

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Bakalářská práce

2024

Michaela Novajovská

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Slovenské budovateľské filmy 50. rokov

Bakalářská práce

Autor/ka práce: Michaela Novajovská

Studijní program: Komunikační studia se specializací Mediální studia

Vedoucí práce: PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze, dne 22.4.2024

Michaela Novajovská

Bibliografický záznam

NOVAJOVSKÁ, Michaela. *Slovenské budovateľské filmy 50. rokov*. Praha, 2024. 97 s. Bakalárska práca (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálnych vied, Institut komunikačných študií a žurnalistiky. Vedoucí bakalárskej práce prof. PhDr. Petr Bednařík, Ph.D.

Rozsah práce: 96 352 znakov vrátane medzier.

Abstrakt

Cieľom tejto práce je poukázať na filmy, ktoré vyšli v 50. rokoch 20. storočia a dostali prezývku tzv. budovateľské, kedy všetky filmy vychádzali z doktríny socialistického režimu. Počas tohto obdobia vyšlo na Slovensku dvadsaťdeväť hraných filmov a v tejto práci budú podrobnejšie rozobrané tri: *Priehrada*, *Pole neorané* a *Drevená dedina*. Každý je od iného známeho režiséra tvoriaceho v týchto rokoch. Teoretická časť je zameraná výhradne na propagandu samotnú a jej cieľ vo filme. Cieľom tejto časti je identifikácia konkrétnych propagandistických prvkov vo filme na území Slovenska. Priblížiť prácu režisérov tvoriacich v danom období a ich diela, ktoré vyšli pod záštitou Sovietskeho zväzu. Cieľom praktickej časti bakalárskej práce je pomocou analýzy filmu identifikovať tieto prvky priamo na vybraných filmoch, poukázať na požadované normy na konkrétnych filmových scénach a analyzovať charakteristické znaky budovateľských filmov.

Abstract

The aim of this work is to highlight the films that were released in the 1950s and received the nickname propagandistic films, when all films were based on the doctrine of the socialist regime. During this period, twenty-nine feature films were released in Slovakia, and three will be examined in more detail in this work: *Priehrada*, *Pole neorané*, and *Drevená dedina*. Each is from a different well-known director active during these years. The theoretical part focuses exclusively on propaganda itself and its purpose in the film. The goal of this section is to identify specific propaganda elements in films in Slovakia. It aims to introduce the work of directors working during that period and their works released under the auspices of the Soviet Union. The aim of the practical part of the bachelor thesis is to use film analysis to identify these elements directly in selected films, to highlight the required norms in specific film scenes, and to analyse the characteristic features of construction films.

Klíčové slova

Propaganda, film, Slovensko, režim, budovateľské filmy, Paľo Bielik, Vladimír Bahna, Andrej Lettrich,

Keywords

Propaganda, film, Slovakia, regime, propagandistic movies, Paľo Bielik, Vladimír Bahna, Andrej Lettrich

Title/názov práce

Slovak propagandistic movies of the fifties

Poděkování

Na tomto mieste by som sa chcela poďakovať pánovi PhDr., Petrovi Bednaříkovi, Ph.D. za jeho cenné rady pri vedení bakalárskej práce. Zároveň by som chcela poďakovať svojim rodičom za kontinuálnu podporu počas môjho života.

Obsah

Úvod	8
Propaganda	10
Propagandistický prostriedok: Film.....	12
Filmová propaganda: Sovietske Rusko	14
Kinematografia a jej začiatky na území Slovenska	17
Jánošík, slovenský národný hrdina v českom filme	18
Slovenský štát, slovenská kinematografia	21
SNP a jeho význam pre ďalšiu filmovú produkciu	23
Sovietizácia slovenskej filmovej kultúry.....	24
Budovateľské filmy	27
Model sovietskej ideológie v slovenských budovateľských filmoch	28
Hrdinovia slovenského propagandistického filmu	30
Stereotypné negatívne postavy v slovenskom filme.....	31
Model vzťahov v slovenskom budovateľskom filme	32
Paľo Bielik – Priehrada (1950).....	34
Vladimír Bahna- Pole neorané (1953).....	37
Andrej Lettrich –Drevená dedina (1954)	41
Záver.....	43
Summary.....	45
Použitá literatúra.....	47

Úvod

Ako inak začať túto prácu než výrokom J.V. Stalina, ktorá podľa môjho názoru jasne definuje pozíciu filmu pri šírení propagandy a myšlienok Sovietskeho zväzu. „*Film v rukách sovietskej vlády je veľkou neoceniteľnou silou. Má výnimočné vlastnosti duchovného vplyvu na masy, pomáha robotníckej triede a jej strane vychovávať pracujúcich v duchu socializmu, organizovať masy na boj za socializmus, zvyšovať ich kultúrnu úroveň a politickú bojaskopnosť.*“¹

Ešte pár rokov po „oslobodení“ sa film tešil pomernej voľnosti, avšak udalosti februára 1948 ďalej tvrdo ovplyvnili následnú umeleckú tvorbu a film sa stal silným prostriedkom šírenia myšlienok socializmu. Niet divu, že zo všetkých umeleckých prejavov to bol práve film, ktorý dostal akúsi rolu strážneho psa, teda sa stal spôsobom, akým si Sovietsky zväz strážil a obhajoval svoju moc. „*V předtelevizní éře znamenal film zdaleka nejmasovější, obsahově nejsdělnější a emocionálně nejpůsobivější médium působení na veřejnost, navíc médium s výhodou užitekuvávající nesmírnou popularitu řady svých tvůrců už od dob předválečných.*“²

Zošťátnenie filmu so sebou prinieslo isté pozitívne stránky a to v podobe vnútenia verejného záujmu a dostatok financií na jeho spracovanie. S dostatočným prínosom financií prišla aj istá umelecká kvalita, ktorú si autor mohol dovoliť. Akurát musela byť v hraniciach daných noriem. Ďalej neboli režiséri nútení film komercializovať, keďže sa o to postaral samotný štát a z filmu sa stal „*spolehlivý nástroj národní výchovy a sebeidentifikace.*“³

Ešte v tom istom roku v apríli vzniká podnik s názvom Československý štátny film a od roku 1949 vzniká takzvaná Filmová rada, ktorá držala dohľad nad produkciou nových štátnych filmov a očakávané bol na vedúcu pozíciu postavený člen KSČ, Jiří Hendrych. Priebežne sa začalo pracovať na nových normách, podľa ktorých by mal štátny film obsahovať zobrazenie Sovietskeho zväzu ako spasiteľa, ktorý priniesol lepší a ľahší život.

Československá tvorba bola napriek opatreniam pomerne pestrá a od roku 1949

¹CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.51

²LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart,s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8, s. 34

³LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart, s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8, s. 26

počas nasledujúcich 10 rokov, na našom území vzniká až 29 slovenských filmov. Práve na pozadí týchto rokov vzniká budovateľský film, teda film, kde hlavnou témou je budovanie niečoho nového, niečoho lepšieho. Či už je to film *Priehrada*, *Pole neorané* alebo *Drevená dedina*, hlavným konceptom v týchto filmoch je spojenie sa pracujúcej triedy pri budovaní nového. Výsledkom tohto typu filmu je vždy šťastný koniec a teda dobro vždy zvíťazí nad zlom, čo je charakteristika rozprávky. Ale v prípade socialistického režimu to bol vždy „pravdivý“ príbeh.

S výstižnou charakteristikou filmovej tvorby v rámci 50. rokov prišiel aj Martin Ciel, ktorý sa vo svojej knihe vyjadruje: „*Vzhľadom na politiku obdobia svojho vzniku tieto filmy falzifikovali realitu a vytvárali ilúziu skutočnosti, v ktorej túto skutočnosť substituovala proklamácia o nej. Táto proklamácia bola podriadená ideologickej predstave sveta, resp. jeho utopickej prognóze. Proklamácia sa teda vydávala za skutočnosť a používala na to pomerne obmedzené znakové stratégie, vyplývajúce z doktríny socialistického režimu.*“⁴

Filmová tvorba 50. rokov je teda podriadená normám vychádzajúcich z doktríny. Postavy vo filme majú určitú úlohu a vytvárajú tak model definujúci film socialistického režimu. V tejto práci by som sa na tento model propagujúci lepšiu a pracujúcu spoločnosť chcela zamerať a analyzovať ho na základe 3 úspešných budovateľských filmov.

Bakalárska práca sa veľmi od originálnej tézy nelíši. V obsahu som pridala niekoľko kapitol zaoberajúcich sa označením filmu ako propagandistického média v Sovietskom zväze. Pridala som ich z dôvodu, že ak chceme dôkladne porozumieť filmom 50. rokov, musíme porozumieť aj systému, ktorý ich ovplyvňoval. Okrem iného pribudlo aj niekoľko kapitol zaoberajúcich sa vznikom slovenskej filmovej kultúry. Zo spracovaného materiálu som musela vylúčiť niektoré zdroje, nakoľko sa v nich nenachádzali informácie, ktoré boli pre túto bakalársku prácu potrebné, naopak pridala som niektoré české články, aby som v rámci textu obsiahla československé hodnotenie filmu na Slovensku.

⁴CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s. 53

Propaganda

Snaha o ovplyvnenie myslenia ľudí bola medzi nami prítomná už od nepamäti. Prvé znaky propagandy boli prítomné už vo veľkolepých ríšach, akými boli Rímska ríša, či staroveký Egypt. V tomto období však nebol tento akt definovaný žiadnym pojmom. Prvá zmienka slova propaganda, sa datuje späť do 17.storočia, teda konkrétne do roku 1622, kedy Pápež Gregory XV. založil úrad *Sacra Congregatio de Propaganda Fide*, teda v preklade *Svätá Kongregácia pre Šírenie Viery*. Hlavným zámerom, ktorý stál za vznikom tohto úradu, bolo šírenie katolíckej viery. Po reformách, ktoré doľahli na katolícku vieru v 16.storočí, začal Vatikán pociťovať početnú stratu veriacich, ktorí prešli na protestantskú vieru. Ako riešenie tohto problému, začali vysielat' svojich misionárov na západ, aby rozširovali katolícku vieru ďalej, a to využitím vopred pripravených propagačných materiálov, či silou slova.

Propaganda bola na samotnom začiatku len slovom vyjadrujúcim spôsob, akým sa šírili ideológie a myšlienky. Nemala v sebe negatívny citový podtón, ktorý nám pri počutí tohto slova rezonuje v hlave dnes. Do bodu, kedy kráľ, alebo panovník znamenal štát, bolo šírenie ideí pomerne jednoduché. Čo povedal kráľ, to platilo. Avšak s reformami v školstve, kedy aj "obyčajní" ľudia mali umožnený prístup k vzdelaniu, štát začal byť reprezentovaný zvolenou skupinou ľudí. Toto bol bod, kedy bolo potrebné meniť myslenie ľudí. Teda presvedčiť ich, že rozhodnutie zvolenej elity ľudí je v ich spoločnom záujme. Štát teda musel presviedčať ľudí o správnosti smerovania, že napr. zapojenie sa do vojny, či nasledovný postup, je pre ich vlastné dobro. Napriek tomu, že bola propaganda využívaná vo vojnových konfliktoch dávno pred 1. svetovou vojnou, a to napríklad Napoleonom, oficiálne až v roku 1915 americká vláda nasadila celú škálu moderných médií, aby ľudom vnucovala akýsi entuziazmus voči myšlienke medzinárodného boja.⁵ A to ako odpoveď na známy incident, kedy nemecké námorníctvo v roku 1915 potopilo loď Lusitania, ktorá sa plavila z New Yorku do Liverpoolu. Po tomto incidente začala z americkej strany tvrdá propaganda pre zapojenie Ameriky do 1. svetovej vojny, ktorá bola už rok v procese.

Podľa sociologickej encyklopédie je propaganda definovaná ako: „*pojmem používaný primárne ve smyslu zámerného, institucionalizovaného šírení polit. zaměřených idejí,*

⁵BERNAYS, Edward. *Propaganda*. New York: Ig Publishing, 2004. ISBN 978-0-9703125-9-4. s. 11

postupů, celých ideologií, polit. doktrín a teorií v širší nebo užší veřejnosti, jejich tendenční vysvětlování a modifikace do podoby přizpůsobené aktuální situaci.“⁶ Ďalej predpokladá, že propaganda spĺňa určité sociálne funkcie a to: „1. informuje o neaktuálnějších jevech s polit. a ideol. obsahem a dosahem a interpretuje je v duchu příslušné ideologie a polit. linie; 2. mobilizuje masy k vystoupení na podporu určité politiky; 3. šíří zákl. ideol. postuláty, hodnoty a stereotypy charakterizující spol. cíle určité strany, státu či spol. instituce (spol. skupiny) a dává je explicitně či implicitně do souvislosti s určitým světovým názorem; 4. vytváří obecná schémata reakcí na spol. jevy přesahující rámec „naučených“ postojů či stereotypů (např. schéma pasivity, nevšímavosti, hektického vzrušení a očekávání a pod.); 5. paralyzuje a rozrušuje cizí ideol. schémata, demobilizuje, resp. zastrašuje odpůrce. Spol. důsledkem p. je povšechná ideologizace a politizace skutečnosti.“⁷

Richard Taylor vo svojej knihe *Filmová propaganda: Sovietske Rusko a nacistické Nemecko* zase vyzdvihuje definíciu propagandy, s ktorou prišiel Terence Qualter: „Propaganda je tak definována jako záměrné úsilí jednotlivce či skupiny vytvořit, ovládnout či změnit postoje jiných skupin za použití nástrojů komunikace se záměrem, aby reakce ovlivňovaných v každé dané situaci odpovídaly tomu, co si přeje propagandista.“⁸ Teda máme niekoho, koho cieľom je ďalej šíriť svoju ideológiu, túto ideológiu sa snaží utvrdiť na ďalších skupinách a to za pomoci komunikačných prostriedkov, ktoré môžu byť priame, napríklad príhovor, alebo nepriame, a to napríklad využitím špecifických znakov.

