

O STRIHOVOM FILME NIKDY VIAC Z ROKU 1958 A JEHO VPLYVE NA ĎALŠIE FILMY

MARTIN PALÚCH

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.,
Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa venuje špecifickej filmovej forme, ktorou je strihový film na Slovensku v období po druhej svetovej vojne. Autor analyzuje vznik a výrazové prostriedky strihového filmu *Nikdy viac* (1958) od režiséra Ctibora Kováča, s ohľadom na jeho dobové propagandistické využitie. Historicky ide o prvý slovenský celovečerný strihový film, ktorý sa vedome zrieka inscenačných postupov a rekonštrukcií, pričom kladie dôraz najmä na zostrih pôvodných autentických spravodajských materiálov. Tie kombinuje s reportážami zo súdnych procesov s príslušníkmi Pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy, ktoré sa za účasti verejnosti konali v apríli roku 1958 v Bratislave a Banskej Bystrici. Predstavitelia komunistického režimu sa s podporou médií usilovali cez konštrukciu obrazu hanby zúčtovať s pozostatkami „klérofašizmu“, ktoré pretrvávali v ľudovodemokratickej spoločnosti ešte z čias Slovenskej republiky (1939 – 1945). Politicky motivovaná snímka mala v priebehu studenej vojny demonštrovať odhodlanie reprezentantov moci zakročiť proti akémukoľvek vnútornému i vonkajšiemu nepriateľovi ľudovodemokratického zriadenia.

Kľúčové slová: strihový film, *Nikdy viac*, garda, slovenský film, komunizmus, schematizmus, propaganda, päťdesiate roky 20. storočia, Ctibor Kováč

Na Slovensku začali vznikať ideologicky podmienené strihové filmy v rokoch 1939 – 1945, v období existencie samostatnej Slovenskej republiky. V tomto vojnovom čase bol natočený napríklad celovečerný film *Od Tatier po Azovské more* (1942, réžia Ivan Július Kovačevič) alebo krátkometrážna snímka *Svorne napred* (1944, réžia Ivan Július Kovačevič), propagujúce politiku a národné záujmy štátu, ktorý v úlohe spojenca stál na strane hitlerovského Nemecka.

Za počiatok obratu v interpretácii vojnových udalostí a témy Slovenského národného povstania v povojnovom strihovom filme môžeme považovať stredometrážny titul Paľa Bielika *Za slobodu* (1945). Tesne po ňom nasledovali krátkometrážne snímky *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní!* a *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti!* od Jána Kadára (obe z roku 1946) a v päťdesiatych rokoch 20. storočia ideologicky vyhranené celovečerné strihové dokumenty – *Za slobodu* (1955) od Stanislava Barabáša a *Nikdy viac* (1958)¹ od Ctibora Kováča.²

¹ Ide o prvý celovečerný film režiséra. Ctibor Kováč do roku 1958 pôsobil v krátkometrážnej tvorbe, kde sa uplatnil ako scenárista, rozprávač a účinkujúci v dokumentárnych filmoch alebo ako herec v hraných filmoch Paľa Bielika, *Vlčie diery* (1948) a *Priehrada* (1950). V neskoršom období sa ako jeden z mála u nás systematicky venoval aj strihovej dokumentárnej tvorbe.

² K téme tiež pozri PALÚCH, Martin. Problém formy a prvé slovenské strihové filmy. In *Kino Ikon*, 2021, roč. 25, č. 2, s. 63 – 82.

Celovečerné strihové diela, vrátane zmieneného *Od Tatier po Azovské more*, sa vyznačovali zmiešanou formou kombinujúcou inscenované a dobové spravodajské materiály. V tomto zmysle môžeme spomenúť aj film Paľa Bielika *Vlčie diery* (1948), ktorý tento trend potvrdil tým, že spravodajské materiály zo svojho filmu *Za slobodu* neskryvane vkomponoval do hraného naratívu. Stanislav Barabáš v jeho reinterpretácii Povstania v strihovom filme *Za slobodu* postupoval práve naopak – pre zvýšenie autenticity sa pokúšal o čo najdokumentárnejšie vyznenie inscenácie.

Z tohto pohľadu je celovečerný film *Nikdy viac* prvým, ktorý sa úplne zrieka inscenácie v strihovej forme a kombinuje len spravodajské materiály a autentickú reportáž z priebehu súdnych procesov v apríli roku 1958. Ctibor Kováč dôsledne využil masmediálny audiovizuálny potenciál, ktorý obsahovali autentické, ale aj politicky motivované súdne procesy s bývalými členmi Pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy (POHG). Pod dohľadom kamier štábu spravodajského filmu prebiehali pred verejnosťou v Bratislave a v Banskej Bystrici. Okolnosti vzniku filmu boli pritom rovnako dramatické a zaujímavé ako jeho forma i spôsob spracovania témy o spoločenskom vysporiadaní sa so zločinmi fašizmu a ľudáctva z obdobia Slovenskej republiky (1939 – 1945). Prinajmenšom takýto dojem sa film snažil vyvolať navonok.

Formálne pritom ide o prísne schematický strihový film, ktorý úzkostlivo dodržiava dobovo vyžadovanú štruktúru so zreteľne preddefinovaným posolstvom „za“ i „proti“. Za ľud všeobecne, komunistickú stranu a Sovietsky zväz, proti západnému imperializmu a buržoáznemu nacionalizmu. I keď by sa mohlo zdať, že išlo najmä o spravodlivé zúčtovanie s nedostatočne potrestanými rezíduami fašizmu, treba povedať, že skutoční tvorcovia obsahovej šablóny pre propagandistické využitie témy pochádzali priamo z politických špičiek orgánov ministerstva vnútra a Ústredného výboru Komunistickej strany Československa (ÚV KSČ) v koordinovanej spolupráci s orgánmi Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska (ÚV KSS). Úsilie o rázne potrestanie členov POHG za ich kriminálne činy otvorilo politickej moci priestor na odsúdenie neželaných protištátnych fenoménov v širšom kontexte. Spolitizovaná téma sa, napriek krátkemu času na prípravu, musela s podporou všetkých dostupných masovokomunikačných prostriedkov čo najúčelnejšie a najmä bezchybne propagandisticky využiť.

V skladbe filmu sa zreteľne odzrkadľuje vplyv dobových ideológií s dôrazom na upevnenie politických hodnôt, ktoré odzrkadľovali postoj režimu k vnútorným i medzinárodným otázkam v časoch zostrenej propagandy koncom päťdesiatych rokov 20. storočia. Mediálny potenciál verejných procesov s členmi POHG bolo žiadúce využiť na zdôraznenie orientácie štátnej politiky doma i v zahraničí, a zároveň ostentatívne poukázať na zvyšky nežiadúcej národne orientovanej opozície, ktorá pretrvávala v spoločenskom diskurze z čias spojenectva ľudáctva a katolíckej cirkvi. Z pohľadu vrcholných komunistických predstaviteľov išlo v prvom rade o rázne vykorenenie neprijateľných nacionálnych a cirkevných elementov, s cieľom zvýrazniť v očiach verejnosti aktuálne a jediné prípustné ideologické a štátom presadzované hodnoty. Nešlo teda len o zúčtovanie s príslušníkmi POHG, ale hlavne o mediálne využitie procesov a jednoznačné pomenovanie nepriateľov súdobého režimu, s ambíciou zabrániť ich ďalšiemu pretrvávaniu v ľudovodemokratickej spoločnosti.

Menovaná potreba bola o to naliehavejšia, že sa odohrávala v období geopolitickej polarizácie mocenských záujmov, v čase práve prebiehajúcej studenej vojny. Tento

trend potvrdzuje aj súčasný historický výskum. Historik Anton Hruboň uvádza: „Revidovanie retribučných procesov podnietil priamo ÚV KSS na zasadnutí z 9. – 10. januára 1958. Prvý tajomník ÚV Komunistickej strany Slovenska Karol Bacílek rozvinul na rokovaní tézu o skrytých ľudáckych elementoch, ktoré v čase údajne sa vzťahujúcej ‚fašistickej reakcie‘ na Západe predstavujú hrozbu pre integritu republiky a ľudovodemokratické zriadenie. Iniciovaná kampaň proti prežitkom ľudáctva sa nezrodila znenazdajky, ale mala širšie spoločensko-politické podhubie s európskym rámcom. Komunistický režim v Československu potreboval navonok deklarovať, že aj napriek revolučným otrasom v susedných krajinách roku 1956 je stále vitálny a voči číhajúcejmu vnútornému nepriateľovi dokáže energicky zasiahnuť. Sekundárne boli obe pripravované pojednávania s gardistami v Bratislave a Banskej Bystrici zasadené do sledu širšie koncipovanej akcie s cieľom opätovne manifestačne dehonestovať ideu slovenskej štátnosti jej prepojením s neospravedliteľnými vojnovými zločinmi. Na dôvažok strojcovia procesov do oboch skupín (Leon Bunta a spol., resp. Leonard Sliachan a spol.) zaradili okrem príslušníkov POHG taktiež predstaviteľov regionálnych zložiek HSLS a dvoch katolíckych kňazov, čím chceli poukázať na konexie cirkvi so zločinnými režimami, a tak dokázať opodstatnenosť zaužívaného termínu ‚klerofašizmus‘ pre stigmatizovanie ľudáckej politiky.“³

Predobrazom procesov tohto typu, ktoré slúžili aj na odstrašenie, mohlo byť mnoho. Od moskovských z tridsiatych rokov 20. storočia, norimberských (14. 11. 1945 – 1. 10. 1946)⁴ cez retribučné⁵ (1945 – 1948), vrátane bratislavského s Jozefom Tisom, Alexandrom Machom a Ferdinandom Ďurčanským a pražského s Karлом Hermannom Frankom, až po československé vykonštruované monsterprocesy zo začiatku päťdesiatych rokov 20. storočia, ktoré charakterizovala odstrašujúca divadelná pompéznosť. V tomto duchu prebiehali aj organizačne veľmi dobre zabezpečené a vopred pripravované procesy s členmi POHG.

