

SMIECH AKO ZBRAŇ

Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov

Martin Kaňuch

„Dolistoval scenár a videl, že je zle: áno, hrozilo nebezpečenstvo, že vznikne výborný film.“ Peter Karvaš, *Schvaľovačka* (1960)

Na prelome februára a marca 1961 sa v Ostrave konal III. ročník festivalu československého filmu, ktorý mal podľa vzorovej bansko-bystrickej predlohy predstavovať výročné zhodnotenie úrovne domácej filmovej tvorby a zároveň umeleckého snaženia jednotlivých tvorcov. Na jednej z konferencií filmových pracovníkov, sprievodnom (kolaudačnom) programe festivalu, vystúpil už v pozícii hlavného dramaturga Štúdia hraného filmu v Bratislave aj Albert Marenčina. Svoj príspevok, venovaný hlavne chronicky nepohodlnej otázke veselohry, predniesol ako prvú kritickú reakciu na dehonestujúce odsudky filmov známe z prvého ročníka festivalu.¹⁾ Marenčinov referát je však na druhej strane aj prenikavým, takmer retrospektívnym nahliadnutím projektu satiry ako riskantnej veselohernej formy v československom filme. Ešte na začiatku 60. rokov pripomína jej sovietsku vizitku ako najostrejšieho *bojového umenia*, no zároveň konštatuje, že sa naučila byť málo britkou, programovo nenáročnou a teda okrajovou, pričom jej požiadavka tvorcu skôr odrádza, ako zaujme („vzruší“).

„Vniesť do veselohry vážny problém znamená,“ podľa Marenčina, „vniesť do nej satiru. Strach pred satirou je strach pred vážnym problémom.“²⁾ Ten vyvolávalo *nevyspytateľné* ideovo-politické premeriavanie rôznych (nielen filmových) pokusov o súčasnú satiru v 50. rokoch. Aj preto ostala fenoménom, široko rozvinutou fantáziou i neustále plánovaným projektom (kalkulovanou položkou), najmä jednej dekády. A z hľadiska slovenského hraného filmu predovšetkým otázkou jedného, nie celkom príkladného použitia. Realizácia prvej slovenskej filmovej satiry ČERT NESPÍ (1956) Petra Solana a Františka Žáčka je pozoruhodná práve preto, že bola schvaľovaná už v čase ďalšieho posunu v imaginácii žánru. Knižné vydanie rovnomennej literárnej predlohy Petra Karvaša³⁾ ešte nad-

1) *Protokol III. festivalu československého filmu v Ostravě 1961*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1961, s. 84–86; Oddelenie dokumentácie a knižničných služieb, Slovenský filmový ústav (ODKS SFÚ) Bratislava.

2) Tamže, s. 86.

3) Peter K a r v a š, *Čert nespí*. Bratislava: Práca 1954.

väzovalo na vrcholiacu celoplošnú, intenzívnu kampaň propagujúcu satirickú tvorbu v umeniach a celej kultúre (1952–54). Po odmietnutiach iných satirických námetov (Ivan Bukovčan, Albert Marenčin) a napriek komplikáciám v literárno-dramaturgickej príprave adaptácia prechádzala schvaľovaním aj preto, že ešte mohla byť príkladom, teda vyplývať z dovtedy presadzovanej, prosovietskej predstavy o satire. Nakrúcanie v roku 1956 ju však už posunulo ďalej (prvky civilizmu, irónie). Vznik v tomto medzičase poznamenal aj celkové, skôr rozpačité prijatie filmu po uvedení do kín na jar 1957. V tom roku sa pre Solana nádejne rozbehla príprava ďalšej adaptácie satirickej poviedky *Barnabáša Kosa vzostup a pád* (z rovnakého súboru Karvašových poviedok). „Peklom schvaľovania“ sa jej však podarilo definitívne prejsť až v roku 1964. V zmenených podmienkach už malo satirické ostrie Solanovho *Kosa*, ale aj iných satirických filmových projektov, celkom odlišné parametre.

1950: Formovanie predstavy

Nevyhnutnou podmienkou zrodu prvej slovenskej filmovej satiry bol – v kontexte česko-slovenskej kinematografie – proces komplexnej ideologickej očisty buržoáznymi „náhľadmi a návykmi“ kontaminovaného filmového humoru, kozmopolitizmom a konvenčnosťou oslabeného žánru veselohry (komédie) a v rámci neho i satiry.⁴⁾ Prisvojovanie v kontexte socialistickej kultúry vychádzalo z formovania základnej predstavy o ich novej perspektíve, zaradení a úlohách. Aktualizáciu veselohernej a satirickej filmovej tvorby, vedenú analogicky predovšetkým podľa sovietskeho vzoru, tvorilo v prvom pláne kritické vymedzenie voči jej „degenerácii“ v domácej predfebruárovej produkcii a zároveň kodifikácia jednoznačného výchovného (pokrokového) poslania. V rozsiahlej štúdii, sledujúcej povojnový vývoj domácej filmovej veselohry až po nakrútenie filmu *HUDBA Z MARSU*, to zhrnul Otakar Váňa:

S nástupem a výstavbou nového společenského základu bylo s theoretického hlediska třeba, aby veseloherní žánr změnil kvalitativně své rysy, aby byl uveden do souladu s novou společenskou základnou, aby s novým posláním nabyla jeho díla nového obsahu a nové formy.

S hlediska praktického bylo pak třeba vrátit a vymezit tomuto žánru, jenž byl pro svou dřívější ideově vyhraněnou služebnost starému společenskému řádu i pro svou degeneraci odstaven v době revolučních přesunů sil do pozadí, jeho postavení mezi žánry ostatními, jejichž vnitřní přestavba nebyla tak složitá.

4) Na Slovensku sa o vlastnej tradícii filmových veselohier hovoriť nedá. Prvým povojnovým pokusom, neskôr varovne pripomínaným ako zlyhanie, bola „buržoázna“ *ČERTOVA STENA* (1948) Václava Wassermana. V jednom z referenčných textov nielen pre filmových kritikov, ale aj ostatných kultúrnych pracovníkov, definoval Grigorij Alexandrov veselohru ako umelecký druh a satiru ako jeho žáner. S pojmi veselohra a komédia sa v českom preklade pracuje ako se synonymami. Grigorij A l e x a n d r o v, *Principy sovětské veselohry. Nový film* 1, 1950, č. 2, s. 149–164.

Složitost vnútorná prestavby veseloherného žánru tkvела – kromě zmíněné degenerace a služebnosti – i v tom, že nové pojetí veselohry bylo po dlouhou dobu taraseno zhoubným přežívajícím nánosem minulosti – rozbahnělého měšťáctví.⁵⁾

Prvoradé bolo vtiahnutie filmovej veselohry, podobne ako ostatných žánrov, do spoločenského diania. Realistická veselohra mala vyjadrovať zaujatý postoj k „plnokrvnej skutočnosti života“, výlučným zameraním na pracujúceho človeka si ho mala na svoj obraz pestovať ako nový typ konzumenta výsledkov filmovej práce. Prvým krokom bola voľba aktuálneho, „časovo sviežeho a bezprostredného“ námetu a jasné pomenovanie pozície hlavného (typického) hrdinu.⁶⁾ Na vylúčenie možnosti prijatia neaktuálnej alebo únikovej tematiky bolo v prvej fáze vývoja filmovej dramaturgie na Slovensku (do roku 1950) potrebné, aby všetky úrovne filmovej tvorby, povedané s Pudovkinom, ovládol „duch plánu“.⁷⁾ Prechod k jej zefektívneniu (kontroly) charakterizoval František Žáček – hlavný dramaturg slovenského filmu a kľúčová postava jeho vedenia prvej polovice 50. rokov – ako prístupenie „k presnému tematickému plánovaniu v dramaturgii, teda takmer k systému získavania aktuálneho námetu pomocou presnej, vymedzenej ideovej objednávky“.⁸⁾ Nový obsah sa síce stal primárnou zložkou diela, ale schematizmus jeho spracovania si aj v prípade veselohier vynucoval formu veselohry-agitky.