Práve propaganda počas 1. svetovej vojny otvorila oči vedúcej elite a poučila ich o spôsobe, ako by bolo možné ovplyvňovať verejné myslenie. Americký parlament prišiel s dovedty novou schémou, kde okrem využitia snád' každého spôsobu, grafického, vizuálneho alebo sluchového, taktiež špecifikovali tieto prostriedky na menšie skupiny, aby dosiahli väčší dopad. Okrem iného takto využívali aj emočné zvyky spoločnosti, aby dosiahli masovú reakciu proti údajným zverstvám a to poukazovaním na teror a týranie zo

⁶Sociologické Encyklopedie. Sociologická Encyklopedie. Encyklopedie.soc.cas.cz. Online. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Propaganda> [cit. 2024-02-09]

⁷Sociologické Encyklopedie. Sociologická Encyklopedie. Encyklopedie.soc.cas.cz. Online. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Propaganda> [cit. 2024-02-09]

⁸TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0. s. 29-30

strany nepriateľa.⁹

Nasledujúci vývoj propagandy ako takej, široko ovplyvnil jej vnímanie v súčasnosti. Zrazu sa z propagandy stala zbraň, ktorá bola využitá hlavami štátu na ovplyvnenie myslenia svojich občanov a to pomocou najrôznejších komunikačných prostriedkov, medzi ktoré sa radí aj film. A bol to práve film, ktorý sa počas druhej svetovej vojny tešil najväčšej popularite ako propagačného média. „*Využití filmu pro potřeby propagandy se začalo uplatňovat už od počátku 20. století.*“¹⁰

Propagandistický prostriedok: Film

„*Význam kinematografie jako potencionální propagandistické zbraně rozpoznali lidé velmi záhy. Lenin prohlásil, že „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film“. Stalin ho označil za „největší prostředek masové agitace“ a Trockij řekl, že je „nejlepším nástrojem propagandy“. Goebbels na tyto názory navázal, když označil film za „jedno z nejmodernějších a nejúčinnějších médií, které pro ovlivnění mas existuje.“*“¹¹ Dá sa diskutovať, prečo si tieto známe mená totalitných režimov cenili film ako propagandistický prostriedok. To Petr Kopal vysvetľuje vo svojej knihe nasledovne: „*...Podstatou moderního totalitarismu byla kromě represivních prostředků také pseudonáboženská imaginace, jež byla přitom zásadně totožná s filmovou propagandou, jinak řečeno, film sloužil komunistům i nacistům jako hlavní nástroj ideologické manipulace, politické propagandy. Představoval pro ně „nejdůležitější umění“, tj. nevlivnější masmédiu.*“¹²

Film predstavoval jednoduché a rýchle ovplyvnenie ľudí zábavnou formou. Z jednej strany je to veľmi dostupné médium, čo bolo veľmi lukratívne, nakoľko bolo možné ovplyvniť veľké masy ľudí a totalitné režimy tak šíriť naprieč ďalšími štátmi. Film bol už vo svojich začiatkoch masové médium. Ešte keď bol film nemý, nevyskytovali sa tam pomerne žiadne prekážky, nakoľko je film vizuálne médium, na jeho percepciu nebol

⁹TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s. 54-55

¹⁰KOPAL, Petr a spol. *Film a dějiny 7. Propaganda*. Vyd. 1. Praha: CASABLANCA, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0. s. 32

¹¹TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s.32

¹²KOPAL, Petr a spol. *Film a dějiny 7. Propaganda*. Vyd. 1. Praha: CASABLANCA, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0. s. 13

divák obmedzovaný jazykom či vzdelaním, jednoducho bol pre každého a preto sa tešil veľkej popularite vo všetkých sociálnych vrstvách.

Ďalšia výhoda filmu je, že jeho vnímanie je pomerne jednoduché, je zrozumiteľnejšie a rýchlo sa zapíše do podvedomia človeka. Richard Taylor píše: „*Film je také jediné médium masovej komunikácie, ktoré sa obracia na publikum, jež je zároveň masou.*“¹³ Richard Taylor vo svojej knihe ďalej pokračuje: „*Film pôsobí na jedinca ako na príslušníka masy a jeho účinok sa dá pripodobniť účinku divadla. Filmový divák, podobne ako divák v divadle, pri jeho sledovaní nepodliehá len vlastným emociám, ale vníma a prijíma i emoce okolného publika, filmový zážitok je založený na propojení a interakcii osobných a kolektívnych pocitů.*“¹⁴ Film zrazu poskytol možnosť vpísať sa do myslí veľkých skupín ľudí na rôznych miestach. Niet divu, že pre totalitné režimy pôsobil atraktívne a cenili si jeho funkciu.

Okrem iného film predstavoval technologický pokrok, akýsi zázrak, ktorý priťahoval a bavil davy ľudí. Bol oň obrovský záujem a tak sa aj kiná rozširovali enormnou rýchlosťou, čo práve predstavovalo účinnú zbraň v rukách totalitných elít. Záujem o film samotný sa nedal odoprieť, či už obsahoval propagandistické prvky, alebo nie. Kým ľudí bavil, predstavoval dokonalý spôsob ako podvedome vzdelávať masu a vsugerovať im ideologické cítenie. „*Naopak film priťahoval publikum všetkých spoločenských tried a skupín. Měl tudíž schopnost spojovat národ dohromady nebo posilovat celonárodní politické hnutí, což bylo v té době jedinečné.*“¹⁵

Je potrebné povedať, že tvorba filmov bola pomerne finančne náročná, čo ale pre totalitné režimy neznamenal úplne negatívnu vlastnosť. Práve vďaka tejto vlastnosti si mohlo dovoliť fungovať len pár filmových štúdií, teda bolo jednoduché kontrolovať a ovplyvňovať ich filmovú produkciu. Dokonca bolo jednoduché ho reprodukovat' a tým zvyšovať jeho dosah, ako aj dosah myšlienky, ktorú sa snažil šíriť. Potencionálne kvôli týmto vlastnostiam hral film dôležitú rolu v šírení ideológií totalitných režimov sovietskeho Ruska a nacistického Nemecka.

¹³TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s. 33

¹⁴TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0. s. 33-34

¹⁵TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s. 34

Filmová propaganda: Sovietske Rusko

Filmová tvorba v komunistickom Československu bola silno ovplyvnená Sovietskym zväzom. Práve, keď vo februári 1948 na našom území prevzala moc komunistická strana, československý film bol jeden z prvých médií, ktoré sa komunistická strana snažila ovplyvniť. Nastolili tu model, ktorý sa v Sovietskom zväze používal už dlhé roky. V tejto kapitole sa pokúsim priblížiť dlhoročnú snahu Sovietskeho zväzu o zavedenie filmu ako plnohodnotného propagačného média. Kde následne po druhej svetovej vojne tento model aplikovali aj na našom území a tým dlhé roky ovplyvňovali vývoj filmovej aj umeleckej kultúry na Slovensku, ako aj v Česku. V práci budem taktiež rozlišovať medzi Sovietskym zväzom a sovietskym Ruskom, nakoľko o sovietskom Rusku môžeme hovoriť len do bodu, kým v Rusku neprevzala úplnú moc komunistická strana v roku 1922.

Prvýkrát sa film bratov Lumiérových objavil na ruských plátnach 4. mája 1896 v divadle Akvarium v Petrohrade, ako vsuvka v operete s názvom *Paša Alfred* v Paríži.¹⁶ Krátko po tomto predstavení si film získal svojich priaznivcov a jeho popularita plynulo rástla. Napriek svojej popularite sa začal film rešpektovať ako prenos propagandy až po prvej svetovej vojne. Dovtedy v spoločnosti pôsobil len ako forma zábavy.

Po revolúcii roku 1917 ostala ruská spoločnosť rozvrátená a bolševickú stranu čakala ťažká úloha, získať si priazeň svojich obyvateľov. Kým bolševická strana pracovala z úzadia a snažila sa v občanoch vyvolať vzburu proti cárstvu, bola propaganda v novinách, či pomocou plagátov dostatočná. Avšak po prevzatí moci bolo potrebné médium, vďaka ktorému by mohli začať budovať novú spoločnosť a ktoré by malo dosah aj do ďalekých a odľahlých častí Ruska. „...*bolševici potrebovali médium, jež by umožnilo oslovit co nejširší masy obyvatel, které byli převážně negramotné, mluvili stovkou různých jazyků a pocházely z nejrozličnějších kultur. Potrebovali tedy médium, které bude založené převážně a principálně na vizuálním účínu, čímž by překonalo problémy jazyka, kultury a gramotnosti.*“¹⁷

Film teda predstavoval perfektnú propagandistickú zbraň a to z niekoľkých dôvodov. Okrem toho, že to bol nový objav, ktorý u ľudí vzbudzoval záujem, mohol napomôcť s bojom proti nevzdelanosti a sprostredkovať rýchlejší prístup k vzdelaniu a čo sa týka

¹⁶TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-04, s.39

¹⁷TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-04, s. 52

bolševickej strany, najmä teda k vzdelávaniu ľudí novej komunistickej ideológií. Tak by sa film stal vzdelávacím prostriedkom, ktorý by masu ľudí učil o revolúcii a ich podstate v nej. Toto vzdelanie by tak malo viesť k vytvoreniu nového sovietskeho občana, teda vysoko morálneho človeka, pracujúceho pre spoločné dobro. Novej strane ale bolo jasné, že súhlas občanov je potrebný, aby boli schopní dosiahnuť svoje ciele a politicky, sociálne, ekonomicky a kultúrne tak prestavať túto krajinu. Museli tak efektívne presvedčiť davy ľudí, že práve oni sú dôležitým základom budovania nového komunistického raja, kde sú si všetci rovní a kde je o každého postarané.¹⁸

Pre potrebu propagandy v sovietskom Rusku vznikajú dva nové typy filmov: agitačný plagát a agitka. Plagát bol jednoducho propagandistický plagát spracovaný do filmovej podoby a agitka bolo stručne spracovaný film, ktorý jednoducho zdieľal určitú tému. „*Tento typ filmu měl rozhodující vliv na vývoj stylu sovětského filmu: ze zásadní úspornosti a dynamičnosti vizuální prezentace materiálu se zrodili principy střihu...*“¹⁹ Richard Taylor ďalej pokračuje: „*Agitka musela své poselství sdělovat docela jednoduše, vizuálními prostředky. Měla za úkol přitáhnout a udržet pozornost diváků a zanechat v nich dojem dynamičnosti a síly.*“²⁰

Niet pochyb, že nová vláda sa snažila si podmaniť sovietsku kinematografiu, no napriek ich úsiliu stále, aj po skončení prvej svetovej vojny, dominovali v Sovietskom zväze hollywoodske filmy. Počas ďalších rokov sa snažili tento trend znížiť a svojim obyvateľom priniesť kvalitné sovietske filmy. Vznikali organizácie, ktorých úlohou bolo napraviť postavenie filmu v Sovietskom zväze a zlepšiť ich produkciu a šírenie. V marci 1928 sa konala 6- dňová konferencia, ktorou sa zahájil 5- ročný program, ktorého cieľom bola kultúrna revolúcia. V rámci tohto stretnutia bolo dohodnuté, že tvorcovia majú začať úplne od nuly a tak sa teda film oficiálne stal zbraňou strany.

Tento postup však sťažil ďalší technologický postup a to príchod zvuku vo filme. Sovietsky zväz sa tomuto trendu prispôbil pomerne rýchlo a prvý sovietsky film so zvukom šiel do distribúcie už v roku 1930 a nasledujúci rok už takmer všetky filmy

¹⁸MILLER, Jamie. *Soviet Cinema, 1929-1941: The development of Industry and Infrastructure*. Europe-Asia Studies. Online. 2006, roč. 58, č. 3. ISSN 1465-3427. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20451166> [cit. 2024-03-18]. s.103-104

¹⁹TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0. s.57

²⁰TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0. s.57

vychádzali so zvukom. Zaujímavým faktom je, že napriek tomu filmy vychádzali v dvoch verziách so zvukom aj v nemej verzii, aby mohli byť využité aj na dedinách či v armáde. Ďalším dôvodom bolo aj to, že len málo kín malo vo svojom vybavení projektor, ktorý bol schopný prehrávať aj zvuk. Až na konci roku 1938 mala väčšina kín, konkrétne 54%, takéto vybavenie.²¹

11. februára 1933 sa hlavou filmovej revolúcie stal Boris Šumjackij²², ktorý sa k sovietskej kinematografii vo svojom pláne na rok 1932, napísanom v roku 1931, vyjadril k niekoľkým problémom stíhajúcich sovietsky film. Medzi nimi bola spomenutá nízka produktivita filmových tvorcov, teda že filmy prehrávané v kinách boli prevažne zahraničného pôvodu. Taktiež sa vyjadril k chýbajúcim ideologickým myšlienkam, či chýbajúcom dialógu vo filme. Jedným z ďalších triviálnych bodov v jeho pláne bolo napravenie zaostalosti sovietskej techniky oproti tej zo západu, či tragické financovanie rozvoja filmu a jeho tvorcov.²³ Dá sa povedať, že práve Šumjackij bol ten, ktorý sovietsku kinematografiu takmer celú preorganizoval. Posilnil kontrolu nad všetkými aspektami filmu a nariadil filmovým štúdiám predkladať ročný plán, kde mali predniesť témy svojich ďalších filmových plánov. Chcel tak docieľiť vyrovnanosť plánu a priniesť tak na trh najmä žiadané žánre. Pomohol tak docieľiť cieľ strany a nastolil tak kontrolu nad filmovou produkciou, vďaka čomu si zaslúžil uznanie. To však netrvalo dlho, nakoľko bol neskôr označený za sabotéra a z funkcie bol odvolaný. Jeho miesto prevzal Ivan Bolšakov, ktorý v tejto funkcii pobudol niekoľko rokov.²⁴

V marci 1946 vzniká Ministerstvo kinematografie, ktorého ministrom bol práve Ivan Bolšakov. V tomto štádiu sa dá povedať, že Sovietsky zväz si úspešne podchytil sovietsku kinematografiu a do svojich filmov zakomponoval propagandu, ktorú po ukončení druhej svetovej vojny šíril aj na územiach dobytých červenou armádou. Aj do Československa.

²¹MILLER, Jamie. *Soviet Cinema, 1929-1941: The development of Industry and Infrastructure*. Europe-Asia Studies. Online. 2006, roč. 58, č. 3. ISSN 1465-3427. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20451166> [cit. 2024-03-18]. s.109

²² Vedúci Soyuzkino, centrálna úradná inštitúcia, ktorého úloha bola dohliadať na sovietsku filmovú produkciu.

²³MILLER, Jamie. *Soviet Cinema, 1929-1941: The development of Industry and Infrastructure*. Europe-Asia Studies. Online. 2006, roč. 58, č. 3. ISSN 1465-3427. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20451166> [cit. 2024-03-18]. s.106

²⁴Medzi Šumjackim a Bolšakovom bolo na tejto pozícii ešte niekoľko osôb, ktorí ale na tejto pozícii nevydržali dlho.

„Svým nástupcům Stalin odkázal pevně podchycený systém výroby a distribuce filmů. V roce 1924 řekl: „Film je největším prostředkem masové agitace. Úkol zní: vzít tuto věc do vlastních rukou.“ V době jeho smrti v roce 1953 se dalo celkem přesvědčivě prohlásit, že úkol byl splněn.“²⁵

Kinematografia a jej začiatky na území Slovenska

Je náročné opisovať slovenskú kinematografiu, keďže tá sama o sebe neexistovala až do 40. rokov. Je však možné opisovať počiatky filmovej tvorby, ktorej súčasťou bol aj slovenský národ a ktorá neskôr mala veľký vplyv na vývin slovenskej kinematografie. Začiatky českej, či slovenskej kinematografie sú veľmi podobné tým vo svete. Kinematografia sa spočiatku brala len ako zábava a bola súčasťou kočovných cirkusov, s cieľom pobaviť ľudí. V období, keď bolo Slovensko a Česko ešte súčasťou Rakúsko-Uhorska, progres v kinematografii bol porovnateľný s akýmikoľvek vyspelejšími štátmi.

