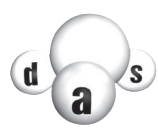
Eva Filová – Eva Vženteková

SLOVENSKÝ ŠTÁT VO FILME
DOKUMENTÁRNA A HRANÁ TVORBA PO ROKU 1945



edícia filmodrom



drewo a srd

založené 1994



KNIŽNÁ EDÍCIA ČASOPISU VLNA

Eva Filová – Eva Vženteková

SLOVENSKÝ ŠTÁT VO FILME

DOKUMENTÁRNA A HRANÁ TVORBA PO ROKU 1945

Recenzenti:
doc. PhDr. Marek Syrný, PhD.
doc. PhDr. Martin Ciel, PhD.

Táto publikácia vznikla v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom.
Vydanie tejto publikácie finančne podporil

AUDIO VIZUÁLNY FOND

a **Literárny fond**

Copyright © Eva Filová & Eva Vženteková, 2020
Slovak Edition © Občianske združenie Vlna / Drewo a srd, 2020

Interné katalógové číslo: DAS 192 FILM 6/2020
ISBN 978-80-89550-69-2

SLOVENSKÝ ŠTÁT VO FILME

DOKUMENTÁRNA A HRANÁ TVORBA PO ROKU 1945

OBSAH

Od Maličkej k Malej ríši 11

VOJNA, POVSTANIE, SLOVENSKÝ ŠTÁT V DOKUMENTÁRNOM FILME (Eva Filová) 15

Veľký boj, veľké oslavy 25
Malé histórie – príbehy ľudí a krajiny 41
Komunisti a generáli, víťazi a porazení 61
Pocta internacionalizmu 73
Vojna a Povstanie v umení 85
Holokaust a konšpiračné mlčanie 95
Tisove tiene nad nami. Revízia histórie po roku 1989 121
Generačné posuny 130
Návrat žien (a tých „druhých“) na mapu dejín 135
Epilóg (v obrátenom garde) 143

OBRAZ ROKOV 1938 AŽ 1945 V HRANOM FILME PRE KINÁ (Eva Vženteková) 151

Priestory a prostredia 157
Hory a rieka 157
Vidiek a mesto 163
Útočisko a mosty 168
Interiéry a obydlia 170
Štátne a obecné priestory 173

Vojnové priestory 176
Sakrálne priestory 179
Postavy a hrdinovia 183
Sociálne zázemie postáv 187
Vodcovia a autority 191
Kladní hrdinovia a odbojári 194
Deti 200
Vonkajší nepriateľ 202
Domáci nepriateľ (gardista, ľudák a policajt) 209
Partizán 215
Armádni prebehlíci, armádni povstalci, ostatní príslušníci armády 220
Sovietsky partizán a vojak 223
Umelec 225
Rodina a manželstvo 229
Obraz ženy 239
Matka 239
Žena ako mužov spojenec 241
Nezávislá žena 243
Manipulátorka a žena pohŕdajúca mužom 245
Žena ako objekt mužskej túžby 248
Žena anjel 249
Predajná žena, milenka okupanta 249
Bezprizorná, frustrovaná, ohrdnutá žena 251
Štruktúrované toposy správania 255
Geograficko-historické povedomie 265
Spoločnosť (Nové občianstvo v starej spoločnosti) 275
Ekonomika a podnikanie 284
Opozícia a odboj 292

Útlak a represálie 301
Protižidovské represie 309

Vojna a Povstanie 315
Obraz domácej armády 317
Vojenská okupácia krajiny 324
Politicko-vojenský obraz Povstania 326

Náboženstvo a cirkev 337
Katolicizmus 338
Pravoslávie a judaizmus 352

Poznámka k inonárodnej jazykovej komunikácii v sledovaných filmoch 357

Edičná poznámka 361

Literatúra 363

Súpis filmov 373

Resumé 381

Použité fotografie 383

OD MALIČKEJ K MALEJ RÍŠI

Filmy s vojnovou tematikou, vojnové drámy, dokumenty a televízne filmy tvorili do roku 1989 výraznú časť filmovej produkcie. Kto by nepoznal *Kapitána Dabača* alebo *Vlčie diery*? Mnohí si pri výraze „slovenský vojnový film" predstavia najmä tieto legendárne dobrodružno-romantické snímky „filmového Jánošíka" Paľa Bielika. Dodnes sa domáci odboj počas druhej svetovej vojny často stotožňuje s kedysi privilegovanou partizánskou témou a dodnes sa na významné výročia premietajú v televízii i vo filmových kluboch historicky pokrivené, ale divácky obľúbené filmy a seriály.

V posledných rokoch sa čoraz viac prehlbuje výskum a poznanie vojnového obdobia, spätého u nás s prvou štátnosťou, preto sme sa aj my rozhodli podrobnejšie preskúmať slovenské hrané a dokumentárne filmy o období rokov 1939 až 1945. Vojnové a povstalecké filmy boli pred rokom 1990 súčasťou povinnej reflexie. Vo svojich textoch sa nezameriavame len na tieto snímky o Povstaní, ktorého reflektovanie prešlo od potláčania, resp. sovietizácie témy k otvoreniu jeho národno-straníckej hegemónie, ale aj na filmy o mimopovstaleckom odboji, o situácii po porážke Povstania a o okupácii krajiny nemeckou armádou, o období prechodu frontov, ustupujúceho nemeckého a postupujúceho sovietskeho. Dôležité je sledovanie obrazu odboja ako odrazového mostíka k apoteóze nastupujúceho komunistického režimu, ako aj celistvého obrazu mimovojnových reálií, príbehov a postáv, teda obrazu doby, ako ho podali tvorcovia vo svojich filmoch. A tí zmocňovaním sa stále vzdialenejšej minulosti zároveň svedčili o dobe, v ktorej žili oni sami a v ktorej vznikali ich filmy.

