a komunizmus nemôže pre ideové rozpory fungovať ako jeden celok. Podobne sa k tomu postavila i gréckokatolícka cirkev, a tak sa začalo obnovovať pravoslávne vierovyznanie.¹⁰ V Sovietskom zväze bol stav iný. Prenasledovaní boli pravoslávni. V Československu sa komunisti vyrovnali s cirkvou Akciou K. Počas noci z 13. na 14. apríla 1950 sa začali likvidovať mužské kláštory a mnísi boli nútení z rehole vystúpiť. Tých čo sa priecili uväznili, mladých umiestnili do Pomocných vojenských práporov, niektorí si kňazské povolanie udržali, iní si museli zamestnanie hľadať. Podobným spôsobom boli zničené aj

⁸ BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*, s. 244-249.

⁹ KOVÁČ, D. *Dejiny Slovenska*, s. 267-280.

¹⁰ BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*, s. 250-254.

ženské kláštory. Akcia K bola jednou z častí postupu komunistov. Ani tu sa niektorí nevyhli politickým procesom.¹¹

Komunistický režim bol veľmi tvrdý. Mnohí boli donútení utiecť za hranice železnej opony. Emigrácia Slovákov do západnej Európy, Ameriky a Kanady narastala, ale hranice to sťažovali. V zahraničí existovali prevádzkači, ktorých prácou bolo ilegálne prevádzať ľudí a informácie cez hranice. Dostávali sa na územie Československa ilegálnymi cestami, čo bolo veľmi nebezpečné a veľakrát to skončilo tragédiou. Ľudia nemali na výber. Označenie „podozrivý“ sa vyskytovalo už pri akejkoľvek malej občianskej iniciatíve. Z toho dôvodu množstvo spolkov bolo zrušených alebo pretvorených do jednotných celoštátnych organizácií. V rokoch najsilnejšej diktatúry komunisti vykonštruovali mnoho procesov. Vraždili, mrzачili ľudí v pracovných táboroch alebo bezdôvodne likvidovali. Prirodzenou reakciou bol narastajúci odpor. Štátna bezpečnosť si vybudovala časom veľké množstvo agentov a spolupracovníkov, ktorí donášali aj na svojich blízkych. Komunisti hľadali podporu všade. Do boja o podporu verejnosti sa zapojila aj mládež v organizáciách a umeleckých zväzoch. Budovateľskými akciami chceli doceliť beztriednu a spravodlivú spoločnosť, v ktorej bude len socialistický človek. Lenže ekonomická neschopnosť komunistov, čoraz viac viditeľnejší teror a zaostávanie za západnou Európou túto predstavu ničila.¹²

1.3.2 Slovensko po Stalinovej a Gottwaldovej smrti

Komunistické Československo si vytváralo okrem pozitívnych výsledkov a úspechov aj negatívne tendencie, ktoré sa zahrňujú do pojmu – kult osobnosti. Spôsoby uplatňovania kultu osobnosti boli v princípe zostrovania triedneho boja spoločne s rastom socialistického úspechu a v princípe hľadania nepriateľov štátu vo vnútri i mimo strany. Nesprávne postupy viedli k porušovaniu leninských noriem života strany a riadenia štátu, ktoré mali

¹¹ KOVÁČ, D. *20. Storočie svetla, 20. Storočie temna*, s. 140-141.

¹² KOVÁČ, D. *Dějiny Slovenska*, s. 264-266.

rôzne dôsledky. Od roku 1949 – 1954 sa uskutočnili procesy, v ktorých boli odsúdení čestní a verní funkcionári veľakrát bezdôvodne a protizákonne. Dňa 5. marca 1953 obletela svet správa, že Josif Vassarionovič Stalin zomrel. Stalin bol československým národom vnímaný ako osloboditeľ od fašistického Nemecka.¹³ Kým sa národ spamätával, prišla ďalšia udalosť – smrť Klementa Gottwalda. Oba komunistickí diktátori boli považovaní za vodcov budovateľského národa, lenže mnohí nevedeli o terore, popravách a pracovných táborech. Smrť Stalina a Gottwalda znamenala zmiernenie dopadov komunistického režimu. Postupne sa spoločnosť začala opatrne stavať proti diktátorskému režimu a nespokojnosť viedla k snahe reformovať systém.¹⁴ Medzinárodnopolitický význam mal XX. zjazd KSSZ, ktorý sa uskutočnil vo februári v roku 1956. Ním boli nadchnuté pokrokové sily vo svete. Bola prebratá leninská myšlienka o výstavbe socializmu, prijaté opatrenia na prekonávanie dôsledkov kultu osobnosti. Vnútropolitický vývoj v Československu, ako aj v iných štátoch sovietskeho bloku, boli ovplyvnené XX. zjazdom KSSZ, kde Nikita Sergejevič Chruščov vo svojom prejave odsúdil Stalinove zločiny. Odhalením chýb a kultu sa začala protisovietska propaganda a silná kritika stalinistického systému, ktorá napríklad v Poľsku a Maďarsku vyvolala revolúciu a snahu zvrhnúť totalitný systém. Udalosti destalinizácie priniesli malé úpravy v politike a ekonomike. Veľká kritika, ktorá prišla s II. zjazdom československých spisovateľov bola potlačená a utužovanie totality a ideologická kontrola nad spoločnosťou sa znovu začala.¹⁵

Súčasťou budovania socializmu sa stala kvalitatívna premena kultúry. Socialistická kultúrna revolúcia mala za úlohu dovŕšiť demokratizáciu, ideologickú premenu a výchovu inteligencie v podmienkach socializmu. V prvých rokoch sa niesla v znamení inštitucionálneho a kádrového budovania oblastí kultúrneho života. Ovplyvňovanie kultúry bolo súčasťou marxisticko-leninskej výchovy. Prvá etapa socialistickej kultúrnej revolúcie charakterizuje rozvoj umeleckej tvorby. Bolo vyžadované, aby umenie slúžilo ľudu, národu a štátu. Mnohí umelci sa začali hlásiť k socialistickému umeniu, k jeho programovej ideovosti a k jedinej akceptovateľnej metóde tvorby – socialistický realizmus. Vzniklo

¹³ BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*, s. 404-409.

¹⁴ KOVÁČ, D. *20. Storočie svetla, 20. Storočie temna*, s. 154.

¹⁵ BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*, s. 342-343.

mnoho budovateľských diel, ktoré boli poznačené schematizmom, ale pre komunistov predstavovali pozitívny prostriedok umeleckej a výchovnej úlohy. Slovenskému umeleckému životu tradične pri rozvoji pomáhala česká kultúra.¹⁶

Slovenská kultúra zaznamenala v druhej polovici päťdesiatych rokov pokrok a úspechy v tvorbe. Z hľadiska ideovosti a umeleckosti prekonávala schematizmus a dosahovala vysoké hodnoty. Najviac sa zameriavali na problémy súčasného života a historické témy. Dostávala sa z jednostrannosti a snažila sa zobrazovať skutočnosť. Najviac sa diferencovali spisovatelia, ktorí kritiku na XX. zjazde KSSZ preberali citlivo a racionálne. Chyby a omyly stotožňovali s podstatou socializmu. Medzi umelcami sa v atmosfére kritiky diskutovalo o pravdivosti, politickej angažovanosti a cieľoch umenia v socialistickej spoločnosti.¹⁷ Od roku 1956 sa začala profilovať mladá generácia tvorcov, ktorá našla podporu v mesačníku *Mladá tvorba* a týždenníku *Kultúrny život*. Vznikala tu umelecká podnikavosť a duchovný odpor k režimu. Kultúra, konkrétne slovenská kinematografia, sa začala rozvíjať už od znárodňovania v roku 1945. Štát do nej vkladal prostriedky a komunisti ho využívali pre budovanie a výchovu socialistickeho človeka. S podporou komunistov sa začala v roku 1949 výstavba filmových ateliérov na Kolibe, ktoré sa stali základňou pre rozvoj slovenskej kinematografie od roku 1953, kedy boli uvedené do prevádzky. Totalitný režim si umelecký život strážil, ale s narastajúcim odporom k ideológii, režimu sa nová generácia tvorcov chcela uberať iným smerom. Komunistom sa podarilo niektorých umelcov odsunúť, ktorí potom emigrovali a vytvorili si inú elitu tvorcov, kolaborujúcich s ich politickou mocou a požiadavkami. Túžba po slobodnom prejave, cenzúra a rušenie spolkov a združení viedla k nepokojom, pretože mohli fungovať len pod ideologickým dohľadom. Nastupujúca generácia bola nespokojná a odmietala sa podvoliť komunistom. Z týchto, ale i z ďalších dôvodov sa začala v prvej polovici šesťdesiatych rokov atmosféra uvoľňovať, čo sa výrazne odrazilo aj v kinematografii, hlavne s príchodom novej generácie úspešných režisérov.¹⁸

¹⁶ BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*, s. 389-402.

¹⁷ Tamže, s. 489-496.

¹⁸ KOVÁČ, D. *Dějiny Slovenska*, s. 272-281.

2 POČIATKY KINEMATOGRAFIE

Dejiny slovenského filmu sú spájané s prvým filmový predstavením na Slovensku 19. decembra 1896. Príchodom filmov sa uskutočňovali predstavenia pre verejnosť, čo viedlo k rozmachu záujmu ľudí o film. Vďaka francúzskym vynálezcom camery obskury Josepha Nicéphoreho Niépce a Louisa-Jacques Daguerre a následne jej vylepšovanie, viedlo k vedecko-technickým objavom a k posunu vo filmovej histórii.¹⁹

2.1 Vývin vedúci k vzniku svetovej kinematografie

Zachytenie a reprodukcia pohybu je staré ako samotné ľudstvo, na čo poukazujú aj jaskynné maľby. Optický vnem ľudského oka sa stalo stredobodom pozornosti a zdrojom pre vznik prístrojov a hračiek viacerých objaviteľov. Kruhové doštičky doplnené obrázkami, ktoré po roztočení splývali v jeden obraz a mnohé ďalšie vynálezy začali cestu k vzniku fotografie a neskôr aj kinematografie. Prvým pokusom bolo zachytenie momentu, kedy cválajúci kôň mal v určitom okamžiku všetky nohy vo vzduchu. Autorom je americkým fotografom Edwardom J. Muybridgeom. Ten na dostihovú dráhu umiestnil dvadsaťštyri objektívov, pričom uzávierku každého aparátu spúšťal kôň. Nitky pospájané s fotoaparátmi, ktoré štvornohé zviera pretrhávalo svojim cválaním vytvorilo podstatu filmového pásu – zachytenie reality pomocou fotografií. Premietanie zachytených obrázkov domyslel Nemecký Ottomar Anschütz a zhotovil vynález, nazývaný ako tachyskop. Okrem neho sa vývoju technicko-priemyselnej oblasti venovali ďalší.²⁰

Úspešnými priekopníkmi v kinematografii sa stali Thomas A. Edison a Louis Lumièr spolu s bratom Augustom, pretože ich prístroje sa najviac presadili na trhu. 35mm celuloidový pás je dielom Edisona, spolu s filmovou kamerou, kinetografom, ktorú si patentoval v roku 1891. V spolupráci s Williamom K. Dicksonom sa dopracovali ku kinetoskopu, čo je

¹⁹ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997, s. 5. ISBN 80-217-0400-4.

²⁰ BARTOŠEK, L. *Náš Film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 10-16.

premietací nástroj, cez ktorý mohla jedna osoba skrz okuláre so zväčšovacím sklom sledovať 35mm filmy. Tie začali vznikať v prvom filmovom štúdiu Black Maria založené Edisonom v roku 1893. Medzitým bratia Lumièrovy zhotovili podobný prístroj. Rozdiel spočíval v tom, že film vytvorený Louisom a Augustom mohli súčasne sledovať viacerí diváci. Pravdepodobne tento fakt viedol Edisona vpred. Svoj vynález zdokonalil, a tak dokázali ľudia sledovať jeho filmy sledovať i na plátne. V konečnom dôsledku sa riešenie bratov Lumièrovcov považovalo za lepšie a cenovo najvýhodnejšie.²¹

2.2 Prvá filmová projekcia

Datuje sa rok 1895, júl a prvá verejná projekcia. O pol rok neskôr, 28. decembra 1895, sa uskutočnilo prvé verejné filmové predstavenie bratov Lumièrovcov v Grand Café v Paríži. Od tohto dátumu sa píše história svetovej kinematografie. Pre veľký záujem sa dostali do svetových metropol, na kráľovské a cisárske dvory. V rakúsko-uhorskej monarchii, ktorej súčasťou bolo aj súčasné Slovensko, sa prvé premietanie uskutočnilo vo Viedni v roku 1896. Filmy začali zhromažďovať davy, stali sa zábavným prvkom masovej kultúry 20. storočia. Prvými významnými filmami bratov Lumièrovcov je Príchod vlaku a Pokropený kropič. Príchod vlaku ukazoval na plátne divákovi, ako na stanicu prichádza vlak. Keďže spoločnosť bola svedkom prvého takéhoto premietania, vyvolalo to v nich zdesenie a strach. Prichádzajúca lokomotíva k nehybajúcej sa kamere donútila divákov vyjadriť svoje emócie vo forme výkrikov a úteku zo sály. Druhý film Pokropený kropič (pozri obrázok 2 príloha A) rozpráva o situácii záhradníka, ktorý polieva svoje záhony, kým mu niekto nestúpi na gumovú hadicu. Následne sa pozrie do otvoru a voda sa spustí. Tento krátky snímok je vstupom do tvorby komediálneho žánru a hraného filmu.²²

Ľudstvo začínalo mať záujem o filmy, čo viedlo k tomu, aby vznikali premietacie prístroje a nakrúcaním filmov sa venovali aj iní autori, než Edison a bratia Lumièrovi. Nedostatok snímacích kamier, nekvalifikovaný technický personál, nejednotný systém perforácie

²¹ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 6.

²² PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. Praha: Academia, 2009, s. 25-29. ISBN 978-80-200-1689-8.

vytvorilo na začiatok vývoja kinematografie malú ponuku. Slabý záujem o ten istý program dlhší čas pre jedno publikum viedlo k vzniku putovných kín a vďaka nim sa film rýchlo rozširoval. Zväčšovaním počtu filmov sa otvárali aj stále kina, aj keď putovní majitelia kinematografických prístrojov naďalej fungovali.²³

2.3 Vznik kín a filmová produkcia v rakúsko-uhorskej monarchii

Končiaca 1. svetová vojna, evidentný rozpad Rakúsko-Uhorska a následný vznik prvej Československej republiky utváral podmienky pre rastúcu a formujúcu sa kinematografiu. Dovtedy bolo Slovensko súčasťou monarchie, čo malo vplyv na rozvoj jej kultúry, kam spadali aj novovznikajúce kiná. Otvoreniu prvého stáleho kina predchádzalo mnoho predstavení v rôznych slovenských mestách kočovnými majiteľmi kinematografických prístrojov. Aby mohli premietat', museli mať súhlas, ktorý bol v súlade s nariadením Kráľovského uhorského ministerstva vnútra. Licencie na predstavenia vlastnil takmer každý, kto prejavil záujem. Neskôr sa situácia zmenila a prednostne ho dostávali osobám a inštitúciám humanitného charakteru. Ich úlohou bolo dôstojné využitie ziskov z predstavení, napríklad financovanie spolkov. Príkladom je aj vznik kina Elite v roku 1917, patriace Úradu na ochranu žien a matiek. Ich zisky mali dobročinný účel – pomoc chudobným rodinám, sprevádzkovanie školy varenia a šitia pre dievčatá z robotníckych rodín.²⁴

Prvé stále kino na Slovensku, Electro Bioscop, vzniklo v roku 1905 v hoteli U zeleného stromu v Bratislave, ktoré malo až 200 miest na sedenie. Jeho vlastníkom bol Karol Palugyay. O osem rokov neskôr sa presťahoval na dnešné Hviezdoslavova námestie, kde funguje dodnes pod názvom Mladosť. Odvtedy pribúdali kiná nielen v samotnej Bratislave, ale aj v Nitre, Banskej Bystrici, Košiciach, Lučenci a v iných mestách. Kinosály vznikali úpravou divadiel, hotelových sál, skladov alebo ako novostavby. Dôraz dávali aj na

²³ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava: Polygrafia SAV, 1994, s. 14-20. ISBN 80-967207-3-2.

²⁴ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 6.

interiér, bezpečnosť a ľahký prístup, čím sa usilovali o nárast návštevníkov.²⁵ Peter Mihálik v publikácii „Vznik slovenskej národnej kinematografie (1896 – 1948)“ uvádza štatistiku o výstavbe a zriaďovaní kín v Uhorsku a „*podľa nej bolo v roku 1905 v celom Uhorsku 150 stálych kín, v roku 1910 už 250, v roku 1911 sa ich počet zvýšil na 400 a v roku 1912 už registrovali v Uhorsku 450 stálych kín. [...] Vo Francúzsku v roku 1912 bolo 750 stálych kín, v Anglicku 500 a v Rakúsku a Taliansku 400.*“²⁶ Z toho vyplýva, že Uhorsko patrilo k najkinofikovanejším krajinám v Európe, pričom nie viac ako 5% kín sa nachádzalo na území Slovenska. Možno tvrdiť, že rozvíjajúca sa kinematografia nemala žiadnu úlohu na uvedomovaní sa slovenského ľudu, pretože slovenčina bola v tých rokoch zakázaná, a tak jestvovali len maďarské alebo nemecké medzitulky, pretože slovenské výrobné štúdiá a požičovne predstavovali budúcnosť. Hlavné tituly premietané v kinosálach patrili Edisonovi a bratom Lumièrovcom. Neskôr pribudli ďalší výrobcovia a začali vznikať výrobné štúdiá. Malo to vplyv aj na rozšírenie žánrov filmov a predlžovanie metráže. Dovtedy existovali maximálne hodinové zostavy filmov, ktorých minútáž zriedkakedy presahovala tri minúty.²⁷

Prvé kiná si pre rastúci záujem ľudí o film a pre vlastnú existenciu vyžiadali vznik požičovní. V Rakúsko-Uhorsku existovala od roku 1905 požičovňa Rády-Maller Gesellschaft m. b. H. vo Viedni ako vyžadovaný článok medzi výrobou filmov a premietaním. Od roku 1910 sa podnikanie s filmami rozvíjalo i v Budapešti, ku ktorej mali kiná na Slovensku blízko. Výrobné štúdiá sa zaoberali produkciou a distribúciou filmov. Medzi prvé spoločnosti patrí: Uránia, Projectograph, Hunnia a podobne, ktoré sa dostávali k tvorbe z celej Európy a Ameriky. Prvé filmy vznikajúce v Uhorsku mali spravodajský charakter, čo viedlo ku vzniku periodík, ako napríklad filmový týždenník Kino riport.²⁸

Produkované a distribuované filmy nepodliehali v zárodku svojho rozvoja cenzúrnym úpravám. Filmová cenzúra sa prakticky na našom území zaviedla až pred koncom 1.

²⁵ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 8-9.

²⁶ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 23.

²⁷ Tamže, s. 23.

²⁸ Tamže, s. 23-25.

svetovej vojny, konkrétne nariadením uhorského Ministerstva vnútra z 27. apríla 1918.²⁹ Zriadenie cenzúry zasiahlo Slovensko až po rozpadu rakúsko-uhorskej monarchie a vzniku Československa. Dovtedy slovenská tvorba ako taká, kiná a celá distribúcia bola sústredovaná v Budapešti. Nedostatok kín a financií, hospodárska nevypelost', asimilačné tlaky zo strany Maďarov nedovoľovali vznik a rozvoj slovenskej kinematografii, vydávaniu medzititulkov a časopisov v slovenčine. Možno tvrdiť, že slovenská kinematografia nejestvovala, i keď sme boli súčasťou rozvoja tohto masovokomunikačného média.³⁰

2.4 Prvé české a slovenské filmy

Prvé české filmy, natočené v Čechách a českými filmármi, vznikali od roku 1898. O rozvoj kinematografie na území Českej republiky sa zaslúžil Jan Kříženecký. Patril medzi vášnivých fotografov a s príchodom kamery na trh, sa začal zaujímať o film. Tak vznikli prvé dokumentárne filmy ako Purkyňovo náměstí na Královských Vinohradech, Svatojánska pouť v československé vesnici a mnohé ďalšie, kam patrila aj hraná tvorba. Tento fakt stavia českú produkciu filmov na počiatok. Zatiaľ čo Česi boli na poprednom mieste v Európe s vlastnou výrobou filmov, Slováci najmenej o desať rokov zaostávali.³¹

Začiatky slovenského filmu sú spájané s bratmi Schreiberovými. Eduard Schreiber pochádzal z rodiny vlastniacej sklárne v Lednických Rovniach. Podobne ako Kříženecký patril k milovníkom fotografie. Ešte pred začiatkom 1. svetovej vojny si zaobstaral kameru, s ktorou natočil v rokoch 1908 – 1910 niekoľko dokumentárnych šotov ako Kúpanie vo Váhu, Hra s loptou, Plavba s člnom a iné. So svojimi súrodencami natočil prvý hraný snímok Únos (1910). V zachovaných filmoch je možné prečítať jeho talent. Logika rozprávania príbehu a obrazová skladba, zmysel pre kompozíciu a ďalšie aspekty potvrdzovali jeho vynikajúcu fotografickú a filmársku úroveň.³²

²⁹ HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu*. Praha: Filmový ústav, 1967, s. 32.

³⁰ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 15-25.

³¹ BARTOŠEK, L. *Náš Film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, s. 25-29.

³² VRAŠTIAK, Š. *Eduard Schreiber*. [online]. [par. 2015-01-08]. Dostupné z: http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=6857

Zatiaľ čo slovenská tvorba tkvela na bratoch Schreiberových a bola v začiatkoch, v porovnaní s českou kinematografiou bola podstatne oneskorená. Hoci výroba českých snímok tiež viazla len na Janovi Kříženeckom, ale ten s viditeľnou radosťou popularizoval vynález, čím vytváral priekupnícku platformu filmu a jeho života v českej spoločnosti súčasne so svetovými metropolami. Paradoxom je, že aj napriek súbežnému rozvoju, zaostával technicky, umelecky a ekonomicky, čo viedlo k pomalému rozvoju a spoločenskému vnímaniu filmu ako atrakcie. Slovenská situácia nebola o nič lepšia. O mnoho výraznejšia stagnácia bola badateľná hlavne na tvorbe, a nehovoriac o vzniku pravidelnej filmovej výroby.³³

³³ LUKEŠ, J. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Slovart, 2013, s. 15-16. ISBN 978-80-7391-712-8.

3 ČESKOSLOVENSKÁ KINEMATOGRAFIA V ROKOCH 1918 – 1945

Československá republika vznikla ako presadzovanie myšlienky pre jednotný národ Čechov a Slovákov Tomáša Garrigue Masaryka, Milana Rastislava Štefánika a Eduarda Beneša. Založenie samostatného štátu pozmenilo politický, hospodársky a kultúrny život obyvateľov. Pre Slovensko to znamenalo pretrhnutie distribučných vzťahov slovenskej kinematografie s Budapešťou a Viedňou. Situácia kín bola zlá, pretože kiná nemali čo hrať.³⁴

Slovensko pre rozpad monarchie prišlo o všetky výrobné štúdiá a požičovne, ktoré mala k dispozícii, pričom v Čechách existovali už pred rokom 1918. České a moravské štúdiá a požičovne sa spojili do Syndikátu československých filmových požičovní a výrobní a v roku 1919 si založili pobočku aj v Bratislave. Išlo o prvú inštitúciu s týmto zameraním.³⁵ Slovenská kinematografia sa dostala do záujmov Ministerstva, pri ktorom fungovala Kancelária pre kinematografické záležitosti ako súčasť Administratívneho oddelenia, vedené Karolom Fialom. Ministerstvo vydalo v roku 1919 niekoľko nariadení, upravujúce situáciu a vzťahy v oblasti kinematografie, súčasťou ktorých bolo aj nariadenie č. 17/1919 O biografoch (kinematografoch) z 30. januára toho roku. Pojednávalo o povoleniach, vďaka ktorým mohli majitelia kín prevádzkovať kinematografické predstavenia. Ďalšie body hovorili o cenzúre, sankciách v prípade porušení a hlavne o užívaní slovenského a českého jazyka. „*Slovný sprievod k filmovým obrazom musí byť vždy na prvom mieste v reči slovenskej alebo českej a to v právnom literárnom jazyku a neskomolene...*“³⁶

Vznikom Československa prišli aj ďalšie úskalia pre majiteľov kín. Po roku 1918 museli vlastníci kinematografov prijať československé štátne občianstvo, lenže väčšinou sa jednalo o Židov, Maďarov a Nemcov. Tí buď toto zákonné nariadenie akceptovali, alebo sa

³⁴ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 31-41.

³⁵ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 37.

³⁶ *Úradné noviny*. 1919, roč. 1, č. 9, s. 23.

prestáhovali do iného štátu a dospelo to k tomu, že začali kiná zanikať. Situácia kín a kinolicencií sa najdramatickejšie vyvíjala počas vyrovnania s prechodom. V časopise „Film Revue“, ktorý patrilo Spolku majiteľov kinematografov na Slovensku, sa vyjadril Karol Fiala k prevodu kinematografických licencií. Zastával názor, aby sa „*filmtechnika čo najlepšie vyvinula, je potrebné, aby prvom rade len československé filmy mali, a len v poslednom páde maďarské a nemecké...*“³⁷ Zatiaľ, čo sa celý problém riešil, otázka kinematografie na Slovensku bola bez plánov a perspektív. Česi mali v tej dobe silné zázemie pre výrobu filmov, premietanie, či požičiavanie a osud Slovákom im v tomto odvetví bol laxný. Syndikát československých požičovní a výrobní v Bratislave bol s plnou podporou Ministerstva, čo malo zabezpečiť filmový materiál. Svojimi opatreniami bránilo iniciovať jednotlivcov, aby zakladali požičovne a výrobné štúdiá. Vyššie uvedený fakt, že kiná začali zanikať, potvrdzovalo príčinu zaostávania za Čechmi a ich pokles záujmu o distribuovanie filmov na Slovensko. Mali lepšiu základňu v okolitých krajinách počas príchodu zvukového filmu, ktorý predstavoval náklady na zakúpenie aparatúry, a to rapídnejší pokles kín.³⁸

3.1 Požičovne filmov a cenzúra

Slovenskofilm, prvá požičovňa na Slovensku vznikla v roku 1920 v Bratislave, z iniciatívy pracovníkov Ministerstva s plnou mocou pre správu Slovenska, Milanom Ivankom a Karolom Fialom. O rok neskôr sa otvorila pobočka v Košiciach a začali sa vyrábať filmy. Všetko to začalo s finančnou podporou pražskej firmy AB Americanfilm a skončilo to prevzatím firmy Limbora, ktorá neskôr zanikla. Rok 1927 bol významným medzníkom pre slovenské požičovne. Pražská požičovňa Interfilm založila v Bratislave generálne zastúpenie – Elitefilm. Po piatich rokoch svojej existenciu ju prevzal Josef Čefovský, ktorý z nej vybudoval najväčšiu slovenskú požičovňu filmov. Spolupodielal sa aj na vzniku časopisu alebo filmovej výrobe týždenníka Elite-žurnál. Odvtedy sa začal rozširovať počet

³⁷ FIALA, K. Návrh o zrušení licencie dosavadnej a o povolenie nových. *Film Revue*. 1920, roč. 1, č. 6, s. 1-2.

³⁸ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 39-42.

požičovní na Slovensku, pričom väčšinou išlo o české filiálky. Majitelia kín sa nemuseli obmedzovať len na slovenské územie, ale začali uzatvárať vzťahy s českými a moravskými firmami.³⁹

Kinematografické premietanie zahraničnej aj domácej tvorbe podliehalo kontrole informácií a materiálov, určených na uverejnenie, teda cenzúre. Prevádzkovatelia kín mohli premietat' len v takom prípade, ak sa preukázali cenzúrnym listom vydaným cenzúrnou komisiou. Ten zabezpečovala komisia v Bratislave od 1. novembra 1919, ktorá fungovala len osem rokov a jej kompetencie prebrala Praha. Úlohou bolo stanoviť dôvody, prečo by sa mali nevhodné pasáže z filmov vystrihnúť. Ak si film zakladal na podstate trestného činu, staval sa proti vojenskej, štátnej správe, verejnému poriadku a pokoji v štáte, narúšal výchovné snahy u detí a mládeže alebo ním bolo ohrozené náboženské cítenie divákov, bol cenzúrnou komisiou úplne zakázaný. Na dodržiavanie nariadení komisií dozerali kinematografickí dozorcovia. V náplni práce mali kontrolu a overovanie predstavení, platnosť cenzúrnych listov, prístupnosť, prípadne vymedziť a oznámiť chyby kín. Polročne podávala správu Policajnému riaditeľstvu.⁴⁰

3.2 Slovensko ako prít'azlivý exteriér pre filmárov

Slovenská kinematografia sa začala ešte viac formovať po roku 1938. Dovtedy sa niekoľko filmov vytvorilo, i keď sa jednalo o krátke oficiálne propagandistické filmy. Príkladom je film *V kvetnej nedeli na Vajnorochoch*, *Návšteva prezidenta Masaryka na Slovensku* či *Štefánikov pohreb*, všetky z roku 1919. Okrem českých legionárov sa do filmárskej činnosti angažovali aj Slováci žijúci v Amerike, ktorí v roku 1920 založili v Chicagu spoločnosť *Tatra Film Corporation*. Z iniciatívy zástupcov spoločnosti vznikol film o hrdinovi proti panstvu a nacionálnemu bezpráviu.⁴¹

³⁹ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 38.

