

***PREMENY HISTORICKÉHO ŽÁNRU
V SLOVENSKEJ A ČESKEJ
AUDIOVIZUÁLNEJ TVORBE***

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Fakulta stredoeurópskych štúdií
Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr

ŠTEFAN TIMKO

PREMENY HISTORICKÉHO ŽÁNRU
V SLOVENSKEJ A ČESKEJ
AUDIOVIZUÁLNEJ TVORBE

Nitra 2024

Posudzovatelia:

doc. PhDr. Michaela Malíčková, PhD.

doc. PhDr. Václav Soukup, CSc.

© 2024 Štefan Timko

ISBN 978-80-558-2242-6

EAN 9788055822426

OBSAH

ÚVOD	7
1 VYMEDZENIE PROBLEMATIKY	10
1.1. Kultúrna identita v kontexte slovenskej audiovizuálnej kultúry	10
1.2. Úvod do štúdia historického filmu	14
1.3. Reflexia historického filmu a filmovej histórie v Čechách a na Slovensku	16
1.4. Od propagandy k dekonštrukcii	18
1.5. Literatúra a film	23
1.6. Ciele práce a jej metodológia	27
2 JÁNOŠÍKOVSKÝ MÝTUS V (ČESKO)SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII	30
2.1. Od ľudovej legendy k filmovému spracovaniu	30
2.2. <i>Jánošík</i> bratov Siakeľovcov	32
2.3. <i>Jánošík</i> Martina Friča ako národný česko-slovenský film	36
2.4. Fričov <i>Jánošík</i> ako produkt populárnej kultúry	39
2.5. Dobová reflexia a umelecký odkaz Fričovho <i>Jánošíka</i>	43
2.6. Divácky veľkofilm Paľa Bielika	45
2.7. Subverzívny pohľad na jánošíkovský mýtus	48
3 REFLEXIA ŽIVOTA A DIELA CYRILA A METODA V TELEVÍZNEJ, FILMOVEJ I INTERNETOVEJ TVORBE	57
3.1. Prvé audiovizuálne hrané diela o Cyrilovi a Metodovi	57
3.2. Vzkriesenie záujmu o cyrilo-metodskú tradíciu v českom a slovenskom filme... 61	
3.3. Dokumentárna reflexia prínosu solúnskych bratov	65
3.4. Postmoderný a ironizujúci pohľad na cyrilo-metodskú tradíciu	68
4 HOLOKAUST A PERZEKÚCIA ŽIDOVSKÉHO OBYVATELSTVA V POVOJNOVEJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII	71
4.1. Schematický obraz Žida v počiatkoch slovenskej kinematografie	71
4.2. Obraz holokaustu a protižidovských zákonov v povojnovom slovenskom filme 72	
4.3. Film <i>Organ</i> Štefana Uhra – od antiklerikálneho k spirituálnemu a náboženskému filmu	75
4.3.1. <i>Organ</i> podľa scenáristu Alfonza Bednára	77
4.3.2. Uhrova verzia <i>Organa</i>	79
4.3.3. Konfesné i nekonfesné čítanie Uhrovho <i>Organa</i>	82

4.4. Arizácia a perzekúcia židovského obyvateľstva vo filmoch <i>Námestie svätej Alžbety</i> a <i>Obchod na korze</i>	85
4.5. Filmy so židovskou tematikou v období normalizácie.....	91
4.6. Téma holokaustu v slovenských filmoch po roku 1989.....	93
4.7 Útek z osvienčimského pekla. Analýza filmu <i>Správa</i>	96
5 OBRAZ ALEXANDRA DUBČEKA V ČESKEJ A SLOVENSKEJ AUDIOVIZUÁLNEJ KULTÚRE.....	100
5.1. Obraz Alexandra Dubčeka ako bojovníka proti kolonializmu a iniciátora demokratizačných reforiem.....	100
5.2. Dubček ako obranca slovenských národných záujmov.....	103
5.3. Mediálny obraz Alexandra Dubčeka v období Pražskej jari.....	109
5.4. Dubčekov mediálny obraz v období československej normalizácie.....	110
5.5 Román <i>Mráz přichází z Kremlu</i> a jeho televízna podoba	112
5. 6. Dubčekov mýtus po Nežnej revolúcii	116
5.7. Dubček ako hrdina historického seriálu <i>České století</i>	121
5.8. Od románu Ľuboša Juríka k filmu režiséra Laca Halamu.....	125
5.9. Komparácia filmu <i>Dubček</i> s televíznym filmom <i>Musíme se dohodnout</i>	128
5.10. Dekonstrukcia Dubčekovho mýtu v slovenských dokumentárnych filmoch....	130
5.11. Demýtizujúci pohľad na Dubčeka v českej filmovej tvorbe.....	132
6 ZÁVER.....	135
OBRAZOVÁ PRÍLOHA	141
ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV	147
EDIČNÁ POZNÁMKA	167

ÚVOD

Kinematografia je považovaná za najmladšie umenie a zároveň tiež za jednu z najdynamickejších sa rozvíjajúcich oblastí kultúrneho priemyslu. Jej vznik sa zvykne datovať do roku 1895, keď 28. decembra bratia Lumiérovci v parížskom Grand Café odprezentovali verejne niekoľko krátkych filmov vďaka vynálezu kinematografu. V priebehu necelých sto tridsiatich rokov sa stala kinematografia významným šíriteľom populárnej kultúry, výrazne napomohla procesu kultúrnej globalizácie a odštartovala celosvetový trend panvizualizácie médií – kultúry dominancie obrazu, ktorá začala nahrádzať kultúru slova.

Za spomínané časové obdobie prešlo Slovensko turbulentným politickým a spoločenským vývojom – bolo súčasťou rôznych štátnych útvarov, viackrát menilo svoje hranice, geopolitickú orientáciu i ideológiu. Pri definovaní (či redefinovaní) kultúrnych, ideových, národných či štátnych hodnôt sa aj naša krajina opierala o umelecké diela a historický žáner bol na to ideálnym nástrojom. Ako potvrdzuje Luboš Ptáček (2019, s. 9), práve historické umelecké žánre sú zo svojej povahy alegorické, keďže ukazujú minulosť, no zároveň ju interpretujú optikou prítomnosti. Hoci z hľadiska objemu vlastnej produkcie bola naša krajina desaťročia filmársky najmenej plodnou stredoeurópskou krajinou, aj na Slovensku si kinematografia (aj svojou intelektuálnou prístupnosťou) dokázala získať široké masy divákov. Už prvé slovenské hrané filmy mali ambíciu definovať korene a tradície slovenského národa a využívali pri tom žáner historického filmu – pracoval s ním prvý zachovaný slovenský hraný nemý film *Jánošík* (1921) i prvý slovenský zvukový film *Varúj...!* (1946).

Cieľom tejto učebnice je priblížiť evolúciu relevantných kultúrotvorných naratívov v kontexte historického žánru v slovenskej (a okrajovo i českej) filmovej a televíznej tvorbe. Dôraz kladie na štyri tematické okruhy historického žánru, ktoré majú v slovenskej kinematografii relevantnú a historicky podmienenú tradíciu a sú zároveň atraktívne aj pre súčasných tvorcov:

JÁNOŠÍKOVSKÝ MÝTUS V (ČESKO)SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII

Jánošíkovský mýtus je jedným z najtypickejších slovenských mýtov ostatných dvoch storočí, v kontexte našej audiovizuálnej tvorby je jednoznačne najpopulárnejší. V kinematografii je titul *Jánošík* spojený s prvým slovenským hraným filmom z roku

1921 režiséra Jaroslava Siakeľa, divácky i umelecky výnimočne úspešným československým dielom medzivojnového obdobia režiséra Martina Friča (1935) a tiež historicky divácky najúspešnejším hraným slovenským filmom Paľa Bielika (1962 – 1963). Kapitola prináša okrem interpretačnej analýzy spomínaných diel a ich vzájomnej komparácie aj pohľad na neskoršie slovenské snímky, v ktorých už nájdeme snahu o dekonštrukciu jánošíkovského mýtu – parodický muzikál *Pacho, hybský zbojník*, animovaný film *Zbojník Jurko* Viktora Kubala a zatiaľ posledný hraný film s touto tematikou – snímku Kasie Adamik a Agnieszky Holland *Jánošík – Pravdivá história*.

REFLEXIA ŽIVOTA A DIELA CYRILA A METODA V TELEVÍZNEJ, FILMOVEJ I INTERNETOVEJ TVORBE

Táto kapitola dominantne interpretuje dve hrané filmové a televízne diela *Solúnski bratia* (1988) a *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* (2013), ale okrajovo sa zaoberá aj relevantnými dokumentárnymi dielami, ktoré vznikli v poslednom desaťročí a snažia sa o analýzu i redefiníciu cyrilo-metodského mýtu. Finálna časť práce sa venuje obrazu solúnskych bratov v rámci audiovizuálnych diel a seriálov uvádzaných na internetovej platforme, ktoré prinášajú zvyčajne menej konvenčný či subverzívny pohľad na týchto svätcov i obdobie Veľkej Moravy. Významným predmetom skúmania je aj interpretačná analýza stvárnenia historických postáv Cyrila a Metoda a ich súčasníkov v závislosti od obdobia, spoločenskej i politickej situácie a aj krajiny, v ktorej dielo vzniklo. Kapitola reflektuje tiež spoločenskú relevantnosť daných snímok a zamýšľa sa nad jej príčinami.

HOLOKAUST A PERZEKÚCIA ŽIDOVSKÉHO OBYVATEĽSTVA V POVOJNOVEJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII

Cieľom tejto kapitoly je mapovať evolúciu slovenských filmov venujúcich sa témam holokaustu a perzekúcie židovskej menšiny v 20. storočí. Hoci približuje široký záber relevantných hraných a okrajovo aj dokumentárnych filmov, ťažiskovými analyzovanými dielami sú hrané filmy slovenských tvorcov, v ktorých je problematika holokaustu výraznou témou – *Organ* (1964), *Námestie svätej Alžbety* (1965), *Obchod na korze* (1965), *Nedodržaný sľub* (2009) a *Správa* (2020). Práca sa snaží hľadať inšpiračné zdroje týchto filmov, skúma posuny medzi ich finálnou podobou a literárnymi predlohami a zamýšľa sa aj nad ich miestom v kontexte globálnej kinematografie. Kapitola práce sa

tiež zaoberá príčinami absencie diel s touto tematikou v určitých obdobiach slovenských povojnových dejín.

ALEXANDER DUBČEK AKO ÚSTREDNÁ POSTAVA AUGUSTA 1968 V HRANEJ FILMOVEJ A TELEVÍZNEJ TVORBE

Táto kapitola sa zaoberá analýzou dominantne hraných audiovizuálnych diel, ktorých hlavnou postavou je vedúca osobnosť Pražskej jari Alexander Dubček. Ťažiskovými pasážami práce sú analýzy troch filmových diel. Prvým je britský film *Invázia* (1980) režiséra Leslie Woodheada, druhým je epizóda z televízneho seriálu *České století Musíme se dohodnout* (2014) režiséra Roberta Sedláčka a tretím je slovenský hraný film *Laca Halamu Dubček – Krátka jar, dlhá zima* (2018). Záverečná časť tejto kapitoly sa venuje súčasnému trendu dekonštrukcie a demýtizácie Dubčekovho obrazu v slovenskej a českej dokumentárnej a hranej filmovej tvorbe.

1 VYMEDZENIE PROBLEMATIKY

1.1. Kultúrna identita v kontexte slovenskej audiovizuálnej kultúry

Problematika odhaľovania kultúrnej identity je v posledných desaťročiach atraktívnym diskurzom v rámci kulturologického i umenovedného vedeckého diskurzu, no populárnou témou je aj v rámci umeleckej tvorby. Potreba definovania slovenskej národnej a zároveň regionálnej (stredoeurópskej) identity sa zintenzívnila na základe výrazných spoločensko-politických zmien v 90. rokoch minulého storočia. Po roku 1989 sa Slovensko vymanilo z vplyvu sovietskeho komunistického impéria a následne v roku 1993 získalo nezávislosť. Rozdelenie Československa nebolo vnímané len ako zavŕšenie slovenskej národnej emancipácie, v časti občianskej spoločnosti (i kultúrnej obce) vyvolalo tiež pocit frustrácie a obáv z kultúrnej i politickej izolácie. Deväťdesiate roky minulého storočia priniesli preto aj snahu o redefinovanie i znovuoobjavovanie vzťahov so susednými krajinami, predovšetkým s tými, ktoré začali konštituovať stredoeurópske politické zoskupenie V4 – s Českou republikou, Maďarskom a Poľskom. Ďalším výrazným impulzom potreby definovania slovenskej kultúrnej identity bola aj integrácia našej krajiny do Európskej únie v roku 2004. V slovenskej kinematografii sa v tomto období začína výraznejšie prejavovať trend definovať národnú identitu aj v kontexte transnacionality i transkulturality (Dudková, 2011, s. 7).

Hoci pojem kultúrna identita je podľa niektorých teórií vyprázdnená kategória, nezlučiteľná z duchom postmodernity¹, väčšina teoretikov sa zhoduje na tom, že kultúrna identita je to, čo je dôležité na prežitie kultúry, ale i na prežitie spoločenstva (Gažová, 2003, s. 12). Jednotliví autori vymedzujú ako konštitutívne prvky kultúrnej identity viacero fenoménov – dejiny, jazyk, mýty, symboly, teritórium, relígiu, presvedčenie o existencii so spoločnou sumou kultúrnych vzorcov (tamže).

Viera Gažová (tamže, s. 14) definuje tri relevantné koncepty kultúrnej identity – hegemoniálny, konzervatívny a emancipačný model. Hegemoniálny koncept kladie dôraz na pozitívny základný postoj k vlastným kultúrnym tradíciám, marginalizuje menšinové, resp. subkultúrne formy a smeruje k homogenizácii kultúrneho života. Konzervatívny

¹ Podľa Viery Gažovej (2003, s. 13) reprezentujú tento názor diela A. Mattelarta (*La culture contre la Démocratie?* z roku 1983) a C. Auernheimera (*Kulturelle Identität – ein gegenaukflärisches Mythos?* z roku 1989).

model odmieta každý kultúrny import a sústreďuje sa na petrifikáciu existujúcich foriem kultúrneho života. Takýto model je síce aj na dnešnom Slovensku atraktívny pre časť populistckej a xenofóbnej politickej scény, jeho realizácia v multikultúrnej krajine integrovanej v Európskej únii je skôr utópiou. Slovensko malo už v 90. rokoch minulého storočia skúsenosť s presadzovaním konzervatívneho kultúrneho modelu, hlavne počas vlády Vladimíra Mečiara (1994 – 1998). Nacionalistické vedenie krajiny aj so svojou xenofóbnou politikou však prinieslo politickú izoláciu Slovenska a bolo aj významným vinníkom kolapsu slovenskej filmovej tvorby.²

Emancipačný model sa, naopak, prezentuje prostredníctvom kritického prehodnocovania vlastných kultúrnych tradícií, relatívnou otvorenosťou voči iným kultúram, no zároveň zdôvodnene odmieta penetračné snahy vnášajúce také formy a motívy, ktoré prekážajú reprodukcii vlastných kultúrnych hodnôt (tamže). Tento kultúrny model sa javí aj dve desaťročia po jeho definovaní ako najprínosnejší, overili ho aj dve dekády existencie našej krajiny v Európskej únii.

Za znovuzrodenie slovenskej filmovej tvorby v tomto tisícročí môže okrem vzniku Audiovizuálneho fondu (2009) aj jej integrácia v európskych kinematografických fondoch (napr. vo fonde Rady Európy Eurimages), ktoré sú často zamerané na podporu filmových koprodukcii minimálne dvoch členských krajín fondu. Pre našich filmových tvorcov je spolupráca so zahraničnými partnermi často kľúčovou otázkou, výrazná väčšina slovenských filmov vzniká (predovšetkým z finančných dôvodov) v rámci medzinárodných koprodukcii.³ Je pochopiteľné, že medzi najtradičnejšími partnermi slovenských audiovizuálnych tvorcov sú českí filmári, ktorí zohrali dôležitú úlohu už pri vzniku slovenskej hranej kinematografie v období Československa. Snaha tvorcov z týchto dvoch krajín udržiavať spoločný česko-slovenský filmový trh nie je iba vecou tradície či nostalgie, ale aj pragmatickým ekonomickým rozhodnutím.

Keďže audiovizuálne umenie sa snaží rozprávať prostredníctvom obrazov príbehy, atraktívnym nástrojom na odhaľovanie kultúrnej identity sú v ňom relevantné kultúrotrvorné naratívy – mýty, rozprávky, legendy i eposy viažuce sa k histórii i kultúre národa, resp. regiónu. V tejto učebnici sa budeme dominantne venovať relevantným

² Stalo sa tak hlavne kvôli netransparentnej privatizácii bratislavských filmových ateliérov na Kolibe v roku 1996.

³ V roku 2021 Slovensko participovalo na 28 hraných filmoch (14 majoritných), až 23 z nich vzniklo v koprodukcii s inými krajinami, najčastejšie s Českou republikou (až 21 filmov).

národným mýtom. Mýtus v pôvodnom význame označuje magické rozprávanie o bohoch, hrdinoch a prírodných javoch, ktoré vysvetľujú základné otázky týkajúce sa vzniku sveta, postavenia človeka a spoločnosti a záväznosti morálnych pravidiel. Dnes sa však tento pojem používa aj ako alegorické, symbolické rozprávanie a zobrazovanie ľudí a sveta cez pomenovanie iracionálnych vízií. V hovorovej reči sa tento význam používa pre jednoznačné označenie výmyslov a bludov (Mannová, 2013, s. 9). Existuje aj vedecký, napr. religionistický rozmer skúmania mýtov v ich vlastnom, pôvodnom význame, ktorý by sa dal najpriliehavejšie označiť ako „posvätná narácia“ (Kováč, 2010, s. 4). Podobný prístup si zvolila aj táto učebnica, ktorá bude vnímať mýtus ako ustálený (spoločensky zaužívaný) naratívny výklad udalostí či javov.

Národné mýty sa navzájom svojimi štruktúrami podobajú. Frekventovane sa v nich pri zdôvodňovaní národnej existencie v mýtoch objavuje motív slobody (emancipácia od nadvlády iného národa alebo dovtedajších štruktúr), motív viery a náboženstva, náboženské spory (nacionalizácia kresťanstva), motív vojny (krvavé víťazstvá či porážky) i motív pôvodu národa (Mannová, 2013, s. 9).

Funkcie a pôvod mýtov v spoločnosti sú dnes predmetom skúmania predovšetkým kultúrnej antropológie a religionistiky. Dvadsiate storočie prinieslo podnetnú analýzu mýtov prostredníctvom štrukturálnej metódy Clauda Lévi-Straussa i religionistické analýzy posvätného a profánneho Mircea Eliadeho. Nielen pre oživenie vedeckého diskurzu, no i pre populárnu kultúru malo mimoriadny prínos dielo antropológa a religionistu Josepha Campbella *Tisíc tvári hrdinu* (orig. *The Hero with a Thousand Faces*). V tejto publikácii z roku 1949 Campbell spája prístupy modernej psychológie a komparatívnej mytológie. Jeho koncepcia mýtu úzko súvisí s metódou výkladu snov Carla Gustava Junga, ktorá sa vo veľkej miere opiera o symbolickú interpretáciu, využíva tiež Jungovu teóriu archetypov. Campbellova kniha pojednáva o ceste hrdinu ako archetypálnom príbehu dobrodružstva a premeny, ktorý je prítomný v mnohých svetových mýtických tradíciách. Publikácia *Tisíc tvári hrdinu* si získala nečakanú popularitu aj v umeleckých kruhoch. Na sklonku 20. storočia na ňu nadviazala publikácia Christophera Voglera *Scenáristova cesta* (orig. *The Writers Journey: Mythic Structures for Writers*, 1992). Vogler zredukoval Campbellových sedemnášť etáp archetypálnej hrdinovej cesty na dvanásť a jungovsko-campbellovskú teóriu urobil prístupnejšou filmovým scenáristom i autorom rôznych príbehov – napr. románopiscom, dramatikom či autorom počítačových hier v mnohých krajinách sveta. Voglerova

Scenáristova cesta je aj v súčasnosti vyhľadávanou učebnicou scenáristiky a tvorivého písania a inšpirovala vznik mnohých diel populárnej kultúry.

Podnetný výskum kultúrotvorných naratívov prebieha už dlhodobo na pôde Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie (ÚLUK). Michaela Malíčková sa na tomto pracovisku minimálne od roku 2009 venuje výskumu kultúrotvorných naratívov a špeciálne hrdinského monomýtu. V roku 2013 publikovala monografiu *Upír ako maska inakosti. Od netvora k civilizovaným ochrancom ľudskosti* o premenách upírskeho mýtu. V roku 2017 bola editorkou a spoluautorkou publikácie *Obrazy hrdinu v kultúrnej pamäti*, ktorá na platforme (nielen) populárnej kultúry v rámci rôznych médií prehodnocuje, reinterpretuje novodobé podoby hrdinu a hrdinstva. Prepojeniu arcinaratívov s populárnou kultúrou sa v súčasnosti v ÚLUK venuje aj Martin Boszorád, napr. v publikácii *Od arcitextu k pop-textu (a vice versa)* z roku 2022.

Pred vyše desaťročím sa v ÚLUK z podnetu Mariany Čechovej v spolupráci s Ľubomírom Plesníkom a Nikolou Danišovou začala formovať nová literárnovedná/umenovedná subdisciplína – arcitextuálna tematológia nadväzujúca na koncepčno-metodologickú tradíciu Nitrianskej školy⁴ – teda na koncept pragmatickej estetiky. Na rozdiel od recepčnej poetiky, ktorá sa sústreďuje na výrazovosť diela, arcitextuálnu tematológiu nezaujíma akosť diela, ale motivická, tematická rovina, naratologické invarianty. Arcitextuálna tematológia obracia pozornosť na literárnovedný výskum témy starobylých kultúrotvorných naratívov (arcinaratív/arcitext), ako sú rozprávky, mýty, eposy, náboženské texty a pod. Cieľom interdisciplinárne zameranej arcitextuálnej tematológie je pojmovo obsiahnuť a interpretačne uchopiť existenciálne stratégie tematicky ikonizované vo fikčných svetoch (Danišová, 2020, s. 100).

V súvislosti s Kabinetom literárnej komunikácie, resp. s nástupníckym Ústavom literárnej a umeleckej komunikácie, je potrebné spomenúť dvoch jeho niekdajších pracovníkov, ktorí sa výrazne venovali problematike národnej identity i vzťahu kultúry a umenia. Jedným z nich bol Peter Liba, ktorý sa autorsky podieľal na tvorbe významných publikačných výstupov Kabinetu literárnej komunikácie (*Pojmoslovie literárnej komunikácie*, *Pojmoslovie literárno-múzejnej komunikácie* a i.). Po roku 1989 sa

⁴ Organizačným a personálnym centrom metodologického prístupu označovaného ako Nitrianska škola bol Kabinet literárnej komunikácie pri Pedagogickej fakulte v Nitre založený v roku 1967. K jeho zakladateľom patrili František Miko, Anton Popovič, Pavol Plutko, Ján Kopál a Štefan Knotek, v roku 1969 sa k nim pridali Tibor Žilka. Od roku 1994 sa stal nástupcom tejto vedeckej inštitúcie Ústav literárnej a umeleckej komunikácie.

k Libovej literárnovednej orientácii pridružil aj záujem o filozoficko-sociologické i kulturologické otázky (napr. *Literatúra a folklór*, *Literatúra/kultúra* a i.).

V 90. rokoch pôsobil v Ústave literárnej a umeleckej komunikácie Vincent Šabík. Tento významný literárny vedec, estetik a kulturológ sa venoval problematike identity napr. v publikácii *Národná kultúra ako rezonančný priestor* (2015). Rozvíja v nej aj tézu, že národná kultúra je fenomén eminentne európsky. Na príklade slovenskej literatúry Šabík prezentuje názor, že multikulturalizmus by mal napomáhať spolupráci kultúr a nie pohlcovať národnú kultúru.

1.2. Úvod do štúdia historického filmu

Reflexia slovenskej identity sa v audiovizuálnej kultúre realizuje často návratmi do minulosti (Dudková, 2011, s. 22) a prostredníctvom žánru historického filmu. Historický film je považovaný za jeden z najzložitejších definovateľných žánrov. K tomuto názoru dospel aj slovenský filmológ Martin Ciel, ktorý sa napriek tomu pokúsil o jeho definíciu. Keďže žáner je spôsob pohľadu na skutočnosť (a tomu sa podriaďuje kompozícia diela), historický film je reflexiou súčasnej reality cez minulosť na základe interpretačnej osnovy konštruovanej z historických faktov. Z minulosti však čerpajú aj iné žánre (napr. rozprávka či western), takže k tejto definícii je potrebné dodať, že v tomto žánri historické fakty podmieňujú dramatický konflikt (Ciel, 1992, s. 88). Ciel následne prízvukuje, že historický film hovorí viac a presnejšie o dobe, v ktorej bol nakrútený, ako o dobe, z ktorej čerpal námet (tamže).

Vnímanie hraného historického filmu dominantne ako výpovede o dobe, v ktorej bol vyrobený, bolo desaťročia medzi filmológmi a historikmi bežným postojom. V poslednom období silnejú tendencie chápať ho aj ako zobrazenie minulosti. Americký historik Hayden White vo svojej knihe *Historiography and Historiophoty* odkazuje konzervatívnym kolegom, ktorí si nedokážu „vedeckosť“ predstaviť bez písaného textu, toto: „Každá písaná história je produktom presne rovnakých postupov zostručnenia, nahradenia, znázornenia, aké sa používajú v produkcii filmovej reprezentácie“ (White, In Kopal, 2016, s. 377). V súčasnosti sa asi najsystematickejšie venuje skúmaniu „filmových dejín“ (v priamej súvislosti s premenami a interpretáciou historiografie) americký historik Robert Rosenstone. Autor publikácie *History on Film* tvrdí, že historické filmy prehovárajú metaforickým a symbolickým jazykom, ktorý vytvára sled blízkych či možných variácií doslovnej histórie. Filmy tak poskytujú komplikovanú

a dôležitú víziu minulosti a vyvolávajú také druhy otázok, o ktoré sa zaujímajú tiež klasickí historici. Rosenstone sa preto nezameriava v historických filmoch na overiteľnosť jednotlivých faktov, ale na to, či celkový portrét, resp. vízia hovoria niečo zmysluplného a dôležitého o našej minulosti. Vizuálne metafory sú vo filme jedným zo spôsobov, ako toto médium vyjadruje a komentuje minulosť (Rosenstone, 2018, s. 56 – 57). Rosenstone vychádza z postmodernej (postštrukturalistickej) koncepcie dejín, podľa ktorej klasickí historici nepopisujú históriu objektívne, ale na základe ideologických a politických programov ju zasadzujú do naratívnych celkov. Ich podobu neurčujú objektívne, ale lingvistické pravidlá. Snahou postmodernej histórie je tieto pravidlá zviditeľniť a zakomponovať ich do historických výpovedí (Ptáček, 2019, s. 17).