„Filmová výroba na Slovensku až do štyridsiatych rokov výrazne zaostávala za ostatnými oblasťami kinematografie: kinami, distribúciou, publicistikou. Od začiatku dvadsiateho storočia sa však pravidelne stretávame s ojedinelými rozptýlenými stopami filmovej výroby, či nakrúcania filmov na Slovensku.“²⁶ Slovensko v tomto období bolo skôr považované svojím prostredím za lukratívne miesto na natáčanie pre filmových producentov rakúsko-uhorskej monarchie, než akýkoľvek súper vo filmovej tvorbe. Potreba spomenúť rakúsko-uhorské filmové obdobie na Slovensku plynie najmä z dôvodu, že táto kinematografia vytvárala priestor, v ktorom sa filmová tvorba vpísala do kultúrneho života slovenského národa a stala sa tak primárnou iniciatívou jej rozširovania. „Až do zániku monarchie v roku 1918 boli hlavným bremenom slovenskej kinematografie maďarské asimilačné tlaky. Bránili výrobe filmov so slovenskými medzitulkami a vydávaniu filmových časopisov v slovenčine. Napriek všetkému je prvé dvadsaťročie závažným obdobím, pretože v tomto čase sa kinematografia- masovokomunikačné médium 20. storočia- stalo súčasťou slovenskej kultúry.“²⁷

²⁵TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s.79

²⁶MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8, s. 47

²⁷MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.57

Koniec 1. svetovej vojny sa blíži a s ním sa rysuje aj rozpad rakúsko-uhorskej monarchie. 28. októbra 1918 vzniká prvá Československá republika, ktorá znamenala radikálne zmeny pre filmovú tvorbu v Československu. Do popredia sa dostávajú mená ako Karel Anton, Gustáv Machatý, či pre Slovensko dôležitý Martin Frič. Práve on do hlavnej úlohy v slovenčine natočeného filmu *Jánošík* (1935), zasadil kľúčovú osobnosť slovenskej kinematografie, Paľa Bielika.

Filmová produkcia na Slovensku na začiatku 20. rokov bola napriek politickým zmenám stále sporadická. Na základe nedostatočných finančných zdrojov sa tu vyskytovali len občasné pokusy a z tých sa dodnes veľa nezachovalo. Po vzniku Československa bolo ministerstvom financovaných pár povojnových filmov a to v podobe niekoľkokomínútových reportáží, medzi nimi napríklad *Návšteva prezidenta Masaryka na Slovensku*, *Štefánikova smrť*, či *Bratislava*.

Od založenia prvej Československej republiky (1918), až do vzniku prvej Slovenskej republiky (1939) spadala väčšina filmov na domácom trhu pod českú tvorbu. Českí režiséri využívali Slovensko najmä pre jeho impozantnú prírodu. *„Zmenou štátnych hraníc sa zmenili aj rozhodujúce vzťahy v kinematografii. Do roku 1918 takmer všetko u nás bolo zamerané na Budapešť, alebo s ňou súviselo. Po roku 1918 jej miesto zaujala Praha. Bol tu však jeden podstatný rozdiel. Do roku 1918 by bolo nadsadené hovoriť o slovensko-maďarských vzťahoch v kinematografii, pretože oficiálne existovala len maďarská kinematografia, po roku 1918 oficiálne existovala aj slovenská filmová kultúra, aj slovensko-české vzťahy, hoci nejaký čas trvalo, kým slovenská časť získala všetky znaky nezávislej národnej kinematografie.“*²⁸ Oproti tvorbe Rakúsko-Uhorska, kedy o Slovensku vychádzali len vedecké publikácie a bolo na nich ledva spomenuté, česká tvorba o Slovensku bola o niečo rozmanitejšia. Okrem hraných filmov, kde si zahrli aj slovenskí herci, vychádzali filmy, ktoré približovali slovenskú kultúru a jej tradície. Jedným z nich bol aj film, ktorý mal premiéru v roku 1935 a bol ním práve film *Jánošík*.

Jánošík, slovenský národný hrdina v českom filme

Každý Slovák je oboznámený s legendou o Jánošíkovi, zbojníkovi, ktorý bohatým bral a chudobným dával. V 30. rokoch sa táto legenda dostala druhýkrát na premietacie plátna,

²⁸MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.107

tentoraz však pod réžiou Martina Friča. Tu sa do hlavnej úlohy Jánošíka dostal mladý Paľo Bielik, neskôr kľúčový aktér v slovenskej filmovej tvorbe.

Film *Jánošík* (1935) hneď po svojej prvej premiére zožal obrovský úspech a bol označovaný za najlepší česko-slovenský film. Deň po jeho premiére, 17. januára 1936, na IV. medzinárodnom filmovom festivale v Benátkach, vyšla v Pražských novinách recenzia: „Lloydfilm predviedl ve „Světozoru nový slovenský film „Jánošík“. Řekneme hned předem, že je to film dobrý, dějově, režijně i fotograficky. Mac Frič ukázal se jako obratný a inteligentní režisér, v čemž mu pomáhali zdařile i Plicka a Cincík. Fotografie Pečenkova je téměř bez kazů. Janošík pana Bielika podává nám vhodně představu tohto romantického zbojníka. (...) Po Štefánikovi máme tedy druhý slovenský velkofilm, který možno směle a se ctí vyslati do světa. Děj, čerpány ovšem z Mahena zaujme svým dramatickým vystupňováním, velebností scenerií i provedením. I Smatkova hudba je dobrá a podmalovává vhodně vzrušený dej. Janošík již podle vřelého přijetí při premiéře má zaručený úspěch – a právem.“²⁹ Snímky sprevádza slovenská ľudová hudba, ktorá do filmu prináša autenticitu slovenskej kultúry a folklóru, čo autor docielil aj využitím prevažne slovenských hercov.

To, či sa tento film radí do slovenskej filmovej kultúry alebo tej českej, nie je úplne jasné. Ved' aj v Pražských novinách autor charakterizoval tento film ako: „slovenský velkofilm.“³⁰ „Slovenská dobová publicistika film všeobecne přijala ako slovenský- šlo o snímku nakrútenú v českej produkcii a v slovenskom jazyku- zriedkavý príklad česko-slovenskej tvorby v rokoch prvej Československej republiky.“³¹ Je potrebné povedať, že k úspechu filmu *Jánošík* (1935) bol okrem umeleckého spracovania filmu, aj výber Paľa Bielika do hlavnej úlohy Jánošíka. „Pre rozvoj národnej kinematografie bolo podstatné, že úspech filmu spočíval nielen na zručnom filmárskom spracovaní dramatickej látky, ale aj na výbornej voľbe hlavného predstaviteľa. Bez Bielika by Fričov titul nikdy nedosiahol ohlas, akého sa mu dostalo, a naopak, slovenská kinematografia by bez Bielikovho zakladateľského gesta nebola tým, čím je dnes. Platí, že *Jánošík* (1935) je rovnako český,

²⁹*Pražské noviny*. Praha: Státní tiskárna v Praze, 18.01.1936, 257(16), s. 5. ISSN 1803-4861. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/nacr/uuid/uuid:a889040f-0d80-11ed-b513-001b63bd97ba> [cit. 2024-03-29]

³⁰*Pražské noviny*. Praha: Státní tiskárna v Praze, 18.01.1936, 257(16), s. 5. ISSN 1803-4861. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/nacr/uuid/uuid:a889040f-0d80-11ed-b513-001b63bd97ba> [cit. 2024-03-29]

³¹MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.110

ako slovenský film.“³² Macek ďalej pokračuje: „*Multietnicita, ktorá charakterizuje našu kinematografiu pred rokom 1918, sa nestratila ani po vzniku Československej republiky. Iba prínos slovenského elementu začal silnieť. A preto je možné hovoriť aj o dvojdomých filmoch, o dielach, ktoré patria do dvoch kultúr, v každej zaujímajú iné miesto, ale nevznikli by bez spoločného československého štátneho rámca. Nie sú to dve úplne nezávislé entity, ale dve kultúry, ktoré sú prepojené veľmi otvorenou a „presakujúcou“ hranicou, vplyvy sú obojstranné, raz výraznejšie smerom z českej kultúry do slovenskej, inokedy opačne.“³³*

Ved' samotný výber herca, ktorý by stvárnil túto ikonickú postavu bol pomerne obsiahly. Prvýkrát zaregistrovali Paľa Bielika ako herca v divadle v Banskej Bystrici, kde stvárňoval práve postavu Jánošíka v hre *Hôrni chlapci*. Tu ho zaregistroval režisér Karol Plicka, pre slovenskú kinematografiu taktiež dôležitá osobnosť, ktorá stojí za úspešným dokumentárnym filmom z roku 1933 o slovenských tradíciách, *Zem spieva*. Taktiež spolupracoval pri réžii filmu *Jánošík* (1935), kde sa podieľal na scenári a práve vďaka jeho zásluhy a dôležitým radám dokázal český film nadviazať na slovenské tradície. Bol to práve Plicko, u koho idea natočiť film o Jánošíkovi vlastne vznikla. „*Idea nakrútiť na Slovensku Jánošíka bola od začiatku iniciatíva Karola Plicku, ktorý o tom (resp. o filme s názvom Dvanásť bielych sokolov) uvažuje už niekedy v polovici dvadsiatych rokov, teda ešte pred nakrútením svojho slovenského opusu Zem spieva.*“³⁴ Paľo Bielik na svoj konkurz na rolu Jánošíka spomína nasledovne: „*Po krátkom slovnom zblížení došlo – v pravom slova zmysle- k zblíženiu na koži. Vyzliekli ma do pása, obzerali mi hrudník, zuby, rozkázali mi behať, skákať, hádzať polená. Istotne to patrilo k veci, ale mne ani po odstupe rokov, nevymizli z pamäti isté súvislosti s výberom ťažného koňa na trhu.*“³⁵ Už len z tohto sa dá naznačiť, že Bielik si vybrali najmä pre jeho vzhľad a postavu, než pre akékoľvek herecké vlohy. Po úspechu aký však Bielik dostal po natočení, inšpiroval

³²MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.112

³³MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.112

³⁴HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s.14

³⁵HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s. 17

produkcii Lloyd, aby si Paľa Bielika ako herca ponechal na prípadnú ďalšiu filmovú tvorbu, z ktorej sa však veľa filmov na plátne nedostalo.

Film *Jánošík* (1935) sa dá považovať za film, ktorý ďalej udal smer slovenskej filmovej produkcie. Pozitívny ohlas publika, jasne naštartoval diskusiu o potrebe slovenského filmu. V istom smere môžeme tento film považovať aj za iskru, kedy sa začala diskusia o vlastnom štáte. Veď v periodiku *Nové Slovensko*, ktorého úloha bola propagovať prvú Slovenskú republiku, sa dokonca spomína Paľo Bielik ako istý symbol myšlienky nového štátu. „*Vtedy, keď „Slovakia“ pre cudzinu bola len pridanou a nijako nedeliteľnou časťou slova „Čechoslovakia“, keď nebolo slovenských diplomatov, vtedy Paľo Bielik, jeho päť, jeho orlí nos a sokolie oči, jeho železné svaly, jeho sila, vôľa a odhodlanosť hlásali po svete túžbu Slovenska po slobode.*“³⁶

Bohužiaľ ani tento úspech filmu *Jánošík* (1935) nezaručil okamžitý rozvoj slovenskej produkcie. Na trhu sa českej tvorbe proste nedalo konkurovať. V prvej Československej republike totiž film nehral až tak dôležitú propagačnú rolu, to sa začalo meniť až zmenou v medzinárodnej politike, to už však bolo neskoro. Silu propagandy vo filmovom umení pochopili až dva vznikajúce totalitné režimy- fašistický a komunistický a práve tieto režimy, podporili vznik slovenskej kinematografie. „*V tridsiatich rokoch sa jasne sformulovali podmienky vzniku slovenskej kinematografie. Skúsenosti okolitých kinematografií pomohli vytvoriť kritériá koncepcie vzniku slovenského filmu. Ich realizácia sa uskutočnila až v štyridsiatich rokoch, uzavrela ich v roku 1948 výroba Vlčích dier režiséra Paľa Bielika.*“³⁷

Slovenský štát, slovenská kinematografia

Rastúci záujem o film a filmovú produkciu na Slovensku začal vážnu diskusiu o postavení Slovenska v Československej republike. S nástupom Hlinkovej ľudovej strany (HSĽS) silnela aj extrémistická nálada na území Slovenska, kde čoraz častejšie zneli heslá „Česi peši do Prahy a to hneď!“, či notoricky známe: „Na Slovensku po slovensky!“. Dá sa však povedať, že slovenská spoločnosť bola rozdelená, čo dokazuje aj demonštrácia za

³⁶*Nové Slovensko*: prvý ilustrovaný reprezentačno-propagačný časopis Slovenskej republiky. Nitra: Európa, 1940, 2(3-4), p. 79. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:156502fc-4373-49c3-9c1e-464a1295ab7d> [cit. 2024-04-13]

³⁷MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.117

autonómiu Slovenska zo dňa 5. júna 1938 a jej proti-demonštrácia nasledujúci deň.³⁸

14. marca 1939 vzniká slovenský štát na základe vyhlásenia Snemu Slovenskej krajiny. Počas obdobia 1939-1945 sa na našom území začali budovať technicky vybavené inštitúcie, ktoré prispeli k rozvoju nezávislej národnej produkcie. Tu sa začal prikladať veľký význam filmu ako propagandistickému nástroju. Najmä sa prejavila snaha o propagáciu pozitívneho obrazu slovenského národa a vznikajúceho nového štátu. Snaha o uvedenie slovenského človeka, ako občana Slovenskej republiky, bola témou, ktorá sa často vyskytovala vo filmoch produkovaných v tomto období. Medzi ďalšími témami sa tu však zobrazovala aj propagácia spojencov, teda Talianska, Nemecka a Chorvátska. Šlo najmä o pozitívne hodnotiaci obraz ich politiky a úspechov v očiach slovenského národa.³⁹

Za najhlavnejšieho aktéra v slovenských kinematografických publikáciách, v rámci tohto obdobia, môžeme považovať Ivana Kovačeviča, ten sa už v roku 1933 v časopise *Kinema* vo svojom článku vyjadril: „*Nesmieme však pripustiť aby oni (českí filmoví odborníci) určovali i ideologickú stránku slovenského filmu. Túto môžeme vytvoriť iba my, ak nechceme, aby naše krásy sprofanovali. Nechceme, aby českí producenti nás babúškali a urobili nám z filmu nejakú lichotivú hymnu na našich švarných mládencov a stepilé devy. V našom filme musí dýchať súčasný život, silná prítomnosť. V našom filme musí tlieť rytmus slovenského života.*“⁴⁰ V roku 1935 sa stal redaktorom časopisu *Kinema* a v roku 1938 začal vydávať časopis *Kino a film*. Neskôr sa vypracoval na prvého slovenského filmového redaktora a zodpovedal za *Nástup*, slovenský zvukový týždenník. Jeho prínos pre slovenskú kinematografiu spočíva najmä v jeho produkcii a snahe o nastolenie čisto slovenskej filmovej kultúry. Do slovenskej kinematografie prispel najmä reportážami z fronty.