⁴⁰ STRAPCOVÁ, K. Kino na Slovensku v medzivojnovom období. In: ROGUEOVÁ, J. a kol. *Od osmičky k osmičke. Premeny slovenskej spoločnosti v rokoch 1918 – 1938*. Bratislava: Historický ústav SAV, 2009, s. 166-168. ISBN 978-80-970060-4-4.

⁴¹ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 50-55.

Jánošík (1921) ako prvý hraný celovečerný nemý film a historický krok vo filmovom umení vznikol v exteriéroch vo Veľkej Fatre. Film sa natáčal dvoma kamerami. Jedna verzia zostala v Československu a druhú odviezli do Ameriky. Zobrazenie legendy o Jánošíkovi bolo odlišné dejovo aj rukopisom kameramanom a strihačom. Ďalšími pokusmi o hraný film boli Braček a sestrička (1923), Čierny pondelok (1923), Pajácov osud (1923) a pod., spoločnosťou Slovenskofilm. Participáciu na dejinách filmovej tvorby má aj Tatrafilm s dokumentárnymi snímkami Od Tatier k Dunaju, Československý detský domov v Košiciach a Hviezdoslav. Všetky tri krátkometrážne filmy boli ocenené pre spracovanie, i keď sa im nepodarilo presadiť do širokej distribúcie.⁴²

V období prvej republiky slovenská kinematografia výrazne zastávala za dominujúcou českou filmovou tvorbou. V 20. a 30. rokoch sa o Slovensko zaujímali českí aj zahraniční filmári. Lahostajná im nebola ani slovenská tematika, čo značí aj tvorba Karola Plicku, českého etnografa a fotografa, ktorý sa do Slovenska zamiloval. Bol sympatizantom ľudových tradícií, a tie ho inšpirovali k tvorbe snímok *Za slovenským ľudom* (1928), *Po horách, po dolách* (1929) a *Zem spieva* (1933), za ktorú dostal ocenenie Biennale v roku 1934.⁴³ „*Stále novšie skúsenosti, technické zdokonaľovanie a k tomu Plickov vrodený talent výtvarný niesli svoje ovocie [...] skvostné národopisné filmy slovenské...*“⁴⁴

Slovensku venovali filmári pozornosť aj pre jeho krásne exteriéry. Historickou zaujímavosťou je nemecký film od režiséra F. W. Murnaua, ktorý asi tretinu *Upíra z Nosferatu* (1922) nakrútil na Oravskom zámku a vo Vysokých Tatrách. Slovenské prostredie, osobnosti, téma zohrávali v rokoch 1922 – 1938 veľkú úlohu. Mnoho českých spoločností tu natočilo viac ako sto krátkometrážnych filmov. Išlo o populárno-vedecké, informatívno-propagačné, národopisné filmy, ale aj filmy opisujúce spoločensko-politický život. Príchodom zvukového filmu, vznikli aj prvé filmy v slovenskom jazyku: *Tatranská romanca* (1934), *Milan Rastislav Štefánik* (1935), *Matkina spoveď* (1937). Jedinečné

⁴² MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 54-59.

⁴³ BARTOŠEK, L. *Náš Film. Kapitoly z dejín (1896 – 1945)*, s. 217-218.

⁴⁴ SMREK, J. Reč je o slovenskom filme. *Elán*, 1930. roč.1, č. 4, s. 7-8.

postavenie v 30. rokoch má druhá verzia filmu o ľudovom hrdinovi s tragickým osudom. Išlo o film nakrútený českou produkciou, ale v slovenskom jazyku.⁴⁵

Jánošík (1935) je dielom režiséra Martina Friča, ktorý do hlavnej úlohy obsadil Paľa Bielika. Ten, ako herec a režisér, zohral veľkú úlohu v slovenskej kinematografii v povojnovom období. Jeho obsadenie v Jánošíkovi podčiarklo snahu Martina Friča výrazne interpretovať príbeh a boj zbojníka z Liptova s mocou. V roku 1936 získal československú filmovú cenu a bol prezentovaný na benátskom festivale v Biennale. V tom sa mu snažili zabrániť Maďari, pretože vyvolával sociálne a národné aspekty, kde na strane moci bolo maďarské panstvo a na strane utlačovaných slovenské poddanstvo.⁴⁶

Rázne zmeny, ktoré priniesli vznik samostatnej Československej republiky sa po nízkoúrovňových českých hranej tvorbe v období nemého filmu premenili s nástupom zvukového filmu. Ešte však z obdobia nemej éry vynikal hlavne Gustav Machatý, ktorý natočil Erotikon (1929) a Extase (1932). S touto snímkou prerazil aj na svetovú scénu a bol ocenený na benátskom festivale v roku 1934. Prvým zvukovým českým filmom je Tonce Šibenici (1930) Karela Antona. Zatiaľ čo slovenskí národ túžil po vlastnej kinematografii, na českej „scéne“ fungovali režiséri ako Martin Frič, Otakar Vávra, Elmar Klos a podobne. 30. roky 20. storočia sú prelomom amatérstva k profesionálnym výkonom. Ľavicové intelektuálne tendencie, objavujúce sa s nástupom nacizmu mala vplyv na komédie, vyznačujúce sa odvážnymi ambíciami. Povrchné snímky C. a k. polní maršálek (1930), Dobrý vojak Švejk (1931), vytvorili cestu k vzniku úspešných satír so sociálnymi motívmi Hej, rup! (1934) a Svět patří nám (1937). Vášnivým spisovateľom a filmárom bola aj Vladislav Vančura, komunista, ktorý bol v roku 1942 popravený gestapom, si s filmom Před maturitou (1932) získal celoeurópske uznanie. Za zmienku stojí aj film Bíla nemoc (1937). Vznikol podľa rovnomernej drámy Karla Čapka. Hugo Haase, režisér a herec rozpráva filmovou rečou o vláde diktátora v totalitnej zemi. Napriek požiadavkám

⁴⁵ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 55-57.

⁴⁶ Tamže, s. 57-58.

nacistického veľvyslanectva ho autori z premietania nestiahli, po príchode oddielu SS do Prahy boli donútení.⁴⁷

Koniec 30. rokov 20. storočia vyjadrovalo bohatú českú filmovú produkciu, ale zaostalú filmovú tvorbu na Slovensku. Počas dvadsiatich rokoch fungovania s českým národom sa stalo len atraktívnou kulisou a československá filmová spolupráca sa obmedzila len na účinkovanie slovenských hercov v českých filmoch. Najobsadzovanejším umelcom bol Slovák František Krištof Veselý, ktorý počas piatich rokov hral v jedenástich českých filmových komédiách.⁴⁸ Hoci sme mali kvalitných hercov, stav slovenskej produkcie bol chabý. Nemožno vytknúť negatíva spojenia dvoch národov – Čechov a Slovákov, pretože vznikom Československa sa slovenská spoločnosť mohla rozvíjať. Vo svojich začiatkoch potrebovali Slováci posily vo verejnej a štátnej správe, no s prichádzajúcimi vzdelanými a odborne pripravenými slovenskými absolventmi škôl vznikali úskalia. Nejednalo sa len o pracovnú, ale aj rečovú otázku. Podobne to bolo aj v ďalších sférach, kam patrí slovenská kinematografia. Keďže filmová tvorba na Slovensku fungovala bez podpory štátu a na malom trhu, v konkurencii s českými filmami nebolo možné vyrábať ziskové filmy.⁴⁹

Obdobie vzniku Československa nepriniesol rozvoj slovenskej kinematografii. Až autonómia Slovenska postavila základný kameň pre rozvoj slovenského filmu a následne na rozvoji filmu participovali dva totalitné systémy, fašistický a totalitný, ktorý pochopili jej propagačnú silu.

3.3 Český a slovenský film počas 2. svetovej vojny

Nacistická okupácia nedonútila českých tvorcov k stagnácii. Napriek dominantnej sile Hitlera, ktorý videl film ako účinný nástroj propagandy, zmeny vo výrobe nenastali. Prísna cenzúra, germanizácia a vytváranie čistej rasy viedla k vzniku komédiám a drám z iného priestoru a času. Príkladom je *Noční motýl* (1941) alebo *Babička* (1940) od Františka Čápa,

⁴⁷ PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 162-163.

⁴⁸ BARTOŠEK, L. *Náš Film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*, s. 349.

⁴⁹ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dějiny slovenskej kinematografie*, s. 55-65.

To byl český muzikant (1940) Vladimíra Slavínskeho. Aj týmto podobné snímky dosiahli divácky úspech a boli chápané ako príznak duchovnej nezávislosti národa počas zlých časov. Film Věra Lukášová (1939) Františka Buriana bol pre lyrickosť, optimizmus a názorovú nezávislosť nacistami zhabaný. Tvorcovia boli nakoniec označení za nepriateľov a poslaní do koncentračného tábora.⁵⁰ Zatiaľ čo český národ tvoril, Slováci pracovali na propagácii fašistického režimu cez zvukový týždenník Nástup, filmovej spoločnosti Nástup.

30. roky sa pre slovenský národ nesie v znamení túžby po národnej kinematografii. Svoj základ si postavila s filmami Jánošík (1935) a Zem spieva (1933) pred rozdelením Československa na Protektorát Čechy a Morava a Slovenský štát, ktorý bol vyhlásený 14. marca 1939. Od roku 1935, kedy HSLS hlasovala v parlamente za zvolenie prezidenta Eduarda Beneša a riešili sa politické diskusie o postavení Slovenska v Československu, sa začal prejavovať radikálny extrémizmus v pôsobení Čechov na Slovensku heslami „*Češi, peši do Prahy, a to hned!*“ alebo „*Na Slovensku po slovensky!*“⁵¹

Rozdelenie Československa roztrhlo i distribučnú sieť, ktorá bola dovtedy centralizovaná v Prahe. Kiná si museli postačiť s filmami, s ktorými disponovali, no nestačilo to. Po Viedenskej arbitráži to vyzeralo tak, že filmy sa nebudú mať ani kde premietiť, pretože Slovensku bola odtrhnutá Podkarpatská Rus a prisúdená Maďarom. Vznikom Slovenského štátu, ktoré bolo politicky a hospodársky podriadené hitlerovskému Nemecku, sa zvýšil aj počet kín. Jedinou slovenskou fungujúcou stranou bola HSLS a okrem nej politickej strany nemeckej a maďarskej menšiny. Keďže slovenský ľud podliehal rozhodovaniu sa Nemecka, jeho hospodárstvo patrilo výslovne pod priamu kontrolu nemeckého finančného kapitálu. Nemecko, Taliansko a Maďarsko sa spoločne stali hlavnými obchodnými partnermi Slovenského štátu, čo sa prejavilo i v kinematografii. Aby sa slovenská filmová tvorba mohla naďalej budovať, musela vytvárať nové kontakty – hlavne s Berlínom a Viedňou. Tam sa počas fungovania Slovenského štátu spracovávali slovenské filmy a vo

⁵⁰ PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 190.

⁵¹ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 71-72.

veľmi malom množstve distribuovali české filmy. Časom sa na slovenský trh dostali aj talianske a nemecké film, ktoré ho ovládli.⁵²

40. roky 20. storočia sú pokračovaním kinematografického vývoja predchádzajúcej dekády. Politická situácia, v ktorej sa slovenský ľud nachádzal, len urýchlila organizačné budovanie nadobudnutých základov slovenskej filmovej produkcie. Film sa stal hlavným nástrojom politickej propagandy, čo pochopili aj v Slovenskom štáte. HSLŠ ponímala film ako súčasť propagačného a ideového nástroja. V roku 1938 Tatra banka založila filmové a kinematografické oddelenie – Ústrednú správu spojených kín, a z jeho iniciatívy vznikol filmový týždenník *Nástup*. Stal sa významným nástrojom uplatňovania a upevňovania moci klérofašistickej vlády. Cenné a významné filmové snímky o kultúrnych a umeleckých osobnostiach a udalostiach sa pre jestvovanie tohto nástroju vládnej propagandy zachovali. So vznikom spoločnosti, ktorá niesla rovnaký názov ako filmový týždenník – *Nástup*, sa zriadil aj Fond pre zveľadovanie slovenskej filmovej tvorby. Na založení akciovej spoločnosti sa podieľal štát a Tatra banka. Len títo dvaja zriaďovatelia ju mali vo svojom vlastníctve. *Nástup* dostal v januári 1940 výhradné právo pre výrobu, dovoz, vývoz a distribuovanie filmov na území Slovenského štátu, hoci mu personálna, skúsenostná a materiálna základňa chýbala. To viedlo k jeho budovaniu, získavaniu a formovaniu. Čoskoro začali vznikať popri týždenníku krátke, dokumentárne filmy. Postupne sa dotváralo aj personálne, tvorivé zázemie v znamení osobností ako Paľo Bielik, Eugen Mateička, Ján Fintora a ďalší, ktorí začali uvažovať aj o hranom filme.⁵³

Slovenská filmová spoločnosť *Nástup* zanikla spoločne s porážkou fašizmu v roku 1945. Ešte predtým, okrem spomínaného monopolného práva dovozu, vývozu a výroby filmov a tlače týždenníka *Nástup*, sa jej aktivity rozširovali. Ivan Július Kovačevič a Bohumil Havránek boli prvými zamestnancami, ktorí boli známi svojou publicistikou a filmovou praxou. Snímky vyrábané pre týždenník a propagandistické politické filmy, ktoré uspokojovali požiadavky Úradu propagandy. Za suplementárny prvok sa rešpektoval aj

⁵² MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 81-83.

⁵³ MIHÁLIK, P. Slovenská kinematografia v minulosti a v prítomnosti. In: MISTRÍK, J. *Studia Academica Slovaca* 3. Bratislava, 1974. s. 135-136.

týždenník LÚČ⁵⁴. Ten sa orientoval na kultúru, umenie a dejiny. Založením týždenníka sa rozšíril žánrová a druhová škála non-fiction tvorby.⁵⁵ Ďalším časopisom bol *Náš film*, ktorý vychádza z činnosti Školfilm. Táto spoločnosť vznikla ako prvý štátny podnik, na výrobu, distribúciu a množenie filmov s vlastnými laboratóriami. Zakupovala a vybavovala slovenské školy premietacími strojmi, pretože Školfilm vznikol za školským a osvetovým účelom. Pri zrode ústavu stál Bohumil Vančo. Ten sa zaslúžil o prvý farebný nehraný film *Niekoľko perál slovenského folklóru* (1940). Školfilm budoval výchovu filmom. Začal produkovať filmy a časom sa podarilo vybudovať aj výrobné oddelenie. Pracovníci popri tom získavali prax, skúsenosti a mnohí z nich ostali filmu verní aj po 2. svetovej vojne. Pováčšine sa vyrábali filmy tematicky odlišné – politické, národopisné, prírodopisné, ktoré boli do roku 1945 prevažne nemé. Položil sa tu aj základný kameň pre vznik a vývoj kreslených filmov. Tesne po oslobodení od fašistického Nemecka sa začalo komplikovať aj fungovanie Školfilmu. Spoločnosť ovládnutá komunistami a ich úsilie spôsobili, že činnosť zameraná na výrobu prevzal Československý štátny film, čím sa slovenská kinematografia začlenila organizačnou súčasťou do československej kinematografie. Ostatné oblasti dostal do poverenia Štátny pedagogický ústav v Bratislave. Takéto rozdelenie viedlo k zániku Školfilmu, čo sa považuje za zlé rozhodnutie, pretože tým zaniklo využívanie filmov pri vyučovaní a filmová výchova bola zanedbaná.⁵⁶

⁵⁴ Skratka LÚČ je zložená z prvých písmen slov ľud, umenie, činy.

⁵⁵ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 83-87.

⁵⁶ TREBIŠOVSKÝ, J. V. *História Školfilmu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1970. s. 8-120.

4 SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE A ROZVOJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIE

Ďalšou etapou vývoja bolo Slovenské národné povstanie. To prinieslo záchranu filmových zariadení a archívov filmov počas oslobodzovania Slovenska. Začala sa formulovať predstava o povojnovej úprave a orientácii slovenskej kinematografie. Znárodňovanie prispelo k tomu, že vlastníctvo Nemcov, Maďarov a kolaborantov prepadol v prospech štátu. Jednalo sa o kina, do ktorých boli distribuované české, sovietske filmy a s príchodom československej vlády z Londýna, aj anglické. Filmy *Ona bráni vlasť*, *Dúha*, *Hrdina* a *Stalingrad* dodali zásobovacie lietadlá priamo zo ZSSR a boli premietané s českými titulkami.⁵⁷

Oslobodenie spôsobilo, že do kín sa dostali filmy zo zásob spoločnosti *Nástup* a *Elite film*, ktoré neboli dostačujúce. V roku 1946 sa obnovili medzinárodné styky a filmový biznis. Koncept na pošťatnenie kín vzniklo v ilegale. Československá vláda ho neakceptovala, a tak na ňu bolo tlačené ďalšími návrhmi. Neschopnosť dohodnúť sa, kto bude mať pod vedením slovenskú kinematografiu viedlo k vzniku VI. odboru – filmového, ktorý patril k Poverníctvu informácií v Bratislave. Práve tento orgán sa stal vrcholným pre slovenskú kinematografiu. Keď sa národná správa zaviedla do spoločnosti *Nástup*, vznikol tak Zväz slovenských filmových pracovníkov, ktorý spoločne s Poverníctvom informácií založili filmovú spoločnosť *Slofis*. Tá fungovala ako podnikový útvar, zameraný na výrobu a distribúciu až do vzniku Československého štátneho filmu. Ešte pred založením tohto podniku boli situácie, ktoré formovali filmovú tvorbu na Slovensku a naviedlo ju na to, čo pokračovalo potom.⁵⁸

Slovenské národné povstanie prinieslo nový smer filmu, a to ideový. Slovenská tvorba dostala širší priestor a postavila sa do služieb ľudu. Hoci bol prijatý znárodňovací dekrét, no ten nemohol zmeniť talent a možnosti tvorby, s ktorými disponovali. Peter Mihálik v knihe „Vznik slovenskej národnej kinematografie (1896-1948)“ píše, že „*sa už začala*

⁵⁷ Jak byl znárodněn čs. film. *Film a doba*, 1965. roč. 11, č. 3, s. 128.

⁵⁸ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 80-94.

*v slovenskom krátkom filme presadzovať línia optimistických a bezhranične radostných pohľadov na život, predovšetkým v oblasti sprievodného slova [...] a rôznych propagačných snímok a agitiek [...] orientácia na symboliku obrazu a pátos komentára signalizovali nové obdobie slovenského filmu.*⁵⁹ Prvoradou úlohou slovenskej kinematografie bolo však natočiť celovečerný hraný film. Téma bola dopredu zrejma – Slovenské národné povstanie.

Prvý slovenský celovečerný film *Varúj...!* (1946) sa natočil, ale za pomoci Čechov. Režiroval ho Martin Frič spoločne s Paľom Bielikom – významnou osobnosťou slovenskej kinematografie. Práve Paľo Bielik sa zaslúžil o prvý slovenský povojnový a povstalecký hraný film *Vlčie diery* (1948). Príbehom je obraz kolektívneho hrdinstvu, pričom sa Bielikovi nepodarilo udržať jednotu deja.⁶⁰

Koniec 2. svetovej vojny, Slovenské národné povstanie, platnosť prezidentského Dekréту č. 50/1945 Zb. o opatreniach v oblasti filmu, ktoré umožnilo monopolné riadenie tohto odvetvia kultúry, prispeli k vzniku slovenskej národnej kinematografii, vzniku prvého slovenského hraného filmu a k jeho ďalšiemu rozvoju. Ešte pred nástupom totalistického režimu sa dotváralo niekoľko filmových spravodajcov, významných režisérov, scenáristov, kameramanov, medzi ktorých patrí aj Ján Kádár, doposiaľ jediný slovenský režisér, vlastníaci Oscara. Avšak nasledujúce desaťročie patrí prevažne tvorbe Paľa Bielika.

⁵⁹ MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*, s. 99.

⁶⁰ MIHÁLIK, P. *Slovenská kinematografia v minulosti a v prítomnosti*, s. 138-140.

5 PAĽO BIELIK – ZAKLADATEĽ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIE

Paľo Bielik (pozri obrázok 3 príloha A) sa narodil 11. decembra 1910 v Banskej Bystrici a zomrel 23. apríla 1983. Bol významným režisérom, hercom a scenáristom, ktorý pracoval aj pod pseudonymom Ján Bukva. Absolvoval priemyslovú školu, po ktorej si prešiel rôznymi zamestnaniami ako montér či predavač. Vo veľmi mladom veku sa zaujímal o umeleckú činnosť a počas štúdia hrával v ochotníckom divadle. Jeho nadanie si všimol Karol Plicka v rovnomernej hre Jánošík, ktorého stvárňoval. Karol Plicka bol tým, kto napomohol k ďalšej kariére Paľa Bielika. Upozornil na neho Martina Friča, ktorý ho obsadil do svojho pripravovaného filmu.⁶¹

5.1 Herecké obsadenie

Prvýkrát sa Paľo Bielik objavil na plátne v druhom spracovaní legendárneho príbehu o slovenskom hrdinovi Jánošík (1935), ktorého stvárňoval. Film bol natočený v českej produkcii, ale v slovenskom jazyku. V dobovom periodiku bol označený za najlepší český film. Scenár filmu spracoval Karol Plicka, Martin Frič a Karol Hašler. Režisérovi Martinovi Fričovi sa s pomocou Bielikových atletických schopností a zjavu horala podarilo natočiť dramatický príbeh o Jánošíkovom živote, hrdinstve a jeho tragickom konci. Herecký výkon a spracovanie príbehu prinieslo úspech a ocenenie režisérovi na Medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach v roku 1936. Po tomto triumfe sa rozhodol Martin Frič obsadiť Paľa Bielika aj v ďalších svojich filmoch – Hordubalové (1937), kde stvárnil hlavnú postavu Michala. Aj tento film bol úspešne premietnutý v Benátkach v roku 1938. Pred vojnou si zahral vo filme Hrdinové hraníc (1938) režiséra Jaroslava Blažeka, ktorý sa nedokončil. Následne v ďalších rokoch bol súčasťou dosiek Slovenského národného divadla v Bratislave. Tieto skúsenosti neskôr napomohli Bielikovi

⁶¹ ŠTRIC, E. *Paľo Bielik*. Bratislava: Tatran, 1984. s. 9-15.

k jeho profesionálnemu rozvoju a z herca sa postupne stal významný režisér, ktorý sa podieľal na rozvoji slovenskej kinematografie.⁶²

5.2 Režisárska činnosť

Kým sa Paľo Bielik prepracoval k režijnej činnosti prešiel si aj scenáristickou tvorbou. Po odchode z javiska Slovenského národného divadla strávil niekoľko týždňov v Berlíne, v štúdiu UFA a na Barrandove v Prahe. Od roku 1941 bol súčasťou slovenskej filmovej spoločnosti Nástup a vyrábala filmy pre týždenník LÚČ. V prvých snímkach, ktoré natočil pre tento filmový týždenník, boli badateľné dopady jeho hereckej skúsenosti, písania scenárov, praxe v ateliéroch a spolupráca s kameramanom a filmárom Karelom Kopřivom. Pod holým nebom, Miznúca romantika, O zdravie robotníka, travertín – slovenský mramor (všetky z roku 1942) odhalili schopnosť vyjadrovania Paľa Bielika vo filme. V roku 1943 natočil film Hlavátky a o rok neskôr Na ostrove kormoránov, ktoré sa stali základným kameňom populárno-vedeckej tvorby. Počas Slovenského národného povstania sa stal jeho súčasťou, kde točil aj prvé zábery pre film Odboj 44, ktorý neskôr dokončil pod názvom Za slobodu. Tento antifašistický dokumentárny film s autentickými zábermi sa stal zdrojom záberov pre iné dokumenty o povstaní. Tým, že bol priamym účastníkom tejto historickej udalosti, boli poznačené aj jeho postoje. Ďalším významným filmom, na ktorom spolupracoval Paľo Bielik je Varuj...! (1946). Snímok režíroval Martin Frič a bol nakrútený podľa drámy Ivana Stodolu Bačova žena.⁶³

Paľo Bielik vo veľkej časti participoval na vývoji slovenskej národnej kinematografii. Svedčí o tom aj fakt, že počas päťdesiatych rokov natočil niekoľko filmov a patril k tej takzvanej „prvej“ generácii slovenských režisérov. V roku 1950 dramaticky spracoval film o budovateľskej snahe slovenského ľudu Priehrada a zaň získal na Medzinárodnom filmovom festivale v Karlových Varoch Čestné uznanie. O dva roky neskôr natočil Lazy sa pohli, začo tiež dostal Čestné uznanie pre realistické zobrazenie premeny Slovákov počas

⁶² BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1968, s. 34.

⁶³ Tamže, s. 34.

budovanie socialistickej vlasti. Roky 1950 – 1959 sú obdobím, kedy sa žánrovo mala rozvíjať veselohra. O jednu sa pokúsil aj Paľo Bielik. V piatok trinásteho (1953) je ateisticko-propagandistická veselohra, ktorá nezožala príliš veľký úspech.⁶⁴

5.2.1 Vlčie diery (1948)

Prvým slovenským filmom po 2. svetovej vojne sú Vlčie diery (1948). Na scenári začal Paľo Bielik pracovať v roku 1947 spoločne s Leopoldom Laholom. Film námetovo čerpá zo Slovenského národného povstania a mal byť uvedený na jeho výročie. Keďže sa jednalo o rok 1948, kedy komunisti získali absolútnu moc, muselo prísť k istým komplikáciám. V prvom rade film odsunuli termín premiéry z 29. augusta 1948 na 24. decembra toho roku. Nechceli ho zrušiť, keďže bol už natočený, ale vyžadovali, aby niektoré momenty boli vo filme upravené. Hoci Vlčie diery (1948) videlo v kinách viac ako štyri milióny divákov, v päťdesiatych rokoch pre ideologické nezhody bol zakázaný. O dvadsať rokov od jeho uvedenia sa táto snímka považovala za významné dielo, čo napomohlo k tomu, že bolo Paľovi Bielikovi udelený titul národného umelca.⁶⁵

Vlčie diery vypovedajú o atmosfére štyridsiatych rokov a je postavený na príbehu rodiny, hlavne na osudoch štyroch bratov, ktoré sú vzájomne prepletené. Film jasne vypovedá, kto je na strane dobra a kto na strane zla. Výrazne negatívnou postavou je nemecký major Herman Thiele a vojna, ktorej boli súčasťou. Dve východiskové postavy tvoria bratia Matúš a Ondrej Svrčinovie. Matúš utiekol z Nemecka a Ondrej sa vrátil z ruského frontu. Oboch bratov spája láska k jednej žene, Anči Hucovie. Domov sa z talianskeho frontu vracia aj Jano a študent Štefan. Všetky deti sa doma zvitajú, ale hneď sa aj rozpúšťajú, pretože sa Matúš musel ukrývať, keďže utiekol z prác. Odchádza so svojim bratom Ondrejom do lesa, kde vypomáha partizánom, ku ktorému sa pridáva aj Anča. Lekárka Eva sa sústreďuje na prácu s ranenými v nemocnici a výsledkom jej jednaní je otrávenie majora Hermana Thieleho. O dramatickosť filmu sa postarali dve ústretové postavy – Ondrej

⁶⁴ BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*, s. 34-35.