K metodologickým východiskám Roberta Rosenstonea sa hlási aj práca českého filmológa Luboša Ptáčka *Umění mezi alegorií a ideologií*, ktorá sa venuje reprezentácii histórie v českom historickom filme a televíznom seriáli. Jedným zo zásadných cieľov tejto monografie je komparovať a interpretovať, akým spôsobom je prezentovaná história a akú má tento konkrétny spôsob reprezentácie vplyv na súčasnú perspektívu (ideovú, umeleckú, individuálnu), v ktorej je rozprávaný (tamže, s. 21).

Teoretický rámec Ptáčkovej publikácie pracuje s dvoma zásadnými pojmami – *ideologiou* a *alegoriou*. Ideológiu vníma Ptáček v neutrálnom pohľade ako sústavu nástrojov, ideí a postojov súvisiacich s podmienkami existencie konkrétnej sociálnej skupiny. Pri tomto pojme vychádza z koncepcie amerického politológa Andrewa Heywooda, ktorý sa v publikácii *Political Ideologies* venuje popisu základných prvkov jednotlivých ideologických systémov (liberalizmus, konzervativizmus, socializmus, nacionalizmus, fašizmus, anarchizmus, feminizmus, enviromentalizmus) (tamže, s. 12 – 13).

Pri pojme *alegória* Ptáček nadväzuje na dielo amerického literárneho vedca Angusa Fletchera, ktorý chápe alegóriu ako rituálne-mytologický akt a alegorizácia má podobnú úlohu ako obsesívne konanie kompulzívnej osoby, ktorá spočíva v opakovaní niektorých úkonov s cieľom zbaviť sa strachu a obáv. Podľa Fletcherovho konceptu historické témy so symbolmi a alegóriami pomáhajú príjemcom zbaviť sa obáv z prítomnosti a budúcnosti (Fletcher, 1970, s. 285).

Fletcher prezentuje názor, že funkciu alegorického činiteľa v žánri historického filmu plnia na jednej strane protagonisti, na druhej strane historické udalosti, ktoré sú prezentované tak, že majú charakter jedinečnej udalosti, no zároveň je zdôraznená ich univerzálna nadčasová povaha (tamže, s. 26). Ptáček takúto charakteristiku dopĺňa:

„Alegorizované javy sa regrutujú z oblasti aktuálnych spoločensko-politických javov alebo mieria k postihnutiu nadčasových javov, ktoré sú univerzálne v rámci celej kultúrnej epochy. Pre pochopenie významov prvej skupiny je nutné poznať kultúrno-politický kontext alegorizovaného javu. Tento typ, ak nemá alegorizovaný jav v ďalšej rovine, rýchlo zastaráva“ (Ptáček, 2019, s. 16).

Ptáček sa venuje aj problematike viacnásobného alegorického čítania, ktoré sa objavuje aj v českých filmoch. Film Otakara Vávru *Kladivo na čarodějnice* (1969), ktorý zachytáva čarodejnícke procesy v rokoch 1678 – 1695, sa dá dekodovať ako alegória politických procesov v 50. rokoch minulého storočia, ale tiež alegória československej spoločnosti po invázii v auguste roku 1968 (tamže, s. 17).

1.3. Reflexia historického filmu a filmovej histórie v Čechách a na Slovensku

V Čechách prejavili historici výraznejší záujem o filmové umenie na prelome 80. a 90. rokov minulého storočia.⁵ Vlna záujmu však čoskoro opadla aj z dôvodu, že po roku 1993 zanikol *Filmový sborník historický* editora Ivana Klimeša vychádzajúci od roku 1988. K oživeniu tohto záujmu došlo až v rokoch 2004 – 2005, keď popri komplexných rozboroch určitého diela začali vychádzať práce zaoberajúce sa kultúrnou politikou, výrobnou a distribučnou praxou, recepciou, cenzúrou a inštitúciami kinematografie (Kopal, 2016, s. 374 – 375).

Výrazným počínom mapujúcim československé a české historické filmy a televízne seriály je česká knižná séria *Film a dějiny* editora Petra Kopala (raz aj v spolupráci s Lubošom Ptáčkom), ktorá vychádza od roku 2005 a v roku 2023 sa dočkala svojho ôsmeho pokračovania. Ide o zborníky príspevkov českých (a niekoľkých slovenských) filmológov venujúce sa relevantným témam, resp. historicko-ideologickým obdobiam viažucim sa k tomuto žánru. Samotné podtituly niektorých častí tejto edície prezrádzajú, akou ideologickou optikou nazerania na dejiny, resp. dobovú prítomnosť v hranom filme sa zaoberajú (napr. Stalinismus, Normalizace, Postkomunismus...).

⁵ V roku 1987 v časopise *Film a doba* vyšiel článok publicistu Jana Jaroša *K zobrazení historie ve filmu*. Od roku 1988 do počiatku 90. rokov publikovali sériu článkov Ivan Klimeš a Jiří Rak. „Husitskými“ filmami sa zaoberal Petr Čorej.

V roku 2018 vydala česká mediálna sociologička a teoretička audiovizuálnej kultúry Irena Rehořová publikáciu *Kultúrní paměť a film*. Kniha je príspevkom k aktuálnej debate o funkcii a statuse hraného filmu ako média kultúrne sprostredkovanej pamäti. Spôsob uvažovania o filmovom umení je evidentný práve v jej terminológii: „*Kým kedysi sa vravelo prevažne o vzťahu filmu a histórie (prípadne dejín), dnes pojem histórie zvyčajne nahrádza koncept pamäti. Zmena naznačuje, že dôraz je presunutý z poznávania minulosti na jej aktualizáciu v prítomnosti, na vytváranie väzby medzi minulosťou a súčasnosťou*“ (Řehořová, 2018, s. 16).

Na Slovensku síce doposiaľ nevznikla monografia venovaná výlučne žánru historického filmu, no už od pádu komunistického režimu v roku 1989 (a následne vzniku Slovenskej republiky v roku 1993) je tu evidentná intenzívna snaha mnohých domácich filmológov, sociológov, historikov, estetikov i filozofov reflektovať filmové médium a filmovú kultúru ako zdroj kultúrnej pamäte, národnej identity, mýtov a legiend o našich predkoch, ale i o charaktere i špecifikách súčasnej slovenskej spoločnosti. Relatívne mladá a skromná slovenská kinematografia (v porovnaní s okolitými národnými kinematografiami i globálnou audiovizuálnou filmovou tvorbou) sa dlhodobo javí ako atraktívna platforma pre definovanie, resp. redefinovanie identity i poslania mladého a malého národa.

Úsilie komplexne zmapovať slovenskú filmovú kultúru (vrátane relevantných historických filmov) i s jej rôznymi ideologickými vplyvmi sa odrazilo už v 90. rokoch minulého storočia v publikáciách Petra Mihálíka *Vznik slovenskej národnej kinematografie* (1994) a Jeleny Paštékovej a Václava Maceka *Dejiny slovenskej kinematografie* (1997), ktorá sa v roku 2016 dočkala aj upravenej reedície. Aj relatívne neveľký objem slovenskej hranej filmovej tvorby vytvorený v politicky turbulentnom období 20. storočia umožnil vznik komplexných a zároveň analyticky podrobných a nasýtených prác reflektujúcich slovenskú národnú kinematografiu.

V 21. storočí sa koreňom slovenskej filmovej kultúry programovo venuje Petra Hanáková (napr. v monografiách *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra* a *Máme svoj film!*). Túto tému mapuje aj česko-slovenský zborník *Stopy začiatkov* z 20. ročníka českej a slovenskej filmologickej konferencie, ktorá bola poctou k storočnici vzniku prvého

zachovaného slovenského filmu *Jánošík* a zároveň zrodu slovenskej kinematografie.⁶ K tomuto výročiu vydal Slovenský filmový ústav aj zborník *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*, ktorý okrem jánošíkovského mýtu v našej kultúre skúma aj ideu a pôvod slovenskej národnej kinematografie. V posledných rokoch neustáva trend mapovať reflexiu našich významných historických období (publikácia *Slovenský štát vo filme* od Evy Filovej a Evy Vžentekovej), prípadne vplyv dobovej spoločenskej situácie na charakter filmovej či televíznej tvorby (monografie *Slovenský film v ére transkulturality* a *Zmena bez zmeny. Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993* Jany Dudkovej). Ideologický a politický vplyv na charakter slovenských filmových a televíznych diel je zmapovaný aj v monografiách popredného filmového historika a teoretika Václava Maceka, venujúcich sa profilom popredných slovenských režisérov 2. polovice 20. storočia (*Elo Havetta, Štefan Uher, Dušan Hanák, Ján Kadár*).

V roku 2017 boli na Slovensku vydané aj dve publikácie tematizujúce problematiku propagandy a cenzúry vo filme – *Film a politika (Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939 – 1989)* Martina Ciela a *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989* Martina Palúcha. Obe reflektujú mocenské zásahy a ideologické vplyvy v tvorbe slovenských audiovizuálnych diel v 20. storočí, ale (predovšetkým v Palúchovej publikácii) odrážajú aj aktuálne formy, trendy a stratégie mediálnej manipulácie, cenzúry a propagandy.

1.4. Od propagandy k dekonštrukcii

Pojem propaganda je dlhodobo vnímaný v negatívnych konotáciách. Súčasnému obyvateľovi stredoeurópskeho regiónu sa v súvislosti s týmto slovom vybaví fašistická či komunistická propaganda, v súčasnosti sa frekventovane spomína v súvislosti s ruskou inváziou na Ukrajinu a manipulatívnymi a konšpiratívnymi mediálnymi aktivitami Putinovej vlády aj mimo územia Ruska. „*Propagandou*‘ nazývame to, čo proti nám nasadzuje náš nepriateľ, kým naša vlastná ,propaganda‘ sa balí do pláštika ,informácie‘,

⁶ Reflexii histórie vo filme sa v rámci tradície česko-slovenských filmologických konferencií venovali aj niektoré predchádzajúcej ročníky, napr. v roku 2013 mala konferencia podtitul *Film a kultúrna pamäť* a zborník z nej vyšiel v roku 2014.

resp. ‚publicity‘,“ zhrňa túto tradičnú konvenciu historik Richard Taylor v knihe *Filmová propaganda* (2016, s. 19) a pripomína, že pejoratívny význam tohto pojmu je historický.⁷

Pre potreby odborného výskumu je však potrebné pracovať s neutrálnou definíciou pojmu. Richard Taylor sa o ňu pokúša takto: „*Propaganda*‘ sa zaoberá prenosom ideí a/alebo hodnôt od jedného človeka alebo skupiny ľudí k inému. Zatiaľ čo propagácia je čin, ‚propaganda‘ je činnosť“ (tamže, s. 20). Následne dopĺňa túto definíciu s vymedzením, že propaganda je úmyselné konanie a snaží sa tiež vymedziť hranicu medzi propagandou a informáciou či vzdelávaním. Opiera sa pri tom o citát z knihy *Techniques of Persuasion: From Propaganda to Brainwashing* od Jamesa A. C. Browna, že kým vzdelávanie učí ľudí, ako myslieť, tak propaganda učí, čo si myslieť (tamže, s. 27).

Propaganda je konvenčne vnímaná ako nástroj ideológie. Martin Ciel používa pre filmovú propagandu aj synonymum ideologizácia obrazov (2017, s. 13). Práve film má schopnosť výraznej sugescie a emocionálneho pôsobenia na diváka, ktoré je pre propagandu nevyhnutné. Pohyblivé obrazy majú tiež schopnosť simulovať realitu a navodzovať dojem autenticity. Martin Ciel pripomína, že (filmové) obrazy, podobne ako naše vedomie, trpia apoféniou a kognitívnou disonaciou. Apoféniá je presvedčenie, že vzájomne nesúvisiace javy sú nejako spojené a nesú význam. Kognitívna disonancia je ignorovanie takých faktov, ktoré sa nezlučujú s našimi predstavami alebo im nevyhovujú. Takýto prístup je príznačný pre kinematografie totalitných režimov a diktatúr (tamže, s. 12).

Významní predstavitelia komunistickej či fašistickej ideológie si uvedomovali benefity filmu pri získavaní stúpencov a propaganda práve týchto ideológií je v rámci filmového umenia najčastejšie reflektovaná⁸. Aj slovenská kinematografia bola historicky najfrekventovanejšie využívaná práve fašistickou a komunistickou ideológiou. Dokumentárna filmová tvorba sa u nás formovala v období prvej Slovenskej republiky a jedným z jej cieľov bolo slúžiť ideologickým a národným záujmom tohto pro-fašistického a rasistického štátneho útvaru. Rozvoj nášho hraného filmu je zas poznačený nástupom komunistickej diktatúry v roku 1948. S výnimkou krátkych „liberálnejších“

⁷ Najrannejšia definícia tohto slova z roku 1842 je takáto „*Slovo propaganda, odvodené od názvu známeho pápežského úradu Sacra congregatio de propaganda fide (Svätá kongregácia pre šírenie viery), sa v modernom politickom jazyku používa ako výčitka tajným spoločnostiam, ktoré väčšina vlád prijíma s hrôzou a odporom*“ (Taylor, 2016, s. 322).

⁸ Venujú sa jej aj spomínané diela Richarda Taylora (2016) i Martina Ciela (2017).

periód (napr. v druhej polovici 60. rokov i na sklonku 80. rokov) bola až do Nežnej revolúcie v roku 1989 výrazným nástrojom mocenských a ideologických záujmov Komunistickej strany Československa. Po páde komunistického režimu sa tu opäť objavili snahy audiovizuálnu tvorbu využiť v prospech národnoštátnych (resp. nacionalistických) myšlienok. Tvorcovia svojimi filmami nemusia tlmočiť ideologické stanoviská pod vplyvom diktatúr či záujmu producenta, môže ísť čisto o prejav osobného postoja. Niektorí filmári sa svojimi dielami hlásia ku kresťanským postojom, iní zas tieto postoje podrobujú kritike, aj na Slovensku v súčasnosti sledujeme výraznejší trend queer filmov.⁹ Ako postrehol anglický spisovateľ a filozof Aldous Huxley, propagandistické posolstvo neúčinkuje na každého rovnako intenzívne, účinnosť propagandy sa odvíja aj od hodnotového nastavenia konkrétneho jednotlivca: *„Politická a náboženská propaganda pôsobí, ako sa zdá, iba na tých, ktorí sú už šťastní, alebo úplne presvedčení o jej pravde (...) Beh dejín nie je priamočiary, pretože muži a ženy väčšinou nevydržia príliš dlho vyznávať rovnaké myšlienky a názory. Propaganda dáva silu a smerovanie už sformovaným hnutiam reagujúcim na nálady a túžby národa, no nevie takéto hnutie sama vytvoriť. Propagandista je človek, ktorý usmerňuje už existujúci prúd. V pôde, kde nie je voda, kope zbytočne“* (Huxley, In Taylor, 2016, s. 24).

Angus Fletcher vníma alegóriu ako prirodzené zrkadlo ideológie: *„V jadre každej alegórie sa dá odhaliť konflikt autorít. Jeden ideál sa postaví proti druhému, jeho opaku: ide o známu propagandistickú funkciu režimu: konzervatívna satirická funkcia a zároveň didaktická funkcia... Hierarchia nie je len systémom určujúcim ľuďom ich ‚správne miesto‘, pokračuje hlbšie a vraví im, kde je ich legitímna moc. Akákoľvek hierarchia musí vyvolať ostré emotívne reakcie voči tejto moci. Sme teda schopní popísať režim z dynamického hľadiska. Alegórie sú menej frekventovane nudnými systémami, za ktoré sa považujú, sú skôr symbolickými bojmi o moc“* (Fletcher, 1970, s. 23). Alegórie boli dlho v podruží majoritných ideologických systémov, v 20. storočí sa postupne dostávajú do opozície k oficiálnym ideológiám a stávajú sa nástrojom subverzívnej kritiky. V prípade totalitných režimov ide o spôsob, ako aspoň čiastočne obísť cenzúru. Takúto významovú schizofréniu objavíme napríklad pri čítaní postavy Jánošíka v rovnomennom dvojdielnom filme Paľo Bielik z rokov 1962 – 1963. Jánošík v divácky najúspešnejšom

⁹ Netreba zabudnúť, že mnohé filmové diela vychádzajú v ústrety očakávaniu masového publika, lokálni tvorcovia neskrývajú ambíciu osloviť globálne publikum a prispôbujú tomu nielen formu rozprávania, ale aj samotnú tému diela.

slovenskom filme sa dá interpretovať v súlade v dobovou ideológiou ako archetyp bojovníka voči feudalizmu a sociálnej nerovnosti, zároveň je to jasne čitateľný rebel proti nespravodlivému establišmentu a odporca akéhokoľvek útlaku, takže dobový divák mohol zbojníka z 18. storočia vnímať aj ako symbol odporu voči komunistickej vláde v Československu.

Kým počas vlád totalitných ideológií a diktatúr sa snažil štát (aj cenzorskými zásahmi) potláčať subverzívne čítanie zideologizovaných alegórií, v súčasnej demokratickej spoločnosti je bežným javom, že historické postavy a deje sa podrobujú kritickému čítaniu. Trendom filmových diel pracujúcich s historickými motívami a odkazmi je búranie mýtov, snaha vyhnúť sa ideologickým stanoviskám a často aj trend nechať interpretáciu historických prvkov na diváka. Aj v slovenských dejinách máme hrdinov, vodcov i tragické postavy, ktorých historický význam sa prehodnocuje. Na filmovom plátne sa kritickému čítaniu v poslednom období podrobil nielen Juraj Jánošík, ale aj Alžbeta Báthory, Milan Rastislav Štefánik či Alexander Dubček.

Viacerí filmoví tvorcovia využívajú pri reflexii histórie postupy filozofickej dekonštrukcie. Postrehol to Luboš Ptáček v súvislosti s analýzou seriálu *České století* režiséra Roberta Sedláčka, ktorý ponúka nejednoznačné (zdanlivo neideologické) poslanie zmyslu českých dejín (Ptáček, 2019, s. 204). Dekonštrukcia je pojmom spájaným s teóriou francúzskeho postmoderného filozofa Jacquesa Derridu (1930 – 2004). Podľa Derridu je dekonštrukcia analýzou tradovaných významových útvarov až do doby, keď budú odhalené ich skryté a potlačené predpoklady. Derrida vychádza z Husserlovej fenomenológie a zmieňuje jeho neredukovateľnú diferenciu medzi aktami a názornými obsahmi na jednej strane a aktami a signifikantnými obsahmi na strane druhej (tamže, s. 204). „*Prednášky k femonenológii vnútorného časového vedomia majú ako celok svojím základom radikálnu diskontinuitu medzi názornou prezentáciou a ,reprezentáciou symbolickou, ktorá predmet nielen reprezentuje prázdne, ale reprezentuje ho tiež prostredníctvom znakov či obrazov.*“ V *Ideách I* čítame, že: „*medzi vnemom na jednej strane a symbolickou reprezentáciou je priepastný rozdiel v podstate*“ (Derrida, 1993, s. 141).

Derridov dekonštruktivizmus považuje popredný slovenský semiotik Tibor Žilka za revíziu striktnej dichotómie medzi synchroniou a diachroniou, obsahom a formou a možno ho považovať za teóriu postulovanú pre súčasné i prognostické tendencie vývoja umenia. Nejde pritom o totálne negovanie štruktúry, skôr o „znovučítanie“, „preverovanie“ istých pojmov a postupov, zdanlivo stabilných a nemenných prvkov

samej štruktúry (Žilka, 2006, s. 26). Subverzia, spochybňovanie je pre Tibora Žilku (popri intertextualite) výrazným znakom postmoderného umenia: „*Veľkou postmodernou témou sa stáva subverzívny spôsob vyrovnávania sa s minulosťou, s tým, čo inklinovalo k poriadku (tamže, s. 19). Subverzia historickej prózy (historizmu) súvisí s postkolonializmom v svetovom meradle a ide pritom o znovu-písanie histórie na spôsob podvracania oficiálnych verzií a vžitých kánonov*“ (tamže, s. 21). V podobnom duchu sa o subverzívnych a dekonštrukčných trendoch v postmodernej literatúre vyjadruje aj česko-kanadský lingvista Lubomír Doležel: „*Všetky postmoderné prepisy premiestňujú, prehodnocujú pôvodný svet klasika. Toto prepracovanie je nepochybne motivované politickými faktormi v širokom, postmodernom zmysle slova*“ (Doležel, 2003, s. 202 – 203). Doležel zároveň dodáva, že postmoderné prepisy sú zároveň výzvou kánonickému svetu pôvodného diela prostredníctvom konštrukcie nového, „alternatívneho fikčného sveta“ (tamže). Tieto prepisy neskrývajú svoje väzby s originálom, pomáhajú udržiavať odkaz pôvodného diela (pretextu) vo verejnom diskurze. Ako tvrdí popredná kanadská teoretička postmoderného umenia a adaptológie Linda Hutcheonová, postmoderná irónia „*znamená rozchod s minulosťou, ale jej intertextuálna ozvena zároveň znovu utvrdzuje... spojenie s minulosťou*“ (Hutcheonová, In Doležel, 2003, s. 202).

Pre postmodernizmus je typická možnosť rôzneho, často protichodného kódovania umeleckého textu. V globálnej kinematografii sa takýto druh sofistikovaných diel presadil vo výraznejšom meradle až na prelome 80. a 90. rokov minulého storočia vďaka oceňovaným a populárnym dielam režisérov Pedra Almodóvara, Davida Lyncha, bratov Coenovcov, Quentina Tarantina či Roberta Rodriguez. Protichodné kódovanie a čítanie nájdeme i vo výrazne skorších dielach. V českej kinematografii bol priekopníkom a majstrom dvojitého, resp. rozporného kódovania režisér Martin Frič, ktorý stál pri zrode českej filmovej žánrovej paródie.¹⁰ Vo filme *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* z roku 1949 parodoval populárne žánrové filmy (prevažne melodrámy) z medzivojnového Československa (okrajovo i populárne zahraničné diela), zároveň v ňom miestami sklzával k pastišu, teda k obdivnej napodobenine často absurdnej a naivnej filmovej tvorby predchádzajúcich dekád. Pri skúšobnej projekcii tejto sofistikovanej paródie sa publikum rozdelilo na tých, ktorí film zobrali vážne, a na tých,

¹⁰ Prvá česká žánrová paródia režiséra Martina Friča má názov *Ťěžký život dobrodruha* z roku 1941, prvky paródie ako výrazového prostriedku však nájdeme už v jeho satirickej komédii *Hej rup!* z roku 1934.

ktorí postrehli zosmiešnenie klasických melodram a iróniu.¹¹ Frič ako milovník a tvorca populárnych žánrových filmov inšpirovaných zahraničnými modelmi a zároveň aj tvorca umelecky hodnotných diel čerpajúcich z tradičnej lokálnej kultúry (napr. *Jánošík*, *Hordubalové*, *Varúj...!*, *Čapkovy povídky*) sa v tomto diele pokúsil o vytvorenie divácky úspešného žánrového diela, ktoré v sebe nesie aj sebaíroniu a kritickú reflexiu. Film z roku 1949 využíva metódu dekonštrukcie melodramatického žánru, odhaľuje aj formami hyperbolizácie a persifláže jeho rôzne aspekty, ktoré môžeme interpretovať (v závislosti od našej skúsenosti) v pozitívnom či negatívnom duchu. Možnosť protikladnej, schizofrenickej recepcie Fričovej „čudnej paródie“ môžeme vnímať aj ako typický znak populárnej kultúry. Tú definuje John Fiske vo svojej knihe *Understanding Popular Culture* ako miesto protikladov, odmietania podriadenia sa štruktúram dominancie a neustáleho boja o významy: „Populárne čítanie je vždy rozporné. Musí zahŕňať to, čo odoláva, aj bezprostredný odpor voči tomu. To je dôvod, prečo je populárna kultúra taký neuchopiteľný pojem: nemôže byť pevne zafixovaná vo svojich textoch alebo vo svojich čitateľoch (...) Populárna sa nachádza v praktikách, nie v textoch či čitateľoch, hoci takéto praktiky sú často najaktívnejšie v momentoch interakcie čitateľ – text“ (Fiske, 1989, s. 45).

1.5. Literatúra a film

Pri analýze a interpretácii filmov historického žánru sa, pochopiteľne, nemôžeme vyhnúť problematike intertextuality a intermediality a v rámci týchto oblastí predovšetkým výskumu vzťahu literatúry a filmu. Väčšina historických filmov má korene v literatúre, prípadne v dráme, frekventovane čerpá naratívne motívy či už z umeleckej fikcie, ale aj z literatúry faktu. Takéto diela môžeme považovať za filmové adaptácie. Slovenská filmologička Jelena Paštéková upozorňuje, že adaptácie nie sú samostatným žánrom, hoci sprevádzajú celé dejiny kinematografie. Realizujú sa v rámci existujúcich žánrov filmu, ktorým sa plne podriaďujú (Paštéková, 1992, s. 30).

Literárne adaptácie sú podľa *Lexikónu teórie literatúry a kultúry* chápané ako transformácia „textového systému z jedného znakového systému do druhého, a tak

¹¹ 40 percent divákov skúšobnej projekcie zobralo tento film vážne a pozastavovalo sa nad tým, že niektorí ľudia sa pri projekcii smiali, ďalších 40 percent divákov sa vyjadrilo, že film zosmiešňuje krásne staré filmy a mal by sa zakázať (pozri Timko, 2015, s. 118).

vytvárajú medzi dvoma umelecky rovnocennými, no štruktúrne špecifickými (...) médiami vzťah konverencie, nie konkurencie (...)“ (Nünning, 2006, s. 452). Podľa tejto definície by však napríklad paródie umeleckých diel nemali patriť medzi adaptácie, Linda Hutcheonová vo svojej knihe *Teória adaptácie* však aj paródie považuje za podskupinu adaptácií, bez ohľadu na zmenu média (Hutcheonová, 2012, s. 175).

Pre Lindu Hutcheonovú je adaptácia opakovaním, no opakovaním bez replikácie. Za aktom adaptácie je skrytých mnoho zámerov: nabádajú konzumovať a vymazať spomienky na adaptovaný text alebo vzdať poctu predlohe jej kopírovaním. Adaptácie môžu byť oidipovsky závistlivé a zároveň plné úcty voči predlohe (tamže, 2012, s. 23). Podobný názor má aj Tibor Žilka, podľa ktorého sa adaptované dielo vždy nachádza na rozhraní medzi pôvodným dielom a novým textom a na jeho tvorbe sa podieľajú dva princípy: tvorivý a reproduktívny (Žilka, 2011, s. 24).