Z pohľadu ÚV KSČ išlo o využitie slovenského problému v celoštátnom meradle, s ambíciou zapôsobiť na široké vrstvy spoločnosti v Čechách, na Slovensku i v zahraničí. Obžaloba nadväzovala na výsledky neuspokojivo prevedených retribučných súdov z rokov 1945 – 1948, ktorých závery mali byť v prípade konkrétnych osôb revidované aktuálnym procesom a na základe nových zistení. Táto štúdia si nekladie za cieľ podrobne zrekonštruovať príčiny vzniku a okolnosti činnosti POHG počas SNP, ani popísať presný priebeh súdnych procesov v roku 1958, napokon, obe témy sú slovenskými historikmi veľmi prehľadne spracované.⁶ No len v jedinom historickom

³ HRUBOŇ, A. „Za Slovenský štát, za novú Európu“. *Hlinkova garda v období nemeckej okupácie*. Banská Bystrica : Múzeum Slovenského národného povstania – AntOn Solution, 2015, s. 191.

⁴ K téme tiež pozri *Nuremberg: Des images pour l'histoire*, réžia Jean-Christophe Clotz, Francúzsko, 2021.

⁵ „Retribučné súdy vznikli na základe dekrétu prezidenta Beneša z roku 1945 o očistení a potrestaní všetkých vojnových previnilcov, zradcov a kolaborantov. Na Slovensku sa zoznam zločínov rozšíril o zradu na Slovenskom národnom povstaní a aktívnu činnosť v Hlinkovej strane a režimistických organizáciách. Boli zriadené ľudové súdy a Národný súd, pred ktorý boli postavení poprední predstavitelia vojnovy Slovenskej republiky.“ Viac pozri: <https://www.citylife.sk/film/retribučne-sudy>; tiež MALATINSKÝ, M. Slovensko a retribúcia v rokoch 1945 – 1948. In *Securitas Imperii*, 2016, roč. 15, č. 28, s. 134 – 170. [online]. Dostupné na internete: https://www.ustrcr.cz/wp-content/uploads/2009/12/Sl_28_s134-170.pdf.

⁶ Pozri napr. HRUBOŇ, A. „Za Slovenský štát, za novú Európu“. *Hlinkova garda v období nemeckej okupácie*; SOKOLOVIČ, P. Pohotovostné oddiely Hlinkovej gardy. In *Pamäť národa*, 2007, roč. 3, č. 4, s. 4 – 30; SOKOLOVIČ, P. Proces s členmi pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy v roku 1958. In *Pamäť národa*, 2010, roč. 6, č. 3, s. 19 – 38; PEŠEK, J. „Ludácke tiene“ v Komunistickej strane Slovenska (a nad ňou) po roku 1948.

zdroji sa spomína existencia filmu *Nikdy viac*⁷, pričom neevidujeme ani jeho neskoršiu teoretickú reflexiu⁸, ani sumár sekvencií, ktoré sa vďaka tejto snímke následne objavili v neskorších kinematografických dielach. Pritom trend využívania záberov z procesov v iných filmoch presahuje do súčasnosti. Jediným relevantným zdrojom informácií preto ostávajú dobové recenzie filmu, ktoré reagovali na jeho bezprostredné uvedenie v kinách. Aj v nich však treba rozlišovať medzi propagandistickými a opatrne kritickými prístupmi.

V kontexte tejto témy je zaujímavé zamerať sa na ikonografiu hanby z hľadiska jej výskytu vo filmoch tesne po druhej svetovej vojne. Najmä vo filmových týždenníkoch, ktoré sa krátko po oslobodení premietali v zúčastnených krajinách, sa pomerne často stretáme s reportážnymi zábermi, ktoré zachytávajú davové verejné ponižovanie reprezentantov nacistickej alebo fašistickej ideológie, jej prisluhovačov a kolaborantov z radov domáceho obyvateľstva. Bývali označení tabuľkou s hanlivým nápisom alebo ostríhaním hlavy, niekedy ich bez súdu popravili a vystavili priamo na ulici. V priebehu denacifikácie v Nemecku boli napríklad cielene distribuované záznamy nakrútené počas organizovaných návštev vyhladzovacích táborov, kde nemeckých občanov za prítomnosti filmových kamier konfrontovali so zločinmi proti ľudskosti, ktoré sa odohrávali v tesnej blízkosti ich obydlí.⁹ Predĺžením tejto manifestačne ikonografickej praxe sa vzápätí stali mediálne pokryté verejné súdne procesy.

Sociálni psychológovia Emma Dresler-Hawke a James H. Liu rozvíjajú teoretický model kolektívnej hanby¹⁰, v snahe preskúmať pozičné polohy identity vo vzťahu Nemcov k nacistickej minulosti. Rozlišujú pritom dve zložky. Prvá sa týka diváckych efektov¹¹, druhá poukazuje na súvislosť medzi hanbou a skupinovú identifikáciu, keď hanba môže slúžiť na zníženie kolektívneho sebedomia a nabádať k náprave: „Od publika závisí, čo je hanba. Môže ju spustiť, keď niekto nedokáže obhájiť svoje nároky na identitu v prítomnosti iných, najmä členov mimo skupiny, ktorí sú v pozícii posudzovať samých seba alebo skupinu. Inými slovami, hanba nezávisí len od seba samej, ale aj od prítomnosti ostatných a od toho, ako sa snažia umiestniť svoje ja (...). Skúsenosť kolektívnej hanby by mala byť oveľa silnejšia, keď sa do nej vloží sociálny kontext publika mimo skupiny, obzvlášť ten, ktorý táto skupina porušila.“¹² Na druhej strane autori štúdie konštatujú: „Keď je dopad

In ŠUCHOVÁ, X. (ed.). *Ludáci a komunisti: Súperi? Spojenci? Protivníci?* Prešov : Universum, 2006, s. 171; LETZ, R. *Prenasledovanie kresťanov na Slovensku v rokoch 1948 – 1989*. In *Zločiny komunizmu na Slovensku 1948 – 1989 I*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2001, s. 217.

⁷ A. Hruboň sa k filmu vyjadruje len v poznámke pod čiarou na s. 192, pričom neuvádza meno režiséra: „Prvky dôslednej, predprípravý procesov sú dobre badateľné v dobovom dokumentárnom filme *Nikdy viac!*, ktorý prináša autentické zábery z oboch súdnych pojednávaní. V niektorých pasážach je očividné, ako obžalovaní na otázky sudcu a prokurátora reprodujú namemorované repliky.“ Pozri HRUBOŇ, A. „*Za Slovenský štát, za novú Európu*“. *Hlinkova garda v období nemeckej okupácie*, s. 192.

⁸ Podrobnejšie sa tejto téme venovala Eva Filová. Pozri FILOVÁ, E. – VŽENTEKOVÁ, E. *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. VLNA : Bratislava, 2020.

⁹ Pozri napr. dokumentárny film *Mlyny smrti*, réžia Billy Wilder, USA, 1945.

¹⁰ DRESLER-HAWKE, E. – LIU, J. H. *Collective Shame and The Positioning of German National Identity*. In *Psicologia Política*, 2006, č. 32, s. 131 – 153. [online]. [cit. 7. 1. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N32-7.pdf>. Citáty z angličtiny prel. M. Palúch.

¹¹ Tamže, s. 135.