⁶⁵ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 57-96.

a Matúš. Ondrej na záver filmu obetuje svoj život, aby zachránil ten Matúšov a Ančin. Film aj napriek niektorým scénam, ktoré dnes vyznejú bizarne, má veľkú váhu pre slovenskú hranú tvorbu. Bielik vo filme nezobrazuje priamo popravu, len o nej rozpráva. Výrazne však pôsobí stret osobných konfliktov – Matúš a Ondrej milujú jednu ženu a spoločenský konflikt – boj za oslobodenie, demokraciu nad fašizmom, totalitou.⁶⁶ Pôvodne premiéra filmu bola plánovaná na výročie Slovenského národného povstania 29. augusta 1948, ale politická situácia po februári 1948 sa prejavila aj v tomto smere. Okrem toho, že po tomto zlomnom dátume už nemohlo vzniknúť podobné dielo, nechceli kompetentní film Vlčie diery zakázať, ale ani uviesť k oslavám. Najčastejšie bolo tomuto snímku vytýkané, že nezobrazuje „*neukazuje národnooslobodzovací zápas ako formu a etapu triedneho boja. [...] Išlo predovšetkým o to, či je v rámci historickej pravdy dostatočne zvýraznená vedúca úloha komunistov, ktorí boli iniciátormi revolučného pohybu máš.*“⁶⁷

Ďalším faktom, ktorý posunul premiéru Bielikovho filmu bolo posudzovanie ideovej stránky Umeleckou filmovou komisiou. Tá vyžadovala od autora, aby včlenil do svojho prevedenia autentický rozhlasový prejav Tisu a po ňom zaradil vyhlásenie povstania, čím sa mal zachytiť politicko-sociálny význam a ciele povstania. Podmienkou bolo aj vypustenie určitých častí z monológu hlavnej ženskej postavy, ktoré pre ideologický význam neboli prijateľné. Komisia vyžadovala väčšie zvýraznenie sovietskeho vojaka a Červenej armády ako symbol oslobodenia od fašizmu. Poznámky mali naplniť hodnotu túžby po mieri s nastupujúcou sovietskou armádou. Vlčie diery patrili k najúspešnejšiemu filmu divákov, čo potvrdila aj návštevnosť kín počas verejného premietania. Premiéra sa nakoniec namiesto 29. augusta 1948 uskutočnila v deň Vianoc toho roku. I keď bol divácky úspešný, pre ideologický rozpor v päťdesiatych rokoch patril medzi zakázané filmy.⁶⁸

⁶⁶ Vlčie diery. [film]. Réžia Paľo BIELIK. Československo, 1948.

⁶⁷ ŠTRIC, E. *Paľo Bielik*, s. 39.

⁶⁸ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 92-128.

5.2.2 Štyridsaťštyri (1957)

Medzi veľmi úspešné snímky patrí Štyridsaťštyri (pozri obrázok 4 príloha A). Film rozpráva o 1. svetovej vojne, o útrapách ľudí a ich blízkych, ktorí jej boli súčasťou. Prvým obrazom vo filme so smutným koncom je záber na kvety. Kvety, ktoré opelujú včely. Rovnaký záber je použitý i na koniec celého filmu. V metaforickom vyjadrení ide o poukázanie na život a jej krásy, zatiaľ čo ľudia v hrôzostrašnej vojne zomierajú. Príbeh vojakov – drotárov - 71. trenčianskeho pešieho pluku rakúsko-uhorskej armády v období 1. svetovej vojny, sa okrem frontu sústreďuje na miesto, kde žijú. Dlhšiu dobu sa pripravujú na vzburu, vyšli aj jedného zo svojich kamarátov, aby z gul'ometov vybral úderníky, čo sa mu podarí. Raz na cvičení odmietli všetci vojaci namieriť na vojakov naproti, nadriadení to považovali ako za porušenie. „*Dajte nám poriadnu stravu. Hladujeme. Dajte nám dovolenky. Skončite vojnu ako v Rusku.*“ Na ďalší deň boli niektorí vypočúvaní a bití. Vtedy povedal o schovaných poistkách ďalší hlavný hrdina jednému vojakovi, ktorý robil „poslíčka“ nadriadeným. Podarilo sa mu poistky vrátiť na pôvodné miesto. Keď vypukla revolta, 2. júna 1918, malo to dopad na obetiach. Neslovenskej časti armády sa nakoniec podarilo vzburu potlačiť. Deň nato, boli hlavní piate podozriví odsúdení na popravu. Ďalších si generál vyberal nasledujúcim spôsobom „*prvý, druhý, tretí vystúpiť. Prvý, druhý, tretí vystúpiť...*“ – „*Štyridsaťtri. Štyridsaťštyri. Štyridsaťštyri.*“ Záverečná scéna je pokračovaním prvej scény, ktorá sa odohráva v meste Kragujevac, kam si pre svoj osud ide štyridsaťštyri vojakov. Jeden z obyvateľov kričí na statočných vojakov „*Gore glave junáci! Gore glave junáci!*“ a na to sa vo Viktorovi Kolibcovi odohráva vnútorný monológ „*Áno, hore hlavy chlapci. Ničoho sa tak neboja ako vztýčených hláv. My nie sme slabí, oni sú slabí, oni už zomreli, my začíname žiť. Vďaka ti starký, teraz sa nám už lepšie pôjde.*“ Vzápätí miestna staršia pani reaguje na vojakov „*Oj synovi, synovi moji!*“ a vo Viktorovi sa znovu odohráva monológ „*Koľko matiek, koľko žien, Julka moja, sľúbil som ti, že sa vrátim. Nehnevaj sa na mňa a nesmúť.*“

Bielik prostredníctvom príbehu postavy Viktora Kolibca a jeho kamarátov vyjadruje odbor k smrti a na záver filmu dodal údernú myšlienku. „*Všetkým bude dobre. Po tejto vojne nebude viac vojny. Ľudia zmúdrejú, nájdú ľudskú reč, zastane človek pri človeku a povie*

*prosto načo nám je vojna, načo sa máme zabíjať.*⁶⁹ Štyridsaťštyri (1957) získal taktiež Čestné uznanie v Karlových Varoch, plus Medzinárodnú cenu FIPRESCI. V roku 1958 mu za námet, scenár a réžiu bola udelená štátna cena Klementa Gottwalda.

5.2.3 Kapitán Dabač (1959)

Ďalším filmom na tému Slovenského národného povstania je Kapitán Dabač (pozri obrázok 5 príloha A). Hlavná postava Vladimír Dabač, ktorú dokonalo stvárnil Ladislav Chudík, sa z ruského frontu vracia domov, kde zistí, že jeho manželka Nad'a mu je neverná. Znovu sa poberá na bojisko a začína sa vymykať spod kontroly. Vojnu začína nenávidieť, pretože mu zničila vzťah. V jednej scéne nechá ujsť zajatcov, začo sa dostane pred súd. *„V mene Slovenského štátu. Vojenský poľný súd uznal bývalého stotníka Vladimíra Dabača vinným vo všetkých bodoch vznesenej obžaloby a odsudzuje ho na trest smrti povrazom. [...] Odsúdený Vladimír Dabač, chcete konečne prehovoriť?“* – *„Všetko je tak ako ste mi vyrátali. Nedbalosť, opilstvo, aj pokus zbehnutia, len zrada. Zrada nie. Zradu spáchali na mne. Mňa zradili, oklamali v ten deň, keď ma vyhnali na ruský front. V klamstve sa nedá žiť. V škole nás učili – ja som pyšný, že som Slovan. Lož! Postavili ma do jedného radu s nemeckými fašistami, hnali ma proti Slovanom v bok po boku s esesákmi. [...] Obvinili ste ma z opilstva. Pravda je, pil som. Opíjal som sa z hnusu nad životom, nad sebou, nad vami, nad všetkým týmto politickým a vojenským svinstvom!“* Práve tu je vidieť jeho postoj k dobovej problematike. Následne mu spreď šibenice pomohol utiecť jeho brat a spolu sa poberajú na Slovensko, kde sa stáva súčasťou povstalcov. Aj tu sa prieči rozkazom a vedie boj podľa seba. *„Prečo ste včera útočili?“* Na to kapitán reaguje, že aj dnes útočili *„pretože najlepšia obrana je útok“* do konverzácie sa pridáva aj člen Národnej rady. *„Rozširovať front s našimi malými silami, to je prinajmenšom politické faux-paux. Treba sa držať smerníc londýnskej vlády.“*

Dostáva sa do kontaktu s partizánskym oddielom a komisárom Garajom. Dabačovi sa začne spod kontroly vymykať jeho požívanie alkoholu, čo ohrozuje aj ostatných. Kvôli zraneniu

⁶⁹ Štyridsaťštyri. [film]. Réžia Paľo Bielik. Československo, 1957.

z bojov sa dostáva do domu Bôrikovcov, kde sa o neho stará rodina a prichádza sem aj jeho manželka. Vtedy začínajú nepokoje v dedine – vypočúvanie a prenasledovanie. Nemci sa snažia nájsť Garaja, ale aj Dabača. Ďalšou dôležitou postavou je Gustáv Slanec, ktorý na začiatku s Vladimírom spolupracoval, ale teraz je proti nemu a snaží sa ho nájsť. Garaj sa snaží Dabača naverbovať ku partizánom, pretože povstalecká armáda sa rozpadla. Vladimír sa dá na útek a bojuje na vlastnú päsť. Manželka Naďa sama nevie, kde sa Dabač nachádza a snaží sa ho nájsť. Nakoniec ho vypátra a príde za ním na cintorín do kôlne, kde strávia spolu noc. Keďže každý Nadin krok je sledovaný, Nemci si ju v nasledujúce ráno vezmú pred jej domom a odvádzajú na vypočúvanie. Tam sa snaží Slanec dostať mučením z Nadi informáciu, kde sa jej manžel nachádza. Je tvrdá a nepovie ani slovo. Nakoniec ju Slanec nechá zabiť spoločne s tými, ktorí spolupracovali s „nepriateľmi nepriateľov“. Garaja pri jednej z partizánsky akcií chytia a zajmú. Ďalšou postavou, ktorá sa v Bielikovom filme objavuje je mladá lekárnička Naďa, do ktorej je Garaj zaľúbený. Aj tá spolupracuje s partizánmi, čo nakoniec vyjde najavo. V poslednej scéne, kedy je Garaj zajatý a Naďa v rukách Nemca, ju Dabač prichádza oslobodiť a je pri tom poranený. V závere filmu umiera, ale zato umožnil byť spolu dvom mladým ľuďom – Nadi a Garajovi.

Príbeh odráža obdobie Slovenského národného povstania, ale v konečnom dôsledku je to stavané na osobnej tragédii hlavnej postavy na pozadí vojny, pričom dôvody jeho konania často vymedzuje láska. Príkladom je aj ďalšia scéna, kedy sa Vladimír hrá s odisteným granátom a ním ohrozuje Garaja a lekárničku Naďu. Keď sa opitý Dabač poberie s Garajom preč, vtedy mu povie „*Strach je hnusná vec, smrť je hrozná len pre toho, komu sa chce žiť. (...) Ja už nemám prečo žiť.*“ – „*Netáraj, nájdeš zasa svoj cieľ.*“ – „*Cieľ, bratku, je len jeden. Láska. Bez lásky sa nedá žiť.*“⁷⁰

Paľo Bielik niekoľko rokov pripravoval scenár na tému národného hrdinu Jánošíka. Ako tretí v poradí spracoval príbeh zbojníka, v ktorom vynechal motívy zázračnosti a koncipoval ho na faktoch. Filmy Jánošík I (1962) a Jánošík II (1963) boli prvými

⁷⁰ Kapitán Dabač. [film]. Réžia Paľo Bielik. Československo, 1959.

širokouhlými a farebnými filmami, ktoré boli náročné z hľadiska všetkých činností, týkajúcich sa realizácie.⁷¹

Prvá časť rozpráva o Jánošíkovom detstve, štúdiách, návrate do rodného kraja. Druhá sa zameriava na pobyt v horách, zbojnícku družinu, protifeudálny odboj a dej sa končí popravou. Na rozdiel od predchádzajúcich sfilmovaných verzií sa táto odvracia od folklórnych tradícií, čím je atypická. Príkladom je aj Bielikove vyobrazenie vzhľadu hlavne postavy – zaužívaná predstava o Jánošíkovi je, že mal dva vrkoče, pričom v tomto filme mal cop.⁷²

Premiéra filmu bola počas 250. výročia smrti Jánošíka a u divákov mal veľký úspech. Získal Cenu poroty na Medzinárodnom filmovom festivale v Dillí za farebnú fotografiu kameramana. V šesťdesiatych rokoch zrežiroval ešte dva filmy *Majster kat* (1966) a *Traja svedkovia* (1968) a následne sa odmlčal. Poslednými jeho aktivitami boli dva námety a scenáre k filmom *Stretnutie* (1975) a *Nie* (1978). Je nutné podotknúť, že Paľo Bielik posledné dve desaťročia určoval smer vývinu slovenskej kinematografie, pričom spracovával národné, historické témy plné napnutých situácií a tragickosti. Začal to, v čom následne mohli pokračovať nové osobnosti, ktoré prichádzali z vysokoškolského prostredia a prinášali nové pohľady na reálne problémy tej doby, tzv. Československá nová vlna.⁷³

⁷¹ BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*, s. 35.

⁷² *Jánošík I – II*. [film]. Réžia Paľo Bielik. Československo, 1962 - 1963.

⁷³ BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*, s. 35-36.

6 VÝVOJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFIA V KOMUNISTICKOM ČESKOSLOVENSKU

Oslobodenie územia slovenského a českého národa od fašistického Nemecka spôsobilo zmeny v Európe. Československá republika sa opäť objavila na mape. Roky medzi koncom 2. svetovej vojny a výhrou komunistov znamenalo prechod od demokracie k socializmu, čo pocítila aj filmová tvorba. Práve rozmedzie 1945 – 1948 znamenalo pre československú kinematografiu krátkodobé, ale témami a žánrami obohacujúce obdobie.

Prevratový február 1948, kedy komunisti získali absolútnu moc viedlo k etablovaní komunistických ideí a ich moci. Ešte predtým mohol český a slovenský film zaujať titulmi ako *Pancho se žení* (1946), *Jan Roháč z Dubé* (1947), *Varuj...!* (1946), *Vlčie diery* (1948) a *Čertova stena* (1948). Tieto snímky, ale aj ostatná práca v oblasti filmu, boli politickou situáciou vo februári 1948 limitované a náročné. Slovenská tvorba pre nedostatok režisérov vznikala produkčne v Čechách, hoci námety boli inšpirované Slovenským národným povstaním, spracovávané slovenskými pracovníkmi a v slovenskom jazyku.⁷⁴

Pred nástupom komunistickej éry mala dôležité postavenie dramaturgia, vedená Dr. Jánom Sedlákom. Počas jeho pôsobenia bolo rozrobených pár titulov, pričom niektoré neboli natočené. Hoci ideologické interpretácie boli vyhovujúce, zrealizovali sa až s odstupom času.⁷⁵ Príkladom je novela *Drak sa vracia* od Dobroslava Chrobáka. Jeho prvé spracovanie bolo pod vedením Dobroslava Chrobáka, Jána Jamnického a Béla Balázsa. Autor v príbehu zobrazuje lásku, nevraživosť a hľadanie cesty z osamelosti. Hlavnou postavou je Eva, Šimon a Drak. Začiatok diela rozpráva o čakaní Evy na svojho manžela Šimona. Počas toho sa vracia do čias, kedy bola zamilovaná do Draka, ktorý bol z dediny vyhostený. Ten sa po rokoch vracia, čo spôsobuje v dedine a v Šimonovej hlave zmätok. Ten si myslí, že Eva sa bude chcieť vrátiť do náručia Draka, pričom on sa snaží len napraviť svoju reputáciu a odpustiť dedinčanom. Príbeh sa končí zachránením dobytky pred požiarom a privedením si Drakovej milej. Nakoniec sa pre tento čin s dedinčanmi zmieril a Šimon bol konečne

⁷⁴ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 117-120.

⁷⁵ Tamže, s. 119-127.

presvedčení, že ho Eva miluje. Spracovanie scenára k filmu bol nakoniec ohodnotený za nevhodný projekt do budovateľskej tematiky. „*Balász od prvých obrazov preferuje sociálno-kritické hľadisko, ideové a dramatické stvárnenie. Využil fabulu Chrobákovho textu, vytvoril nový sujet a pridal cudzie motívy. Drak neodchádza z dediny do prírody, ale do mesta, kde sa mení na robotníka. Z pôvodného príbehu sa vytráca rozprávково-mýtická rovina.*“⁷⁶ Do pôvodnej koncepcie zasahovala Umelecká filmová komisia, ktorá navrhovala ideové a dejové úpravy, čo Balázs odmietol a jeho scenáristické prevedenie bolo zakázané. K filmovému spracovaniu došlo až počas novej vlny v roku 1967.⁷⁷

6.1 Cenzúra

Umelecká filmová komisia predstavovala určitý druh cenzúry, ktorá priamo zasahovala do tvorby filmov. Absenciu vo filmovej cenzúre predstavoval zväz, pretože tvorcovia neboli súčasťou žiadneho zväzu a so scenáristickou časťou im pomáhal Zväz československých spisovateľov. S februárovým prevratom sa začal budovať cenzúrny mechanizmus KSČ a KSS. Tento systém bol zložený zo stranického, štátneho a zväzového článku. Cenzúra znamenala riadiaci mechanizmus, ktorým komunisti viedli a usmerňovali kultúrny život vo všetkých oblastiach podľa straníckej politiky a pokynov. Časom vznikla oficiálna štátna cenzúra – HSTD.⁷⁸

Keďže zväz filmárov neexistoval, fungovala akási autocenzúra tvorcov. Najväčší zásah filmovej cenzúry bolo do distribúcie filmov a dramaturgie. Prekážkou boli viaceré filmy, ktoré boli premietané v kinách či už produkčne domáce alebo zahraničné. Z pôvodne zakázaných 542 filmov bola takmer polovica celovečernými filmami. Snímky ako *Pod holým nebom* (1941), *Čierne umenie* (1944), *Orlím vzletom* (1944), *Denník z Tatier* (1946), *Varúj...!* (1946), *Kvapka slnka* (1949) a im podobné, boli vyradené z verejnej prezentácie. Prvé slovenské celovečerné filmy dnes uznávaného slovenského režiséra Paľa

⁷⁶ CHLEBOVÁ, Z. Béla Balázs – Chvála filmového umenia. In: *Illuminace*. 2011, roč. 23, č. 2, s. 126. ISSN 0862-397X

⁷⁷ Tamže, s. 126.

⁷⁸ KAPLAN, K. *Nekrvavá revoluce*. Praha: Mladá fronta, 1993, s. 216. ISBN 80-204-0145-8.

Bielika – Varúj...! (1946) a Vlčie diery (1948)⁷⁹ a snímok Václava Wassermana Čertova stena (1948) boli označené ako nevhodné pre svoje ideové hodnoty a zobrazovanie buržoázneho nacionalizmu. Práve vo filme Čertova stena (1948) bol zobrazený princíp znárodnenia podnikov. Motív naduženia zamestnancov lyžiarskej továrne Tatran a emigrácia Kláry Cihovej, ktorá stvárňovala Ľudmilu, viedlo k tomu, že táto veselohra bola uvedená neskôr ako film Vlčie diery (1948).⁸⁰ Ten bol tiež trňom v oku. Na scenári spolupracoval s Paľom Bielikom aj Leopold Lahola, ktorý bol priamym účastníkom povstaleckých bojov po vypuknutí Slovenského národného povstania, čo napomohlo autentickejšiemu spracovaniu Bielikovho filmu.⁸¹

6.2 Prezidentské dekréty

Skončenie vojny a prezidentské dekréty zabezpečili vznik AMU v Prahe, aby sa mohli profilovať ďalšie osobnosti kinematografie. V prvom roku jestvovania školy fungoval hudobný, dramatický a tanečný odbor. Filmová fakulta zahájila prvý ročník až v rokoch 1946 – 1947 a o televíznu fakultu sa rozšírila až v 60. rokoch. V Bratislave VŠMÚ bola zriadená zákonom č. 88 Slovenskou národnou radou. Keďže VŠMÚ malo spočiatku problém s pedagógmi, otvorili sa len rovnaké odbory ako v roku 1945 na AMU. Prvé dohady o filmovom a televíznom odbore sa riešili až v roku 1957 – 1958, pričom prvý ročník sa začal až o šesť rokov neskôr.⁸² Dovtedy smerovali cesty budúci slovenských filmárov do Prahy, kde okrem odborného vzdelania získali aj možnosť spojenia so západom a formovania ich štýlu zachytenia doby. Medzi pedagógov patrili známi filmári z predchádzajúcich rokov ako Plicka, Klos, Vávra, Wasserman, Frič a iní. Z týchto mien si možno vydedukovať aké prednosti ich výučba mala. Cieľom pedagógov bolo vyučiť

⁷⁹ HNONLINE. *Prvý Bielikov film Vlčie diery po roku 1948 ideologicky nevyhovoval*. [online]. [par. 2015-01-10]. Dostupné: <http://hn.hnonline.sk/prvy-bielikov-film-vlcie-diery-po-roku-1948-ideologicky-nevyhovoval-419147>

⁸⁰ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 117-126.

⁸¹ LITCENTRUM. *Leopold Lahola*. [online]. [par. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.litcentrum.sk/slovenski-spisovatelia/leopold-lahola>

⁸² HÁBOVÁ, M. *Československá kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1981, s. 45.

d'alších profesionálov, svojich následníkov, aby tvorbou prispievali k rozvoju kinematografie. S prvými absolventmi, postihnutými spoločenskými a politickými zmenami 50. rokov, sa niesli rysy, pre ktoré boli nastupujúcou a rozvíjajúcou sa novou vlnou v 60. rokoch, označovaní ako stratená generácia. Práve tvorcovia novej vlny znamenali zlatú éru pre československú kinematografiu.⁸³

V rokoch povojnovej Československej republiky, kedy už vstúpili v platnosť prezidentské dekréty, neboli vyriešené nezrovnalosti ohľadom znárodňovania. Prvým znárodňovacím dekrétom bol dekrét o filme. V prvej dobe existencie sa programovo ukázalo, že film spoločne s ďalšími odbormi hospodárskeho života budú odrazom socialistickej vlasti, takže vedľa seba postavil hospodárstvo a umenie a s ním film ako jediný prostriedok masovej premeny. Keďže dovtedy boli tvorcovia ovplyvnení nejakými tradíciami, ktoré boli určené politickou situáciou, s dekrétmi sa to nepodarilo hneď odstrániť. Buď sa autori filmov nedokázali okamžite po znárodnení zorientovať a tvorili pre svoje publikum, ktoré stálo za nimi alebo bez zámeru sa podarilo vytvoriť film ako ideový prostriedok.

V roku 1945 nabrala československá tvorba rapídne tempo. Prvé námety, hlavne tematicky viazané na boj proti nacistom, boli spontánnou reakciou tvorcov na to, čoho boli svedkami, čoho boli súčasťou. Pripomenúť treba film *Hrdinové mlčí* (1946), *Muž bez křídel* (1946), *Nadlidé* (1946) a pokusy o satiru a veselohry. Už v počiatku znárodnenej kinematografie bolo vidieť konzekventnosť zákona, ktorý po celej dobe vývoja odrážal ideovosť v umeleckom výraze a ako spoločenské úlohy skrz film dovedú tvorca k veľkým cieľom. Príkladom je film *Siréna* (1947), ktorý dostal Veľkú cenu benátskeho festivalu. Práve prvky národnosti, typickej českosti boli pozdvižené spoločne s výraznou socialisticou myšlienkou. *Siréna* je dôkazom toho, že nie všetko musí byť svetové, k čomu mala tendencie česká kapitalistická kinematografia. V obdobnom roku do histórie československej kinematografie vstúpil fakt vzniku samostatnej národnej slovenskej kinematografie, a to s vytvorením prvého slovenského celovečerného hraného filmu.⁸⁴

⁸³ LUKEŠ, J. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*, s. 64-68.

⁸⁴ KUNC, F. B. Poznámky k výročiu. In: NOVÁK, A. a kol. *15 let československého filmu*. Praha: Československý film, 1961, s. 7-9.

Po roku 1945 začala slovenská národná kinematografia vznikať skrz krátkometrážne filmy, hoci hlavným cieľom bolo dopracovať sa k celovečernému filmu. Ten bol dôležitým nástrojom spoločenských potrieb. *Varúj...!* (1946) bol debutujúcou snímku ďalšieho vývoju filmovej tvorby, vytvorený v spolupráci Slovákov a Čechov. Týmto rokom sa rodila slovenská kinematografie do úplnosti, čo predstavovalo dôležitý moment pre celú československú kinematografiu. Budovanie socialistickej spoločnosti malo za úlohu rozvíjať socialistickú filmovú tvorbu, ktorou sa malo meniť premýšľanie a život občanov, v rámci celej československej kinematografie. Politický prevrat vo februári 1948 znamenal vo filme previerku toho, čo sa tvorilo. Počas rokov 1945 – 1948 podnecovalo k úkonom, ktoré pripravovalo ľudí na ďalší smer. Práve február 1948 je významným historickým momentom, pretože stanovila, akým smerom sa bude slovenský film uberať v rámci socialistickej tvorby v rámci Československa.⁸⁵

V rovnakom roku bol zriadený podnik Československý štátny film, ktorý spravoval kinematografiu a pravidelne sa reorganizoval. Bolo jednoduchšie manipulovať so samostatnou normou ako jej podstatu uzákoniť. Likvidovanie majetku *Nástup* a *Školfilm* bol len začiatkom celého totalitného obdobia, kedy znárodňovací dekrét bol ako právna norma. K činnostiam Československého štátneho podniku patrilo aj riadenie filmovej distribúcie. Tá sa zaoberala zostavovaním programu filmov, ich propagáciou, zabezpečením prevádzky kín, údržby prístrojov, prevodom kín do štátneho vlastníctva, ale aj zorganizovaním filmových festivalov ako napríklad *Filmový festival pracujúcich*, ktorý mal ideologicko-výchovný dôraz. V rámci svojich kompetencií mali aj usporadúvanie akcií, kde boli premietané sovietske filmy. Pre neúspech a nemožnosť zaujať publikum, sa znížila návštevnosť kín, čo malo dopad na to, že boli nútení zaviesť do programov staré české veselohry a filmy západných krajín. V roku 1955 sa filmová distribúcia odčlenila od Československého štátneho filmu a fungovala ako Slovenská filmová distribúcia a kinofikácia.⁸⁶

⁸⁵ KUNC, F. B. *Poznámky k výročiu*, s. 9-10.

⁸⁶ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 117-122.

6.3 Socialistický realizmus a veselohry

Dôležitou súčasťou kultúrnej zložky Československej republiky bol po nástupe komunistov v roku 1948 socialistický realizmus. Ten býva spojovaný s formovaním kultúry v počiatkoch prvého komunistického štátu, kedy sa tvorba podmanila politickému programu a sľubovala vybudovanie spoločnosti so socialistickou budúcnosťou. Lenže ako je z historických prameňov známe, docieľovali to aj pomocou násilia.⁸⁷

Korene socialistického realizmus pochádzajú z roku 1932 zo zjazdu moskovských spisovateľov. Spočiatku sa realizoval v literatúre, literárnej kritike a neskôr svoje pôsobenie rozšíril do ďalších okruhov umenia. Aj tento „umelecký“ smer mal vytýčené ciele, ktoré mal naplňovať, ako spájanie žánrov a eliminovanie rozdielnosti medzi životom a umením. Zrozumiteľnosť, vyvolávanie pocitov, využiteľnosť k propagande a iné požiadavky sa vyžadovali od tohto umenia.⁸⁸ Výstižne sa k socialistickému realizmus a tvorcov tohto umenia vyjadril Andrej Alexandrovič Ždanov, ktorý bol sovietskym politikom a vedúcim teoretikom tohto smeru a apeloval na umelcov – „*Vytvořte veliká mistrovská díla velikého ideového a uměleckého obsahu. Buďte na předních pozicích bojovníků za beztrždní, socialistickou společností. Buďte nejaktivnějšími organizátory přetváření vědomí lidí v duchu socialismu.*“⁸⁹ Keďže sa na území Československej republiky začali komunisti usádzať od roku 1948 je jasné, že so svojim príchodom nastolili aj určité zmeny v oblasti umenia, čo sa týkalo aj filmu. „*Po stránce námětové a režijní stává se rozhodnou devisou socialistický realism. Úkoly doby jsou jasné a musí se jevit i ve filmu.*“⁹⁰ Rozmedzie rokov budovateľského zámeru pomocou socialistického realizmu je nástup komunistov až po postupné uvoľňovanie direktívneho tlaku v rokoch 1956 – 1957. ÚV KSČ malo jasnú predstavu o vysokej a umeleckej úrovni film, tzv. ideálneho filmu, pričom témy autori preberali z preferovaných okruhov, straníckych a vládnych dokumentov.⁹¹ Príkladom je

⁸⁷ PETIŠKOVÁ, T. *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. Praha: Gallery, 2002, s. 7. ISBN 80-86010-61-9.

⁸⁸ JANÁČEK, P. *Socialistický realismus: co s ním?* [online]. [par. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim>

⁸⁹ ŽDANOV, A. A.: *O umění*. Praha: Orbis, 1949, s.22.