Pojem literárnej adaptácie nadväzuje na pojem dialogickosť od ruského literárneho vedca Michaila M. Bachtina. Ten v práci *Problémy Dostojevského tvorby* (1929, rozšírená verzia 1963) a ďalších štúdiách prezentoval koncepciu románu ako zložitej, otvorenej a dosiaľ nesformovanej žánrovej štruktúry. Výhodiskom jeho analytického prístupu k umeleckému textu je multiperspektívna narácia ako dynamická polemica (dialóg) viacerých rečových, hodnotových a svetonázorových rovín textu. Na rozdiel od jednohlasného (monologického) románu (realistické novely a romány 19. storočia) autor tu nie je dominantným, ale iba jedným z mnohých hlasov sémantickej štruktúry diela (Paštéková, Dialogickosť, In Hyperlexikón literárnovedných pojmov). V neskorších prácach sa Bachtin posunul od teórie románu k problematike dialógu textov (intertextovosti), kde naňho v 70. a 80. rokoch minulého storočia nadviazali najmä Julia Kristeva a Tzvetan Todorov vo svojich teóriách intertextovosti.

Diskusie o filmových adaptáciách prebiehali už pred druhou svetovou vojnou a dlhú dobu boli posudzované z hľadiska axiómu, ktorý vyžadoval vernosť adaptácie literárnej predlohe (predovšetkým vo Francúzsku a v Nemecku). Úvahy o hegemonii predlohy v súčasnosti nahrádza analýza recipročných vzťahov a závislostí (Nünning, 2006, s. 452). Slovenský umenovedec a estetik Július Pašteka už koncom 60. rokov minulého storočia mapoval a analyzoval teórie filmových adaptácií od popredných filmových teoretikov i praktikov (napr. Sigmund Kracauer, André Bazin, Béla Balázs, Sergej Ejzenštein) v štúdiu *Cesty filmu a románu* (Slovenské divadlo č. 4, 1969, publikovanej neskôr v jeho monografii *Estetické paralely umenia*, 1976). Medzi prvé pokusy o zmapovanie využitia literárnych zdrojov v slovenskom filme patrili príspevky

Jeleny Paštékovej *Literárne impulzy v slovenskom hranom filme* v zborníku *Slovenský hraný film 1946 – 69* (1992), komplexnejšie sa tejto téme autorka venovala v monografii *Rozprávanie o rozprávaní* (2009). Literárnym inšpiračným prameňom v dielach popredných slovenských tvorcov sa venoval aj Václav Macek vo vybraných kapitolách svojich biografických publikácií *Štefan Uher* (2002) a *Ján Kadár* (2008).

Vzťah literatúry a filmu patrí v súčasnosti medzi podnetné témy z hľadiska intertextuálneho a semiotického vedeckého prístupu. V našom regióne patria medzi najzásadnejšie výstupy v tejto oblasti publikácie Tibora Žilku. Tento popredný slovenský semiotik a literárny vedec sa už od polovice 90. rokov v rámci výskumu intertextuality venuje aj výskumu vzťahu filmových snímok a ich literárnych predlôh. Žilka sa problematike intertextuality začal venovať na pôde niekdajšieho nitrianskeho Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie, kde sa jeho inšpiračnými zdrojmi stal výskum teórií metatextu Antona Popoviča z polovice 70. rokov a teória „intertextovosti“ v diele Julie Kristevy *Le texte du roman* (1970), podľa ktorej je text permutáciou iných (predchádzajúcich) textov (intertextualité), lebo v priestore sa stretáva s množstvom výpovedí z iných textov. Od začiatku 90. rokov sa odborná tvorba Tibora Žilku ťažiskovo orientovala k západnej literárnej a umenovednej teórii, najmä k postštrukturalistickým teóriám umeleckého diela (J. Kristeva, J. Derrida, J.-F. Lyotard, G. Genette a i). Žilka upozorňoval na terminologickú a z nej vyplývajúcu významovú odlišnosť medzi slovanskou a románskou literárnou vedou a západnou, predovšetkým anglofónnou literárnovednou terminológiou. Aspekt metatextového nadväzovania Žilka označuje pojmom intertextualita. Nepoužíva termíny prototext a metatext, za základné východisko medzitextového nadväzovania považuje vzťah: pretext/text → posttext. Súčasne s odkrývaním jednotlivých spoločných a rozdielnych významových rovín literárnovedných termínov nakoniec dospel k chápaniu intertextuality v dvoch podobách: ako adaptačného (zjavného) alebo aluzívneho (skrytého) nadväzovania jedného umeleckého textu na iný text (pretext) alebo rozličných foriem citácií či kvázicitácií, alúzií v posttexte.

V roku 1998 sa z iniciatívy Tibora Žilku uskutočnila v Nitre konferencia s medzinárodnou účasťou s názvom *Intertextualita v postmodernom umení*, kde sa medzitextové nadväzovanie už neskúmalo len v literárnom kontexte, ale aj v súvislosti s divadelným, výtvarným a filmovým umením. Práve vzájomný vzťah literatúry a filmu sa stal významnou témou mnohých Žilkových štúdií i monografií na začiatku 21. storočia.

Medzi jeho najzásadnejšie výstupy v tejto oblasti patria publikácie *(Post)moderná literatúra a film* (2006) a *Od intertextuality k intermedialite* (2015).

Tibor Žilka vo svojich výstupoch sformuloval teóriu o adaptačných posunoch, ktorá hovorí, že pri procese adaptačného nadväzovania môže dôjsť k eliminácii (vynechanie určitých prvkov z pretextu), adícii (rozšírenie posttextu o určité prvky), kontaminácii (spojenie niekoľkých prvkov z pretextu) a substitúcii (výmena jedného prvku pretextu za iný). Významná je však aj Žilkova kategorizácia intertextuality – komplexná, systémová či parciálna nadväznosť; rovnako ako vymedzenie základných binárnych opozícií v rámci kategórie času: historizácia – aktualizácia (modernizácia) a kategórie priestoru: naturalizácia – exotizácia (Žilka, 2020).

V roku 2013 stál Tibor Žilka, ako riaditeľ Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr Fakulty stredoeurópskych štúdií UKF v Nitre, pri vzniku medzinárodnej konferencie *Česká literatúra a film*. Zborníky z piatich ročníkov tejto konferencie od literárnych a filmových vedcov zo Slovenska, Čiech, Poľska, Maďarska i Ruska (publikované v rokoch 2014 až 2018, editor Štefan Timko) priniesli nielen podnetnú reflexiu vzájomných vzťahov literárneho a filmového umenia v českom kultúrnom prostredí, ale aj originálny pohľad na tieto diela v širšom (stredo)európskom kontexte. V rámci Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr (ÚSJK) sa výskum vzťahu literatúry a filmu prehľbil aj v rámci projektu APVV *Literatúra a film v stredoeurópskom kontexte*, ktorého ťažiskovým výstupom bol rovnomenný zborník vydaný v roku 2020 a tematické číslo literárneho časopisu *World Literature Studies* (3/2019). Tieto dva výstupy (editorsky pripravené Štefanom Timkom) sa zameriavali na sociálne relevantné témy dominujúce v stredoeurópskej filmovej adaptačnej tvorbe – tému 2. svetovej vojny a holokaustu a tému totalitného režimu a vzťahu jednotlivca a mocenských štruktúr. Vo výstupoch spomínaného projektu sa prejavila ambícia využívať Žilkovu adaptologickú koncepciu pri interpretáciách konkrétnych umeleckých diel, no zároveň je tu úsilie reflektovať ich aj v spoločensko-historickom kontexte. Kolektív pracovníkov Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr FŠŠ UKF v Nitre preukázal, že výskum adaptácií môže byť prostriedkom nielen pre hlbšie štúdium a propagáciu filmového umenia a literatúry, ale aj pre výskum histórie a identity stredoeurópskeho regiónu.

Aktuálny výskum filmových adaptácií prebieha na pôde ÚSJK FŠŠ v Nitre aj v súčasnosti a snaží sa priblížiť globálnym trendom. Súčasné anglofónne a frankofónne prístupy prehodnocujú výlučne intertextuálne orientovanú metódu skúmania adaptácií. V západnej Európe a Severnej Amerike sa ujal pluralistický či kontextuálny prístup

k umeleckým adaptáciám, ktorý okrem literárneho diskurzu zohľadňuje aj východiská kultúrnych štúdií, spoločensko-historický kontext či esteticko-hodnotový kontext. Hlavnými predstaviteľmi západného kontextuálneho prístupu sú predovšetkým Linda Hutcheonová, Robert Stam a Patrick Catrysse (Mašlárová, 2019, s. 222).

1.6. Ciele práce a jej metodológia

Predkladaná učebnica nadväzuje na doterajší výskum Ústavu stredoeurópskych jazykov a kultúr, hlavne pri interpretácii filmových a literárnych diel. Východiskovou metódou bude interpretačná metóda, z tohto dôvodu sa bude daná problematika skúmať vďaka interpretácii konkrétnych filmových a literárnych diel. Učebnica zároveň nadväzuje na metodológiu Nitrianskej školy (predovšetkým v oblasti interpretácie umeleckého diela) i na tradíciu intertextuálneho pohľadu na filmové adaptácie Tibora Žilku. Rovnako chce nadviazať na interpretačný výskum mediálnych diel, ktorý sme prezentovali v predchádzajúcich monografiách *Situačná komédia a jej regionálne modely* (2012) a *Zábavné populárne žánre na Slovensku* (2015), kde zohrával dôležitú úlohu kultúrny, historický a spoločenský kontext.

Práca sa bude zaoberať historicky a kultúrne signifikantnými témami slovenského (okrajovo i českého) filmu. Už v úvode práce sme vymedzili štyri tematické okruhy (jánošíkovský, cyrilo-metodský, dubčekovský, problematika holokaustu), ktoré dlhodobo priťahujú slovenských filmových tvorcov. Všetky definované témy sa dotýkajú slovenskej histórie a sú reprezentované zvyčajne žánrom historického filmu. Preto sa predkladaná práca opiera aj o výskum historického filmu a foriem zobrazovania histórie, ktorému sa v súčasnosti v globálnom meradle najkomplexnejšie venuje postmoderný historik Robert Rosenstone. Tento vedec je pre nás inšpiratívny nielen svojím kontextuálnym prístupom k historickým filmom, ale aj svojimi textami dotýkajúcimi sa stvárnenia holokaustu vo filme a snahou mapovať dominantne historické filmy stojace mimo hollywoodskeho hlavného prúdu. Práca nadväzuje aj na výskumy významných českých teoretikov historického filmu Lubomíra Kopala a Luboša Ptáčka, keďže sa tie rovnako dotýkajú stredoeurópskeho (prevažne česko-slovenského) historicko-spoločenského kontextu. Ciele predkladanej práce sú v niektorých bodoch blízke cieľom Ptáčkovej monografie *Umění mezi alegorií a ideologií* (pozri Ptáček, 2019, s. 21):

1. Určiť, ktoré prvky filmového diela sú nositeľmi reprezentácie histórie (postavy, témy, motívy, žáner a aké sú ich vzájomné vzťahy) a vyznačiť ich vzájomné vzťahy.
2. Popísať historicko-politické pozadie, v ktorom boli analyzované filmy natáčané. Skúmať, ako sa vybrané prvky premieňajú v čase a v závislosti od zmeny kultúrneho diskurzu.
3. Analyzovať inšpiračné zdroje a predlohy skúmaných filmov. Využiť adaptačnú teóriu Tibora Žilku a zistiť, ako sa prejavujú prvky predlohy vo filmovej adaptácii. Skúmať, ako filmové spracovanie posúva pretextovú látku a aká je funkcia jednotlivých adaptačných posunov (komercializácia, aktualizácia, historizácia).
4. Preskúmať, aké funkcie majú alegórie v skúmaných filmových dielach. Do akej miery sú podriadené dobovej ideológii a do akej miery majú voči nej subverzívny charakter.
5. Komparovať a interpretovať, akým spôsobom je prezentovaná história a akým spôsobom má tento konkrétny spôsob reprezentácie vplyv na perspektívu (ideovú, umeleckú, autorskú), z ktorej je rozprávaný. Overiť teóriu, či existuje trend inklinácie súčasných filmov k výraznejšej dekonštrukcii histórie a tradičných mýtov.

V práci budú využívané tieto **teoreticko-metodologické východiská**:

1. Metóda historicko-kultúrnej kontextualizácie
 - preskúmanie zásadných kultúrnych, sociálnych a historických faktorov tematizovaných vo filmových dielach
 - výskum, prečo práve skúmané historické témy sú atraktívne v našej kultúre
2. Interpretačná analýza
 - preskúmanie formálnej i obsahovej stránky filmového spracovania, formy komunikácie s divákom
3. Komparatívna metóda
 - identifikácia a analýza intertextuálnych tematických a kompozičných prepojení medzi pretextom a posttextom
 - komparácia tematicky príbuzných filmových diel
4. Diskurzívna analýza
 - reflexia spoločensky závažných tém prostredníctvom rôznych diskurzov prítomných v dielach (spoločenská nerovnosť, holokaust, antiklerikalizmus, spiritualita, globalizácia, totalitný režim)

Interpretačne zameraný výskum s komparatívnym prístupom má za cieľ obohatiť súčasný stav skúmanej problematiky o nové zistenia v oblasti kompozičnej aj obsahovej

štruktúry filmových diel i ich predlôh. Nadviazaním na interpretačné a intertextuálne metodologické prístupy Tibora Žilku predkladaný text pokračuje v domácej tradícii výskumu filmových adaptácií (Nitrianska škola, ÚSJK). Spomínaný tradičný prístup v interpretácii filmových a literárnych diel chceme obohatiť o metódu historicko-kultúrnej kontextualizácie. V rámci nej sa budeme snažiť interpretovať charakter stredoeurópskych filmových diel aj ako dôsledok istých historických udalostí a kultúrnej politiky jednotlivých národov. Budeme skúmať, či sú analyzované umelecké diela využívané primárne ako nástroj ideológie, alebo je ich dominantným zámerom dekonštruovať tradičné mýty.

Interdisciplinárne motivovaným výskumom chce táto učebnica poukázať aj na závažné spoločenské problémy, ktoré sú v dielach prítomné (netolerancia, absencia rovnosti a spravodlivosti, populizmus, rasizmus), ale aj na esteticko-hodnotový aspekt jednotlivých diel a ich prínos pre súčasnosť. Cez filmové diela dokážeme spoznávať historický kontext, kultúrny kontext a identitu regiónu. Okrem teórie umenia, semiotiky a kulturológie môže byť práca prínosná aj pre vedné odbory ako komparatistika, história či politológia.

2 JÁNOŠÍKOVSKÝ MÝTUS V (ČESKO)SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII

2.1. Od ľudovej legendy k filmovému spracovaniu

V kontexte strednej Európy bola slovenská kinematografia od počiatku 20. storočia najmenej rozvinutou podnikateľskou oblasťou. Dôvodom tohto faktu bola nízka urbanizácia krajiny i malý záujem miestnych podnikateľov o podporu tohto odvetvia zábavného priemyslu. Do roku 1918 na území dnešného Slovenska nepôsobili žiadne distribučné spoločnosti. Prevádzkovatelia kín boli zvyčajne maďarskej a nemeckej národnosti a filmy si nakupovali či požičiavali predovšetkým z Budapešti a Viedne. Ešte vlažnejší záujem bol na našom území o výrobu filmov. Kým v Čechách, v Poľsku i Maďarsku vznikali už pred 1. sv. vojnou hrané filmy pre kiná, na Slovensku sa o filmovú tvorbu zaujímal len pár tvorcov. V roku 1909 pre košickú spoločnosť Uránia (filiálku budapeštianskej filmovej spoločnosti) nakrútil Alexander Lifka dokumentárny film *Košické korzo na filmovom plátne*. O rok neskôr Eduard Schreiber – syn majiteľa sklárni v Lednických Rovniach – natočil krátky hraný film *Únos*. Tento údajne prvý slovenský hraný film sa však nikdy verejne nepremietal za vstupné a zachovalo sa z neho len niekoľko záberov. Aj po vzniku Československa v roku 1918 bolo Slovensko filmovou perifériou závislou od českých distribučných i produkčných spoločností. Vo výrobe filmových diel bol v rámci Československa jasný nepomer. Kým v Čechách sa v tridsiatych rokoch 20. storočia vyrábalo priemerne 40 celovečerných hraných filmov ročne, na Slovensku bolo do roku 1946 vyprodukovaných iba niekoľko nemých hraných filmov¹², z ktorých sa zachoval jediný – *Jánošík* (1921) režiséra Jaroslava Siakeľa a kameramanov Daniela Siakeľa a Oldřicha Beneša. Ten vznikol predovšetkým zásluhou amerických Slovákov a americkej spoločnosti Tatra Film Corporation. Nemý film z roku 1921 sa však stal zaujímavou ukážkou, ako slovenská ľudová legenda iniciovala vznik

¹² Medzi nezachované nemé hrané filmy nakrútené na Slovensku uvádza Peter Mihálik (1994, s. 51 – 57) filmy *Siciliána* (1921), *Stráža spod hája* (1922), *Braček a sestrička*, (1923) *Čierny pondelok* (1923), *Šťastie pána Slavíka* (1924), *Pajácov osud* (1925) a dva filmy premietané v jednom programe *Trinásty – Bar Micoo* (1925). Macek a Paštéková (2016, s. 90) spomínajú ešte tri krátke hrané filmy moravského režiséra Cyrila Kašpara nakrútené v Trenčíne: *Výlet Pana Broučka na Mars* (1922), *Záhadný prípad* (1924) a *Pytlácka historka* (1925).

mediálneho diela populárneho charakteru a neskôr inšpirovala aj úspešnejšie filmové diela s jánošíkovskou tematikou.

Juraj Jánošík z Terchovej (1688 – 1713) bol historickou postavou, ktorá sa po svojej poprave za zbojníctvo stala inšpiráciou mýtu o spravodlivom hrdinovi. Jánošík bol spočiatku hrdinom slovenských ľudových povestí, neskôr sa stal témou umeleckých diel nielen na Slovensku, ale aj v Čechách, v Poľsku i v iných okolitých krajinách. Za prvú literárnu zmienku o legendárnom zbojníkovi sa považuje *Znamenitá kázeň gednoho Kazatele za dnu hlavnjho zbognjka Jánošjka* od neznámeho autora v slovenskom periodiku *Staré nowiny liternjho uměnjv* z roku 1785. Budovaniu jánošíkovského mýtu napomáhali v 19. storočí slovenskí básnici, prozaici i dramatici ako Pavol Jozef Šafárik, Ján Botto, Samo Chalupka i Jonáš Záborský. Protiľudovou i protinárodnou podobou textovej úpravy ľudových povestí o Jánošíkovi boli poviedky turčianskeho rodáka Karola Csecsoťku vydávané v Budapešti (Liba, 1991, s. 77). V českom kultúrnom prostredí v tomto období tento mýtus spopularizoval Alois Jirásek v *Starých povestiach českých* (1894) v povesti *O Jánošíkovi*.

Počiatkom 20. storočia oživila záujem o jánošíkovskú tematiku dráma *Janošík*¹³ Jiřího Mahena. Rodák z Časlavi Jiří Mahen (vlastným menom Antonín Vančura, 1882 – 1939) sa začal zaujímať o zbojnícku problematiku už od svojho príchodu z pražských štúdií na Moravu v roku 1907. Významný vplyv na neho mali obrazy českého maliara Miloša Jiránka z cyklu *Zbojníci* a jeho prózy *Zbojníci* v knihe *Dojmy a potulky* z roku 1908. Mahen bol fascinovaný romantickým zobrazením Slovenska, tajomného a divokého prostredia Tatier a predstavou „hôrnych chlapcov“¹⁴. Mahen sa s Jiráňkom spriatelil a aj vďaka jeho vplyvu a radám začal zhromažďovať materiály o jánošíkovskom mýte, no aj historické reálie, ktoré získaval aj vďaka výletom na Slovensko. Ďalším Mahenovým radcom v zbojníckej problematike sa stal valašský maliar Jan Kobzáň, ktorý vydal knihu povestí *O zbojníkoch a pokladoch* (1927) a baladu *Zbojnícky testament* (1935).

V dráme *Janošík* sa Mahen podujal na realistické vykreslenie zbojníckej komunity a jej ústredného hrdinu. V porovnaní s povest'ou o Jánošíkovi v Jiráskových

¹³ Hrdinom tejto drámy nie je zbojník s tradičným menom Juraj Jánošík, ale Jura Janošík. Preto aj v jej názve absentuje diakritické znamieko – dĺžeň.

¹⁴ Radko Pytlík v článku *Mahenův vývoj k dramatu „Janošík“* v časopise *Slovenská literatura* (1961, č. 1, s. 60) uvádza, že Jiráňkovi zbojníci „pevně vyrostli ze slovenské země: v jejich mentalitě je za vnějším bujným veselím cosi smutného, jakási ztajená, plachá divokost“ (Pytlík, In Peňáková, 2012, s. 17).

Starých povestiach českých sa Mahenov Janošík v boji s pánni musel zaobísť bez rozprávkových rekvizít od „panny v bílém“ (zázračná valaška i opasok), ktoré mu dodávajú silu. Autenticitu drámy a pečať zbojníckeho kraja podporilo aj osem ľudových piesní, ktoré spieva Janošík a zbojníci. Piesne sú síce podané v moravskom nárečí, ale vychádzajú zo slovenských piesní, ktoré Mahen zozbieral v kraji pod Tatrami. Janošíka Mahen videl nie ako romantického mýtického hrdinu, skôr ako reálneho človeka vzdorujúcemu spoločenskému útlaku. Popri ústrednom motíve hry – zbojníckej pomste voči tyranom, ktorí umučili jeho otca, je v hre rozvíjaná aj romantická línia – Janošíkov vzťah k mladej Anke. O túto polosirotu má záujem aj syn liptovského zemana Šandor, no dievča sa napokon rozhodne vydať za robotníka Samka.

Tragédia v piatich dejstvách si po svojej premiére v pražskom Národnom divadle v roku 1910 získala priazeň publika, bola uvedená na ďalších divadelných scénach v Čechách i na Slovensku (ba i v berlínskom divadle) a po tomto texte siahajú divadelné súbory aj dnes. Širokú popularitu tohto dramatického diela dokladá aj fakt, že sa stalo pretextom prvých dvoch filmov o Janošíkovi – slovenského *Janošíka* Jaroslava Siakeľa z roku 1921 a česko-slovenského filmu Martina Friča *Janošík* z roku 1935. Viacero motívov z tejto hry objavíme i v Bielikovom dvojdielnom filmovom spracovaní z rokov 1962 a 1963.

2.2. Janošík bratov Siakeľovcov

Na myšlienku nakrúcať „drámy, veselohry, cestopisy a historické deje“ prišla skupina amerických Slovákov, ktorí založili v roku 1920 spoločnosť Tatra Film Corporation (Macek – Pašteková, 1997, s. 44). V máji 1921 prišli na Slovensko nakrúcať film *Janošík* zástupcovia spoločnosti – Jaroslav Siakeľ v úlohe režiséra, jeho brat Daniel Siakeľ ako kameraman a producent Ján Závodný. Scenár tohto nemého filmu mal pôvodne napísať novinár Jozef Žák Marušiak podľa románu *Janošík, kapitán horských chlapcov, jeho búrlivý život a desná smrť* (1894) od amerického Slováka Gustáva Maršalla-Petrovského. Siakeľovci však počas nakrúcania dostali k dispozícii len dve tretiny Marušiakovho scenára a pri natáčaní museli často improvizovať.¹⁵ Juraj Oničsenko, ktorý hľadal paralely Siakeľovho *Janošíka* s románom Maršall-Petrovského, uvádza, že priamou

¹⁵ Samotný Jozef Žák Marušiak neskôr odmietol, aby jeho meno figurovalo v úvodných titulkoch filmu (Mihálik, 1994, s. 53).

inšpiráciou pre film bol iba motív „dobrej rady“ týkajúcej sa rýchleho získania peňazí na splatenie dlhu, ktorý v románe dáva Cerovský Lonovskému a vo filme zase barón Révay grófovi Šándorovi. Odporúčanie znie, aby každý poddaný zaplatil desiatok a kto nezaplatí, bude zbitý (2021, s. 118). Aj podľa Petra Mihálíka film obsahuje len málo motívov z románu a autori sa skôr inšpirovali Mahenovou hrou *Janošík* – hoci nie je zrejmé, či vedome alebo nevedome (Mihálik, 1994, s. 53). Film využíva viacero motívov Mahenovej drámy – Jánošíkov príchod zo seminára, smrť jeho matky a otca, vstup Jánošíka do zbojníckej družiny, zajatie Jánošíka pomocou podsýpania hrachu, odmietnutie milosti na šibenici.

Americkí Slováci vytvorili dielo, ktoré má prvky „národného“ filmu, čo sa prejavuje predovšetkým tematizovaním boja slovenského ľudu voči útlaku zo strany uhorských feudálov. Film zobrazuje predovšetkým útlak ekonomického charakteru, no implicitne je prítomný i motív národnostného útlaku, ktorý sa prejavuje cez maďarské priezviská bezcitných a tyranských pánov (gróf Šándor, barón Révay). Národný akcent zvyrazňujú aj texty slovenských ľudových piesní v medzitulkách.

Inú ideologickú rovinu filmu reprezentuje kladná postava terchovského farára, ktorý ponúkne úkryt Aničke pred grófom Šándorom, až kým nie je (pri jej ochrane) zavraždený podnapitým vojakom. Kňaz medzitým prerozdeľuje nazbierané peniaze jánošíkovskej družiny ľudu, stáva sa tak neoficiálnym členom družiny. Postava farára tak nepriamo dáva „požehnanie“ lúpežným činom a zároveň ponúka divákovi atraktívny obraz duchovenstva a cirkvi, ktoré stoja na strane chudobného ľudu. Takýto kladný obraz predstaviteľa cirkvi by bol v povojnovom hranom slovenskom filme, v období komunistickej diktatúry, ťažko predstaviteľný.¹⁶ Konvenčné a schematické je vo filme zobrazenie etnických skupín – Židov ako lakomých úžerníkov a Rómov ako neupravených hudobníkov. Negatívne či ironické portrétovanie neslovenských národností a menšín vo filme *Jánošík* dopĺňa postava starej uhrančivej Rómky, ktorá podsýpaním hrachu uľahčí pandúrom dolapenie slovenského hrdinu.