¹² Tamže.

na publikum slabý, inými slovami, keď je ľahké uniknúť negatívne pohľadu členov mimo skupiny, formálnou reakciou môže byť skrývanie, popieranie alebo vyhýbanie sa dôsledkom minulosti.¹³

V tomto kontexte môžeme reflektovať aj film *Nikdy viac*, ktorý s dopadmi na publikum pracuje v rámci strihovej skladby a znásobuje ich cez masmediálne šírenie obrazov hanby formou zverejnenia udalosti. Podobne ako to robili publikácie¹⁴, tlač, rozhlas, televízia a spravodajský film tak, aby čo najúčinnejšie a najefektívnejšie zasiahli morálne a spoločenské povedomie na Slovensku, v Čechách a v zahraničí. Na tento fakt upozorňuje aj historik Peter Sokolovič, ktorý uvádza: „Pre formovanie verejnej mienky bolo nevyhnutné vybrať takých exponentov bývalého režimu, ktorým bolo možné prisúdiť zverstvá a otriasli by ňou natoľko, že by jej sympatie boli na strane ich ‚spravodlivého potrestania‘.“¹⁵ Netreba sa preto diviť, že štátne orgány mali veľký záujem o dohľad nad priebehom i spôsobom komunikácie výsledkov z bratislavského i banskobystrického procesu. Sokolovič vo svojej štúdií¹⁶ podrobne rekonštruje jednotlivé etapy prípravy a manipulácie procesov, uvádza aj nákres Justičného paláca v Bratislave, z ktorého sa dá porovnaním uhlov záberov z filmu ľahko dovŕtiť o rozmiestnení kamier filmového štábu, popisuje veľkosť a zloženie vopred vybraného publika, obhajcov i sudcov, pričom presvedčivo demaskuje kalkul režimu vo všetkých detailoch.¹⁷ Pre našu štúdiu sú dôležité najmä aspekty poukazujúce na úlohu filmárov propagandisticky prispieť k využitiu procesov. V nasledujúcich riadkoch sa pokúsime analyzovať, nakoľko sa im to podarilo.

Peter Sokolovič v citovanom texte formuluje základné všeobecné direktívy pre médiá, vrátane spravodajského filmu: „Všetky médiá mali pracovať v plnej zhode a bez najmenších chybičiek. Z tohto dôvodu sa 14. marca 1958 uskutočnila celoštátna tlačová konferencia u R. Baráka, na ktorej sa predstavitelia tlače, rozhlasu a televízie a spravodajského filmu dohodli na spoločnom postupe, aby ‚pred tvárou všetkého nášho ľudu znovu poukázali na brutalitu a zločinnosť slovenského fašizmu, aby od-

¹³ Tamže. V tejto súvislosti môžeme uviesť, že podobné spoločenské vysporiadanie sa so zločinní komunizmu po roku 1989 na Slovensku nenastalo. Aj preto sa v ponovembrovej kinematografii oveľa viac stretávame s obrazmi obetí režimu a nie s obrazmi hanby za morálne a cez kolektív obžalovaných formálne individualizované prečiny. V tejto súvislosti pozri napr. film *Papierové hlavy* (réžia Dušan Hanák, Slovensko/Švajčiarsko/Francúzsko/Nemecko, 1995) a ďalšie. Verejne zaznamenané obrazy hanby pri posudzovaní zločinov komunizmu sú, ak vôbec, minimálne.

¹⁴ „Publikácie mali tiež obsahovať charakteristiky jednotlivých obžalovaných, ako aj priebeh a výsledky procesu, ktorý mal byť vykreslený ako spravodlivé potrestanie vrahov a ich prísluhovačov. O tom, že ÚV KSS na tom veľmi záležalo, svedčí aj šibeničný termín – rukopisy mali byť pripravené v prvom prípade do konca apríla a v druhom do 10. mája. Ich vyjdenie bolo naplánované najneskôr 15. júna v počte 20 000 kusov na zväzok. Obe knihy v roku 1958 aj vyšli, aj keď s pozmenenými názvami. Gavril Gryzlov svoju monografiu vydal pod názvom Gardistické inferno a Mária Sedláková pod názvom Krycie meno Jozef.“ Pozri SOKOLOVIČ, Peter. *Proces s členmi pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy v roku 1958*, s. 38.

¹⁵ „Výber padol na prípady masového vraždenia nacistov v Nemeckej, Kremničke, Krupine a okolí (...), ktoré sa svojou brutalitou stali mementom doby a zvrátenosti (nielen) rasovej ideológie nacistického režimu. Okrem toho hralo stranickým ideológom do karát aj to, že sa v prípadoch vyskytovali aj mená katolíckych duchovných. Pritom, (...), nebola primárne dôležitá ich skutočná vina či nevína (ako to pri politických procesoch býva zvykom), ale ich možná využiteľnosť na dokázanie spojenia cirkvi s vraždiami gardistami. Na základe toho boli v rámci dvoch procesov súdení aj katolícky duchovní, v každom procese jeden.“ Pozri tamže, s. 25.

¹⁶ Tamže.

¹⁷ Viac pozri tamže, s. 35 – 38.

halili ideové korene ľudáctva.“¹⁸ Ďalšie stretnutie na tému, ako čo najlepšie využiť procesy v tlači, sa uskutočnilo 12. 4. 1958, len dva dni pred ich začiatkom.¹⁹

Povereným odborným poradcom pri výrobe filmu sa stal Ladislav Gešo, ktorý sa zároveň v tejto úlohe objavuje aj na titulkovej listine strihového filmu. Z hľadiska obsahu ho môžeme považovať za najbližšieho spolupracovníka režiséra, ktorý z vyššieho poverenia dohliadal na ideologickú korektnosť výsledného propagandistického materiálu. Gešo sa podľa uznesenia z 11. schôdze byra ÚV KSS zo dňa 28. 3. 1958 stal jedným z členov politickej komisie, ktorá „mala na starosti politickú korektnosť procesu. Komisia mala vytvoriť v prípade potreby malé pracovné skupiny na zostrih zvukových pásov a filmu a na prácu so spravodajstvom ČTK [Československá tlačová kancelária – pozn. M. P.].“ Spolupráca na kontrole materiálov ČTK bola dôležitá najmä preto, že z nich mali čerpať zahraniční novinári, ktorí sa nezúčastnili procesu, alebo sa zúčastnili len procesu v Bratislave. Ovládnutie verejnej mienky nedovoľovalo pripustiť nijaké opozičné názory.“²⁰ Aj z uvedeného je zrejmé, že akákoľvek svojvoľa zo strany predstaviteľov médií či tvorivého filmového štábu ako štátnych zamestnancov neprichádzala do úvahy.

Z dostupných archívnych zdrojov zo zbierok Slovenského filmového ústavu vieme, že film sa mal pôvodne volať *Vraždili*. Prvý filmovací deň pripadol na 14. 4. 1958, teda termín začiatku súdnych procesov v Bratislave, posledný na 29. 7. 1958. Titul sa dostal do distribúcie už 29. 8. 1958, na „14. výročie vypuknutia SNP a 20. výročie Mníchovskej zrady“²¹, s pokynom pre distribúciu filmu: „Vzhľadom na jeho význam doporučujeme v spolupráci s krajskými odbormi Sväzu protifašistických bojovníkov a zložkami NF [Národného frontu – pozn. M. P.] organizovať propagačnú kampaň k filmu a zabezpečovať čo najväčšiu návštevnosť. Pre žiakov vyšších stupňov doporučujeme organizovať zvlášťne predstavenia a hromadnú návštevu filmu.“²² Z pohľadu výroby a jej plánovania išlo o rekordný čas realizácie výsledného strihového diela, z hľadiska jeho distribúcie a dostupnosti zase o účelovú intervenciu v prospech masového vzhliadnutia. Z čoho vychádzal vysoký záujem o plošné šírenie filmu a o jeho bezodkladné a promptné vyrobenie²³, to je zrejme z vyššie uvedených skutočností týkajúcich sa zorganizovania akcie a jej vážnosti pre stranické politbyro.

Keďže išlo o spolitizovaný proces, ktorý vznikol na objednávku predstaviteľov komunistického režimu, neprekvapí, že v dostupných historických zdrojoch, ktoré sa týkajú okolností príprav, priebehu a využitia súdnych procesov, sa v archíve ministerstva vnútra zachoval dokument, ktorý celej udalosti predchádzal a pomerne presne zodpovedá obsahovej štruktúre strihového filmu *Nikdy viac*. Tento dokument zároveň objasňuje dôvod, prečo sa Ctibor Kováč, autor námetu, scenára, interpret komentára a režisér v jednej osobe, dokázal rýchlo a flexibilne prispôbiť situácii, ktorá mala nastať. Je dosť možné, že s obsahom výsluchov bol oboznámený vopred. Aj Sokolovič takúto eventualitu pripúšťa, keď poukazuje na fakt, že pre hladký priebeh verejného procesu a jeho využitie v médiách sa obžalovaní učili svoje priznania naspamäť.