⁹⁰ KUPKOVÁ, M. Socialistický realismus v diskursivní dimenzi české kinematografie čtyřicátých a padesátých let. *Illuminace*, 2008, roč. 19, č. 2, s. 141. ISSN 0862-397X

⁹¹ Tamže, s. 142-143.

filmové prevedenie *Pole neorané* (1953) spisovateľa Petra Jilemnického, ktorého román z prostredia chudobných Kysúc spracoval Vladimír Mináč pod réžiou Vladimíra Bahnu. „Čím viac sa rozvíja slovenská filmová tvorba umelecky a technicky, tým väčšie a čestnejšie úlohy musí plniť pri budovaní nového života a kultúry. Jednou z takých [...] bolo filmové spracovanie románu *Pole neorané* [...]“⁹²

Pole neorané je snímok zdôrazňujúci vzťah človeka s pôdou, konkrétne rodiny Huščavovej a pastviny. Hlavná postava syn Pavol považuje obrábanie kamenitej pastviny za mrhanie času a síl, pričom jeho otec Cyprián mu dáva slovami najavo, že práve zem sa ti po namáhavej práci odmení. Príbeh sa sústreďuje na miestne chudobné obyvateľstvo, ktoré je ožobračované panstvom – kapitalistickou triedou. Práve nutnosť prijatia socializmu pracujúcou triedou je nevyhnuté pre únik spod rúk kapitalistov. Záškodníctvo vykorisťovaným panstvom je vyobrazené konfliktom medzi hlavnou ženskou postavou Zuzky Cudrákovej a majetného krčmára Magáty. Zuzka spolu s manželom Marekom Cudrákom vlastní pôdu, lenže jej muž sa nachádza v Amerike a ešte sa nevrátil. Preto Magát, aby získal pôdu, sfaľuje list o úmrtí Zuzkinho manžela, čo spôsobí reťazec tragédií vrátane jej smrti. Pavol Huščava sa dostáva do kontaktu s aktívnym komunistom Koreskom, čím dochádza k spojeniu roľníkov s komunistami, čo zobrazuje scéna, kedy Pavol zachráni otca pred samovraždou a spoločne s ním sa následne stáva súčasťou socialistickej manifestácia. Pre pochopenie zámeru tohto filmu je nutné spomenúť si ciele komunistickej vlády počas hospodárskej krízy v tridsiatych rokoch, kedy sa počas naplno prebiehajúcej kolektivizácie snažili socializovať vidiečanov. Z toho vychádza informácia, že práve komunisti predstavovali záchranu pred ďalším zbedačovaním ľudu.⁹³ „*Pole neorané* je viac ako román. Je to kus umelecky stvárnenej, tvrdej historickej pravdy, s večne živým, aktívnym dosahom do dneška. Takto bolo treba chápať aj filmovú realizáciu. Všetci zúčastnení museli poznať prostredie a dobu, hlboko pochopiť literárnu predlohu a filmovými výrazovými prostriedkami pretlmočiť ju tak, aby podľa možnosti nič nestratila

⁹² BAHNA, V. Slovenský film v roku 1953. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 2, s. 191.

⁹³ *Pole neorané*. [film]. Réžia Vladimír BAHNA. Československo, 1953.

[...] aby životná pravda tohto diela zrazila vo vedomí diváka [...] ho utvrdila o nesmiernej prevahe nášho ľudovodemokratického spoločenského zriadenia nad kapitalistickým.“⁹⁴

Počas rokov, kedy sa plnili zásady spoločenskej úlohy slovenského filmu sa zapísali rezolúciou ÚV KSČ. Už len samotná tvorba filmov znamenala úspech. „Je to možné len preto, že robotnícka trieda dala s veľkými materiálnymi a technickými možnosťami, s účinnou kádrovou pomocou českých umelcov a technikov aj úlohu slovenského filmu: učiť sa a súčasne slúžiť ľudu.“⁹⁵ Postupom času dosahovala filmová tvorba Slovákov potešiteľné výsledky. Keď slovenská kinematografia oslavovalo osem rokov svojej existencie, vznikli tri umelecké hrané filmy, ktorých výrobné plány sa splnili. Do kín boli uvedené snímky V piatok trinásteho (1953) Paľa Bielika, Pole neorané (1953) Vladimíra Bahnu a Rodná zem (1953) Jozefa Machu. V piatok trinásteho (1953) bol skúškou pre hranú tvorbu, čo sa týka satirického, humorného zamerania, o ktoré mali diváci záujem. „Predkladá tu divákovi zrkadlo, v ktorom sa mu jasne odhaľujú pozostatky meštiackych životných foriem a reakčného myslenia.“⁹⁶

Rozpráva príbeh o rodine, zostavenej z otca, matky, syna a dcéry. Otec má náboženské predsudky a jeho predstava o živote detí, ktoré vychováva tak, aby sa v dospelosti živili ako úradníci. Svojimi nátlakmi na rodinu a nezdravým rozumom ich terorizuje. Matka sa mu búri a deti sa i tak vyberajú svojou vlastnou cestou. Otec časom zisťuje, že sa mu syn a dcéra vzpierajú a sú si strojcami vlastného osudu, čo sa mu nepáči a vzdoruje. V konečnom dôsledku zisťuje, že jeho názory sú zlé, staromódne a svoje úsudky preverí. Stáva sa mysliacim človekom, ktorý chápe mladých, čo mu umožňuje omnoho lepšie si nažívať.⁹⁷ Ďalšími filmami, ktoré obsahujú prvky socialistického realizmu je napríklad Katka (1949) režírovaná Jánom Kádárom alebo Štvorylka (1955) pod vedením Jozefa Medved'a a Karola Kršku.⁹⁸

Prechodový rok 1949 priniesol filmu trošku iné pohľady a vyjadrenia. Príkladom je film Nĕmá barikáda (1949) Otakara Vávry, ktorý vo svojom režírovanom filme vypovedá

⁹⁴ BAHNA, V. Slovenský film v roku 1953. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 2, s. 192.

⁹⁵ Tamže, s. 190.

⁹⁶ Tamže, s. 190.

⁹⁷ V piatok trinásteho. [film]. Réžia Paľo BIELIK. Československo, 1953.

⁹⁸ MACEK, V. a J. PAŠTĚKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 567.

o bojovníkoch s dôverou a láskou a ďakuje sovietskej armáde a ďalším barikádnikom za oslobodenie. V nasledujúcom roku obohatili českú kinematografiu dvoma filmami Martin Frič a jedným filmom Jiří Weiss. Dôležitou súčasťou bolo aj dobové zobrazovanie tematiky, čo sa niektorým darilo, iným nie. Príkladom je DS - 70 nevyjíždí (1949) Vladimíra Slavínského⁹⁹. Svojim povrchným pohľadom nakoniec autor s filmom upadá do schematizmu. Medzitým v slovenskej tvorbe začali vznikať diela, ktoré dýchali mladosťou. Veselohra Katka (1949) režírovaná Janom Kádárom vniesla do umenia niečo nové – mladosť, optimistického ducha, rozlet, dobového človeka a jeho problémy. I keď cez niektoré podarené snímky, stále trval problém vracania k tomu starým spôsobom myslenia, čo nespĺňovalo požiadavky divákov. Preto sa touto problematikou začal zaoberať ÚV KSČ a v roku 1950 vydalo rezolúciu, aby sa umelecká a ideová úroveň v československej kinematografii zvýšila. Predpísanou ideovosťou, straníckym a mysliteľským pohľadom sa mali vyhnúť formalizmu a zjednodušovať otázky týkajúce sa vývoja, čo nakoniec viedlo k schematizmu, ktorý bol nepriateľom tvorcov. Išiel na úkor skutočného pohľadu na vec a účinku filmu. Ten tkvel v zobrazovaní súčasnej tematike a aktuálnosti. Neznamenalo to, že sa úplne historické filmy vypustili z tvorby, ale boli vyzdvihované nie udalosti z minulosti, ale ich náplň a ciele. Veľký dôraz sa kládol na tvorbu veselohier, pričom „*hlavním úkolem [...] veseloherních filmů je a zůstává podpora nových vymožeností a i společenských vztahů a zesměšnění a odsouzení všeho, co brzdí vývoj kupředu*“¹⁰⁰ a žánrovému rozširovaní, pričom v týchto požiadavkách nesmel zabúdať na metódu tvorby – socialistický realizmus.¹⁰¹ „*Slovenskí filmoví pracovníci chápu svoje vznešené poslanie: pomáhať pri výchove nového socialistického človeka, vychádzajúc pri tom z tradícií národného umenia a sústavne sa učia zo sovietskeho umenia. [...] Slovenskí filmoví pracovníci chcú oddane a bezvýhradne slúžiť prekrásnemu hrdinskému slovenskému ľudu, budovateľovi pokojne a šťastnej československej vlasti.*“¹⁰²

Prichádzajúce zmeny v spoločenskom a politickom živote znamenali aj vznik kultu osobnosti. Rastúca propagácia víťazstva sovietskych nad fašistami, vyzdvihovanie oslobodenia

⁹⁹ Vladimír Slavínský počas natáčania zomrel a snímok dokončil Martin Frič.

¹⁰⁰ DVOŘÁK, I. Štvorylka. Filmová adaptácia slovenského klasika. *Film a doba*. 1956, roč. 2, č. 3, s. 164.

¹⁰¹ KUNC, F. B. *Poznámky k výročiu*, s. 11-12.

¹⁰² BAHNA, V. Slovenský film v roku 1953. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 2, s. 194.

Červenou armádou, jej hrdinstvom a v konečnom dôsledku aj zásluhy Josifa Vassarionoviče Stalina. V Československu sa postupne začína presadzovať kult Stalinovej osobnosti, ktorý si vybudoval vlastným chovaním, využívaním tlače a získaním si ľudstva a úradov. Keďže tento rozmach kultu osobnosti nastal až v roku 1948, kedy komunisti získali absolútnu moc, začala kultúra plniť požiadavky totalitného režimu a jeho mocenských štruktúru. Film začal byť využívaný za najdôležitejšie masové médium. Vznik socialistického realizmu a doktríny, ktorej autor bol Andrej Alexandrovič Ždanov, vymedzil dve funkcie filmu – politická a výchovná. Umelcom bol stanovený okruh tém ako politické, budovateľské, oslobodzovanie, historické a iné. Bolo im určované, čo je a nie je žiaduce a užitočné. Popredné bolo dodržiavať výchovný význam filmu, aktuálnosť a vyzdvihovať vládnu ideológiu. Mnohí umelci podľahli závislosti na politike a tlaku a ich diela tak upadali do schematizmu.¹⁰³

6.4 Situácia v kultúre po Stalinovej a Gottwaldovej smrti

Udalosť, ktorá zmenila ďalší vývin československej kinematografie je smrť Josifa Vassarionoviča Stalina. Zomrel 5. marca 1953 a úmrtie tohto diktátora a sovietskeho vodcu znamenalo zmenu a otázky nad smerom akým sa bude uberať vývoj ZSSR. Dňa 14. marca 1953 zasiahla priaznivcov komunizmu ďalšia smutná udalosť, a to smrť Klementa Gottwalda. Tieto dve udalosti poznamenali nasledujúci smer Československej republiky. Na čas sa jej novým prezidentom stal Antonín Zápotocký a prvým tajomníkom KSČ bol Antonín Novotný. Ich činnosť naviazala na tú predchádzajúcu. Príkladom sú súdne procesy a represie, ktoré sa konali aj po Stalinovej a Gottwaldovej smrti. Lenže vnútorné a vonkajšie tlaky docielili čiastočné zmeny v spoločnosti a politike.¹⁰⁴

Dôležitým medzníkom nasledujúceho vývoja spoločnosti, politiky a hlavne kultúry, je XX. zjazd KSSZ vo februári 1956. Práve na tom zjazde boli odhalený spôsob Stalinovej vlády,

¹⁰³ LACH, J. a kol. *České země a Československo ve 20. století*. Jeseník: REP Tisk spol. s r. o., 2013, s. 74-82. ISBN 978-80-87535-76-9.

¹⁰⁴ RENNERT, H. a I. SAMSON. *Dejiny Česko-Slovenska po roku 1945*. Bratislava: Slovak Academic Press, 1993, s. 42-43. ISBN 80-85665-16-6.

ktorý bol počas jeho života skrytý. Tu boli Nikitom Sergejevičom Chruščovom odhalené praktiky a zneužívanie moci.¹⁰⁵ „*Medzinárodní život byl pln nových překvapení. Ale i domácí politický, kulturní a umělecký život byl plodný, podnětný a rušný. [...] XX. sjezd KSSS ovlivnil nejen sjezd spisovatelů a všechny politické, kulturní i umělecké činitele, instituce a svazy, ale pocítili jej i všichni filmaři. [...] Ostrý vítr, který zavanul z Moskvy letošního roku, [...] vnese i do našeho filmu novou atmosféru, nové zdravé soutěžení, touhu jít kupředu. Snad přestane strach z otevřené diskuse a vyvine se konečně i veřejné střetnutí protichůdných uměleckých názorů. Boj proti prostřednosti v našem filmu je dnes pro nás všechny nejdůležitějším úkolem.*“¹⁰⁶ Funkcionári ÚV KSČ začali byť po tomto zjazde neistí, pretože zaznamenali v umeleckej tvorbe tendencie, ktoré im neboli ľahostajné. „*Umělci projevovali velkou vůli dostat se z poučnorové kulturní izolace a vstřebat soudobé stylové i myšlenkové proudy západní kultury, což v rovině stylové provázela vlažnost k socialistickému realismu a v rovině tematické pak nezáměr o velká budovateská témata v intencích stranických kulturních politiků.*“¹⁰⁷ Aj dramaturgia poznamenala zmenu pozornosti. Zamerala sa na individualitu a osobný život. „*Mapování každodennosti namísto historické epochálnosti pak podstatně změnilo reprezentaci skutečnosti, vzdálenou a stále se vzdalující obrazu, jež o socialistickém Československu vytvářela komunistická propaganda.*“¹⁰⁸

Miera uvoľňovania pomerov v kultúre boli badateľné po smrti osobností komunistického režimu Stalina a Gottwalda, hlavne v literatúre. Za pravdivosť a proti schematizmu, ktorý bol súčasťou stagnujúceho umelca, bojovali spisovatelia na prvej konferencii po týchto udalostiach. Tá sa konala v roku 1954 a v tomto roku vznikol aj Zväz slovenských spisovateľov. Odčlenenie slovenských spisovateľov od českých bol znakom prvých dôsledkov uvoľňovania. Ku klasickým žánrom sa pripojila satira, ktorá čiastočne zosmiešňovala budovateľské heslá a kliše. Príkladom je zbierka *Čert nespí* (1954)

¹⁰⁵ STRANA DEMOKRATICKÉHO SOCIALISMU. *O kultu osobnosti a jeho důsledcích*. Projev prvního tajemníka ÚV KSSS soudruha N. S. Chruščova na XX. Sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (25. února 1956). [online]. [par. 2015-01-11]. Dostupné z: <http://www.sds.cz/view.php?cislocclanku=2006021402>

¹⁰⁶ HRBAS, J. Bojujme proti prostřednosti v našem filmu. *Film a doba*. 1956, roč. 2, č. 6, s. 361-363.

¹⁰⁷ KLIMEŠ, I. Filmaři a komunistická moc v Československu. *Vzrušený rok 1959. Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 4, s. 132-133.

¹⁰⁸ Tamže, s. 133.

a Čertovo kopýtko (1957) od Petra Karvaša. Hlavným odporcom podmaneniu sa ideológii a jej kultu bol Dominik Tatarka a jeho novela Démon súhlasu, ktorá vyšla v časopise Kultúrny život (1956). V podobe knižky sa novela dostala na trh až v roku 1963, pretože politické tlaky to nedovoľovali. Spomínaný časopis Kultúrny život a vznik ďalšieho časopisu Mladá tvorba (1956) znamenal liberalizáciu pomerov. Práve na stránkach týždenníka Mladá tvorba dostali priestor aj mladšia generácia tvorcov. Spočiatku bola dirigovaná tou staršou generáciou, pre ktorých bola literatúra buď dobrá alebo zlá. Odmietala smer akým sa uberali mladí umelci. To ich doviedlo k postupnej emancipácii a vznikom novej vlny v šesťdesiatych rokoch, ktorej dôležitou platformou sa stal aj časopis Mladá tvorba.¹⁰⁹

6.5 Schematizmus v kinematografii

V prvej polovici päťdesiatych rokoch bola filmová tvorba ideologicky a umelecky ovplyvnená schematizmom, ktorý bol nastavený režimom. Výber námetov, petrifikovanie postáv, riešenie situácií znamenalo tematizovanie spoločenských premien zobrazených vo filmoch. Za samozrejmosť sa považovala spolupráca spisovateľov s filmármi, a tak filmové adaptácie zastupovali klasickú, pokrokovú literatúru alebo nahradzovali neprítomnosť aktuálnych hodnôt spoločnosti, vyobrazené vo filme Kozie mlieko (1950) a Drevená dedina (1954).¹¹⁰

Slovenská národná kinematografia sa začala formovať od konca 2. svetovej vojny, čo znamenalo, že mala za sebou veľmi krátku dobu, aby sa mohla porovnávať českej kinematografii, ktorá bola v značnom predstihu. Nedostatok skúseností, absencia kinematografickej tradície v predchádzajúcom období a filmového školstva, viedlo k tomu, že vznikali prevažne tituly v spolupráci s českou produkciou, ale so slovenským obsadením pred i za kamerou. Štátne a politické požiadavky urýchlili vznik a vývoj národnej

¹⁰⁹ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 155-156.

¹¹⁰ PAŠTÉKOVÁ, J. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. In: MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992, s. 31-32. ISBN 80-85181-01-9.

celovečernej filmovej produkcie, len s pomocou českých tvorcov, hlavne Martina Friča, Václava Wassermana, Miroslava Cikána a iných, ktorí sa zameriavali na veľkú časť českej filmovej produkcie v tridsiatych rokoch.¹¹¹ „*Ani po oslobodení, po utvorení ľudovodemokratickej Československej republiky, nezačala sa hneď samostatná národná filmová tvorba. Bolo treba na vytvorenie hospodárskych a technických predpokladov, na výchovu kádrov. Prvé roky boli rokmi učenia, hľadania a ideologických zápasov o jestovanie a náplň slovenského filmu.*“¹¹²

Celé obdobie od natočenia Vlčích dier až po vstup mladých tvorcov, absolventov FAMU, sa tiahne prevažne tvorbou Paľa Bielika. Jeho filmy Priehrada (1950), Lazy sa pohli (1951), V piatok trinásteho (1953), Nie je Adam ako Adam (1956) nemajú žiadnu rastúcu tendenciu, keďže sú realizované v období schematizmu, i keď sa ich snažil zvýrazniť humorným pohľadom. Ako bolo spomínané, toto obdobie je charakteristické nedostatkom tvorcov. To znamenalo, že medzi režisérmi filmov prvej polovice päťdesiatych rokov môžeme nájsť aj hercov. Príkladom je Kozie mlieko (1950) Ondreja Jariabka. Postupne sa okruh režisérov začal rozširovať a stabilizovať. Prvá generácia patrí Paľovi Bielikovi, pretože bol považovaný za jediného skúseného režiséra. Následne sa pribudol rad druhej generácie rozšírenej o Vladimíra Bahnu, Jozefa Medveďa, Andreja Lettricha. Práve dielo Vladimíra Bahnu Pole neorané (1953) a Jozefa Medveďa Štvorylka (1955) patri k vývojovým slovenským hraným filmom. Oba filmy vznikli podľa literárnej predlohy, pričom zachovali živosť doby, postihli vnútorný svet postáv a konflikty medzi nimi. Aj keď Pole neorané (1953) obsahuje prvky socialistického realizmu, spoločne so Štvorylkou (1955) sú výrazovo tradičné. To nemožno tvrdiť o filme Andreja Lettricha Drevená dedina (1954), ktorý je typickým schematickým filmom, kde „*drámu zobrazujúcu život na slovenskej dedine po oslobodení*“¹¹³ zobrazuje s optimistickým podtónom. Ďalším schematickým hraným filmom je Previerka lásky (1956) Jozefa Medveďa.¹¹⁴

6.6 Slovenský film od polovice 50. rokov

¹¹¹ OBUCH, A. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu. In: MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992, s. 56-57. ISBN 80-85181-01-9.

¹¹² BAHNA, V. Slovenský film v roku 1953. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 2, s. 189.

¹¹³ MIHÁLIK, P. *Slovenská kinematografia v minulosti a v prítomnosti*, s. 140

¹¹⁴ Tamže, s. 139-141.

Stav filmovej tvorby na Slovensku z hľadiska výroby meravel a nehýbal sa. Zmeny v politike, spoločnosti a kultúre sa prejavovali aj vo všetkých fázach schvaľovania, cez ktoré filmové diela museli prechádzať. Už v 1956 prichádza k zákazu uvedenia filmov do kín, a to znamenalo napríklad Čisté ruky (1956) režiséra Andreja Lettricha a dokument Jána Lacka Príbetská jar (1956). Spomínané snímky, ktorým bola možnosť ich natočenia, boli prejavom zmien predošlých pomerov, i keď v konečnom dôsledku boli zakázané. Konkrétne film Čisté ruky (1956), ktorý vznikol z pera Kataríny Hrabovskej ukazuje príbeh o zložitej situácii počas zakladania JRD, teda o protidružstevnom centre na východnom Slovensku. Vychádzalo sa z ideologickej propagandy, kedy sa snažili v hospodárskych ťažkostiach na niekoho zvaliť vinu – teda na vymysleného nepriateľa. Dramaturgicky na to dohliadali zamestnanci z Koliby, lenže tým počas ich práce unikla informácia, že koncepcia postavy záškodníckeho okresného tajomníka Komunistickej strany Molčana sa ponáša na Josifa Vassarionoviča Stalina. V knihe „Dejiny slovenskej kinematografie“ Václav Macek a Jelena Paštéková uvádzajú, že *„ťažko dnes rozhodnúť, či mal tento zámer posilniť pôvodnú koncepciu príbehu a vyvarovať verejnosť, že nepriatelja sa nezastavia ani pred zneužitím dobráckeho zovňajšku otca národov Jozefa Vissarionoviča, ako sa vtedy bránil Lettrich, alebo mu išlo o obrat významu, ktorým chcel naznačiť, že pôvodcom všetkého zla komunizmu je vlastne Stalin.“*¹¹⁵ Scenáristka a režisér sa snažili o vytvorenie ideologického hitu. Z filmu vyšlo odsúdenie systému, a tak získal nálepku protistraníckeho filmu a zakázaného ovocia. O rok neskôr ÚV KSS rozhodlo všetky kópie filmu zničiť, hlavne modrú kópiu, ktorá bola rozmnožovacia.¹¹⁶ Nebyť neposlúchnutia uznesenia ÚV KSS riaditeľom Hraného filmu a činu jedného zo zakladateľom Slovenského filmového archívu, ktorý modrú kópiu našiel a uschoval, prečo po udaní svojej kolegyne bol prepustený, by sa film Čisté ruky nikdy nemohol premietnuť. To sa nakoniec uskutočnilo v období politicko-spoločenského uvoľnenia v júni 1968.¹¹⁷

Druhá polovica päťdesiatych rokov znamenala spočiatku uvoľnenie tlakov v oblasti umenia. Zmena nastala XI. zjazdom v roku 1958, znamenajúci útok neostalinizmu, ktorým

¹¹⁵ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 165.

¹¹⁶ Tamže, s. 164-165.

¹¹⁷ Tamže, s. 212.

chceli mocensky udržať súčasný stav. Po smrti prezidenta Antonína Zápotockého zastával jeho funkciu a post prvého tajomníka ÚV KSČ Antonín Novotný. Prebúdžajúci umelci a intelektuáli a ich liberalizačné tendencie boli počas totalizujúcej diktatúry platformou, čím začali byť kritizovaný za revizionizmus. Výstavba socializmu, ideologicky orientované kultúrno-politické akcie, socialistický realizmus ako metóda umeleckej tvorby, zásady do národných orgánov viedli k recidíve stalinizmu, čo malo dopad aj na umenie. Prejavilo sa to napríklad na 1. festivale československých filmov v Banskej Bystrici v roku 1959, ktorý sa stal dôležitým medzníkom. S chystaním novej ústavy prichádzali rôzne aktivity, napravujúce ideologické zaváhania z roku 1956 z Chruščovho prejavu. Pokým sa však zmenil názov na Československú socialistickú republiku a kultúra bola zjednotená, dozorné orgány prechádzali neistotou. Práve cez ne prechádzali literárne prípravy filmových diel. Prejavom spomínanej neistoty bolo schválenie a natočenie vyššie uvedeného snímku Čisté ruky (1956) a krátkometrážneho dokumentu Příbetská jar (1956) Jána Lacka. Ich realizácia znamenala prelom pôvodných vzťahov. Možnosť tvorby, ale čiastočné zákazy boli paradoxom postupnej liberalizácie.¹¹⁸

Ďalším prejavom bolo aj decentralizovaná dramaturgia, teda namiesto sústredenie sa do kolektívnej dramaturgickej práce, vznik troch tvorivých skupín. Fungovali pod vedením Paľa Bielika, Vladimíra Bahnu a Moniky Gajdošovej, ktorí predstavovali takzvanú tvorivú skupinu mladých. Okrem národne špecifických tém, začali rezonovať aj iné. Nimi boli aktuálne spoločenské problémy, ktoré spracovávala prevažne skupina Moniky Gajdošovej. Stretávala sa s nepochopením so strednou generáciou, ktorá mala skôr autorské ambície na Kolibe a ich tvorivá sterilita sa prejavila na požiadavkách na mladých. Nespokojnosť s umeleckou úrovňou a reorganizácia viedla k vyžadovaní si krátkych hraných filmov, uberaúcich sa cestou sovietskej školy tridsiatych rokov.¹¹⁹ Príchod mladých tvorcov, ktorí sa začali zaujímať o hranú tvorbu, malo prínos pre národnú kinematografiu. Absolventi FAMU sa nechceli opierať o vopred určeného režiséra. Snažili sa získavať nových spolupracovníkov a zodpovedať za svoje činy. Počas štúdia prešli odbornými filmovými školeniami a oboznámili sa s vývinom svetovej kinematografie, čo ich inšpirovalo

¹¹⁸ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 155-157.

¹¹⁹ Tamže, s. 156-158.

a rozvíjalo ich osobnosti. Vstupom mladých tvorcov sa začala odlišovať ich tvorba umelecky i profesionálne. Od školení prechádzali cez krátkometrážnu tvorbu, až k hranej tvorbe. Režiséri, vychádzajúci z tejto generácie, nemali autorské ambície a pre nedostatočné scenáristické zázemie sa orientovali na literatúru. Prvým absolventom FAMU, ktorý sa zaslúžil o celovečerný film *Štvorylka* (1955) bol Jozef Medved'.¹²⁰ Autormi satiricky spracovaná veselohra ukazuje príčiny skazeného plesu, čím sa vysmievajú malomeštiactvu. Pre svoje bežné ľudské chyby sú dámy miestneho panstva sú potrestané. Scenáristi Čergovský a Zanta satiricky podali práve triedne rozdelenie postáv. Dámy boli poblúznené dôstojníkmi vojenského oddielu a uprednostnili ich od miestnych, čo sa im nakoniec pomstilo a ostali bez partnerov.¹²¹ Scenáristi podľa Jesenského poviedky vytvorili postavy, ktoré sú logicky odvoditeľné z príbehu. Okrem toho, ich zásluhou vznikli ďalšie štyri postavy, ktoré krásne charakterizujú spoločenský a ideový protiklad a vo filme stvárnajú svojimi postavami samotnú kritiku. Nejde o schematické stvárnienie nechuti voči meštiactvu, ale na základe svojich vzťahov a spoločenského postavenia sú charakteristické. Ide o manželov Sásikovcov (pozri obrázok 6 príloha A), slúžku Marku a vojenského trubača Miška. Práve na postavách manželov Sásikovcov je vidieť rozpor. „*Tak Sásikovi, kteří jsou existenčně závislí na přízni panstva, ale zároveň jsou s ním denně v „důverném“ styku jako okrašlovatelé jeho zevnějšku, jsou zároveň i pracujícími, kteří vlastníma rukou dobývají chleb [...] živnostníky, kteří se snaží co nejvíce napodobit své živitele [...] Sásiková se vmlouvá do přízně dam a jako ony také touží po nóbli oficiérské známosti. Teprve skandál na plese jí ukáže pravou morální tvářnost společnosti a Sásiková si uvědomuje svou lidskou hodnotu.*“¹²² Práve prvky veselohry, ktoré sú skombinované s kostýmovým filmom a interpretáciou triednych vzťahov je možno spozorovať vo *Štvorylke* (1955). Humor tu predstavuje satiru na malomeštiacku morálku, čo si získalo aj divácky triumf. „*Štvorylka dáva divákovi dobrou, umělecky hodnotnou zábavu. Může být*

¹²⁰ OBUCH, A. Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu. In: MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992. s. 56-60. ISBN 80-85181-01-9.

¹²¹ BARTOŠKOVÁ, Š. *Československé filmy 1945-1957*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959, s. 164.

