

WAR AND POST-WAR COMPILATION FILMS IN SLOVAKIA UNTIL 1970

VOJNOVÉ A POVOJNOVÉ STRIHOVÉ FILMY NA SLOVENSKU DO ROKU 1970

Doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i., Slovensko

ABSTRACT

The origins of the feature-length compilation form can be traced back to the pioneering silent film *The Fall of the Romanov Dynasty* (1927) by the Soviet director Esfir Shub. The interpretation of the past by the compilation film, through the re-contextualisation of its authentic representation as captured by period newsreel, took a prominent place in the world during the rise of film propaganda in the Second World War. Closely related to this are the beginnings of compilation film in Slovakia. The first ones were made during the existence of the Slovak Republic (1939-1945) and were pro-fascist. Pro-Soviet interpretations of the past began to emerge when the Communists took power in Czechoslovakia in 1948. It wasn't until the freer 1960s that auteur compilation films emerged.

Keywords: Slovak film, compilation film, film propaganda, state film, national socialism, communism

ABSTRAKT

Pôvod celovečernej strihovej formy sa odvíja od priekopníckeho nemého filmu, za ktorý je všeobecne označovaný *Pád dynastie Romanovcov* (1927) od sovietskej režisérky Esfir Šubovej. Interpretácia minulosti strihovým filmom, cez re-kontextualizáciu jej autentického zobrazenia zachyteného dobovým spravodajským filmom, zaujala vo svete významné miesto v období vzostupu filmových propagánd počas druhej svetovej vojny. S tým úzko súvisia aj začiatky strihového filmu na Slovensku. Prvé vznikli počas existencie Slovenskej republiky (1939-1945) a boli pro-fašistické. Keď v Československu v roku 1948 moc prevzali komunisti, začali vznikať pro-sovietske interpretácie minulosti. Autorské strihové filmy sa u nás objavili až v uvoľnenej politickej atmosfére 60-tych rokov 20. storočia.

Kľúčové slová: slovenský film, strihový film, filmová propaganda, štátny film, národný socializmus, komunizmus

ÚVOD

Prvé celovečerné i krátke strihové filmy¹ vznikli na území Slovenska v období vojnovnej Slovenskej republiky (1939-1945), tesne po vojne, a v ich výrobe sa plynule pokračovalo aj po roku 1948, keď v Československu prevzali moc komunisti. V tom čase už bol strihový film svetovo etablovaným žánrom, s pestrou históriou a disponoval nasledovania hodnými vzormi.

Informačný rozdiel medzi vojnovými a povojnovými strihovými filmami bol u nás najmä ideologický. Formálne prvky sa pritom líšili len minimálne a niektoré postupy sa opakovali, ba priam kopírovali. Počiatočný vývoj sa odohrával pod politickým tlakom a podriaďoval sa predstavám vládnucej ideológie. I kontexty slovenských strihových filmov sa menili podľa aktuálnych požiadaviek – prípad filmov *Za slobodu* (r. Paľo Bielik, 1945) a *Za slobodu* (r. Stanislav Barabáš, 1955).

Zásadnejší obrat nastal po roku 1948, keď strihový film prešiel definitívnou premenou. Z rigidne profašisticky orientovaného na rigidne prokomunistický, čo trvalo až do roku 1958. Za ten čas sa výrazne re-kontextualizoval význam tých istých zdrojových záberov pochádzajúcich z profašistických zvukových týždenníkov *Nástup* alebo zo záberov z povstania, ktoré nakrútil režisér Paľo Bielik v roku 1944. Ich neustálou recykláciou vznikli: celovečerný *Od Tatier po Azovské more* (r. Ivan J. Kovačevič) – 1942, krátky *Svrne napred* (r. Ivan J. Kovačevič) – 1944, stredometrážny *Za slobodu* (r. Paľo Bielik) – 1945, krátke *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti* a *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní* (obidva r. Ján Kadár) - 1946, celovečerný hraný *Vlčie diery* (r. Paľo Bielik) - 1948, celovečerný *Za slobodu* (r. Stanislav Barabáš) – 1955 a celovečerný *Nikdy viac* (r. Ctibor Kováč) – 1958.