Spoločnosť *Nástup* vznikla v novembri 1939 a zanikla s pádom nacistického režimu na jar 1945. Jeho súčasťou boli aj známi slovenskí režiséri ako bol Paľo Bielik, Ján Fintor, či Eugen Mateiček. Stála aj za vznikom zvukového mesačníka LÚČ (Ľud – Umenie - Činy), ktorý sa už podľa názvu sústredil na propagáciu slovenskej kultúry a umenia.

³⁸MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.126

³⁹CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s. 17

⁴⁰*Kinema*: mesačník venovaný záujmom kinematografie a filmu. Bratislava: Vladimír Rosenbreier, 1933, 1(3), p. 6. ISSN 1337-5083. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:2d150cb1-81e6-455c-9b61-342ccc530020> [cit. 2024-04-18]

Vydávali najmä krátkometrážne filmy, ale vyšiel aj jeden dlhometrážny a to film od Paľa Bielika, *Od Tatier po Azovské more*. Spoločnosť Nástup patrila priamo pod úrad propagandy, ktorý sa vo veľkom podieľal na výbere tém spracovaných touto spoločnosťou.

Vo filmovej tvorbe počas obdobia prvej Slovenskej republiky dominovala najmä reportážna filmová tvorba. Vznikali týždenníky, ktoré mali pre slovenskú kinematografiu dôležitý význam: „*nielenže sa takto budoval bohatý filmový archív, ktorý tvorí podmienku historického sebaoznania národa, ale aj profesionálne vyrástli prví filmoví spravodajcovia Ivan Július Kovačevič a Eugen Mateička.*“⁴¹ Avšak tesne pred oslobodením už bol dopyt po dlhometrážnom filme a pomalými krokmi tu slovenská filmová kultúra aj smerovala. Po roku 1945 a zoštátnením filmovníctva sa majetok spoločnosti Nástup skonfiškoval a jej zamestnanci museli prejsť podrobnou kontrolou. Spoločnosť Nástup sa tak stala „*východiskom budovania novej, plne poštátnenej, čoskoro socialistickej slovenskej kinematografie.*“⁴²

SNP a jeho význam pre ďalšiu filmovú produkciu

29. augusta 1944 na Slovensku vypuklo Slovenské národné povstanie, po ktorom sa následne začalo rokovať o znovuoobnovení Československa, tentoraz však s vyrovnaným štátno-politickým usporiadaním. Spolupráca dvoch štátov v jednom sektore si vyslúžila aj určité zmeny vo filmovej sfére. V júni 1945 na Slovensku vzniká Slovenská filmová spoločnosť (Slofis), ktorá svojou funkciou nahradila spoločnosť Nástup. Samostatná organizácia vydržala rok, následne sa začlenila do Československej filmovej spoločnosti, v rámci ktorej vznikol autonómny sektor určený pre slovenský film. Slofis teda stál za Slovenským filmovým sektorom. Krátko po roku 1948 prestal existovať úplne a ostala už len Československá filmová spoločnosť.

V Československu dňa 16. apríla 1945 začína vychádzať týždenník *Týždeň vo filme*. Slovensko malo už na svojom území pomerne rozšírené technologické prostriedky, čo je vidno aj na rozšírenej produkcii slovenských filmov. Na Slovensku teda pravidelne vychádzal týždenník – *Týždeň vo filme*, ktorý bol určený prevažne pre slovenské publikum a obsahoval primárne slovenské filmové snímky.

⁴¹MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.201

⁴²HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s.99

V roku 1946 sa na filmové plátna dostáva prvý slovenský film *Varuj...!* (1946) od režiséra Paľa Bielika, stále síce s pomocou českého režiséra Martina Friča, ale film bol natočený pod záštitou slovenskej produkcie, teda môžeme tvrdiť, že je to prvý slovensko-český film. A v roku 1948 vychádza Bielikov film *Vlčie diery* (1948). Môžeme povedať, že počas týchto troch rokov sa slovenská aj česká kinematografia rozvíjali v žánrovo pestrom duchu a do povedomia sa dostávalo niekoľko významných režisérov, scenáristov a kameramanov. Medzi nimi aj Ján Kadár, ktorý zatiaľ ako jediný slovenský režisér vyhral Oscara za svoj film *Obchod na korze*.

Sovietizácia slovenskej filmovej kultúry

11. augusta 1945 bol podpísaný dekrét o opatreniach v oblasti filmu, ktorý ho znárodňoval, podpísaný Edvardom Benešom, čo hneď po druhej svetovej vojne prudko ovplyvnilo filmovú tvorbu. Okrem štátnej kontroly filmovej tvorby to však do produkcie prinieslo isté výhody. Predstavovalo to možnosť samofinancovania tvorby filmov, čo zaručovalo istú umeleckú rovinu, na ktorú dostávali producenti dostatočnú finančnú podporu. Samozrejme sa tým z filmu stal akýsi výchovný kultúrny prostriedok, ktorý mal zaručiť šírenie tých správnych totalitných názorov a priučovať spoločnosť ich funkcií v novej socialistickej republike.⁴³

Medzi rokmi 1945 a 1948 sa slovenská aj česká filmová tvorba tešila celkom značnej voľnosti. V týchto rokoch vyšlo niekoľko zaujímavých titulov v Česku, ale aj na Slovensku. Február 1948 však túto slobodu skresal a film sa tak stal nástrojom cielenej ideologickej kampane. Pokusy o zriadenie československej demokratickej krajiny zlyhali a bola nastolená totalitná štátna štruktúra. Z jedinečnej československej kultúry sa tak stala paralela tej sovietskej. „*Sovietizácia sa zračí v postupne prijímaných opatreniach, dokumentoch a rezolúciách vo všetkých rezortoch kultúry, informácií, školstva a osvetu. Aj v spôsobe organizácii literatúry, filmovníctva, výtvarného umenia, hudby, divadla, v záväznosti cenzúrnych nariadení a v regulácii plurality individuálnych umeleckých poetík cez lievik socialistickeho režimu.*“⁴⁴

⁴³LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart, s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8, s. 26

⁴⁴MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.201

Ako Lenin naznačil: „*Zo všetkých umení je pre nás najdôležitejší film*“⁴⁵. Dlhé roky sa Sovietsky zväz snažil nastoliť určitý model a podmaniť si film ako propagačný prostriedok. Keď svoju moc následne upevnil aj na našom území, nie je prekvapujúce, že film bolo prvé umenie, ktoré sa komunisti pokúsili dostať pod svoj dohľad. „*Film stejně jako ostatní druhy umění dostal zkrátka v pojetí nových držitelů moci jednoznačnou roli: pomocníka v boji o její udržení a upevnění, „správniho“ vykladače minulosti, přítomnosti i budoucnosti, a to třeba i v protikladu k empiricky ověřitelným skutečnostem, pro chvíle oddechu pak producenta „srozumitelné“ zábavy. Zejména pokud se podařilo sloučit všechna tři hlediska v jednom snímku, byl úspěch zaručen.*“⁴⁶

Už 13. apríla 1948 v Československom štátnom filme došlo k čistkám a o svoje miesto prišlo niečo cez 200 zamestnancov. Od roku 1949 mala tvorbu filmu pod dohľadom Filmová rada, ktorá hľadala ideologický vzor, podľa ktorého by sa mali režiséri filmov riadiť. 1. januára 1951 Československý štátny podnik začal spadať pod Ministerstvo informácií a osvetu. Počas týchto rokov na Slovensku vyšlo len pár celovečerných filmov. Filmová rada sa stále reorganizovala a na jej čele sa ľudia menili pomerne často. V týchto rokoch bola kinematografia na Slovensku relatívne v zlom stave. Jedným z dôvodov mal byť aj to, že v tomto čase stále nebola menovaná Filmová rada zaoberajúca sa filmom na Slovensku.⁴⁷

Filmová rada spadala pod Ministerstvo informácií a jej funkciou bola revízia scenárov, dohľad nad filmovou produkciou dlhých či krátkych snímok, podrobný rozbor hrubých zostrihov a nasledovné spisovanie vyjadrení, ktoré boli následne predstreté samotnému ministrovi. Taktiež schvaľovali tematický obsah pripravovaných filmov a mali na starosti zhodnocovanie ich nasledujúceho plánu výroby.⁴⁸

Jiří Knapík vo svojej knihe *V zajatí moci* tieto roky, teda roky 1948-1951, označil za roky budovateľské. A to práve z dôvodu, že počas tohto obdobia sa členovia strany KSČ pokúšali o vybudovanie základných rysov nového systému, ako obdobu toho sovietskeho.

⁴⁵LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart, s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8, s. 33

⁴⁶LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart, s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8, s. 34

⁴⁷KNAPÍK, Jiří. *V zajatí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři. 1948-1956*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X, s.116

⁴⁸MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.223

Pre toto bol kľúčový rok 1950, kedy kultúrno-osvetová politika už aktívne realizovala svoj centrálny plán, vďaka ktorému sa do svojej definitívnej podoby dostalo okrem filmu aj divadlo, či rozhlas.⁴⁹ „V roce 1950 začaly umělecké svazy v praxi naplňovat své poslání realizací různých úkolových akcí. I když jsme ještě svědky posledních zásadních úprav či dílčích korekcí uvnitř systému, jeho celkový ráz už nebyl narušen. Právě proto se počátkem roku 1950 začala plošně a komplexně uplatňovat i nová ideologická kritéria vůči umělecké sféře, což se projevilo masívní kampaní za socialistický realismus.“⁵⁰

Napriek tomu však v roku 1951 neboli splnené predpoklady o tom, koľko filmov by malo vyjsť na trh. Z očakávaných troch celovečerných filmov vznikol jeden, *Boj sa skončí zajtra*, ktorého premiéra mala byť už v roku 1950. Československý štátny film ako dôvody uviedol: nízka dramaturgická a scenáristická príprava, slabá mobilizácia tvorcovských kádrov, nedostatočné technická výbava a samotná správa podniku.⁵¹

Roky 1949-1955 pre filmovú tvorbu znamenali pomerne veľkú neistotu. Filmy museli prechádzať neustálymi kontrolami a schvaľovaním, tento proces mohol v niektorých prípadoch trvať relatívne dlho. V určitých prípadoch šlo len o pár mesiacov, no sú aj výnimky, v ktorých to trvalo aj viacero rokov. Neustále sa meniaci predstavitelia vo vedení tejto situácii taktiež nepomáhali. V rozmedzí týchto rokov vzniklo celkovo 13 slovenských celovečerných filmov. Ich produkcia bola veľmi nepravidelná, najviac z nich vyšlo v roku 1953, kedy prebehla premiéra až troch celovečerných filmov.⁵² Situáciu pre tvorbu slovenských filmov sťažoval aj fakt, že nám chýbali slovenskí režiséri. Nová generácia slovenských režisérov však už študovala v prvých ročníkoch na novo založenej filmovej škole FAMU. Do roku 1953 je teda slovenská filmová tvorba predstavovaná jediným režisérom, Paľom Bielikom. Od roku 1953 situácia však už vyzerá svetlejšie a na Slovensku sa do popredia réžie dostávajú mená ako Andrej Lettrich a Vladimír Bahna.

Prvé roky vieme teda označiť akýmsi hľadaním novej formy filmového priemyslu, ktorá by spĺňala socialistické štandardy. Toto obdobie je kľúčové pre vyhranenie filmu ako

⁴⁹KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři. 1948-1956*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X, s.97

⁵⁰KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři. 1948-1956*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X, s. 97

⁵¹MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.201

⁵²MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.267-268

edukačného a propagandistického média. Kľúčová v tomto období nebola umelecká hodnota filmu, ale skôr hodnota média v zmysle prostredníctvom neho dočiahnuť na masy a ideologicky ich prevychovať.

Budovateľské filmy

Práve na priesečníku týchto rokov vzniká podnet k filmu s budovateľskou tematikou. Išlo o dlhé umelecké filmy, spĺňajúce estetické požiadavky vtedajších noriem. Tieto roky boli definované snahou nového režimu zapísať sa do povedomia ľudí. Dôsledkom čoho bolo potrebné vybudovať výchovný model, ktorý by zábavnou formou v ľuďoch budoval povedomie o „pozitívnych“ zmenách, ktoré so sebou tento režim prinášal. Bolo potrebné presvedčiť ľudí, že socializmus je niečo nové a lepšie. Prináša pokrok, industrializáciu, prácu a ľudia sa budú mať dobre. Bude postarané o každého a každý bude mať v spoločnosti svoje miesto. V týchto rokoch, kedy komunizmus na Slovensku bol ešte len na svojom počiatku, bolo nesmierne dôležité obyvateľom ukázať, že „buržoázne“ temné časy sú za nami a spoločne ideme budovať novú socialistickú spoločnosť.

Prvé slovenské filmy vznikajúce v tomto období sú skoro identické, najmä čo sa týka ich obsahu. *„Výtvarné riešenie záberov, práca kamery, režijné aranžmán, zvuk, strih, herecké výkony, hudba, to všetko sa podriaďuje agitačno-propagačnej funkcii filmového umenia, ktoré síce hlásalo realizmus, v skutočnosti však „odrážalo“ utopickú víziu komunistického sveta podľa generálnej línie straníckych prognóz a nariadení.“*⁵³ Hlavne sa tu prezentoval boj medzi starým rozložením spoločnosti, kde kto mal peniaze panoval a tým novým, teda všetko čo so sebou prinášal komunizmus, alebo predstava o ňom.

Princíp budovateľských filmov bol pomerne jednoduchý, už len z jeho názvu nám môže byť jasné, že ide o budovanie novej modernej spoločnosti. Tento typ filmu sa zväčša zameriaval na výstavbu nových projektov, často zobrazujúcich technologický pokrok. Mohlo teda ísť o priehradu, elektrárne či modernú dedinu. Vo filme má na tomto pokroku zásluhu spoločnosť a len vďaka spoločným silám je možné dosiahnuť rozvoj a progresivitu.

Silne prítomná je pozitívna nálada. Ľudia chcú pracovať, usmievajú sa a sú v, niektorých prípadoch, až neprirodzene šťastní. Cestou do práce si vyspevujú

⁵³MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.264

budovateľské piesne a často sa tu vyskytujú aj tanečné choreografie. Vyzdvihovaná je pracovitosť, práca komunity ako celku a počas celého filmu zaznievajú ideologické heslá. Okrem iného sú tu vysoko prítomné zábery na industriálne prostredie Slovenska. Budovateľský film priam prekvitá detailmi zo stavebného prostredia a ukazuje pokročilú techniku prítomnú pri budovaní progresívnych stavieb. „Charakteristickým prvkom „dynamizácie“ obrazu boli predovšetkým rekurzy zdôrazňujúce „vznešenosť“ a monumentálnosť slovenského industriálneho heroizmu.“⁵⁴

Pilotným slovenským budovateľským filmom môžeme považovať už veselohru Katka (1949) pod réžiou Jána Kadára, kde hlavnou témou filmu je prestavba spoločnosti. Katka opúšťa svoj domov a prichádza do nového industriálneho mesta Svit na východe Slovenska.