Vo viacerých filmoch sa debakel vojnového režimu propagandisticky premieňal na veľký občiansky prerod krajiny. Obraz

porazeného vazalského štátu sa vytesňoval z dobovej pamäti a odkazy na protižidovský teror boli skôr uhýbavé. V tendenčnej tvorbe sa však dá nájsť kritická línia, ktorá oživovala mobilizačné a manipulatívne obrazy minulosti vierohodnosťou a historickou úvahou. Z romantizovaných či propagandistických obrazov sa vylupovali plastickejšie postavy a situácie, umiestňované v konkrétnom čase a priestore. Po nedejinnom nazeraní na minulosť sa od šesťdesiatych rokov začal postupne presadzovať nástup povstaleckej témy ako významnej národnej agendy a nástroja vnútropolitického boja. Hoci normalizačná kinematografia tlmila výboje konca šesťdesiatych rokov, obraz národno-politickej revolty plnil svoje zadanie.

Po vymanení témy z geopolitickej závislosti sa nerozhojnili filmové návraty k slovenskoštátnej minulosti; istý dialóg prebehol len v dokumentárnej tvorbe. Hrané filmové obrazy, ktoré viedli zápas medzi oživovaním legendy a skepsou voči nej, utlmil slabší záujem alebo skôr väčšie nároky na vstup do „ringu" vojnovej minulosti. Stále je to však lepší variant, ako pokračovať v kladení „starých ilúzií pod nové pomníky" (Ľudovít Filan).

Náš príspevok k filmovým obrazom „slovenského štátu po slovenskom štáte" je dialogický, keďže ide o dva autonómne výskumy, dva autorské pohľady na spoločne vymedzenú problematiku: historicko-heuristický a analyticko-komparatívny. Prvá časť publikácie o non-fiction tvorbe zahŕňa reportážne, strihové a dokumentárne filmy vyrobené do roku 1990 v Štúdiu krátkych filmov (resp. v jeho inštitucionálnych predchodcoch) a niekoľko desiatok filmov, ktoré vznikli v nových produkčných podmienkach za posledných bezmála tridsať rokov. Budeme sledovať, ako sa ich technické, štylistické, naratívne a estetické prostriedky vyvíjali spolu s dobou a podliehali spoločensko-politickým potrebám, a to v historickom a historiografickom ukotvení – s ohľadom na dobovú reflexiu a novšie výskumy. V druhej časti o hranej tvorbe upriamujeme pozornosť na obsahovú a komparatívnu analýzu 46 kino-filmov, štruktúrovanú v niekoľkých tematických okruhoch a podokruhoch, s množstvom zapracovaných príkladov, ktoré nie sú

zamerané prioritne na rozbor autorských intencií a formálnych postupov, ale na obsažnosť a výpovednú hodnotu filmového diela.

Dva autorské pohľady nemusia vždy znamenať názorovú zhodu. Naopak, môžu priniesť polemiku i odlišné postoje. Možno aj preto sme sa rozhodli vytvoriť „koalíciu", ktorá by čitateľovi ponúkla istú názorovú šírku, ako aj iný, možno nový pohľad na veľkú množinu filmov, ktoré sa po roku 1989 ocitli „na druhej strane" s označením ako propagandistické, normalizačné, umelecky slabé, posudzované na základe straníckej príslušnosti či servilnosti ich tvorcov. Pokúsili sme sa oslobodiť od zaujatých hľadísk a zamerať sa na samotné filmy v historickom oblúku od dokumentu k hranému filmu, od práce s archívnymi materiálmi k dramatizácii a fikcionalizácii, od komunistickej interpretácie slovenského štátu k jeho postkomunistickej dekonštrukcii a rekonštrukcii, zatiaľ o dosť výraznejšej v rámci dokumentárnej tvorby. Tento časový a historický oblúk nášho výskumu i snaha postihnúť oba základné filmové druhy obrazne zhŕňa pomenovanie tohto úvodu: cesta od strihového filmu *Maličká ríša* k hranému filmu *Malá ríša* je zároveň cestou od výsmešne komentovanej archívnej reality zo začiatku šesťdesiatych rokov k minuloročnému zatiaľ poslednému pokusu o fiktívnu drámu odohrávajúcu sa v slovenskoštátnych kulisách.

Eva Filová, Eva Vženteková
október 2020

VOJNA, POVSTANIE, SLOVENSKÝ ŠTÁT V DOKUMENTÁRNOM FILME

Eva Filová

SLOVENSKÍ FILMÁRI K 30. VÝROČIU SNP

DEŇ, KTORÝ NEUMIERA

REŽ. M. ŤAPÁK



TROFEJ NEZNÁMEHO STRELCA

REŽ. V. PAVLOVIČ, V. ROSINEC



VEĽKÁ NOC, VEĽKÝ DEŇ

REŽ. Š. UHER

SPOVEĎ ČLOVEKA V JEHO ZLOŽITOSTI V ČASE SNP PRED PRED PRICHODOM ČERVENEJ ARMÁDY

OHNIVÉ KRIŽOVATKY

REŽ. M. HORŇÁK



KRÁTKE FILMY S POVSTALECKOU TEMATIKOU

SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE

REŽ. C. KOVÁČ

STRIHOVÝ DOKUMENT, KOMPLEXNÝ POHĽAD NA SNP

PIESEŇ O SLOVENSKU

REŽ. I. DOBIŠ

FILMOVÁ BÁSEŇ KONFRONTUJÚCA SNP S NAŠOU SÚČASNOSŤOU

POCHOD SMRTI

REŽ. D. TRANČÍK

O ZIMNOM PRECHODE PARTIZÁNOV CEZ VEĽKÚ FATRU

KALIŠTE

REŽ. V. KUBENKO

PRÍBEH HRDINSKEJ OBCE, KTORÁ BOLA VYMAZANÁ Z MAPY, ALE NIE Z MYSLE ĽUDÍ

PARTIZÁNSKA JOLANA

REŽ. V. POLAKOVIČOVÁ

PRÍBEH ZDRAVOTNEJ SESTRY V SNP Z PODBREZOVSKÝCH ŽELEZIARNÍ

POVSTALECKÉ MELÓDIE

REŽ. S. JENDRAŠŠÁKOVÁ

O MELÓDIÁCH, KTORÉ VZNIKLI V ČASE SNP A SNP BOLI INŠPIROVANÉ

POVSTALECKÉ ŠKICÁKY

REŽ. V. KUBENKO

SPOMIENKY NA VÝTVARNÍKOV, KTORÍ SA OSOBNE ZÚČASTNILI SNP

FRONTOVÉ DIVADLO

REŽ. I. HUŠŤAVA

O UMELCOCH V SNP

VATRY NA DUNAJI

REŽ. E. ŠINKO

SPOMIENKY PAMÄTNÍKOV NA NEBEZPEČNÉ PLAVBY MEDZI MÍNAMI NA DUNAJI

TELGÁRT

REŽ. M. SLIVKA

NOVÝ POHĽAD NA DEDINKU, KTORÁ BOLA V ČASE SNP ZNIČENÁ DO ZÁKLADOV

„Kde začať rozprávanie o týchto veľkých
dejoch a o ich prostých hrdinoch?“
(z filmu Kraj povstania)