¹⁸ Tamže, s. 36. Tiež pozri pozn. p. č. 124, s. 36.

¹⁹ Viac pozri tamže.

²⁰ Tamže, zdroj citovaný podľa pozn. p. č. 127, s. 37.

²¹ Slovenský filmový ústav, distribučný list číslo 130/1958.

²² Slovenský filmový ústav, výrobný list z 23. 8. 1958.

²³ Pre porovnanie, strihový film *Za slobodu* (1955, réžia S. Barabáš) sa vyrábala bezmála 16 mesiacov, stredometrážny strihový film *Maličká ríša* (1964, réžia A. Navrátil) 10 mesiacov.

- Snímka obsahovo dodržiava presné inštrukcie formulované v dokumente:
- „a) Odhaliť celé vedenie POHG a činnosť štábu v čele s Jánom Ďurčanským a odbočky ÚŠB [Ústredňa štátnej bezpečnosti – pozn. M. P.] na celom bývalom povstaleckom území.
 - b) Odhaliť spojenie a spoluprácu predstaviteľov tzv. slovenskej vlády s vedením POHG, vytvoreným v Banskej Bystrici, ako i spojenie s cirkevnou hierarchiou.
 - c) Odhaliť plnú účasť POHG na vraždách v obci Nemecká a ďalších miestach, ako aj odhaliť činnosť POHG na Slovensku vôbec. Všetky osoby, zúčastnené na vraždách, postaviť pred súd a prísne ich potrestať.
 - d) Odhaliť protištátnu činnosť bývalých členov POHG po oslobodení, hlavne ich spojenie s emigráciou a so západnými rozviedkami.
 - e) Získať dokumentačný materiál na vedúcich funkcionárov a členov POHG, nachádzajúcich sa t. č. v zahraničí, a na základe týchto materiálov vyžiadať ich vydanie ako vojnových zločincov.
 - f) Preskúmať príčiny nesprávne uložených nízkych trestov za tak závažné zločiny jednotlivými súdmi (!) a navrhnúť opatrenia proti tým sudcom a prokurátorom, ktorí zahladzovali trestnú činnosť členov POHG.
 - g) Prípád využiť ku kampani proti fašizmu, ľudáckemu hnutiu a vhodne spojiť s nebezpečením rastu fašistických síl na Západe v súčasnej dobe.“²⁴

Tento bodový scenár vznikol 4. 3. 1958, čiže vyše mesiaca pred začiatkom pojednávania. Priebeh súdnych procesov sa ho striktnie pridržoval. Rovnako sa ho držal aj režisér strihového filmu Ctibor Kováč, pričom tematickú osnovu doplnil o montážne pasáže z dobových domácich a zahraničných materiálov, ktorými podčiarkol jednotlivé body a vytvoril im ideologicky podmienený, politickému režimu poplatný rámec. Tento spôsob práce do určitej miery vysvetľuje extrémnu rýchlosť realizácie diela. Nie je známe, či mal strihové pasáže Kováč predpripravené už pred pojednávaním, alebo na nich pracoval v priebehu pár mesiacov. Môžeme sa len domnievať, že vzhľadom na komplikovanosť výroby strihového filmu je pravdepodobnejšia verzia predprípravy, ktorá od idey po výsledné vyhotovenie diela spadá približne do obdobia od januára²⁵ po august 1958.

Pri sledovaní filmu zisťujeme, že pomer medzi reportážnymi záznamami z procesov a strihovými pasážami je približne jedna k jednej. Niektoré strihové úseky sú nové, iné sú inšpirované alebo priamo prebraté z predošlých strihových filmov. Takými sú napríklad pasáž z výstavy karikujúcej dôsledky boľševizmu (*Od Tatier po Azovské more a Svorne napred*); viacero záberov z filmu *Za slobodu* od Paľa Bielika (hlavný zdrojový materiál všetkých strihových filmov o SNP); pasáž z koncentračných táborov, vrátane detí s vyvetovanými číslami na predlaktiach (*Sú osobne zodpovední za*

²⁴ Archív Ministerstva vnútra SR Levoča, A 2/1, inv. č. 181, kópia v archíve ODZK. Cit. podľa MEDVEČKÝ, M. Malá úvaha o SNP a politických procesoch. In LACKO, M. (zost.). *Slovenská republika očami mladých historikov III. Povstanie roku 1944*. Trnava : Katedra histórie FF UCM Trnava, 2004 , s. 401. [online]. [cit. 8. 1. 2022]. Dostupné na <https://www.rtv.sr/media/a542/file/item/sk/0000/juraj-vyboh2.358.pdf>. P. Sokolovič uvádza aj českú verziu dokumentu: „Porovnaj českú verziu: NACR, f. KSC – Ústřední výbor 1945 – 1989 , Praha – politické byro 1954 – 1962 , sv. 169, a. j. 228/20. Priloha Iii k 20. bodu rokování a 228. schůzdi Politického byra ÚV KSC z 4. 3. 1958. Účast členů pohotovostních oddílů Hlinkovy gardy na hromadných vraždách vlastenců po částečném potlačení Slovenského národního povstání“ predložená R. Barákom 12. 2. 1948. Pozri SOKOLOVIČ, P. *Proces s členmi Pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy v roku 1958*, pozn. p. č. 31, s. 23.

²⁵ Pozri zasadnutie ÚV KSS o revidovaní retribučných procesov zmienené v tejto štúdii na s. 61.

zločiny proti ľudskosti); pasáž z tituliek komunistických ilegálnych periodík, s použitím prelínačky v tvare päťcípej hviezdy; úsek s väznenými komunistami zobrazený cez defilé portrétov; úvod s pamätníkmi venovanými obetiam Povstania; zábery z prejavu Klementa Gottwalda v sovietskom Rusku pred oslobodením (*Za slobodu* od Stanislava Barabáša); zábery o prepojení špičiek Wehrmachtu a NATO (z východonemeckého filmu *Akcja Teutónsky meč*²⁶). Aj tieto alúzie a výpožičky z predošlých filmov a voľná inšpirácia vysvetľujú rýchlosť, s akou sa film podarilo vyrobiť.

Osobitné požiadavky boli kladené na využitie komentára. Nositeľom informácií je sprievodné slovo, ktoré sa prelína s výpoveďami prokuratúry a obžalovaných. Niekedy komentár rozvinie myšlienku vopred a dopovie ju obžalovaný alebo žalobca, no častejšie dokomentuje alebo zvýrazňuje tému, ktorá z výsluchov nie je pre divákov jasne ideologicky odčítateľná. O tom, že išlo o plánované napĺňanie bodovej osnovy, niet pochyb. V snímke sú prítomné dva tendenčné a generalizujúce strihové postupy. Jeden kladie na rovnakú úroveň čelných predstaviteľov vojnovnej Slovenskej republiky a Adolfa Hitlera, druhý cez činy obžalovaných poukazuje na totožnosť ľudáckej a fašistickej ideológie.

V prípade bodu a) sa režia uspokojila so strihovou sekvenciou z dejísk súdov (Bratislava, Banská Bystrica), v ktorej sú prokurátormi jeden po druhom menovite predstavení všetci obžalovaní.

Pri bode b) je obžalovaný Leonard Sliachan²⁷ prokurátorom vyzvaný, aby nahlas prečítal listy medzi Andrejom Hlinkom a biskupom Jánom Vojtaššák²⁸ z roku 1927. Nie je jasná súvislosť medzi prípadom pojednávaných vražd a týmito skutočnosťami, okrem tej, že všetci traja – Sliachan, Hlinka aj Vojtaššák – boli predstaviteľmi rímskokatolíckej cirkvi. Už z tejto formy vedenia procesu je zrejmé, že išlo o strániku akciu, ktorá mala za každú cenu odsúdiť prepojenie cirkvi a vojnovnej Slovenskej republiky, resp. kléru, statkárov, finančníkov, kulakov – slovníkom procesu predstaviteľov buržoázneho nacionalizmu sympatizujúcich s hodnotami západného imperializmu. V tomto duchu postupoval Kováč aj v rámci strihu, keď za sebou montuje obrazy Sliachana a Hlinku s obrazmi Tisa, Hitlera a ďalších ľudáckych i nacistických potentátov.

Následne v krátkom historickom exkurze poukáže na rozbitie Československej republiky, sympatizovanie Tisa so separátnou politikou sudetských Nemcov, Mníchovskú dohodu, Prvú viedenskú arbitráž, vznik samostatnej Slovenskej republiky s poukazom na priateľstvo medzi Jozefom Tisom a Miklósom Horthym. V závere filmu sa strihom vytvorené prirovnanie dotkne aj duchovného radcu POHG, farára Alberta Hederu. Ten svoju vinu nepriznáva, ale je usvedčovaný viacerými z obžalovaných, že im sľuboval odpustenie hriechov, ak zavraždia komunistu alebo partizána, pretože bolševická ateistická ideológia priamo ohrozuje katolícke vierovyznanie a súdobé politické zriadenie na Slovensku. Hedera sa pred súdom bráni, že nič také nikdy nepovedal, ale pod tlakom udaní je prítomnej verejnosti na smiech. Táto pasáž

²⁶ *Akcja Teutónsky meč* (réžia Andrew Thorndike – Annelie Thorndike, NDR, 1958).