METÓDY A VÝSLEDKY

Film *Od Tatier po Azovské more* mal stimulovať heroické nálady na nacionálnom princípe a tlmočiť obyvateľstvu doma i v zahraničí dôvody účasti slovenskej armády na boji proti „boľševizmu“ v sovietskom Rusku po boku nacistického Nemecka. Ideologické vyznenie filmu vychádzalo z dobovej predstavy slovenského národného socializmu so silným dôrazom

¹ V tomto kontexte budeme za smerodajný princíp výstavby strihového filmového diela považovať skladbu, ktorá formálne pozostáva zo spájania „faktov nezjednotených v čase a priestore“ (Pudovkin) alebo „akcie oslobodenej od definície času a priestoru“ (Ejzenštejn). Historicky i formálne sa strihový film vyvinul zo spájania neinscenovaných segmentov pochádzajúcich z archívov pozostávajúcich z filmových aktualít alebo týždenníkov.

na jeho kresťanskú orientáciu. Cieľom štátneho filmu bolo interpretovať našu účasť vo vojne pod zámienkou budovania Novej Európy². Film tieto úlohy plnil na politickú objednávku rovnako poctivo ako iné produkcie vo svete³.

Strihový film počas vojny používal podobné postupy: propagačno-propagandistické vyzdvihovanie frontových úspechov, dramatické využívanie animovaných mapiek, expresívny komentár, striedanie scén bojov a oddychu, zobrazovanie funkčnosti zázemia či zosmiešňovanie nepriateľa⁴. Poznanie štátom presadzovanej optiky je dôležité najmä z hľadiska vývoja strihového filmu po vojne, ktorý na predošlú ideológiu reagoval, pričom tendenčná rétorika, vizuálne symboly a ikonografia z obdobia Slovenskej republiky sa stala pre nastupujúcu komunistickú filmografiu formálne vzorom, ale obsahovo úhlavným nepriateľom. Symboly sa síce zmenili na pro-sovietske – kríže na hviezdy, rétorika však ostala nezmenená a nepriateľom komunizmu sa stal zahraničný i domáci fašizmus, rovnako ako akékoľvek prejavy kolaborácie s ním.

V tomto kontexte treba vnímať film *Za slobodu* (1945) od Paľa Bielika najmä ako prechodový a zároveň zdrojový, ktorý podobne ako *Od Tatier po Azovské more* vznikol kombináciou autentických materiálov z frontu a inscenovaných dokrútok. Z hľadiska nastupujúcej ideológie po vojne išlo ešte o film politicky neutrálny. Komunistické vedenie sa po víťaznom februári roku 1948 s jeho obsahom nestotožňovalo. Ale popri týždenníkoch *Nástup* sa Bielikov film stal bazálnym materiálom pre všetky strihové filmy, ktoré nasledovali.

² Úvodný titulok oznamuje: „Slovenská filmová úč. spol. *Nástup* prináša dokumentárny film o bojoch slovenského vojska proti SSSR od Tatier po Azovské more nakrútené v rokoch 1941-42 na východnom fronte za spolupráce kult. a prop. odd. MNO. Tento prvý slovenský celovečerný film naznačuje iba zlomok toho, čo dal slovenskému národu heroizmus jeho vojakov na východnom fronte. Nech je výrazom našej nezlomnej nádeje, že obeťami našich synov zaslúžime si spravodlivý podiel na Novej Európe.“ Úvodzacie titulky strihových filmov, o ktorých bude reč fungovali ako garancia kredibility, autenticity a pravdivosti. Reprezentovali informatívny index a slúžili na stimuláciu bezprostredného vzťahu diváka k premietanej udalosti. Ideologicky nalinajkovaný obsah istým spôsobom zredukoval autorský podiel režiséra na úroveň úspešného zvládnutia formálnej stránky výsledného diela.

³ Spomeňme napríklad americký strihový seriál Franka Capru *Za čo bojujeme* (*Why We Fight* 1-6, USA, 1942-1944), ktorý vykazuje rovnaké rétoricko-formálne i pragmaticko-informačné znaky charakteristické pre dobovú filmovú tendenčnosť a propagandu.