Jednou z málo spracovaných oblastí slovenskej kinematografie ostáva krátkometrážna produkcia. V rokoch 1945 až 1990 bolo v bratislavskom Štúdiu krátkych filmov vyrobených okolo 3 500 non-fiction filmov (dokumentárnych, populárno-vedeckých, inštruktážnych, agitačných, reklamných, reportážnych, strihových).[1] Veľkú časť z nich tvorili politické objednávky k výročiam, mimoriadnym štátnickým a spoločenským udalostiam. Politický kalendár, najmä po roku 1948, určoval beh či skôr stagnovanie spoločnosti, podliehali mu pracovné výkony, školské aktivity, kultúrne a športové akcie. Určoval vzhľad našich miest, ktorých unifikovanú šedivosť „oživovali“ červené zástavy a transparenty. Politické objednávky, ako vyplýva z ich podstaty, slúžia politickému režimu, ide pri nich o priamočiaru alebo skrytú propagandu, ktorá podsúva svojmu prijímateľovi isté ideologické posolstvo. Britský historik Richard Taylor sledoval pri skúmaní sovietskej stalinskej a nacistickej filmovej propagandy vlastnosti a definície propagandy ako takej: ide o cielený (zámerný, sugestívny, systematický) prenos ideí alebo hodnôt od jedného človeka alebo skupiny ľudí („propagandistu“) k inému (prijímateľovi, publiku). Medzi propagandou a publicitou (informáciami) existuje subtílny rozdiel: informácie ponúkajú možnosti a otvárajú myslenie (podnecujú otázky), kým propaganda tieto možnosti zužuje, uzaviera (smeruje k prijímaniu hodnôt); propaganda je zásadne

[1] Rozsiahla oblasť spravodajských filmov a šotov si vyžaduje osobitú pozornosť. V tomto texte sa zastavíme len pri niektorých.

verejná činnosť, ktorej cieľom je ovplyvniť verejnú mienku či, presnejšie, verejné názory jednotlivcov; propaganda nemá za úlohu *odrážať* realitu v jej nekonečnej rozmanitosti, ale *meniť* ju, tvarovať v súlade s vopred danou formou, transformovať ju na to, čo Taylor nazýva „nie realita, aká je, ale aká má byť".[2]

Pre propagandu je informačná či vzdelávacia hodnota podružná, jej podstatou je opakované potvrdzovanie jednej pravdy s presne vymedzenými mantinelmi, jediným víťazom a bez zbytočných komplikácií. Čím hrboľatejšia a spletitejšia cesta za nejednoznačnou a problematickou pravdou, tým istejšie vzďaľovanie sa od propagandy. Platí to aj o filmoch, ktorým sa budeme venovať. Nie všetky sa dajú označiť za „tvrdú" propagandu, veľa závisí od dobového kontextu, v ktorom vznikali, a od (osobného i odborného) prístupu k téme. Navyše, spomínať obdobie vojnového slovenského štátu (prvej Slovenskej republiky) bolo v rokoch 1948 až 1989 politicky nežiaduce, v školskom dejepise i v oficiálnej historiografii sa zredukovalo na protifašistický boj a povstalecký odkaz, na sovietskych osloboditeľov a neporazené Slovenské národné povstanie (Povstanie, SNP).

Pred rokom 1989 sa výklad SNP modifikoval v závislosti od politických záujmov – gottwaldovských, novotnovských, husákovských, po roku 1989 vstúpil do hry silnejúci nacionalizmus, ktorý polarizoval spoločnosť na dva tábory: „slovakštátový", národniarsky, odsudzujúci Povstanie ako zradu, a propovstalecký, vyzdvihujúci význam protifašistického odporu. Oficiálny obraz sa menil spolu s mocenskopolitickými a sociálno-kultúrnymi pomermi. *„Kdybychom věřili všemu, k čemu se Povstání politicky využívá a dnes i zneužívá, museli bychom přijmout teorii, že u nás bylo několik povstání, jedno komunistické, jiné demokratické, jedno protitisovské, jiné alibistické, jedno za ČSR, druhé protičeské, další dokonce sovětsko-separatistické,"* vyhlásil Gustáv Husák už pri príležitosti druhého výročia Povstania.[3]

---

[2] Richard Taylor, *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo.* Praha: Academie 2016, s. 19 – 30, 312.

[3] Elena Mannová, *Piruety v inscenování minulosti. Slovenské národní povstání v proměnách času.* In: Dějiny a současnost, 2008, č. 8, s. 37 – 40.

Zápas o pamäť národa, v ktorej by sa zvečnila partizánska skúsenosť, sa z iniciatívy Sväzu slovenských partizánov (SSP) spustil hneď po vojne – formou programových vyhlásení, mobilizačných kampaní a súťaží o najlepšie literárne dielo.[4] „Keď sa Partizán [dvojtýždenník SSP] v marci 1947 dozvedel o začiatku nakrúcania ‚slovenského partizánskeho filmu' *Biela tma*, nezdržoval sa overovaním informácií, ironizujúcim, až pohŕdavým tónom len podčiarkoval automatickú prednosť v pravde: ‚Rozprávočka, možno úhľadná, ale veľmi chudobná na partizánsky film. Takto ju môže napísať človek, ktorý niečo o partizánoch počul, niečo čítal a potom si to takto predstavil. Bojíme sa, že nám z toho vyjde taký pekný film, že všetci tí, čo boli v horách, nebudú sa môcť ani dívať naň.'"[5]