²⁷ Leonard Sliachan (1901 – 1969), rímskokatolícky kňaz a verejný činiteľ, rovnako ako Andrej Hlinka rodák z Čerbovej.

²⁸ Biskup spišskej diecézy, v období vojnovnej Slovenskej republiky člen Štátnej rady, v roku 1951 odsúdený v inscenovanom procese so slovenskými biskupmi, v roku 1990 plne rehabilitovaný. Po prevzatí moci komunistami bol Vojtaššák označený za emblematický príklad klérofašistickej ideológie, čo prokuratúra využila aj v procese v roku 1958.

vyznieva vzhľadom na autenticitu rozporuplne, rovnako ako niekoľko ďalších situácií. Hedera totiž obvinenia skalopevne odmieta, zatiaľ čo vraždiaci členovia komanda POHG na neho s až prehnaným zápalom donášajú. Kým duchovný si konaním pred súdom ubližuje, usvedčovaní vrahovia si jeho udávaním poľahčujú, čo vyvoláva otázky o rozsahu zmanipulovania všetkých členov procesu. S rozpakmi na niektoré vznesené obvinenia reaguje aj Sliachan.²⁹ Po tom, ako jeden z obvinených vmetie Hederovi do tváre, že ako reprezentant cirkvi vychovával vrahov, Kováč do filmu znovu zaradil strihovú koláž štyroch portrétov v poradí Hedera, Sliachan, Tiso, Hitler.

Bod c) vyznieva jednoznačne. Všetci súdenci členovia POHG sa samostatne i v krízových výsluchoch priznávajú k aktívnej účasti na masových popravách a vraždách (v Kremničke, Nemeckej a na iných miestach) a detailne popisujú ich priebeh. Popri slovenských účastníkoch SNP a Židoch vraždili aj francúzskych partizánov a príslušníkov armád USA a Kanady, čo sa dalo využiť na vyvolanie pozornosti zahraničných médií. Dokonalú prípravu a dosiahnutie všetkých stanovených propagandistických cieľov, vrátane výroby filmu, umožnilo najmä štrnásť hlásení na základe zistení, ktoré agent Štátnej bezpečnosti s krycím menom Juraj nazhromaždil od 14. 1. 1958 do 31. 3. 1958 v cele zaisteného obvineného Leona Buntu.³⁰

Na tomto mieste treba vyzdvihnúť dve riešenia, ktoré Kováč implementoval do výpovedí o vraždení. V prípade popisu priebehu popráv v Kremničke réžia trikovo preloží zábery z exhumácie tiel cez písomný dokument tak, že zoznam obetí pomyselné vytvorí rám okolo autentických záberov z exhumácií, ktoré podľa komentára nakrútili banskobystriční amatérski filmári. V druhom prípade, pri výpovedi o tom, ako gardisti na príkaz Nemcov strieľali svoje obeť do tyla a následne ich pálili vo vápenke v Nemeckej, použil Kováč na ilustráciu úryvky zo sovietskych filmových materiálov. Sprostredkujúajú rekonštrukciu systematického vyhladzovania väzňov streľbou do tyla v koncentračnom tábore v Sachsenhausene, odohrávajúc sa pod dohľadom vyšetrojúcich ruských komisárov. Priamo na mieste výkonu popráv ju názorne predvádza jeden z nemeckých zriadených tábora. Situácia sa opakuje pri výpovedi o trhaní zlatých zubov z úst obetí a pri zmienke o ich okradaní o zlaté retiazky tesne pred popravami. Tu Kováč použil zábery z filmového týždenníka *Nástup*³¹, ktoré dokumentujú zbierky na národný zlatý poklad v prítomnosti Alexandra Macha. Týmito strihovými kompozíciami a prepájaním rôznych materiálov poukazuje Kováč na podobnosť ľudáctva a fašizmu. Tmelom medzi jednotou ideológií v preja-

²⁹ Historici P. Sokolovič a A. Hruboň poukazujú na skutočnosť, že L. Sliachan bol počas vyšetrovacej väzby mučený. Pozri SOKOLOVIČ, P. *Proces s členmi pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy v roku 1958*, s. 32; HRUBOŇ, A. „Za Slovenský štát, za novú Európu“. *Hlinkova garda v období nemeckej okupácie*, s. 192.

³⁰ „Presvedčivými dôkazmi nedisponovali ani prokurátori retribučných súdov, ani komunistické justície. Aby v prípade znovuotvoreného procesu roku 1958 konanie nezastalo na mŕtvom bode už vo fáze základného vyšetrovania, pomohli si vtedajší držiteľia moci nie najférovejším, no v tej dobe tiež nie ojedinelým spôsobom získavania dôverných informácií. Do cely Leona Buntu nasadili agenta Štátnej bezpečnosti (krycie meno „Juraj“), ktorého úlohou bolo od hlavnej osoby v plánovanom procese vyťahovať počas výsluchov zamlčované a popierané fakty týkajúce sa predovšetkým udalostí v Nemeckej, ako aj ďalších represívnych akcií čaty považskobystrického POHG na Pohroní. Agent „Juraj“ výsledky svojho monitoringu zaznamenával takmer každý deň do podoby súhrnných správ nadriadeným orgánom.“ Pozri HRUBOŇ, A. *Nové zistenia o represáliách POHG a Einsatzkommando 14 v Nemeckej v správach agenta Štb*. In *Vojenská história*, 2012, roč. 16, č. 4, s. 84.

³¹ *Skvelý výsledok zbierky na zlatý poklad Slovenskej republiky v Žiline*. 4. šot. Slovenský zvukový týždenník *Nástup*, 1/1940.

voch a činoch sa stali zábery z námestia v Banskej Bystrici, na ktorých prezident Tiso vyznamenáva nemeckých vojakov za úspešné potlačenie Povstania pred nastúpenou rotou POHG.

V prípade bodov d) a e) vypovedá jeden z obvinených, ako po vojne emigroval do Rakúska, tu nadviazal spoluprácu s americkou rozvedkou CIC³² a následne sa v jej službách vrátil na Slovensko. Kováč v tomto momente do tela strihového filmu zaradil zábery na sledovacie a odpočúvacie zariadenia, zatiaľ čo komentár poukazuje na ohrozenie ľudovodemokratického zriadenia zo strany Západného Nemecka s pomocou bývalých ľudáckych živlov.

Bod f) sa priamo netýkal priebehu procesu, preto sa vo filme tematicky neobjavuje.

Pozastavme sa pri poslednej požiadavke bodu g): „Prípád využijť ku kampani proti fašizmu (...) a vhodne spojiť s nebezpečím rastu fašistických síl na Západe v súčasnej dobe.“ *Nikdy viac* si na záver filmu a v rámci definície súčasného nebezpečenstva všima prienik čelných predstaviteľov Wehrmachtu do veliacich funkcií v štruktúrach ozbrojenej aliancie, ktorou je NATO.³³ Z pohľadu socialistických štátov pod sovietskym vplyvom išlo o neakceptovateľnú skutočnosť vhodnú na antikampaň, preto sa tejto téme film patrične venuje cez osobu generála Hansa Speidela. Nemecko-kanadský historik Holger H. Herwig v texte s názvom *Aggression Contained? The Federal Republic of Germany and International Security* (Agresívne ohraničenie? Spolková republika Nemecko a medzinárodná bezpečnosť)³⁴ v časti *Himmerod: Genesis of the Bundeswehr* uvádza podrobnosti, ktoré predchádzali prezbrojeniu Wehrmachtu a jeho premeny na Bundeswehr a následné začlenenie do NATO v roku 1955.