Rozhodujúci impulz k obozretnej revitalizácii filmovej veselohry, a následne aj satiry, prinieslo „iniciačné“ uznesenie predsedníctva Ústredného výboru KSČ o tvorivých úlohách československého filmu z apríla 1950. Mal podobu jediného, no o to jednoznačnejšie formulovaného odstavca. Vylučoval akúkoľvek možnosť, aby sa veselohra mohla stať opäť „len zábavnou a nepolitickou podívanou“. Prvýkrát sa v najvyššom straníckom dokumente ako záväznej direktíve deklarovalo jej zvláštne postavenie – definoval ju a oficiálne povolil ako „ostrú politickú zbraň“, určenú na šírenie výsmechu odumierajúceho sveta včerajška a vyzdvihovanie veselých a optimistických črt súčasnosti.⁹⁾ V postupnom inštruktážnom rozpisovaní a komentovaní jeho politického zmyslu smerom dole sa postupovalo najprv v súlade so sovietskou skúsenosťou. Paralelne alebo až následne sa v rôzne distribuovaných kultúrnych periodikách (*Literární noviny*, *Film a doba*, *Kino*, *Náš film*, *Kultúrny život*, *Slovenské pohľady*) objavovali reakcie, ďalšie preklady ruských štúdií i domáce úvahy, poznámky, rozvedenia, diskusné príspevky – opatrné testovanie správneho porozumenia, navádzanie k nemu vo vlnách prezentačných kampaní. Preklad učebnicovej state režiséra Grigorija Alexandrova *Princípy sovietskej veselohry* (1949) publikoval napríklad časopis *Nový film*, s vloženými osloveniami československého čita-

5) Otakar V á ň a, Cesty rozvoje československé filmové veselohry (I.). *Film a doba* 4, 1955, č. 9–10, s. 394.

6) Problémy s výberom a ďalším rozpisovaním takého námetu v podmienkach kinematografie na Slovensku do roku 1950, kde bola podľa slov Jána Kalinu (umeleckého šéfa slovenskej výroby filmov) pred piatimi rokmi ešte „filmová Sahara“, komplikovali nielen situáciu dramaturgie, ale nadhlo deformovali i prax schvaľovania, najmä v oblasti veselohernej či satirickej tvorby. Ján K a l i n a, Podiel slovenského filmu na budovaní mieru. *Náš film* 4, 1950, č. 14, s. 263.

7) Vsevolod P u d o v k i n, Bojovať filmom proti reakcii. *Nový film* 1, 1950, č. 1, s. 43.

8) František Ž á č e k, Súčasný námet vo filme včera a dnes. *Náš film* 4, 1950, č. 18, s. 343.

9) Za vysokú ideovú a umeleckú úroveň československého filmu. Usnesenie predsedníctva Ústredného výboru KSČ o tvorivých úlohách československého filmu. *Náš film* 4, 1950, č. 7, s. 123.

teľa, v tom istom aprílovom termíne, ako bolo prijaté uznesenie.¹⁰⁾ V rámci ideologického rozcvičovania veselohry a satiry z nej na Slovensku v období do roku 1953 bohato čerpal napríklad Ján Kalina, nielen filmový funkcionár, ale aj ich zaujatý propagátor.

Z uvedených poučení treba nám spresniť aj poslanie humoru v našej spoločnosti, pretože z týchto prameňov sa plnilo a bude aj ďalej naplňovať riečište českého a slovenského humoru. Príklady našich a ruských klasikov a sovietske poznatky, ku ktorým sa dospelo v konkrétnej tvorbe a v ohni diskusií, musia sa stať sprievodcami, pomocníkmi a inšpirátormi celej našej humoristiky a satiry.¹¹⁾

Veselohra sa po roku 1950 začala prehodnocovať ako jeden z najzávažnejších filmových žánrov („ľudom milovaný“), to znamená s najväčším pozitívnym presvedčovacím potenciálom. Na jeho prijatie ale museli aj podľa Alexandrova najprv dozrieť politicko-spoločenské podmienky („nálada v krajine“), čo sa dalo vyjadriť napríklad úmerou: lepšie, veselšie sa nám žije, chceme sa aj v kine viac smiať.¹²⁾

Náladu však aj u nás dočasne kazili najmä *nesprávne predstavy* rozšírené medzi niektorými teoretikmi a kritikmi, ktorí sa domnievali, že „opravdová veselohra nemá v našej spoločnosti potrebný základ, že jej rozkvet je v našich spoločenských podmienkach nemožný“.¹³⁾ Spomínaný systém plánovania i triednosť dramaturgie, ktoré na Slovensku reprezentoval Žáček, sa po roku 1950 nedarilo adekvátne previesť do správnych pomerov ideovosti a umeleckosti, do ďalšieho „ideovo účinného a umeleckého spracovávaní“ najmä veseloherných námetov. Už svojou podstatou – princípom negácie, ukazovaním rozporov – stále narážali na krížiacu sa limitu schematizmu, správnej typizácie (miera kladnosti), proporcionality (vyváženosť pozitívneho i negatívneho, smiešneho i vážneho), dokonca i aplikácie „smutne preslávenej teórie bezkonfliktnosti“.¹⁴⁾ Tá vychádzala zo sovietskej predstavy už dobojovaného zápasu („uhasínania konfliktov“), resp. zo zdarne inštalovanej a výstavnej ideality. Neskôr jej škodlivé účinky aj u nás odkrýval napríklad Alexander Burov:

10) Pôvodne išlo o prednášku, ktorú Alexandrov predniesol členom delegácie Československého štátneho filmu na návšteve Moskvy v júni 1949.

11) Ján K a l i n a, *Bojové poslanie humoru a satiry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1953, s. 236.

12) Pozornosť odpútavajúci, rozptyľovací rozmer preferovania veselohernej objednávky v kontexte politických procesov, menovej reformy atď., zväzoval vedenie dramaturgie. Už s ľahkosťou odstupu v čase to naznačuje napr. scenárista František Petro: „Vo vyšších politických sférach síce lámal kdekomu kosti uragán triedneho boja, ideologická zrážka pravoverných a poblúdlivcov, ale dolu sa žiadala filmová veselohra. ‚A koncipuj ju tak‘ – prízvukoval mi marxistický estetik Žáček – ‚ako konflikt dobrého s lepším. V dnešnom umení niet miesta pre vyložene negatívnych hrdinov...‘.“ František P e t r o, *Prvé kroky hraného filmu (osobné spomienky)*. Bratislava: SFÚ 1984, s. 9.

Ako dvojplánový hrozivý odkaz, v uvedenom politickom kontexte rokov 1952–53, nakoniec pôsobí i Stalinov citát (z listu Demjanovi Bednému) v podobe „nevyhnutného“ rámca uvádzajúceho celú Kalinovu knihu o humore a satire (pozri pozn. 11): „Je veľmi správne, že máte radostnú náladu. Filozofia svetobôľu nie je našou filozofiou. Nech trúchlia tí, čo umierajú a dokonávajú.“

13) O. V á ň a, c. d., s. 398.

14) Variácie takejto formulácie plus úvodzovky boli demonštratívne používané už v prekladoch textov ruských autorov od roku 1952. Pozri napr. Jakov E l s b e r g, *Za bojovú sovietskú satiru*. *Slovenské pohľady* 69, 1953, č. 6; Alexander B u r o v, *Smiech – zbraň v boji nového proti starému*. *Kultúrny život* 8, 1953, č. 5.

„Teória“ bezkonfliktovosti je pokus zahladzovať reálne protirečenia vyskytujúce sa v našej sovietskej skutočnosti, zastrieť alebo celkom odstrániť z umenia záporné zjavy a charaktery, obmedziť sa len na zobrazovanie kladných stránok života, čo má za následok prikrášľovanie skutočnosti, jej zjednodušovanie a falšovanie. [...]