Umelecký šéf výroby Slovenského filmu Ján Kalina v roku 1948 upozornil, že náš film „stojí pred veľkou úlohou dôkladne sa vyporiadať s povstaleckou tematikou. Ide najmä o to, ozrejmiť každému zmysel a odkaz povstania. […] Vieme, že takéto filmy sa nerodia cez noc a že objektívnosť pohľadu na tak vážne etapy histórie predpokladajú aj istý časový odstup. Čakáme preto a nesúrime. […] K Slovenskému národnému povstaniu a k jeho odkazu budeme sa musieť ustavične vracať, aby sme jeho zmysel zakorenili v duši nás všetkých."[6] Kalina, ktorý mal na mysli najmä hranú tvorbu – v tom roku vznikli okrem Čápovej *Bílej tmy* aj Bielikove *Vlčie diery* –, zaťal do živého, keď pomenoval tri problematické aspekty, s ktorými sa bude musieť národná historiografia a v jej závese aj kinematografia vyrovnať: (1) objektívnosť, (2) s ňou súvisiaci časový odstup potrebný na zapĺňanie bielych (či vymazaných) miest a revidovanie tých už obsadených a (3) návratnosť témy, ktorá sa bude ako bumerang vracať a čeriť vzduch s rovnakou intenzitou.

---

4 Martin Kaňuch, *1945 – 1947: Partizánsky boj o filmový námet.* In: Kino-Ikon, 2014, č. 1, s. 50 – 65.

5 O. B.: *Slovenský partizánsky film na obzore*. Partizán, 1947, č. 12 (23. 3.), s. 7. Citované podľa: M. Kaňuch, *1945 – 1947*, s. 54 – 55.

6 Ján L. Kalina, *Slovenské národné povstanie a náš film.* In: Filmové noviny 1948, č. 35 (27. 8.), s. 1 – 2.

Nastolené úlohy sa týkali tak hraného filmu, ako aj non-fiction produkcie, ktorá na rozdiel od neexistujúceho profesionálneho zázemia v hranej tvorbe disponovala skúsenými filmármi aj technickým vybavením. Hneď po vojne vznikli štyri strihové dokumenty: *Za slobodu*, *Na troskách vyrastá život…*, *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti!* a *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní!* Dokumentárny film *Slovenské ráno* zachytáva oslavu 5. výročia SNP vo Zvolene a povojnovú výstavbu Slovenska. Hoci SNP patrilo medzi žiaduce tematické oblasti non-fiction produkcie,[7] plánovači mali veľké oči a míňali sa s realitou. „Náš pôvodný tematický plán na rok 1951 sme totiž vo svojej plnej podobe neuskutočnili. […] Tak napr. vypadli mnohé z naplánovaných tém […] Povstanie preto, lebo sme nezískali nutne potrebný sovietsky materiál, o ktorom sme sa dozvedeli, že neexistuje."[8]

Výrobu rokov 1949 až 1954 ovládli oveľa potrebnejšie témy, než bol protifašistický boj: industrializácia a združstevňovanie Slovenska, zúčtovanie s nepriateľmi štátu, zrod nového človeka. Priamo úmerne s nárastom výroby narastal aj podiel politických objednávok. K 10. výročiam Povstania a oslobodenia vzniklo v rokoch 1954 a 1955 sedem filmov: *Desiaty máj slobody*, *Banská Bystrica*, *Bratislavská jar*, *Desať víťazných rokov*, *Víťazná pieseň*, *Za slobodu* a *Za ďalšiu výstavbu prešovského kraja* (k výročiu bojov o Duklu). Protivojnové dokumenty a svedectvá o fašistických zločinoch sa však vyrábali aj mimo osláv okrúhlych výročí: dlhometrážny film *Nikdy viac* (1958), stredometrážny *Cesta k dnešku* (1961) a krátke filmy *Kantáta o boji a víťazstve* (1961), *Tokajík* (1962) a iné. K 15. výročiam bolo v rokoch 1959 a 1960 nakrútených desať filmov: *Človek z Málinca*, *Dobro požalovať*, *Kraj povstania*, *Listy do Krasnodaru*, *Na úsvite*, *Pätnásty prípitok*, *Poddukelská mozaika*, *Slavín*, *Slávme slávne!*, *Telgárt* a dvojdielne strihové pásmo *15 rokov víťazných*. Ďalší nárast počtu filmov zaznamenávame pri 20. výročiach v rokoch 1964 a 1965, keď ich vzniklo

---

7 Pozri Václav Macek, *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu*. Bratislava: SFÚ-NKC 1992, s. 39.

8 Ján Beer, *Hodnotenie produkcie Štúdia dokumentárnych filmov za rok 1951*. Citované tamže, s. 116, pozn. 138.

až devätnásť: *Banská Bystrica 1964*, *Bratislava 45 Bratislava 65*, *Deti povstania*, *Drážďany Münchenplatz*, *Duša kameňa*, *Film a SNP*, *Hlási sa Slobodný slovenský vysielač*, *Krvavá nedeľa*, *Maličká ríša*, *Mám dvadsať rokov*, *Monológy*, *Nezabúdame*, *Povstaleckým krajom*, *Pozdrav z veľkej zeme*, *Príbehy z Roháčov*, *Stretnutie*, *Tri spomienky*, *Žijem* a krátky hraný film … *narodil sa hrdina?* V roku 1968 neevidujeme ani jeden titul a presun záujmu na iné, spoločensky aktuálnejšie témy sa prejavil aj v zníženom počte filmov k 25. výročiam v rokoch 1969 a 1970: *Bôle a nádeje*, dva portréty *Človek* z *DAVu* (o Lacovi Novomeskom) a *Ján Šverma*, *Generáli*, *Slovenské národné povstanie 1944* a dve cudzojazyčné objednávky *Bratislavskij Slavin* a *Geroičeskije i proslavlennyje dni Slovackogo nacionaľnogo vosstanija*. Tematicky k nim patrí aj protivojnový experiment *Lilli Marlen (päť autentických záberov)*. K 30. výročiam v rokoch 1974 a 1975 produkcia opäť prudko stúpla na dvadsať: *Baločanky*, *Banská Bystrica – 1974*, *Cesty k slobode*, *Čas nezastavíš*, *Fragmenty z Martina*, *Frontové divadlo*, *Každý štvrtý*, *Kde vtáci nelietajú*, *Nemecká*, *Ozveny slávnych dní*, *Pamäť*, *Pochod cez Chabenec*, *Povstaleckí letci*, *Telgárt – Švermovo*, *Tridsiata jar*, *Tridsiaty máj slobody*, *Vatry na Dunaji*, hudobný klip *Vysoko nad mestom* a dva krátke hrané filmy *Amulet* a *Správa o smrti mladého muža*. Z rokov 1979 a 1980 je datovaný jediný dokument o revolučnej histórii v neprofesionálnej tvorbe (*Umenie vzdoru*) a spomienkový medailón Ludvíka Svobodu *Navždy zostane medzi nami*. K 40. výročiam v rokoch 1984 a 1985 bolo vyrobených až šestnásť filmov: *Cesty našej slobody*, *Deň prvý*, *Dlhá cesta*, *Doliny pod Kohútom*, *Francúzski partizáni v SNP*, *Internacionalista*, *Korene priateľstva*, *Matky z Čierneho Balogu*, *Nepokorená dolina*, *Prítomnosť histórie*, *Spomienka*, *Štyridsiate zastavenie*, *Tri smreky*, *Veľká vlastenecká vojna*, *Vzdušný most*, *Známi neznámi*. Posledné tri dokumenty z roku 1989 (*Banská Bystrica*, *Spoločné puto* a *Slovenské národné povstanie*) uzavierajú štyridsaťpäťročnú povstaleckú tradíciu Krátkeho filmu.[9]