⁴ „Hoci slovenské komentáre nemeckých šotov od Ivana J. Kovačeviča opisovali skôr odťažito obrazy postupujúcej nemeckej armády a jej slovenských spojencov, zachraňujúcich Európu 'v gigantickom boji civilizácie' pred 'apokalyptickou pliagaou boľševizmu', samotný filmový materiál bol dostatočne výrečný: obrazy znevätých kostolov, v ktorých sú dnes sklady, kiná či pánice, obrazy biedy, podvýživy, špiny, úpadku a degenerácie... Skoro každý týždeň videli diváci na plátne otrasné polozvery, žijúce v zemľankách, vychudnuté deti obsypané rojmi múch... a k týmto desivým obrazom dostávali adekvátny účelový komentár.“ (Citáty v texte: Z komentára strihového filmu *Svorne napred!* (1944) Ivana J. Kovačeviča.) Hanáková. Petra Nová zbraň? Sovietske filmy v Povstaní. In Kino Ikon. Bratislava : ASFK 2014, č. 1. s. 38.

Podobnú ideologickú nedôveru vyvolávali aj Bielikove *Vlčie diery* (1948), ktoré kombinujú hraný film so zábermi prevzatými z filmu *Za slobodu* (1945).

Krátkometrážna strihová tvorba Jána Kadára je z pohľadu nastupujúcej doktríny na rétorickej úrovni do istej miery oveľa prijateľnejšia. Išlo o ironizujúce strihové pamflety vytvorené po filmárskej stránke progresívnym štýlom. Vyznačujú sa heslovito-skratkovitým vyjadrovaním, ktoré rázne, nekompromisne a úderne odsudzovalo praktiky bývalého ľudáckeho režimu. Za zneužitie kresťanských symbolov na štátne účely a za protižidovskú politiku (*Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti*, 1946), za zradu na národe a potlačenie SNP (*Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní*, 1946). Napriek ráznemu odmietnutiu toho, čo vojnová Slovenská republika reprezentovala, boli i tak obidva obžalúvajúce pamflety z perspektívy KSCĽ nedostačujúce. Istá forma schematického zjednodušenia však vhodne odzrkadľovala želaný obrat k tézovitosti v spôsobe budúceho vykresľovania udalostí počas vojny a SNP komunistami.

S týmto cieľom vznikol rovnomenný strihový film *Za slobodu* (1955) od Stanislava Barabáša ako prejav politicky stabilizovanej komunistickej ideológie. Svojou tendenčnosťou v ničom nezaostával za titulmi *Od tatier po Azovské more* alebo *Svorne napred*. Opäť sa jednalo o kombináciu scén inscenovaných v spojení so spravodajstvom Nástupu a dôslednou rekontextualizáciou filmu od Paľa Bielika. Dokonca v ňom registrujeme aj záber z filmu *Vlčie diery*. Okrem kontextového prešlo významovým posunom aj zobrazovanie obetí. V snímke *Od Tatier po Azovské more* nimi boli padlí slovenskí vojaci ako synovia národa. U Kadára išlo o židovské obeť z koncentračných táborov smrti. Komunistická ideológia ich definuje výlučne ako obeť z ľudu – zloženého výhradne z komunistov.⁵ V strihovo-inscenovanej forme Barabáš prísne dodržiava historicky vernú chronológiu povstaleckých udalostí, ale videnú len z perspektívy KSCĽ. Schematická snímka môže dnes slúžiť aj ako dobový prehľad preferovaných, i zatratenia hodných elít povstania. Jej cieľom bolo skrz inscenované situácie a charaktery vytvoriť komunistický ideál všel'udového heroizmu. Pri výklade SNP kládol režim dôraz až na miestami naivne pôsobiaci apel na náborové stratégie tak, aby váhajúci diváci ihneď