Ako píše Herwig, signatári memoranda z Himmerodu už v roku 1950 „nepožadovali od Západu nič menej než ‚rehabilitáciu nemeckého vojaka‘ na základe spojeneckej deklarácie v zmysle oslobodenia asi 3600 Nemcov uznávaných vinnými ako vojnoví zločinci, okamžité zastavenie procesov s bývalými príslušníkmi Wehrmachtu podozrivými zo zločinov proti mieru alebo ľudskosti a prehodnotenie uväznenia všetkých Nemcov zavretých v Spandau a ‚obzvlášť dvoch vojakov‘ – jasný odkaz na dvoch veľkoadmirálov, Ericha Raedera a Karla Dönitza. (...) Speidel zopakoval neuralgický bod: ‚Zastavenie všetkého hanobenia nemeckého vojaka (vrátane Waffen-SS) a nastavenie opatrení na zmenu verejnej mienky doma a v zahraničí s ohľadom na armádu. Zabezpečte, aby nemeckí vojaci a najmä 260 000 bývalých dôstojníkov a 2 000 admirálov a generálov Wehrmachtu nebolo, podľa signatárov Himmerodu, Západom považovaných za druhú triedu.‘“³⁵ Signatári ďalej od prvého kancelára Spolkovej republiky Nemecko Konrada Adenauera a jeho vlády v Bonne požadovali, aby došlo k úplnej rehabilitácii vojska a aby všetkým bývalým i budúcim prísluš-

³² Kontrašpionážny zbor (z anglického Counterintelligence Corps, skrátene CIC) – spravodajská služba americkej armády založená v roku 1941.

³³ Na tento fakt upozornila už E. Filová. Pozri FILOVÁ, E. – VŽENTEKOVÁ, E. *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. Viac o ďalšej tvorbe C. Kováča pozri tamže, s. 32 – 34.

³⁴ HERWIG, H. H. *Aggression Contained? The Federal Republic of Germany and International Security*. The University of Calgary, 1997, s. 24. [online]. [cit. 9. 1. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.nato.int/acad/fellow/96-98/herwig.pdf>. Tiež pozri TATTENBERG, J. *The Fatherland Perished in the Frozen Wastes of Russia: West-Germans in Search of the European Soldier, 1940 – 1967*. In *History of European Ideas*, 2020, roč. 46, č. 2, s. 190 – 208. DOI: 10.1080/01916599.2019.1678190. [online]. Dostupné na internete: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01916599.2019.1678190>.

³⁵ HERWIG, H. H. *Aggression Contained? The Federal Republic of Germany and International Security*, s. 24.

níkom Wehrmachtu priznali plné dôchodky a dávky, podľa hesla „rovnaké práva pre všetkých zamestnancov“. Nasledovalo vyhlásenie politickej suverenity Spolkovej republiky Nemecko v roku 1951, vojenskej suverenity v roku 1952 a v roku 1955 sa Bundeswehr začlenil do NATO s tým obmedzením, že môže byť nasadzovaný len v rámci Európy. Vrchným veliteľom pozemných síl NATO pre strednú Európu sa v roku 1957 stal Hans Speidel.³⁶

Pri implementácii bodu g) do štruktúry filmu *Nikdy viac* neprekvapuje, že stelesnením prepojenia nacizmu a súčasnosti sa stala Severoatlantická aliancia priamo spätá s vyšším veliteľom z obdobia Tretej ríše, ktorý svoju kariéru rok pred vznikom filmu zavŕšil vo veliteľských štruktúrach NATO pre pozemné operácie v strednej Európe. Nešlo však len o Speidela, ale aj o ďalších čelných predstaviteľov Wehrmachtu, ktorí pracovali v štruktúrach a vedúcich funkciách NATO, čo Kováč prízvukuje cez montážnu sekvenciu zloženú z fotografií príslušných generálov v prítomnosti Hitlera a následne tých istých osôb zo súčasnosti v uniformách NATO.³⁷ Záver filmu v tomto ohľade vyznieva ako propagandistický triumf: Kým ľudovodemokratická spoločnosť sa snaží aj tu zachyteným procesom s príslušníkmi POHG vysporiadať s fašizmom, tak bývalí členovia vrchného velenia Tretej ríše obsadzujú vrcholné posty v NATO. Účelovo prezentovaná kolaborácia bývalých predstaviteľov nacistickej armády so súčasným západom vzbudzovala pochybnosti, ktoré film manipulatívne zveličoval, s cieľom výrazne ovplyvniť verejnú mienku.

V závere Kováč skombinoval prevzaté zábery z pouličných manifestácií z rôznych končín pro-východného bloku, na ktorých dominujú transparenty s dvoma témami – spoločný boj za mier a najmä odpor a výzva proti šíreniu jadrových zbraní vo svete. V tomto kontexte môžeme *Nikdy viac* jednoznačne chápať aj ako príspevok československej kinematografie k problematike studenej vojny.³⁸

Medzi dopady na publikum, s ktorými Kováč aktívne pracuje, patria časté zábery na zhromaždenú verejnosť a jej bezprostredné reakcie (pobúrenie, výsmech, rozhorčenie). Kováč jej udelil slovo len v jedinom prípade – výpovede konkrétnej svedkyne z publika, ktorá svedčí o priebehu zaisťovania osôb gardistami v jej prítomnosti. Na zvýšenie emocionálneho efektu, kamera raz zablúdi aj mimo budovu súdu. Keď obžalovaný popisuje vraždu dieťaťa, kamera sníma bezstarostné deti hrajúce sa na ulici, s komentárom, že ani len netušia, čo sa práve odohráva v ich tesnej blízkosti za múrmi Justičného paláca.

V početnej dobovej reflexii filmu nájdeme z pochopiteľných dôvodov len málo objektívnych informácií, ktoré by ideologicky neskresľovali skutočnosť. Autor rozhovoru s režisérom zavádzajúco hovorí o prvenstve, keď konštatuje: „Váš film, prvý slovenský celovečerný strihový dokument, bol prijatý veľmi kladne.“³⁹ Aj sám Kováč v rozhovore označil svoj počin za experiment, ktorý nemá u nás obdobu: „Domáce skúsenosti tu neboli takmer žiadne. Vychádzali sme najmä z filmov DEFY ‚Už nikdy, kamaráti‘⁴⁰ a ‚Akcia Teutónsky meč‘ a z niektorých sovietskych strihových

³⁶ Tamže. Reakciou na tieto aktivity bol vznik Varšavskej zmluvy v roku 1955.

³⁷ Tieto zábery Kováč prevzal z filmu *Akcia Teutónsky meč*.

³⁸ Tiež pozri TV film *Aféra Spiegel* (réžia Roland Suso Richter, Nemecko, 2014).

³⁹ KOVÁČ, C. – RV. Nikdy viac fašizmu. [Rozhovor]. In *Východoslovenské noviny*, roč. 1, 15. 9. 1958.

⁴⁰ *Už nikdy, kamaráti!* (réžia Andrew Thorndike – Annelie Thorndike, NDR, 1956).

filmov. V podstate to bol experiment. Prvá vec svojho druhu u nás.⁴¹ Režisér zároveň uviedol, že s rekonštrukciou a inscenáciou vedome vôbec nepracovali, pretože by to umenšovalo „divákovu pozornosť a dôveru v celok. Každý záber nášho filmu je autentický.“⁴² K skladbe záberov a režijnej metóde sa vyjadril: „(...) proces s príslušníkmi POHG tvorí vlastne hlavnú niť filmu. Všetky ďalšie materiály mali potvrdiť, dokresliť, obrazovo ilustrovať súdny protokol. Je samozrejmé, že tento bolo treba preštudovať predovšetkým, a nakrúcať spôsobom ‚skrytej kamery‘ výsluch obžalovaných. Okrem toho sa nám podarilo získať veľa cenného filmového materiálu z Berlína. Sväz slovenských protifašistických bojovníkov poskytol svoj filmový archív a prehliadol som i všetok dostupný materiál náš, hlavne niekoľko ročníkov filmového žurnálu ‚Nástup‘, ale i tajné, dosiaľ málo známe dokumenty z Machovho Ministerstva vnútra. Stovky metrov nám poskytli zo sovietskej filmotéky. Najťažšie bolo z tohto materiálu vybrať to najnutnejšie pre myšlienku filmu a zoradiť tak, aby to neboli iba zaujímavé pohyblivé obrázky a presila faktov, ale aby film mal napätie, dramatický spád, myšlienkovú údernosť.“⁴³