¹²² DVOŘÁK, I. *Štvorylka*. Filmová adaptace slovenského klasika. *Film a doba*. 1956, roč. 2, č. 3, s. 161.

vzorem jako jeden z úspěšných způsobů adaptace literární předlohy i jako profesionálně dobře udělané dílo.“¹²³

Podobným pokusom o veselohru mal aj Vladimír Bahna, ktorý filmársky spracoval knihu Reštavrácia od Jána Kalinčiaka pod názvom Zemianska česť (1957). Pod týmto vedením, spracovaním a podaním prostredníctvom filmovej reči nezožala až taký úspech. Ján Kalinčiak vytvoril v niekoľkých epizódach obrazy predstieraného významu chudobných zemanov a ich získavanie slávy skrz práva hlasovať počas volieb. Tento fakt však nebol základným kameňom pre vytvorenie stručného snímku plného podstatných a základných informácií. Scenáristicky na filme pracoval Albert Marečin, ktorý sa z nešťastnej lásky dvoch hlavných postáv snažil spraviť „hybný motor a ústrednú klenbu rozprávania“¹²⁴, čím sa Vladimírovi Bahnovi podarilo ešte viac dejovo rozbiť súvislosti vo filme. V knihe „Dejiny slovenskej kinematografie“ jej autori uvádzajú, že „scény zemianskych mulatšágov narástli do gigantických rozmerov, vyznačujú sa teatrálnou komikou bez akejkoľvek pointy a [...] jediným filmárskym obsahom týchto scén je deskriptívna ilustrácia rozvláčnych dialógov, ktoré preberajú z predlohy Kalinčiakove porekadlá a príslovia v úsilí zachovať bohatstvo jeho jazykového štýlu.“¹²⁵

Ďalšou kostýmovou, ale už koprodukčnou veselohrou je Dáždnik svätého Petra (1958). Film vznikol v maďarskej dramaturgii a v spolupráci režisérov Frigyasa Bána a Vladislava Pavloviča. Natáčal sa v slovenskej aj maďarskej reči.¹²⁶ Výhodou maďarsko-slovenskej spolupráce bolo to, že sa vo filme mohlo pracovať s náboženskými motívmi, čo by slovenská dramaturgia považovala za očierňovanie. Príbeh rozpráva o zázračnom dáždniku svätého Petra, ktorý ho zoslal na zem, aby chránil sestru farára Jána Belýiho Veroniku. Snímok má moralistický zámer, a to poukázať, že šťastie spočíva v láske a nie v peniazoch.¹²⁷ Veselohra bola žánrom, na ktorý kládol dôraz ÚV KSS a vedenie filmu, pretože prostredníctvom ľudovej zábavy, a teda humorom a vtípom mohli šíriť ideu novej

¹²³ DVOŘÁK, I. Štvorylka. Filmová adaptace slovenského klasika. *Film a doba*. 1956, roč. 2, č. 3, s. 164.

¹²⁴ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 175.

¹²⁵ Tamže, s. 175.

¹²⁶ LUKES, J. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*, s. 63.

¹²⁷ Dáždnik svätého Petra. [film]. Réžia Frigyés Bán a Vladislav Pavlovič. Koprodukcija Maďarsko a Slovensko, 1958.

moci. Možno to ďalej spozorovať vo filme Katka (1949), Kozie mlieko (1950), V piatok trinásteho (1953) a Rodná zem (1953).¹²⁸ Film Rodná zem (1953) bol uvedený ako tretí film v roku 1953. Išlo o „farebný hudobný, spevácky a tanečný film [...] čerpá námet rovno z dnešnej skutočnosti slovenského ľudu. Je to reprezentačné dielo o ľudovej umeleckej tvorivosti, ktorá sa na bohatých odkazoch z minulosti rozvíja v doteraz nepoznanej miere v podmienkach spoločnosti, budujúcej socializmus. [...] Ukazuje slovenského človeka v práci na výstavbe vlasti, v hľadaní nových, pokrokových foriem tejto práce, ukazuje jej zmysel a výsledky. Bez týchto výsledkov nebol by mysliteľný taký neslýchaný rozmach kultúry a v nej aj ľudovej tvorivosti.“¹²⁹

Vysokoškolsky vzdelaná filmová mládež ťažko niesla ideologické a dramaturgické poručníctvo rozhodovania Umeleckej rady. Napriek tomu sa nebránili literárnym prípravám na filmy Biely závoj Jozefa A. Tallu a Františka Žáčka, Bolo to v máji Alberta Marenčina, Prv než skončí tento deň Tibora Vichtu, Cesta do života Eduarda Grečnera a Zločiny Dariny Pivoňovej, Delegát do Káhiry, Prípád Barnabáš Kos Petra Karvaša. Nakoľko mladí scenáristi a dramaturgovia pracovali pod heslami „nástup mladých“, „smelá kritika“ sa odmietali podmaniť ideologickým a dramaturgickým pripomienkam, a tak nakoniec aj Paľo Bielik s Vladimírom Bahnom, spoločne s Monikou Gajdošovou rezignovali z funkcie vedúcich výrobných skupín. Najviac kritizovaná bola skupina Moniky Gajdošovej, ktorá so svojimi spolupracovníkmi predstavovala širitelku nevhodného liberalistického zmýšľania. ÚV KSS aj po Chruščovom prejave pracoval na ideologických otázkach týkajúcich filmu, čomu svedčí aj aprílová rezolúcia o filme z roku 1958. Zmeny v tvorivých skupinách, zbavovanie sa nesprávnych názorov formovaním mladých a ďalšie opatrenia na rozdiel od susedov Čechov čiastočne zablokovali liberalizačný posun v hranej tvorbe.¹³⁰

Politické uvoľňovanie po Stalinovej a Gottwaldovej smrti sa prejavila, ako je vyššie spomínané, najprv v literatúre. Keďže slovenskí režiséri nemali scenáristické zázemie, adaptovali literárne diela na filmy. Príkladom je prepracovanie satirických poviedok Čert nespí Petra Karvaša, ktorej podmienka je kritickosť. Kniha je zložená z troch poviedok,

¹²⁸ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 174-176.

¹²⁹ BAHNA, V. Slovenský film v roku 1953. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 2, s. 193.

¹³⁰ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 157-159.

pričom hlavný hrdina je Cyril Kvasnička. Ten prechádza všetkými troma časťami. V prvej poviedke s názvom Smutný káder je vyjadrený psychický stav hrdinu s vtedajším označením personálnej administratívy. Dôvodom smútku hrdinu je nešťastná láska. V práci ho začnú spolupracovníci považovať za odporcu režimu a keď si nájde lásku opäť sa stáva vzorným zamestnancom. Kritika propagandistických klamstiev publikovaných v novinách, ktoré postihnú ženatého Cyrila tak, že dostane dvojizbový byt bez protekcie, čomu redaktor nemôže uveriť a nechce v novinách zverejniť pravdu, sa vyskytujú v druhej poviedke s názvom Typický prípad. Tretia poviedka Veľkorysá kampaň sa kriticky zameriava či na požívanie alkoholických nápojov a vedenie závodu. Jednotlivými prevedeniami satirických poviedok prechádza jeden rámcová poviedka, ktorá obrazovo prepája tieto tri poviedky. Zobrazuje zasadnutie vymyslenej komisie a premietanie filmu, kde sa členovia spoznávajú, vznášajú pripomienky a uznesú vyjadrenie, že film pre nízku kritickosť zamietajú.¹³¹ O filmové prevedenie Čert nespí (1956) sa podujal Peter Solan. Ten patril spoločne s Jozefom Medvedom k prvým režisérom, ktorí absolvovali FAMU. „*Ja som bol druhý režisér, ktorý prišiel z FAMU, prvý bol Jozef Medved'. Ten si ma raz zavolať bokom a povedal mi: Nás tu nenávidia, hovoria, že sme nafúkaní, lebo máme za sebou školu. Nikdy sa nesnaž urobiť príliš dobrý film. Najlepšie je, keď urobíš taký stredný film, vtedy sú spokojní. A mne za to dokonca dali aj cenu! Mali sme to ťažké, často som sa stretával s nevráživosťou a jedovatými poznámkami.*“¹³²

V roku 1956 na seba upozornil dokumentarista Ján Lacko, ktorý natočil vyššie spomínanú spoločenskú kritickú snímku Príbetská jar (1956). Keďže bol vášnivým režisérom, pokúsil sa aj o hranú tvorbu. V roku 1958 debutoval filmom Statočný zlodej (1958) podľa satirickej komédie Jožko Púčik a jeho kariéra od Ivana Stodolu. Scenáristicky na tom pracoval Ivan Bukovčan, ktorý príbeh Jožka Púčika poňal jednoduchšie ako je v predlohe. Stodola popisuje boj naivného hrdinu s falošnou morálkou, až kým Jožko nezloží ružové okuliare a prijem cynizmus, začne pracovať na svojej kariére. V Bukovčanovej interpretácii sa Jožko stáva súčasťou neustáleho výsmechu lživých hodnôt buržoáznej spoločnosti, až kým

¹³¹ Čert nespí. [film]. Réžia Peter Solan, František Žáček. Československo, 1956.

¹³² MICHALKOVÁ, E. a D. TARAGEL. *Slovenský film 40. a 50. rokov: Čert nespí*. [online] . [cit. 2015-01-13]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/6155589/slovensky-film-40-a-50-rokov-cert-nespi.html>

sa nezmení na nezhubného zadubenca. Jánovi Lackovi sa pomocou hereckého nadania Jozefa Krónera a svojej profesionality podarilo zachytiť komediálne hľadisko témy. Ďalším Lackovim úspešným filmom je Šťastie príde v nedeľu (1958), na ktorom sa tiež podieľal scenárista Ivan Bukovčan. Príbeh o troch priateľoch, ktorí podávajú športku, dúfajúc, že si pomocou finančnej výhry splnia svoj sen, sa nakoniec zmení po zoznámení s Evou Dvorčíkovou. Tá sa páči všetkým, a preto sa rozhodnú o ňu losovať. Výherca môže nakoniec bojovať o jej lásku. Z filmu vyplýva ponaučenie, že každý si je vlastným strojom šťastia. V prípade tohto filmu, i keď bol sústredovaný na kultúrne žitie v mestskom prostredí, slangovejšie dialógy mladých, tanečnú hudbu a piesne športkárov sa nepodarilo zrealizovať a dramaturgicky stmeliť humorné a satirické výstupy hercov. Ďalšími veselohrami dokumentaristu a režiséra sú Skalní v ofsajde a Výlet po Dunaji, ktoré vznikli v začiatkoch šesťdesiatych rokov, kedy okrem veselohier boli žánre filmov obohatené aj o detektívku.¹³³

Prvý, jediným pokusom o detektívku bol film absolventov filmovej fakulty Jozefa A. Tallu a Petra Solana Muž, ktorý sa nevrátil (1959). Zatiaľ čo sa v slovenskej tvorbe negatívne postavy záškodníctva a darebáctva uplatňovali autori v spoločenskej dráme, v českej produkcii sa venovali klasickej detektívke, filmom so špionážnou a kriminálnou zápletkou a dielam o mládežníckej delikvencii. Tie boli problémové. K tým klasickým detektívkam patrili snímky Případ ještě nekončí (1957) Ladislava Rychmana, 105% alibi (1959) Vladimíra Čecha. Černý prapor (1958) Vladimíra Čecha a Smrt v sedle (1958) Jindřicha Poláka sú dobrodružnými filmami plné špionáže a kriminality. Cesta zpátky (1958) Václava Kršku a Probuzení (1959) Jiřího Krejčíka nabúrara komunistické zdanie o mizivej delikvencii, ktorá bola šírená. Vo filmoch sa práveže objavujú prvky politicky neuvedomelej delikventnej mládeže, pričom tento „súčasný“ problém v slovenskej tvorbe nebol hlavnou myšlienkou. Ideové zmeny vo vývoji filmu prinášala tzv. mladá krv z vysokoškolského prostredia, pričom sa to prejavilo prevažne v českej produkcii.¹³⁴

¹³³ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 177-180.

¹³⁴ Tamže, s. 180-181.

7 BANSKÁ BYSTRICA

„*Za užšie spojenie filmového umenia so životom ľudu.*“¹³⁵ Pod týmto heslom sa uskutočnil 1. festival československých filmov v Banskej Bystrici (pozri obrázok 7 príloha A). Mesto, ktoré je symbolické pre Slovenské národné povstanie sa v dňoch 22. februára až 28. februára 1959 stalo centrom nielen cien, diplomov a čestných uznání, ale hlavne konštruktívnej kritiky. Na festival boli pozvaní ľudia z rôznych častí Československej republiky, ktorí mali čosi spoločné s prácou vo filme. Nešlo len o autorov, scenáristov, dramaturgov, režisérov, ale i o filmových novinárov a ostatných, ktorí sa na filme podieľajú organizačne, technicky, osvetovo, distribučne a podobne. „*Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že pracovné heslo, pod ktorým sa stretli účastníci Festivalu čs. filmov v Banskej Bystrici [...] je predsa vec samozrejímá. [...] Mohlo sa zdať, že v minulých rokoch sme už pokročili ďalej, keď témou týchto stretnutí boli otázky vysokej ideovosti a umeleckého majstrovstva nášho umenia. Prečo teda návrat k otázke, [...] ktorú sme považovali za dobytú pozíciu?*“¹³⁶

Pôvodným zámerom festivalu mala byť oslava 60. výročia kinematografie, ale situácia sa zmenila. Banskobystrický festival sa konal po XXI. zjazde KSSZ, na ktorom sa vytýčili ďalšie perspektívny života. Preto sa uprednostnila výraznejšia kritika a ideologické problémy tvorby pred hodnotením jej úspechov. „*Banská Bystrica, mesto slavných revolučných tradíc, se proto právem stalo místem prvního celostátního snémování českých a slovenských filmarů i teroretiků, kritiků a praktiků.*“¹³⁷ V skutočnosti sa debaty vedené počas festivalových dní zameriavali na ďalší vývin filmu, ich znakové vlastnosti a postupy ako sa poučiť či z kladov, ale aj záporov z jedenásťročného vývoju filmu od februára 1948. Zaznelo viac ako tridsať diskusných príspevkov, pričom ten najhlavnejší referát predniesol vtedajší minister školstva a kultúra František Kahuda. „*Lze 60. jubilejní rok naší kinematografie pokládat za jeden z nejúspěšnějších v naší filmové historii [...] mechanické,*

¹³⁵ ŽÁČEK, F. Ako ďalej – po Banskej Bystrici. *Film a divadlo*. 1959, roč. 3, č. 6, s. 2.

¹³⁶ Tamže, s. 2.

¹³⁷ HRBAS, J. I. festival čs. filmu v Banskej Bystrici. Za užší sepeť filmové tvorby s životem ľudu. *Kino*. 1959, roč. 14, č. 6, s. 83.

*formální přebírání prvků, které v neorealistickeých filmech poukazují obžalobně na kapitalistickou skutečnost, dostává v naší socialistické společnosti úplně jinou, zpátečnickou planost [...] diváci po promítání našich filmů velmi často pocítují stísněnost, či dokonce depresi z pocitu tlení, který jim byl ve filmu prezentován [...] se projevíli přežitky maloburžoasního myšlení, pocity beznaděje, ukřivdění a individualistické výlučnosti, subjektivické názory zbavené společenského a vývojového kontextu.*¹³⁸

Filmári obecně očekávali od ministra kultúry a školstva ocenenie a zdôraznenie úspechov československej filmovej tvorby, ale ako napísal Jaroslava Boček v článku Banská Bystrica uvedenom v časopise „Film a doba“ o pozícii Kahudu počas festivalu, že *„bol postavený pred veľmi neľahkú úlohu: mal tvrdo zasiahnuť proti obrodzujúcej sa kinematografii, ale musel to urobiť v situácii, keď skutočné úspechy kinematografie boli pre všetkých také zreteľné, že sa nedali poprieť a museli sa priznať.*¹³⁹ Veľkú pozornosť venovala aj práci dramaturgov, ktorí majú veľký podiel na výsledku filmu. Ako sa v článkoch uvádzalo, ich nesprávne premyslený zámer mal dopad na výsledky práce filmových umelcov, ktorým išlo o súčasnosť vo filmoch, pritom však diela vyzneli ako *„ideově pochybené, skreslující náš život.*¹⁴⁰ Filmová kritika sa hlavne zamerala na nesprávne a nedostatočné interpretácie myšlienok filmových diel vytvorených v roku 1958. Dopad kritiky na diela a tvorcov bol tak veľký, že niektoré snímky boli buď stiahnuté z verejného premietania alebo úplne zakázané a stali sa takzvanými trezorovými filmami. Tvorcovia boli zasiahnutí vlnou negatívnych názorov a napríklad *„Kádar s Klosem ztratili našas právo samostatně režirovat*¹⁴¹ a kreatívna skupina Feix – Daniel, pod ktorom vznikli dva kritizované filmy zanikla. Ďalší ich spolupracovníci sa museli so svojou túžbou natočiť plánované diela rozlúčiť alebo svoje „prehrešky“ anulovať snímkami, ktoré boli podľa predstáv.

Najväčšie zastúpenie, čo sa týka kritiky, mali české filmy. Slovenskú tvorbu v tomto prípade zastupoval len jeden film, a to V hodine dvanástej (1958) Jozefa Medveďa a Andreja Lettricha. V konečnom dôsledku bol hodnotený negatívne len za skrytý prejav

¹³⁸ KLIMEŠ, I. Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 4, s. 180-182.

¹³⁹ BOČEK, J. Banská Bystrica. *Film a doba*. 1969, roč. 15, č. 7, s. 357.

¹⁴⁰ HRBAS, J. I. festival čs. filmu v Banské Bystrici. Za užší sepestí filmové tvorby s životem lidu. *Kino*. 1959, roč. 14, č. 6, s. 84.

¹⁴¹ PŁAŻEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*, s. 336.

nacionalizmu vo filme. Slovenská filmová tvorba nebola pre kritikov zaujímavá, keďže mala pomalší vývoj ako česká aj vďaka aprílovej rezolúcii v roku 1958, kedy slovenská dramaturgia ešte viac meravela. Slovenská kinematografia nebola absolútne zaujímavá, pretože vlna liberalizácie po Chruščovom prejave na XX. zjazde KSSZ nemala extrémne dopady na tvorbu. Taktiež slovenskí tvorcovia neboli v takom predstihu ako českí. Netematizovali problémy, na ktoré sa sústreďovala česká kinematografia. Kritizovaným dielam sa vyčítal klamný a zdeformovaný obraz o socialistickej súčasnosti zapríčinený nevedomosťou umelcov a ich zobrazovanie minulosti. „Československé filmy vytvorené v plynulom období doháňaly pro své humanistické zaměření, uměleckou a ideovou úroveň a technického výboje vysoké ocenění doma i ve světě. Byly však natočeny také filmy, které jsou vzdáleny myšlení a citění našeho lidu, ve kterých vážné chyby, plynoucí z jednostranného pohledu a nedostatečné znalosti života, z idové nepevnosti, mohly přerůst v otevřený projev revizionismu.“¹⁴² K najviac skloňovaným českým filmom patrí Zde jsou lvi (1958) a Cesta zpátky (1958) Václava Kršku, Tři přání (1958) Jána Kádara a Elmara Klosa, Hvězda jede na jih (1958) Oldřicha Lipského, či Probuzení (1959) Jiřího Krejčíka.¹⁴³ Vo filmoch Probuzení (1959) a Cesta zpátky (1958) autori poukázali na politickú nevedomosť delikventskej mládeže, za čo boli patrične skritizované. „Avšak letos uvedený film Cesta zpátky je i v řadě filmů o problémech naší mládeže opravdovou cestou zpátky. Příběhem, jeho motivací i zpracováním.“¹⁴⁴ Stavoslav Svoboda v článku Mladý člověk ve filmovém zrcadle aneb kladnému hrdinovi vstup zakázán? uvedenom v časopise *Film a doba* tvrdí, že „Cesta zpátky patří do série „černých“ snímků, zobrazujících navzdory typičnosti na běžícím pásu záporné rysy mládeže. [...] Zamýšleli jsme se nad tímto dílem proto s takovou vážností, že nelze pochybovati o dobrém úmyslu tvůrců.“¹⁴⁵ Autor na kritiku argumentoval, že chcel poukázat na chybovosť mladých, ktorí sa môžu dostať až do situácie, kedy nemôžu nájsť cestu späť, čo vedie len ku katastrofe.

¹⁴² ZVONÍČEK, S. Blíž k životu našich dnů. *Film a doba*. 1959, roč. 5, č. 4, s. 219.

¹⁴³ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 160-161.

¹⁴⁴ NÝDL, M. Problémy filmů o problémech mládeže. *Film a doba*. 1959, roč. 5, č. 7, s. 441.

¹⁴⁵ SVOBODA, S. Mladý člověk ve filmovém zrcadle aneb kladnému hrdinovi vstup zakázán? *Film a doba*. 1959, roč. 5, č. 7, s. 463.

Veľkú dohru mala na filmy *Tři přání* (1958) a *Hvězda jede na jih* (1958) aféra Juhoslávie¹⁴⁶, a to z toho dôvodu, že film *Hvězda jede na jih* (1958) vznikol v česko-juhoslávскеj koprodukcii a hlavné postavy v snímku *Tři přání* (1958) boli juhoslávskí herci. Tieto dva filmy, spoločne s Krškovým *Zde jsou lvi* (1958) boli zakázané. Čo sa týka dôvodov zákazu filmu Oldřicha Lipského, sa navonok „*představitelé ÚV KSČ i ministerstva školství a kultury argumentovali výlučně uměleckými důvody, jako by k zákazu filmu přikročili ve snaze ochránit diváky před kýčem [...] Z éry státní kinematografie v Československu neznám jediný případ zákazu filmu pro jeho nízkou uměleckou úroveň [...] kdyby Lipského Hvězda jela na sever, třeba k Baltu do NDR, docela jistě by na banskobystrickém pranýři neměla tak výsostné postavení a pravděpodobně by se na něm vůbec neocitla.*“¹⁴⁷ Nemožno sa čudovať, že nálada, ktorá prevládala na festivale popisuje heslo českých filmových tvorcov „*Nikdy více do Bystrice.*“¹⁴⁸ Táto séria filmov s kritickým nábojom vznikla vďaka atmosfére, ktorá panovala po XX. zjazde KSSZ a II. zjazde Zväzu československých spisovateľov. Kultúrnej politike KSČ bolo jasné, že filmári nemali predstavu o filme ako o socialistickom umení, ktorí má pomáhať pri komunistickej výchove. Ale so zjazdom, ktorý predchádzal festivalu v Banskej Bystrici a so samotnou Banskou Bystricou, znovu nastolili tlak na kinematografiu, aby pomery, ktoré panovali vyvrátili. Chceli to dosiahnuť personálnymi zmenami v Umeleckej rade a v ostatných inštitúciách, ktorých činnosť spočívala v ideologickej kontrole. V HSTD mali cenzori za úlohu dohliadať nielen na obsah diela, ale aj na obsadenie a politický profil autora. To však nebolo všetko, čo sa po Banskej Bystrici zmenilo. Ideové preverovanie dramaturgie, či politická kontrola zamestnancov Filmového štúdia Barrandov mala vyznieť ako výstraha pre tých, ktorí plánovali nasledovať postihnutých.¹⁴⁹

Festival v Banskej Bystrici dal veľký dôraz okrem tvorby na problémy filmovej dramaturgie. Už komunisti prisudzovali tejto profesii dôležitú rolu pri filmovej tvorbe,

¹⁴⁶ Juhoslávia v čase, kedy sa filmy točili sa odmietla stať súčasťou sovietskeho bloku, čím československo-juhoslávске vzťahy boli poznačené – zamedzovanie zjazdov, minimálne kontakty.

¹⁴⁷ KLIMEŠ, I. Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 4, s. 134.

¹⁴⁸ ZVONÍČEK, S. Ostravská atmosféra filmového festivalu. *Film a doba*. 1961, roč. 7, č. 5, s. 294.

¹⁴⁹ KLIMEŠ, I. Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 4, s. 133.

pretože od nej sa odvíjal charakter filmu podľa štátneho a stranického aparátu. Filmová dramaturgia sa tak pozmenila na nástroj ideologickej tvorby, závislej na politickom vývoji štátu. Jan Pilát v článku Dramaturgia nášho filmu – ako ďalej? uvedenom v časopise „Film a divadlo“ považuje za príčiny nedostatočnej práce dramaturgie počet vyrobených filmov za rok a „teraz pôjde o to, aby kvantita prerástla v kvalitu“¹⁵⁰ a prinízke sústredenie sa na hrdinov pracujúcej triedy a dedinskému a továrenskému prostrediu.¹⁵¹ „V této souvislosti naléhavě vystupuje do popředí nutnost prohloubit práci dramaturgie. Je nutno i nadále vidět v současné tematice hlavní směr dramaturgické práce a celé filmové tvorby, přičemž náměty mají být čerpány z rozhodujících úseků našeho společenského přerodu, a tak aktivně bojovat za socialistickou přeměnu naší společnosti i za nový morální profil našeho člověka.“¹⁵²

Treba však ešte pripomenúť hlavný referát ministra školstva a kultúry, v ktorom sa zaoberal mierou a prostriedkami pri zobrazovaní vývoja republiky. „Letošní filmový festival má svým podílem současně napomoci k úspěšnému řešení úkolů, které se stanou obsahem jednání Sjezdu socialistické kultury [...] ti, kteří chápou kulturu izolovaně od politického a hospodářského rozvoje země, kteří kulturu a umění pojímají individualisticky a podceňují či dokonce ignorují její společensko-výchovnou funkci, dostávají se do rozporu s našimi kulturně-politickými potřebami a poškozují i samo umění.“¹⁵³ Vo svojom referáte vytkol nedostatky, ktoré sa vo filmoch prevažne nachádzajú - sústredenie sa na mestské prostredie, neoptimistický pohľad na život, orientovanie sa len na časť mládeže, zobrazovanie neúplnej rodiny, alkoholizmus ako prejav života v spoločnosti a podobne. Počas besied, ktoré prebehli na banskobystričkom festivale boli filmové diela odsúdené pre výsmech a nedôverčivosť a kritizované pre tematický výber atypických, vedľajších skutočností nesústreďovaných do prostredia priemyselných závodov a družstevných rodín a pre povrchné vnímanie súčasných udalostí, ktoré by sa mohli dostať do konfliktu s ideologickou osnovou výstavby socializmu. „K vytváření socialistického umění nemůže

¹⁵⁰ PILÁT, J. Dramaturgia nášho filmu – ako ďalej? *Film a divadlo*. 1959, roč. 3, č. 11, s. 3.

¹⁵¹ Tamže, s. 3.

¹⁵² KLIMEŠ, I. Banská Bystrica 1959. Dokumenty ku kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*. 2004, roč. 16, č. 4, s. 185.

¹⁵³ HRBAS, J. I. festival čs. filmu v Banské Bystrici. Za užší sepestí filmové tvorby s životem lidu. *Kino*. 1959, roč. 14, č. 6, s. 83.

*postačit sebevětší minulá zkušenost uměleckého mistrovství. Je třeba zkušeností z boje pracujících za socialistickou společnost. A tuto zkušenost, která se dnes a denně u nás rodí, nelze nikde vyčíst, nelze si ji vymýšlet, tu musí umělec přijímat ze života, a to nikoli jako povýšený pozorovatel, ale jako jeden z jeho vnímavých účastníků a spolutvůrců.*¹⁵⁴

Zaujímavosťou je dopad banskobystrického festivalu na režisérske dielo Ladislava Helgeho *Škola otců* (1957), ktoré nebolo v týchto dňoch priamo kritizované, ale závery festivalu postihli aj tento film. Snímok získal v roku 1958 štátnu cenu, ale aj napriek tomu bol o rok neskôr pokarhaný a zakázaný. Príbeh o učiteľovi, ktorý sa nechá pre stroskotané manželstvo preložiť zo školy v Brne do menšieho mesta sa sčasti vymyká princípom vyžadovaného schematizmu. Učiteľ Pelikán sa v novom prostredí stáva súčasťou „pokryteckého a nepoctivého systému“, ktorý na škole a v meste prevláda. Zatiaľ čo mladému riaditeľovi ide o dobré čísla a slávnostné prejavy, učiteľovi o vzdelanosť detí. Pri prvom stretnutí so svojimi žiakmi, ktorí ho privítajú slovami: „*Vážený soudruhu učiteli. Vítam Vás na půdě naše vzorní školy. Vítam Vás v naši třídě, která měla vždy dobré jméno naši školy na paměti a která se vždy přičiňovala, aby se ctí splnila svěřené nám úkoly [...]*“ zistí, že deti majú veľké nedostatky. Začne byť nekompromisný, aby niečo budúcu generáciu naučil, čo sa mu nakoniec vypomstí. I keď si časom nájde cestu k žiakom, ktorí spočiatku sú známkovani horšie než boli ich rodičia zvyknutí, na koniec príbehu z mestečka odchádza sklamaný, o čo postarali rodičia. „*Varuji Vás. Rodiče jsou rozhorčeni. Soudí, že nepostavili novou školu, aby jim děti z něj nosili domů pětky!*“¹⁵⁵ Film skrz niektoré postavy poukazuje na nedostatky, nepoctivosť a pretváрку ľudí počas komunistického režimu, plus prostredníctvom riaditeľa, ktorému ide skôr o zovňajšok než o skutočné vnútro školského systému. Spoločne s veľkými nedostatkami vo vedomostiach a disciplíne žiakov poukazuje na úroveň školstva a úlohu komunistov v ňom, ktoré nebolo bez chýb.