⁵ Podobný princíp sa vzťahoval na obrazy hanby, ktoré v období Slovenského štátu reprezentovali zajatí nepriatelia a boľševici, u Bielika a Kadára išlo o hlavných predstaviteľov ľudáckeho režimu, ktorých však z objektívnych príčin nebolo možné zobrazovať v poníženej polohe, preto sa tento koncept uplatňuje len verbálne, prostredníctvom komentára. Vrcholom tejto motívickej línie zobrazovania je až súdny proces s členmi POHG v strihovom filme *Nikdy viac* z roku 1958, kedy nadobudne plnohodnotný vizuálny tvar a obrazy hanby sa stanú ústredným motívom rozprávania, podobne ako to bolo aj pri iných záznamoch z monster procesov tohto obdobia.

po odchode z kina a pod dojmom filmu zamierili do centrál komunistickej strany a vyzdvihli si červenú legitimáciu.

Celovečerný strihový film *Nikdy viac* (1958) dôsledne využil masmediálny potenciál spolitizedovaných súdnych procesov s bývalými členmi Pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy (POHG). Pod dohľadom kamier štábu spravodajského filmu prebiehali verejne v Bratislave a Banskej Bystrici. Formálne ide tiež o prísne schematický strihový film, ktorý úzkostlivo dodržiava dobovo vyžadovanú štruktúru so zreteľne preddefinovaným posolstvom „za“ i „proti“. I keď by sa mohlo zdať, že ide o spravodlivé zúčtovanie s nedostatočne potrestanými rezíduami ľudáctva, treba povedať, že skutoční tvorcovia šablóny pre propagandistické využitie témy pochádzali priamo z politických špičiek orgánov Ministerstva vnútra a Ústredného výboru KSČ v koordinovanej spolupráci s orgánmi Ústredného výboru KSS.

Vo filme sa zreteľne odzrkadľuje zápas dobových ideológií s dôrazom na upevnenie politických hodnôt, ktoré odzrkadľovali postoj režimu k vnútorným i medzinárodným otázkam. Cez mediálny potenciál verejných procesov bolo žiadúce podčiarknuť najmä smerovanie štátnej politiky a vykoreniť zvyšky národne orientovanej opozície, ktorá pretrvávala v spoločnosti z čias historického spojenectva ľudáctva a katolíckeho kléru. Táto potreba bola o to naliehavejšia, že sa odohrávala v období geopolitickej polarizácie mocenských záujmov, v čase práve prebiehajúcej studenej vojny⁶.

Začiatkom 60-tych rokov už registrujeme tendencie odpolitizovať tému vojny a snahu uplatniť formálne inovácie pri vyjadrovaní. Začínajú prevažovať autorsky experimentujúce prístupy pri zobrazovaní vojny a jej dopadov na ľudstvo ako celok. Variabilita perspektív sa rozrôžňuje a autori nachádzajú nové, progresívnejšie formy pri uchopovaní tém strihovým filmom. Dochádza k vedomému vyhýbaniu sa ideologicky zaťaženej rétoriky i priamočiarej symbolike, ktoré boli typickým prejavom politicky motivovaných filmových propagand. Zvyšuje sa snaha o prácu so zahraničnými spravodajskými archívami. Strihová forma začína filmárom slúžiť oveľa viac na autorské vyjadrenie univerzálne platných, proti vojne a pacifisticky zameraných posolstiev.

⁶ Pozri: Palúch, Martin. *O strihovom filme Nikdy viac z roku 1958 a jeho vplyve na ďalšie filmy*. In Slovenské divadlo : revue dramatických umení, 2022, roč. 70, č. 1, s. 60-75.

Štýlom osamotená celovečerná snímka *65,000.000* (r. Miroslav Horňák, 1961) reprezentuje v slovenskej kinematografii formálne netradičný pokus o včlenenie hraných i spravodajských archívnych materiálov do inscenovaného naratívu⁷. Originálne je, že Horňák, ako jediný z našich tvorcov, významotvorne prepája strihové archívne sekvencie a inscenované mikropříbehy tak, aby v celku rozprávania pôsobili konzistentne pri rozvíjaní dramatického naratívneho diskurzu. V tomto smere prekonal aj ilustratívny prístup Paľa Bielika z jeho filmu *Vlčie diery* (1948). Zo žánrového hľadiska ide o hybridnú esej, ktorá čerpá z etalónu vyjadrovacích prostriedkov fikcie i nonfikcie. Výsledný tvar prestupujú archívne sekvencie, komentované hlasmi hercov-interpretov z osobnej a vzťahovej perspektívy k postavám, ktoré práve v deji stvárnajú svoj príbeh. Subjektívizácia komentára, ako aj prenos prežitej osobnej skúsenosti priamo na diváka, patrí medzi výdobytky povojnovej dokumentaristiky, ktorá sa túžila rozísť s expresívnou rétorikou manipulujúcich filmových propagand z obdobia vojny.