No keď sa zobrazuje jedna stránka protirečenia (kladná) a ignoruje sa druhá (záporná), vtedy skutočnosť zobrazená v umení, nevyhnutne nadobúda statickú povahu. To je pochopiteľné, pretože sa z nej vyhadzuje sám zdroj, sama podstata vývoja, a tu autor, aby oživil zobrazované, aby dodal zdanlivosť plného života, musí nevoľky siahať po všelijakých vymyslených „konfliktoch“, založených na využití nedorozumení, na náhodnej shode okolností atď. A v najlepšom prípade sa autor obracia k situácii, ktorá dostala u nás názov konfliktu „medzi dobrým a lepším“. ¹⁵⁾

Na základe toho potom jej zástancovia trvali na neopodstatnenosti akéhokoľvek kritického – aj humorného, veseloherného odhaľovania nedostatkov, lebo tie už nemohli byť typické pre život v novej dobe. Naopak zľahčovanie a nepatričný výsmech mohli poškodiť rozpracovaný obraz budúcnosti a skôr napomáhať vnútorným i vonkajším nepriateľom v ideologických protiútokoch. Tento typ, podľa Burova, „pštrosej“ politiky kultúry a umenia, „scholastického“ prístupu k živej skutočnosti, pochopiteľne diskvalifikoval najsilnejšiu zbraň smiechu – satiru, ktorú do konca roku 1952 nielen v kontexte filmovej kultúry u nás nebolo možné tematizovať. Na druhej strane sa tak potenciálnym autorom už v predstihu odkryla krehkosť, nebezpečnosť či nevyspytateľnosť existencie imaginatívneho poľa satiry v paranoidnom režime socialistického riadenia kultúry. V rovine metaforického opisu znamenala veseloherná a satirická tvorba vykročenie na „tenký ľad“ alebo „horúcu pôdu“, kde sa pod tlakom schvaľovacej ostražitosti nutne rozpúšťala vlastná predstava autora o zacielení humoru a satiry, aby sa zneistený postupne prispôbil ich kolektívnej neutralizácii počas literárno-dramaturgickej prípravy. ¹⁶⁾

1952: Priostrovanie obrazu

Od 5. do 12. októbra 1952 sa v Moskve konal XIX. zjazd Všeľvazovej komunistickej strany (boľševikov), na ktorom hneď prvý deň predniesol Grigorij Malenkov, prvý tajomník a budúci (len krátkodobý) nástupca Stalina, známu obsiahlu správu o činnosti ústredného výboru strany. Pasáže prejavu, v ktorých sa venoval problémom umenia a ideológie, potrebe zmeny kurzu, predstavovali ďalší vzorový impulz („cesta ožiarená majákom“) aj pre vývoj československej kultúry. Otváranie priestoru pre očistnú, indivi-

15) Burovov podrobný kritický rozbor (pôvodne *Iskusstvo kino*, 1952) ponúkol slovenskej kritikej obci časopis *Kultúrny život* začiatkom nasledujúceho roka. A. B u r o v, c. d., s. 7. Ján Kalina s ním následne ilustratívne pracoval na Slovensku. Ján K a l i n a, K niektorým otázkam slovenskej satiry. *Kultúrny život* 8, 1953, č. 17, s. 3.

16) „Ciele“ pritom neurčovali humoru len tematické rozvrhy, ale aj zvonku avizované/rozbiehané *veľkorysé kampane* (predvolebné, bytové, náborové), alebo iné ne-priamo direktívne objednávky či samozávázky (filmy ako dary zjazdom strany). Pozri O. V á ň a, c. d., s. 396.

dualizovanú i inštitucionálne vedenú kritiku a sebakritiku v rôznych sférach spoločnosti malo namiesto zastierania odhaľovať „hnisavé“ ložiská nezdravých zjavov, stalinsky preventívne „vyťahovať na svetlo ozajstný život, nech je hocako nepríjemný“. ¹⁷⁾ Výchovou k vysokej politickej bdelosti človeka bola na zjazde oficiálne poverená práve satira. O jej obnovení licencii ako nástroja kritiky, najvyhranenejšieho veseloherného formátu, ale aj ako špeciálnej ideologickej zbrane, pohotovo (v čísle z 11. októbra) informovali *Literární noviny*.

Naši spisovatelé a umělci musí ve svých dílech tepat vady, nedostatky a nezdravé zjevy, jež jsou rozšířeny ve společnosti, ukazovat na kladných uměleckých postavách lidí nového typu, jejich lidskou důstojnost v celé velkoleposti a tím přispívat k tomu, aby v lidech naší společnosti byly vychovávány charaktery, návyky a zvyky, oproštěné od vředů a vad, způsobených kapitalismem. [...] Bylo by nesprávné myslit, že naše sovětská skutečnost neskýtá materiál pro satiru. Potřebujeme sovětské Gogoly a Ščedriny, kteří by ohněm satiry vypalovali ze života všechno záporné, prohnilé, odumřelé, všechno co brzdí postup vpřed. ¹⁸⁾

Nadviazanie na preverené tradície satiry, diela vybraných satirikov-klasikov, definitívne odmietnutie „výmyslu“ bezkonfliktnosti, resp. výlučnosti pojmov „kladného smiechu“ a „kladnej veselohry“ (bez záporných typov), ¹⁹⁾ a naopak povzbudzovanie humoru a satiry „na vnútorné témy“ (preferencia demaskujúcej, „odhaľujúcej veselohry“) rozbehli formovanie predstavy o sovietskej satire a zároveň spustili nevídanú propagáciu jej nových spoločenských záväzkov vo všetkých sférach kultúry a umenia. Predošlý vývoj sa už nedal trpieť: „satirický smiech potrebujeme dnes tak ako nikdy“. ²⁰⁾

Základ novej predstavy naznačil už Malenkov, keď sa v prejave dotkol typickosti, vyjadrovania podstaty daných sociálne historických javov a v tej súvislosti upozornil aj na kľúčovú funkciu „vedomého nadsadenia“ a „priostrenia obrazu“, ktoré typickosť plne odкрýva a zdôrazňuje (odkazujúc na Gorkého). Tvorba sociálneho typu znamená vystihnutie hlavnej črty, vlastnosti (pričom typické neznamená najčastejšie, aj ojedinelá „odporná črta“ sa dá vystihnúť). ²¹⁾ Pri satirickej typizácii ide o výstižnosť a dôraznosť podania hlavnej zápornej črty daného typu, ktoré odкрývajú a objasňujú zmysel sledovaného javu. „Presnosť streľby“ (Alexandrov) a sila dôrazu sú práve tie chýlostivé premenné

17) Josif V. S t a l i n, *Spisy* (sv. 7). Bratislava: Pravda 1952, s. 34.

18) Grigorij M a l e n k o v, O otázkách literatury, umění a ideologie. Výňatky ze správy ÚV VKS (b) XIX. sjezdu strany. *Literární noviny* 1, 1952, č. 36, s. 3.

19) Neskôr aj otázka kladnej (konštruktívnej) satiry, ktorá neničí, neodmieta, ale buduje a upevňuje.

20) Referát Malenkova a prejavy ďalších delegátov uvádzali fakty o tom, „že sa u nás vyskytuje byrokratizmus a prietahy, rodinkárstvo a skupinkárstvo, karierizmus a bezzásadovosť, nešváry a priestupky; že zďaleka ešte nevyhynuli zamaskovaní meštiaci, bezduchí úradníci, ohovárači a intrigáni, darmožráči, povalači a rozkrádači spoločenského vlastníctva... Je pochopiteľné, že umenie nemôže prejsť ponad toto všetko, ak sa chce nazývať realistickým umením.“ A. B u r o v, c. d., s. 8.

21) Princíp ščedrinovského smiechu spočíva podľa Kalinu v nadsádzke prechádzajúcej až do fantastična. „Život niekedy prekonáva najnepravdepodobnejšiu satiru,“ píše Ščedrin, vtedy sa aj nadsádzka javí ako bledý odlesk skutočnosti. Cit. podľa J. E l s b e r g, c. d., s. 490 a J. K a l i n a, *Bojové poslanie humoru a satiry*, s. 61.

z rovnice nevyspytateľnosti v tvorbe socialistickej satiry. Pri formovaní profilu satiry ďalší vykladači už vedomú nadsádzku testovali ako estetickú kategóriu, ktorú ešte treba podrobne rozpracovať (otázku „triezivosti“ alebo „majstrovstva“), na rozdiel od vyčerpaného pojmu hyperbolizácie, t.j. nadsadenia len vonkajších rysov obrazu.²²⁾ Spolu s priostrením – plodnosť tohto pojmu potvrdí príznačné bujnenie metaforiky „ostrej zbrane“ (v zmysle presného i efektívneho pracovného nástroja, biča, rašple, skalpelu a pod.) – mali za cieľ prienik do hĺbky a vnútorné odhalenie *tendencie* nahliadnutej skutočnosti. Tvoríť satiru je vec zásadného postoja, „vratkosť svetonázoru“ je neprípustná. Spolu s tým si vyžaduje istú mieru sústredenosti a vážnosti, ktorú autor nemôže podceňovať neškodným vtípkovaním alebo sklžavaním k „samoučelnému smiechovému efektu“²³⁾ (fraškovitosť a snaha o smiešnosť predbieha kritickosť). Hýbateľom kritiky v pokrokovej satire sa podľa Elsberga stáva na začiatku *pátos hnevu*, pobúrenia a usvedčovania (odhaľovania). Z toho budú vychádzať ďalšie, viac či menej rezolútne volania po neúprosnosti, jedovatosti („Je treba více nenávisť v satíře!“²⁴⁾), výbušnosti, bojovnosti, útočnosti, prieraznosti „satirickéj delostreľby“²⁵⁾ a strašnom, hroznom smiechu z vedomia prevahy nad porazeným zlom. Satira z princípu nemôže byť dobráčka, prívetivá,²⁶⁾ rozhorčenosť priťahuje pozornosť, slovami Lenina: „písať o škodlivom bez hnevu, znamená písať nudne“.²⁷⁾ Humor chce napravovať, satira odstraňuje nakazené. Hlavne v tom sa líši satirik od veseloherného autora i humoristu, ako to ešte na konci 50. rokov ozrejmuje kritik Jan Petrmichl v úvode k výberu satiry a humoru *Bičem a rašplí*:

Humorista se dovede usmívat i tomu, co miluje, satirik se vrhá především na to, co nenávidí. Humorista je shovívavý a odpouští, satirik je nemilosrdný a zatracuje. Je nelítostný. Vždy útočí. Je vojákem, jenž stojí před nepřítelem.²⁸⁾

Ani na Slovensku nemohla byť predstava o ráznom satirickom geste, slovami spisovateľa Vladimíra Mináča, menej hrozivá: „Vypaľuje sa ohňom, nie pomarančovou šťavou.“²⁹⁾ No popáliť sa zvykol i podpaľáč, podobne ako sám Mináč (v roku 1950 pre poviedku *Slávnostná schôdza* obvinený zo zoščenkovčiny), ktorý sa neprozreteľne dotkol „osobnej autority“, tých čo podľahli čaru schôdzovania (Majakovskij).

O satire sa aj v československom kontexte najčastejšie hovorilo buď v línii jednoznačnej *frontovej* alebo pestrej *komunálnej* metaforiky: ako zbraň mala jednoducho rezať, bodáť,

22) J. E l s b e r g, c. d., s. 489.

23) J. K a l i n a a kol., *Smiech je dobrá medicína. Pásmo humoru a satiry*. Bratislava: Slovenské divadelné a literárne zastupiteľstvo 1954, s. 2.

24) Antonín J e l í n e k, Diskutujme o podstatném. *Literární noviny* 3, 1954, č. 37, s. 4.

25) Vladimír P o l a k o v, Niekoľko myšlienok o satire a humore. *Kultúrny život* 12, 1957, č. 45, s. 10.

26) „Prečo tak krotko, preboha? Prečo tak kompromisne? Kde je tvoja umelecká smelosť, tvoja občianska odvaha, tvoj rozmach? Saltykov i Ščedrin sa od hanby obracajú v hrobe...“ Peter K a r v a š, Poučná príhoda o satire. In: Týž, *Čert nespí*. Bratislava: Práca 1954, s. 73.

27) Cit. podľa Jurij B o r e v, *Základní estetické kategorie*. Praha: Nakladatelství politické literatury 1963, s. 287.

28) Jan P e t r m i c h l, *Bičem a rašplí. Satira a humor v dělnickém tisku 1870–1918*. Praha: SNPL 1959, s. 5.

29) Vladimír M i n á č, Smelšie zdvihnúť zbraň satiry! *Kultúrny život* 9, 1954, č. 39, s. 1.

bičovať či výsmechom spaľovať spoločensky škodlivé, charakterové i pracovné nedostatky (napr. prospechárstvo, byrokratizmus, fráizmus). V druhom prípade mala ako nástroj najmä kovať, tepať, zametať, čistiť (kozmeticky odstraňovať „drobné vřídky z tváre života“), alebo drhnúť stopy v prvom rade malomeštiackeho správania.³⁰⁾ Vzácnjšou, lebo často vnímaná ako opačný extrém vulgarizácie (lacného vtipkovania) bola intelektualizácia satirického výkonu, hroziaca zase nihilizmom – t.j. predstava satirika ako mysliteľa.³¹⁾ V knihe *Čert nespí* si ho napokon Karvaš predstavoval v jemne ironickej perspektíve ako chirurga, ktorý presnými zásahmi a „neľútostným nožom zbavuje zdravé telo nádoru!“³²⁾ Satirické (nielen filmové) diela pritom mohli podľa Karvaša využívať na depantanie nepriateľa pestrý *bojový arzenál*, resp. rôzne *čistiace prostriedky* – persifláž, iróniu, hyperbolu, paradox, krajnú štylizáciu, sarkazmus či pamflet.

Pátos hnevlivej satiry, účastného vzrušenia nad pranierovanou skutočnosťou, inšpirovaný najmä Ščedrinom a Majakovským, bude celé 50. roky živiť ten bojovne nekompromisný diskurz satirického vypaľovania, vyrezávania „materských znamienok kapitalizmu“ – malomeštiackych prežitkov minulosti, ktoré stále strašia vo vedomí ľudí.³³⁾

1954: Ofenzíva satiry

Na sovietsky signál sa tak aj v československej kultúre rozbehlo obdobie pomerne intenzívnej reformácie predstáv o satire ako spoločensky najzávažnejšom druhu humoru, obdobie jej teoretickej i praktickej exploatácie ako novej posily na ideologickom fronte – resp. ako nástroja kritického sondovania kvality socialistického života.

V slovenských pomeroch tlmočil neodkladnú potrebu satiry medzi prvými Ján Kalina, spisovateľ a scenárista, bývalý umelecký šéf slovenského filmu. Stal sa propagátorom a horlivým zástancom rôznosti satirického vypovedania na „všetkých úsekoch kultúrneho a umeleckého frontu“. V roku 1953 mu vyšla kniha *Bojové poslanie humoru a satiry*, kompendium venované sile smiechu, jeho ľudovým zdrojom a spoločenskej účinnosti, ako aj tradíciám, funkciám i súčasným podobám (literárneho, novinového, divadelného, rozhlasového, filmového) humoru a satiry. Bol autorom poviedok, zostavoval súbory „satirického materiálu“ (častušky, monológy, scény, skeče) pre estrády.³⁴⁾ Prvolezeckým článkom „K niektorým otázkam slovenskej satiry“, uverejneným v *Kultúrnom živote*, naštartoval v slovenských podmienkach rozsiahlu rehabilitačnú kampaň satiry, keďže Malenkovove slová „pohli – zdá sa – stojatými vodami tejto oblasti aj u nás“.³⁵⁾ Od týchto

30) Uvedené, ale aj ďalšie výrazy afektovanej rétoriky koncentruje napríklad číslo Literárnych novín venované konferencii o satire (november 1954). *Literární noviny* 3, 1954, č. 46.

31) Jiří Hájek, Cesta k zítřku naší satiry. *Literární noviny* 3, 1954, č. 43, s. 7.

32) P. Karvaš, *Poučná příhoda o satire*, s. 74.

33) K rôznym súvislostiam vojenského, bojovo-útočného nalaďovania kultúry a umenia pozri napr. Alexej Kušák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst 1998, s. 370 a n.; Vladimír Maura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 36–47 (kap. „Poslední bitva“).

34) Koncom 50. rokov napr. viedol *Polnočník* – neoficiálny orgán SSS (Sväzu slovenských satirikov). Ján Kalina, *Polnočník*. Bratislava: Mestská agentúra pre koncerty a estrády 1959.

35) J. Kalina, c. d., s. 3.

verejne úvodných Kalinových slov budú pre satirickú agendu ako takú (tvorbu i jej kritiku) okrem iného príznačné aj rôzne stopy nadhľadu – vyjadrenia sebareflexie (smelosti i ustupovania jej aktérov).