„Sobota 28. února byla závěrečný dnem I. festivalu čs. filmu v Banské Bystrici. Skončila týdenní jednání, filmová představení a diskuse s diváky z celého banskobystrického kraje, na nichž si čeští i slovenski fimovi tvůrci, teoretici a kritici ověřovali výsledky dosavadní

¹⁵⁴ Z projevu s. Jiřího Hendrycha na Sjezdu socialistické kultury. *Film a doba*. 1959, roč. 5, č. 7, s. 455.

¹⁵⁵ *Škola otců*. [film]. Réžia Ladislav Helge. Československo, 1957.

*práce a ujasňovali jejich další cíle.*¹⁵⁶ Aby kapitola o Banskej Bystrici nebola jednotvárna, je nutné spomenúť i diela, ktoré boli ocenené. Diplomy a čestné uznania získali režiséri Vladimír Čech za Černý prapor (1958), František Kudláč za film Posledný návrat (1958), Vojtěch Jasný za rozprávkový film Touha (1958), Jiří Sequens st. za psychologickú drámu Útek ze stínu (1958), Karel Zeman za Vynález zkázy (1958) spracovaný podľa motívu románu Julesa Vernea, Eduard Hofman za kreslený celovečerný film Stvořený svět (1957) a Miro Bernát za krátku snímku Motýli tady nežijí (1958), Bruno Šefranka Muži nad zemí (1958) a Ludvík Toman za Žáření a život (1958).¹⁵⁷ Slovenská kinematografia si tak odniesla len jedno ocenenie, začo sa zaslúžil František Kudláč. Okrem toho bola reprezentovaná aj filmami Šťastie príde v nedeľu (1958) Jána Lacka a maďarsko-slovenský koprodukčný film Dáždňik svätého Petra (1958) Frigyesa Bána a Vladislava Pavloviča.¹⁵⁸

¹⁵⁶ I. FČSF 1959: Ceny, diplomy a čestná uznání. *Kino*. 1959, roč. 14, č. 6, s. 83.

¹⁵⁷ Tamže, s. 83.

¹⁵⁸ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 160.

8 UMELECKÉ VYZRENIE SLOVENSKEHO FILMU

Po druhej svetovej vojne, kedy bola kinematografia znárodnená, sa obraz o filme menil. Na základe sovietskeho vzoru sa z neho stala najdôležitejšia časť kultúry a jeho uprednostňovanie mu umožnilo sa materiálne a technicky rozvíjať. Ideové favorizovanie však viedlo poslanie filmu ako kultúry, hlavne hraného a dokumentárneho, k umeleckej forme podmanenej požiadavkám politických inštitúcií. V roku 1956, kedy prišlo k odhaleniu kultu osobnosti na XX. zjazde a miernemu uvoľneniu tlakov, nádeje filmárov po slobodnej tvorbe a ich pohľad na realitu bez ideologických povinností, rýchlo vzrástli. Zásah však prišiel s filmovým festivalom v Banskej Bystrici, ktorý zruinoval túžby filmárov. Po jej skončení sa v časopisoch objavovali ďalšie ohlasy, ktoré zastávali všetky časti rezolúcie z tohto festivalu. *„Hraný film môže íť ešte hlbšie k životu a skutočnosti, pretože má jedinečnou možnosť ukázať celého človeka, to znamená také jeho vnútorný život. [...] Vývoj nového človeka, to musí byť obsahom našich príštích filmů. [...] Film bez pozitívneho hrdiny, bez zárodka toho nového, čo už bolo vytvorené, není socialistickým filmem. [...] Boj proti všemu starému a odpadávajícímu dokážeme vyhrát jenom tehdy, když budeme umět právě zachycovat v celé hloubce a složitosti také všechno to nové, pozitivní, kladné.“*¹⁵⁹

Je pravda, že v období troch rokov 1956 – 1959 tvorba zobrazovala skutočnosť, tak ako ju pociťovali a vnímali autori, aj s prvkami tradičného realizmus. Pre slovenskú filmovú tvorbu bol tento posun neznámy, pretože tá dohánala pre svoje oneskorenie to, čo český film mal za sebou. Skutočnosti po Chruščovom prejave zasiahli český film, a tie sa prejavili v tvorbe spôsobom odtrhnutia od šablónovitosti a poučnosti. Ukazovanie skutočných konfliktov, snaha o vytvorenie filmu, na základe ktorého je možné rozpoznať autora pre jeho spôsob filmovania, prekročila hranicu jednotvárnosti a prikláňala sa „buričstvu“. Preto diela, ktoré sa odchyľovali od prikázaného smeru predstavovali hrozbu a boli hodnotené ako revizionizmus. Československá filmová tvorba sa nakoniec aj tak ocitá v regresii.

¹⁵⁹ Více dnešní skutečnosti do filmu! *Film a doba*. 1959, roč. 5, č. 8-9, s. 555.

Zavládol strach, cenzúra a konformizmus ako jediné filozofické východisko filmových tvorcov.¹⁶⁰

V roku 1960 bolo Československo druhou krajinou po Sovietskom zväze, ktoré dobudovalo socializmus. V tom istom roku sa zmenil názov na Československú socialistickú republiku, ktorý sa znovu uberá ku komunizmu, ale s ľudskou tvárou. Šesťdesiate roky sú s odstupom času vnímané ako obdobie uvoľňovania v politike a kultúre. Dochádza ku kritike režimu a v kultúre k zmene myslenia a klímy, ktorá vniesla do tvorby čerstvý vánok. Ten nebol založený na kádrových umelcoch, ale na tých, ktorí boli neznámi a neskúsení. Išlo o umelcov, ktorí získali pre svoj odpor k jednostrannosti, prevratnosť a vitálnosť v umení označenie nová vlna. Československá nová vlna v kinematografii bola prvou takouto kinematografiou v sovietskom bloku.¹⁶¹ Jan Žalman v knihe „Umlčený film“ píše o československých mladých umelcoch a ich tvorbe, kde je „*naprostá absence didaktismu, kritický, nezriedka až skeptický vztah k panujúci skutečnosti, intelektuální akcent mnohých děl, snaha o vyjadřovací i formální osobitnost – to vše svědčilo o nechuti ke katechismovému myšlení. [...] Kontakt, který československá hraná tvorba v šedesátých letech navázala se světovým – jmenovitě evropským – filmovým výbojem, byl praktickým přihlášením se k této tradici československé kultury. [...] tvorba [...] v letech padesátých, se mladým tvůrcům jevila jako karikatura revoluce v porovnání s tím, co přinášel světový filmový předvoj.*“¹⁶²

Samotnej revolúcie v umení, v kinematografii, na Slovensku v roku 1962 predchádzalo niekoľko titulov, ktoré vyšlo z slovenskej produkcie. Zatiaľ čo v roku 1959 boli českí tvorcovia zasiahnutí festivalom v Banskej Bystrici, do slovenských kín sa pripravovali tituly ako Dom na rázcestí (1959) Vladimíra Bahnu, Kapitán Dabač (1959) Paľa Bielika, Muž, ktorý sa nevrátil (1959) Petra Solana, Pán a Hvezdár (1959) Dušana Kodaja a Skaly a ľudia (1959) Jána Lacka. V nasledujúcom roku sa vyrobili ďalšie tituly – Jerguš Lapin (1960) Jozefa Medved'a, Na pochode sa vždy nespieva (1960) Františka Kudláča, Našiel

¹⁶⁰ ŽALMAN, J. *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993, s. 9-14. ISBN 80-7004-030-0.

¹⁶¹ Tamže, s. 10-13.

¹⁶² Tamže, s. 14-15.

som si kamaráta (1960) Vladislava Pavloviča, slovensko-sovietsky koprodukčný film Prerušená pieseň (1960) Nikolaja K. Sanišvili a Františka Žáčka, Skalní v ofsajde (1960) Jána Lacka a Trinásťroční (1960) Andreja Lettricha.¹⁶³ V poslednom spomínanom filme režisér spojil dva stredometrážne snímky Malá manekýnka a Strieborný favorit a vytvoril tak jeden z prvých filmov pre deti.¹⁶⁴

V roku vyšlo z produkcie niekoľko filmov – Bratia (1961) Andreja Lettricha, Most na tú stranu (1961) Vladislava Pavloviča, Pokorené rieky (1961) Františka Žáčka, Predjarie (1961) Vladimíra Bahnu, Tri razy svitá ráno (1961) Jozefa Medved'a, Vždy možno začať (1961) Jána Lacka, ale za zmienku stoja filmy My z deviatej A (1961) Štefana Uhera a Pieseň o sivom holubovi (1961) Stanislava Barabáša.¹⁶⁵

V závere 50. rokov sa začalo uvažovať aj nad požiadavkami diváka. Prvé načo sa zamerali bol detský divák. Prv než sa začala tvorba rozprávok, dabovali sa filmy zo zahraničia. Významnou osobnosť v slovenskom filmovom dabingu bol Svätopluk Šablatúra, ktorý sa zaslúžil aj so svojimi kolegami o kvalitné prevedenie sovietskej animovanej rozprávky Snehová kráľovná. V roku 1958 sa obšírnejšie začala tvorba filmov pre detského diváka. Prvé snímky boli stredometrážne, pričom neskôr vznikli aj celovečerné hrané snímky, a to spájaním dvoch stredometrážnych filmov. Prvé filmy Prvák (1959), Náš školník (1959), Našiel som si kamaráta (1960) a ďalšie vo väčšine nepredstavovali kvalitnú látku. Spomenúť však treba film My z deviatej A (1961), a to z toho dôvodu, že sa ho ujal Štefan Uher. Film je spracovaný podľa námetu Márie Ďuričkovej, ktorá spoločne s Dušanom Kodajom vytvorila scenár. Príbeh o chlapcovi, ktorý prichádza do novej triedy, kde sympatie majú len športovci sa dostáva do situácií, kedy sa dostáva na hranu detstva s dospelosťou. Film len potvrdzuje hľadanie správneho filmového výrazu, ktorý má byť primeraný, moderný a zároveň je dôkazom predierania sa tvorivosti réžie.¹⁶⁶ Príbeh zo školského prostredia, ktorý Uher stvárňuje aj skrz funkčnú prácu s farbami, ktoré sa stali významotvornými prvkami filmu a využitím umeleckého odkazu reprezentantov slovenskej

¹⁶³ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 567.

¹⁶⁴ Tamže, s. 182.

¹⁶⁵ Tamže, s. 567.

¹⁶⁶ Tamže, s. 181-184.

výtvarnej moderny, k tomu pre Štefana Uhra typickými pomalými jazdami kamery sa film pre dospievajúcu mládež stal z hľadiska umeleckej tvorby prelomovým.¹⁶⁷

Výrazným filmom v roku 1961 sa stal *Pieseň o sivom holubovi* (1961) režírovaný Stanislavom Barabášom. Aj s touto snímkou je spojené dieťa. Nie ako divák, ale ako priamy účastník filmu, na ktorom je postavený príbeh. Detský uhol pohľadu na vojnové udalosti, ktoré predtým spracovávali režiséri ako Paľo Bielik, Jozef Medved', Andrej Lettrich, Vladimír Bahna a ďalší, dal vojnovej téme poetický ráz. Spracovanie povstaleckých udalostí skrz detský pohľad vytvára mäkkšie „kontúry apriórnej historickej „pravdy“ a obohacuje ju o citové rozmery vzťahu ku konkrétnym ľuďom“¹⁶⁸ Z názvu filmu vyplýva poetický tón, narúšajúci klasické ukončenie dramatického diela. „Realizácia Stanislava Barabáša zotrela formálne hranice medzi jednotlivými poviedkami, a ešte viac posilnila fragmentárnosť rozprávania.“¹⁶⁹ Okrem správneho rozprávania príbehu má režisér za úlohu držať film pokope. Ale v tomto prípade sa jednota miesta deja odsúva na druhú koľaj, pretože Barabáš si zvolil cestu nenápadného náznaku, než priame ukázanie vecí. Príkladom je obídenie naturalizmus v scénach a metaforické vyobrazenie krutej vojny na osudoch ľudí. Konkrétne vo filme režisér vyjadruje smrť hlavnej detskej postavy zvukovo vybuchnutím míny a obrazovo závrätne vzlietnutie oslobodeného holuba.¹⁷⁰ Film *Pieseň o sivom holubovi* (pozri obrázok 8 príloha A) tematicky rozširuje hranú formu z popisného na dynamické stvárnenie skrz obraz. „Reminiscencia montážnych postupov sa tu prelína s úsilím o metaforické vyjadrovanie. Realizačno-dramaturgická fáza procesu vzniku filmu sa začína emancipovať.“¹⁷¹

Slovenská filmová tvorba bola obohatená v 60. rokoch o množstvo umelcov, ktorí posunuli úroveň tvorby a začali tvoriť vysoko kvalitné umenie. Nástup tretej režisérskej generácie znamená pre tvorbu sústredenosť a cieľavedomosť, na čo má vplyv štúdií na pražskej FAMU, ktoré rozširovalo ich obzory. Nový postoj ku skutočnostiam si slovenský film začal

¹⁶⁷ HRABUŠICKÝ, A. Obrazová skladba slovenského filmu. In: MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992. s. 48. ISBN 80-85181-01-9.

¹⁶⁸ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 185.

¹⁶⁹ Tamže, s. 186.

¹⁷⁰ Tamže, s. 184-186.

¹⁷¹ OBUCH, A. *Vývinové premeny režijných princípov slovenského hraného filmu*, s. 60.

formovať najprv v dokumentaristike a neskôr svoje metaforické vyjadrenie je badateľné aj v hranej tvorbe. Rok 1962 je pre slovenskú hranú tvorbu prelomový. Prekonanie schematizmus, výrazové obohatenie, bližšie zobrazenie konfliktov, tematické a žánrové rozšírenie umenia a celkový postoj k realite je charakteristické pre režisérov nadpriemerných snímkou *Boxer a smrť* (1962), *Havrania cesta* (1962) a *Slnko v sieti* (1962).¹⁷²

8.1 Martin Hollý a Havrania cesta

Martin Hollý ml. je jedným z troch režisérov, ktorý so svojim dielom prekročil hranice provincializmu. Film *Havrania cesta* (1962) patrí k jeho debutovým snímkam hranej tvorby.

Martin Hollý ml. sa narodil 11. augusta 1931 v Košiciach. Pochádzal z hereckej rodiny, keďže jeho otec a starý otec sa pohybovali v tomto priemysle. Študoval na gymnáziu v Novom Meste nad Váhom a po stredoškolskom štúdiu sa vybral do Prahy na FAMU, kde začal študovať réžiu. Avšak svoje vysokoškolské štúdium ukončil po dvoch rokoch. Jeho vzťah k filmovému umeniu ho neopustil a zamestnal sa v Štúdiu dokumentárneho filmu v Bratislave, kde pôsobil do roku 1957. Od roku 1958 pracoval vo Filmovom štúdiu na Barrandove ako asistent réžie a pomocný režisér. Vďaka svojim dokumentárnym filmom vstúpil do slovenskej kinematografie koncom 50. rokov. Od 1962, kedy natočil prvý hraný film *Havrania cesta* (1962) bol zamestnaný v Štúdiu hraných filmov v Bratislave ako režisér. Počas svojho života sa uplatnil ako herec, scenárista, ale hlavne ako režisér dokumentárnych, filmových a televíznych snímkov.¹⁷³ „*Celý môj režisérsky sen, túžba, bola*

¹⁷² MIHÁLIK, P. Základné etapy vývinu slovenskej filmovej réžie. In: MYSTRÍK, J. *Studia Academica Slovaca 14*. Bratislava, 1985, s. 341-344.

¹⁷³ BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*, s. 149-152.

*a je veľmi prostá – odvieť dobrú robotu a nakrútiť film, na ktorý sa dá pozerat’.*¹⁷⁴ Martin Hollý ml. zomrel ako 72 ročný 19. marca 2004.¹⁷⁵

Film *Havrania cesta* (1962) je spracovaný podľa rozhlasovej hry Ľudovíta Filana, ktorý spoločne s Monikou Gajdošovou spracovali scenár. O vizuálne prevedenie filmu sa postaral kameraman Vincent Rosinec. Svojim nadaním prispel ku konečnému efektu z filmu. Pre zdôraznenie dojmov hravým spôsobom narába so svetlom, tieňmi a tmou, čím zdôrazňuje dramatickosť. O hudbu sa postaral Ján Novák, ktorý gramofónovou platňou, hudbou zo zábavného parku a fúkacou harmonikou dopĺňa náladu vo filme. Dramatický príbeh zo súčasnosti rozpráva o osobnom a pracovnom živote montérov vysokého napätia. Reálne problémy ľudí a nie nerealistické predstavy komunistických budovateľov sú vo filme popredné. Film vypovedá o tom, že úspech človeka v pracovnom živote motivuje zárobok a dosádzanie neodborníkov z „vrchných radov“ narušajú ľudské charaktery. Byrokracia, ktorá má vo filme svoje zastúpenie, má vplyv na ich životy a odráža sa v neosobných vzťahoch k veciam a ľuďom. V príbehu dominuje súperstvo medzi dvoma hlavnými postavami. Vinco Petráš, ktorého stvárnil Július Pántik a herec Štefan Kvietik (pozri obrázok 9 príloha A) ako Matúš Slameň súťažia o post majstra partie diaľkového vedenia. Ich mravné konanie je badateľné pri boji o Jolaninu priazeň, ktorú hrala Věra Galatíková. Celý príbeh sa odohráva v zapadnutej horskej dedine, kam prichádzajú brigádnici socialistickej práce. Ich úlohou je zapojiť družstvo na elektrické vedenie. Hlavnou postavou je vedúci skupiny tvrdý a podivuhodný Vinco Petráš, ktorého povaha sa vo filme časom odкрýva a jeho duševného zdravia je poznačené nešťastím z minulosti. K brigádnikom sa pripája mladý sympatický Matúš Slameň. Ten si získava náklonnosť svojich spolupracovníkov a vzniká medzi ním a Vincom rivalita. Situácia v skupine sa zo dňa na deň mení a skutočné morálne hodnoty sa začínajú odкрývať až keď začnú bojovať o Jolanu.¹⁷⁶ *„Práve vo filmoch, ktoré sa odohrávajú v dnešných dňoch a v prostredí, ktoré poznáme, záleží nám najviac na vzťahoch jednotlivých postáv. Preto, že máme k tomuto*

¹⁷⁴ OSOBNOSTI. *Martin Hollý*. [online]. [par. 2015-01-20]. Dostupné z: <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=59059>

¹⁷⁵ SME. *Zomrel filmový režisér Martin Hollý*. [online]. [par. 2015-01-20]. Dostupné z: <http://www.sme.sk/c/1304986/zomrel-filmovy-reziser-martin-holly.html>

¹⁷⁶ *Havrania cesta*. [film]. Réžia Martin Hollý mladší. Československo, 1962.

*vzťahu veľmi blízko, máme dôvod mať o ňom svoj vlastný názor. V príbehu Havranej cesty je cenné práve to, že vzťahy príslušníkov Petrášovej brigády sa vyvíjajú podľa logiky a zákonov života.*¹⁷⁷

Príbehom o osamelosti a problémoch nadviazania ľudských kontaktov súčasne prelínajúcich sa s karierizmom chcel režisér ukázať realitu. „*Vo filme nejde iba o príbeh montérov vysokého napätia – ten istý problém by mohol vzniknúť napríklad medzi lekármi alebo vysokoškolskými profesormi. [...] Vo filme ide teda o široký záťah do ľudskej duše. Každý máme okolo seba Petrášov, Slameňov [...] a treba ich rozlišovať.*“¹⁷⁸

Ivan Bonko v článku Príčiny úspechu uvedenom v časopise „Film a divadlo“ potvrdil fakt, že „*dobré slovenské filmy sa zjavujú naozaj dosť zriedkavo.*“¹⁷⁹ Havrania cesta svojim príbehom a spracovaním patrí k vynikajúcim filmom, venujúcim sa dobovej tematike. „*V tomto ohľade je to film, ktorý svojim významom pre dnešok ťažko porovnávať s iným dielom našej produkcie, dokonca aj keď vezmeme do úvahy produkciu Barrandova.*“¹⁸⁰

Snímka Havrania cesta (1962) bola uvedená na 5. festivale československého filmu v Ústí nad Labem v roku 1963, kde získala cenu ÚRO za „*zdařilé umělecké zpracování společensky závažného tématu*“.¹⁸¹

8.2 Peter Solan a Boxer a smrť

Peter Solan bol jedným z prvých absolventov pražskej FAMU, ktorý prispel svojou tvorbou k prelomu v slovenskej kinematografii. Peter Solan sa narodil v Banskej Bystrici 25. apríla 1929. Taktiež ako Martin Hollý ml. študoval na gymnáziu, ale v Banskej Bystrici a po maturite jeho cesta smerovala do Prahy, kde študoval na FAMU odbor filmová réžia. Na záver svojho štúdia natočil absolventskú dokumentárnu snímku Fraňo Král (1954). Po ukončení FAMU sa vrátil na Slovensko a uplatnil sa v Štúdiu hraných filmov na Kolibe.

¹⁷⁷ BONKO, I. Príčiny úspechu. *Film a divadlo*. 1962, roč. 6, č. 25, s. 9.

¹⁷⁸ HYSKOVÁ, A. Cestou havranov alebo sokolov? *Život*. 1963, č. 6, s. 10-11.

¹⁷⁹ BONKO, I. Príčiny úspechu. *Film a divadlo*. 1962, roč. 6, č. 25, s. 9.

¹⁸⁰ Tamže, s. 9.

¹⁸¹ BARTOŠKOVÁ, Š. *Československé filmy 1960-1965*. Praha: Filmový ústav, 1966, s. 57.

K debutujúcemu hranému snímku patrí satirická poviedka Čert nespí (1956), na ktorej spolupracoval s Františkom Žáčkom. Peter Solan patril k prvým vysokoškolsky vzdelaným režisérom. „Čertom, ktorý nespí, úspešne debutovala režisárska dvojica Peter Solan a František Žáček. Priniesla do slovenského filmu čosi nové, dosiaľ nepoznaného. Lahkosť a čistotu režijného štýlu. [...] chce filmom Čert nespí dotvrdiť [...] vlastnú umeleckú schopnosť. Robí to, v tomto prípade, i s nedostatkami – sľubne. Čert nespí nie je nijaký zázrak, [...] je v poslednom čase filmom najlepším, ktorý sa môže stať pre budúci vývoj nášho hraného filmu – slušným priemerom.“¹⁸² Druhou Solanovou hranou snímkom Muž, ktorý sa nevrátil (1959) je detektívna, ktorá je v tomto žánri prvým filmom. „Muž, ktorý sa nevrátil – se však ukázala jako nejpozoruhodnější slovenský film roku 1959. Došla uznání české i slovenské filmové kritiky. Teší se mimořádné pozornosti diváků. Dobře se prosadila. [...] Je to film první toho druhu, který se zrodil v mladé kinematografii slovenské [...] je dobrým, poctivě udělaným dílem. Má vlastnosti požadované od dobré detektivky.“¹⁸³ Avšak za nejlepší, najvýznamnejší a najznámejší hraný film je považovaný Boxer a smrť (1962). Peter Solan ním dokázal prelomiť bariéru a prejsť na profesionálnu úroveň nielen v podaní príbehu, jeho myšlienkového odkazu, ale aj v režisárskej práci ako umeniu.¹⁸⁴

Boxer a smrť (1962) vypovedá o nekonečnej viere, že spravodlivosť nakoniec zvíťazí. Príbeh bývalého boxera Jána Komínka, ktorého stvárnil Štefan Kvietik sa pokúsi o útek z koncentračného tábora spoločne s ďalšími väzňami. Ako jediného ho nakoniec smrť minie, pretože hlavný veliteľ Kraft zistí, že bol profesionálnym boxerom. Keďže veliteľ tábora má za svoje hlavné hobby boxovanie, informácia o väzňovi ho poteší, lebo tým získal živého a rovnocenného súpera. Komínek dostáva väčšej pozornosti, jedlo a priestor. Je za to odsudzovaný medzi spoluväzňami, a keď sa raz snaží medzi spoluväzňami obhájiť, že to nie je zadarmo. „Nie som špicel. Boxujem s Kraftom. Čo odo mňa chcete? Mám ísť do plynu? Chránim si život ako vy.“ V tomto momente sa spoznáva s Poliakom, bývalým trénerom. Ten ho začne trénovať a vzniká medzi nimi priateľstvo. Zo začiatku je stále Komínek zoslabnutý, čo Kraftovi nevyhovuje, pretože nemá z toho potešenie. Nakáže

¹⁸² VICHTA, T. Čert nespí. *Film a divadlo*. 1957, roč. 1, č. 5, s. 7.

¹⁸³ PILÁT, J. Slovenská filmová detektívka. *Film a doba*. 1960, roč. 6, č. 4, s. 207-208.

¹⁸⁴ BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*, s. 395-397.

svojmu podriadenému, aby ho dostal do správnej kondície. Pri ukážkovom zápase, ktorého sa mohli zúčastniť len niektorí, Komínekovho priateľa zavraždia. Tu sa začne meniť boxerova neprovokujúca odovzdanosť na hnev, čo ho dovedie až k revolte. Komínek sa nakoniec rozhodne k otvorenému boju s Kraftom, pri ktorom veliteľ dostáva katarznú ranu a padá na zem. Všetko sa to odohráva pred publikom a Kraft takéto knokautovanie považuje za ranu pod pás (pozri obrázok 10 príloha A). Rozhnevaný a ponížený odsudzuje Komínka k smrti, ale na následných dohovoroch svojej manželky Helgy mu ponúkne inú variantu, a to možnosť úteku z tábora. Keď sa už nachádza na slobode v lese, v koncentráku je spustený alarm, ktorý však nesymbolizuje hľadanie utečenca, ale poslanie nevinných ľudí na smrť. Komínek zistí, že v jeho pozícii nikdy nedochádza k dodržiavaniu pravidiel a vracia sa späť do tábora, napriek tomu, že ide smrti naproti. Myšlienka na to, že kvôli jeho úteku budú zavraždení nevinní ľudia a jeho svedomie tým bude poznačené, vyjadruje svojim návratom čin síce iracionálny, ale statočný.¹⁸⁵

Film *Boxer a smrť* (1962) vznikol podľa predlohy poľského spisovateľa Józefa Henu, ktorý spoločne s Tiborom Vichtom spracovali scenár. Ten sa zrodil už v roku 1959, ale pre dlhý schvaľovací proces mohol byť nakrútený až neskôr. „*Celé tri roky čakal režisér Peter Solan na chvíľu, kým vošiel do ateliérov so schváleným scenárom.*“¹⁸⁶ Režisér Peter Solan si v závere pozmenil príbeh, ale myšlienkové východiská ponechal, čo prispelo dramatickosti, napätiu a celkovému vyzneniu, či posolstvu filmu. Peter Solan si vybral pre film iný uhol pohľadu a vojnovú tému spracoval spôsobom, čím dáva dôraz na psychologické portréty postáv a nadčasovosť. „*Tu už v scenári niet onej čierno-bielej schémy filmov z päťdesiatych rokov. Veliteľ lágra je človek očividne unavený, má toho lágra a svojej funkcie v ňom plné zuby, baví ho len box [...] sa však z neho stáva fanatických boxujúci stroj. S týmto strojom je konfrontovaný ľudský váhavy a len postupne sa zocelujúci až napokon revoltujúci väzeň. [...] Extrémne dramatický príbeh akoby bol na slovenské zvyklosti nakrútený priveľmi „chladne“, lež práve triezva vecnosť zobrazenia*

¹⁸⁵ *Boxer a smrť*. [film]. Réžia Peter Solan. Československo, 1962.