---

[9] Samostatnú oblasť non-fiction produkcie tvorili strihové filmové pásma a multivízne audiovizuálne programy a systémy, vyrobené najmä pre Múzeum SNP v Banskej Bystrici, ako aj videofilmy z roku 1989: *Rozhovory s účastníkmi odboja*, *Slovenské národné povstanie I. – VI.*

K rozsiahlej téme zahŕňajúcej začiatok a ukončenie vojny, protifašistický odboj, Povstanie, oslobodenie Bratislavy a Československa existuje do roku 1990 vyše stodvadsať záznamov.[10] Určiť ich presný počet je problematické, keďže mnohé filmy sa tematicky i účelovo prekrývajú s ďalšími historickými udalosťami a míľnikmi, akými bola revolučná história robotníckeho hnutia a komunistickej strany či povojnové budovanie nového Slovenska. Aj navonok nepríznakové témy, ako pioniersky letný tábor (*Deti mieru*, 1955) alebo portrét umelca (*Fraňo Kráľ*, 1954), obsahujú mierové posolstvo s pripomienkou nedávnych bojov a padlých hrdinov. Na oslovovacie stratégie slúžili aj divácky vďačné (polo)hrané agitky, ktoré formou poučných príbehov oživovali odkazy minulosti: *Pätnásty prípitok* (1960) sa začína ako reklama na víno a končí ako spolitizovaná silvestrovská úvaha o ľudskej obetavosti (v príbehu vojnového veterána, vojnovej vdovy, vojakov v kasárňach, družstevníkov a pohraničníka v službe), *Poddukelská mozaika* (1960) je metafilmom o práci filmárov v strižni, kde sa im do obsahovo závažného materiálu (s „vrahom" Tisom, vypálenou dedinou Tokajík, veteránom z Dukly) omylom primieša márnotratná západniarska módna prehliadka.

Zmienky o slovenskom štáte sa v týchto filmoch objavujú len sporadicky a len minimum tvorcov sa pustilo do komplexnejšieho pohľadu na hospodárstvo, priemysel či každodenný život daného obdobia. Nie div, veď slovenský štát so svojím ľudáckym režimom bol čiernou škvrnou na mape dejín, symbolom kolaborácie s nacizmom a z oficiálnej historiografie bol ako téma vylúčený. To sa, prirodzene, premietlo aj do filmovej výroby. Napokon, obdobie od vyhlásenia autonómie až po jar 1945 je (v zmysle oficiálneho obrazu) viac či menej podrobne zachytené v spravodajských žurnáloch a dokumentárnych filmoch toho obdobia. Nás však bude zaujímať, ako sa jedna totalita zmocnila inej totality, akými umeleckými prostriedkami sa kreoval a sprostredkúval obraz vojny, slovenského štátu, Povstania, ako

10 Vychádzame z databázy Slovenského filmového ústavu SK CINEMA.

sa ohýbali historické fakty a len pomaly sa uvoľňovali do obehu nepohodlné témy a vynárali sa aktéri vymazaní z histórie a historiografie.

Po roku 1989 dochádza k paradoxnej situácii: na jednej strane je síce možné hovoriť o všetkom, na strane druhej však zanikajú jednotlivé pracoviská Krátkeho filmu. To však neznamená, že by sa v nových ekonomických podmienkach nenakrúcalo. Novovzniknuté nezávislé produkčné spoločnosti sa orientujú na dokumentárne a objednávkové filmy, priestor poskytuje aj Československá a neskôr Slovenská televízia. Témou dňa je revidovanie štyridsať rokov krivenej histórie. Do popredia vystupujú vytesňované témy, iné pre zmenu ustupujú do úzadia. Začína sa nový „boj" o dejiny. S dostatočným odstupom, ktorý považoval Kalina za dôležitý pre objektívne zhodnotenie, sa teda pozrime na danú množinu filmov nielen cez prizmu pravdivosti a lživosti, ale najmä z hľadiska inovácie a opakovania, narábania s archívnym a so živým materiálom, s prihliadnutím na dobovú rétoriku, prípadne sa ju pokúsme uchopiť komplexne so zaujatím pre domácu kuchyňu aj s jej kulinárskymi bizarnosťami (a kostlivcami v skrini).