Sme svedkami začiatku radostnej aktivizácie: rad spisovateľov sa hlási o slovo (alebo aspoň hodlá sa ohlásiť) v satirickom tóne, z oficiálnych miest odznievajú (zatiaľ) deklaratívne vyhlásenia o význame a potrebe satiry a pripravuje sa aj prvá celoštátna konferencia satirikov.³⁶⁾

Dosiahnutiu uvedeného cieľa satirickej ofenzívy v podobe samostatnej celoštátnej konferencie predchádzala všeobecná mobilizácia aparátov (organizácií, zväzov, klubov), povzbudzovanie tvorby, programovanie a kontrolované rozvíjanie množstva „osvetľujúcich“ aktivít. Posledné literárne príspevky³⁷⁾ dopĺňali návraty k overeným domácim tradíciám (Jaroslav Hašek, Janko Jesenský) spojené s aktualizujúcimi doslovmi a komentármi. Tribúnmi a zároveň prieskumníkmi voľnosti satiry sa pochopiteľne stali humoristické časopisy (*Dikobraz*, *Roháč*), satirické texty a obsiahlejšiu reflexiu ponúkali periodiká ako *Literární noviny* a *Kultúrny život* – prostredníctvom spomínaných prekladov inštruktážnych textov, seriálov diskusií (tvorcov i čitateľov) a hlavne recenzií na pribúdajúce satirické, najmä literárne a divadelné diela, prípadne estrádne programy (malé javiskové formy). Fenoménom, ktorý už od októbra 1953 začal naostro skúšať mantinely „potrebnosti“ satiry, sa stalo práve uvedenie satirického pásma spisovateľa a novinára Václava Jelínka *Skandál v obrazárne* na scéne pražského Armádneho umeleckého divadla. Rastúca popularita pestrej trojhodinovej prehliadky – odkrývajúcej celé spektrum ľudskej malosti, pomýlenosti a pokrivenosti, ktoré reprezentoval zástup „prospěchářů, byrokratů, frázistů, patolízalů, kariéristů, obezličkářů, diktátorků“³⁸⁾ – prebudila obavy i kritiky „panikárov“ (škodoradosť napomáha nepriateľovi) a teda i volanie po zákaze.³⁹⁾ Za divadlom už začínala najširšia oblasť praktickej exploatácie satiry, v ktorej sa dostávala najbližšie k „masám verejnosti“, t.j. oblasť estrád a ľudovej zábavy.⁴⁰⁾ Od malých javiskových satirických foriem sa očakávalo najpriamejšie ideologické pôsobenie, školenie. Na strane druhej, satirické pásma známych literátov (Radovan Krátký, Ján Kalina⁴¹⁾) pre tvorbu estrádnych programov v závodných kluboch, resp. súboroch ľudovej umelc-

36) Tamže.

37) Napríklad texty literátov, dramatikov, scenáristov, publicistov – Václava Lacinu, Jana Mareša, Jiřího R. Pícku, Radovana Krátkeho, Václava Jelínka, Vladimíra Mináča, Ladislava Mňáčka, Jána Kalinu, Petra Karvašu, Alberta Marenčina, Jozefa Talla a ďalších.

38) -g-, *Skandál v obrazárne*. *Kino* 9, 1954, č. 3, s. 37.

39) Podľa nadšenej reakcie Kalinu tieto hlasy umlčala až osobná účasť prezidenta Antonína Zápotockého na predstavení, ktorý potom z „najvyššieho miesta“ inscenáciu po(s)chválil. Ján Kalina, *Znovuzrodenie satiry*. *Kultúrny život* 8, 1953, č. 51–52, s. 19. O popularite *Škandálu* nesvedčí len počet repríz a miest po Československu, kde sa odohrali, ale aj záznam vybraných obrazov z predstavenia (v réžii Václava Wassermana) pre prvé silvestrovské vysielanie Československej televízie (31.12.1953).

40) Estrády boli podľa Kalinu „živé satirické noviny“ predvádzané na pódiu, ktoré pohotovo, kriticky a ostrovtipne reagovali na vnútorné i zahranično-politické aktuality. Ján Kalina, *Naša satira a malé javiskové formy*. *Kultúrny život* 9, 1954, č. 41 a č. 43.

41) Napr. návody na použitie: Ján Kalina, *Dolu s maskou*. Bratislava: Práca 1953; Radovan Krátký, *Pojďte s námi dělat satiru*. Praha: Práce 1954. Najmä Krátkeho práca je reprezentatívnou ukážkou

kej tvorivosti (EUT), spolu s vyhlasovaním verejných súťaží na satirické hry maximalizovali pôsobnosť a imagináciu satiry v československej kultúre 50. rokov (s vedľajším účinkom umiernennej ventilácie prípadného rozčarovania tých „dole“). Naznačuje to ako pars pro toto aj príspevok *O vážnosti směšného* Jaroslava Hudečka, kultúrneho pracovníka súboru EUT zo Svitav, ktorým sa zapojil do diskusie o satire v *Literárních novinách*:

Dosud jsme odkázáni na nemnoho satiriků. Otevřete dveře začínajícím mladým autorům, vyhlaste častěji soutěže a uvidíte, kolik se objeví nadějných talentovaných satiriků, kolik bude správných a také i nesprávných projevů. Vždyť v každé továrně se najde dobrý satirik, který potřebuje pomoci a rady k mistrovskému zacházení s perem. Nebojte se toho!⁴²⁾

Zlatým obdobím imaginácie a tvorby satiry sa stal bezpochyby rok 1954. Aktivizácia kulminovala nielen v kruhoch spomínanej diváckej masy (pred závodnými pódiami), kde v sebe mohol každý objavovať potenciál satirika, ale najmä smerom k epicentru rozhodovania – v podobe vrcholových, štatút satiry stále projektujúcich podujatí. Po tom, čo rok satiry otvorila v januári veľká výstava na Slovanskom ostrove *Smích boří a tvoří* („ukážky smíchu od starých Egyptanů po Dikobraz“), sa jej zainteresovaní začali venovať už od vzniku *komisie pre satiru* pri Zväze československých spisovateľov (marec) na jej plenárnych zasadnutiach, a tiež na prvom celoštátnom zjazde ZČSS (5.–6. apríl, Praha), kde predseda zväzu Jan Drda vyzval satirikov k smelším útokom a nielen na „malé ryby“.⁴³⁾ Posun pozornosti k ľudovej zábave, satire na estrádach, potvrdili vo svojich správach Antonín Novotný (prvý tajomník ÚV KSČ) a Václav Kopecký (minister kultúry) na júnovom X. zjazde KSČ.⁴⁴⁾ Ako prvé vyvrcholenie formovania predstavy a zároveň ofenzívy satirickej tvorby v kultúre a umení bola plánovaná – v istom zmysle rekapitulácia – samostatná celoštátna konferencia o súčasnej satire (pod heslom *Aby satira bola ostrou zbraňou*), ktorá sa ako derivát aprílovej konferencie ZČSS konala v dňoch 3. a 4. novembra 1954 v Prahe. Hlavní rečníci za českú (Václav Lacina) i slovenskú stranu (Miroslav Procházka), ďalší referujúci i diskutujúci (Jan Mareš, Zuzka Zguriška, Zdeněk Nejedlý, Ján Kalina, Peter Karvaš, Ladislav Mňáčko, Václav Jelínek, František Buriánek a i.) sa ani nepokúšali vykročiť mimo teritórium už problematizovaných ideových a tvorivých parametrov (miera straníckosti, kladnosti hrdinov i celkovej „atmosféry diela“, útočnosti, adresnosti/konkrétnosti, sebakritiky, typizácie⁴⁵⁾), ktoré bolo vytýčené ešte roku 1952 v Moskve.⁴⁶⁾

súhrnu poučiek zhora (teoretikov, kritikov) a príkladov (fotodokumentácie) zdola, t.j. ľudovej predstavivosti satiry.

42) Jaroslav H u d e č e k, *O vážnosti směšného*. *Literární noviny* 3, 1954, č. 38, s. 5.

43) Časť o satire v rámci hlavného zjazdového referátu. Jan D r d a, *Za pravdivost naší literatury – do boje proti schematismu!* *Literární noviny* 3, 1954, č. 15, s. 4.

44) *Protokol X. řádného sjezdu KSČ*. Praha: ÚV KSČ 1955, s. 78 (Novotný) a s. 257 (Kopecký). Pripomenulo to problém vzniku divadiel satiry v Prahe a Bratislave, ktorý bol „ponechaný“ očakávanej konferencii o satire.