¹⁸⁶ DOBROVODSKÝ, M. Deň sa končí na úsvite. *Film a divadlo*. 1962, roč. 6, č. 6, s. 11.

a hereckého stvárnenia ústredných postáv v kontraste s vypätým dramatismom príbehu dodali filmu veľkú pôsobivosť.“¹⁸⁷

Obrazového spracovania sa podujal kameraman Tibor Biath, ktorý „*dramatickým osvetlením „vyťahuje“ zo šera bledé tváre heflinkov*“¹⁸⁸ a hneď v úvode detailnými zábermi na boxujúce ruky do mechu a postupným rozširovaním z detailu na celok a následne obrazom na muža v SS uniforme vytvára stručnú výstavu postavy. Pomocou obrazu bez akéhokoľvek využitia slov podáva príslušné informácie o tejto postave. Hudobnú zložku mal na starosť skladateľ Viliam Bukový. Ten dejové situácie dramatizoval tichými ruchmi najmä pri obrazoch vraždenia väzňov. „*Až keď jeden z odsúdencov zúfalo zareve, začne hrať vnútorne nepokojná hudba – akoby sa silné psychické napätie už nedalo zadržat’ a muselo sa „vybiť“ prostredníctvom hudby. A keď o chvíľu duševne chorý odchádza, odsúdený na smrť, zaznie mierna, tichá hudba, ktorá nezdôrazňuje prejavy šialenstva, ale viac vnútorné zúfalstvo situácie.*“¹⁸⁹

Film *Boxer a smrť* (1962) bol rovnako uvedený ako *Havrania cesta* (1962) na 5. festivale československých filmov v Ústí nad Labem. Získal Čestné uznanie za moderné prevedenie filmovej reči a vecnú striezlivosť v spracovaní témy druhej svetovej vojny. Okrem toho bol prezentovaný na 8. Medzinárodnom filmovom festivale v Corcu a na 7. Medzinárodnom festivale v San Franciscu v roku 1963. Peter Solan tam získal Zvláštnu cenu festivalu a cenu Carla Foremana. Na tomto festivale bol ocenený aj Viliam Bukový za hudbu. Okrem toho Peter Solan získal v roku 1964 Čestný odznak Júliusa Fučíka ÚV ČSM za umeleckú prácu vo filme *Boxer a smrť* a Cenu ministerstva národnej obrany. Ďalším oceneným bol aj Štefan Kvietik. Získal Tribolit v roku 1963 za presvedčivý ľudský a herecký výkon vo filmoch *Boxer a smrť* a *Havrania cesta*.¹⁹⁰

¹⁸⁷ PORUBJAK, M. Od falošných ilúzií k autentickému jestvovaniu. In: MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992, s. 89. ISBN 80-85181-01-9.

¹⁸⁸ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 190.

¹⁸⁹ LEXMANN, J. Filmová hudba. In: MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946-1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992, s. 103. ISBN 80-85181-01-9.

¹⁹⁰ BARTOŠKOVÁ, Š. *Československé filmy 1960-1965*, s. 37.

8.3 Štefan Uher a Slnko v sieti

Štefan Uher (pozri obrázok 11 príloha A) sa narodil 4. júla 1930 rodičom, ktorý pochádzali z okolia Prievidze. Až do svojho odchodu na pražské FAMU žil spoločne s rodičmi, štyrmi súrodencami neďaleko Žirkovho mlyna v Prievidzi. Pochádzal z chudobnej rodiny, ale zato duchovne bohatej. Bol vychovávaný v silne katolíckom prostredí, chodieval na omše a spovede a bol presvedčený o vyššej zmysluplnosti ľudského osudu na zemi. Štefan Uher začal chodiť na gymnázium v roku 1941. Kým ju skončil prešiel si mnohými politickými zmenami. Počas Slovenského štátu, kedy bol na čele štátu Jozef Tiso musel zdravieť svojich učiteľov „Na stráž!“. V prvých rokoch na gymnáziu musel povinne byť súčasťou Hlinkovej mládeže. Keď v roku 1948 vyhrali voľby komunisti, musel Uher vstúpiť do KSS, pretože sa obával, že neurobí maturitu z francúzskeho jazyka. Počas celých osem rokov štúdia si zažil extrémne momenty. Najprv ho manipulovali fašisti, potom komunisti. Počas gymnaziálnych rokov bol súčasťou takzvaného Gašparkovho divadla, ktorým chceli rozptýliť deti po skončení vojny. Spoločne so svojimi priateľmi mali záľubu chodiť na verejné projekcie. Keďže bol z chudobnej rodiny nemal vždy na vstupné do kina, ktoré veľmi často navštevoval. Ale i tak sa mu podarilo s kamarátmi dostať možným i nemožným spôsobom na filmovú projekciu i bez platenia. Prievidzské kino malo k dispozícii len jeden projektor, a tak bol premietaný najprv prvý kotúč a po ňom bolo nutné nasadiť druhý. Počas tejto prestávky ľudia vychádzali pred kino na čerstvý vzduch, a keď sa vracali späť, bolo možné sa medzi nich zamiešať. Videli tak len druhú polovicu filmu. Donútilo ich to si príbeh domyslieť, čo predstavovalo akúsi dramaturgickú prípravu na rozprávanie vlastných príbehov. Keď sa dostal na FAMU, často sledoval archívne film kvôli expozícii príbehu, ktoré videl v prievidzskom kine. Preto jeho pubertálne obdobie môže mať zadosťučinenie i v jeho ďalšom vývoji, pretože bol nespokojný s tradičným rozprávaním príbehu, a tak hľadal nové cesty. Jeho tvorba je toho dôkazom, že nielen príbeh, ale aj metafora, atmosféra či epizóda je dostatočným dôvodom na vytvorenie filmu.¹⁹¹

¹⁹¹ MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, s. 11-17. ISBN 80-85187-30-2.

8.3.1 Roky na FAMU

V rokoch 1949 – 1955 študoval Štefan Uher na pražskej FAMU, ktorá vznikla len tri roky pre jeho nástupom na odbor filmovej réžie. Jeho kamaráti boli prekvapení, že sa rozhodol pre réžiu a nakrúcanie filmov, i keď o jeho nadšení pre film nikto nepochyboval, keďže sa zaujímal o film a filmové časopisy. Karel Plicka bol prvým dekanom na škole, keď sa Uher zúčastnil prijímacích skúšok. Predtým musel poslať literárne práce, poviedky alebo aj poéziu a úvahy o filme. Jeho spolužiakom bol Peter Solan, ktorý je tiež tvorcom jednej z troch uznávaných filmov v roku 1962. Ďalší, ktorí sa zúčastnili prijímacích skúšok a boli prijatí do prvého ročníka, aj keď zameranie bolo trošku iné je Monika Gajdošová, Róbert Hardonyi, Ján Cifra, Miroslav Horňák a tak ďalej. Začiatok svojho štúdia strávil Uher na internáte na Staromestskej ulici, potom sa presťahoval na Hradební ulicu, takže do školy to nemal ďaleko. Býval spoločne s ďalším budúcim režisérom Maximilánom Remeňom v izbe hneď pri vchode do budovy a ich priestor sa stal neoficiálnou klubovňou pre slovenských študentov na FAMU v tej dobe. Bol veľkým milovníkom filmov a tie, ktoré sa mu nepodarilo pozrieť celé počas gymnaziálnych rokov, mohol dopozerať v Prahe, ba vidieť ešte viac, či už počas vyučovania alebo po ňom vo filmovom archíve. Takto počas piatich rokov nasával filmové myslenie. Okrem iného sa mal možnosť stretnúť so zahraničnými osobnosťami vo filmovom umení, kedy sa uvedomil, že existuje aj niečo iné než dobová socialisticko-realistická stratégia tvorby. Spoločne s ostatnými sa netajil tomu, že boli priaznivcami neorealizmu. Jeho prvý rok štúdia mal byť ukončený predvedením 16 mm filmu a záverečnou skúškou pred komisiou. Lenže preto, že si poplietol jeden záber s druhým bol navrhnutý Otakarom Vávrom na vylúčenie zo školy. Nakoniec celá situácia skončila dobre a komisia povolila Uhrovi opakovať ročník. Počas letných prázdnin sa zúčastnil trojtýždňovej praxe v Slovenskej filmovej výrobe. Keď sa vrátil do školy stal sa členom Československého zväzu mládeže na FAMU a s ďalšími študentmi sa vybrali na výlet do Berlína na Svetový festival mládeže. Napriek tomu, že bol členom KSS ho na hraniciach otočili, pretože jeho strýko sa pokúsil o útek z väzenia. Na krušné chvíle

spomína aj jeho kolega Miloš Forman, ktoré takmer vyhodili z FAMU kvôli obdivovaniu francúzskej literatúry.¹⁹²

V roku 1954 natočil Štefan Uher absolventskú prácu *Cesta nad oblaky* (1954) a napísal diplomovú prácu na tému dokumentárny film. Štátne záverečné skúšky zložil v roku 1956 a diplom mu udelili 30. októbra toho istého roku.¹⁹³

8.3.2 Dokumentárna tvorba

Po absolvovaní štúdia sa vrátil na Slovensko, kde tvoril spočiatku dokumentárne snímky. Bol zamestnancom Štúdia dokumentárnych filmov, kde stretol mnohých spolužiakov z FAMU. Na začiatok tvoril krátkometrážne snímky, pretože slovenská výroba celovečerných hraných filmov spočívala len na dvoch za rok. Neskôr, keď vznikla takzvaná Československá nová vlna sa produkcia zvýšila na sedem až osem snímok, a tak mohli absolventi FAMU okamžite pracovať na celovečerných filmoch. Kým sa však táto výroba nezvýšila, musel a aj chcel pracovať na dokumentárnych filmoch. Prvou pridelenou témou bolo osídľovanie českého pohraničia Slováckmi. Film s názvom *Prvá brázda* (1955) bola politickou objednávkou. Druhý film niesol názov *Stredoeurópsky pohár* (1955), v ktorom sa pokúsil o filmovú reportáž, ale ciele presiahol. Tretou snímkou je *Učiteľka* (1955). Portrét o Vilme Potmanovej, ktorá dostala vyznamenanie od prezidenta Antonína Zápotockého, obsahuje momenty, ktoré prekvapujúco poskytujú realitu a výstižné obrazy než nejaké inscenácie. Uher volil koncepciu dokumentu aj s estetickými a štylistickými prvkami, ktoré reálne vypovedajú o postave. Príklad je scéna, kedy sa učiteľka nachádza so svojimi žiakmi na lúke a vytráca sa tam autentický hlas, ktorý je nahradený akoby je jej vnútorným monológom o vlasti, romanticky recitujúcim niekým iným. Nemenil ani neilustroval realitu, len rezignoval na schematické portréty a bol tvorivý. Ako je spomínané vyššie, hľadal nové cesty prejavu. Podobné prvky možno vidieť aj v hranej tvorbe. Než sa Štefan Uher dostal k prvému hranému snímku, natočil *Ľudia pod Vihorlatom* (1956),

¹⁹² MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*, s. 11-17.

¹⁹³ Tamže, s. 23.

Lodníci bez mena (1958), Očami kamery (1959), Slávme slávne! (1959) a Poznačení tmou (1959). V snímkach od Učiteľka (1955) až Potlačený tmou (1959) je možno vidieť vývoj Uhrovho vnímania, spracovávaní a podania témy. Zatiaľ čo v Učiteľka (1955) možno vidieť zvyrazňovanie všedných vecí, tak v Poznačení tmou (1959) vytvára z niečoho výnimočného, zriedkavého všeobecne pochopiteľným, všedným. Predstavil spôsob, postup vyučovanie na nevidiacej škole v Levoči, ale poukázal na rôzne paradoxy, ktoré sú vo filme vyobrazené. Dokument vypovedá o tom, ako nevidiace deti „otvárajú oči“, aj keď ich zrakom sú ruky, uši. Týmto filmom prekročil hranicu slovenskej dokumentárnej kinematografie, pretože sa zaoberal fyzicky handicapovaným ľudom, čo v totalitnom režime bolo nemysliteľné. Podobne na tom boli i témy na kritické, negatívne procesy a diela o postihnutých ľuďoch.¹⁹⁴

Štefan Uher spoločne s kolegom Martinom Hollým získal v roku 1960 miesto v Štúdiu hraných filmov. Niežeby im výroba dokumentárnych snímkov neučarila, ale mali iné ciele. Obdobie 1955 – 1959, kedy jestvovali mladé dokumentárne tímy sa muselo ukončiť pre nedostačujúcu tvorbu dokumentov – bola málo stranícka, bojová, úniková a nemobilizujúca. Tieto roky tvorby snímkov z reality naučili Štefana Uhera zachytávať pravú tvár a podobu sveta autenticky a nadobudol skúsenosť, že ona skutočnosť je niekedy dramatická.¹⁹⁵

Uher zaraďoval hereckých nehercov už do dokumentárnej tvorby. Snímka Tu kráčajú tragédie (1957) pôsobí autenticky a do hlavných úloh si vybral deti z detského domova, ktorým je venovaný tento film, pretože skôr než začali žiť, stratili detstvo. V tomto hranom dokumente sú inscenované princípy neorealizmu. Titul Bolo raz priateľstvo (1958) je tiež hranou dokumentárnou snímkou, pri ktorej sa Uher zameril na psychológiu postavy a na kontrast reality a sna. Hlavnou postavou je dievčatko, ktoré sa túži stať baletkou a hrať v Luskáčikovi. Chvíle jej spríjemňuje najlepší priateľ – pes. Avšak dievčatko na ceste k úspechu zanedbáva svojho kamaráta. Ten sa cíti odmietnutý. Zábrany, vznikajúce v ich

¹⁹⁴ MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*, s. 24-37.

¹⁹⁵ Tamže, s. 38.

vzťahu nie sú tak vážne, aby sa ich priateľstvo nedokázalo obnoviť. Tretím filmom o deťoch a pre deti je *My z deviatej A* (1961).¹⁹⁶

8.3.3 Hraná tvorba – *Slnko v sieti* (1962)

Čo sa týka filmov „veľkej trojky“ z roku 1962, tak za najprelomovejšie je považované dielo práve Štefana Uhra *Slnko v sieti* (pozri obrázok 12 príloha A). Vďaka tomuto filmu sa zrodila spolupráca medzi scenáristom Alfonzom Bednárom a kameramanom Stanislavom Szomolányim, ktorá niesla aj ďalšie ovocie v podobe úspešných filmov *Orgán* (1964) a *Tri dcéry* (1967). *Slnko v sieti* (1962) vznikol ako prvý scenár z pera Alfonza Bednára, ktorý vychádzali z časopiseckej publikácie poviedok Fajolov príspevok, *Pontónový deň* a *Zlatá brána*. Scenár bol schválený a realizácia mohla začať. Pred Štefanom Uhom dostal ponuku režisér Stanislav Barabáš, známy pre film *Pieseň o sivom holubovi* (1961). Ten ju odmietol, a tak sa jej podujal Štefan Uher. Podobne ako pri predchádzajúcich tituloch Uher vsadil na neprofesionálnych hercov aj v tomto filme, okrem nevidomej matky jednej z hlavných postáv.¹⁹⁷

Ústrednými postavami filmu *Slnko v sieti* (1962) sú mladí dospievajúci ľudia Oldrich Fajták, prezývaný Fajolo a jeho kamarátka zo sídliska Bela Blažejová (pozri obrázok 13 a obrázok 14 príloha A). Celý film však rozpráva o Fajolovi, ktorý je zakomponovaný vo všetkých prostrediach, v ktorých sa dej odohráva - mesto Bratislava, dedina Meleňany a pontón na Dunaji. Medzi týmito tromi prostrediami je poetický význam rozdielny. Aj rozprávanie príbehu sa vzájomne líši. I keď ide o odlišné prostredia, ktoré vytvárajú v ľuďoch pocity. Bratislava v tomto prípade predstavuje miesto technického pokroku, ruchu, zhonu a pretvárk. Protikladom je dedina, kde sú vidieť jednoduchí ľudia, ale i nedbalí a obohacujúci sa družstevníci. Striedanie záberov mesta ako symboliky ruchu a pontónu ako miesta tichého, pokojného bez dôrazu na čas ukazuje divákovi kontrasty života. Príkladom sú zábery na preplnené kúpalisko, ktoré nahrádzujú zábery z okolia pontónu.

¹⁹⁶ MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*, s. 45-53.

¹⁹⁷ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 191-192.

Častým striedaním týchto prostredí sa dej a filmové rozprávanie vôbec nenaruša. Práve naopak. Vypovedá o dobe, v ktorej sa tento film tvoril. Ďalšími motívmi, ktoré vedú skladbu filmu sú ruky, matka a slnko. Film je plný symbolov a cez ne sa autori vyjadrujú. Ak ide o ruky, tak tie predstavujú, napríklad pre Fajola čistotu a túži cez ne spoznať vnútro človeka. „*Ruky. Čudná potopa ľudí. Neklamú. Nevedia sa pretvarovať.*“ Sú symbolom úprimnosti, pracovitosti, teda skutočnej morálky ľudí. Paradoxom je, že nositeľ pravých morálnych hodnôt je bezruký rybár, s ktorým sa Fajolo spriatelil na pontóne. Vo viacerých sekvenciách vo filme je vidieť, že Fajolo má veľkú záľubu o fotografiu a jeho hlavným objektom sú ruky, pretože tie sú úprimné na rozdiel od ľudských tvárí. Scéna v jeho izbe o tom vypovedá. Fajolo sa pozrie na fotografiu, kde je zdravá ruka a hák, ktorý má rybár namiesto ruky. Potom sa pozrie na svoje a povie „*Tiež glitore.*“ Druhým motívom, ku ktorému sa režisér stále vracia je matka. Tento symbol je pre obe ústredné postavy rovnaký. U Bely je to prejav chýbajúcej matky, ktorá je nevidomá, čo vytvára zábranu pre prejavovanie citov a pochopenie dospievajúceho neistého tínedžera. Je to vyjadrené tým, že Bela veľmi málo komunikuje so svojou mamou, klame ju, nechávajú samú v byte. U Fajola je vyjadrenie vzťahu medzi synom a matkou trochu iný. Nielenže komunikujú cez dvere, kedy on je vo svojej izbe, ale nie je ju ani raz vidieť v filme. Ich konverzácia je založená na základných informáciách, a ďalej sa nerozvíja. Tento generačný rozdiel medzi rodičmi a deťmi, pričom každý má odlišné názory, je metaforou aj pre vývoj kinematografie. Staršia generácia, rodičia, majú iný pohľad na svet, pretože si prežili toho viac a sú poznačení dobou, pričom tá mladšia, deti, chcú niečo nové. Príkladom je scéna, kedy Fajolo vedie dialóg so svojim otcom, ktorý na neho tlačí, aby išiel na brigádu len kvôli zárobku. „*Maslo máš na hlave! To je to! Si bývalý inteligent. Načo si chodil do školy?! Zato máš maslo na hlave a ja mám za to chodiť na brigády. Oko, oko.*“ Vo filme sú časté výrazy ako oko, teda pohľad na veci, Robinzon a našinec. Hlavne pri listovej komunikácii Fajola, ktorý píše Bele z brigády z Melenian. „*Našinec si robí oko. U koho si ho robia títo. Fachčia ako Robinzon*“ tento vnútorný monológ je prekrytý obrazmi z miestnej krčmy, kde sú družstevníci. Záber na ruky pracujúceho človeka, vyjadruje ďalší záber na plagát vo Fajolovej izbe. Na ňom je napísané „na drsné ruky“. Pokračuje sa monológom „*Ten prvý zistil, že treba robotu než zahryzne do chleba. Robinzon v Meleňanoch. A nie jeden.*

Mnohí. “ Zásadnou vecou je aj vzťah medzi Fajolom a Belou. Ich emocionálne dozrievanie, nesmelá láska a Fajolov niekedy krutý a ironický postoj k Bele. Je tým vyjadrený jeho strach z odmietnutia. „*Našinec je rídky. Najprv Belu zaprie, potom jej napíše.*“ Pričom neskôr, keď vidí u Jany, brigádničky v Meleňanoch, záujem, uvedomí si svoj cit k Bele. „*Našinec je naozaj na nič. Lebo nie napísať. Čože napísať, ale povedať! Čože povedať, ale naznačiť! Len naznačiť, že Belu má rád. To je amen. Výsmech.*“ Vnútorňý monológ je prekrytý zábermi na Janu, pričom sa do toho vnorí aj jeden záber na Belu. „*Bela nehnevaj sa.*“ A obrazové rozprávanie pokračuje na detail Janinej tváre. „*Nie Jana. Bela, ty si hodnota. Forma!*“¹⁹⁸

Záverečná scéna metaforicky vyjadruje zmierenie sa s realitou a dospením. Bela spoločne s bratom vezme svoju mamu k pontónu. „*Nešla by si mami?*“ – „*Kam?*“ – „*Von. Pod'. Ešte je slnko, vzduch. Sedíš tu tak, bože mam celý rok.*“ Cestou k pontónu Bela opisuje mame krásny pontónu „*tam ti je nádherne. Pontón sa hojdá na vode.*“ Avšak stretnú pani, ktorá robila spoločnícku rybárovi a na pleciah má sieť z pontónu. Bela sa dozvie, že rybár nežije. „*Čo je s pontónom?*“ – „*Prečo?*“ – „*Keď beriete sieť.*“ – „*Nemá už kto do nej chytať.*“ Bela prejde k svojej matke a bratovi a objekt záberu sa švenkom presúva na pontón. Ten sa mal pôvodne hojdať na vode v zátok, ale je na zemi, pretože Dunaj klesol. Bela hovorí mame koho stretla. „*Jedna žena. V čiernych šatoch. Zomrel jej muž.*“ a vtedy kameraman presúva svoj objekt záberu na vyschnutý zátoku ako symbol úmrtia človeka, ktorý predstavoval skutočné morálne hodnoty. Prichádzajú bližšie k pontónu. Keďže Bela s bratom majú zdravé oči a vidia realitu, ich matka o to prichádza. Avšak chcú, aby mala radosť, aj keď cez klamstvo. Vyznieva z toho, že nie každá lož je v nesúlade s morálnymi hodnotami. „*Cítim vodu. [...] Milo. Daj pozor na vodu. Je možno hlboká.*“ Bela prstom na perách naznačí, aby jej nepovedal pravdu. Bela popisuje mame okolie z pontónu. „*Vzadu je Dunaj. Chodia člňky. Slnko svieti slabo. Vidieť ho vo vode. Je tu. Nad nami je sieť. Slnko je v sieti. Ale mamička! Nesmieme sa hojdať. Lebo...*“ – „*Ujde zo siete?*“ – „*Áno.*“ – „*Tak budeme sedieť ticho. Bez slova. Aby nám neušlo zo siete.*“ Slnko ako tretí motív filmu je metaforou citov a vzťahov. Preto sa aj začiatok filmu zaoberá zatmením slnka. Zodpovedá

¹⁹⁸ Slnko v sieti. [film]. Réžia Štefan Uher. Československo, 1962.

hodnote zatienevia citov a vzťahov, ktoré sú vytvorené medzi generáciou rodičov a detí a medzi postavami Fajola a Bely. Veľmi podstatným prvkom vo filme sú Fajolove vnútorné monológy, ktoré vyvolávajú poetické vnímanie diváka. „*Tu sa neoplatí čakať 120 rokov na čierne slnko, čierne cesty, čierne slnko. To je šplech. Treba ísť za rybárom. Sadnúť si k nemu na pontón a dívať sa ako chytá ryby. Možno vyloví aj biele slnko. Aj to je šplech.*“¹⁹⁹

Alfonz Bednár scenár spracoval tak, aby rozprávanie vypovedalo o súčasnej a stálej konfrontácii rôznych svetov, ktoré postavy vytvárajú a ktoré sú pre nich vytvorené. Fajolove neustále komentáre reality odokrývajú veci, ktoré sa v ňom odohrávajú. Aj jeho postoj vyjadruje jeho samotného. Dospievajúceho človeka, túžiaceho po živote v pravde a úprimnosti. Jeho postava je vo všetkých troch prostredia filmu. V meste sa najčastejšie zdržiava na streche bytovky, kde nie je až taký ruch. V dedine, kam odíde, pretože na neho tlačí otec, plus zistí, že Bela má o neho záujem a zo vzťahov a odmietnutia má strach. Paradoxom je, že túži po láske dievčaťa, ale aby si svoj postoj udržal a dal najavo svoju ľahostajnosť, odíde od nej, i keď trpí. Odmieťa všetko, čo bolo typické pre angažovaného mladého človeka a prijíma len veci, do ktorých sa angažuje so zdravým rozumom. Všíma si to, čo iní prehládajú. Stroj, ktorý možno využiť pri práci v Meleňanoch chce opraviť, človek, ktorému je ubližované, neváha a zastáva si ho. Trpí, keď vidí ľudí, ktorí si zaslúžia šťastie, pretože sú vnútorne krásni, ale nemajú ho kvôli nevšímavosti ostatných. Veriť svojim zásadám je dôležitejšie ako dodržiavať normy. Príkladom je scéna, kedy sa Fajolo so stohárom a montérom vyberú ukradnúť drevo z hory, i keď toto nemorálny čin je nutný, aby zachránili stroj.²⁰⁰ Alfonz Bednár hľadá životné hodnoty hrdinov, ich vzťahy, prelínanie sa moderného života s dušami mladých ľudí a pátra po morálnych hodnotách. Jelena Paštéková v knihe „Rozprávanie o rozprávaní“ píše „*V slovnej hračke „slnko svieti“ a „slnko v sieti“ sa zrači napätie, neporozumenie, jednoduchá otázka rodiča a komplikovaná odpoveď dieťaťa, rozdiel medzi slovenskými päťdesiatymi a šesťdesiatymi rokmi. Zatiaľ čo „zakladateľské“ obdobie sa sústredilo na pomenúvanie vecí obrazom a cítiť z neho zápas s jazykom filmu, ďalšie desaťročie šedú každodennosť dopĺňa novými*

¹⁹⁹ Slnko v sieti. [film]. Réžia Štefan Uher. Československo, 1962.

²⁰⁰ MACEK, V. Štefan Uher 1930 – 1993, s. 56-58.

*odtieňmi výrazového spektra, vrstvi obraznosť odrazom siete vo vode, v nej sa odráža slnko, vzniká fotogenické tajomstvo, nie „odraz života vo formách života samého“. Na Slovensko prišiel pocitový film a priniesol nový typ hrdinu. Dramatických bojovníkov „za“ a „proti“ s psychológiou čo na srdci, to na jazyku striedajú neistí introverti, pochybovači, skúmatelia pravdy, rebeli.*²⁰¹

Hudba vo filme *Slnko v sieti* (1962) rezignovala na konvenčné postupy. Originálnosť zvukovej stopy, ktorú spracoval Ilja Zeljenka, sa vymyká sprievodnej hudby, ktorá v päťdesiatych rokoch vyjadrovala situáciu, jej dramatickosť. Práve naopak. Dáva dôraz na hudbu vo vnútri obrazu vo forme „senziš songy“²⁰² z tranzistorky, ktorá robí spoločnosť Fajolovi a Bele a nahrádza nimi dialógy. Zobrazenie rôznych svetov, ktorú sú vo filme, vyjadril ruchmi z mesta, dopravy, lietadiel, húkanie parníka a tiché ozvučenie vody a zvuky čajky z pontónu. Ponímanie Zeljenkovej hudby vo filme *Slnko v sieti* (1962) je osobitné, vytvára hlbšie významy filmu a strieda symfonickú popisnú hudbu za elektronickú vnútroobrazovú.²⁰³

Originálnosť je zakotvená aj v kameramanskom výkone Stanislava Szomolányiho. Spoločne s režisérom „pátrajú po zmysle obyčajných vecí, voľnými asociatívnymi väzbami tvoria prúd významovo zaťažených obrazov a sekvencií, ktoré ponúkajú možnosť interpretácie na viacerých úrovniach; od jednoduchých trópov v rámci záberu až po celkovú metaforu *slnka v sieti*.“²⁰⁴ Obrazový pôžitok je z rúk kameraman profesionálny, vystihuje atmosféru v detailoch, vyvoláva u diváka pocity, pracuje s hĺbkou ostrosti. „Napriek prirodzenosti ľudskej situácie smerujú [...] v obrazovej skladbe k artificialnosti, pretože predchádzajúce obdobie odhalilo lživosť priamočiareho „odrážania“ reality ako zvlugarizovanej metódy.“²⁰⁵ Kameraman musel hľadať riešenia a vybrať správnu techniku, aby zvládol splniť podmienky Štefana Uhra. Napríklad pri zvolení neprofesionálnych hercov, ktorí nedokázali byť uvoľnení v blízkosti kamery a silné svetlo im prácu

²⁰¹ PAŠTÉKOVÁ, J. *Rozprávanie o rozprávaní*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009, s. 102-103. ISBN 978-80-85187-56-4.

²⁰² *Slnko v sieti*. [film]. Réžia Štefan Uher. Československo, 1962.

²⁰³ MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 192.

²⁰⁴ Tamže, s. 192.