Tvorcovia *Jánošíka* svojím filmom však viac ako podnietiť národné povedomie Slovákov mali ambície nakrútiť úspešný divácky film podľa aktuálnych amerických

¹⁶ Je pravdou, že v Bielikovom dvojdielnom filme *Jánošík* z rokov 1962 a 1963 sa objaví podobná postava terchovského farára, ktorý je spočiatku Jánošíkovým mentorom. Tento dobrosrdečný kňaz, blízky chudobnému ľudu, vo filme zmierňuje vyslovene negatívny obraz cirkvi, samotný Jánošík sa s ním neskôr ideovo rozchádza.

vzorov. Nájdeme v ňom preto scény inšpirované akčným filmom a americkou westernovou tradíciou (Hrajnoha vystrelí pandúrovi zbraň z ruky, Jánošík prestrelí drôt s pandúrom Pištom atď.). Zaujímavá je i forma rozprávania s využitím retrospektívnych záberov. Úvod sa odohráva v 20. storočí a jeho aktérmi sú elegantne oblečení turisti, ktorí sa na salaši dozvedajú od starého baču o slovenskom národnom hrdinovi. Príbeh o Jánošíkovi je rozprávaný v retrospektíve, postava baču ako rozprávača sa objaví vo filme aj uprostred i v závere filmu. Takýto spôsob narácie môžeme vnímať aj ako formu aktualizácie – snahu o priblíženie vzdialenej histórie bližšie k súčasným divákovi. Tento postup sa zároveň snaží vytvoriť intímnejšie puto medzi príbehom a mestským neslovenským publikom. Turisti v úvode filmu (českí či americkí?) vydávajúci sa do divočiny otvárajú divákovi pohľad do neprebádanej a tajomnej krajiny, ktorá ukrýva príbeh ľudového hrdinu. Posun smerom k exotizácii príbehu bol typický pre dobové americké dobrodružné filmy. Retrospektívny záber sa objavil aj v samotnom (v retrospektíve rozprávanom) jánošíkovskom príbehu. Jánošík spomína na svoj pokus pobožkať Aničku, hoci len cez šatku, tá mu však dá pobožkať svojho psíka. Túto scénu môžeme považovať za prvý zachovaný gag v slovenskom filme (obr. č. 1). Prvkami moderného filmového jazyka sú v *Jánošíkovi* aj využitie paralelnej montáže a tzv. kontinuálny strih postavený na ustanovujúcom zábere scény a nasledovných analytických záberoch upriamujúcich pohľad diváka na jednotlivé prvky vo vnútri scény (Oniščenko, 2021, s. 125).

Film *Jánošík* vznikol v dvoch verziách – jedna bola určená pre československý trh a nakrútil ju pražský kameraman Oldřich Beneš. Kameraman Daniel Siakel' nasnímal verziu pre americké publikum. Premiéra *Jánošíka* sa konala 21. novembra 1921 v žilinskom kine Gran Bio Universum¹⁷ a 25. novembra 1921 v troch pražských kinách (Minúta, Passage, Central). Americká premiéra sa uskutočnila 1. decembra 1921 v Chicagu. Pre nízky rozpočet (14 500 dolárov) nebol film opatrený anglickými titulkami, a preto sa *Jánošík* premietal len Slovákom. Sen bratov Siakel'ovcov vytvoriť z *Jánošíka* globálne populárne dielo, ktoré by oslovilo divákov v USA, sa nenaplnil a firma Tatra Film Corporation už ďalší film nenakrútila. Hoci v Československu si film získal značnú popularitu a uvádza sa, že zarobil 19 miliónov korún¹⁸, čoskoro sa vytratil aj z našich kín.

¹⁷ Podľa Mihálíka (1994, s. 53), niektoré iné zdroje (napr. Šmatláková, 2021, s. 30) uvádzajú ako dátum žilinskej premiéry až 3. január 1922.

¹⁸ Zdroj: <http://janosik.terchova-info.sk/janosik-1921/>.

Dlhé roky sa film považoval za stratený, až v 70. rokoch minulého storočia sa zistilo, že americkú kópiu vlastní jej producent Ján Závodný. Ten ju daroval Slovenskému filmovému ústavu, časti filmu však boli značne poškodené a niektoré i zničené. V roku 1975 bol zreštaurovaný filmovým historikom Ivanom Rumanovským a ozvučený hudbou Jozefa Malovca. Zo slovenskej verzie Siakeľovho *Jánošíka* sa zachovalo len pán záberov.

Často diskutovanou otázkou v súvislosti so Siakeľovým *Jánošíkom* je, či tento najstarší zachovaný slovenský hraný film môžeme považovať za kánonické a zakladateľské dielo slovenskej kinematografie. V dobe svojho vzniku bol tento nemý film v Československu prijatý kladne, po 2. svetovej vojne bol považovaný za stratený a širšiemu publiku bol opätovne prezentovaný (aj v televíznom vysielaní) až roku 1975. Prvý filmový *Jánošík* v súčasnosti nepatrí medzi obľúbené a známe slovenské filmy. Ani český herec Theodor Pištěk, v porovnaní s neskoršími predstaviteľmi *Jánošíka* (hlavne Paľom Bielikom a neskôr i Františkom Kuchtom), nie je vo vedomí slovenského publika spájaný s typickým obrazom národného hrdinu. Nie je to ani tak pre jeho neslovenský pôvod, ale skôr pre Pištěkov nevýrazný prejav a fyziognómiu (miernu nadváhu) nenaplňajúcu archetypálnu predstavu ľudového hrdinu.

Hoci Siakeľov film ideovo inklinuje k národným filmom s procirkevným vyznením, je predovšetkým diváckym dobrodružným filmom s prvkami melodrámy, nie politickým dielom. Podľa Hanákovej sa politickým stal až po znovuobjavení koncom šesťdesiatych rokov. Od sedemdesiatych rokov je súčasťou všetkých dôležitých osláv slovenskej kinematografie. „*Ved' príbeh ľudového hrdinu je kádrovo ideálnym štartom mladej socialistickej kinematografie. Navyše, nezabúdajme, že v roku 1921 nevznikol len Jánošík, ale i Komunistická strana Československa! Bolo celkom sympatické (?) si túto zhodu okolností sem-tam pripomínať, podobne ako účasť komunistov pri kastingu filmu a bratskú výpomoc českej kinematografie pri jeho vzniku*“ (Hanáková, 2021, s. 84 – 85). V súčasnosti silnejú hlasy prehodnocovať význam filmu *Jánošík* ako základný pilier slovenskej kinematografie. Aj v zborníku *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry* sa objavia názory, že týmto pilierom našej hranej kinematografie sa stal náhodou. Juraj Malíček spomína v tejto súvislosti stratenú kópiu v Nitre produkovaného filmu Imricha Darányiho *Siciliana (náhrdelník kňažnej Kanningstenovej)*, ktorý mal premiéru 17. júna

1921 v pražskom kine na Slovanech¹⁹, teda vyše 5 mesiacov pred *Jánošíkom*. Kriticky sa k preceňovaniu filmu Jaroslava Siakeľa postavil aj filmový vedec Martin Šmatlák: „*Ten jeden film spred sto rokov naozaj neznamenal vznik slovenskej kinematografie. Preto z neho nerobme živú legendu. Ved' sme ten film urobili asi tak, ako sme to vtedy najlepšie vedeli – remeselne celkom zručne, témou a stvárnením tak ‚našsky‘ či divadelno-ochotnícky a producersky úplne naivne. Pripomeňme si ho teda ako úsmevnú a vlastne stále živú epizódu z obdobia, keď sa v mnohých kútoch sveta zrodilo a mohutne rozvíjalo filmové umenie. Na to si však naša krajinka musela ešte nejaký čas trpezlivo počkať*“ (Šmatlák, 2021, s. 99).

2.3. *Jánošík* Martina Friča ako národný česko-slovenský film

V ére nemého filmu sa o nakrútenie filmu o legendárnom zbojníkovi usiloval aj priekopník slovenského dokumentárneho filmu, etnograf českého pôvodu pracujúci od roku 1923 pre Maticu slovenskú, Karel Plicka. Už v polovici 20. rokov minulého storočia prišiel s námetom nemého filmu nazvanom *12 bielych sokolov*. V roku 1926 sa so svojou predstavou zveril v liste adresovanom Matici slovenskej: „*V roku 1928 by sa to dalo realizovať. Bola by to filmová báseň, príroda tatranská, jar s horami, život pastiersky, priadky, krčma, tanec v bučinách, ohne na holiach atď. a – osou všetkého družina Jánošíkova, raz veselá, inokedy bojujúca a nakoniec tragická*“ (Hanáková, 2010, s. 15). Plicka však svoju predstavu Jánošíka nezrealizoval, stal sa však odborným poradcom filmu o Jánošíkovi, ktorý režijne spracoval český režisér Martin Frič.

Jedna z najvýznamnejších osobností českej medzivojnovkej kinematografie, Martin Frič (1902 – 1968), túžil sfilmať *Jánošíka* už v roku 1929, napísal k nemu scenár a našiel dokonca i produkčnú spoločnosť (Gongfilm). Príhodný čas na realizáciu tejto snímky nadišiel až v roku 1935, keď zrežíroval scenár, ktorý podľa predlohy Jiřího Mahena pripravil spolu s Karlom Hašlerom. O tom, že Frič tomuto filmu pripisoval väčší význam ako bežným snímkam, svedčia aj výrazne dlhšie prípravné práce na snímke, ktoré viedli až k jeho zadĺženiu sa (Fiala, 2008, s. 125). Fričovo úsilie však bolo odmenené a *Jánošík* sa dočkal výrazného diváckeho úspechu, a to nielen na

¹⁹ Podľa Petra Mihálíka išlo o dobrodružnú veselohru inšpirovanú americkými dobrodružnými filmami o Indiánoch a detektívoch s naháňačkami, prenasledovaním a strelbou. Film bol nakrútený v okolí Nitry.

Slovensku. Po uvedení na benátskom festivale sa stal aj dovtedy komerčne najúspešnejším československým filmom v zahraničí a predal sa do 32 krajín sveta. *Jánošík* sa stal jediným filmom prvej ČSR, ktorý prenikol na trhy všetkých veľkých krajín sveta, ako vôbec druhý československý film (po Rovenského snímke *Řeka*) bol premietaný aj v USA, kde bol v roku 1937 zaradený medzi najlepšie zahraničné filmy (tamže, s. 119). Okrem diváckeho úspechu sa dočkal aj pozitívneho hodnotenia kritiky. Predovšetkým poprední slovenskí kritici (Ján Smrek či Vladimír Clementis) oceňovali jeho medzinárodný divácky úspech i jeho význam po stránke „etickej i budovateľskej“ (Hanáková, 2010, s. 26).

Niet pochybností, že po produkčnej stránke je potrebné považovať Fričovho *Jánošíka* za český film. Financovala ho brnianska spoločnosť Lloyd film a aj jeho ústrední tvorcovia (režisér, kameraman i scenáristi) mali český pôvod. Napriek tomu je legitímne uvažovať o tomto diele aj ako o slovenskom filme a je pochopiteľné, že táto snímka má významné miesto v dejinách slovenskej kinematografie. Spracovávala slovenský námet, odohrávala sa (a z väčšej časti bola nakrútená) na Slovensku a jazykom tohto filmu bola slovenčina. Fričov *Jánošík* síce nebol prvým celovečerným hraným filmom v slovenskom jazyku (už v roku 1934 sa slovenčina objavila v podstatnej časti filmu Josefa Rovenského *Tatranská romance*), je prvým hraným filmom so slovenskými hercami v ústredných úlohách a priniesol prvú slovenskú „filmovú hviezdu“ v podaní Banskobystričana Paľa Bielika. *Jánošík* prepája dramatický príbeh o legendárnom zbojníkovi s lyrizujúcimi prvkami a folklorizujúcimi motívami zo života Slovákov. Je poctou nielen slovenskému národnému hrdinovi, ale aj slovenskému ľudu a prírode, ktorá zohráva v snímke významné miesto.

V porovnaní s romantickým filmom *Tatranská romance*, v ktorom slovenčina v podaní českých hercov často pôsobí neprirodzene a rušivo, snahou tvorcov *Jánošíka* bolo vytvoriť autentický „slovenský“ film. Dialógy vo filme pripravili slovenský spisovateľ Štefan Letz a filmový publicista a neskorší filmár Ivan J. Kovačević, film má slovenské titulky a zaujímavosťou v nich je aj poslovenčenie českých mien (napr. Juraj Mahen, Karol Hašler, Karol Plicka). Táto praktika zvädza k predstave, že film Martina Friča bol určený prioritne pre slovenské publikum. Takúto tézu však vyvracia fakt, že v predvojnovom období nebolo Slovensko zaujímavým trhom pre českých filmových producentov. Kým priemerné náklady na vytvorenie hraného filmu predstavovali približne 700 000 Kčs, priemerný zisk z českého filmu na Slovensku bol približne 35 000 Kčs, teda len 5 percent (Hanáková, 2010, s. 228).

„Slovenský“ charakter Fričovho filmu bol motivovaný skôr inými pohnútkami než uspokojením slovenského trhu. *Jánošíka* môžeme zaradiť medzi tzv. národné filmy, ktorých snahou bolo posilňovať česko-slovenskú národnú identitu a československú vzájomnosť. Popri snímke *Československý Ježíšek* (r. Richard František Branald, 1918) túto ideologickú líniu reprezentoval predovšetkým biografický „vlastenecký veľkofilm“ *Milan Rastislav Štefánik* režiséra Jana Svitáka (1935) so slovinským hercom Zvonimírom Rogozom v hlavnej úlohe. V *Jánošíkovi* je evidentný aj národnobuditeľský element predovšetkým smerom k slovenskému národu. Myšlienku, aby sa Jánošíkove hodnoty stali ideou a jednotiacim pilierom slovenského národa, možno až príliš popisne podčiarkuje symbol slovenského dvojkríža na pozadí slovenských hôr v závere filmu. Na druhej strane má snímka ambíciu komunikovať aj s českým publikom a interpretovať a integrovať slovenskú históriu a tradíciu ako súčasť česko-slovenskej kultúrno-historickej tradície.

Pre české publikum bol film *Jánošík* atraktívny predovšetkým využitím stereotypného obrazu Slovenska ako exotической krajiny vyzývajúcej k dobrodružstvám. Tento obraz vychádzal z predstavy značnej časti Čechov o Slovensku ako o civilizáciou málo poznamenatej krajine s mentálne nekomplikovanými, no temperamentnými a úprimnými obyvateľmi. Rovnaká predstava bola blízka aj Jiřímu Mahenovi, keď sa v roku 1907 (po návrate z pražských štúdií) začal v Hodoníne zaujímať o zbojnícku problematiku. Mýtus o Slovensku ako čistom kraji s úprimnými neskazenými ľuďmi vyhovoval aj koncepcii mnohých vtedajších pražských politikov, podľa ktorých by si malo zachovať svoj rurálny neindustriálny charakter²⁰. Ústredný hrdina *Jánošíka* naplňal tiež stereotypný obraz Slováka v českých médiách – teda atraktívneho prírodného muža s nadpriemerným temperamentom. Takáto vízia Slovenska i Slovákov bola v kontexte kinematografie budovaná už Plickovými folkloristickými filmami, v hranom filme ju rozvíjala napríklad *Tatranská romance*. Rovenského melodráma rozprávala príbeh o českej mestskej slečne, ktorá sa zamiluje do mladého Jana z podtatranskej obce. Hoci je žena mužom fascinovaná, napokon pochopí, že Jano patrí slovenskej neveste a slovenskému kraju. Poetický Rovenského film bol poctou tajomnému, priam mystickému kraju pod Tatrami a jeho obyvateľom. Divákovi sprostredkúva odkaz, že

20 Táto hospodársko-politická tendencia bola označovaná ako „odbúranie priemyslu“ a označovala rozdelenie Československej republiky na moderný priemyselný západ a poľnohospodársky východ (Hanáková, 2010, s. 228).

Slovensko je duchovne i fyzicky prítlačlivá krajina, ktorú by české mestské obyvateľstvo malo rešpektovať a nie využívať.

Hoci je evidentné, že dominantným cieľovým publikom Fričovho *Jánošíka* mali byť českí diváci, je potrebné priznať, že komerčné očakávania súkromnej firmy Lloyd tento film na českom trhu nenaplnil. Kým na Slovensku mal *Jánošík* neočakávaný ohlas, predovšetkým v Prahe a väčších českých mestách mal film nižšiu návštevnosť, než sa očakávalo, údajne práve kvôli využitiu slovenského jazyka. Nasledujúci film zo slovenského prostredia *Hordubalové* (1937, v produkcii rovnakej spoločnosti) bol preto Frič prinútený nakrútiť v češtine (Fiala, 2008, s. 128).

2.4. Fričov *Jánošík* ako produkt populárnej kultúry

Hoci pri semiotickom skúmaní inšpiračných zdrojov Fričovho *Jánošíka* sa nám logicky núka nachádzať jeho korene predovšetkým v slovenskej (či slovanskej) ľudovej kultúre a národnej tradícii, je potrebné nazerať na tento filmový artefakt aj ako na produkt mediálnej kultúry i populárnej kultúry. Práve globálna popularita tohto filmu je dôkazom, že dielo nadväzuje na populárne mýty a pracuje s globálne populárnymi archetypmi. Už samotný hrdina snímky má mnoho znakov typického populárneho hrdinu známeho z tradičných filmových, televíznych, komiksových či literárnych diel.²¹ Martin Frič sa vo svojom filme nesnažil primárne vytvoriť realistického hrdinu, akým bol v Mahenovej dráme. Je evidentné, že ho fascinovala skôr schizofrenická povaha jeho postavy – Jánošík je v česko-slovenskom filme človekom, ktorý na seba berie podobu nadprirodzeného hrdinu, no z vlastnej vôle sa napokon rozhodne tento image superhrdinu obetovať – kvôli priblíženiu sa bežnému ľudu, no zároveň kvôli posilneniu svojho mýtu.²² Podobne schizofrenicky český režisér rozvíja aj charakter diela – na jednej strane buduje mytologický a tragický príbeh so značnou mierou štylizácie, na druhej strane veľakrát dekonštruuje túto sakrálnu a miestami patetickú koncepciu filmu – či už využitím ľudového folklóru, ale najmä viacerými humornými scénami. Využitie scudzujúceho

²¹ Ak vychádzame z definície Juraja Malíčka, Fričov *Jánošík* spĺňa prakticky všetky atribúty popkultúrneho hrdinu. Podľa Malíčka (2008, s. 13 – 25) popkultúrneho hrdinu vytvárajú okolnosti, dáva si záležať na svojom imidži, trpí neusporiadaným rodinným životom, je nositeľom a budovateľom vlastného mýtu, nositeľom platného a uznávaného morálneho kódexu a má Achillovu pätu.

²² Štylizácia *Jánošíka* ako sebaobetujúceho sa spasiteľa je evidentná v záverečnej scéne Fričovho filmu, keď sa zbojnícky kapitán dobrovoľne vrhne na popravný hák. Ešte pred tým si však s ľahkosťou nadprirodzeného hrdinu zloží z nôh ťažké okovy, aby si mohol poslednýkrát zatancovať.

efektu a irónie bolo pre Friča blízke, pochádzal z kultúry, kde využitie humoru (aj vo vážnych umeleckých dielach) malo hlbšiu tradíciu ako na Slovensku. Na druhej strane ako cudzinec, nezviazaný historickou úctou k obrazu Jánošíka v slovenskej kultúre, mohol voľnejšie interpretovať túto národnú legendu a robiť ju prístupnejšiu aj divákovi z iných kultúr.

Fričov zbojník bol vnímaný publikom nielen ako mýtický (sagrálny), ale aj populárny mediálny hrdina. Film českého tvorca nesie aj ďalšie podobnosti s dobovými populárnymi filmovými dielami. Keďže ambíciou súkromnej produkčnej spoločnosti Lloyd bolo vytvoriť predovšetkým komerčne úspešný film, Frič, vedomý si tejto podmienky, pracuje s diváckym návykom vypestovaným u návštevníkov dobových kín. Je známe, že ochotníckeho herca Paľa Bielika do svojho filmu obsadil predovšetkým kvôli fyzickým predispozíciám než kvôli jeho hereckému talentu. Spomínaná štylizácia Jánošíka ako fyzicky príťažlivej hviezdy s atletickou postavou bola evidentne ovplyvnená aj trendom dobových amerických dobrodružných filmov a predovšetkým snímkom *Tarzan the Ape Man* (1932. r. W. S. Van Dyke, v prekl. Tarzan z rodu opíc). V tomto dobrodružnom filme s prvkami romantického (i erotického) žánru sa prvýkrát objavil asi najznámejší predstaviteľ Tarzana Johnny Weissmüller. Úspešný športovec (päťnásobný olympijský víťaz v plávaní) Weissmüller stelesnil exotického „prírodného“ človeka v africkej džungli, ktorý si získal rešpekt divokých zvierat a čelí nástrahám amerických dobyvateľov. Neherec Weissmüller, vystupujúci vo filme len v bedrovom rúšku, bol, podobne ako Bielik v *Jánošíkovi*, obsadený najmä pre svoj atletický vzhľad. Stal sa výrazným erotickým symbolom, predovšetkým pre emancipované mestské diváčky. Remeselne kvalitne zvládnutý *Tarzan the Ape Man* posilnil začiatkom 30. rokov 20. storočia v žánrových dobrodružných filmoch trend záujmu o exotické kraje a prírodných „pravých“ mužov. Odkaz Tarzana nájdeme napríklad v spomínanom Rovenského filme *Tatranská romance*, v ktorom sa česká turistka zaľúbi do „exotického“ Tatranca Jana, rovnako aj v charaktere Fričovho *Jánošíka*. Keď sa mohutný Bielik s valaškou v ruke postaví ozbrojeným pandúrom, divákovi môže evokovať polonahého Tarzana, ktorý len s dýkou v ruke bojuje v džungli o svoje prežitie. Obaja hrdinovia dokazujú svoju orientáciu a zručnosť vo svojom domacom prostredí – v prírode. Weissmüller prezentuje svoju obratnosť predovšetkým v korunách stromov, Paľo Bielik sa svižne pohybuje v náročnom vysokohorskom teréne. Aj Jánošíkovo zvolávanie svojej družiny z tatranskej skaly môže evokovať Tarzanovu neverbálnu komunikáciu škrekmi a hulákaním s jeho opičiami priateľmi (pozri obr. č. 3 a 4).

Ďalším dobovým populárnym hercom, ku ktorému bol Bielik veľaokrát prirovnávaný, bol Douglas Fairbanks. Hrdina amerických dobrodružných filmov Fairbanks sa preslávil predovšetkým nemým filmom režiséra Alberta Parkera *The Black Pirate* (v prekl. Čierny pirát) z roku 1926. Stvárnil v ňom muža vydávajúceho sa na ukoristenej lodi za tajomného piráta. Fairbanks fascinoval divákov svojím imidžom tajomného, fyzicky obratného a inteligentného piráta, ktorý sám – len s typickým kordom – bojuje s presilou záporných hrdinov. Okrem typu a charakteru hrdinu však tento film s Fričovým *Jánošíkom* spája aj takmer identická naratívna štruktúra. V *The Black Pirate* sledujeme premenu seriózneho človeka v hrdinu žijúceho uprostred komunity spoločenských vydedencov motivovanú snahou pomstiť vraždu svojho otca. Douglas Fairbanks je zároveň aktérom romantickej línie príbehu – usiluje sa o záchranu cti krásnej a milovanej urodzenej ženy – „princeznej“, o ktorú usiluje jeho úhlavný nepriateľ. Podobne zdvojené motivovaný je aj Jánošíkov konflikt s grófom Šandorom, hoci na rozdiel od amerického filmu nekončí konvenčným happy endom.

Značná časť popularity Fričovho *Jánošíka* je postavená na fakte, že dielo vychádza zo všeobecne známych naratívnych vzorov. Oživuje aj archetypálny príbeh pomsty za smrť otca, ktorú nájdeme nielen v Shakespearovom *Hamletovi*, ale už v staroegyptskom mýte o bohovi Horovi túžiacom pomstiť zavraždenie otca Usira (latinsky Osirisa). Je dôkazom, že i populárna a mediálna kultúra čerpá z tradičnej ľudovej a národnej kultúry. Zároveň potvrdzuje fakt, že globálne rozšírené mýty, hoci aj modernými komunikačnými prostriedkami, môžu obohacovať jednotlivé národné kultúry. Hanáková korektne poznamenáva, že v Jánošíkovi sa zrkadlí oná „slovenská schopnosť projektovať sa do vzorov, ktoré celkom nesúvisia, ba sú dokonca v istom protiklade s národnou povahou Slovákov“ (Hanáková, 2010, s. 16).

Psychoanalytické výskumy frekventovane naznačujú, že mýtus ma súvislosť so snom, s jeho extrémnymi formami „kondenzácie“, „vytesnenia“, „negácie“, „nadčasovosti“ a charakterom „plnenia prianí“ a psychoanalytici ako Karl Abraham, Géza Roheim a Otto Rank zhromaždili z folklóru potrebné materiály na potvrdenie tejto analógie medzi snom a mýtom (Fletcher, 1970, s. 284 – 285). Jánošíkovský mýtus môže preto zrkadliť absenciu národnej kolektívnej odvahy i neschopnosť záujmových skupín v predmodernej kmeňovej spoločnosti konať v prospech spoločných (materiálnych i duchovných) záujmov a hodnôt. Slovensko vskutku nikdy nebolo krajinou bohatou na rebelov oduševnene a úprimne bojujúcich za národné ideály, sociálnu spravodlivosť

i morálne hodnoty. Pre tento národ je symptomatická pokora k autoritám²³ i úcta k tradičným náboženským (kresťanským) symbolom. Preto vo filmovom spracovaní Jánošíka dešifrovali Slováci alúziu na sebaobetovanie sa Ježiša Krista za pokoj a slobodu iných. Režisér Frič priamo navádza na túto resurekčnú interpretáciu, keď po smrti Jánošíka (ktorú si sám vyvolí, dokonca sám sa samovraždne hodí na hák) sa v nebesiach nad Tatrami objaví slovenský národný symbol (dvojkriž).

Deficit národného sebavedomia viedol u Slovákov (rovnako však i u mnohých európskych národov) k fascinácii cudzími kultúrnymi vzormi. Tento jav akceleroval počiatkom 20. rokov minulého storočia, keď si naše publikum podmanili audiovizuálne produkty z krajín s rozvinutejšou masovou kultúrou (USA, Francúzsko, Nemecko, Veľká Británia). V debutujúcom filmovom hercovi Bielikovi preto identifikovalo slovenské (ale i české) publikum svojho Weissmüllera i Fairbanksa.