Stredometrážna strihová *Maličká riša* (r. Antonín Navrátil, 1964) pôsobí z hľadiska práce s archívmi najtradičnejšie. Esteticky i formálne nadväzuje na strihové diela, ktoré sa u nás objavili hneď po roku 1945. Ich cieľom bolo kriticky reflektovať obdobie vojnovej Slovenskej republiky a odsúdiť politické smerovanie Slovenska cez poukazovanie na zločiny ľudáckeho režimu. Navrátil na dosiahnutie rovnakého účinku využíva alegóriu. Podvrtný autorský komentár kontrastne prepojený s obrazovými analógiami re-interpretuje zjavný obsah dobových materiálov. Prínosné je, že zverejňuje aj menej známe archívne ukážky z produkcie spoločnosti Nástup.

Kratučký strihový experiment *Lilli Marlen* (r. Peter Mihálik, 1970) nemá u nás predchodcov ani pokračovateľov. Spoluautorom námetu bol okrem Mihálika aj Dušan Hanák⁸

⁷ „Príkladom ambiciózneho projektu, ktorý však narazil na cenzúrne mantinely a vo výslednom tvare pôsobil odvážne aj rozpačito, bol takmer hodinový film Miroslava Horňáka *65,000.000* (1961) s alternatívnym názvom *Baladická suita 2*. Podľa publicistu Antonína Navrátila sa vo svojej podstate vracia k Laholovmu povojnovému experimentu *Vojakove nohy (Epizodka)* – ‘záměrem úctyhodná filosofická reflexe války a míru, objeveně spojující archivní autentický materiál se záběry z hraných filmů a s dotáčkami fiktivních aranžovaných scén’ (Antonín Navrátil, *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha: AMU 2002, s. 217 – 219.) Filová, Eva – Vženteková, Eva. *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. Bratislava : VLNA, 2020, s. 103.

⁸ „Námet a scenár zanechal v ŠKF (Štúdio krátkych filmov, pozn. M. P.) Dušan Hanák, keď prešiel do hraného filmu, kde pripravoval svoj debut *322* (1969). Nápad vznikol ešte počas jeho pražského štúdia na FAMU, keď bol ako ostatní zasiahnutý tým, čo sa dialo vo Vietname. Fotografie vietnamskej vojny, ktorá prerástla do mocenského konfliktu Východu a Západu, zaplňali stránky novín, ako prvý vojnový konflikt ovplyvňoval mienku divákov prostredníctvom televízneho vysielania a celosvetovo podnecoval protivojnové demonštrácie. Keďže Hanák mal rád kontrast – na pozadí už vytipovaných záberov z vojny ‘počul’ pieseň v podaní Marlene Dietrichovej, protifašistickej aktivistky, herečky a speváčky. Mihálik tak spolu s námetom prevzal už pripravené konkrétne

– jediný tvorca krátkych experimentálnych filmov u nás. Formálne ide o zvukovo-obrazový klip poskladaný z niekoľkých autentických archívnych záberov prevzatých zo zahraničného spravodajstva z druhej svetovej a v dobe vzniku filmu práve prebiehajúcej vojny vo Vietname. Podtitul predznamenáva: „(päť autentických záberov)“. Obrazovú rovinu sofistikovane dopĺňa auditívna zložka – ruchy a pieseň –, ktorá pozostáva na jednej strane z autentických zvukov (streľba, hluk leteckých motorov, bombardovanie), na druhej z textu a hudby (anglickej verzie Lilli Marlen). Clivej piesne evokujúcej túžbu vojakov po návrate domov z frontu. Vďaka prítomnosti piatich silných vizuálnych atrakcií, tvoriacich opakujúci sa leitmotív, vyvoláva celkový poetický tvar filmu pomyselný odpor k vojne.