Budovateľské filmy boli obľúbený žáner filmu natáčaný najmä v 50. rokoch, ale aj neskôr. Propaganda komunizmu je v nich však jasne čitateľná pre kritického diváka, najmä komunistickými heslami znejúcimi snád' v každom dialógu. Avšak propagandistická podstata v tomto type filmu spočívala najmä v potrebe naznačiť ľuďom, že komunizmus je smer, ktorý predstavuje pokrok, modernizáciu spoločnosti a samozrejme aj jej industrializáciu.

Model sovietskej ideológie v slovenských budovateľských filmoch

Od roku 1948 bola tvorba filmu podriadená propagande. Nové filmy sa natáčali už pod určeným modelom, ktorý bol prijatý systémom a bol prítomný v každom žánri, teda aj v budovateľských melodrámach. „Problém bol, že táto propaganda bola vyprázdnená, nezodpovedajúca skutočnosti. Používali sa v nej vyslovene umelé stereotypy, ktoré nevyplývali z archetypov myslenia, ale len z ideologickej koncepcie. Preto bola vo filmoch tohto obdobia skryto podopretá žánrovými postupmi rozprávky a westernu a v rovine vyjadrovacích prostriedkov pátosom dosahovaným použitím hudby, vždy zásadne symfonickej, a teatrálne romantizujúcim herectvom, či už na úrovni lingvistických prostriedkov, alebo mimiky a gesta.“⁵⁵

Už samotná propaganda vo filmoch Sovietskeho zväzu nám jasne ukazuje preferenciu

⁵⁴MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.266

⁵⁵CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.54

filmov, kde sa pravidelne vyskytuje stereotyp rozprávky, teda víťazstvo dobra nad zlom. „Zajtrajšky museli byť vždy svetlejšie.“⁵⁶ Aby bola propaganda účinná, musel byť vo filme prítomný konflikt medzi dobrom a zlom. V každom prípade to dobro však muselo byť reprezentované „sovietskosťou“ a zlo akýmkoľvek zdrojom možného protikladu. „Sovietský marxizmus-leninismus jako ideologie založená na vyostřeném postavení jednotlivých tříd, které by popíraly nejen oprávnění, ale i jen možnost vyjádřit věrnost opačným ideálům. Tato doktrinářská intolerance vedla k hrdinovi, který jasně spadal do ideologicky přijatelné kategorie, mohl být dělník, rolník, voják, námořník, revolucionář nebo stranický pracovník, kdežto do obrazu padoucha se promítaly všechny potencionální zdroje nesouhlasu či opozice, takže byl zobrazován jako kapitalista, buržuj, statkář, kulak, kněz, důstojník, špion, nebo kontrarevolucionář.“⁵⁷ Negatívna postava, teda postava predstavujúca zlo, je vo filme podliehajúcim sovietskej propagande vždy osoba, ktorá je často neznášaná spoločnosťou a skoro vždy je to jedinec v boji proti skupine.

Podľa Martina Ciela je ďalšia spojitosť medzi sovietskou propagandou a rozprávkou aj v samotných postavách. Teda postava staršieho muža, ktorý diváka rozosmieva, symbolizuje postavu šaša, tajomník s fúzmi priam identickými s tými Stalinovými symbolizuje dobrého kráľa, ktorý svoj ľud ochraňuje. Dievča, alebo dcéra z robotníckej triedy, zaľúbené do dobrého robotníka predstavuje princeznú. Vo veľkom počte slovenských budovateľských filmov robotník symbolizuje princa, ktorý je často aj hrdinom príbehu.⁵⁸ „Pri takomto rozdání kariet/typov a práci so známými schémami sa šťastný koniec očakáva automaticky, tak ako v rozprávke.“⁵⁹

18. apríla 1950 bolo prijaté uznesenie ÚV KSC o tvorcových úlohách československého filmu, podľa ktorého sa vo filme mali vyskytovať najmä: „... *umělecky zobrazovány hlavní problémy současného období, úloha ČSR ve světové frontě míru, vedení SSSR, myšlenka přátelského soužití národů, nový poměr naší dělnické třídy k práci, projevující se v úřednictví a socialistickém soutěžení, (...) práce a nový život mládeže, problémy*

⁵⁶CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.54

⁵⁷TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s.83

⁵⁸CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.55

⁵⁹CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.54 – 55

*inteligence z dělnické třídy, (...) vděčnost i láska našich občanů k našemu osvoboditeli, život a vůdčí úloha strany, mezinárodní solidarita atd.*⁶⁰ Režiséři tak dostali celú škálu inšpirácie o čom môžu natáčať.

Hrdinovia slovenského propagandistického filmu

Ako som spomínala v predchádzajúcej kapitole hrdinami, teda reprezentantmi dobra, v propagandistickom filme často boli príslušníci pracujúcej triedy, teda roľník, robotník, atď. Túto triedu zväčša viedol sympatický stranický pracovník, ktorý pomáhal skupine s riešením náročných problémov. Aj postava hrdinu naznačovala vznešenosť, často bol vzpriamený, silný a svalnatý jedinec, s očarujúcim úsmevom, vždy veselý a pripravený pomôcť.

Zvyčajne vystupuje ako člen väčšej skupiny snažiaci sa úspešne dosiahnuť spoločný cieľ, čo sa samozrejme za každých okolností vo filmoch 50. rokoch podarí. Symbol dobra bol evidovaný aj vo voľbe odevu, ktorý bol týmto postavám pridelovaný. Teda boli oblečení buď v krojoch, alebo v zväzových rovnošatách, či montérkach.⁶¹ U stranického pracovníka to zase bolo sako a košeľa, ale zásadne bez kravaty, to by príliš pripomínalo upravených zlých úradníkov. Sovietsky hrdina musel pôsobiť uvoľnene a smelo, z jeho postavy ale necítiť nadradenosť, čo by kravata určite symbolizovala.

Filmy propagujúce komunizmus však do svojich príbehov zapájali aj ženské hrdinky. To sa normalizovalo v sovietskom filme na prelome 30. a 40. rokov. *„Častejši je hrdinkou žena, aspoň ve trícátých a čtyřicátých letech: za kolektivizace a industrializace a šířením gramotnosti a vzdělání prošla úloha ženy v Sovětském svazu dramatickou proměnou, i když většina z nich sdílela obě role- pracující ženy i ženy v domácnosti. Proto se na sovětském plátně celkem často setkáváme s postavami podobnými Popelce.*⁶²

Hrdina bol často súčasťou skupiny, ktorej členovia držali za jeden povraz. Spoločná sila a porozumenie im pomôže v boji proti spoločnému nepriateľovi. Napriek tomu, že situácia pre nich zo začiatku nevyzerá až tak dobre, po tom ako spoja svoje sily, tento

⁶⁰LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart, s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8, s.37

⁶¹CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.56-57

⁶²TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s.87

problém spoločne pod vedením hrdinu prekonajú a dosiahnu požadovaný cieľ. Vždy to zvládli s úsmevom a piesňou na perách.

Stereotypné negatívne postavy v slovenskom filme

Negatívna postava bola zase reprezentovaná postavami ako kapitalista, gazda, kňaz či dôstojník. Martin Ciel delí zlo (Z), negatívnu postavu, na otvorené zlo a skryté zlo. *„Zlo bolo otvorené alebo skryté. Jedno i druhé bolo vždy potrestané. Otvorené Z predstavovali kulaci s charakterizačnými menami, ako bujný Bujna⁶³ (Priehrada), chamtivý a lakomý Žgrliak⁶⁴ (Lazy sa pohli)... Vystupovali viac-menej verejne a vykorisťovali V⁶⁵.“⁶⁶* Naopak skryté zlo Ciel zas definuje ako: *„Skryté Z malo byť rafinovanejšie. Predstavovala ho bývalá buržoázia (...). Boli to príslušníci „bývalej“ spoločenskej triedy alebo príslušníci inteligencie slúžiaci imperializmu, sabotéri a škodcovia. Boli absolútne zlí - cudzoložní, nenávistní k pokroku, fajčiari cigary, nenapraviteľne reakční s buržoáznymi „pánskymi“ zvykmi, ktoré mali už od začiatku filmu vzbudzovať u diváka oprávnené podozrenie.“⁶⁷*

Často bol zobrazovaný ako bohatý, priživujúci sa na ťažkej práci robotníkov. Opäť, aj v tomto prípade, bola jeho postava špecifikovaná charakterizujúcimi črtami. Teda bol zobrazovaný ako obézny, masťný, nagélovaný chlap. Neraz trávil svoj čas v pochybných podnikoch, fajčil. Bol mnohokrát osamotený, bez nejakých prívržencov a nenávidený pracujúcou triedou. *„Nepřítel lidu prostě vedl nepřirozenou, nenormální, nezdravou, a dokonce příživnickou existenci, jen existoval, kdežto hrdina žil nebo se snažil žít naplno.“⁶⁸*

Zlo je často negatívne, chladné a snaží sa hrdinom zabrániť v úspechu. V niektorých prípadoch však môže stvárňovať aj osobu slabocha, neprispôsobivého človeka, čo sa nevie

⁶³Bujný je vlastnosť, ktorá opisuje niekoho hlučného, hlasného na úkor iných ľudí. V rámci fyzických atribútov to môže označovať osobu s robustnejšou postavou

⁶⁴ Synonimum žgrol, niekto, kto je lakomý, nerád sa delí.

⁶⁵V je skratka pre váhavých, teda postavy, ktoré sa nepričleňovali ani k dobru, ani k zlu. Dobro však malo za úlohu ich dostať na svoju stranu.

⁶⁶CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.58

⁶⁷CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.58

⁶⁸TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0, s.95

postarať sám o seba. Negatívna postava je teda zobrazovaná ako úplný opak hrdinu. Je to nesympatická, neprijemná postava, ktorá je pozornému divákovi už od samotného začiatku nesympatická.

Model vzťahov v slovenskom budovateľskom filme

Teraz, keď sme si už určili dôležitú charakteristiku postáv vyskytujúcu sa snáď v každom filme, môžeme pokračovať charakterizovaním modelu, ktorý je prítomný skoro v každej slovenskej budovateľskej melodráme. Dôležitým bodom každého správneho budovateľského filmu bol šťastný koniec. „Medzi realizátormi filmov a divákmi zároveň fungovala nepísaná dohoda o šťastnom konci. Rozprávkový šťastný koniec bol zaručený, pretože komunistická ideológia vo všeobecnosti iný ani nepripúšťala.“⁶⁹

Okrem šťastného konca sa museli filmy zaoberať aktuálnymi problémami a tých, môžeme s úprimnosťou povedať, bolo požehnané. Avšak ak sme chceli dôjsť k požadovanému šťastnému koncu v tomto type filmu, bolo potrebné tieto aktuálne problémy z časti prikrášiť. Preto v budovateľských filmoch bolo budovanie novej komunistickej spoločnosti, či technologický pokrok komunistickej krajiny viac-menej bez problémov, na rozdiel od samotnej reality. Ak samozrejme nerátame so zlom v podobe negatívnej postavy. To však zástancovia komunizmu bez problémov prekonali.

V budovateľskom filme je hlavnou témou budovanie niečoho nového. Vo filme od Paľa Bielika, *Priehrada* (1950), to bola prekvapivo priehrada. Vo filme *Drevená dedina* (1954) od režiséra Andreja Lettricha, to bola prestavba dediny, ktorú počas 2. svetovej vojny vypálili Nemci a vo filme *Pole neorané* (1953) od Vladimíra Bahnu sa zase buduje odboj a zmena v nefungujúcej spoločnosti. Ako hlavný konflikt sa tu primárne vyskytuje boj medzi dobrom a zlom. Podľa Martina Ciela sa však v tomto modeli vyskytuje aj tretia skupina ľudí, ktorých označuje ako váhavých.⁷⁰ „Z propagandistického hľadiska to bolo najdôležitejšie. Ten, komu sa podarilo „zapojiť“ váhajúcich na svoju stranu, vyhrával morálne, ideovo, ale často aj fyzicky.“⁷¹

⁶⁹CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.54

⁷⁰CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s. 55

⁷¹CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.55

Váhaví boli prezentovaní ako neidentifikovateľná skupina. Nešlo pri nich ani tak o ich samotnú postavu, ako o proces uvedomovania si a pripojenia sa k dobru. Šlo tam hlavne o vnútorný boj postavy a zlom, ku ktorému v príbehu došla. Bol to moment, kedy si postava uvedomila, že sa chce pridať k strane reprezentujúcej pokrok a šťastie, teda komunizmus. „*V⁷² sa proste vždy museli pridať na stranu D⁷³ a dramatickým momentom bol ich psychologický zlom, ktorý prinášal satisfakciu poučenému divákovi. Ten „vedel“, postavy V zatiaľ nie. Ale pri zlome už áno, „uvedomili sa“ podľa očakávania diváka. Efekt splneného očakávania prináša pocit uspokojenia.*“⁷⁴

Dôležité však v konflikte medzi zlom a dobrom bolo jasné vymedzenie týchto postáv. Podstata stála v tom, že bolo nutné zničiť akékoľvek pozitívne náklonnosti k režimom, ktoré boli iné, ako ten vládnucci. Často sa tento konflikt vyriešil len smrťou zlej postavy, či jej uväznením. „*Dostali sme sa tak k pojmu hranica, v stalinskom období pojmu zásadnému. Hranica nebola prítomná v oblasti ambivalentnej masy V, ale od začiatku jednoznačne stanovená medzi D a Z⁷⁵. Bola nepriepustná, nespojitá. Neprekročiteľná. V opisnom modeli šlo o to, jednoznačne oddeliť od Z. Izolovať zlo od váhajúcich tak, aby im nemohlo škodiť, aby bolo zjavné. Vytesnené. Presne označené a určiteľné.*“⁷⁶

Bolo dôležité vo filme, ako aj v propagande určiť, čo je dobré a čo je zlé. Aj z hľadiska potreby vzdelávať ľudí, aby vedeli, čo sa v nastávajúcom režime považuje za symbol dobra a teda sa týmto ideálom sami inšpirovali. Keby bola táto čiara nejasná, alebo sa názor negatívnej postavy v priebehu deja zmenil, podkopávalo by to ideu komunizmu, ako jediného správneho režimu. Práve preto je aj postava váhajúceho človeka v tomto deji veľmi dôležitá. Naznačuje to, že pri výbere rôznych režimov či ideológií sa táto postava, či skupina, rozhodla „správne“ a vybrala si teda všetko, čo vo filme symbolizovalo komunizmus.