45) Na problém satirického typu jemne ironicky naráža aj neskorší Fričov film *Zaostřít prosím!*: „Ale kam zmizeli lidé od kamery? – Šli hledat satirické typy [...] Už jste něco našli? – Bohužel ne, je to hrozná práce. Všichni lidé vypadají docela obyčejně.“

Na toto vyschôdzované množenie vízií, plánov, aktivít musela nevyhnutne reagovať tvorba. Jej snaha o „vypaľovanie ohňom“ ale vzápätí hasla v nekonečných cykloch ostrážitého, neutralizujúceho schvaľovania. Rozpor medzi neustále deklarovaným ideálom satiry a reálnym stavom sa stával najmä medzi jej administrátormi, tvorcami, kritikmi v epicentre diania hlavnou témou satirických vypovedí. Sebareflexivita satiry bola jej najvýraznejšou črtou („satira o situácii našej satiry“⁴⁷⁾), kľúčovým inšpiračným impulzom. Satira permanentne reflektovala svoje možnosti a zároveň odrážala, ako sa definovali, byrokratizovali, schvaľovali, podkopávali a nanovo definovali. Ako obnovený nástroj sebakritiky sa satira stala najsebareflexívnejším druhom humorného prejavu, teda „achillovou pätou“ socialistického realizmu. Zraniteľnosť autorov odrádzala, alebo ich naopak lákalo riziko spojené s odkrývaním slabého miesta (u seba i toho druhého) ideologicky obrnenej umeleckej tvorby. Podľa často citovaných slov Maxima Gorkého, že „fantázia tvorí to, čo jej napovedá skutočnosť“⁴⁸⁾ sa v tomto kontexte predstavivosť i skutočnosť navzájom predbiehali v schválňostiach. Typické ustanovovanie komisií, orgánov, výborov i krúžkov pre satiru v samotných tvorivých inštitúciách ona sama nemohla opomenúť (Mináč, Karvaš, Mňačko). Na formalizovanie, obmedzovanie spontaneity práve satirického gesta, teda i na možnosť tematizácie jeho slabosti, nakoniec chtiac-nechtiac odkazuje aj Kalinov podiel na zakladaní „krúžku satiry pri riaditeľstve slovenského filmu v rámci Závodného klubu ROH“ so sídlom v kine Lux (marec 1954). Jeho zriadenie si vyžiadala „naliehavá potreba založenia scény so satirickým zameraním, s repertoárom satirických hier a táto potreba sa objavila osobitne v období predvolebnej kampane“. Na objav potreby a jej administráciu – otázku vedenia krúžku „kolektívnym orgánom“, dohody o „hospodárskych vzťahoch“ a „pracovnom poriadku“ – dohliadal osobne riaditeľ slovenského filmu Pavel Dubovský, ktorému sa do jesene 1954 podarilo zdržiavať a potom spoluzlikvidovať nádejný projekt filmovej satiry *Kniha sťažností* (1953–54) Ivana Bukovčana a Josefa Macha.⁴⁹⁾ Súčasná satira bola celý čas v centre pozornosti Štúdia umeleckého filmu na Kolibe, ktorý ale príznačne nedokázal pripustiť k realizácii v danej dekáde viac ako jeden projekt dlhometrážneho hraného filmu. Celková paralýza („kritikou i sebakritikou“) dosiahla vrchol práve v roku 1954, keď slovenská filmová tvorba vykázala – pri enormnom literárno-dramaturgickom úsilí a patričných finančných nákladoch – dokončenie jedného hraného filmu (z dvoch plánovaných): DREVEŇEJ DEDINY Andreja Lettricha.⁵⁰⁾ Tým druhým mal byť práve Bukovčanov a Machov film.

46) Väčšinu z vystúpení a príspevkov do diskusie (hoci krátene) publikovali *Literární noviny* (3, 1954, č. 46) a *Kultúrny život* (9, 1954, č. 46).

47) Ide o podtitul poviedky Jána Kalinu, Prečo sa nepíše satira. *Kultúrny život* 9, 1954, č. 45, s. 13.

48) Pozri napr. G. Alexandrova, c. d., s. 158.

49) ODKS SFÚ, Osobný fond – Vladimír Kubenko, Návrh na vytvorenie krúžku satiry (16. marec 1954) a Podmienky zriadenia satirického krúžku pri ZK ROH pri Čsl. štátnom filme (1. apríl 1954), krabica 10, inv. č. 257.

50) „Príprava scenárov pre výrobný plán roku 1954, ktorá začala pred dvoma rokmi, neprebiehala dobre, pretože scenáristi a dramaturgovia pracovali na témach nedisciplinovane, bez ujasnenia ideového zámeru a dramatickej stavby scenárov. [...] Aké to boli metódy práce, ktoré priviedli literárnu prípravu v Štúdiu umeleckého filmu do stavu krízy? Po prieskume metód možno dnes povedať, že vo vedení literárnej prípravy [...] vyskytovali sa prípady liberalizmu a niekedy aj bezzásadovosti a kompromisníctva. Používanie týchto metód prinieslo neistotu, nerozhodnosť, odkladanie konečného riešenia vecí a tým znemožnenie

„Tvorba“ neprekračovala hranice filmového podniku. Vo veľkom roku satiry neponúkla hotový film, len seba ako ideálny satirický námet. Tvorivú prax v slovenských podmienkach a pri obraznom vyostrení zhrnul spoluscenárista filmu ČERT NESPÍ Maximilián Nitra: „príprava našich filmov býva oveľa dramatickejšia, ako samotné filmy“.⁵¹⁾

1956: Čerti nikdy nespia

Na neúnavné propagovanie „ľahšieho“ veseloherného žánru i satiry reagovali scenáristi Nitra a Bukovčan medzi prvými na pôde Štúdia umeleckého filmu už v roku 1953.⁵²⁾ Nitra spomína nahromadené zásoby humoru a inšpiráciu staršími ruskými veselohrami – SVIATKOM SV. JÖRGENA (1930) Jakova Protazanova, adaptáciami Čechova – MEDVEĎ (1938) a SVADBA (1944) Isidora Annenského.⁵³⁾ Po nedávnej spolupráci na RODNEJ ZEMI však hľadaniu súčasného vyjadrenia „gogoľovského smiechu“ prepadli najmä Bukovčan a režisér Josef Mach. (Spolu s Marenčinom a Žáčkom pracoval Nitra na adaptácii Jesenského *Malomestských rozprávok*.)

Literárno-dramaturgická príprava *Knihy sťažností* postupovala v prvých fázach prekvapivo bez väčších komplikácií. Bukovčan spomína schválenie literárneho scenára s pochvalou, v apríli 1954 sa začalo s prípravnými prácami na filme, schválil sa aj ich rozpočet. Po napísaní technického scenára dokonca vznikol plán hereckého obsadenia a skúšok, filmový architekt Anton Krajčovič už navrhol prvú súčasnú satirickú architektúru v slovenskom filme.⁵⁴⁾ O rozbehu produkcie svedčí i orientačné stanovenie začiatku filmovania (prvý z termínov: 10. jún 1954). S *Knihou* sa rátalo ako s pevnou druhou položkou výrobného plánu na daný rok.⁵⁵⁾ Od prvej (májovej) verzie technického scenára však nastali problémy. Oproti nasledujúcej (výraznej „otupenej“ júlovej) verzii z neho vypadli práve najkritickejšie autoreferenčné pasáže – o autorovi píšucom veselohru *Knihy sťažností*, ktorá sa mu stala metaforou života v socializme. Podobný princíp autora píšuceho, ale i žijúceho vlastnú zakázanú satiru prešiel až vo filme ČERT NESPÍ. Na druhej strane sa okrem zdĺhavého dramaturgického pripomienkovania bez jasných a stabilných kritérií ako problém odkryla aj účelová kompetenčná a personálna „otvorenosť“ hlavnej schvaľovacej inštancie filmového podniku (Umeleckej rady), „poradného to

riadneho plánovania práce a výroby filmov.“ ODKS SFÚ, Osobný fond – Andrej Lettrich, Zpráva o činnosti slovenskej filmovej tvorby a filmovej distribúcie a kinofikácie na Slovensku, krabica 39, inv. č. 206, s. 3.

51) Maximilián N i t r a, *Spomienky na začiatky dramaturgie hraného filmu po roku 1948*. Bratislava: SFÚ 1983, s. 39.

52) Z budúcich tvorcov projektu ČERT NESPÍ pripomeniem ešte Jozefa Talla (ako jeho ďalšieho spoluscenáristu), ktorý v roku 1953 pracoval na vlastnom veselohernom námete pod názvom *Slovo do bútky*.

53) Tamže, s. 48.

54) Návrhy vynikajú odvážnym *nadsadením*, skratkou: „Ako inak nazvať videnie bytového úradu v perspektíve nekonečného schodiska, špirálovito sa otáčajúceho okolo centrálného stĺpu, ktorý sa smerom nahor rozširuje? A na tých schodoch – čo schod, to podesta a na každej podeste písací stôl so zasunutou stoličkou. Z jednej strany ich dookola obopína takisto nekonečné 'vybavovacie' zábradlie a z druhej strany regály na ukladanie spisov.“ Iva M o j ž i š o v á, *Anton Krajčovič*. Bratislava: Pallas 1975, s. 12.