Z filmu *Nikdy viac* (1958)

VEĽKÝ BOJ, VEĽKÉ OSLAVY

„Márne sa pokúšali zahryznúť vrahovia
medzi hory, kde strieľal každý strom."
(z filmu *Víťazná pieseň*)

Dopyt po umeleckých spracovaniach víťazstva nad fašizmom zvyšovali najmä okrúhle výročia. Povstanie bolo tak ako aj iné dejinné udalosti poznačené politickým vývojom a jeho výklad sa prispôsoboval potrebám doby; jediným nespochybniteľným faktom ostával boj proti fašizmu. „Rehabilitácia tzv. buržoáznych nacionalistov sa vo veľkej miere prejavila v nových diskusiách okolo hodnotenia SNP. […] V päťdesiatych rokoch bolo presadené jednoduché vysvetlenie, že cieľom povstania bolo obnovenie Československa. Konkrétne predstavy povstaleckého politického vedenia, hlavne KSS, sa už nerozoberali. Situácia sa začala rýchlo meniť hneď po roku 1963, v priamej spojitosti s rehabilitačným konaním. […] Historici si dali za úlohu celkovú ‚rehabilitáciu' SNP, čo do značnej miery stavalo slovenskú otázku v ‚jej celistvosti' do pozície najaktuálnejšieho problému tej doby."[11] Tou slovenskou otázkou boli federalizačné plány na rovnocenné postavenie oboch národov. V rokoch 1964 až 1969 vyšlo niekoľko zásadných monografií,[12] medzi nimi Husákovo *Svedectvo o Slovenskom národnom povstaní*, ktoré spustili novú diskusiu k téme SNP.

---

[11] Adam Hudek, *Najpolitickejšia veda. Slovenská historiografia v rokoch 1948 – 1968*. Bratislava: Historický ústav SAV 2010, s. 199.

[12] Ferdinand Beer a kol., *Dejinná križovatka* (1964); Ľudovít Holotík – Miroslav Kropilák, *Slovenské národné povstanie roku 1944* (1965); Vilém Prečan, *Slovenské národné povstanie. Dokumenty* (1965); Jozef Jablonický, *Z ilegality do povstania* (1969).

„SNP tu bolo len ‚reslovakizované' – boli zamietnuté tvrdenia, že na jeho vypuknutí a organizácii malo hlavnú zásluhu moskovské vedenie KSČ, ktoré bolo v zásadnom rozpore s domácim vedením KSS. Gustáv Husák však absolútnu hegemóniu na organizácii a postavení povstania pripísal slovenským komunistom a najmä sebe, čím úplne ignoroval všetky ostatné zložky odboja a ideové prúdy, ktoré v ňom pôsobili."[13] V normalizačných časoch sa Husákova interpretácia Povstania zmenila na oficiálnu doktrínu, jeho kniha sa dočkala niekoľkých vydaní a Husák sa stal ústrednou postavou dokumentárnych filmov a spravodajských šotov.

Filmový povstalecký príbeh otvára a uzaviera tak trochu jánošíkovským mýtom opradený, zakopaný a vykopaný materiál, ktorý nakrútil Paľo Bielik a jeho kolegovia počas Povstania.[14] Z autentických záberov doplnených o dokrútky vznikol Bielikov prvý povojnový dokument *Za slobodu* (1945) a tie isté zábery sa v najrôznejších obmenách objavovali zas a znovu v ďalších dokumentoch – až po posledný z posledných, *Slovenské národné povstanie* v réžii Vladimíra Mináča (1989). Ikonické zábery, ako čítanie mobilizačnej vyhlášky obyvateľstvom, vydávanie uniforiem a zbraní z kasární v Brezne, pochodujúci vojaci, vojaci na nákladných autách, vojaci a partizáni v lese pri odpočinku atď., nájdeme v sépiovom, azúrovom aj žltom tónovaní, s červenými výbuchmi, motivovane aj nemotivovane vložené medzi iné archívne zábery, použité ako ilustratívne „náladovky" aj ako statické momentky. V kombinácii s oficiálnymi zábermi z čias slovenského štátu a so zahraničnými archívnymi materiálmi sa stále nanovo skladal príbeh genézy fašizmu a vypuknutia vojny až po jej víťazné ukončenie. Modifikoval sa nanajvýš výber záberov, dokrútky a sprievodný komentár, poznačený aktuálnou spoločenskou potrebou.

---

13 A. Hudek, *Najpolitickejšia veda*, s. 201.

14 Išlo o kameramanov Karola Kršku a Václava Richtera, zvukára Jaroslava Plavca a asistenta produkcie Alexandra Sekulu. Viac Petra Hanáková, *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra.* Bratislava: SFÚ 2010, s. 60 – 63. Na zjednodušenie budem v texte ďalej používať slovné spojenie „bielikovské zábery".

Bielik pristupuje k téme SNP osobne, cez zažitú skúsenosť; „prevládajúcim dojmom, ktorý ešte i dnes vyžaruje z tohto Bielikovho filmu, je bezprostrednosť a isté autorské oduševnenie pre heroické gesto Povstania“.[15] Dynamickú montáž sprevádza vážny komentár so skrytou iróniou, kľúčovú úlohu v boji proti fašizmu zastáva „statočný slovenský človek“, „statočný ľud“, „slovenský národ“, „bojujúce Slovensko“. Tento národnoemancipačný aspekt bez zdôraznenia zástoja komunistov sa stane problematickým bodom, čo sa o desať rokov neskôr v revidovanej verzii pokúsi zahladiť Stanislav Barabáš.

V strihových dokumentoch Jána Kadára je v popredí skôr pátos a tendenčnosť. Film *Na troskách vyrastá život…* (1945) je priamou obžalobou fašizmu („Buď prekliaty!“) aj apelom na obnovu krajiny zničenej vojnou („Hor’ sa do práce!“). Mrazivé zábery rumovísk, zrúcaných mostov, zničených železničných podvalov a koľajísk sprevádza výpočet hmotných a ľudských škôd, ktoré za sebou zanechali ustupujúci Nemci. Strih zo zdevastovanej krajiny na zadumaného muža („Sedí a čaká. Na čo čaká?“) mení obrazové tempo aj rétoriku komentára, ktorý vyzýva na prácu, zúčastnene napomáha („Raz, dva, raz, dva.“) aj vytvára napätie („Udrží nový most vlak?“).[16] Záverečná skúšobná jazda vlakom po obnovených tratiach je akousi katarznou cestou po krajine, ktorá vstala z popola a začína nový život. Podobne ako Bielikov film bude raz mať aj tento svojho dvojníka[17] – *Deň prvý* (1985) Ladislava Kudelku – s identickými zábermi zdevastovanej krajiny a budovania železničného mosta pod Strečnom, s pridanými zábermi provizórneho bratislavského mosta cez Dunaj, so zábermi

---

15 P. Hanáková, *Paľo Bielik…*, s. 62.

16 Citáty z filmu. Všetky neoznačené citáty v ďalšom texte pochádzajú z filmov, o ktorých píšeme a ktoré sú zrejmé z kontextu. Z praktických dôvodov neoznačujeme každý citát osobitnou poznámkou pod čiarou.