⁷²Váhavý

⁷³Dobrý

⁷⁴CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.58

⁷⁵Zlý

⁷⁶CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9, s.59

Paľo Bielik – Priehrada (1950)

Paľo Bielik má v slovenskej kinematografii svoje miesto. Od herca hrajúceho v dedinských divadelných spolkoch, cez známeho predstaviteľa postavy Jánošík v rovnomennom filme, sa dopracoval až do role režiséra. Pod jeho menom vyšlo niekoľko známych titulov a preslávilo tak slovenskú kinematografiu široko ďaleko. Je to meno, ktoré pre slovenský film znamená veľa a môžeme s istotou tvrdiť, že je jeden z najhlavnejších aktérov pri budovaní slovenskej filmovej kultúry do dnešnej podoby.

Stvárnením postavy Jánošík v roku 1935 sa však preslávil vo svete. To, či za jeho úspech v kariére režiséra môžu jeho verní fanúšikovia, alebo jeho talent, je ale na inú diskusiu. My však môžeme povedať, že práve Bielikovi môžeme vdáčiť za rozvoj kinematografie na Slovensku. Keď v rokoch 1948 až 1953 nebolo na Slovenku dostatok režisérov, či scenáristov, bol to práve Paľo Bielik, kto slovenskú kinematografiu v tomto období vyzdvihol. Petra Hanáková v biografii Paľa Bielika píše, že v recenziách sa často vyskytuje scenár ako slabina Bielikových filmov. V niektorých sa často vyskytuje názor, že: „(...) Bielik - režisér zachraňuje Bielika – scenáristu, (...)“⁷⁷. Hanáková však argumentuje, že práve to je dôvod, čo robí jeho autorské filmy pôsobivé. Angažovanie sa do vlastných scén vytvára v jeho filmoch istú intímnosť.⁷⁸

Obrázok 1. Priehrada



Zdroj: <https://www.terryhoponozky.cz/plakat/27554-priehrada>

⁷⁷HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s.104

⁷⁸HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s.104

V roku 1950 vychádza Bielikov film *Priehrada* (1950). Ide o Bielikov prvý socialisticko-realistický film, ktorý môžeme jasne označiť ako modelový budovateľský, nakoľko aj tento film opisoval aktuálnu industriálnu udalosť, teda stavanie Oravskej priehrady. Už v prvej minúte nás víta text s popisom: „*Tento film rozpráva o pravdivom príbehu zo Slovenska, kde si pracujúci ľud po oslobodení Československej republiky sovietskou armádou, buduje za bratskej pomoci českej robotníckej triedy, socialistickou industrializáciou, svoj lepší život.*“⁷⁹ Táto veta stačila obsiahnuť všetky kľúčové slová noriem prijatých pre komunistický film. Rozpráva o pravdivom príbehu, teda príbehu, ktorý jasne hovorí o aktuálnej situácii, ktorá sa deje. Hlavnými hrdinami je pracujúci ľud, ktorý buduje a modernizuje spoločnosť a to hlavne „sovietskou industrializáciou“, aby nakoniec mali lepší život.

Pôvodný film sa mal volať *Etapný cieľ* podľa rovnomennej novely od Dominika Tatarku, kde na pôvodnom scenári spolupracovali Dominik Tatarka a Leopold Lahola. Tento scenár sa však do produkcie nedostal a bol prerobený práve Paľom Bielikom. Dôvodom bola umeleckosť textu prepletaného symbolmi, to sa nepáčilo filmovej rade a tak bol scenár radou presunutý do rúk Bielika. A z originálneho scenáru prakticky nič neostalo.

Úlohou Bielikovej *Priehrady* bolo použitím postáv jasne opísať problémy, s ktorými sa slovenský ľud stretol pri budovaní Oravskej priehrady a zároveň obhajovať záujem obyvateľov.⁸⁰ Cieľom bolo presvedčiť ľudí, že industrializácia, ktorá práve prebieha, je pre ich dobro. Je to budovanie novej spokojnej spoločnosti, kde sa všetci budú mať dobre. „*Film pretláča a prístupnou cestou popularizuje idey kolektivizácie a industrializácie. Pokúša sa rozpáliť v divákovi budovateľské nadšenie, ale i nenávisť k nepriateľom ideí nového poriadku.*“⁸¹

Dej filmu je jednoduchý a dá sa s ľahkosťou sledovať. Do dediny, na výstavbu priehrady prichádzajú traja kamaráti. Úradníci na dovolenke, ktorí sa rozhodli priložiť ruku

⁷⁹Bielik, Paľo (režisér). *Priehrada*. Film, online. Bratislava: Československý štátny film, 1950. 1 min. Podľa námetu Dominika Tatarka, Ondreja Jariabka a Paľa Bielika

⁸⁰Zaujímavým faktom je, že pri natáčaní záberov zo staveniska použil naozajstné zábery zo stavania Oravskej priehrady.

⁸¹HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s.112

k dielu. Už v prvých momentoch môžeme vnímať, že to budú vo filme kladné postavy. A to najmä pre optimistickú náladu a úsmevnosť, ktorú do filmu prinášajú. Počas filmu táto trojica kamarátov s ironickým nádychom komentuje rozdiely medzi starým myslením a tým novým.

Na začiatku filmu sa stretávajú s Paľom Bučanom (Július Pántik), veľmi pozitívnym a usmievavým traktoristom, ktorý sa taktiež rozhodol prísť pomôcť na stavbu priehrady. Ten má však vo filme románik s Ulkou (Mária Kráľovičová), Bujnovou dcérou. Tento vzťah však nepodporuje otec Bujna (Alexander Kautnik) a ani jeho syn (Gustáv Valach), ktorí vo filme predstavujú negatívne postavy. Ako sme v predchádzajúcich kapitolách naznačili, negatívne postavy boli zväčša robustnejší páni, ktorí pili, fajčili a čas trávili v pochybných krčmách. Presne toto stelesňoval otec Bujna. Jeho syn bol pomerne štíhlejší, vysokej postavy, no ostatné atribúty boli prísité aj jemu. Vo filme mal sklony k alkoholizmu a Ulku dokonca vo filme aj fyzicky napadol. Otec Bujna bol bohatý gazda, ktorý bol zásadne proti pokroku a snažil sa na svoju stranu dostať aj tých váhajúcich. Chcel im zabrániť aby opustili svoje domovy a nechali ich zaliať vodou, aby mohla vzniknúť priehrada. Hoci za túto obeť mali dostať domov s elektrinou, ktorú vyrobila práve táto priehrada.

Vyskytujú sa tu aj váhavé postavy, ktoré sa raz prikláňajú k jednej strane, neskôr zas k tej druhej. Asi najvýraznejšia z nich je postava Bžocha, ktorú stvárnil Ľudovít Jakubóczy. Ten prejde na stranu pokroku po tom, ako dostane dôchodok. Postupne sa všetci váhaví presúvajú na stranu pracovitých robotníkov priehrady a starý Bujna ostáva sám. Ten zapáli svoj dom a na voz zbalí svoj majetok a pred pokrokom uteká čo najďalej. Tu sa dostávame ku kľúčovej scéne, kedy jeho kone spolu s vozom padajú do priepasti a Bujna sa len tak-tak zachráni. *„Takú náročnú a tak výborne technicky zvládnutú scénu snád' v slovenskej kinematografii päťdesiatych rokov- inde ako u Bielika- nenájdeme. Po pamätnej scéne s rizňou z Vlčích dier je táto akčná scéna fyzického i morálneho pádu kulaka Bujnu ďalšou z radu spektakulárnych scén či „atrakcií“, ktorými divácky zameraný Bielik pripútava k sedadlám svoje publikum.“*⁸² Celý špinavý vstáva a okolo neho prechádzajú plné autá spievajúcich robotníkov. Na začiatku filmu bol problém s nedostatkom pracujúcej sily, na konci filmu je tu niekoľko nákladných áut preplnených

⁸²HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8, s.114

robotníkmi, pripravenými budovať priehradu.

Práve na filmoch Paľa Bielika môžeme s ľahkosťou aplikovať schému Martina Ciela. Spor, ktorý je medzi dobrými a zlými a snaha presvedčiť váhavých, aby sa priklonili k niektorej z týchto strán. Na strane dobra stoja robotníci pracujúci na priehrade, na čele s Paľom Bučanom a troma brigádnikmi. Tieto postavy sú stelesnením sovietskeho obrazu pozitívneho hrdinu. Sú pozitívni, usmievaví, zastávajú rolu robotníkov a okrem iného sú súčasťou väčšej komunity. Neboja sa zmeny a budúcnosť vidia optimisticky.

V opozícii k nim je Bujna a jeho syn. Bohatý gazda, ktorý sa nechce deliť o svoj majetok. Je chamtivý, fajčí a pije a je zásadne proti akejkoľvek dobrej zmene. Snaží sa presvedčiť váhajúcich na svoju stranu, to však neúspešne. Na konci príbehu ostáva sám a jeho príbeh končí tragicky.

Medzi týmito dvoma pólmi sa v strede nachádzajú tí váhaví, vo filme *Priehrada* túto skupinu prezentoval Bžocha. Nemôžeme im priradiť ani pozitívne, ani negatívne vlastnosti. Hrá pomerne komickú postavu kostolníka, ktorý z jednej strany pomáha dedinčanom, z druhej strany kradne a šíri klebety. Počas filmu sa však pridáva na stranu pracujúcej triedy a príbeh ma klasický príklad rozprávkového šťastného konca. Zlo ostáva porazené a samo, dobro sa zase naopak teší pokroku a s budovateľskou piesňou na perách a úsmevom sa teší do práce, budovať modernú a lepšiu spoločnosť.

Vladimír Bahna- Pole neorané (1953)

O Vladimírovi Bahnovi je vo filmovej sfére prvá zmienka v roku 1944, kedy začal pracovať ako scenárista a dramaturg pre krátke filmy. V roku 1947 už začal spolupracovať ako režisér na rôznych dokumentárnych filmoch a v roku 1953 dostal príležitosť podpísať sa pod dlhometrážny film *Pole neorané*, ktorý bol jeho prvý a najúspešnejší celovečerný film.

Film bol natočený podľa rovnomennej knihy z roku 1932 od spisovateľa Petra Jilemnického⁸³, ktorý bol počas režimu pasovaný za zakladateľa socialistického režimu.⁸⁴

⁸³ Peter Jilemnický bol spisovateľ českého pôvodu, pôsobiaci na území Slovenska. Písal prózu zameriavajúcu sa na socialistický realizmus. 1922 vstúpil do komunistickej strany. Nasledujúce roky pôsobil ako učiteľ na Kysuciach. Vyštudoval žurnalistiku v Moskve, kde sa po udalostiach februára 1948 aj presťahoval a pôsobil tu ako kultúrny diplomat.

⁸⁴MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8. s.277

Tento román spracoval do predstáv komunistického režimu scenárista Vladimír Mináč⁸⁵, ktorý využil silné osobnosti z knihy a transformoval ich do úspešnej socialistickej drámy. Tento film nie je typický, ukázkový budovateľský film ako sme mohli vidieť vo filme Paľa Bielika *Priehrada*. Vo filme nie sú znaky budovateľského filmu také očividné. Na rozdiel od *Priehrad*, kde hrdinom bol kolektívny hrdina, sa Bahna zameriava na silné osobné prípady chudobných robotníkov z Kysúc, počas hospodárskej krízy v 30. rokoch.

Na rozdiel od filmu *Priehrada* je dej pomerne pochmúrny a divák má tendenciu trpieť s postavami a súcítiť s ich priam neriešiteľnou situáciou. Napriek tomu však film končí šťastne. Exekúcie sú zastavené a ako Paľo (Elo Romančík) hovorí: „*Máme ešte veľa prekonať. Ale raz vyorieme aj tú poslednú brázdu.*“⁸⁶ Tvorí to akýsi kontrast k prvej scéne filmu, kde Paľo a jeho otec (Samuel Adamčík) orú zem a Paľo sa sťažuje, že z tej zeme aj tak nič nevyrastie. Neorané pole môžeme brať ako symbol nevyužitých možností. Pole predstavuje plochu, ktorá ma množstvo potenciálu a ťažkou prácou a úsilím je z nej možné dostať úrodu. V spojitosti s poslednou vetou vo využití poľa vidíme akúsi symboliku. Na začiatku vo filme vládol pesimizmus, na konci, po tom ako sa ľud vzoprel exekúciám, svitá na lepšie zajtrajšky.

Gustáv Valach si vo filme zahral Mareka Cudráka, mladého muža, ktorý za prácou odišiel do Ameriky. Jeho žena Zuza (Jela Lukešová) sa vo filme finančne trápí a vlastnou nevedomosťou sa dostáva do tragických situácií. Po tom, ako si bohatý richtár vymyslí, že Marek v Amerike umiera, Zuza sa dostáva do zlej finančnej situácie, v ktorej jej pomáha jej milý, Paľo. Marek sa však vracia z Ameriky a po svojom príchode zisťuje, že mu Zuza bola neverná a na následky potratu umrela. Práve tu sa ukázal Valachov skvelý herecký výkon a vznikla ikonická scéna, kde zlomený spieva v krčme pieseň o Americkom zlom sne, ktorý si na vlastnej koži prežil.

Na rozdiel od iných budovateľských filmov, tu nie sú až tak často prítomné komunistické heslá. Samozrejme, spomína sa tu raz za čas komunistická strana ako zmena proti nefungujúcej fašistickej politike, ale na rozdiel od filmu *Priehrada*, to nie je až také

⁸⁵ Vladimír Mináč na Slovensku pôsobil ako spisovateľ a scenárista. Aktívny účastník SNP, za čo bol zajatý a premiestnený do koncentračného tábora. V roku 1951 sa stal vedúcim scenáristického oddelenia Československého štátneho filmu. Tvoril scenáre aj pre ďalšie slovenské filmy. Ako napríklad: *Boj sa skončí zajtra* či *Žena z vrchov*.

⁸⁶BAHNA, Vladimír. *Pole neorané*. Film, online. Bratislava: Štúdio umeleckého filmu, 1953. min.96. Podľa rovnomennej knihy Petra Jilemnického

očividné. Celý dej sa sústreďí primárne na osobný tragický príbeh Zuzany a Mareka a Paľove povstalecké myslenie. Propaganda je vo filme silno prítomná, ale dovoľím si tvrdiť, že nie je hlavnou úlohou filmového diela. Sám novinár Vašina, ktorý písal článok o filme *Pole neorané* spomína na výrok Jilemnického na diskusii o jeho filme, kde sa vyjadril: „...ono bez romantiky odhaľuje po svojom spôsobe nie kysuckú, ale slovenskú biedu, odkrýva jej žriedla a ukazuje tým, ktorí túto biedu na svojom chrbte znášajú, východisko.“⁸⁷

Napriek tomu, že to nie je modelový budovateľský film, môžeme ho do tejto kategórie zaradiť. Dosiahnutý šťastný koniec spojením síl pracujúcej triedy je tu silne prítomný. Sám Vladimír Bahna sa k filmu vyjadril: „Dostalo sa nám do rúk jedno z najhodnotnejších diel slovenskej literatúry. Máme dôveru nášho pracujúceho ľudu, ktorú nesmieme sklamať. Z našej práce musí vzniknúť dielo, ktoré náš pracujúci ľud prijme za svoje a ktoré bude nám pomáhať rýchlejšie a vášnivejšie budovať socializmus v našej vlasti.“⁸⁸ Môžeme potvrdiť, že toto sa režisérovi Bahnovi podarilo. Spojenie ľudu a robotníckej triedy v boji proti vykorisťovateľom vyššej triedy je vo filme *Pole neorané* kľúčový moment a divákovi dodáva nádej, že spoločnou silou zvládneme všetko. Trefne opisuje propagandu vo filme periodikum *Film a doba*: „Jestliže hlavní záporý spočívaly u filmu předcházejícího již ve scénáři, zde naopak scénář je silnou oporou celého díla. Tímto filmem se slovenská kinematografie dostává plně na základnu socialistického realismu. Nemůžeme jej charakterizovat skromněji, než kolos lásky a nenávisti, potvrzující každým svým dějovým detailem nevyhnutelnost revoluce, proto je obdivuhodným bojovníkem za věc socialismu.“⁸⁹ Stvárnením problémov reálneho človeka, s ktorým mohol divák nadviazať citové spojenie, bolo dôležitým faktorom pôsobenia propagandy.