Mýty a rozprávky majú tiež významnú úlohu pri formovaní kultúry a charakteru každého národa. Rozprávky už detskému percipientovi pomáhajú získať pocit vlastnej jedinečnosti, vlastnej ceny a zmysel pre morálne záväzky (Bettelheim, 2000, s. 13). Pre mladý formujúci sa národ (navyše s málo rozvinutou literárnou i mediálnou kultúrou) malo prvé zvukové spracovanie *Jánošíka* mimoriadne dôležitý význam práve z týchto dôvodov.

Zaujímavá bola recepcia filmu po zániku medzivojnového Československa. Počas vojnovnej Slovenskej republiky bol Fričov film síce stále cenený pre národný apel, na druhej strane predstavitel'ov tejto totalitnej profašistickej republiky znepokojovali jeho subverzívne obsahy. Na stretnutí Štátnej rady to vyjadril správca Spolku svätého Vojtecha Ján Pöstényi: „*Ďalej prosím čo najmenej dávať film o Jánošíkovi. To vyvoláva komunizmus a rebéliu. Celý film je výchova ku komunizmu. Máme krajšiu minulosť. Nerobme z jedného zbojníka národného hrdinu. Takýto film treba pomaly vyradiť*“ (Hanáková, 2021, s. 81 – 82). Napriek takýmto názorom režim vojnovnej Slovenskej republiky Fričov film potreboval, keďže v jeho kinodistribúcii nebolo veľa snímok s národnooslobodzovacou témou. Začiatkom 40. rokov sa premietal na prinavrátanom území severného Slovenska, do istej miery aj ako provokácia voči poľskému publiku, ktoré malo vlastnú predstavu Jánošíka ako národného hrdinu. *Jánošík* sa premietal

²³ Túto tézu potvrdzuje výskum holandských kulturológov Geerta Hofsteda a Gerta Jana Hofsteda (2006, s. 43), podľa ktorých je Slovensko v rebríčku indexu vzdialenosti moci (vôle podriadenia sa nadriadeným autoritám) na 1. mieste (spolu s Malajziou) zo 74. skúmaných krajín sveta.

slovenským vojakom na východnom fronte ako motivácia pre bojujúcich vojakov ďaleko od domova. Netreba zabúdať, že pôsobenie Slovenskej armády na území Sovietskeho zväzu v rokoch 1941 – 1943 prezentovala dobová propaganda ako snahu chrániť vlasť (i európsku civilizáciu) pred hrozbou „bezbožnej“ ideológie komunizmu (bolševizmu). Univerzálna alegória boja proti útlaku a za národné sebaurčenie umožnila privlastniť si Jánošíka rôznymi ideológiami a záujmovými (i odbojovými) skupinami. Nie je prekvapivé, že Fričov *Jánošík* sa premietal aj počas Slovenského národného povstania. Po zistení, že jeho uvádzanie v Banskej Bystrici príliš morálne motivuje povstalecké publikum, sa následne začal sťahovať z oficiálnej kinodistribúcie (Hanáková, 2010, s. 28). Fričov *Jánošík* bol tiež jedným z prvých filmov premietaných v Bratislave po skončení druhej svetovej vojny.

2.5. Dobová reflexia a umelecký odkaz Fričovho *Jánošíka*

Hoci už pred svojou premiérou bol Fričov *Jánošík* propagovaný mnohými českými a slovenskými periodikami a po jeho uvedení sa dočkal predovšetkým pozitívnych reakcií, niektorí jeho tvorcovia neskrývali rozčarovanie z jeho finálnej podoby. Výhrady k výslednému dielu mal napríklad autor predlohy Jiří Mahen, ktorý natočenie filmu spočiatku podporoval. V korešpondencii s priateľom Janom Kobzáňom Fričovej snímke vyčíta predovšetkým nerealistické zobrazenie zbojníckej družiny: „*Drahý příteli, my dva si to myslíme s těmi zbojníky opravdu strašně vážně, ale mnoho lidí je považuje jenom za dekorativní výzbroj pro divadelní kus. O struktuře zbojnické povahy nemá nikdo ani poněti*“ (Peňáková, 2012, s. 69).

Sklamaný z výsledného diela bol aj jeho umelecký poradca Karel Plicka. V liste J. Mahenovi píše: „*Videl som jeho premiéru až v Chicagu. No věřte mi, upřímně: nepamatuju si, že by mne kdy některé dílo zanechalo tak chladným, jako právě tento zfilmovaný Jánošík. Některé Hašleroviny byly pro mne jako rány kyjem do hlavy... V celku: bez vůně a poezie a tu postrádám nejvíc. Ale dosti o tom, to cítíme jen my*“ (Hanáková, 2010, s. 23).

Rozčarovanie Karla Plicku zo snímky o zbojníckom kapitánovi je celkom pochopiteľné. Jeho predstava filmu o slovenskom národnom hrdinovi mala bližšie k poetickej filmovej básni vychádzajúcej z autentického folklóru. Mala byť vizuálnou oslavou majestátnej slovenskej krajiny a prostého ľudu, ktorý mal hrať vo filme významnú úlohu. Plicka vo svojom Jánošíkovi chcel evidentne pokračovať v línii svojich

dokumentárnych filmov, predovšetkým filmovej básne *Zem spieva* (1933), ktorá mala určujúci vplyv pre rozvoj slovenskej dokumentárnej tvorby. *Zem spieva* bola snímkou vskutku umeleckou, vychádzajúcou z folklórnych slovenských tradícií, no vyjadrujúcou sa moderným filmovým jazykom. Hoci bol film oceňovaný kritikmi doma i v zahraničí, pre spoločnosť Lloyd film, ktorá Plickov dokument produkovala, bola *Zem spieva* komerčným neúspechom a Plicka sa pre ňu stal problematickým režisérom. Aj z tohto dôvodu spracovanie látky o Jánošíkovi zveril Lloyd film Martinovi Fričovi, ktorý bol v tom období zárukou divácky úspešného žánrového filmu. Firma v snahe znížiť riziko komerčného neúspechu nedala tvorivú voľnosť ani Martinovi Fričovi. Zasahovala do finálneho zostrihu spôsobom, ktorý Friča pobúrila a donútila zaslať firme list s týmito ostrými slovami: „*Když ale dnes vidím, jak se film úmyslně ničí, nemohu mlčet. Nové aranžmá uvedení Jánošíka je nemožné! Upozorňuji na to, aby se později nenařikalo na neúspěch!... Po kontrole této kopie končí má smluvní povinnost a víc nechci o filmu slyšet*“ (Fiala, 2008, s. 115).

Aj tieto roztrpčené slová dokazujú, že Fričovi na filme záležalo viac ako na bežných komerčných zákazkách. Sú tiež dôkazom, že finálne dielo je potrebné vnímať ako kompromis medzi zámerom scenáristov a režiséra oživiť slovenskú národnú legendu a komerčnými ambíciami producenta ponúknuť divákovi dobrodružný a exotický príbeh. V čase svojho vzniku sa však aj takáto kompromisná snímka vymykala kvalitou i umeleckým posolstvom z typickej produkcie českých hraných filmov. V roku 1936 získal *Jánošík* Čestnú filmovú cenu udeľovanú československým ministrom obchodu za réžiu a najlepšiu kameru pre Ferdinanda Pečinku. Pri tejto príležitosti bol film označený za film „kultúrno-výchovný“ (tamže, s. 118).

Medzivojnová česká kinematografia zastrešovaná výlučne súkromnými firmami bez štátnej podpory nepriala tvorivej slobode a dielam novátorským či výsostne umeleckým. Hoci Martin Frič bol tvorcom inklinujúcim často k závažnejším a nadčasovým témam, kvôli diktátu trhu ich bol nútený zakódovať do divácky atraktívnych námetov. Stal sa majstrom tzv. dvojitého kódovania a vytváral snímky uspokojujúce masové publikum a zároveň publikum s vyššími kultúrnymi nárokmi. Stál pri vzniku i takých filmových diel, ktoré ponúkali priamo protichodné možnosti ich čítania. Excelentnú ukážku rozporného dvojitého kódovania nájdeme napríklad jeho filme *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* (1949). Aj v skoršom Jánošíkovi môžeme nájsť postmoderné tvorivé postupy (citácie z ľudovej i masovej kultúry, významovú schizofréniu, pokus o autorskú výpoveď v kontexte masového produktu),

ktoré boli v rámci svetovej kinematografie výraznejšie spopularizované až o polstoročie neskôr.

Blízky vzťah Martina Friča k Slovensku dokumentuje aj fakt, že vytvoril niekoľko ďalších filmov zasadených do slovenského prostredia. Patrili k nim adaptácie diel Karla Čapka *Hordubalové* z roku 1937 i poviedka *Balada o Juraji Čupovi* z filmu *Čapkove povídky* (1947). Divácky i kritický úspech Jánošíka na Slovensku mal zásadný vplyv na fakt, že Martin Frič v roku 1946 dostal možnosť (s Paľom Bielikom ako spolurežisérom a Karlom Plickom ako odborným poradcom) podieľať sa na vzniku (po produkčnej stránke) prvého slovenského hraného filmu *Varúj...!* podľa divadelnej hry Ivana Stodolu *Bačova žena*. Vo všetkých týchto filmoch zo slovenského prostredia stvárnil hlavnú úlohu Paľo Bielik, ktorý sa aj pod Fričovým vplyvom rozhodol stať filmovým režisérom. Motívy z česko-slovenského *Jánošíka* nájdeme v mnohých Bielikových filmoch i v charaktere jeho filmových hrdinov. V sociálnej dráme *Varúj...!* Bielik stvárnil postavu Ondreja Muranicu s jánošíkovskými črtami bojovníka proti bezpráviu i maďarskému národnostnému útlaku. Pomstiteľ jánošíkovského formátu vystupuje aj v Bielikovej vojnovnej dráme *Kapitán Dabač* (1959). Vrcholnou Bielikovou snímkou sa stal dvojdielny film *Jánošík I* a *Jánošík II* (1962 – 1963), ktorý jeho režisér pripravoval vyše desať rokov. Spomínané filmy, priamo či nepriamo odkazujúce na *Jánošíka* z roku 1935, len potvrdzujú, aký formujúci prínos malo toto dielo na slovenskú kinematografiu. Zároveň dokumentujú, akú mimoriadne významnú úlohu zohral český režisér Martin Frič pri rozvoji slovenskej hranej filmovej tvorby.

2.6. Divácky veľkofilm Paľa Bielika

Paľo Bielik, najznámejší filmový predstaviteľ Jánošíka a prvý profesionálny slovenský režisér hraných filmov, sa snažil o svoje spracovanie *Jánošíka* už koncom 40. rokov. Zámer vytvoriť literárny scenár k *Jánošíkovi* oficiálne oznámil svojmu nadriadenému – riaditeľovi slovenskej oblasti Československého štátneho filmu Pavlovi Dubovskému, listom v máji roku 1952 (Hanáková, 2010, s. 167). K naplňaniu tohto sna sa Bielik dostal až začiatkom 60. rokov. Mohla za to nielen jeho pracovná vyťaženosť na iných projektoch, samotná náročnosť prípravy výpravného historického filmu, ale aj ideologické dôvody.

Tretí (česko)slovenský hraný film s jánošíkovskou tematikou vznikol v odlišných spoločenských i produkčných podmienkach ako filmy Jaroslava Siakeľa a Martina Friča.

V roku 1945 bola kinematografia v znovuzjednotenom Československu zoštatnená²⁴ a tým boli súkromné podnikateľské subjekty vyradené z filmového priemyslu. Pod štátnu kontrolu sa tak dostal aj výber a schvaľovanie námetov, filmových poviedok a scenárov.²⁵ Politizácia i centralizácia československej kinematografie sa zosilnila po komunistickom prevrate vo februári 1948. Filmy začali byť prioritne vnímané ako propagandistický nástroj nastupujúceho totalitného režimu. V prvej polovici 50. rokov žánrovo dominovali budovateľské filmy, príp. sociálne drámy situované do buržoázneho medzivojnového Československa, výraznou témou bol ideologicky podfarbený pohľad na Slovenské národné povstanie. Historické filmy 50. rokov minulého storočia museli obsahovať látku/alegóriu, ktorá by niesla jasne dešifrovateľné a jednoznačné posolstvo smerom k socialistickej prítomnosti. Jedným z divácky najpopulárnejších historických filmov tohto obdobia bola snímka režiséra Vladimíra Bahnu a scenáristu Ivana Bukovčana *Posledná bosorka* (1957). Tento farebný kostýmový film odohrávajúci sa v 18. storočí v Trnave opisuje proces s dievčinou obvinenou s bosoráctva. Dielo v sebe nesie jasne čitateľné proticirkevné i protináboženské posolstvo, atraktívne pre éru budovania socializmu. Pre diváka súčasnej doby je film zaujímavý skôr tematizovaním zneužívania moci spojeného s úmyselným šírením klamstiev (dnes frekventovane označovaných ako hoaxy).

Prieťahy okolo Bielikovej realizácie *Jánošíka* spočívali aj v tom, že samotný historický príbeh nebol dost' aktualizačný, ani dost' urgentný. Zbojník Jánošík bol príliš ambivalentnou postavou s príliš subverzívnym podtextom na to, aby sa mohol stať politicky korektným bojovníkom na ceste k socializmu (Hanáková, 2010, s. 166). Navyše v 50. rokoch, ktoré boli v Československu poznačené aj bojom proti slovenskému „buržoáznemu nacionalizmu“, bolo problematické vyzdvihovať vo filme hrdinu tradične reprezentujúceho boj za slovenské národné sebaurčenie. Čas na realizáciu Bielikovho

²⁴ Stalo sa tak na základe dekrétu prezidenta Edvarda Beneša č. 50/1945 zbierky zo dňa 11. augusta 1945 (platiť začal 28. augusta 1945), ktorý štátu zabezpečoval výhradné oprávnenie „*k provozování filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických [...], k laboratornímu zpracování filmů, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání*“ a „*k dovozu a vývozu filmů pro celé území Československé republiky*.“ Prvý slovenský povojnový hraný film *Varúj...!* vznikol v roku 1946 v štátnej Slovenskej filmovej spoločnosti (Slofis). Ďalšie slovenské filmy vznikli v rámci Československého štátneho filmu – monopolného výrobcu, dovozcu a distribútora filmov.

²⁵ V rokoch 1946 až 1948 Filmový umelecký zbor schvaľoval scenáre z hľadiska umeleckého a tzv. štátna filmová dramaturgia ako zvlášťne oddelenie V. odboru Ministerstva informácií ich posudzoval z hľadiska kultúrno-politického.

Jánošíka prišiel až v politicky uvoľnenejších 60. rokoch, ideologické krytie dostal ako projekt k 250. výročiu Jánošíkovej smrti.

Bielikov farebný dvojdielny veľkofilm, ktorého jednotlivé diely mali premiéru v roku 1962 a 1963, predstavuje Juraja Jánošíka predovšetkým ako bojovníka proti sociálnej nerovnosti. Naratívnou štruktúrou a viacerými motívmi má blízko k Mahenovej dráme *Jánošík* – hrdina prichádza z kňazského seminára krátko po smrti svojej matky, dozvedá sa o umučení otca, opäť stretáva doma milú (síce nie Anku, ale Terezu), ktorú obťažuje miestny gróf (už nie Šandor, ale Aurel Dolinayi), následne sa stane členom zbojníckej družiny, v závere je lapený pandúrmí (aj vďaka rozsypanému hrachu), pod šibenicom dostane možnosť sa vykúpiť atď. Z Fričovho filmu si požičiava motív Ankinej (Terezinej) smrti z rúk pandúra, so Siakeľovým *Jánošíkom* ho spája postava čestného farára, ktorý ukrýva Anku (Terezu). Na rozdiel od Fričovho filmu nie je jeho hrdina strojcom svojho mýtu (napr. zbojnícku družinu nezloží sám, kapitánsku autoritu si získal až po ním nevyprovokovanom súboji so zbojníkom Surovcom), nie je schopný nereálnych činov (spomeňme si na putá, ktoré rozprávkovito zmizli hercovi Bielikovi pod šibenicom).

Bielik sa ako scenárista farebného veľkofilmu zameral na to, aby priblížil viacero spoločenských i osobných dôvodov, ktoré prinútili niekdajšieho seminaristu vzbúriť sa a postaviť sa na odpor uhorskej šľachte. Na rozdiel od predchádzajúcich filmových diel s jánošíkovskou tematikou, Bielik v prvej časti svojho historického veľkofilmu predstavuje Jánošíka ako chlapca, ktorého miestny farár presvedčí ísť študovať teológiu do Ostrihomu. Práve motív jeho rozluky s cirkvou a proces postupnej premeny inteligentného a pokorného mladíka v zbojníka tvorí výraznú tému prvej časti filmu. Výrazne protináboženský tón celého diela je zmiernený postavou dedinského farára, ktorý nezanevrie na Jánošíka ani počas jeho zbojníckej kariéry. V porovnaní s predchádzajúcimi dvoma filmami je tu výrazne oslabený aj národný, resp. nacionálny akcent, slovenskosť je vo filme prezentovaná len folklórom (kostýmami, hudobnou i tanečnou zložkou) a tatranskou prírodnou scenériou. Uhorská šľachta síce ani v tomto filme nezaprie maďarské priezviská, karikovaná je predovšetkým jej snaha osvojovať si francúzske vzory.

Akcent smerom k Jánošíkovej „politickej“ angažovanosti hlavného hrdinu je vygradovaný v záverečnej scéne pod šibenicom, kde šľachte, sudcom a následne i ľudu tlmočí Jánošík svoj odkaz: „(šľachte a sudcom) *Povedzte cisárovi, že je nepotrebný ako aj vy... (ľudu) Hore hlavy, bedač! Nám patrí život. Raz aj šibenice rozkvitnú!*“

Ideologická štylizácia Jánošíka ako vizionára beztriednej komunistickej budúcnosti je v Bielikovom filme nepresvedčivá, je v konflikte s jeho tradičnejším čítaním ako autentického rebela voči nespravodlivému vládnuceму systému. Ak sa dobovým kritikom zdalo „zmaterializovanie“ legendy málo marxistické, ideovo neujasnené, v súčasnosti je tento film vnímaný ako ukážka ideologickej manipulácie s historickými námetmi (Hanáková, 2010, s. 175).

Hoci bol Bielik pri tvorbe povojnového *Jánošíka* nútený podriaadiť sa dobovej ideológii, je potrebné vnímať jeho dielo predovšetkým ako divácky žánrový film s dominantnou zábavnou funkciou. Známe Bielikovo tvorivé krédo „*Jediným Bohom vo filme je pre mňa obecnstvo*“ (tamže, s. 168) sa v *Jánošíkovi* odrazilo vo vizuálne pôsobivom, dynamickom a akčnom historicko-dobrodružnom diváckom filme okorenenom melodramatickými motívmi. Hlavne druhá časť zbojníckeho filmu neskrýva ambíciu zaradiť sa medzi populárne historicko-dobrodružné filmy typu *Fanfán Tulipán* (1952) či *Poklad na striebornom jazere* (1962). Na rozdiel od Martina Friča, ktorý sa v snahe o umelecké stvárnenie *Jánošíka* vzpíeral snahe produkčnej spoločnosti prezentovať ho výlučne ako divácky žánrový film, Paľo Bielik, kritický k finančne nerentabilným umeleckým experimentom v slovenskom filme, sa systematicky usiloval o tvorbu diváckych filmov. Zbojníckym farebným veľkofilmom najvýraznejšie naplnil svoj tvorivý zámer. *Jánošíka I a II* videlo v kinách vyše päť a pol milióna divákov a stal tak najnavštevovanejším slovenským filmom všetkých čias. Bielikov *Jánošík* bol predaný do 15 krajín sveta (Hanáková, 2010, s. 179) a dodnes je pravidelne reprízovaný v slovenskom (i českom) televíznom vysielaní.

2.7. Subverzívny pohľad na jánošíkovský mýtus

V 70. rokoch minulého storočia mali vplyv na formovanie jánošíkovského diskurzu na Slovensku aj dve úspešné divadelné predstavenia. Prvým bol muzikál *Na skle maľované* od poľských autorov – libretistu Ernesta Brylla a hudobnej skladateľky Katarzyny Gärtnerovej. Toto dielo čerpalo z folklórnych tradícií (po hudobnej stránke bolo fúziou populárnej a folklórnej hudby) i z tradície ľudového, resp. stredovekého divadla (objavujú sa v ňom postavy Anjela, Čerta a Smrti) a bolo oslavou zbojníckeho života i najznámejšieho zbojníckeho kapitána, ponúklo dominantne romantizujúci pohľad na Jánošíkov život a odkaz. *Na skle maľované*, ktoré malo premiéru vo Varšave v roku 1970, sa na Slovensku hráva od roku 1973 v rôznych naštudovaniach dodnes. Jeho

najúspešnejšia inscenácia v Slovenskom národnom divadle režiséra Karola L. Zachara z roku 1974 sa dočkala 648 predstavení, derniéru mala v roku 2004. Charakter tohto predstavenia sa v niesol v duchu tradičného a relatívne pietneho prístupu k jánošíkovskej legende: „*Napriek tomu, že sa samotný Bryll snažil o odpatetizovanie a nadhľad, chápanie problematiky tomu nebolo naklonené a napriek alebo práve vďaka tomu sa inscenácia dožila takého množstva repríz*“ (Vaňková). V roku 1980 sa bratislavské naštudovanie K. L. Zachara dočkalo aj televízneho spracovania.²⁶

V roku 1970 vzniklo aj iné úspešné divadelné predstavenie – *Jááánošíík* v podaní Radošinského naivného divadla od autora a režiséra Stanislava Štepku. Koláž dialogických výstupov, pesničiek i monológov sa hlási k tradícii divadla malých javiskových foriem. K prejavom jánošíkovského mýtu pristupuje s parodickým nadhľadom. Zároveň však tému hrdinstva v období politickej normalizácie spracúva aj satirickou formou: „*Všade na okolí sa v tom čase namnožili hrdinovia revolučného robotníckeho hnutia, komunistickej strany, socialistickej práce a odboja, a tak sme sa chceli v rámci našej naivnej poetiky pohrať so všetkým, čo sa okolo hrdinu, a teda i hrdinského mýtu o Jánošíkovi za mnohé roky nakopilo v literatúre, v divadle, vo filme a vôbec v našej kultúre,*“ – objasnil svoj autorský zámer Stanislav Štepk (2021, s. 59). Je potrebné dodať, že Štepkov humor v tomto dramatickom texte málokedy smeruje k uštipačnosti irónie a satiry, ide skôr o láskavý či nonsensový humor, ktorý si je vedomý vlastnej komickosti (Lešková, 2013, s. 53).

Štepkovho *Jááánošííika* môžeme čítať ako postmoderný text plný intertextuálnych odkazov – názvami kapitol sú pasáže Bottovej básnickej skladby *Smrť Jánošíkova*, nájdeme v ňom paródiu Sládkovičovej *Maríny* i modernejšej básne Miroslava Válka *Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať*, alúzie na P. O. Hviezdoslava i ironické odkazy smerom k Bielikovmu *Jánošíkovi*. Parodované citácie využívajú všeobecný kultúrny vedomostný a literárny kontext v konfrontácii s novou akontextovou inováciou. Silným zdrojom komiky sa stáva nenaplnenie očakávaní (tamže, 2013, s. 52). Napriek tomu, že hra bola určená vzdelanejšiemu publiku, jej prvými fanúšikmi boli predovšetkým študenti, po vydaní hry na zvukových nosičoch v roku 1980 sa stala fenoménom akceptovaným širokou diváckou i poslucháčskou obcou. Pôvodné naštudovanie *Jááánošííika* malo 501 uvedení, s jeho aktualizovanými verziami *Jááánošííik (po*

²⁶ Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=EmieU-KeYo0&t=13s>.

tridsiatich rokoch) z roku 2000 a *Jááánošíík po tristo rokoch* z roku 2013 už prekonal 1000 repríz a patrí medzi najúspešnejšie slovenské divadelné predstavenie všetkých čias.

Jááánošíík Stanislava Štepku bolo predstavením, ktoré zásadným spôsobom popularizovalo i legitimizovalo parodický pohľad na jánošíkovskú tému na Slovensku.²⁷ Významný podiel na demýtizácii v tomto predstavení má ústredný hrdina, pochybujúci Jánošík, ktorý nechce byť patetickým hrdinom, ale obyčajným človekom. Toto predstavenie Jánošíka ako antihrdinu bolo počiatkom 70. rokov minulého storočia netradičné a mohlo byť vnímané za „rúhanie“ voči národnej legende, ale i samému konceptu uctievania rôznych hrdinov. Štepka si uvedomoval, že subverzívne stvárnenie jánošíkovskej legendy sa môže priečiť kolektívnemu „zdravému rozumu“ (i strážcom dobovej ideológie), preto v závere hry svoj podvratný pohľad na mýtus relativizuje až devaluje, keď odhaľuje divákovi, že sa predstavenie odohráva v psychiatrickej liečebni (pozri i Lešková, 2013, s. 60).

Na podobnej vlne spochybňovania národného mýtu sa niesol aj film *Pacho, hybský zbojník*, ktorý v roku 1975 natočil niekdajší Bielikov asistent a herec Martin Ľapák. Komédia s prvkami muzikálu vznikla na motívy rovnomennej poviedky Petra Jaroša, na ktorej sa okrem Martina Ľapáka scenáristicky podieľala aj humoristická dvojica Július Satinsky a Milan Lasica, ktorej bol parodický tvorivý prístup blízky.²⁸ Ústredný hrdina filmu *Pacho* je už svojím vzhľadom i nízkou postavou protikladom zidealizovanej podoby legendárneho zbojníckeho kapitána. *Pacho* je síce klasický antihrdina, nechýba mu však dôvtip, vynaliezavosť i istý morálny apel, ktorým sa podarí demoralizovanú, alkoholom a sexom posadnutú zbojnícku skupinu zorganizovať a priviesť k vlastnej vízii boja proti nespravodlivej šľachte. Film Martina Ľapáka je parodickým stvárnením jánošíkovského mýtu, zosmiešňuje i tradičné motívy z filmových spracovaní Jánošíka, predovšetkým verzie od Paľa Bielika.²⁹ Hoci je *Pacho* čitateľnou alúziou na Jánošíka, tvorcovia filmu divákovi zároveň prízvukujú, že legendárny

²⁷ Zaujímavou divadelnou paródiou Jánošíkovského mýtu bola aj hra Ľubomíra Feldeka *Jánošík podľa Vivaldiho*, ktorá mala premiéru v roku 1979 v Štátnom divadle v Košiciach.