17 Každá doba akoby si vyžadovala rekompiláciu ikonicky známych záberov a aktualizáciu rovnakých príbehov – o to viac, ak bol tvorcom pôvodnej kompilácie kádrovo problematický tvorca či dokonca emigrant (Ján Kadár). Revidovanie histórie sa priamo dotýkalo aj filmovej výroby: vymazávaním mien z titulkov a filmografie.

z odhaľovania masového hrobu v Petržalke, zo Všeslovanského zjazdu na Devíne... Význam „prvého dňa" sa podobne ako u Kadára chápe v zmysle obnovy, vráteného pohybu a života, návratu osloboditeľov a evakuantov.

V roku 1946 sa Kadár vracia k téme vojny a slovenského štátu dvomi strihovými filmami. Prvý, *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti!*, sa koncentruje na zločiny Tisovej vlády v spojitosti s deportáciami a holokaustom, druhý, *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní!*, sleduje vývin vojny od vylodenia spojencov cez vypuknutie SNP až po jeho potlačenie vrátane pomsty na civilnom obyvateľstve. Štatistický princíp vystriedalo nachádzanie obrazových analógií (nacistická oslava v Nemecku – oslava výročia vzniku samostatného slovenského štátu, Goebbelsov pohyb ruky – Tisov rovnaký pohyb ruky). Kadár používa zábery zo zahraničných žurnálov a ako jeden z prvých ich kompiluje s bielikovskými zábermi.

„Dokumentárne filmy Bielika a Kadára reprezentujú líniu agitačnej, interpretujúcej a do reality vkladajúcej výrazne osobný názor dokumentárnej tendencie."[18] Nasledujúce roky túto líniu potvrdia, avšak osobné hľadisko vystriedajú dogmy. Zmení sa aj pohľad na Povstanie. V rokoch 1945 až 1948 „sa ešte pripúšťal fakt, že SNP bolo porazené, avšak po roku 1948, teda keď sa k moci dostali komunisti, sa už o porážke hovoriť nesmelo, nanajvýš ak o vojenskej. SNP sa po roku 1948 neprezentovalo ako vojenský, ale ako politický fenomén. Začali sa šíriť teórie, že Povstanie nebolo porazené politicky, a hovorilo sa o ‚ústupe povstania do hôr', resp. o ‚zatlačení povstania do hôr'."[19]

Z osláv 5. výročia SNP vzniklo *Slovenské ráno* (1949) Jána Beera, zložené z dvoch tematických častí: obnova krajiny a slávnostný deň pod Zvolenským zámkom. O význame udalosti svedčí voľba farebného materiálu, patetický komentár sprevádza diváka po miestach bojov, deti kladú kvety a delegácie vence na pamätné

---

18 V. Macek, *K dejinám...*, s. 29. Pozri aj Mária Ferenčuhová, *Krátke intermezzo. Premena rétoriky v slovenskom dokumentárnom filme v polovici štyridsiatych rokov*. In: Kino-Ikon, 2013, č. 1. s. 95 – 102.

19 Miroslav Michela – Michal Kšiňan, *Slovenské národné povstanie*. In: Michal Kšiňan (a kol.), Komunisti a povstania. Kraków: Towarzystwo Słowaków v Polsce 2012, s. 34.

miesta, bojovníci sa vrátili do práce („z povstania rastú múry industrializácie"), mládežníci budujú Trať mládeže. Záber na hrob a kvietok rastúci na ňom potvrdzuje, že „z ich hrobov sa rozvíja nový život", zdvíhanie materiálu do výšky rastúcej stavby dokumentuje, že „do výšky ide dielo". Opisnosť, ilustratívnosť a metaforickosť obrazu doplnené o slovné metonymie budú charakteristické pre päťdesiate roky v hranom aj dokumentárnom filme. *Slovenské ráno* sa po dynamickej strihovej časti preklopí do reportážneho záznamu z osláv a ustrnie pred tribúnou s najvyššou vládnou delegáciou a pri kultúrnom programe. Autorské ambície budú až do roku 1989 narážať na túto povinnú politickú daň – takzvané „musilky", každoročne opakované rituály, manifestácie, žatvy, ktoré sa nedali obísť ani nijako tvorivo spracovať.[20]

O komplexný pohľad na historické udalosti sa usilujú tvorcovia filmov *Desať víťazných rokov* (Štefan Orth, 1954) a *Za slobodu* (Stanislav Barabáš, 1955). Kombinujú „veľké dejiny" s prerozprávanými príbehmi obyčajných ľudí a komunistov, ktorí sa podieľali na odboji, roznášali letáky, ukrývali vysielačku a pomáhali partizánom – v šesťdesiatych rokoch bude tento jednoznačný výklad spochybnený svedectvami o strachu a neochote pomáhať. U Ortha legalizujú dobový výklad Povstania portréty vtedajšieho prvého tajomníka ÚV KSS Karla Bacílka a predsedu vlády Viliama Širokého, ktorí patrili k hlavným strojcom politických procesov päťdesiatych rokov. Autentickosť čítaných a snímaných Širokého motákov z väzenia bude o necelých desať rokov spochybnená rovnako ako ďalšie „neochvejné" pravdy.