Model prítomných zlých a váhavých postáv môžeme aplikovať aj na filme *Pole neorané*. Máme tu prítomné aj dobro, aj keď nesúhlasí úplne s deskripciou stereotypného dobra v budovateľských postavách. Postavy Zuzy, Paľa a jeho rodiny sú nám už hneď od začiatku sympatické a situácia, v ktorej sa nachádzajú vzbudzuje v divákovi súcit. Naopak

⁸⁷*Kino*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 10.9.1953, 8(19), s. 294. ISSN 0323-0295. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6bef0ad0-29dd-11e9-a347-005056825209> [cit. 2024-04-16]

⁸⁸*Kino*. Praha: Československé filmové nakladatelství, 10.9.1953, 8(19), s. 295. ISSN 0323-0295. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6bf60fb0-29dd-11e9-a347-005056825209> [cit. 2024-04-16]

⁸⁹*Film a doba*: otázky a problémy československé a svetové kinematografie : soubor článků a statí o filmové tvorbě. Praha: Československý státní film, 5.1954, 3(2), s. 250. ISSN 1801-9730. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:ba984c80-f960-11e8-8d10-5ef3fc9ae867> [cit. 2024-04-16]

richtár a bohatý krčmár od začiatku pôsobia zle na diváka. Na rozdiel od postáv reprezentujúcich dobro, okamžite vzbudzujú v divákovi negatívne pocity a nedôveru.

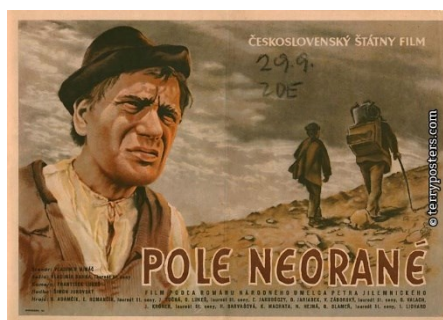
Čo sa týka konceptu váhavých postáv, myslím že tie tu nie sú až tak silno prítomné, minimálne to nie je hlavným konceptom vo filme. Nejde tu o potrebu presvedčiť váhavých, nakoľko tí sú vo filme skoro všetci. Až tragický príbeh milostného trojuholníka, z ktorého sa prebudí povstalec Paľo, ktorý zburcuje ľudí, aby sa spoločne vzopreli vrchnosti, udá smer v zmene nefungujúceho systému. Všetci robotníci sú za začiatku váhaví, nakoľko sa film odohráva v 30. rokoch, kedy sa komunistická strana na Slovensku ešte len dostávala do povedomia ľudí. Avšak v postupnom boji proti vrchnosti, ktorá ďalej vykorisťuje už tak chudobných ľudí, sa z váhavých postáv stávajú tie pozitívne a aktívne vstupujú do boja proti nespravodlivosti.

Film získal na Slovensku aj v Čechách pozitívny ohlas. V časopise *Film a doba* o filme *Pole neorané* vyšla veľmi entuziastická recenzia: „*„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 tohto diela, ktoré už dávno patrí ľudu. (...) Všetci zúčastnení museli poznať prostredie a dobu, hlboko pochopiť literárnu predlohu a filmovými výrazovými prostriedkami pretlmočiť ju tak, aby podľa možnosti nič nestratila z umeleckých hodnôt. Umocniť jej pravdivosť a údernosť, aby sa životná pravda tohto diela zrazila vo vedomí diváka a jeho životnou skúsenosťou z dneška a tak ho utvrdila o nesmiernej povahe nášho ľudovodemokratického spoločenského zriadenia nad kapitalistickým.*“⁹⁰

Obrázok 2. Pole neorané



Obrázok 3. Pole neorané plagát



Zdroj:https://www.terryhoponozky.cz/search?utf8=%E2%9C%93&search_field=pole+neoran%C3%A9&x=0&y=0

⁹⁰*Film a doba: otázky a problémy československé a svetové kinematografie : soubor článků a statí o filmové tvorbě. Praha: Československý státní film, 5.1954, 3(2), s. 192. ISSN 1801-9730. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:b4649f30-f960-11e8-8d10-5ef3fc9ae867> [cit. 2024-04-16]*

Andrej Lettrich – Drevená dedina (1954)

V prípade režiséra Andreja Lettricha, ide o farebný budovateľský film natočený v roku 1955 podľa rovnomenného románu Františka Hečka⁹¹, slovenského básnika a prozaika. Scenár k filmu pripravovali Ján Mináč v spolupráci s Jozefom Alexandrom Tallom. V tomto prípade ide taktiež o jeho režisérsku premiéru, svoju kariéru začal ako herec, kde sa postupne prepracoval k tvorbe krátkometrážnych filmov. V roku 1948 už spolupracoval na scenároch filmov Paľa Bielika aj ako samotný asistent režiséra. V roku 1955 už prebieha premiéra prvého farebného filmu *Drevená dedina* pod jeho réžiou⁹². Počas jeho tvorby vydal 29 filmov so zameraním na historické diela alebo detektívky, čo bolo v tomto období pomerne neobvyklé. Za svoju úspešnú režijnú kariéru v socialistickom režime dostal ocenenie štátnej ceny Klementa Gottwalda. Dej filmu *Drevená dedina* sa odohráva krátko po vojne, ešte pred rokom 1948.

Andreja Lettrich si ako inšpiráciu na filmové spracovanie vybral román Františka Hečka dvakrát. Film *Drevená dedina* a neskôr film *Červené víno*. Svoj obdiv pre spisovateľa Františka Hečka odôvodňuje v interview nasledovne: „*V prvom okamihu ma zaujala jeho robustnosť, v ďalšom dôvernejšom dotyku ma upútala jeho jedinečnosť. Robustný je v rozvíjaní príbehu, v jeho fabulovaní, jedinečný je vo vykresľovaní charakterov. Hečko nie je epický v tom najlepšom zmysle, on je lyrický a výsostne dramatický. Hečko nevystavil svojim postavám len rodný, krstný a úmrtný list, on ich obdaril pútavým a plastickým životom, vdýchol im dušu, neopakovateľnosť, jedinečnosť.(...) Ukrotne ľúbia. Ale aj ukrotne nenávidia, spaľujú sa vlastnými vášňami, uskutočňujú vlastnú predstavu o ľudskom šťastí. Hečkovi hrdinovia stelesňujú v sebe osud celého etnika, zosobňujú v sebe tie najpozitívnejšie hodnoty nášho národa.*“⁹³ Myslím si, že táto charakteristika predstavuje aj spôsob, akým sa Lettrich sústredil na postavy v jeho filme. Film začínal pomerne jednoducho, človek mal pocit, že sa jedná o naivnú komédiu. Postupne, ako sa však príbeh rozbaloval, dostali sme možnosť postavy spoznať do väčšej hĺbky. Napriek normám, ktoré v tomto období panovali filmovému priemyslu, dokázal

⁹¹ Tvorca básní so socialistickou tematikou. V próze sa venoval najmä aktuálnym témam, s ktorými sa museli pasovať slovenskí sedliaci.

⁹² *Film a divadlo*. Bratislava: Osveta, 1970, 14(17), p. [29]. ISSN 0323-2921. Dostupné z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:fbfbb22a-7287-40ee-835a-9f79c7dd1377> [cit. 2024-04-16]

⁹³ *Film a divadlo*. Bratislava: Osveta, 1978, 22(15), p. [28]. ISSN 0323-2921. Dostupné tiež z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:e973a63a-0c90-4f12-a7a7-c16e9cae0e76> [cit. 2024-04-19]

ponechať postavy ľudské. Na rozdiel od Bielikových postáv vo filme *Priehrada*, kde boli postavy neprirodzené a prekypovali falošným optimizmom.

Andrej Lettrich nám opäť predstavil ukážkový budovateľský film. Myšlienka inovácie a budovania je prítomná počas celého filmu. Po tom, ako sú Nemci na ústupe pred Rusmi, rozhodnú sa zapáliť dedinu, aby Rusom nič nenechali. Richtárom sa stáva Peter (Samuel Adamčík), vo filme hrá pozitívnu postavu a od prvej snímky nám je sympatický. Niekoľko rodín prišlo o domov a tak je od bohatých, prívržencov demokratickej strany, požadovaná pomoc vo forme príspevku základného jedla, či jedného kusu dobytku. Nálada stupňuje a vo filme sa začínajú objavovať prvé nezhody. Najmä zo strany bohatých demokratov, ktorých vedie gazda Martin (Andrej Bagar). Ďalším zlomovým bodom vo filme je, keď sa zo zajatia vracia jeho syn Paľo (Karol Machata). Ten sa hrdo označuje za komunistu, s čím jeho otec nesúhlasí. Paľo si z toho ťažkú hlavu nerobí, ožení sa a odchádza z domu.

Obrázok 4. Drevená dedina



Zdroj: <https://www.csfd.cz/film/24860-drevena-dedina/prehled/>

Konflikt medzi komunistickými robotníkmi pracujúcimi na nových chalupách pre obeť požiaru a medzi demokratickými prívržencami stupňuje. Demokrati zaútočia na komunistov stavajúcich nové chalupy. Na Vianoce richtár umiera a jeho úlohu, postaviť všetkým chalupy, prevezme Paľo. Ten však zápasí s nedostatkom dreva a odchádza za vrchnosťou situáciu riešiť. Tam však pomoc nenachádza a tak si dedinčania vybudujú novú, modernú pílú. Zaujímavou zmenou v smere budovateľského filmu je, že v tomto prípade negatívna postava Martina nekončí tragicky. Nakoniec svoje chyby ľutuje a vracia

sa za svojím synom ponúkajúc pomoc.

Opäť môžeme vidieť, že komunistický film končí šťastne. Z hľadiska stereotypu koncov budovateľských filmov, je koniec vo filme Drevená dedina pomerne prekvapujúci. Z veľkej časti budovateľských filmov negatívne postavy končia tragicky. V prípade Martina to však tak nie je. Svoje chyby si uvedomil a na konci sa vracia ako presvedčený komunista.

Dobro v tomto filme stvárňuje okrem nového richtára najmä Paľo. Opäť ide o vysokého, šarmantného, mladého a pozitívne mysliaceho muža. Zlo je naopak stvárňované Martinom, Paľovým otcom. Vo filme sa často vyskytuje s pohárom a cigaretou v ruke. Je proti zmene a predstavuje starý systém, kde bohatí panovali a chudobní hladovali. Postava Martina sa však z časti vymyká stereotypu, nečaká ho tradičný zlý koniec. Nejde o postavu, ktorá by jasne stvárňovala zlého človeka, skôr človeka obávajúceho sa o svoj majetok a rodinu. Táto postava Martina nemá tradičné vlastnosti negatívnej postavy možno práve z dôvodu, aby mala možnosť sa z odporcu zmeniť na podporovateľa systému. Keby sme mu pripísali všetky negatívne vlastnosti, ktoré negatívna postava ponúka, nemala by možnosť obrátiť sa na „dobro“.

Váhavými postavami by sme mohli označiť robotníkov, ktorí sa úplne jasne nehlásili ani k jednej strane, no časom sa postupne pridávali ku komunistom. Hlavným znakom budovateľských filmov je premena spoločnosti na základe pochovávania starého a budovania nového. Myslím si, že práve z tohto dôvodu môžeme jasne označiť tento film za budovateľský- spálenie starých chalúp nemeckou armádou a následné budovanie nových moderných chalúp spoločnými silami.

Záver

Táto bakalárska práca sa zaoberá budovateľskými filmami 50. rokov. Práca hneď v úvode približuje roky zmien a politického vývoja, ktoré mali film postupne definovať ako propagačné médium, využívané ako prostriedok na „správne“ učenie. Trvalo dlhé obdobie, kým sa film v sovietskom Rusku dostal do bodu silného nástroja využívaného na šírenie propagandy. Avšak v čase, keď sme sa stali súčasťou socialistického bloku aj my, model na využitie filmu, ako propagačného média, bol už jasne daný. Trvalo len tri roky, kým sa požadované normy na slovenskú filmovú produkciu jasne stanovili a režiséri tak mohli tvoriť filmy pod kontrolou štátu. Proces nastoľovania socialistického režimu bol tak podstatne jednoduchší a napriek niekoľkým zmenám, je možné povedať, že komunistický

model tvorby filmov sa po troch rokoch začal v slovenskej filmovej kultúre naplno uplatňovať.

Samostatná slovenská kinematografia začala existovať až v 40. rokoch. S príchodom komunistického režimu však začalo aj budovanie nových ateliérov, jedným z nich aj známy ateliér Koliba a do popredia sa dostáva niekoľko významných režisérov. Medzi nimi aj vyššie spomínaní Paľo Bielik, Andrej Lettrich a Vladimír Bahna.

Títo režiséri sa na začiatku 50. rokov venovali tvorbe budovateľských filmov. V tejto bakalárskej práci sú podrobnejšie rozobrané tri z nich, filmy *Priehrada*, *Drevená dedina* a *Pole neorané*. Na základe analýzy týchto filmov sa nám podarilo nájsť spoločný model, podľa ktorého sa tieto filmy natáčali a identifikovať spoločné faktory, ktoré budovateľské filmy prezentovali.

Všetky tri filmy sú charakteristickými filmami éry budovateľských filmov. V *Drevenej dedine* ide o budovanie novej dediny, nakoľko pôvodná bola vypálená ustupujúcimi Nemcami. Vo filme *Priehrada* sa zas spoločnými silami buduje nová priehrada a v *Pole neorané*, je myšlienka budovania trochu viac skrytá, vnímame tu však ako budovanie novej spoločnosti, kde ľuďom neklope na dvere exekúcia. Zaujímavým faktom je, že každý jeden z týchto filmov prezentuje inú dobu v histórii. Kým vo filme *Priehrada* bol príbeh postavený na aktuálnom budovaní Oravskej priehrady, film *Drevená dedina* zas opisuje udalosti krátko po druhej svetovej vojne. *Pole neorané* zas zachádza až do 30. rokov, teda do hospodárskej krízy a opisuje životné príbehy na Kysuciach, kde v tom čase vládla veľká chudoba.