²⁸ Milan Lasica priznáva, že na jánošíkovskú tematiku vždy pozeral pohľadom recesistu: „Neskoršie som scénku o tom, ako dvaja pracovníci Akadémie vied zistili, že Jánošík ešte žije, a boli vyslaní do hôr dať celú vec do poriadku, ešte párkrát prepracoval a mnohé z nej slúžilo ako inšpirácia k scenáru *Pacho, hybský zbojník*, ktorý sme písali s Julom Satinským a Martinom Ľapákom na motívy Jarošovej poviedky. *Jánošík bol hrdina, Pacho antihrdina. A antihrdina má k realite vždy bližšie ako hrdina*“ (Lasica, 2021, s. 38 – 39).

²⁹ Jedným z odkazov Ľapákovho filmu na Bielikov veľkofilm je napríklad obsadenie herca Dušana Blaškoviča do rovnakej úlohy pôvodného zbojníckeho kapitána.

zbojnícky kapitán je úplne inou postavou (ktorého zidealizovaný portrét obdivuje Mária Terézia). Tento postup môže slúžiť aj ako alibi voči kritike zo znevažovania národnej legendy.³⁰ Ťapáková hudobná komédia však ani nemala prioritne ambíciu útočiť na národné tradície, skôr ich jemne ironickou formou oživovala. Nájdeme v nej prístupný ľudový humor (vrátane populárneho a v dobe vzniku filmu potláčaného sexuálneho humoru), hudobnú zložku ponúkajúci fúziu populárnej a folklórnej hudby a v záverečnom zábere i pateticky nasnímané zábery majestátnych tatranských vrchov. Film bol v dobe vzniku prijatý kritikou až prekvapivo kladne (Hanáková, 2007, s. 14), rovnako pozitívny bol i jej divácky odkaz. Komédiu videlo 830 tisíc divákov a stala sa tak divácky najúspešnejším slovenským filmom 70. rokov.

V 70. rokoch minulého storočia vznikol ešte jeden významný film oživujúci jánošíkovský odkaz – prvý slovenský celovečerný animovaný film Viktora Kubala *Zbojník Jurko* z roku 1976. Tento film bol predovšetkým nepatetickou poctou ľudovému hrdinovi a v duchu predchádzajúcich Kubalových krátkych animovaných filmov a seriálov využíval hravosť, iróniu i absurdný humor. Film tiež nezaprie vplyv americkej kreslenej grotesky, ktorý bol evidentný už v prvom dokončenom Kubalovom filme *Studňa lásky* z roku 1944. Pri tvorbe scenára *Zbojníka Jurka* sa Kubal inšpiroval tradičnou jánošíkovskou legendou, ktorú objavíme napríklad v Jiráskových *Starých povestiach českých* (1894, povesť *O Jánošíkovi*). Tak ako u Jiráska, aj u Kubala je významnou postavou rozprávková „panna v bielom“, ktorá mladíka obdarí zázračným zbojníckym opaskom a dá mu tak silu bojovať proti neľútostnému panovníkovi a jeho drákom. *Zbojník Jurko* je prioritne určený detskému publiku, ponúka mu láskavý a hravý autorský pohľad na ľudového hrdinu s rozprávkovými motívmi i využívaním antropomorfizmu u zvierat, no dospelému recipientovi ponúka širšie možnosti interpretácie, hlavne čo sa týka dvojzmyslov, irónie i absurdity. Kubal vo filme rezignuje na hovorené slovo a využíva ho len v úvode filmu v podaní folklórnej speváčky Dariny Laščiakovej, ktorá film sprevádza aj slovenskými folklórnymi piesňami. Podľa Leškovej Kubal vo filme pracuje s náznakom, elipsou, ktorá produktívne substituie to, čo je ťažko verbalizovateľné. Zároveň si je vedomý subtilne pociťovanej hranice patetickosti a citu (Lešková, 2013, s. 92). V diele sa vkusne a funkčne dopĺňajú akčné a lyrické scény, animovaný film balansuje na hranici vážnosti a humoru, objavíme v ňom pátos, miestami

³⁰ Podobný prístup zvolili neskôr aj tvorcovia legendárnej britskej biblickej paródie *Život Briana* (orig. *Life of Brian*, 1979), ktorá bola napriek tomu kritizovaná zo znevažovania odkazu Ježiša Krista.

dekonštruovaný jemnou iróniou. Zaujímavé je hravé vizuálne stvárnenie tradičných metafor, ktoré sú v slovesnej forme už často archaické či vyprázdnené (napr. mladému vzdorovitému Jánošíkovi sa zmenia oči na vatry, keď sa s Aničkou ako deti stretnú s drákom evokujúcim Quasimoda, od prekvapenia a strachu vrastú koreňmi do zeme atď.). V záverečnom vyznení i interpretácii *Zbojníka Jurka* dominuje skôr úctivý pohľad na jánošíkovskú legendu, neprehliadnuteľný je i tradičný motív boja proti tyranii a sympatizovanie s chudobnými a ponižovanými ľuďmi. Takýto prosociálny postoj nevychádza len z dobovej ideológie, je blízky i tradičnej ľudovej kultúre a tiež súčasnej popkultúre.

Jánošíkovský mýtus chytil druhý dych po vzniku Slovenskej republiky v roku 1993. Počas nacionalistickej vlády Vladimíra Mečiara sa zaradil terchovský zbojník medzi popredné symboly slovenskej štátnosti. K jánošíkovskej tradícii sa hlásil aj ďalší slovenský populistický premiér Robert Fico (Vražda, 2008). Sociológ Juraj Buzalka spomína Jánošíka aj v súvislosti s tradíciou romantického vodcovstva na Slovensku. Jánošík v tomto kontexte reprezentuje „ušľachtilého divocha“, vzdorujúceho „cudziemu“ neosobnému právu (pre ktoré je samozrejme obyčajný zlodej) a zákulisným hrám „cudzie“ (rozumej nadlokálnych) síl a mocností (Buzalka, 2023, s. 65).

V roku 1997 sa začal pripravovať veľkofilm *Jánošík*, projekt sa však nezrealizoval a skončil spreneverenou štátnej dotácie vo výške 22,5 milióna korún (Matejčíková, 1999). Ďalším a zatiaľ ostatným filmom s jánošíkovskou tematikou sa stal koprodukčný slovensko-česko-poľský film *Jánošík – Pravdivá história*, ktorý podľa scenára Evy Borušovičovej zrealizovali poľské tvorkyne Agnieszka Holland a jej dcéra Kasia Adamik. Film sa začal natáčať už v roku 2002, kvôli finančným problémom bol dokončený a uvedený až v roku 2009. *Jánošík – Pravdivá história* prináša výraznú revíziu tradičného mýtu, ide o prvý hraný jánošíkovský film so slovenskou účasťou, ktorý sa zásadne rozchádza so známou divadelnou predlohou Jiřího Mahena *Jánošík*. Snaží sa opierať o historické zdroje a čerpať z aktuálnejšej literatúry faktu. Za pretext filmu by sme preto mohli považovať monografie historika a folkloristu Andreja Melicherčíka *Jánošíkovská tradícia na Slovensku* z roku 1952, resp. *Juraj Jánošík: Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu* z roku 1956.³¹

³¹ Scenáristka Eva Borušovičová na tlačovej konferencii k premiére *Jánošíka* spomína, že inšpiráciou jej bola kniha *Legenda o Jánošíkovi* od Andreja Melicherčíka, ku ktorej sa dostala v odbornej knižnici

Jánošík – Pravdivá história je kronikou posledných dvoch rokov Jánošíkovho života. Začína v roku 1711 po potlačení povstania Františka II. Rákocziho proti Habsburgovcom. Jánošík pôsobil ako kurucký vojak na strane Rákocziho, po svojom zajatí sa stal vojakom cisárskeho vojska a pôsobil na Bytčianskom hrade ako veliteľ strážneho oddielu. Tam sa zoznámil s kysuckým zbojníckym kapitánom Tomášom Uhorčíkom, od ktorého neskôr prevzal vedenie zbojníckej skupiny. Dej filmu zobrazuje Jánošíkovo zbojníčenie od jesene 1711 do zimy 1712 i jeho zatknutie a popravu v polovici marca (film uvádza ako dátum smrti 17. marec, ale iné historické zdroje spomínajú i 18. marec) 1713.

Z výrazotvorných prvkov vo filme Holland a Adamik dominuje naturalizmus, ktorý sa prejavuje zobrazovaním explicitného násilia a krutostí (boje, mučenie, zranenia), ale aj relatívne explicitných sexuálnych scén. Tieto scény sa snažia historickú legendu humanizovať a desakralizovať, niekedy až s rizikom dehonestácie hrdinu – v jednej scéne vidíme napr. Jánošíka močiť. Napriek takejto umeleckej štylizácii nemôžeme koprodukčnú historickú snímku považovať za naturalistický film, keďže výraznou zložkou filmu sú aj poetizmus a folklorizácia – teda tradičnejšia forma jánošíkovských diel, ktorou sa usiloval uchopiť túto látku už dokumentarista Karel Plicka. Tá sa prejavuje poetickými prírodnými zábermi kameramana (panorámami i detailmi) Martina Štrbu, ale i zobrazením ľudových zvykov (Uhorčíkova svadba, svätajánska noc), umocňuje ju hudobná zložka skladateľa Antoni Komasa-Łazarkiewicza v štýle karpatskej etno hudby. Kontrapunktom k naturalistickým scénam sú aj iracionálne „snové“ motívy (Jánošík lietajúci i topiaci sa medzi nahými ženami, jeho stretnutie sa s Pannou Máriou). Výrazným motívom filmu je kontrast medzi kresťanskou tradíciou a pohanskými zvykmi – ten je reprezentovaný Jánošíkovou morálnou dilemou hlavne vo vzťahu k sexuálnej zdržanlivosti, uctievaním pohanských zvykov Jánošíkovou rodinou, či pohanskou orientáciou manželky zbojníka Huncagu, ktorá vyústi až do vraždy kňaza z Domaníže.

Tvorcovia *Jánošíka – Pravdivéj histórie* sa snažili predstaviť hlavného hrdinu ako komplexný charakter – výrazne dekonštruovali jeho archetypálnu podobu hrdinského zbojníka známu z predchádzajúcich diel. V úvode filmu je Jánošík prezentovaný ako plachý a neistý introvert s nevinným výrazom. Keď v druhej časti filmu začne tento

okolo roku 1980. Keďže takýto titul Melicherčík nenapísal, pravdepodobne mala na mysli jeden zo spomenutých titulov. Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=b0ty9NxKw2w>.

plachý mladík veliť zbojníckej družine, je jeho prejav na hranici uveriteľnosti. Nemusi pritom ísť iba o scenáristický problém – kritika často poukazovala na nevhodné obsadenie Jánošíka málo tvárnym mladým českým hercom Václavom Jiráčkom. Prvá časť filmu sa zameriava na zobrazenie vnútorného sveta Jánošíka a jeho prerod z poslušného vojaka v rozhodného zbojníckeho kapitána. Druhá časť filmu je akčnejšia a prekvapí nás v nej i netradičná dejová odbočka smerom k inej, pôvodne vedľajšej, postave – k zbojníkovi Huncagovi a jeho manželke – ľudovej liečiteľke, ktorým domanižský farár odmietne pokrstiť dieťa. Tento čin je podľa Borušovičovej scenára dôvodom, prečo sa ho Huncaga rozhodne zavraždiť. Motív krutého činu vraždy farára Juraja Vrtíka z Domaniže, ktorý historici opisujú výrazne odlišne³² a následné Jánošíkovo rázne vyštvanie Huncagu zo zbojníckej družiny smeruje k finálnej snahe filmárov vykresliť Jánošíkovu popravu ako nespravodlivú. Koncept zbojníckeho kapitána ako obete nespravodlivého spoločenského systému nie je až tak vzdialený tradičnému zbojníckemu mýtu, hoci, na rozdiel od známych stvárnení Jánošíka, sa zbojník v podaní Václava Jiráčka nedá vnímať ako aktívny a cieľavedomý rebel voči establišmentu. V tomto koprodukčnom filme lokalizovanom do oblasti Tatier a severného Slovenska, absentuje aj akákoľvek zmienka o boji zbojníkov za národné sebaurčenie, či motív protimaďarizačného boja, je tu evidentná snaha ponúknuť príbeh atraktívny pre multinárodné publikum.

Film *Jánošík – pravdivá história* môžeme považovať za postmoderné dielo umožňujúce rozporné i protichodné čítanie. Jánošík je síce človek evidentne pohybujúci sa za hranou zákona kvôli obžive, no hlavne v závere filmu je evidentná snaha tvorcov priblížiť aj jeho morálne kvality a isté sociálne cítenie. Film sa pokúša rozísť s tradičným obrazom terchovského zbojníka, no nechýbajú v ňom ani mnohé intertextuálne odkazy na známe jánošíkovské audiovizuálne diela. Keď Jánošíka prinúti Barbora pobožkať ju cez látku – nemôžeme si nespomenúť na podobný bozk v Siakel'ovom filme (pozri obr. 1 a 2). Jiráckov Jánošík má podobný imidž ako Jánošík Paľa Bielika – atletickú postavu a pod klobúkom zapletané tmavé vrkoče. Aj jeho naturalisticky zobrazená smrť na háku prestrihávaná krátkymi poetickými zábermi na nebesia nad tatranskými končiarimi nám pripomenú montáž Fričovho filmu – hoci tu ju nevnímame ako Jánošíkovu

³² Podľa tradičnejšej legendy kňaza Juraja Vrtíka dvaja členovia Jánošíkovej bandy prepadli na vrchu Suchá, kam vyšiel na koni, a postrelili ho. Zabijaci ho potom nechali na mieste, kde ho čoskoro našli zdesení miestni ľudia. Na následky zranení zomrel o necelý mesiac neskôr, 2. októbra 1712 (Michalková, 2017).

transcendenciu s Bohom či slovenským národom, skôr ako zbojníkov návrat k domovu a prírode. V závere koprodukčného filmu z roku 2009 sa dozvedáme, že Barbora porodila Jánošíkovo dieťa – ide o tradičný katarzný symbol nehynúceho zbojníckeho odkazu, ktorý vo forme mladých zbojníkov nájdeme aj v závere Bielikovho *Jánošíka* či Ťapákovho *Pacha, hybského zbojníka*.³³

Film *Jánošík – Pravdivá história* už názvom sľubuje, že sa pokúsi o dekonštrukciu tradičného jánošíkovského mýtu v audiovizuálnom priestore. Jedna z jeho scén odhaľuje, že o Jánošíkovi sa rozprávali vymyslené (priam rozprávkové) príbehy už za jeho života. Film režisérky Angnieszky Holland a Kasie Adamik ponúka najkomplexnejší pohľad na historickú postavu Jánošíka a mýtus, ktorý sa okolo neho vytvoril, konštruuje však zároveň nové mýty. Nie je však to typický divácky film, absentuje v ňom výraznejšia dramatická zápleтка (napr. tradičný motív pomsty za umučenie otca) a neponúka divákovi jasný interpretačný kľúč. Kritici snímke vyčítali neujasnenú výpoveď, prílišnú tematickú i formálnu roztrieštenosť, absenciu výraznejšieho príbehu i prídlhú stopáž. Napriek tomu tento historický veľkofilm v našich kinách ho videlo vyše 150 000 divákov, čím sa stal tretím najnavštevovanejším slovenským filmom po roku 1993. Snímka *Jánošík – Pravdivá história* patrí spolu s iným koprodukčným filmom *Bathory* (2008) režiséra Juraja Jakubiska medzi prvé významnejšie koprodukčné historické projekty so slovenskou účasťou, snažiace sa oživovať pozoruhodné postavy a témy spoločných stredoeurópskych dejín. K tomuto trendu historických filmov cielené presahujúcich národné (resp. česko-slovenské) teritórium sa neskôr prihlásili snímky ako *Legenda o lietajúcom Cypriánovi* (2010) či *Pomalované vtáča* (2019).

Napriek ambícii zatiaľ jediného hraného jánošíkovského filmu nakrúteného v tomto tisícročí odlišiť sa od tradičnejších diel s rovnakou tematikou, môžeme v ňom nájsť aj viaceré paralely. *Jánošík – Pravdivá história* sa síce rozchádza z príbehom prevzatým z Mahenovej drámy *Janošík*, nerezignuje na tradičnú inšpiráciu folklórom (hoci ten tu nemá podobu známych slovenských ľudových piesní). Ako postrehla Dana Lešková, ktorá skúmala v monografii *Fikcia a história* moderné jánošíkovské naratívy nielen vo filmovom umení, ale i v divadle, výtvarnom umení a komikse, súčasné naratívy

³³ Symbol mladých ľudí ako pokračovateľov ľudovej tradície využil už v roku 1933 Karel Plicka v závere svojho známeho slovenského folkloristického filmu *Zem spieva*. Rovnaký motív sa objavuje aj na konci Kubalovho animovaného filmu *Zbojník Jurko*, kde v kruhu súčasných mladých ľudí objavíme aj samotného Jánošíka.

oživujú aktualizačným posunom folklór hlbšie ako by to dokázali jeho mechanickým kopírovaním (Lešková, 2014, s. 102). Tak, ako si nevieme predstaviť Jánošíka mimo folklórneho prostredia, ani v ostatnom jánošíkovskom filme nechýba vplyv globálnej popkultúry, Hoci v úvode nám Borušovičovej scenár predstavuje nevýrazného antihrdinu – neúspešného kuruckého vojaka – ten sa vplyvom životných okolností a skúsenosti prerodí v cieľavedomého vodcu rebelov – teda charakter typický pre žáner dobrodružného filmu, kriminálneho filmu, ale aj westernu. Jánošík ako tradičný križenec ľudového (folklórneho) a populárneho hrdinu je tiež nositeľom morálneho kódexu, ktorý presahuje parciálne ideologické posolstvá (napr. odkaz nacionálny, multikultúrny, konfesný, resp. motív triedneho boja).

Predkladaný pohľad venovaný transformácii i dekonštrukcii jánošíkovskej legendy sa zameriaval na okruh českých a slovenských hraných filmov. Nezmapovali sme v ňom seriálovú televíznu tvorbu reprezentovanú 13-dielnym poľským seriálom *Janosik* režiséra Jerzy Passendorfera z roku 1973 (ktorý sa o rok neskôr dočkal i filmového zostrihu) či 50-dielnym animovaným seriálom Jaroslava Barana *Zbojník Jurošík* z roku 1991. Aj v týchto seriáloch však nájdeme odkazy folklórnej tradície a zároveň vplyvu globálnej populárnej kultúry.

Literárne prejavy jánošíkovského mýtu boli v minulom storočí často analyzované v kontexte folklórnej tradície (napr. Melicherčík, Gašparíková, neskôr Goszczyńska). Je to pochopiteľné, keďže tento mýtus má hlboké korene v ľudových povestiach i piesňach. V súčasnej próze s jánošíkovskou tematikou sledujeme trend demýtizácie, no občas aj snaha o istú „defolklorizáciu“ príbehu zbojníckeho kapitána – ukážkou je napr. román Mariany Čengel Solčanskej *Jánošík* z roku 2019. Jánošík je však stále dominantne vnímaný ako významný folklórny symbol. V rámci audiovizuálneho jánošíkovského diskurzu, ktorému sa v súčasnosti venujú filmológovia a estetici (napr. Juraj Oničsenko, Petra Hanáková, Dana Lešková či Juraj Malíček), silnie tendencia vnímať Jánošíka aj ako mediálny fenomén a hrdinu populárnej kultúry. V takomto duchu bol reflektovaný aj v epizóde dokumentárneho cyklu *Slovenské kino* nazvanej *Jánošík, vykrádaný superhrdina* z roku 2010 režisérky Lenky Moravčíkovej-Chovanec. História preukázala, že jánošíkovské filmy majú potenciál udržiavať i späťne inšpirovať folklórnu tradíciu, ale zároveň byť komunikatívne a podnetné pre globálne mediálne publikum.

3 REFLEXIA ŽIVOTA A DIELA CYRILA A METODA V TELEVÍZNEJ, FILMOVEJ I INTERNETOVEJ TVORBE

3.1. Prvé audiovizuálne hrané diela o Cyrilovi a Metodovi

Postavy sv. Cyrila a Metoda a ich veľkomoravská misia sa stali inšpiráciou pre mnohé slovenské umelecké diela. V slovenskej literatúre sa objavili v období baroka a s príchodom slovenského národného obrodzenia koncom 18. storočia sa cyrilo-metodská tematika stala v našej poézii, próze, dramatickom, výtvarnom i hudobnom umení mimoriadne frekventovanou.³⁴ V televíznej či filmovej tvorbe na Slovensku sa však s osudom solúnskych bratov stretávame len ojedinele, pričom diela reflektujúce ich život a odkaz sa v spomínaných médiách objavujú až v posledných troch desaťročiach.

Rezervovanosť slovenskej hranej televíznej a filmovej tvorby voči príbehu a odkazu Cyrila a Metoda má niekoľko dôvodov. V rokoch 1948 až 1989 to bola predovšetkým politická situácia neprajúca objektívnej prezentácii týchto osobností v médiách, ktoré výrazne podliehali štátnej kontrole i cenzúre. Komunistická moc so zahraničnopolitickou orientáciou na Sovietsky zväz vyzdvihovala Veľkú Moravu ako žriedlo panslovanského kultúrneho odkazu a Cyrila a Metoda prezentovala ako údajných bojovníkov proti násilnej germanizácii (Kopal, 2014, s. 207). Oceňovala solúnskych bratov aj ako tvorcov prvého slovanského literárneho jazyka a abecedy, no problematické bolo ich poslanie ako šíriteľov kresťanstva a významných predstaviteľov cirkvi. Po roku 1989 narážali snahy o priblíženie osudov vierozvestcov zo Solúna predovšetkým na finančné prekážky a zmenu orientácie slovenskej (i stredoeurópskej) kinematografie výraznejšie sa otvárajúcej únikovým snímkam pre intelektuálne menej náročné široké divácke publikum. Príbeh z 9. storočia si štandardne vyžadoval spracovanie v rámci žánru historickej drámy, ktorý patrí medzi náročné filmové žánre, nielen nákladmi, ale aj produkciou. Konzervatívny a pietny obraz Cyrila a Metoda v spoločnosti, vychádzajúci z doterajšej umeleckej tradície, podporovaný

³⁴ Misionárska činnosť Cyrila a Metoda je spomenutá v prvom slovenskom tlačenom katolíckom zborníku *Cantus Catholici* vydanom v roku 1655, ktorý zostavil Benedikt Szöllösi. V období osvietenstva nájdeme zmienku o solúnskych bratoch v predhovore Mateja Bela ku *Gramatike česko-slovenskej (Grammatica slavico-bohemica)* od Pavla Doležala z roku 1746. V časoch slovenského národného obrodzenia sa objavuje cyrilo-metodská téma napríklad v literárnych dielach Juraja Fándlyho, Jána Hollého, Jána Kolára, Ľudovíta Štúra, Andreja Sládkoviča či Jozefa Miloslava Hurbana.

štátnymi i cirkevnými predstaviteľmi, výrazne sťažoval snahy tvorcov vytvoriť zo solúnskych bratov hrdinov masovo atraktívnych a ziskových audiovizuálnych diel.

Veľkomoravské dejiny a jej významní predstavitelia sa objavili v slovenských televíznych inscenáciách osemdesiatych rokov *Mojmír II* (r. M. Pietor, 1981), *Samo, kupec a kráľ* (r. P. Haspra, 1988) a *Svätopluk* (r. J. Zachar, 1989) (Kopal, 2014, s. 218 – 219). V polovici osemdesiatych rokov minulého storočia sa Veľká Morava mala stať námetom pre rovnomenný slovenský veľkofilm. Projekt režiséra Andreja Lettricha mal pozostávať z troch dielov *Samo*, *Rastislav* a *Svätopluk*. Záverečná časť filmu v scenáristickom spracovaní Milana Ferka sa mala venovať aj cyrilo-metodskej misii, no tá sa stala ideologicky najspornejšou i výrazne kritizovanou časťou celého projektu (Kopal, 2014, s. 211).³⁵

Prvou televíznou snímkou tematizujúcou život sv. Cyrila a Metoda sa stala televízna inscenácia *Solúnski bratia* z roku 1988. Vznikla podľa scenára slovenského prozaika a dramatika Milana Ferka, ktorý sa vo svojich prózach (napr. *Svätopluk*, *Svätopluk a Metod*, *Svätoplukovo dedičstvo*, *Veľkomoravské záhady*) i v drámach (*Pomsta Pribinova*, *Pravda Svätoplukova*, *Obrana Metodova*, *Svadba Svätoplukova*, *Smrť Gorazdova*, *Nádej Mojmirova*) frekventovane venoval významným osobnostiam i udalostiam Veľkej Moravy. V dvojdielnej televíznej inscenácii *Solúnski bratia* sa Milan Ferko zamerail na obdobie trojročného pôsobenia (867 – 869) Konštantína a Metoda v Ríme. Po tom, ako v rokoch 863 až 867 na Veľkej Morave uplatnili Konštantínom vytvorenú novú abecedu a preložili do staroslovienčiny základné liturgické diela, rozhodli sa ísť do Ríma, aby na dvore pápeža Hadriána II. realizovali svoj zámer: obhájili prvé slovanské písmo (hlaholiku), dosiahli schválenie kníh preložených do staroslovienčiny a presadili požiadavku samostatnej panónskoslovienskej diecézy. V Ríme sa odohráva ústredný dramatický konflikt medzi Konštantínom a Metodom na jednej strane, ktorí nezištne obhajujú záujmy Veľkej Moravy a aj každého národa i človeka na rovnoprávnosť, a predstaviteľmi franského kléru, ktorí sa im intrigami snažia tieto zábery prekaziť. Ako ústredný iniciátor intríg je v inscenácii zobrazený franský duchovný Viching, ktorý sa v roku 880 stal nitrianskym biskupom. Milan Ferko rozvíja v inscenácii aj romantickú líniu platonického vzťahu Hadriánovej dcéry Agáty ku Konštantínovi. Agáta je očarená učencovou osobnosťou i jeho názormi a má výrazný

³⁵ Film *Veľká Morava*, ktorý mal byť koprodukčným projektom medzi štúdiami Koliba, Gottwaldov a Barrandov, sa napokon nezrealizoval kvôli odmietavým reakciám českej strany (Kopal, 2014, s. 207).

vplyv na to, že pápež Hadrián uzná požiadavky Konštantína a Metoda. Pápežova dcéra je neskôr unesená a na Vichingov podnet zavraždená rímskym vojakom Eleutérom. Takýto motív s príchutou konšpiračnej teórie mohol Ferko vytvoriť aj vďaka tomu, že podľa historických prameňov bola pápežova dcéra naozaj v roku 868 unesená a zavraždená, spolu so svojou matkou.³⁶ Ďalší plán inscenácie *Solúnski bratia* opisuje aj spor kniežaťa Rastislava a jeho synovca Svätopluka. Kým Rastislav je nemilosrdný voči Franskej ríši a jej cirkevných predstaviteľov vypovie z Veľkej Moravy, Svätopluk je tu zobrazený ako pragmatický diplomat, usilujúci o nekonfliktný vzťah s Franskou ríšou.