---

[20] Na každoročne sa opakujúce témy spomína kameraman Rudolf Ferko takto: „Jednoducho, na musilkách sa nedalo nič vymyslieť. Na Prvého mája musela byť tribúna, davy, ktoré jasali, na druhej strane nejaký pracovník, nejaká scéna. Vždy na jedno kopyto. A predstavte si, ten Kudelka aj z Prvého mája vedel urobiť niečo viac. Prvomájové sprievody chodili po Námestí SNP a tribúna stála vždy tam, kde je teraz Stará tržnica. Jeden dom sa tam staval 9 alebo dokonca 11 rokov. Kudelka urobil takúto vec: vzal roky 1967, 1968, 1969, 1970, 1973 až po rok 1977 dajme tomu, každý rok masy jasali a stavba len pomaly rástla. To mali mať postavené za pol roka. Takže aj také kritiky sa robili niekedy." Zdroj: Online lexikón slovenských filmových tvorcov, www.ftf.vsmu.sk. Rudolf Ferko: https://ftf.vsmu.sk/wp-content/uploads/sites/3/2017/02/ORAL-HISTORY_FERKO.pdf

Barabáš zvolil inú taktiku: namiesto heroizácie používa sarkastický protibenešovský a protihusákovský tón, londýnsku vládu reprezentuje telegrafná páska s pochybnými inštrukciami, spojenecká pomoc sa bagatelizuje („Lietadlá ani nevypnú motory... A to je všetko? To nám už len pomôžu!“[21]), Husák prikazuje zastaviť partizánsku činnosť, veliteľ Ján Golian je benešovským prosebníkom a generál Heliodor Píka zradcom a špiónom. Armádni velitelia budú rehabilitovaní až v šesťdesiatych rokoch a ich osudy budú spracované v dokumente *Generáli* (1969). Barabáš rozširuje archívny filmový materiál o zábery z moskovského, kyjevského a nemeckého archívu, strieda mužský a ženský komentár, zapája do zvukovej stopy prednes poézie (*Mor ho!*) a do obrazu výtvarné diela Vincenta Hložníka.

V tomto období akoby sa autori filmov predbiehali vo výpočte nepriateľov, zradcov a špiónov v zmysle čím viac, tým lepšie, čím väčšie ryby, tým väčšia senzácia. *Bratislavská jar* (František Žáček, 1955), venovaná 10. výročiu oslobodenia Bratislavy, sa nesie v podobne sugestívnom a patetickom tóne ako povojnové Kadárove strihové filmy, ale oveľa intenzívnejšie. Zvolená ich-forma komentára v podaní Ladislava Chudíka („Desiatou jarou zakvitám, ja, stará bašta slovanstva na Dunaji... Ja budem opäť Pressburg... Títo budú bojovať o mňa ako o svoje mesto...“) personifikuje mesto ako živú entitu, zradenú a ťažko skúšanú nielen fašistami, ale aj Američanmi: „Dovŕšite dielo skazy, ktoré nestačili zavŕšiť americké bomby na Bratislavu! Nebili fašistov, ani nechceli. Ale vás, bratislavskí občania, vás, bratislavskí robotníci z Apolky. Nepomohli skončiť vojnu tieto bomby. Ale život tvojho dieťaťa zakončili, bratislavská mať. Plač, máš prečo. Ťažko si pykala za hriechy svojich vodcov. Plač, mať, a nenáviď tých, čo zo mňa urobili hlavné mesto zrady na slovenskom národe!“ Kadárovskí zradcovia slovenského národa

[21] Išlo o šesť amerických lietadiel typu B-17, ktoré pristáli na letisku Tri duby 7. 10. 1944. Na približne trojminútovom autentickom zázname, evidovanom v SFÚ pod názvom *Americkí letci na Troch duboch*, je zachytené nielen vykladanie munície z lietadiel, ktoré majú stále spustené motory, ale aj isté napätie medzi skupinkami amerických letcov na jednej strane a slovenskými a sovietskymi veliteľmi na druhej strane. Tento materiál sa v strihových filmoch nevyužíval.

sa rozširujú o Spojencov, realita studenej vojny vstupuje do reálií druhej svetovej vojny. Jedinými záchrancami sú sovietski vojaci: „Ja, Bratislava, akoby zázrakom ostala som jedným z mála miest v Európe najmenej poškodených druhou svetovou vojnou. Či ty, starodávna klariská veža, radničná veža, viete, kto vykonal takýto zázrak? Sovietski ľudia! Zázrační krasnoarmejci!"

Žáček postupuje od krátkeho historického úvodu (staré grafiky a rytiny mesta) k záberom mesta z obdobia slovenského štátu, keď bolo „vyzdobené" hákovými krížmi, k fotografiám a záberom zbombardovanej a dymiacej rafinérie Apollo, sutín a obetí náletov, ktoré sa končia niekoľkosekundovým podhľadom na stojacu matku s mŕtvou dcérkou v náručí. Pri pátraní po pôvode tohto silne ikonického a zjavne inscenovaného záberu (evokujúceho pietu či zúfalú matku so zabitým synom z *Krížnika Potemkina*, 1925) zistíme, že pochádza zo sovietskeho vojnového filmu *Bitka o Stalingrad* z roku 1949, v ktorom boli takisto kombinované autentické zábery s hranými scénami. *Bratislavská jar* nie je ani zďaleka ojedinelým prípadom, keď sa propagandisticky (eufemisticky povedané: umelecky) mixujú materiály rôzneho pôvodu – či už z dôvodu chýbajúceho domáceho materiálu, alebo na zvýšenie umeleckého účinku. Napokon, aj Bielik zrekonštruoval do svojho povojnového dokumentu *Za slobodu* chýbajúce bojové scény, ktoré sa neskôr dostali do ďalších filmov o Povstaní.[22]

Veľká apoteóza Bratislavy a jej hrdinov (padlých sovietskych vojakov aj komunistov väznených za ilegálnu činnosť) pokračuje výpočtom vojnových škôd – opäť veľkolepejšie než u Kadára, so zdôraznením strategických podnikov (mlyn, dunajský prístav, Siemens, Cvernovka) a významnej inštitúcie (Univerzita Komenského) –, súdnym procesom s Tisom a ďalšími obžalovanými až po výstavbu novej Bratislavy, „pevnosti mieru" s ulicami nesúcimi mená hrdinov: „Šesťtisíc krstných otcov, Ivanov, Sergejov, Maximov, mám tu ja, Bratislava. Pokrvným bojovým putom zviazaní sú s vami, moji občania."

---

22 P. Hanáková, *Paľo Bielik…*, s. 62. Iným príkladom je inscenovaný boj partizánov a zrekonštruovaný pancierový vlak z filmu Martina Ťapáka *Deň, ktorý neumrie* (1974), ktorý bude takisto putovať do ďalších filmov ako autentický materiál z Povstania.