Z výberu kritických ohlasov patria medzi najcennejšie vyjadrenia, ktoré publikoval Ivan Rumanovský v článku s názvom *Strihový dokument a jeho problémy. Na okraj uvedenia filmu Nikdy viac*.⁴⁴ Za vzor v „novom žánri“ považuje tvorbu manželov Thorndikovcov z NDR. Po stručnom opise toho, ako by mal vyzeráť kvalitný strihový film, prejde ku kritike Kováčovej snímky a vymenúva nedostatky. Nepovažuje za optimálne, že zaujímavý obsah záberov prekrývajú úvodné titulky. Navrhuje neutrálnejší výber materiálov tak, aby divák pri čítaní textu neprišiel o významovo nosné vizuálne informácie. „Začiatok vlastného filmu sa úplne odtŕha od toho, čo divák videl v úvode a titulkoch – sú to zábery Bratislavy a B. Bystrice, kde sa konali procesy proti masovým vrahom.“ Kritické výhrady má i k skladbe materiálov z rôznorodých zdrojov, argumentujúc, že „zábery aj celé množstvo materiálov z filmov Thorndikovcov pôsobia cudzo“. Na druhej strane, za cenné považuje novoobjavené archívy „o zaberaní južného Slovenska horthyovským vojskom“. Oceňuje aj trikové riešenie pri prepojení písaných protokolov s amatérskymi zábermi z exhumácií v Kremničke. Nesúhlasí však s tým, že Kováč neoznačil viacerých potentátov na tribúnach meonom, aby sa divák ľahšie zorientoval v záplave tváří funkcionárov ľudáckeho režimu. Konštatuje, že ak niekoho dnešný mladý divák pozná, „nuž iba Tisu, Tuku, prípadne Hlinku. Prečo však komentátor nepredstavil Macha, Ďurčanského, Stanu, Pružinského a ďalších, najmä Macha v záverečnej časti pri preberaní zlata, alebo pri rečení na tribúne pred Národným divadlom?“ Pozitívne hodnotí prácu kameramanov, ale kritizuje dĺžku pasáží z procesov, ktoré nedopĺňajú relevantné dokumenty.⁴⁵

Záver filmu s manifestáciami považuje Rumanovský za neoriginálny a „ošúchaný“. Stroho skonštatuje: „Značnú časť spomenutých chýb má na svedomí nedostatok času na dôkladné spracovanie dokumentárnych materiálov. Pre filmovú tvorbu na Slovensku Kováčov film prináša poučenie organizačné i umelecké: Po prvé – pri ni-

⁴¹ KOVÁČ, C. – RV. Nikdy viac fašizmu. [Rozhovor].

⁴² Tamže.

⁴³ Tamže.

⁴⁴ RUMANOVSKÝ, I. Strihový dokument a jeho problémy. Na okraj uvedenia filmu Nikdy viac. In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 18, s. 5.

⁴⁵ Tamže.

jakej práci sa neoplatí lámať časové rekordy na úkor umeleckej kvality (...) Po druhé – tvorcovia si musia uvedomiť dôležitosť interpunkčných, výrazových a grafických trikov.⁴⁶ Rumanovský mienil najmä nedostatky v prístupe k zverejňovaniu písomných dokumentov, ktoré boli nasnímané tak, že na celých husto popísaných hárkoch sa podčiarknutím zvýraznili vybrané vety, no drobné písmo ostalo pre diváka nečitateľné⁴⁷: „V tomto smere je vzorom nemecký film *Akcia Teutónsky meč*. Pod patričným miestom textu beží čiara a komentátor text zároveň číta. Divák teda vie, o čom je reč, lebo to počuje, a na dokumente si iba overuje správnosť a hodnovernosť prečítaného.“ Film ako celok Rumanovský považuje za neorganický, režii vyčíta časté odbiehanie od tematického jadra. V záverečnom odstavci poznamenáva: „Táto úvaha bola potrebná, lebo estetika strihového filmu je ešte v plienkach a Nikdy viac! iste nebude posledným našim strihovým filmom. A je predsa škoda, keď sa umelecká hodnota a pôsobivosť zbytočne znižuje takými nedostatkami, ktorým možno ľahko vyhnúť.“⁴⁸

Na expresnú rýchlosť výroby upozorňuje aj Ján Kalina v recenzii *Fašizmus je len jeden, čiže sila dokumentu*⁴⁹: „Emotívnosť a dramatické napätie diela neraz dobre dotvára Jurovského hudba, i keď miestami narába aj s lacnejšími ilustratívnymi motívami, resp. parafrázuje pasáže, známe z jeho starších prác pre film.“ V závere textu recenzent kritizuje rozvláčnosť na úkor jednoty diela: „Žiaľ, rovnako splošťujúco, skoro plagátovo vyznieva záver filmu, kde cez postavu gardistu, agenta CIC prechádza režisér do ozrejmovania širších medzinárodných súvislostí, ústiacich napokon do mierových manifestácií pracujúcich na celom svete. Tento záver má nesporne svoju politickú logiku. No – čo je pri filme aspoň také dôležité – mal by mať aj dramatickú či emotívnu pravdivosť. A to, prirodzene, po silných, otrasných dokumentoch mať nemôže. Myslím, že bolo zbytočné a veci škodlivé aj tu klásť mechanickú požiadavku ‚optimistického‘ záveru, najmä ak ide o optimizmus už zoschematizovaný, a ak máme na zreteli vyznenie u diváka, dosť problematický.“ Kalina dokonca opatrne navrhuje film prerobiť: „Jedinečnosť tohto dokumentu (pri ktorom treba chváliť aj pružnosť, s akou bol za pomerne krátky čas k výročiu Povstania vyhotovený) núka uvažovať, či by nestálo za to, film ešte aj dodatočne preredit, vypustiť z neho ilustratívne a preto rozvláčnejšie miesta, zo začiatku i z konca, a vytvoríť tak nezaobutelný obraz o slovenskej tvári fašizmu.“⁵⁰

Čo sa týka priameho vplyvu sfilmovaných procesov na nasledujúce kinematografické diela, registrujeme hneď niekoľko alúzií alebo citátov v hranom i dokumentárnom filme. Už v roku 1959 bol do distribúcie uvedený film Paľa Bielika s tematikou Povstania – *Kapitán Dabač*. Nachádza sa v ňom scéna priamo inšpirovaná gardistickým vraždením v Nemeckej. Obsahovo vychádza z kombinácie dvoch konkrétnych výpovedí citovaných v Kováčovom filme. V prvom prípade obžalovaný pred súdom vypovedal: „Pri jednej príležitosti sa pamätám (...), bola matka s jedným asi sedemročným chlapčekom, vtedy Rojko zbadal tejto žene nejakú retiazku. Rojko tejto žene toto dieťa zobral a dal ho stranou. Ja som toto dieťa chytil do ruky a zbadal som tomu

⁴⁶ Tamže.

⁴⁷ V tomto kontexte pozri tiež KRESSL, V. *Strihový film*. Praha : AMU, 1971, konkrétne kapitoly IV, V a VI.

⁴⁸ RUMANOVSKÝ, I. Strihový dokument a jeho problémy. Na okraj uvedenia filmu *Nikdy viac*.

⁴⁹ KALINA, J. *Fašizmus je len jeden, čiže sila dokumentu*. In *Kultúrny život*, 1958, roč. 13, č. 35, s. 10, 30. 8. 1958.

⁵⁰ Tamže.

to dieťaťu tiež na krku jednu zlatú retiazku. Rojko odviezol matku tohto dieťaťa po mojom odchode, keď som ja tohto chlapčeka odviezol, tohoto som zastrelil v tejto vápenke. (---).“ Prokurátor: „Tú matku kto zastrelil?“ Obžalovaný: „Rojko.“⁵¹ V druhom prípade znela výpoveď obžalovaného nasledovne: „Teda to sa prevádzalo všetko za úžasného kriku a plaču a za zdráhania sa. Tak tieto osoby tam boli vláčené násilne, a každá osoba si musela kľaknúť na okraj pece a Defner začal strieľať ako prvý. Defner, keď vystrieľal asi šesť nábojov, takže zavraždil asi šesť ľudí, ktorí padali hlavou do tejto peci, tak po ňom išiel strieľať Knappek.“ Strih na výpoveď Knappeka: „Keď som doviedol tam asi tretiu alebo štvrtú osobu, už si nepamätám presne, nemecký veliteľ, čo tých ľudí tam strieľal, podal mi pištoľ a po nemecky mi kázal, aby som strieľal tých ľudí.“⁵²

Bielik presne podľa týchto popisov z úst obžalovaných inscenoval atmosféru a priebeh situácie vo vápenke: popravy, účasť Nemcov i gardistov na zabíjaní, oddelenie matky od asi sedemročného dieťaťa, jej okradnutie o zlatú retiazku pred samotným zavraždením ranou do tyla, pričom telá samovoľne padajú do ohňa. V scéne sa v rýchлом slede zmechanizovaným spôsobom odohrá niekoľko popráv za sebou, pričom pri poslednom výstrele (obetou je predtým gardou zaistená a mučená Dabačova žena) podá Nemeček svoju zbraň príslušníkovi gardy, ktorý ňou ženu vzápätí zastrelí.⁵³ Na základe jednoznačnej zhody medzi výpoveďami obžalovaných a Bielikovým režijným stvárnením neexistuje pochybnosť o tom, že predobraz tejto scény vychádzal z doslovného inscenovania výsluchov zo súdneho procesu s členmi POHG v roku 1958.⁵⁴

S rovnakými autentickými citáciami z procesov, podľa ktorých Bielik inscenoval scénu z vápenky vo filme *Kapitán Dabač*, ale tentokrát len vo zvukovej stope, pracuje aj aktualizovaný krátkometrážny film *Nemecká* od režiséra Petra Solana, ktorý vznikol v roku 1974, teda o tridsať rokov po tragickej udalosti. Povšimnutiahodné je, že na dokreslenie atmosféry z priebehu popráv v Nemeckej využil Solan aj originálny zvuk z vyššie popísanej scény z Bielikovho filmu o Dabačovi.