Vo všetkých filmoch však môžeme priehrada, dedinu či samotné neorané pole brať ako symboliku. Vo filme *Priehrada* voda zaleje starú dedinu, obyvatelia však dostanú nové moderné domy s prívodom elektriny, v *Drevenej dedine* sú zase staré domy vypálené a miesto nich sa stavajú nové. *Pole neorané* však až takúto otvorenú symboliku v sebe neskrýva. Pole symbolizuje nové možnosti, kým na začiatku bolo pole neoratelné, ku koncu už v obyvateľoch svitá nádej, že predsa len na tom poli „raz vyorieme aj tú poslednú brázdu.“⁹⁴ Ako všetky socialistické filmy, aj tie budovateľské v sebe nosia tradičnosť šťastného konca. Negatívne postavy vo filme ostávajú sami a porazené, kým tie pozitívne oslavujú úspech a s radosťou sa hrnú do práce aj s váhavými, ktorí zo začiatku nepatrili ani na jednu stranu, no spoločný záujem ich nečakane presvedčil k pridaniu sa na stranu dobra.

⁹⁴BAHNA, Vladimír. *Pole neorané*. Film, online. Bratislava: Štúdio umeleckého filmu, 1953. min.96. Podľa rovnomennej knihy Petra Jilemnického

Budovateľské filmy majú výrazné propagandistické zameranie. Ľahkosť spoločnej práce pri budovaní nových vecí, šťastie v tvárach sympatických hlavných hrdinov a ich prekonávanie všetkých prekážok, tanec a spev... to všetko v ľuďoch vyvolávalo dojem, že všetci idú spoločne „v ústrety krajším zajtrajškom“. Filmy ako také pôsobia na širšie masy ľudí a komunistický režim využíval eufóriu spoločného sledovania, čo práve využívaním spoločných znakov budovateľských filmov pomáhalo vytvárať a šíriť myšlienku budovania novej, šťastnej spoločnosti. A to bola úloha, ktorú tieto filmy v danom režime mali a zodpovedne ju plnili.

Summary

This bachelor thesis deals with the propagandistic films of the 50s. The thesis begins by outlining the years of change and political developments that gradually defined film as a medium used for propaganda, utilized as a means of "correct" education. It took a long time for film in Soviet Russia to reach the point of being a powerful tool used for dissemination of propaganda. However, by the time we became part of the socialist bloc, the model for using film as a propaganda medium was already clearly established. It took only three years for the required norms for Slovak movie production to be clearly defined, allowing directors to create films under the state control. The process of establishing the socialist regime was significantly easier, and despite some changes, it can be said that the communist model of film production began to be fully implemented in Slovak film culture after three years.

Slovak cinema began to exist independently only in the 40s. However, with the arrival of the communist regime, the construction of new studios began, including the well-known Koliba studio, and several significant directors came to the forefront. Among them were the before mentioned Paľo Bielik, Andrej Lettrich, and Vladimír Bahna.

These directors focused on creating construction films at the beginning of the 1950s. In this bachelor thesis, three of these films are analysed in more detail: "*Priehrada*", "*Drevená dedina*", and "*Pole neorané*". Through the analysis of these films, a common model according to which these films were shot was identified, as well as common factors presented in construction films.

All three films are characteristic of the era of construction films. In "*Drevená dedina*," the construction of a new village is depicted, as the original one was burned down

by retreating Germans. In "*Priehrada*," a new dam is built collectively, while in "*Pole neorané*," although the idea of construction is more subtly presented, we perceive it as the building of a new society where people are not threatened by eviction. An interesting fact is that each of these films presents a different period in history. While "*Priehrada*" is based on the current construction of the Orava Dam, "*Drevená dedina*" describes events shortly after World War II. "*Pole neorané*," on the other hand, goes back to the 1930s, depicting life stories in Kysuce, where there was great poverty at the time.

However, in all films, we can interpret the dam, village, or the unplowed field as symbolism. In "*Priehrada*," the water floods the old village, but the inhabitants receive new modern houses with electricity. In "*Drevená dedina*," old houses are burned, and new ones are built in their place. However, "*Pole neorané*" does not carry such overt symbolism. The field symbolizes new possibilities; while initially unplowed, towards the end, there is hope among the inhabitants that they will eventually "*plow even the last furrow*" in that field. Like all socialist films, construction films carry a tradition of a happy ending. Negative characters in the film remain alone and defeated, while the positive ones celebrate success and eagerly engage in work, even convincing hesitant individuals who initially belonged to neither side to join the side of good. Construction films have a significant propagandistic orientation. The ease of collective work in building new things, the happiness on the faces of sympathetic main characters as they overcome all obstacles, dance, and song... all of this gave people the impression that everyone was moving together "*towards a brighter tomorrow*." Films like these appealed to broader masses, and the communist regime utilized the euphoria of collective viewing, thereby using common symbols from construction films to help create and spread the idea of building a new, happy society. And that was the role these films had in that regime, and they fulfilled it responsibly.

Použitá literatura

Knižné zdroje:

BERNAYS, Edward. *Propaganda*. New York: Ig Publishing, 2004. ISBN 978-0-9703125-9-4

CIEL, Martin. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Vlna, 2017. ISBN 978-80-8955028-9

HANÁKOVÁ, Petra. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Vyd. 1. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2010. ISBN 978-80-85187-58-8

KOPAL, Petr a spol. *Film a dějiny 7. Propaganda*. Vyd. 1. Praha: CASABLANCA, 2018. ISBN 978-80-87292-44-0.

KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři. 1948-1956*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X

LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film*. Vyd. 1. Český Tešín: Slovart, s.r.o., 2013. ISBN 978-80-7391-712-8

MACEK, Václav. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896-1969*. Vyd. 2. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2016. ISBN 978-80-85739-68-8

SÍSOVÁ-LIEHMOVÁ, Drahomíra. LIEHM, Mira. LIEHM, Antonín J. *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*. Vyd.1. London: Univ of California Press. 1977. ISBN 0-520-03157-1

TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0

Online zdroje:

Film a divadlo. Bratislava: Osveta, 1970, 14(17), p. [29]. ISSN 0323-2921. Dostupné z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:fbfbb22a-7287-40ee-835a-9f79c7dd1377>

Film a doba: otázky a problémy československé a světové kinematografie : soubor článků a statí o filmové tvorbě. Praha: Československý státní film, 5.1954, 3(2), s. 192. ISSN 1801-9730. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:b4649f30-f960-11e8-8d10-5ef3fc9ae867>

Film a divadlo. Bratislava: Osveta, 1978, 22(15), p. [28]. ISSN 0323-2921. Dostupné z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:e973a63a-0c90-4f12-a7a7-c16e9cae0e76>

Kinema: mesačník venovaný záujmom kinematografie a filmu. Bratislava: Vladimír Rosenbreier, 1933, 1(3), p. 6. ISSN 1337-5083. Dostupné z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:2d150cb1-81e6-455c-9b61-342ccc530020>

Kino. Praha: Československé filmové nakladatelství, 10.9.1953, 8(19). ISSN 0323-0295. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:6bef0ad0-29dd-11e9-a347-005056825209>

Miller, Jamie. *Soviet Cinema, 1929-1941: The development of Industry and Infrastructure*. Europe-Asia Studies. Online. 2006, roč. 58, č. 3 . ISSN 1465-3427. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20451166>

Nové Slovensko: prvý ilustrovaný reprezentačno-propagačný časopis Slovenskej republiky. Nitra: Európa, 1940, 2(3-4), Dostupné z: <https://dikda.snk.sk/uuid/uuid:156502fc-4373-49c3-9c1e-464a1295ab7d>

Pražské noviny. Praha: Státní tiskárna v Praze, 18.01.1936, 257(16). ISSN 1803-4861. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/nacr/uuid/uuid:a889040f-0d80-11ed-b513-001b63bd97ba>

Rudé právo: list Ústředního výboru Komunistické strany. V Praze: [s.n.], 3.9.1950, 30-31(209). ISSN 0032-6569. Dostupné z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:3be38197-82da-492e-af02-86a1878e31b0>

Sociologické Encyklopedie. Sociologická Encyklopedie. Encyklopedie.soc.cas.cz. Online. Dostupné z: <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Propaganda>

Filmy:

BIELIK, Paľo . *Priehrada*. Film, online. Bratislava: Československý štátny film, 1950. Podľa námetu Dominika Tatarka, Ondreja Jariabka a Paľa Bielika

BAHNA, Vladimír. *Pole neorané*. Film, online. Bratislava: Štúdio umeleckého filmu, 1953. Podľa rovnomennej knihy Petra Jilemnického

LETTRICH, Andrej. *Drevená dedina*. Film, online. Bratislava: Československý štátny film, 1954. Podľa rovnomennej knihy Františka Hečka

Seznam příloh

Príloha č. 1: Priehrada (obrázok)

Príloha č. 2: Pole neorané (obrázok)

Príloha č. 3: Pole neorané plagát (obrázok)

Príloha č. 4: Drevená dedina (obrázok)

SCHVÁLENO 3.10.23
MJ

Institut komunikačných štúdií a žurnalistiky FSV UK
Teze BAKALÁRSKÉ diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:
Michaela Novajovská

Razítko podatelny:

Univerzita Karlova Fakulta sociálních věd	
Došlo dne:	13 -09- 2023 -1-
Číslo:	282 Příloh:
Přidělena:	

Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:
2021

Fakultní e-mail diplomantky/diplomanta:
73879519@fsv.cuni.cz

Studijní program/specializace:
Komunikačné štúdiá/ Mediálne štúdiá

Název práce v češtině:

Slovenské budovateľské filmy 50. rokov

Název práce v angličtině:

Slovak propagandistic movies of the fifties

Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2022/2023)

(diplomovou práci je možné obhajovat nejdříve šest měsíců od schválení tezí)

LS 2023/2024

Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce (max. 1000 znaků):

Táto bakalárska práca sa bude zaoberať budovateľskými filmami 50. rokov na Slovensku. Bude opisovať politickú ideológiu skrytú na filmovom plátne a opisovať propagandistické prvky, ktoré si dokázali na svoju stranu pritiahnúť davy ľudí. Okrem toho sa bližšie pozrie na známe osobnosti tohto obdobia, akým bol napríklad režisér Paľo Bielik, známy autor filmu Jánošík, či Vladimír Bahna a Andrej Lettrich. Cieľom tejto práce je objasniť propagandistické prvky a zreteľne ich vymedziť. Nakoľko je propaganda všade okolo nás, je to možnosť, ako sa poučiť z histórie a naučiť sa kriticky identifikovať propagandu v aktuálnych mediálnych sférach.

Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu):

1. **Úvod** – objasnenie, čím sa bude bakalárska práca zaoberať, jej cieľ a očakávania
2. **Propaganda** – definícia propagandy a jej postata v budovateľských filmoch na Slovensku
3. **Budovateľské filmy**- zoznámenie sa s historickým kontextom, náhľad do pozadia filmovej tvorby na Slovensku v období 50. rokov, zoznámenie sa s najdôležitejšími postavami
4. **Priehrada**- analýza filmu Priehrada, od režiséra Paľa Bielika
5. **Pole neorané**- analýza filmu Pole neorané, od režiséra Vladimíra Bahnu
6. **Drevená dedina**- analýza filmu Drevená dedina, od režiséra Andreja Lettricha
7. **Záver**- zhrnutie celkových zistení

Vymezení zpracovávaného materiálu (např. konkrétní titul periodika a období jeho analýzy):

denník Pravda v období od roku 1950-1959, film Priehrada (1950), film Pole neorané (1953), film Drevená dedina (1954) časopis Film a doba (1950-1954), časopis Kinopublikum(1950-1954), časopis Tvorba (1950-1954),

Postup (technika) při zpracování materiálu:

analýza filmových diel, zoznámenie sa s propagandistickými prvkami vo filme a následne objasnenie ich podstaty z historicko-politického hľadiska.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2–5 řádků):

Hanáková, P. (2010). Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra. Slovenský filmový ústav, Bratislava, 16.

Dielo je venované jednému z najvýznamnejších filmových tvorcov slovenskej kinematografie. Podrobne sa zaoberá jeho filmovou dispozíciou a prvkami využitými pri natáčaní. Porovnáva ho s historickým obdobím, v ktorom Bielik tvoril a opisuje, ako tieto vonkajšie vnemy ovplyvnili jeho tvorbu.

Kopal, P a kol. (2013). Film a dějiny totalitních režimů 2012. Paměť a dějiny, 7(02).

Toto dielo skúma vzťah medzi propagandou a filmom, prípadne televíziou. Okrem objasnenia samotného pojmu propaganda a jeho historickej pozície, ďalej podrobne skúma propagandistické javy v známejších filmových dielach.

Lukeš, J. (2013). Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012). Nakladatelství Slovart, sro.

Kniha Diagnózy času popisuje vývoj českého a slovenského filmu od prvých filmových pokusov, až po povojnové obdobie. Podrobnejšie sa zaoberá filmovou tvorbou počas totalitárnych režimov vládnucich na našom území.

Ciel, M. (2017). Film a politika: ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989. Občianske združenie Vlna.

Kniha Martina Ciela sa zaoberá analýzou filmového odvetvia počas obdobia prvého slovenského štátu, 50-tych rokov 20. storočia a počas obdobia normalizácie.

Fialová, E. Vženteková, E.(2020). Slovenský štát vo filme: dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945. Občianske združenie Vlna.

Vrámcami deja knihy Slovenský štát vo filme, sa autorka v prvej polovici knihy sústreďuje na zobrazenie histórie vrámci nehraného dokumentárneho filmu a v druhej polovici sa venuje hraným dielam a ich vyzobrazovaniu politického vývoja slovenského štátu.

Bernays, E. L. (2005). Propaganda. Ig publishing.

Kniha napísaná jedným z kontroverzných historických osobností, Edward Bernays, vynášiel vedeckú techniku ako zmanipulovať dav a práve jeho technika sa stala inšpiráciou pre totalitné režimy.

Taylor, R., & Šustrová, P. (2016). Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo. Academia.

Práve táto publikácia opisuje film ako najsilnejší prostriedok propagandy. Táto kniha sa zaoberá filmom ako prostriedkom propagandy, opisuje spôsoby, ako si sovietske Rusko, či nacistické Nemecko podriadili filmové produkcie a pomocou tohoto médiá šířili svoju ideológiu.

Diplomové práce k tématu (seznam bakalárskych, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let):

Pour, P. (2021). Propaganda a nastolování témat v Československém filmovém týdeníku v roce 1953.

Datum / Podpis studenta/ky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO VE VYHLÁŠCE ŘEDITELE INSTITUTU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE GARANT PŘÍSLUŠNÉHO STUDIJNÍHO PROGRAMU.