55) ODKS SFÚ, Slovenská filmová tvorba (SFT) – Koliba, Zasadnutie kolégia povereníka kultúry zo dňa 3. mája 1954, zložka „Kolegiálne porady Povereníka kultúry, 1954“ (nespracované).

orgánu s rozhodujúcou právomocou, hoci vlastne vôbec nijakou zodpovednosťou“.⁵⁶⁾ Nakoniec nerozhodovalo plnenie toľko imaginovaných kritérií, ale iracionálne alebo osobné pohnútky, strach zo straty pozície, ostražitosť a nekompetentnosť (obsadzovanie UR zástupcami iných umeleckých a kultúrnych inštitúcií). Na aktíve filmových pracovníkov v roku 1957 túto prax z vlastnej skúsenosti Bukovčan pripomenul:

Píšem teraz svoj 13 scenár a za tú dobu mám už isté skúsenosti s orgánmi, či sa už volali UFR, FR, UR. Menovite nezabudnem na trápnu úlohu UR okolo scenára „Kniha sťažností“. Do smrti nezabudnem na to podivné zasadanie UR v Karlových Varoch, kde niektorí členovia po dvoch veselých nociach boli pochopiteľne – mierne unavení. No ukázalo sa, že aj za takýchto okolností môžu posudzovať a pochovať filmový scenár. Mimochodom: spolu s rež. Machom sme radi, že z našej „KS“ aspoň niečo ostalo a uzrelo svetlo sveta, a to hoci v podobe princípu príbehu filmu „Čert nespí“ ako aj v podobe myšlienky, aby jeden herec hral niekoľko rôznych satirických postáv.⁵⁷⁾

Napriek *komunálnej*, podľa Nitru neškodnej, kritike teda scenár zhorel v typickom schvaľovacom procese, kde rozhodovalo čokoľvek. V kontexte spomínanej nevyspytateľnosti nemohla byť žiadna autorská pozícia prijateľná. „Je prísny – pesimizmus. Je mierne – bezkonfliktovosť. Uvedieš po mene – osočuješ. Neuvedieš – generalizuješ nedostatky.“⁵⁸⁾ Satirickým precedensom, ktorý sa už ale pre zbytočné náklady podľa vedenia nesmel opakovať, bolo schválenie literárneho scenára a zastavenie technického scenára pre tie isté ideové (ne)dostatky.⁵⁹⁾

Viem, že keby bola vtedajšia filmová dramaturgia inak postupovala, keby nebolo bývalo iných, mimofilmových zásahov, mohli sme už pred tromi rokmi mať satirický film takého typu ako je *Čert nespí*.⁶⁰⁾

Problém so satirou, ktorá by „vychádzala predovšetkým zo súčasných potrieb“ identifikovali kritici v kontexte celej československej filmovej tvorby.⁶¹⁾ Z podpory návratov k najlepším a bezpečným tradíciám vyplynuli adaptácie poviedok Jaroslava Haška od Miroslava Hubáčka (*HAŠKOVY POVÍDKY ZE STARÉHO MOCNÁŘSTVÍ*, 1952) i Oldřicha Lipského (*VZORNÝ KINEMATOGRAF JAROSLAVA HAŠKA*, 1955), na Slovensku sa z projektu Jesenského

56) P. K a r v a š, *Schvaľovačka* (1960). In: Zastavený čas. Humoresky, satiry, poviedky, causerie 1941–1966. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990, s. 334.

57) Zápis z aktívu tvorivých a organizačných pracovníkov Hraného filmu v Bratislave zo dňa 26. marca 1957, s. 40. Knižnica SFÚ (II-482).

58) P. K a r v a š, *Poučná príhoda o satire*, s. 78.

59) Podľa Nitru stiahol riaditeľ slovenského filmu P. Dubovský *Knihu* z výroby pre „neškodnosť“, ku ktorej ju ale s dramaturgiou najprv dovedli. M. Nitra, c. d., s. 49.

60) G a m a, Ivan Bukovčan – scenárista i dramatik. *Film a divadlo* 1, 1957, č. 7, s. 8.

61) „Hodně se o ní mluví, ale výsledky jsou pramalé. Kondelíkovský humor či falešný oficiální optimismus, kde se váží lékárnickými vážkami a na gram záporu případnou přesně tři gramy kladů, se podobají satíře právě tak málo jako oslatý ušatec plnokrevnému hřebci.“ Jan P i l á t, *Čert nespí* – a doufáme, neusne. *Práce* 1957 (17. 5.).

Malomestských rozprávok nakoniec realizovala len jedna – ŠTVORYLKA (1955) v réžii Jozefa Medveda a Karola Kršku.⁶²⁾ Za prvý serióznejší pokus o súčasnú satiru uviedol Antonín Navrátil až Kadárovu a Klosovu HUDBU Z MARSU (1955), no vyložene súčasný námet chýbal.⁶³⁾ S takými nakoniec prišli v roku 1957 do kín až dva, koncepcne veľmi podobné filmy: český ZAOSTRÍŤ, PROSÍM! Martina Friča a slovenský ČERT NESPÍ debutujúcich režisérů Petra Solana, čerstvého absolventa FAMU,⁶⁴⁾ a Františka Žáčka, ktorý sa pri opúšťaní riadiacich funkcií začal stále viac venovať filmovej tvorbe. Okrem nich v tretej slovenskej filmovej veselohre a prvej (poviedkovej) satire ČERT NESPÍ debutoval ako kameraman ďalší absolvent pražskej školy Vladimír Ješina a najmä, ako autor predlohy, Peter Karvaš. Táto prvá adaptácia zároveň rozbehla jeho dlhoročnú tvorivú spoluprácu so Solanom. Vývoj „čertovského“ projektu pochopiteľne sprevádzali komplikácie, či už išlo o výber a adaptáciu poviedok (problém s ich literárnosťou), hľadanie režiséra, o pozíciu vo výrobnom pláne alebo aj samotný názov filmu. Ešte na jar 1955 mala byť „réžia krátkych hraných útvarov zverená najskúsenejším a umelecky najzdatnejším režisérom dokumentárneho filmu“, medzi najvyspelejšími, ktorí prichádzali do úvahy, bol Vladimír Kubenko, potom Dušan Kodaj a Peter Solan.⁶⁵⁾ Zaujímavosťou jednania o filmovom prepise s Petrom Karvašom bola prvotná predstava o forme spracovania „vzhľadom k výrobe a exploatovaniu filmu“. Už pri literárnom spracovaní sa malo dohliadať na to, aby bola každá poviedka samostatný satirický fejetón, ktorý by sa dal ľahko realizovať a ako taký aj distribuovať. Zároveň ich má spájať jedna hlavná postava, čo by zabezpečovalo možnosť prepojenia do jedného „celovečerného programu“. Karvaš si vyhradil právo poslednej kontroly dialógov a odmietol názov filmu podľa knihy (preferoval *Príbehy nenápadného mládenca*). V slovenskom filme novou skutočnosťou bola požiadavka pokračovania dlhého filmu v následnej sérii krátkych, keďže Karvaš si tiež vyhradil „právo použiť postavu nenápadného mládenca ako hrdinu seriálu krátkych filmov“.⁶⁶⁾ Predstavu o rozvoji krátkej hranej satirickej formy mu Štúdio síce odobrilo, ale zároveň aj podmienilo kvalitou literárnych predlôh, ktoré musia byť schopné zaujať filmárov, aby po nich siahli.⁶⁷⁾ Aj pre zrušenie realizácie *Knihy sťažností* sa stala adaptácia štyroch vybraných satirických textov z Karvašovej knihy prioritou, dokonca sa jej literárno-dramaturgická príprava súrila už v auguste 1955, tak aby sa zabezpečil tretí film do plánu v danom roku. Nakoniec sa tak stalo o rok neskôr, pričom táto *treťosť* (*hocičo* pre splnenie plánu) a z nej plynúci prístup umeleckého vedenia štúdia projekt naďalej oslabovali. „Kto rozumie tejto definícii,“ povedal neskôr Solan, „vie, že si niesol vo vienu veľa nevýhod. Spomeňme aspoň tlak termínov, nervozitu v štábe a úprimne povedané i všeobecnú nedôveru v konečný výsledok snaženia.“⁶⁸⁾

62) Viac pozri napr. v knihe Jeleny P a š t é k o v e j, *Rozprávanie o rozprávání*. Bratislava: SFÚ / VŠMU 2009.

63) Antonín N a v r á t i l, Se satirou není něco v pořádku. *Kino* 10, 1955, č. 26, s. 419.

64) Zvládnutá povinná prax v Štúdiu dokumentárneho filmu, kde od roku 1954 nakrútil niekoľko krátkych filmov (predvolebnú satirickú agitku KOMU DÔVEROVAŤ, portrét spisovateľa FRAŇO KRÁE i „ťažkotonážnikov“ TRAŤ VOENÁ) mu otvorila cestu k debutu v hranom filme.