ZÁVER

Napriek istej dobou podmienenej tendenčnosti môžeme označiť filmy zo 60-tych rokov 20. storočia za pokusy vysporiadať sa originálne s tematikou vojny ako globálnej hrozby, pričom nad manipulatívne historizujúcimi prístupmi prevažujú alegórie, balady a analógie ústiace do varujúcich posolstiev, ktoré sa vzpierajú jednoznačnému ideologickému výkladu⁹. Nemajú nič spoločné s politicky vyhranenými útvarmi, ktoré slúžili na ovplyvňovanie verejnej mienky. Voľnejšiu strihovú tvorbu formálne experimentujúcich filmov ukončila začiatkom 70-tych rokov 20. storočia normalizácia, ktorá začala naberať na sile po okupácii Československa v auguste 1968.

zábery s konkrétnou hudbou a ideu obrazovo-hudobného kontrapunktu.“ Filová, Eva. *Beh na krátku trať – pôsobenie v krátkom filme (1968-1970)*. In *Hľadanie nového priestoru*. Peripetie kritika, teoretika a historika Petra Mihálíka. (ed. Filová, Eva-Macek, Václav) Bratislava : FOTOFO/SDF/SFÚ 2018, s. 59. Viac o filme a genéze námetu tiež pozri: Eva Filová, *Loop podľa Petra Mihálíka*. In: *Minority a film* (ed. Martin Kaňuch). Zborník príspevkov zo 14. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 20. – 23. októbra 2011 v kaštieli Topoľčianky. Bratislava: ASFK, SFÚ 2012, s. 128 – 146.

⁹ Vo všetkých troch prevažuje pacifistické hľadisko nad doslovnou rétorikou propagandy. Aj z tohto dôvodu mali všetky tri alebo ich tvorcovia problémy s cenzúrnymi opatreniami (*65.000.000*) alebo skončili v trezore (*Maličká ríša*), prípadne sa neuvádzali z vykonštruovaných dôvodov (*Lilli Marlen*). Všetky tri sa pritom vyznačujú moderným pojmami pri práci s archívnym materiálom alebo vynášajú na svetlo úplne nové a dosiaľ v strihovom filme u nás nespracované archívne materiály z obdobia vojnovnej Slovenskej republiky alebo zo zahraničných archívnych zdrojov ako v prípade záberov z vojny vo Vietname.

BIBLIOGRAFIA

1. Filová, E. – Vženteková, E. (2020) *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. Bratislava: VLNA.
2. Filová, E. *Beh na krátku trať – pôsobenie v krátkom filme (1968-1970)*. (2018) In *Hľadanie nového priestoru. Peripetie kritika, teoretika a historika Petra Mihálíka*. (ed. Eva Filová – Václav Macek) Bratislava: FOTOFO/SDF/SFÚ.
3. Filová, E. (2012) *Loop podľa Petra Mihálíka*. In: *Minority a film* (ed. Martin Kaňuch). Zborník príspevkov zo 14. česko-slovenskej filmologickej konferencie, ktorá sa konala 20. – 23. októbra 2011 v kaštieli Topoľčianky. Bratislava: ASFK, SFÚ.
4. Hanáková, P. (2014) *Nová zbraň? Sovietske filmy v Povstaní*. In *Kino Ikon*. Bratislava: ASFK, č. 1.
5. Palúch, M. (2022) *O strihovom filme Nikdy viac z roku 1958 a jeho vplyve na ďalšie filmy*. In *Slovenské divadlo : revue dramatických umení*, roč. 70, č. 1.

Kontaktné údaje

Doc. Mgr. Martin Palúch, PhD.

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava

Email: matway77@gmail.com

Fakulta dramatických umení Akadémie umení

J. Kollára 22, 974 01 Banská Bystrica

Email: martin.paluch@aku.sk