Inscenácia *Solúnski bratia* je síce autorskou fikciou, opiera sa o mnohé historické fakty a historické osobnosti. Zaujme prepracovanými a diferencovanými charaktermi postáv, najmä ústredných hrdinov. Kým Konštantín je zobrazený ako introvertný, hlbavý a často pochybujúci muž, Metod má pragmatickejšiu a róznejšiu povahu. Títo hrdinovia často prichádzajú do konfliktov z rôznymi typmi výrazne menej sympatických postáv, od sofistikovaného intrigána Vichinga, ťažko čitateľného kardinála Formosu, až po menej obratného zradcu z radov vierozvestov Vavrinca. Výraznou zmenou postoja v dráme prejde len pápež Hadrián II., ktorý sa od nevýraznej a váhavej postavy často podliehajúcej vplyvu kléru, aj s prispením rodinnej tragédie, vyprofiluje v osvietenú a nezávislú osobnosť. Film síce ponúka v tej dobe tradičný obraz cirkvi ako spoločenstva intrigánov a oportunistov, ale do kontrastu s nimi ponúka aj obraz ústredných cirkevných predstaviteľov s autentickou vierou. Takéto zobrazenie kresťanských hrdinov bolo možné len vďaka politickému odmäku v prestavbovom Československu. Televízna inscenácia *Solúnski bratia* je ukážkou nielen nadpriemernej scenáristickej práce Milana Ferka, ale aj citlivej a sofistikovanej réžie Pavla Haspra, ktorý s využitím popredných slovenských divadelných hercov (v hlavných úlohách sa predstavili Štefan Kvietik a Emil Horváth ml.) dokázal vytvoriť vierohodný a emocionálne silný obraz zápasu solúnskych bratov o sebaurčenie a kultúrne povznesenie Veľkej Moravy.

Po roku 1989 a predovšetkým po vzniku samostatnej Slovenskej republiky sa stala cyrilo-metodská tradícia i obdobie Veľkej Moravy výraznejšie medializovanou témou ako doposiaľ. Vládnuce špičky novovznikajúcej republiky sa hlásili k odkazu Svätopluka, Cyrila i Metoda. V roku 1996 boli stvárnení solúnski bratia v polhodinovom televíznom filme *Povešť o Cyrilovi a Metodovi* z cyklu *Hrady a povesti*. Toto dielo režiséra Ľuboša Midriaka

³⁶ Vo Ferkovej inscenácii však zomiera iba Agáta, jej matka Štefánia sa neskôr utiahne do kláštora.

vzniklo na motívy *Starých pověstí slovenských* od Milana Ferka a reprezentuje žáner dramatizovaného dokumentárneho filmu. Rozprávač Michal Ďuriš v ňom približuje zásadné udalosti spojené s pôsobením Cyrila a Metoda na Veľkej Morave. Navonok odborný štýl komentára ja zafarbený konfesným pohľadom na solúnskych bratov ako poslov Božích³⁷. Komentár je sprevádzaný niekoľkými krátkymi hranými scénkami, ktoré didakticky približujú najvýznamnejšie momenty príbehu vierozvestov. V kontraste s kultivovaným a civilne pôsobiacim prejavom Michala Ďuriša sú však tieto scény stvárnené amatérskymi hercami poznamenané oveľa nižšou mierou autenticity a sú prezentované s preexponovaným pátosom.³⁸

V roku 1998 zrežiroval Martin Kákoš televízny film *Knieža*, podľa románu vtedajšieho slovenského ministra kultúry Ivana Hudeca. Jeho ústrednou témou sú osudy nitrianskeho kniežaťa Pribinu, ktorý bol zo svojej ríše vyhnaný moravským kniežaťom Mojmirom. Schematický scenár jasne vyzdvihuje charakter nitrianskeho kniežaťa a konfrontuje ho s podlým a zlým Mojmirom. V záverečných titulkoch však nezabúda spomenúť aj odkaz Cyrila a Metoda. Televízny film *Knieža* je možné zaradiť k tzv. „národným“ filmom, ktorých úlohou bolo propagovať údajné korene novovzniknutého štátu počas vlády premiéra Vladimíra Mečiara. Na televíznom filme *Knieža* sa okrem Slovenskej televízie podieľalo aj čerstvo sprivatizované Štúdio Koliba, ktoré malo produkovať „národné“ veľkofilmy pre kiná *Jánošík* a *Pribina*. Tieto filmy však napriek štedrej dotácii štátu nevznikli³⁹ a Štúdio Koliba sa dostalo do bankrotu. Nezvládnutá a podozrivá privatizácia filmových ateliérov na Kolibe po roku 1996 na dlhú dobu nielen zabrzдила rozvoj slovenskej filmovej tvorby, ale predovšetkým na dlhé obdobie odradila tvorcov a producentov (s korektnými úmyslami) púšťať sa do veľkorozpočtových projektov historických filmov s národnou tematikou.

³⁷ Ukážka z komentára: „*Boh vyslyšal jeho (Konštantínove, pozn. Š. T.) prosby a jeho rukou začal písať evanjeliá v novom jazyku.*“

³⁸ Tento pátos vychádza zo schematických charakterov a replík ústredných aktérov. Konštantín sa v nich sám prezentuje ako martýr („*Ja umieram pre svet a svet umiera pre mňa!*“), franský biskup Viching prejavuje permanentné verbálne i neverbálne pohrdanie nielen solúnskymi bratmi, ale aj ľuďom Veľkej Moravy („*Vôl nevie nič, lebo je volom. Poslúcha a slúži.*“).

³⁹ Štát podporil tieto filmy sumou vo výške vyše 200 miliónov korún. Vyše sedemdesiat ostatných veriteľov vložilo na ich vznik sumu takmer pol miliardy korún (Petranský, 2003).

3.2. Vzkriesenie záujmu o cyrilo-metodskú tradíciu v českom a slovenskom filme

Výraznejšie snahy o produkciu hraných filmov s tematikou osudov Cyrila a Metoda sa začali na Slovensku opäť objavovať až pred rokom 2013. Okrem primárneho dôvodu osláv 1150. výročia príchodu Cyrila a Metoda na naše územie boli tieto úsilia podporené aj ďalšími faktormi. Začiatkom tohto tisícročia sa začali zintenzívňovať filmové koprodukcie v strednej Európe so snahou prinášať filmové diela tematizujúce spoločnú históriu nášho regiónu. Slovenská kinematografia a jej tvorcovia participovali napr. na koprodukčných filmoch ako *Jánošík – Pravdivá história*, *Bathory*, *Nedodržený sľub* či *Horiaci ker*. Viaceré tieto koprodukčné projekty boli realizované aj s podporou Audiovizuálneho fondu, ktorý po svojom vzniku v roku 2009 pomohol znovunaštartovať rozvoj filmového priemyslu u nás.

Už začiatkom roku 2009 sa v slovenských médiách objavili správy o tom, že v Nitre sa bude nakrúcať dvojdielny film o Cyrilovi a Metodovi. Prvá časť mala mať duchovný charakter, druhá mala byť dobrodružnejšia.⁴⁰ Projekt producenta Ján Oparteho sa neskôr zmenil na 100-minútový hraný historický film a dostal názov *Cyril a Metod alebo Anjelský obraz*. Mal vzniknúť podľa scenára popredného slovenského scenáristu Ondreja Šulaja, v slovensko-chorvátskej koprodukcii a v réžii českého režiséra Iva Trajkova. Tento projekt mal mať premiéru v júli 2013, nedošlo však k jeho realizácii.

Začiatkom roku 2013 ohlásil vznik svojho celovečerného filmu s cyrilo-metodskou tematikou aj popredný slovenský režisér Juraj Jakubisko (Karasová, 2013).⁴¹ Ten sa usiloval tento projekt vytvoriť širokej koprodukcii Česka, Slovenska, Ruska, Bulharska, Nórska, Ukrajiny a Kazachstanu, a oznámil tiež, že do úlohy Svätopluka by rád obsadil britského herca Ewana McGregora. Rozpočet na tento slovanský epos bol plánovaný na 17 miliónov eur, čím mal o 4 milióny eur prekročiť rozpočet jeho predchádzajúceho veľkofilmu *Bathory*.⁴² Veľkofilm sa však, podobne ako projekt *Cyril*

⁴⁰ Podľa článku: V Nitre budú nakrúcať veľkofilm o sv. Cyrilovi a Metodovi. In: *Tlačová kancelária KBS*, 23. 1. 2009. Dostupné na internete: <https://www.tkkbs.sk/view.php?cislocclanku=20090123016>.

⁴¹ Jakubisko historický veľkofilm s názvom *Slovanská epopeja. Tisíc rokov samoty* priblížil týmito slovami: „Môj príbeh nerozpráva iba o súbojoch kedysi mocných, dnes už zabudnutých kráľov, ale tiež o zrode prvej ríše, ktorá sa stala prvým krôčikom k slovanskej pospolitosti a ktorá dodnes nebola predstavená na filmovom plátne. Ved' o histórii Slovanov, žijúcich na území rozprestierajúcom sa od stredu Európy až po Ural, častokrát nevedia ani naši západní susedia v EU. Je to rozprávanie o pohanstve a o zložitom zrode kresťanstva u Slovanov, ale tiež o túžbe byť šťastným navzdory neprajnému osud...“ Zdroj: <http://www.jakubiskofilm.com/cs/pripravujeme/>.

⁴² S rozpočtom 13,3 milióna eur sa *Bathory* zaradil medzi najnákladnejšie filmy v strednej Európe.

a *Metod alebo Anjelsky obraz*, nedočkal realizácie, prioritne z dôvodu nedostatku financií. Hoci iniciátori oboch finančne náročných projektov sa snažili v explikácii svojich projektov poukázať na európsky rozmer a aktuálnosť odkazu Cyrila a Metoda, ukazuje sa, že pre producentov mimo Čiech a Slovenska nie je téma Veľkej Moravy či Cyrila a Metoda až taká atraktívna, participáciu na takomto veľkom koprodukčnom projekte vnímajú ako rizikovú pre návratnosť ich investícií.⁴³ V súčasnej dobe je evidentné, že pri filmovom spracovaní osudov Cyrila a Metoda je efektívnejšie ponúkať ho prioritne lokálnemu publiku (predovšetkým českému a slovenskému) a namiesto vízií globálnych multiplexových veľkofilmov je vhodnejšie formátovať ho ako komornejší produkt určený pre verejnoprávne televízie najmä slovanských krajín. Takouto cestou sa vybrali tvorcovia televízneho seriálu *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov*, ktorý mal premiéru v českej a slovenskej verejnoprávnej televízii v júli 2013.

Vznik televízneho seriálu *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* iniciovala česká súkromná produkčná spoločnosť Three Brothers a na jeho vzniku participovali aj ďalší producenti z Čiech, Slovenska, Srbska a Ruska. Štvordielny televízny film podľa scenára Miroslava Ošchatku a v réžii Petra Nikolaeva bol prezentovaný ako ukážka v súčasnosti atraktívneho žánru dokudrámy – teda diela využívajúceho primárne formu dokumentárneho filmu, ktorého isté (dramatické) pasáže sú stvárnené formou hraného filmu s profesionálnymi hercami.⁴⁴ Okrem tohto televízneho cyklu štyroch 52-minútových častí, vznikol ich zostrihom hraný celovečerný film s rovnomenným názvom. Zásadným posunom 85-minútového celovečerného filmu oproti seriálu bolo vloženie pôvodne nestranného vysvetľujúceho komentára epického príbehu osudov Cyrila a Metoda – od Cyrilovho narodenia do obdobia Metodovej smrti – do úst staršieho Cyrilovho brata. Celovečerný film sa opiera predovšetkým o dramatické pasáže zo štvrtej

⁴³ V súvislosti s predchádzajúcim historickým veľkofilmom filmom Juraja Jakubiska *Bathory* tu navyše existuje skúsenosť s dielom, ktoré napriek mimoriadnemu diváckemu ohlasu v Čechách a na Slovensku (kde zaujalo vyše 1 300 000 divákov), nezarobilo ani na svoje náklady a na medzinárodnom filmovom trhu výraznejšie nezaujalo.

⁴⁴ Zaradenie tohto seriálu medzi žáner dokudrámy bolo frekventovane uvádzané v propagačných materiáloch cyklu (napríklad i na webovej stránke RTVS), hoci jeho forma má mimoriadne blízko k tradičnému hranému televíznemu seriálu. Gladiš (2015, s. 96) považuje tento seriál za subžáner tzv. umeleckej dokudrámy, v ktorej (na rozdiel od faktualnej dokudrámy) prevažujú hrané pasáže nad dokumentárnymi. V prvej časti seriálu nazvanej *Bratia zo Solúna* tvoria hrané pasáže až 84,57 % celkovej dĺžky filmu (tamže).

časti seriálu. Dramatickejšia filmová verzia televízneho projektu však prekvapivo oslovila viac divákov v televíznom vysielaní a na DVD nosičoch ako v kinách.⁴⁵

Televízny seriál (a následne aj film) priniesol po premiére rozpačité reakcie divákov i odbornej kritiky. Odbornejšie reflexie vyčítali dielu istý neobjektívny pohľad na historické súvislosti pôsobenia Cyrila a Metoda na Veľkej Morave, resp. isté skreslenie historických faktov s cieľom zvýrazniť prínos vierozvestcov (i Veľkej Moravy) pre súčasnú českú a moravskú kultúru a národnú identitu. Už v úvodných titulkoch českej verzie filmu je poznámka, že film bol „*natočený k 1150. výročiu od príchodu Cyrila a Metoda na územie dnešnej Moravy*.“ V slovenskej verzii filmu je naopak v úvodných titulkoch korektná poznámka, že Veľká Morava nie je totožná so súčasnou Moravou. V seriálovej verzii projektu sa na mape, zobrazujúcej púť Cyrila a Metoda, objavuje územie označené Morava (nie Veľká Morava) a sídlo kniežaťa Rastislava Veligrad je situované na severovýchod od moravských Mikulčíc. Televízny seriál nezakrýva snahu získať si priazeň predovšetkým českého a moravského publika a nekriticky vyzdvihuje vzťah solúnskych bratov k moravskej a českej kultúre a histórii. Tento zámer je však pre slovenského diváka ťažko akceptovateľný. Zamlčovanie veľkomoravských lokalít nachádzajúcich sa na území Slovenska a cyrilo-metodského prínosu pre slovenskú kultúru prekvapuje aj z dôvodu, že na tomto koprodukčnom seriáli participovala (hoci menšinovým podielom) aj slovenská verejnoprávna televízia.⁴⁶

Predovšetkým slovenských divákov mohlo v televíznom seriáli prekvapiť negatívne zobrazenie nitrianskeho kniežaťa Svätopluka v kontraste s jeho zidealizovaným strýkom Rastislavom. Už samotné herecké obsadenie napomáha schematickému a protikladnému zobrazeniu dvoch popredných vládcov Veľkej Moravy – kým moravské knieža Rastislav je v podaní slovenského herca Milana Bahula (tradičného predstaviteľa kladných hrdinov) rozvážnym, dôstojným a úctu vyvolávajúcim panovníkom, jeho synovec Svätopluk v podaní Jana Jankovského pôsobí dojemom agresívneho nekultivovaného výrastka. Svätopluk je Nikolaevovou filme stvárnený ako lokaj Východofranskej ríše, ktorý sa neštíti zajať svojho strýka Rastislava

⁴⁵ Film v roku 2013 videlo v českých kinách zanedbateľných 1666 divákov, no verejnoprávne televízie v Čechách i na Slovensku ho frekventovane zaraďujú do vysielania počas sviatku sv. Cyrila a Metoda 5. júla.

⁴⁶ Slovenská verejnoprávna RTVS podporila tento televízny projekt sumou 120 tisíc eur (pri celkovom rozpočte vyše 2 130 000 eur).

a vydať ho Karolmanovi. Seriál zatajuje fakt, že Rastislav sa pred týmto činom usiloval o Svätoplukovo zavraždenie, keďže jeho synovec v roku 870 po franskom plienení uznal zvrchovanosť Východofranskej ríše nad územím (Nitrianskym kniežatstvom), ktoré spravoval. Televízny projekt zobrazuje aj konflikty Svätopluka s Metodom, ktorý mu vyčíta nielen jeho nemorálny životný štýl (napríklad orgie s viacerými ženami), ale aj inklináciu k východofranským duchovným – predovšetkým Vichingovi. Ten je v seriáli zobrazený ako intrigán bažiaci po moci a z toho dôvodu je najvýraznejším neprajníkom misie Cyrila a Metoda. Takýto negatívny obraz Vichinga je v stredoeurópskej literatúre a dráme (predovšetkým od obdobia národného obrodzenia v 19. storočí) typický, v Nikolaevovom projekte je však táto postava podaná mimoriadne schematicky, oveľa menej invenčne a plasticky ako napríklad v Hasprovej inscenácii *Solúnski bratia*.

Seriál *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* prezentuje jednoznačne negatívny pohľad na pôsobenie východofranských biskupov na území Veľkej Moravy, obchádza podstatný fakt, že práve oni priniesli kresťanstvo na územie Veľkej Moravy. V televíznom projekte je okolie moravského Veligradu zobrazené ako málo christianizované a zaostalé. V scéne príchodu Cyrila a Metoda na Veľkú Moravu stretávajú bratia zo Solúna skupinu pohanov s výzorom a správaním pravekých ľudí. Jedna z kritik túto scénu komentuje takto: „*Je udivujúce, ako mohol byť natočený tak etnograficky chabý film, v ktorom je zosmiešneným, urážlivým, ba až neverohodným spôsobom vykresľovaná naša skutočná, pôvodná duchovná kultúra*“ (Žiarislav, 2013). V inej kritike filmu sa stretávame aj s korektnou poznámkou, že „*protisvätoplukovský tón celého filmu je nenáležitý a jasne odhaľuje zámer tvorcov postaviť do rozporu akési proslovanské a protislovanské sily*“ (Čulen, 2013). Favorizovanie veligradského kniežaťa Rastislava ako oddaného reprezentanta slovanských záujmov a najúprimnejšieho spojenca Cyrila a Metoda posilňuje mýtus o súčasnej Morave ako najkresťanskejšej a najslovanskejšej časti niekdajšej Veľkej Moravy.

Seriál *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* (a rovnomenný film) neskrýva dominantný zámer uctiť si a propagovať odkaz sv. Cyrila a Metoda. Pietny postoj k svätcom zo Solúna však akoby tvorcom zväzoval ruky postaviť originálnejší a divácky atraktívnejší príbeh. Problematickou stránkou televízneho seriálu je nielen jeho didaktickosť a popisnosť. Umelecká dokudráma je plná historických nepresností či zjednodušení. Formálne spracovanie cyklického diela je konvenčné, odkazuje na tradičné televízne inscenácie, v ktorých dominujú rozsiahle ateliérové scény (sídla panovníkov, interiéry kláštorov). V seriálových dialógoch dominuje literárny jazyk a v jednotlivých

replikách sa nachádza aj neúmerne množstvo pátosu, takže aj skúsení herci obsadení v projekte často zlyhávajú v snahe dať postavám ľudský rozmer. Koprodukčný projekt síce napĺňa zámer náučného a pietneho diela, predovšetkým smerom ku kresťanskej tradícii, rezignuje však na ambície ponúknuť divácky atraktívny a uveriteľný obraz významného míľnika stredoeurópskych dejín.

3.3. Dokumentárna reflexia prínosu solúnskych bratov

V roku 2014 bol na Slovensku realizovaný ambiciózny televízny projekt tematizujúci príchod Cyrila a Metoda na územie Veľkej Moravy. Išlo o trojdielny dokumentárny film *Misia bratov Konštantína a Metoda*, ktorý podľa scenára Bernadety Tokárovej zrežiroval Kristián Bezák. Scenáristka Bernadeta Tokárová sa v Redakcii duchovného života Slovenskej televízie podieľala na vzniku niekoľkých dokumentov, ktoré sa venovali tejto problematike, ešte pred rokom 2000, no podľa jej slov neboli také analytické (Eliášová, 2014). Ambíciou tvorcov bolo vytvoriť komplexnejší pohľad na problematiku a obohatiť televízne svedectvo o niektoré nové poznatky, ktoré sa objavili v poslednom desaťročí.

Dokumentárny seriál *Misia bratov Konštantína a Metoda* nakrúcal štáb RTVS v deviatich krajinách Európy, navštívil pritom 23 rôznych bazilík a kostolov, niekoľko múzeí, ba i vatikánske tajné archívy. Finálny materiál je rozdelený do troch približne 52-minútových častí, ktoré chronologicky popisujú osudy Konštantína a Metoda od ich príchodu na Veľkú Moravu. Seriál je zložený z výpovedí popredných historikov, archeológov, jazykovedcov či teológov nielen zo Slovenska, ale aj z Grécka, Srbska, Maďarska či Nemecka. Tie sú spojené komentárom so zábermi historických – prevažne sakrálnych – stavieb, mapami historických území a detailmi obrazov a fresiek s cyrilometodskými a veľkomoravskými motívami.

Prvá časť trojdielného cyklu je venovaná príchodu Konštantína a Metoda na Veľkú Moravu. Dokument posudzuje ich misiu nielen z cirkevného pohľadu, ale veľmi podrobne analyzuje aj ich kultúrny prínos. Písmo, ktoré Konštantín vytvoril – hlaholika –, je v dokumente priblížené aj z jazykovedného hľadiska, objasňuje sa tu aj charakter Konštantínovej oslavnej piesne *Proglas*. Divák sa tu zoznamuje aj s novými archeologickými nálezmi z 9. storočia na Devíne, ktoré môžu byť základmi sakrálnej veľkomoravskej stavby. Devín je tu spomínaný ako Rastislavovo sídlo, ktoré *Fuldské analý* označujú ako Dowina. Druhá časť dokumentu približuje púť Konštantína a Metoda a ich učeníkov do Benátok v roku 867, kde Konštantín obhájil spor o používanie

slovanského jazyka v liturgii s trojjazyčníkmi. Historici potom opisujú aj návštevu gréckych bratov u pápeža Hadriána II. v Ríme, ktorý v rovnakom roku schválil slovanské bohoslužobné knihy a povolil slovanskú liturgiu. Pri návrate Metoda na Veľkú Moravu v roku 870 ho na pokyn franských biskupov internovali v kláštore v Elwangene. Dokument divákov privádza aj do tohto mesta, kde nájdeme reliéf znázorňujúci ponižovanie Metoda franskými biskupmi. V úvode tretej časti dokumentu je priblížený prínos Konštantína a Metoda pre cirkevné dejiny a rozoberá aj vzájomný vzťah Svätopluka a Metoda. Dokument rozbíja stereotypný názor, že Svätopluk vyhnal Metodových žiakov z územia Veľkej Moravy. V životopise, ktorý napísal svätý Kliment, sa uvádza, že boli vyhnaní za neprítomnosti Svätopluka vo svojom sídle.

Seriál *Misia bratov Konštantína a Metoda* je ukážkou formálne konvenčného, ale zároveň remeselne kvalitne nakrúteného televízneho cyklického dokumentu. Zaujme kvalitným výberom účinkujúcich odborníkov na danú problematiku a aj zábermi na mnohé verejne doposiaľ nepublikované dokumenty. Divákovi prvýkrát sprostredkúva originál Buly Jána VIII. *Industriae tuae* z roku 880. Približuje aj jednu z najvzácnejších cyrilo-metodských pamiatok napísanú hlaholikou – *Assemanov kódex*, ktorý je uložený vo Vatikánskej knižnici. Prístup do tejto knižnice bol filmárom umožnený aj vďaka zášтите významných slovenských cirkevných predstaviteľov a zároveň odborníkov na cirkevnú históriu – profesorky Emílie Hrabovce, profesora Viliama Judáka a profesora Cyrila Vasil'a, ktorí sa v dokumentárnom seriáli frekventovane objavujú. Napriek relatívne reprezentatívnej vzorke účinkujúcich odborníkov z mnohých európskych krajín, prekvapí absencia českých (či skôr moravských) vedcov. Za jediné veľkomoravské mestá sú podľa prvej časti dokumentu považované Devín, Bratislava a Nitra. Je ťažko pochopiteľné, prečo sa v dokumente neobjavuje slovom či obrazom žiadna moravská lokalita⁴⁷, nie je v ňom tiež zmienka o najfrekventovanejšie prezentovanom Rastislavovom sídle Veligrad, ktoré sa zvykne lokalizovať na územie dnešnej juhovýchodnej Moravy. Snaha dokumentu priblížiť (a zvýrazniť) prínos Cyrila a Metoda pre slovenskú kultúru je korektná, no snaha lokalizovať cyrilo-metodskú misiu (rovnako ako napríklad pôsobenie kniežaťa Rastislava) výlučne pre súčasné územie Slovenska je problematická. Takýto postoj sa dá čítať aj ako lojalita autorov dokumentu k aktuálnej vládnucej politickej reprezentácii, ktorá sa snaží oživiť svätoplukovský mýtus a vo

⁴⁷ Až v tretej časti seriálu sa na mape Veľkej Moravy objaví aj moravské mesto Mikulčice.

Veľkej Morave či v Svätoplukovom nitrianskom kniežatstve nachádza korene slovenskej štátnosti.⁴⁸

Ďalší podnetný a mnohoveštý dokument o živote solúnskych bratov a ich misii na Veľkej Morave vznikol v Českej televízii v roku 2013 pod názvom *Cyril a Metoděj: Dědictví otců a matek zachovej nám, Pane!* Tento 52-minútový film podľa scenára Otakára Mariu Schmidta režijne spracovali Otakáro Maria Schmidt a Jana Kristina Studničková. Dokumentárny film s prvkami filmovej eseje využíva sprievodný komentár Martina Dejara a autora filmu Otakára Mariu Schmidta, ktorí približujú životnú púť, ale i osobnostné rysy Konštantína a Metoda. Osvetľujú ich úradnícke i misijné pôsobenie v Byzantskej ríši, vyzdvihujú Konštantínov talent a vzdelanosť, predovšetkým v oblasti jazykov. Ďalšími sprievodcami dokumentu je dvojica súčasných českých kňazov Miroslav Herold a Marek Orko Vácha, ktorí v inscenovaných pasážach stvárňujú solúnskych bratov a rekonštruujú ich cestu z Byzantskej ríše na Veľkú Moravu a neskôr i do Talianska. Štáb dokumentaristov s kamerou navštevujú nielen tradičné miesta spojené s pobytom Cyrila a Metoda ako Solún, Istanbul, Benátky a Rím, ale aj miesta spojené s cyrilo-metodským odkazom ako Ochrid v Macedónsku, miesta v Bielorusku, na Kryme, českú Starú Boleslav, moravské Střilky či Velehrad.