Bez ambície vyčerpáť tému spomeňme i ďalšie príklady, ktoré využívajú zábery na publikum z procesov z roku 1958, napr. televízny film *Financoval som Slovenské národné povstanie* od Aloisa Ditricha z roku 2004 či televízny film *Garda* od Ivana Ostrochovského z roku 2015.⁵⁵ V súčasnosti sa pripravuje nový dokumentárny projekt Dušana Hudeca s názvom *Za Boha, za národ*⁵⁶, ktorý priamo vychádza z udalostí v Nemeckej a z procesov s príslušníkmi POHG z roku 1958.

Záver

Na príklade strihového filmu *Nikdy viac* sme priblížili manipulačné praktiky v štátom riadenej kinematografii druhej polovice päťdesiatych rokov 20. storočia. Ideo-

⁵¹ *Nikdy viac* (00:59:28 – 01:00:16).

⁵² Tamže (00:55:20 – 00:56:20).

⁵³ Pozri *Kapitán Dabač* (01:26:30 – 01:27:45).

⁵⁴ Afinita k nakrúcaniu podľa autentických skutočností a detailov prevzatých z reality je charakteristickou črtou Bielikovej tvorby.

⁵⁵ Viac k filmu pozri PALÚCH, M. *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Bratislava: VLNA, 2017.

⁵⁶ Viac pozri v explikácii projektu: http://registracia.avf.sk/formular_statistiky.php?x_krok=3&x_id=6670.

logicky podmienená rétorika tohto filmu poslúžila ako nástroj na pretlmočenie politicky motivovaného obsahu za účelom ovplyvňovania verejnej mienky domáceho i zahraničného publika. Objednávkové dielo vzniklo ako súčasť širšie koncipovanej akcie, ktorá mala popri spravodlivom potrestaní vojnových zločinov odstrašujúcim spôsobom zasiahnuť verejnosť a vzbudiť v nej obavy z geopolitického vývoja vo svete v období studenej vojny. Komunistické zriadenie sa aj pomocou vrstvenia argumentov v rámci strihovej formy filmu účelovo vyhranilo voči nežiaducim myšlienkovým prúdov v oblasti domácej a zahraničnej politiky, čím poslstvo snímky výrazne prekonalo reportážno-informačný rámec o priebehu súdnych procesov s členmi POHG. Súdobý režim odsúdil zločiny minulosti, zadefinoval javy nebezpečné pre rozvoj ľudovodemokratickej spoločnosti v súčasnosti a potvrdil budúcu perspektívu aj odhodlanie vedúcich predstaviteľov KSČ obrátiť sa chrbtom k Západu a čelom k Sovietskemu zväzu. *Nikdy viac* sa zároveň stal jediným filmovým zdrojom, ktorý obsahuje autentické výpovede o pôsobení členov POHG na území Slovenska. Tieto záznamy mali preukázateľný vplyv na hranú tvorbu Paľa Bielika, dokument Petra Solana a na strihové filmy ďalších tvorcov, ktorí sa pokúsili o dokumentárnu reflexiu obdobia druhej svetovej vojny a priebehu SNP.

ON THE COMPILATION FILM NIKDY VIAC [NEVER AGAIN] PRODUCED IN 1958 AND ITS INFLUENCE ON OTHER FILMS

Martin PALÚCH

The study explores a specific film form, i.e., compilation film in Slovakia after the Second World War. The author analyses the creation and means of expression of the film *Nikdy viac* [Never Again] (1958) by director Ctibor Kováč, while taking account of its period propaganda use. Historically, it is the first feature-length compilation film in Slovakia that consciously renounces staging techniques and reenactments, while placing emphasis mainly on the clippings of authentic news footage. These are combined with the reportages from the trials of the members of the Hlinka Guard Emergency Divisions, which took place in April 1958 in Bratislava and in Banská Bystrica in the presence of the general public. By fabricating an image of shame, the representatives of the communist regime, backed by the media, ventured to reckon with the remnants of “clerofascism” that persisted in socialist society from the time of the Slovak Republic between 1939 – 1945. During the cold war, the politically motivated image was intended to demonstrate the determination of the representatives of power to take action against any internal or external enemy of the socialist establishment.

Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0025/21 Podoby slovenskej audiovizuálnej tvorby v súvislostiach neskorého socializmu.

LITERATÚRA

DRESLER-HAWKE, Emma – LIU, James H. Collective Shame and The Positioning of German National Identity. In *Psicología Política*, 2006, č. 32, s. 131 – 153. [online]. Dostupné na internete: <https://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N32-7.pdf>. ISSN 1138-0853.

- FILOVÁ, Eva – VŽENTEKOVÁ, Eva. *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. VLNA : Bratislava, 2020. 388 s. ISBN 978-80-89550-69-2.
- HERWIG, Holger H. *Aggression Contained? The Federal Republic of Germany and International Security*. The University of Calgary, 1997. [online]. Dostupné na internete: <https://www.nato.int/acad/fellow/96-98/herwig.pdf>.
- HRUBOŇ, Anton. Nové zistenia o represáliách POHG a Einsatzkommando 14 v Nemeckej v správach agenta Štb. In *Vojenská história*, 2012, roč. 16, č. 4, s. 82 – 96. ISSN 1335-3314.
- HRUBOŇ, Anton. „Za Slovenský štát, za novú Európu“. *Hlinkova garda v období nemeckej okupácie*. Banská Bystrica : Múzeum Slovenského národného povstania – AntOn Solutions : Banská Bystrica 2015. 222 s. ISBN 978-80-89514-35-9.
- KALINA, J. Fašizmus je len jeden, čiže sila dokumentu. In *Kultúrny život*, 1958, roč. 13, č. 35, s. 10, 30. 8. 1958.
- LETZ, Róbert. Prenasledovanie kresťanov na Slovensku v rokoch 1948 – 1989. In *Zločiny komunizmu na Slovensku 1948 – 1989 I*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2001. 743 s. ISBN 9788071653134.
- KOVÁČ, Ctibor – RV. Nikdy viac fašizmu. [Rozhovor]. In *Východoslovenské noviny*, roč. 1, 15. 9. 1958.
- MALATINSKÝ, Michal. Slovensko a retribúcia v rokoch 1945 – 1948. In *Securitas Imperii*, 2016, roč. 15, č. 28, s. 134 – 170. [online]. Dostupné na internete: https://www.ustrcr.cz/wp-content/uploads/2009/12/SI_28_s134-170.pdf. ISSN 2787-9348.
- MEDVECKÝ, Matej. Malá úvaha o SNP a politických procesoch. In LACKO, Martin (ed.). *Slovenská republika očami mladých historikov III. Povstanie roku 1944*. Trnava : Katedra histórie FF UCM Trnava, 2004. 403 s. ISBN 80-89034-75-6.
- PALÚCH, Martin. Problém formy a prvé slovenské strihové filmy. In *Kino Ikon*, 2021, roč. 25, č. 2, s. 63 – 82. ISSN 1335-1893.
- PALÚCH, Martin. *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Bratislava : VLNA, 2017. 168 s. ISBN 9788089550395.
- PEŠEK, Jan. „Ludácke tiene“ v Komunistickej strane Slovenska (a nad ňou) po roku 1948. In ŠUCHOVÁ, Xénia (ed.). *Ludáci a komunisti: Súperi? Spojenci? Protivníci?* Prešov : Universum, 2006. 196 s. ISBN 80-89046-38-X.
- RUMANOVSKÝ, Ivan. Strihový dokument a jeho problémy. Na okraj uvedenia filmu Nikdy viac. In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 18, s. 5.
- SOKOLOVIČ, Peter. Pohotovostné oddiely Hlinkovej gardy. In *Pamäť národa*, 2007, roč. 3, č. 4, s. 4 – 30. ISSN 1336-6297.
- SOKOLOVIČ, Peter. Proces s členmi pohotovostných oddielov Hlinkovej gardy v roku 1958. In *Pamäť národa*, 2010, roč. 6, č. 3. ISSN 1336-6297.
- TATTENBERG, Jan. The Fatherland Perished in the Frozen Wastes of Russia: West-Germans in Search of the European Soldier, 1940 – 1967. In *History of European Ideas*, 2020, roč. 46, č. 2, s. 190 – 208. DOI: 10.1080/01916599.2019.1678190. [online]. Dostupné na internete: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01916599.2019.1678190>. ISSN 0191-6599.

Martin Palúch

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

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

e-mail: martin.paluch@savba.sk