65) ODKS SFÚ, SFT – Koliba, Čert nespí (Literárno-dramaturgická príprava), Záznam z porady o režijnom obsadení scenára *Príbehy nenápadného mládenca* (sine), nespracované.

66) Tamže, List Petra Karvaša zo 16. 3. 1956.

67) Tamže, List riaditeľa ŠUF Petrovi Karvašovi zo 14. 3. 1956.

68) Zápis z aktívnej tvorivých a organizačných pracovníkov... (z 26. 3. 1957), c. d., s. 51.

Film tvoria poviedky *Smutný káder*, *Typický prípad*, *Veľkorysá kampaň* a *V rámci diskusie* (v podobe spojovacieho príbehu), pričom réžiu si vo finále rozdelili Peter Solan (prvé dve) a František Žáček. Z hľadiska obsahu ich všetky spája svojimi pracovno-súkromnými problémami hlavná postava *nenápadného mládenca* a nepriebojného úradníka Cyri-la Kvasničku. Celkové, situačne komické ladenie filmu síce ostáva poplatné dobe vzniku (nielen režimu), napriek tomu jeho tvorcovia na rôznych miestach slovom i obrazom prejavili nie tak často vídanú iróniu či výsmešnú kúsavosť.⁶⁹⁾ Napríklad v prvej poviedke pri odkrývaní typickej paranoje a ostražitosti režimu (automatizmus požadovanej radostnej reakcie, nepredvídateľné správanie je podozrivé⁷⁰⁾), alebo pri vtedy už všeobecne reflektovanom frázizme, rozpore medzi neustále proklamovaným a skutočným, keď neuveriteľná ľahkosť získania bytu u „novomanželov zasiahnutých predzvestou komunizmu“ odkrýva samozrejmú faloš obrazu blahobytného štátneho zriadenia (záber-zátišie rodinného obedu s deťmi v uniformách a šatkách, otcom projektantom rodiny i v zamestnaní a Spartakom zaparkovaným uprostred obývačky).

Z hľadiska formy sa spojivom poviedok stal základ štvrtej (*V rámci diskusie*), na tú dobu netradične sebareflexívne adaptovanej do podoby zasadania päťčlennej schvaľovacej komisie, ktorá si tie ostatné tri v projekcii púšťa a razantne odmieta. Kľúčové bolo obsadenie rovnakých hercov do štvorroľí, takže štvrtá poviedka funguje ako najvýraznejší satirický režijný nápad. Nenápadný mládenec ako úradník i ako autor poviedok, tak spolu s členmi komisie prechádza jednotlivými príbehmi – tí sa v nich spoznávajú a najmä preto reagujú negatívne. Rámec satiry ČERT NESPÍ v podobe procesu schvaľovania a záka-zu satiry *Čert nespí* vo vychladenej kinosále filmového podniku sa teda stal vyostrením satirickej paradoxnosti filmového vývoja u nás, keďže štvrtú poviedku tak presvedčivo nakrútil práve František Žáček – „démon dramaturgie“ slovenského filmu 50. rokov.⁷¹⁾

1967: Konečne Gogol

Realizácia prvej filmovej satiry zachraňujúcej plán – pre spomínané i nespomínané ne-realizované projekty – nakoniec zachránila úroveň slovenskej filmovej produkcie za rok 1956. Petrovi Solanovi sa však tieto „hrátky“ s ČERTOM vypomstili.⁷²⁾ Už v debute si pa-radoxne sám zhrnul peripetie svojej (v danom režime neistej) režisérskej kariéry, akoby

69) Tá inšpirovala aj Kalinu k pozitívnej kritike: „Veď tu hrozí, vážne nebezpečenstvo, že ak námety svojich ďalších filmov viac odliteráršтите, dialógy zhustíte a režijnú prácu spevníte, stratí slovenský film svoju do-terajšiu národnú formu a stane sa, bože zavaruj, európskejším! Kde ste nechali banality a kam ste zašan-tročili nihilizmus, bez ktorého sa slovenská veselohra ešte nezaobišla? Prečo sa v tomto filme nevyskytu-jú ani krpce, ani bryndza, ani valašky, základné, teda typické výrobné prostriedky každého obstojnejšieho slovenského filmového diela?“ Ján Kalina, Otvorený list čertovi, ktorý nespí. *Kultúrny život* 12, 1957, č. 9, s. 9.

70) Pozri napr. text Jany D u d k o v e j, Hrdina stratený vo svete alebo prechod k obrazu-času v slovenskom filme. *Kino-Ikon* 9, 2005, č. 1, s. 34–36.

71) „Žáčkovo ‚démonstvo‘ spočívalo v tom, že sa nesmierne ťažko zmieroval s literárnym filmovým dielom, vzniklým pod strechou jeho dramaturgie, ak do tohto diela aspoň nenamočil svoje dychtivé, všetko vylep-šujúce prsty.“ F. P e t r o, c. d., s. 12.

72) O tom, že „čert nespál“ nakoniec svedčí aj pridelené distribučné číslo filmu: 0666. - n -, Čert nespí. *Fil-mový prehľad* 1957 (20. 4.), č. 16, nestr.

bol TUŠENÍM budúcnosti. Fantázia nestačila na skutočnosť. Jeho nasledujúce projekty (BOXER A SMŤ, PRÍPAD BARNABÁŠ KOS, KÝM SA SKONČÍ TÁTO NOC) končili pred podobnými komisiami.⁷³⁾ V najproduktívnejšom tvorivom období (1957–1965) sa tak slovami Pavla Branka stal „držiteľom neveselého rekordu nášho najšikanovanejšieho režiséra“.⁷⁴⁾ Satira podľa predstáv z roku 1954 ostala predovšetkým projektom jednej dekády, hoci aj neskôr vznikali komédie s prívlastkom satirické. Za nového Gogola československého filmu vyhlásil A. J. Liehm v roku 1967 až Miloša Formana.⁷⁵⁾

*Za navigáciu, cenné rady i pripomienky ďakujem Jelene Paštékovej
a Eduardovi Grečnerovi.*

Mgr. Martin Kaňuch (1973)

Pracuje v Slovenskom filmovom ústave. Venuje sa dejinám slovenskej kinematografie.
(SFÚ, Grösslingová 32, 811 09 Bratislava; martin.kanuch@sfu.sk)

Citované filmy:

Boxer a smrť (Peter Solan, 1962), *Čert nespí* (Peter Solan, 1956), *Drevená dedina* (Andrej Lettrich, 1954), *Fraňo Kráľ* (Peter Solan, 1954), *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček, 1952), *Hudba z Marsu* (Elmar Klos, Ján Kádár, 1955), *Komu dôverovať* (Peter Solan, 1954), *Kým sa skončí táto noc* (Peter Solan, 1965; pôvodný projekt: Prv než sa skončí tento deň), *Medveď* (Medved; Isidor Annenskij, 1938), *Prípad Barnabáš Kos* (Peter Solan, 1964), *Rodná zem* (Josef Mach, 1953), *Svadba* (Isidor Annenskij, 1944), *Sviatkok sv. Jörgena* (Prazdník svjatogo Jorgena; Jakov Protazanov, 1930), *Štvorylka* (Jozef Medveď, Karol Krška, 1955), *Trať voľná* (Peter Solan, 1955), *Vzorný kinematograf Jaroslava Haška* (Oldřich Lipský, 1955), *Zaostřít, prosím!* (Martin Frič, 1957).

73) K posledne menovanému pozri Martin Kaňuch, *Medzi psom a vlkom*. In: Kol. autorov, *Rodinné striebro*. Bratislava: F.T. & G. 2006, s. 188–202.

74) pb, Peter Solan – muž zaangažovaný. *Film a divadlo* 12, 1968, č. 14, s. 19.

75) A. J. Liehm, Konečně Gogol. *Film a doba* 13, 1967, č. 11, s. 591–595.

SUMMARY

LAUGHTER AS A WEAPON

Imagination in Satire and Slovak Film in the 1950s

Martin Kaňuch

In the 1950s, satirical film was considered, as part of the comedy production in the Czechoslovak cinema, a specific “martial art” (based on the Soviet model). The text both traces the history of purgation of this (before 1948) ideologically contaminated genre and describes the imagination of the new combat mission and specific parameters of film satire. The satire was rehabilitated mostly in order to become a “sharp political weapon” that should burn down bourgeois relics of the past through laughter. The text focuses mainly on the development of satirical projects in Slovak cinema of the given period (the literary and programming preparation of selected film projects, the practice of approving the projects) while taking as its example the first Slovak film satire ČERT NESPÍ (1956) by Peter Solan and František Žáček.

Translated by Jan Hanzlík