²⁰⁵ PAŠTÉKOVÁ, J. *Rozprávanie o rozprávaní*, s. 102-103.

neľahčovalo, vybral si cestu väčšieho a rozptýleného svetla, čím potlačil inscenovanosť. Aj výber takzvanej dlhej optiky, pôvodne používanej pri dokumentárnych snímkach, ju prvýkrát použil v hranom filme, umožnilo prekonať vzdialenosť medzi kamerou a optikou, a tak výkony nehercov sú hodnoverné. Obrazovo prelomovým sa film stal kvôli priekopníckemu videniu Szomolányiho.²⁰⁶ „*Pri nakrúcaní Slnka v sieti sme sa usilovali o autentický obraz života mladých ľudí a zároveň sme chceli isté významy vyjadriť symbolicky. [...] S každým záberom som sa snažil stotožniť a myslím si, že to zapôsobilo aj na Uhra.*“²⁰⁷

Zaujímavosť filmu, ale aj potvrdením režisérskych práce Štefana Uhra je, že dokázal byť kreatívny, reflexívny a pohotový. Nečakaná situácia, ktorá sa im pri nakrúcaní vyskytla, nevyviedla Uhra z miery, neprestali natáčať, ale pozmenili záver scenára a pokračovali. Pri finálnej scéne pri pontóne klesla hladina Dunaja a zátoka vyschla. Uher nečakal kým voda stúpne, a tak točil podľa „nepredpísaného“ scenára. Ako je vyššie napísané, Štefan Uher si pre stvárnenie týchto postáv vybral neprofesionálnych hercov. Aby divák dokázal postave uveriť, musel nájsť typ, ktorý vypovedá dobe a postavení mestského chlapca, a zároveň v ňom mohli byť prelínané viaceré vrstvy jeho vnútra. „*Pri hľadaní interpreta vôbec nebolo podmienkou, aby kandidát vedel fotografovať, alebo aby dokonca sám bol lovcom ľudských rúk, ako postava, ktorú má zohrať.*“²⁰⁸ Uherovi sa podarilo naplniť autentický obraz reality v detailoch, poskytnúť nejaké poslanstvo a nebyť len kópiou doby. Otvoril tému rodinných vzťahov, rozpad rodiny a neschopnosti nájsť spoločný jazyk. Konkrétne na vzťahu medzi Fajolom a jeho otcom, ktorý núti svojho syna ísť na brigádu zo zisťných dôvodov a nie pre vlastný rast. V Belinom prípade zase otec zavinil oslepnutie svojej manželky, pretože bol neverný a ona si siahla na život. „*Posielal si nás na leto do Melenian k otcovi, tam je dobrý vzduch. Deti budú mať prázdniny. To otcovi nemôžete spraviť. Tolko vás pozýva, všetci si oddýchnete a sám si chodil ktovie kade a ktovie s kým. A ja hlúpa som sa ti chcela pomstiť svojou smrťou. Svojim životom. Nikdy si nevedel prečo*

²⁰⁶ MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*, s. 57.

²⁰⁷ DOBA. *Zreštaurovaný film Slnko v sieti bude na Slovensku uvedený po prvýkrát*. [online]. [par. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.doba.sk/2012/09/07/zrestaurovany-film-slnko-v-sieti-bude-na-slovensku-uvadeny-po-prvykrat/>

²⁰⁸ KALINOVÁ, A. Ako sa lapá slnko do siete. *Film a divadlo*. 1962, roč. 6, č. 20, s. 11.

sa to stalo. Ty si mal priateľku a ja som jedla analergíny. Tridsať. Bela mi pomohla. Privolala ma k životu. Náhodou zavolala z dvora. Mami chleba. Spamätala som sa. Jej hlas ma zahnal vedľa k susedom. Ostala som pri živote, ale za akú cenu. Ty si deťom povedal, že mam zjedla skazené mäso.²⁰⁹ K tomu Belin otec nenavštevuje svojho otca, pretože ten ho vyhodil z domu pre chamtivosť. Vyplýva z toho, že rodina neponúka hodnoty, nefunguje. Štefan Uher si zakladal na obrazovom vyjadrovaní. Vždy sa snažil o viacvrstevné obrazy, ktoré sa navzájom obohacujú. Nechcel od výkonov len hodnovernú predstavu, ale chcel, aby sa vzniklo komplexné umelecké dielo. Jeho hlavným prostriedkom bola pravda. Nepokladal umenie na úroveň vedy, ale prial si, aby jeho pravda bola filmová a krásna.²¹⁰

Uherove prelomové dielo malo premiéru 15. februára 1963. Podobne ako predchádzajúce prelomové diela Havrania cesta (1962) a Boxer a smrť (1962) získal Čestné uznanie za úspešný umelecký experiment a pravdivé zachytenie mládeže pomocou nových vyjadrovacích prostriedkov na 5. festivale československých filmov v Ústí nad Labem. Režisérovi a kameramanovi boli udelené vyznamenania za pracovné úspechy a film získal Cenu československej filmovej kritiky za rok 1962.²¹¹

Ako každý jeden film, aj tento sa po uvedení stretával s kritikou, či už pozitívnu alebo negatívnu. Ešte pred samotným uvedením musel ísť film na schválenie. Film sprevádzali rôzne výhrady politických činiteľov. Václav Macek v knihe „Štefan Uher 1930 – 1993“ uvádza text z dokumentu z jeho rodinného archívu. Z neho vyplýva, že vtedajší prvý tajomník ÚV KSS Karol Bacílek označil film za „nepriateľský, protištátny, protistranícky, škodlivý. Film zobrazuje iba negatívne zjavy – našu mládež reprezentujú potápkovia a jedna kur*a (Jana), na dedine vidíme len blbca (mechanizátor) a jedného špinavého starca, nijaká žena, nijaká mládež ani mládežnícka organizácia, s ktorou by brigádnici nadviazali kontakt. [...] Jediný kladný moment vo filme: Bela hodí tranzistorku do výťahu, a tým umlčí odpornú džezovú muziku. [...] slnko komunizmu, lapené, uväznené do siete, slepá mater je komunistická strana, slepá mater s deťmi na pontóne je komunistická strana

²⁰⁹ Slnko v sieti. [film]. Réžia Štefan Uher. Československo, 1962.

²¹⁰ MACEK, V. Štefan Uher 1930 – 1993, s. 56-61.

²¹¹ BARTOŠKOVÁ, Š. Československé filmy 1960 – 1965, s. 161.

na suchu. [...] Čierne slnko, to je slnko socializmu – biele slnko to je, ktoré nám majú na svojich bodákoch doniesť zo západu Američania. “²¹²

Vasil Biľak, člen predsedníctva ÚV KSS stanovil podmienky pre film, aby mohol byť uvedený. A to vystrihnutie scény, kedy Fajolo, stohár a mechanizátor kradnú v lese drevo a fakt, že sa film nebude uvádzať na zahraničných filmových festivaloch. Tieto požiadavky aj tak autori nerešpektovali a cenzorské povolenie získali. Dúfali, že Biľak si film znovu nepozrie, a tak sa aj stalo.²¹³ Neskôr sa ukázalo, že Bacílekov názor bol jediný tohto druhu a v novinách sa objavilo prvého zhodnotenie. „*Slnko v sieti vzniklo ako výsledok intímneho tvorivého splynutie dvoch príbuzných naturelov, analyticky založeného spisovateľského talentu Alfonza Bednára so spríbuzneným talentom režiséra Štefana Uhera, ktorý našiel pre svoju smelú interpretáciu rovnako citlivého výtvarného partnera v kameramanovi Szomolányim.*“²¹⁴

Slnko v sieti (1962) predstavuje revolúciu v slovenskej kinematografii. Stavia sa proti starým konvenciám, je hľadačský, nepokojný. „*Dílo neučesané, plné rozporů, dílo, ktoré chce tolik vypovedať, že se až zalyká. Dílo neurovnané, v němže banalita následuje po vrcholné scéně, ale především dílo mladistvé a živé. A konečně také dílo, jimž se slovenská kinematografie poprvé a beze zbytku pustila vlastní cestou, přestávajíc s dobrými vlastnostmi přebírat od českého filmu jeho nešváry a dávajíc mu plodný podnět.*“²¹⁵

Slovenská kinematografia sa s príchodom prvých absolventov FAMU rozvíjala odchýlkami skúpo pri prideľovaní umeleckej nezávislosti. Až do roku 1961, kedy vznikol film Pieseň o sivom holubovi, boli diela zaťažené determinovaným vopred stanovených spoločenských kôť. Jediným umelcom, ktorému sa podarilo vytvoriť umelecké dielo na slovenskú tému bol Paľo Bielik s titulmi Štyridsaťštyri (1957) a Kapitán Dabač (1959). Produkcia filmov sa postupne zvyšovala a aj žánrové spektrom bolo širšie. Schematizmus však dovoľoval len opisno-symbolické rozprávanie. Prekonávanie zmätku vo vnútornej polemike pri zobrazovaní reality a regenerovanie filmového výrazu sa prvýkrát objavilo v snímkach

²¹² MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*, s. 64.

²¹³ Tamže, s. 63-65.

²¹⁴ BRANKO, P. Romanca v dur: Nový slovenský film 'Slnko v sieti'. *Práca*. 1963, roč. 18, č. 46, s. 3.

²¹⁵ BOČEK, J. Mladistvé dílo. *Kulturní tvorba*. 1963, roč. 1, č. 9, s. 13.

Muž, ktorý sa nevrátil (1959), Pieseň o sivom holubovi (1961) a Havrania cesta (1962). Prelom nastal až oslobodením tém, a tým zmenu výstavby diela a teórie poznania, ktoré možné vidieť v Boxer a smrť (1962) a Slnko v sieti (1962). Metaforické vyjadrovanie a iné stylistické figúry sa stali základom pre tvorbu. Systematickosť obrazového vyjadrovania tak charakterizuje nasledujúcu tvorbu, pretože s rokom 1962 bariéra provinciálnosti bola slovenskou hranou tvorbou prekonaná.

ZÁVER

Diplomová práca „*Slovenský film v československej kinematografii od polovice 50. rokov po nástup novej vlny*“ rozoberá komplexne vývoj slovenskej národnej kinematografie v období, kedy zohrávali vedúcu úlohu KSC a KSS. Poukazuje na to, že komunisti film nechápali ako dekoráciu, ale ako ideový a politický nástroj počas socialistickej výstavby. Znárodnenie kinematografie v roku 1945 prospelo jeho rozvoju. Utváranie podmienok pre tvorbu v začiatkoch 50. rokov znamenalo impozantný rozkvet kinematografie. Úlohou filmu bolo slúžiť širokým masám ľudí, národu a štátu.

Zrod filmovej tvorby spôsobil vznik slovenskej kinematografie, ktorá sa vyvíjala súbežne s českou. Problémom ďalšieho rozvoja bol fakt, že nemala silné zázemie a potenciál, ako to bolo v prípade českej kinematografie. Zatiaľ čo v českej produkcii vznikali prvé hrané filmy, slovenská tvorba bola obohatená len propagandistickými a ideovými snímkami. Pravdou je, že v roku 1921 vznikol prvý celovečerný nemý film Jánošík, ktorý sa však skončil fiaskom. Počas nacistickej okupácie vznikli spoločnosti Nástup a Školfilm, kde sa začali profilovať prvý slovenský režiséri. Najvýznamnejšou osobnosťou bol Paľo Bielik, ktorí stál pri zrode slovenskej národnej kinematografie a vytvoril tak základ pre ďalší rozvoj filmu. Zaslúžil sa o vznik prvého slovenského celovečerného filmu. Patril do povojnovej generácie, preto jeho ústrednými témami boli obe svetové vojny a Slovenské národné povstanie, ktoré zvečnil v jeho troch najjuznávanejších filmoch Vlčie diery (1948), Štyridsaťštyri (1957) a Kapitán Dabač (1959).

Slovenská kinematografia sa po znárodnení formovala na úrovni elementárnej profesionality a v ideologickom dogmatizme. V Československu sa začal usadzovať komunistický režim, ktorý budoval socializmus pomocou uplatňovania krutej totalitnej moci. Komunisti film využívali ako prostriedkom šírenia straníckej ideológie a štátnej propagandy, a tie ktoré nevyhovovali, boli odstránené z verejného premietania. Vyžadovaným žánrom bola veselohra a metódou tvorby socialistický realizmus. V podmienkach socialistického realizmu vznikli budovateľské diela ako napríklad Pole neorané (1953), Drevená dedina (1954) alebo Štvorylka (1955).

Smrť Josifa Vassarioviča Stalina a Klementa Gottwalda spôsobila mierne zmiernenie režimu v Sovietskom bloku. V spoločnosti vzrastal odpor a prichádzajúca mladá generácia umelcov z pražskej FAMU sa demonštratívne pridávala k tvorcom povojnového obdobia. Nesmierny rozruch spôsobil Nikita Sergejevič Chruščov na XX. zjazde KSSZ, na ktorom v tajnom referáte odhalil Stalinove zločiny a zneužívanie moci. Po tomto zjazde sa miera liberalizácie odrazila v československej kinematografii. Politické a spoločenské uvoľnenie, ktoré je charakteristické pre rozmedzie rokov 1956 – 1958, sa prejavilo v českej hranej tvorbe. Dôkazom sú filmy napríklad *Zde jsou lvi* (1958), *Tři přání* (1958), *Hvězda jede na jih* (1958). Komunisti sa po politickom zaváhaní v roku 1956, pokúsili o znovunastolenie stalinizmu. Vzniknuté diela, ktoré boli v rozpore s predstavami komunistov patrične skritizovali na I. festivale československých filmov v Banskej Bystrici. Filmový festival vyvodil dôsledky a došlo k potlačeniu nových tendencií v tvorbe, zákazu premietania kritizovaných filmov, ale aj k dištancu v tvorbe niektorých umelcov.

Druhá polovica 50. rokov je charakteristická príchodom absolventov z FAMU. Ich prvé kroky viedli k dokumentárnej tvorbe, ktorá vďaka nim zožala veľké úspechy. Slovenská hraná tvorba prelomila umeleckú bariéru až s uplatnením sa mladej generácie, ktorá v roku 1962 vytvorila tri hrané filmy na vysokej umeleckej úrovni. Práve štúdium na FAMU pod dohľadom českých pedagógov sa stalo základom pre prekročenie provincionalizmu v slovenskej hranej tvorbe. *Havrania cesta* (1962) Martina Hollého, *Boxer a smrť* (1962) Petra Solana a najpokrokovejšie *Slnko v sieti* (1962) Štefana Uhera, tak „*tieto tri filmy, to je jadro, ktoré našej kinematografii dnes vytyčuje možnosti ciest [...] a pomáhajú vymaniť sa z provincionalizmu a prispieť výrazným vlastným hlasom do mnohozvučného orchestra pozitívnych snáh svetovej kinematografie.*“²¹⁶ Emancipácia autorov, ktorí vytvorili túto veľkú trojku v prvej polovici 60. rokov bola predzvesťou nastupujúcej novej vlny v Československu.

²¹⁶ BRANKO, P. Zamyslenie na prvom vrchole. *Film a divadlo*. 1963, roč. 7, č. 8, s. 3.

ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

Zoznam prameňov

Elán. Praha: Leopold Mazáč. 1930, roč. 1.

Film a divadlo. Martin: Osveta. 1957, roč. 1; 1959, roč. 3; 1962, roč. 6; 1963, roč. 7.

Film a doba. Praha: Československý státní film. 1954, roč. 3.

Film a doba. Praha: Orbis. 1956, roč. 2; 1959, roč. 5; 1960, roč. 6; 1961, roč. 7; 1965, roč. 11; 1969, roč. 15.

Film Revue. Nitra. 1920, roč. 1.

Illuminace. Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. Praha: Národní filmový archív. 2004, roč. 16; 2008, roč. 19; 2011, roč. 23. ISSN 0862-397X.

Kino. Praha: Orbis. 1959, roč. 14.

Kultúrna tvorba. Praha: Rudé právo. 1963, roč. 1.

Práca. Bratislava: Slovenská odborová rada. 1963, roč. 18.

Úradné noviny. 1919, roč. 1.

Život. Bratislava: Pravda. 1963, roč. 13.

Zoznam použitých audiovizuálnych zdrojov

Boxer a smrť. [film]. Réžia Peter Solan. Československo, 1962.

Čert nespí. [film]. Réžia Peter Solan, František Žáček. Československo, 1956.

Dáždnik svätého Petra. [film]. Réžia Frigyes Bán a Vladislav Pavlovič. Koprodukcija Maďarsko a Slovensko, 1958.

Havrania cesta. [film]. Réžia Martin Hollý mladší. Československo, 1962.

Jánošík I – II. [film]. Réžia Paľo Bielik. Československo, 1962 - 1963.

Kapitán Dabač. [film]. Réžia Paľo Bielik. Československo, 1959.

Pole neorané. [film]. Réžia Vladimír BAHNA. Československo, 1953.

Slnko v sieti. [film]. Réžia Štefan Uher. Československo, 1962.

Škola otců. [film]. Réžia Ladislav Helge. Československo, 1957.

Štyridsaťštyri. [film]. Réžia Paľo Bielik. Československo, 1957.

Vlčie diery. [film]. Réžia Paľo BIELIK. Československo, 1948.

V piatok trinásteho. [film]. Réžia Paľo BIELIK. Československo, 1953.

Zoznam použitej českej literatúry

BARTOŠEK, L. *Náš Film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985.

BARTOŠKOVÁ, Š. *Československé filmy 1945 – 1957*. Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959.

BARTOŠKOVÁ, Š. *Československé filmy 1960 – 1965*. Praha: Filmový ústav, 1966.

BARTOŠKOVÁ, Š. a L. BARTOŠEK. *Filmové profily*. Praha: Československý filmový ústav, 1968.

HÁBOVÁ, M. *Československá kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav, 1981.

HAVELKA, J. *Kronika našeho filmu*. Praha: Filmový ústav, 1967.

LACH, J. a kol. *České země a Československo ve 20. století*. Jeseník: REP Tisk spol. s r. o., 2013. ISBN 978-80-87535-76-9.

LUKEŠ, J. *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film*. Praha: Sloart, 2013. ISBN 978-80-7391-712-8.

KAPLAN, K. *Nekrvavá revoluce*. Praha: Mladá fronta, 1993. ISBN 80-204-0145-8.

KOVÁČ, D. *Dějiny Slovenska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. ISBN 80-7106-267-7.

NOVÁK, A. a kol. *15 let československého filmu*. Praha: Československý film, 1961.

PETIŠKOVÁ, T. *Československý socialistický realismus 1948 – 1958*. Praha: Gallery, 2002. ISBN 80-86010-61-9.

PLAŽEWSKI, J. *Dějiny filmu 1895 – 2005*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1689-8.

ŽALMAN, J. *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 1993. ISBN 80-7004-030-0.

ŽDANOV, A. A.: *O umění*. Praha: Orbis, 1949.

Zoznam použitej zahraničnej literatúry

BARNOVSKÝ, M. a kol. *Dejiny Slovenska VI (1945 – 1960)*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1988.

KOVÁČ, D. *20. Storočie svetla, 20. Storočie temna*. Bratislava: Q 111, 2000. ISBN 80-85401-88-6.

MACEK, V. a kol. *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1992. ISBN 80-85181-01-9.

MACEK, V. *Štefan Uher 1930 – 1993*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002. ISBN 80-85187-30-2.

MACEK, V. a J. PAŠTÉKOVÁ. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta, 1997. ISBN 80-217-0400-4.

MIHÁLIK, P. *Vznik Slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava: Polygrafia SAV, 1994. ISBN 80-967207-3-2.

MISTRÍK, J. *Studia Academica Slovaca 3*. Bratislava, 1974.

MYSTRÍK, J. *Studia Academica Slovaca 14*. Bratislava, 1985.

PAŠTĚKOVÁ, J. *Rozprávanie o rozprávani*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2009. ISBN 978-80-85187-56-4.

RENNER, H. a I. SAMSON. *Dejiny Česko-Slovenska po roku 1945*. Bratislava: Slovak Academic Press, 1993. ISBN 80-85665-16-6.

ROGULOVÁ, J. a kol. *Od osmičky k osmičke. Premeny slovenskej spoločnosti v rokoch 1918 – 1938*. Bratislava: Historický ústav SAV, 2009. ISBN 978-80-970060-4-4.

ŠTRIC, E. *Paľo Bielik*. Bratislava: Tatran, 1984.

TREBIŠOVSKÝ, J. V. *História Školfilmu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1970.

Zoznam použitých internetových zdrojov

STRANA DEMOKRATICKÉHO SOCIALISMU. *O kultu osobnosti a jeho dôsledkoch*.

Projev prvého tajemníka ÚV KSSS soudruha N. S. Chruščova na XX. Sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu (25. února 1956). [online]. [par. 2015-01-11]. Dostupné z: <http://www.sds.cz/view.php?cislocclanku=2006021402>

JANÁČEK, P. *Socialistický realismus: co s ním?* [online]. [par. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/22/socialisticky-realismus-co-s-nim>

LITCENTRUM. *Leopold Lahola*. [online]. [par. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.litcentrum.sk/slovenski-spisovatelia/leopold-lahola>

OSOBNOSTI. *Martin Hollý*. [online]. [par. 2015-01-20]. Dostupné z: <http://www.osobnosti.sk/index.php?os=zivotopis&ID=59059>

MICHALKOVÁ, E. a D. TARAGEL. *Slovenský film 40. a 50. rokov: Čert nespí*. [online]. [cit. 2015-01-13]. Dostupné z: <http://kultura.sme.sk/c/6155589/slovensky-film-40-a-50-rokov-cert-nespi.html>

HNONLINE. *Prvý Bielikov film Vlčie diery po roku 1948 ideologicky nevyhovoval*. [online]. [par. 2015-01-10]. Dostupné: <http://hn.hnonline.sk/prvy-bielikov-film-vlcie-diery-po-roku-1948-ideologicky-nevyhovoval-419147>

VRAŠTIAK, Š. *Eduard Schreiber*. [online]. [par. 2015-01-08]. Dostupné z:
http://old.filmsk.sk/show_article.php?id=6857

SME. *Zomrel filmový režisér Martin Holly*. [online]. [par. 2015-01-20]. Dostupné z:
<http://www.sme.sk/c/1304986/zomrel-filmovy-reziser-martin-holly.html>

DOBA. *Zreštaurovaný film Slnko v sieti bude na Slovensku uvedený po prvýkrát*. [online].
[par. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://www.doba.sk/2012/09/07/zrestaurovany-film-slnko-v-sieti-bude-na-slovensku-uedeny-po-prvykrat/>

ZOZNAM SKRATIEK

- AMU – Akadémie múzických umění
- DS – Demokratická strana
- FAMU – Filmová a televizní fakulta Akadémie múzických umění
- HSEŠ – Hlinkova slovenská ľudová strana
- HSTD – Hlavná správa tlačového dozoru
- JRD – Jednotné roľnícke družstvo
- KSČ – Komunistická strana Československa
- KSS – Komunistická strana Slovenska
- KSSZ – Komunistická strana sovietskeho zväzu
- SNR – Slovenská národná rada
- SS – Schutzstaffel
- ÚV KSČ – Ústredný výbor Komunistickej strany Československa
- ÚV KSS – Ústredný výbor Komunistickej strany Slovenska
- VŠMÚ – Vysoká škola múzických umení
- ZSSR – Zväz sovietskych socialistických republík

ZOZNAM PRÍLOH

Príloha A	I
-----------------	---

PRÍLOHA A

Obrázok 1: Podobizeň Klementa Gottwalda



Zdroj: <http://www.ustrcr.cz/cs/klement-gottwald>

Obrázok 2: Scéna z filmu Pokropený kropič



Zdroj: <http://www.fdb.cz/film/pokropeny-kropic-l-arroseur-arrose/fotogalerie/64306>

Obrázok 3: Podobizeň Paľa Bielika



Zdroj: <http://zivot.azet.sk/clanok/8523/palo-bielik-mal-na-ulohu-janosika-charizmu-vysku-a-postavu>

Obrázok 4: Článok o filme Štyridsaťštyri



Zdroj: *Film a divadlo*. Martin: Osveta. 1957, roč. 1, č. 10, s. 5.

Obrázok 5: Článok o filme Kapitán Dabač



Zdroj: *Film a divadlo*. Martin: Osveta. 1959, roč. 3, č. 12, s. 10-11.

Obrázok 6: Jozef Króner a Hana Grissová ako manželia Sásikovi vo filme Štvorylka



Zdroj: <http://kultura.sme.sk/c/6117635/slovensky-film-40-a-50-rokov-stvorylka.html>

Obrázok 7: Titulná strana dvojtyždenníka Kino



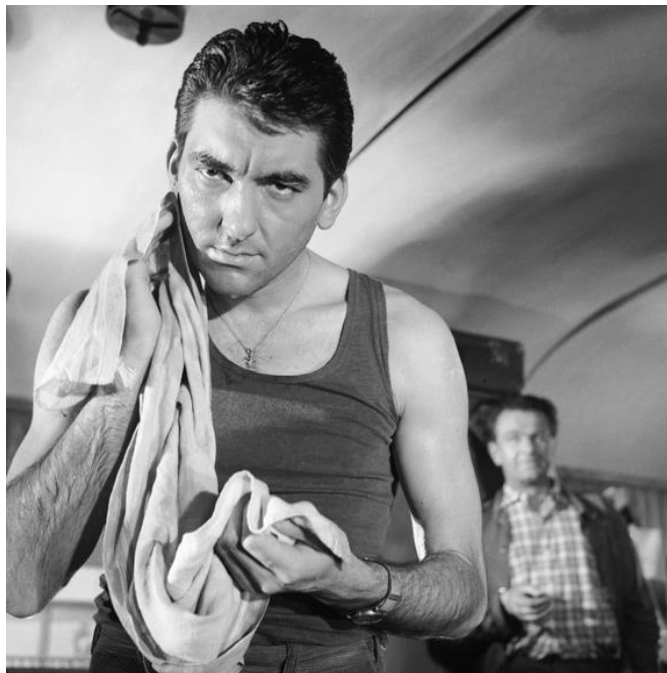
Zdroj: *Kino*. Praha: Orbis. 1910, roč. 14., č. 6.

Obrázok 8: Pavol Poláček ako Rudko a Vladimír Durdík ako jeho otec vo filme Pieseň o sivom holubovi



Zdroj: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1064000642-piesen-o-sivom-holubovi/>

Obrázok 9: Štefan Kvietik ako Matúš Slameň vo filme Havrania cesta



Zdroj: <http://www.fdb.cz/film/havrania-cesta/fotogalerie/26637>

Obrázok 10: Jindřich Narenta ako rozhodca, Manfred Krug ako knokautovaný Kraft a Štefan Kvietik ako Ján Komínek vo filme Boxer a smrť



Zdroj: <http://www.fdb.cz/film/boxer-a-smrt/fotogalerie/26622>

Obrázok 11: Podobizeň Štefana Uhera



Zdroj: <http://kinecko.com/slovak-cinema-and-the-world/>

Obrázok 12: Článok o filme Slnko v sieti



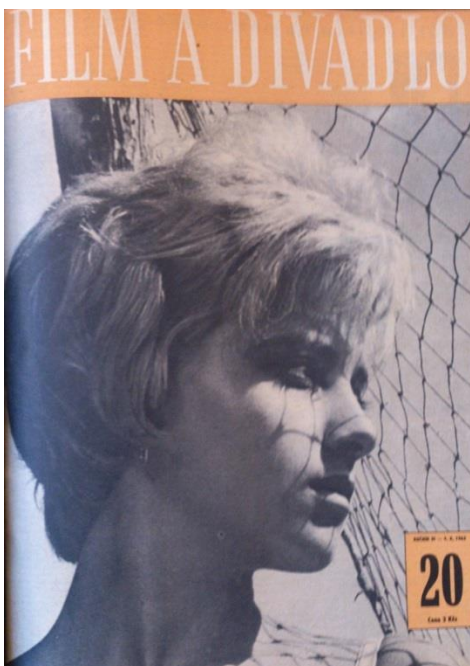
Zdroj: *Film a divadlo*. Martin: Osveta. 1962, roč. 5, č. 20, s. 10-11.

Obrázok 13: Marián Bielik ako Fajolo a Jana Beláková ako Bela vo filme Slnko v sieti



Zdroj: <http://www.sme.sk/c/4119482/slnko-v-sieti-bezvis-a-senzis-film-o-ridkych-trasoritkach.html>

Obrázok 14: Jana Beláková ako Bela vo filme Slnko v sieti na titulnej strane dvojtyždenníka Film a divadlo



Zdroj: *Film a divadlo*. Martin: Osveta. 1962, roč. 6, č. 20.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Meno autora: Simona Kičinová

Odbor: Sociálna a mediálna komunikácia

Forma štúdia prezenčná

Názov práce: Slovenský film v československej kinematografii od polovice 50. rokov po nástup novej vlny

Rok: 2015

Počet strán textu: 87

Celkový počet strán príloh: 7

Počet titulov českej literatúry a prameňov: 21

Počet titulov zahraničnej literatúry a prameňov: 19

Počet internetových zdrojov: 9

Vedúci práce: Mgr. Libor Svoboda, Ph.D