V porovnaní so slovenským dokumentom *Misia bratov Konštantína a Metoda* má český film *Cyril a Metoděj: Dědictví otců a matek zachovej nám, Pane!* originálnejšiu vizuálnejšiu stránku i štruktúru⁴⁹, no rovnako sprostredkúva pohľad na cyrilo-metodskú tému predovšetkým prostredníctvom interpretácie súčasných predstaviteľov cirkvi. Film Otakára Mariu Schmidta dáva výrazný priestor výpovediam popredných českých i slovenských cirkevných hodnostárov: napr. pražskému arcibiskupovi Dominikovi Dukovi, arcibiskupovi olomouckému Janovi Graubnerovi, či jezuitovi Cyrilovi Vasil'ovi – sekretárovi Dikastéria pre východné cirkvi. Prínosnou pasážou dokumentu je sumarizovanie prínosu pre českú a moravskú kultúru – venuje sa napríklad aj úlohe kráľa Karol IV. pri šírení cyrilo-metodského odkazu. Za miesto posledného Metodovho odpočinku sa podľa televízneho filmu považuje súčasná Morava – či už Velehrad, Hora

⁴⁸ V dokumente sa objavujú zábery sochy Svätopluka na Bratislavskom hrade, ktorú v roku 2012 odhalil predseda vlády SR Robert Fico.

⁴⁹ Netradičným prístupom v tomto dokumentárnom filme s prvkami faktúálnej dokudrámy je využitie rovnakých aktérov (Miroslav Herold, Marek Orko Vácha) v dokumentárnych a zároveň v inscenovaných pasážach. Dokument zaujme aj množstvom štylizovaných, symbolických, poetických i hravých obrazov a vynaliezavou subjektívnou a dynamickou kamerou Jiřího Strnada.

sv. Klimenta v Chříbech, pri Uherskom Hradišti či pri Mikulčiciach. Dokumentárny film priznáva, že hoci hmatateľné pamiatky na solúnskych bratov na Morave neexistujú, ich duchovný odkaz je stále prítomný a intenzívny.

3.4. Postmoderný a ironizujúci pohľad na cyrilo-metodskú tradíciu

V aktuálnom tisícročí sa čoraz frekventovanejšie objavuje aj menej pietny pohľad na cyrilo-metodskú tradíciu. Diela, zvyčajne šírené na internetovej platforme, komunikujúce s prevažne s mladou generáciou, využívajú aj ironický či priamo parodický prístup k tejto tematike.

Už v roku 2008 v rámci českého animovaného televízneho seriálu podľa úspešnej knihy Lucie Seifertovej *Dějiny udatného českého národa*, v ktorom sa autori hravou a humornou formou snažili priblížiť kľúčové momenty českých dejín, sa diváci mohli stretnúť aj s epizódou približujúcou príchod Cyrila a Metoda na Veľkú Moravu. Kreslený trojminútový film v réžii Pavla Koutského a s komentárom Jiřího Lábusa, ponúka zjednodušený a humorný pohľad na postavy solúnskych bratov. V krátkom filme sú komicky štylizované postavy Cyrila a Metoda zobrazené so svätožiarami, ktoré si navzájom zamieňajú. Hlaholíku prinášajú miestnemu obyvateľstvu doslovne – sypú obrovské písmená kniežaťu Rastislavovi do náručia, následne sa obyvatelia Veľkej Moravy (v seriáli Moravy) s písmenami začínajú zvedavo hrať. Irónia je prítomná aj v scéne zobrazenia sviatosti krstu. Komentár o tom, že obyvatelia krst prijímali s radosťou, kontrastuje s kreslenou scénkou, v ktorej Cyril a Metod naháňajú, chytajú a hádzu vydesených ľudí do veľkej kade, kde im následne požehnávajú. Záverečný obraz Božieho oka nad Veľkou Moravou s komentárom, že v Čechách kresťanstvo zapustilo svoje pevné korene, sa tiež dá čítať viacznačne. Humor seriálu i konkrétnej epizódy je však evidentne láskavý, slúži do istej miery didaktickej funkcii a neskĺza do ostrej satiry. Tú môžeme nájsť v epizóde *Cyril a Metod* (2014) z cyklu *Kapurková*, ktorá sa nachádza na webstránke [lokal.tv.sk](http://www.lokal.tv/sk).⁵⁰ Internetová epizóda z dielne režiséra Jakuba Kronera nám ponúka krátku mystifikáciu o živote Cyrila a Metoda plnú absurdných situácií, ktorú divákovi prednáša podnapitý kňaz. Terčom posmechu epizódy, a vlastne

⁵⁰ Video dostupné na: <http://www.lokal.tv/sk/kapurkova-cyril-a-metod/623/46>.

celého cyklu *Kapurková*, evidentne nie sú solúnski bratia, ale podgurážený kňaz. Cez túto zmätenú postavičku sa tvorcovia *Kapurkovej* pokúšajú o konvenčnú proticirkevnú satiru.

Cyril a Metod sú v súčasnosti využívaní nielen v ironických a satirických programoch, ale aj v internetových kampaniach na podporu kresťanských aktivít. V roku 2013 ich kreslené postavičky pozývali v klipe, ktorý na portáli youtube.com zdieľal Katechetický úrad spišskej diecézy, na Národný pochod za život v Košiciach.⁵¹ Dialóg dvojice svätcov je konvenčný, varuje pred hrozbou potratov na Slovensku. Vizuál postavičiek solúnskych bratov však evidentne odkazuje na hrdinov amerického seriálu *Mestečko South Park*, ktorý je typický svojím provokatívnym hrubozrným humorom a ostro-satirickým spoločenským postojom. Nekonvenčný vizuál svätcov sa snaží osloviť predovšetkým mladú generáciu veriacich, no i mládež s vlažnejším postojom k cirkvi (príloha 7).

V roku 2017 sa na lifestylovej slovenskej internetovej stránke vju.sk objavil webseriál *Soloan Brothers*. Jedenásť webizód režiséra Gejzu Dezorza a scenáristov Juraja Malíčka a Pavla Hubináka využíva v hlavných úlohách postavy vierozvestov zo Solúna, hrané dielo je však výrazne odlišné od tradičných historických životopisných diel. Webseriál sa dominantne opiera o žánre sci-fi a situačnej komédie. Vierozvestovia Konštantín Cyril a Metod v ňom cestujú na Veľkú Moravu, no keďže nestihli prvý termín príchodu, skúšajú sa tam dopraviť nielen cestovaním v priestore, ale aj v čase. Takúto púť im umožní a sprevádza ich ňou učenec, lekár a alchymista Nostradamus. Netradičnej trojici cestovateľov v čase sa nedarí nájsť presné miesto a čas ich cesty, preto sa objavujú v rôznych historických obdobiach a stretávajú rôzne významné postavy, ktoré sú spojené so slovenskou históriou, vedou či kultúrou. Medzi epizódne postavy tak patria napríklad Ján Hollý, Ján Jesenius, Ľudovít Štúr, Juraj Jánošík, Jozef Murgaš či Kupec Samo.

Vo webseriáli s originálnym námetom sa predstavila trojica popredných komediálnych hercov Lukáš Latinák, Juraj Kemka a Miroslav Noga. Režisér zvolil pri jeho inscenovaní minimalistický prístup – mizancény vytvára okrem hercov a rekvizít zvyčajne len fotografiou/videosekvenciou na pozadí. Podľa tvorcov vo webseriáli sa „*pracuje s iróniou, sarkazmom, sebaíroniou, absurditou a dada, čo sú komediálne prvky, s ktorými sa síce v domácom prostredí nedá veľmi pracovať v hlavnom prúde...*“⁵² Predovšetkým prvé epizódy priniesli rozpačitý humor, neujasnenú štruktúru i minutáž

⁵¹ Video dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=ND-31nGk400>.

⁵² Zdroj: <https://www.facebook.com/SoloanBrothers/>.

v rozpätí od 5 do 11 minút. Postava zo slovenskej histórie (stvárnena vždy M. Nogom), ktorú solúnski bratia stretávajú, je zobrazená s komickou štylizáciou a kým v niektorých epizódach je terčom rád Cyrila a Metoda, ako by sa mal zapísať do histórie, v ďalších zas on udivuje svätcov svojimi schopnosťami.

Napriek relatívne dobrej propagácii na internetovej platforme si seriál *Soloan Brothers* nenašiel veľa priaznivcov⁵³. Dôvodom nie je len istá dramaturgická nezvládnutosť, ale aj fakt, že tento seriál si vyžaduje diváka značne poučeného o živote (i tvorbe) jeho hrdinov. Dá sa predpokladať, že takýchto nadpriemerných znalcov slovenskej histórie a jej dejateľov medzi cieľovou skupinou lifestylovej webstránky vju.sk – mladých ľudí do tridsať rokov – nie je veľa. Na druhej strane je evidentným prínosom *Soloan Brothers* jeho snaha približovať veľikánov našej kultúry bez tradičného pátosu. Jeho hrdinovia, vrátane Konštantína Cyrila a Metoda, sú skôr zdrojom a terčom láskavého humoru než ostrého sarkazmu a satiry. Seriál Juraja Malíčka a Pavla Hubináka je postmoderným dielom, ktoré síce pracuje s tradičnými mýtmi, ale snaží sa ich narúšať. Vytvára priestor pre diskusiu o význame našich historických osobností a môže prispieť i k prehodnocovaniu spoločenského postoja k významným míľnikom našej histórie.

⁵³ Fanúšikovská stránka tohto seriálu na Facebooku mala na sklonku januára 2019 245 priaznivcov.

4 HOLOKAUST A PERZEKÚCIA ŽIDOVSKÉHO OBYVATEĽSTVA V POVOJNOVEJ SLOVENSKEJ KINEMATOGRAFII

4.1. Schematický obraz Žida v počiatkoch slovenskej kinematografie

Židovská menšina ako súčasť obyvateľstva strednej Európy bola reflektovaná v mnohých umeleckých dielach. Obrazy tejto minority našli svoje miesto aj v najmladšom umení – v kinematografii. Židia boli zobrazovaní z rôznych perspektív. Od stereotypných karikatúr až po psychologicky prepracované portréty hrdinov s výraznou mierou autenticity. Spôsob zobrazovania pochopiteľne závisel nielen od pôvodcov filmových diel, ale aj od obdobia vzniku týchto diel.

Postava Žida sa objavuje už v prvom slovenskom celovečernom hranom filme *Jánošík* režiséra Jaroslava Siakeľa z roku 1921. Je však pravdou, že len v úlohe aktéra krátkeho gagu vo výrazne schematickej podobe. V nemom filme o legendárnom slovenskom zbojníkovi zahliadneme v dramatickej (takmer westernovej) scéne prestrelky medzi pandúrmami a zbojníkmi v krčme najprv rómsku kapelu v panike chrániacu si hudobné nástroje. V pokračovaní záberu sa na scéne na necelé tri sekundy objaví postava ortodoxného Žida, ktorý v rovnakej panike zhŕňa a odnáša zo stola poháriky s alkoholom. Siakeľov film inšpirovaný románom Gustáva Maršalla-Petrovského ale i divadelnou hrou Jiřího Mahena nám ponúka v slovenskom prostredí tradičný zosmiešňujúci obraz Žida – krčmára, ktorý si vlastný majetok váži viac ako svoj život. V *Jánošíkovi* je v negatívnych konotáciách spomenutý Žid aj v rozhovore grófa Šándora a baróna Révaya ako ten, čo vie speňažiť majetok chudobného ľudu.

V nemom Siakeľovom *Jánošíkovi* je využitý aj schematický a karikujúci pohľad na iné neslovenských národností – Rómovia sú zobrazení ako zafúľaní hudobníci, Rómka pomáha dolapiť Jánošíka a Maďari zas ako panovační iniciátori sociálneho útlaku chudobného slovenského obyvateľstva. Využitým takýchto národnostných a menšinových stereotypov sa tvorcovia *Jánošíka* snažili posilniť väzby so širokým slovenským publikom, ktoré sa malo identifikovať s postojom (sociálnym i národným) ľudového hrdinu a jeho družiny.

4.2. Obraz holokaustu a protižidovských zákonov v povojnovom slovenskom filme

Druhá svetová vojna postihla židovské obyvateľstvo na našom území antisemitskými represiami, arizáciou a holokaustom. Zatiaľ čo v roku 1930 žilo na území Slovenska 136 737 Židov, v roku 1948 už iba 28 000 (Hrbáček-Noszek, 2015, s. 29). V rokoch 1942 – 1945 bolo deportovaných z prvej Slovenskej republiky do táborov smrti približne 66 000 Židov a ďalších asi 2 400 až 3 000 z nich zomrelo na Slovensku, hlavne počas Slovenského národného povstania (Büchler, 1998, s. 67). Hoci osudy našich obyvateľov počas najničivejšej vojny a predovšetkým Slovenské národné povstanie sa stali frekventovanými témami povojnovej slovenskej kinematografie, tragický osud Židov v období prvej Slovenskej republiky bol dlhé roky v slovenskej dokumentárnej i hranej tvorbe prakticky tabuizovanou témou. Absencia tejto témy v hranom i dokumentárnom filme od roku 1946 až do počiatkov šesťdesiatych rokov je výsledkom dobovej politickej cenzúry, pričom najvýraznejšie sa táto cenzúra prejavila v období vlády Komunistickej strany Československa po roku 1948, keďže táto totalitná strana počas podstatnej časti svojho vládnutia zastávala antisemitský a implicitne i antisemitský postoj⁵⁴.

Už v roku 1946 režijne pripravil Ján Kadár strihový dokumentárny film *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti*, ktorý využíval zábery Židov vo vyhladzovacích táboroch. Autentické krátke zábery z filmových týždenníkov komponoval Kadár (v spolupráci s Albertom Marenčinom⁵⁵) formou ejzenštejnovskej intelektuálnej montáže⁵⁶. Zábery obetí v masových hrobách i zúbožených preživších zajatcov koncentračných táborov boli v šesťminútovom agitačnom diele frekventovane prestrihávané zábermi ústredných predstaviteľov vojnovej Slovenskej republiky, predovšetkým jej prezidenta Jozefa Tisa. Tiso je na použitých archívnych záberoch

⁵⁴ Kým v roku 1948 antisemitizmus v politike Československej republiky i KSČ ešte nebol prítomný a ČSR ako jedna z prvých krajín už 19. mája 1948 uznala štát Izrael, už v polovici roku 1949 sa politický postoj voči židovskému obyvateľstvu i Izraelu začal meniť (po vzore politiky Sovietskeho zväzu). V tomto období vznikol v Čechách hraný film *Daleká cesta* (1949) režiséra Alfréda Radoka. Táto snímka svojimi expresívnymi obrazmi z terezínskeho ghetta bola pre komunistický režim taká neprijateľná, že bola najprv uvádzaná len vo vidieckych kinách a neskôr vyradená z distribúcie.

⁵⁵ Albert Marenčin síce nefiguruje v súpise tvorcov filmu, no v epizóde z dokumentárneho 26-dielneho cyklu *Zlatá šedesátá* (2009, epizóda č. 6) režiséra Martina Šulíka si spomína, ako sa zúčastnil pri výbere a zostrihu archívnych materiálov.

⁵⁶ Ejzenštejnova intelektuálna (asociatívna) montáž spočívala v radení záberov takým spôsobom, že nie je podstatná akákoľvek priestorová, časová ani dejová súvislosť. Ideálnym strihom je prípad, keď oba zábery na seba narazia a vytvoria konflikt, ktorého výsledkom je nový význam v divákovej mysli (Pozri Ciel, 2011, s. 11). Takáto montáž bola často využívaná v propagandistických dielach, keďže ňou mohlo byť publikum vmanévrované do interpretácie diktovanej tvorcom.

prezentovaný zvyčajne v agresívnej či v radostnej póze a jeho portrét ostro kontrastuje s detailmi utrápených tvárí vojnových obetí. Naliehavý komentár od Jána Beera v podaní Ladislava Chudíka, ktorému nechýbal pátos, vo filme akcentuje falošné kresťanstvo predstaviteľov ľudáckej vojnovéj republiky. Toto dielo bolo druhým dielom strihovej sedem minútovej Kadárovej agitky *Sú osobne zodpovední za zradu na národnom povstaní* a kvôli protiludáckej a protitisovskej angažovanosti sa stalo obeťou cenzúry. Strihové dokumentárne filmy mali premiéru 20. mája 1946, šesť dní pred celoštátnymi voľbami a vyvolali hlučnú reakciu divákov (Macek, 2008, s. 34). Kým politická ľavica a antifašisti tieto snímky prijali, prívrženci ľudáckeho režimu boli týmto dielom pobúrení. Povereník pre informácie Samuel Beluš, zástupca Demokratickej strany, rozhodol napokon o zákaze verejnej projekcie. Na toto rozhodnutie reagoval Zväz slovenských partizánov protestom pred Slovenským národným divadlom a jeho generálny tajomník Viliam Žingor žiadal povoliť uvedenie diela do kín (tamže).

Ďalším slovenským dokumentárnym filmom prinášajúcim svedectvá z transportov a koncentračných táborov bol až stredometrážny dokument Miroslava Hornáka *65,000.000* z roku 1961. Filozofická a baladická reflexia vojny využívala montáž archívnych dokumentov s hranými dokrútkami a nevyhla sa cenzúrnym zásahom zo strany štúdia Macek – Pašteková, 2016, s. 383). Podľa Evy Filovej Hornák vo filme vytvára obrazovo-hudobné analógie a asociácie ⁵⁷ a jeho novátorstvo spočíva viac než v obrazovej montáži vo zvukovej rovine – v odvážnej kombinácii archívneho materiálu a progresívnej elektronickej hudby (Filová – Vženteková, 2020, s. 103).

Je pravdou, že implicitný odkaz na holokaust nájdeme už v hranom slovenskom filme *Vlčie diery* režiséra Paľa Bielika z roku 1948. Vedľajšia postava židovského doktora Steinera (stvárneneho hercom židovského pôvodu Martinom Gregorom⁵⁸) sa v ňom zveruje zdravotnej sestre Eve Lieskovskej, že prišiel o matku v koncentračnom tábore. Zobrazenie koncentračného tábora sa v slovenskej hranej tvorbe objavilo až vo filme režiséra Petra Solana *Boxer a smrť* z roku 1962. Snímka bola inšpirovaná rovnomennou poviedkou poľského spisovateľa Józefa Hena a pod jeho

⁵⁷ „Brošňa pripnutá na hrudi evokuje židovskú hviezdu, ktorá sa neskôr objaví na stene domu (s nápisom Jude), zbor Židov na scéne vzpína ruky pod visiacimi slučkami z povrazov, pohľad na ženine vlasy vystriedajú autentické zábery z koncentračných táborov (hromada ženských vlasov, exhumované ľudské lebky, kosti, mŕtvolý, kremačné pece) pod ktorými doznieva zborový spev“ (Filová – Vženteková, 2020, s. 103).

⁵⁸ Herec Martin Gregor sa narodil v roku 1906 v Trnave ako Martin Guttman.

scenárom je tento autor podpísaný spolu s Tiborom Vichtom a Petrom Solanom. Ústredným aktérom filmu je slovenský politický väzeň a bývalý boxer Ján Komínek, ktorého si vyberie veliteľ vyhladzovacieho tábora Walter Kraft ako svojho sparingpartnera pre boxerské tréningy. Prostredie anonymného koncentračného tábora na poľskom území je multietnické – nemeckí dozorcovia strážia Slovákov, Poliakov i Židov. Kým Nemci, Poliáci či Slováci sú reprezentovaní aj svojím jazykom, Židov medzi ostatnými väzňami rozoznáme iba na základe symbolov na väzenských mundúroch⁵⁹. Symbolom židovského väzňa je označený bezmenný hrdina, ktorý je v rozsiahlejšej exteriérovej scéne nútený váľať sa v bahne, keďže podľa názoru dozorca nie je dostatočne čistý. Táto scéna je diskretnou narážkou na antisemitizmus a podobne implicitne je vo filme zobrazený holokaust. V sekvencii, v ktorej je Komínek odvádzaný na lekárske vyšetrenie po dueli s Kraftom, vidíme za ostatným drôtom nových obyvateľov tábora rôzneho veku a pohlavia, viacerých aj so židovskými hviezdami na kabátoch, čakajúcich pri svojich kufroch. Keď sa Komínek vracia od lekára, zazrie za plotom opustené osobné veci ľudí, kufre, kočíky, invalidné vozíky. Jeho pohľad sa uprie na hustý čierny dym z komínov a od tohto okamihu začína gradovať Komínkov vzdor voči nehumánosti. Popri boxerských dueloch s Kraftom zvädza boj o svoju dôstojnosť a prežitie – vlastné i jeho spoluväzňov. Zápas s veliteľom vyhladzovacieho tábora mu prinášajú isté privilégia a možnosť ventilovať svoju frustráciu, no zároveň mu prinášajú aj nedôveru a izoláciu od mnohých spoluväzňov.

Scenár filmu *Boxer a smrť* vznikol už v roku 1958, ale v tomto období nebol schválený k realizácii. Kvôli istým ľudským kvalitám nacistu Krafta i jeho pobočníka Willyho bol dokonca považovaný za profašistický. V roku 1960 vznikol český film Vojtěcha Jasného *Přežil jsem svou smrt*, ktorý je viacerými motívmi blízky neskôr realizovanej Solanovej snímke. V Jasného filme sa tiež stretávame s multinárodným osadenstvom koncentračného tábora (Nemci, Rusi, Poliáci, Česi...), medzi ktorým nechýbajú ani židovskí väzni⁶⁰. Hlavným hrdinom českého filmu je boxer Tonda Majer, ktorý sa dostal do tábora po útoku na gestapáka. Aj Majer, podobne ako Komínek, sa

⁵⁹ Židia boli označovaní dvoma na seba položenými trojuholníkmi vytvárajúcimi šesťcípú židovskú hviezdu. Hviezda bola tvorená zvyčajne kombináciou dvoch farieb – napr. politickí židovskí väzni nosili červený trojuholník prekrývajúci žltý trojuholník, homosexuálni židovskí väzni zas ružový trojuholník na žltom trojuholníku.

⁶⁰ Židovskí hrdinovia sú v tomto filme prezentovaní explicitnejšie a jedným z emocionálnych vrcholov filmu je spev židovského väzňa, ktorý tesne pred smrťou spieva celému táboru Schubertovu pieseň *Ellens dritter Gesang* (známu aj ako *Ave Maria*).

dostane v tábore do boxerského ringu, no iba v jedinej scéne, ktorá dopĺňa mozaiku dramatických zážitkov protagonistu snímky v krutom prostredí lágru. Solanov film *Boxer a smrť* motív boxerského súboja s nepriateľom využíva ako ústrednú dramatickú zápletku filmu a zároveň aj ako dominantnú metaforu boja za slobodu i spravodlivosť. Psychologická dráma *Boxer a smrť* je inteligentne natočeným dielom približujúcim hrdinu v hraničnej situácii, človeka ohrozovaného z viacerých pozícií. Solan sa v snímke vyhýba schematizmu, veľkým gestám i naturalizmu, čo jej zabezpečilo nadčasovosť. Globálny ohlas tejto snímky bol potvrdený aj ocenením na medzinárodnom festivale v San Franciscu.

4.3. Film *Organ* Štefana Uhra – od antiklerikálneho k spirituálnemu a náboženskému filmu

Implicitné zobrazenie arizácie a perzekúcie židovského obyvateľstva v období 2. svetovej vojny je prítomné aj vo filme Štefana Uhra *Organ* (1964). Scenár filmu bol pripravovaný k 20. výročiu osláv Slovenského národného povstania a jeho autorom bol významný predstaviteľ slovenskej prózy 2. polovice 20. storočia Alfonz Bednár, ktorého debutový román *Sklený vrch* z roku 1954 sa odohráva sčasti aj počas SNP.⁶¹

Na rozdiel od slovenskej literatúry, slovenská kinematografia je nepomerne chudobnejšia na diela s náboženskou či spirituálnou tematikou. Dôvodov absencie takýchto diel, predovšetkým v hranej filmovej tvorbe, je niekoľko. Slovenský hraný film sa začal výraznejšie rozvíjať až po roku 1948⁶², keď bola v Československu nastolená komunistická diktatúra. Filmové umenie začalo byť od tohto obdobia vnímané ako dominantné médium na šírenie štátnej propagandy a tá náboženské prejavy výrazne potierala. V stalinistickom období päťdesiatych rokov boli náboženské motívy v dokumentárnej i hranej tvorbe tabu, naopak vznikali diela s proticirkevnou tematikou. Medzi najznámejšie takéto snímky patrila satirická veselohra Paľa Bielika *V piatok trinásteho* (1953) či historický film Vladimíra Bahnu *Posledná bosorka* (1956). Ateistický či proticirkevný rozmer viacerých raných slovenských filmov bol do istej

⁶¹ Rovnaké obdobie slovenskej histórie opisujú i Bednárove novely *Hodiny a minúty*, *Zrub z kameňa* a *Cudzí*.

⁶² Pred rokom 1948 vznikli na Slovensku iba 2 zachované hrané filmy – *Jánošík* (1921) a *Varij ...!* (1946).

miery ovplyvnený aj faktom, že prví slovenskí režiséri sa formovali predovšetkým z ľavicovo orientovaného názorového spektra.

V uvoľnenejších šesťdesiatych rokoch sa aj v slovenskej filmovej tvorbe začínajú objavovať biblické a spirituálne motívy. Môžeme ich nájsť napríklad v ranej tvorbe Juraja Jakubiska (*Kristove roky, Zbehovia a pútnici, Vtáčkovia, siroty a blázni*), Ela Havettu (*Slávnosť v botanickej záhrade, Lalie poľné*), či v dokumentárnych filmoch Dušana Hanáka (*Omša, Obrazy starého sveta*). Napriek tomu sa ani v tomto období v rámci kinematografie nevyprofiloval u nás žiaden filmový tvorca, ktorý by sa cieľavedome a kontinuálne venoval filmom so spirituálnou či náboženskou tematikou. V kinematografiách okolitých krajín takúto orientáciu reprezentujú napríklad Poliaci Krzysztof Zannusi, Krzysztof Kieślowski, Česi František Vlácil a Zdeňek Tyc či Maďari Bélla Tarr a Benedek Fliegauf. Aj v rámci mimoriadne spolitizovanej sovietskej kinematografie zažiarila legenda umeleckého a spirituálneho filmu Andrej Tarkovskij, ktorého dielo zanechalo odkaz aj v tvorbe súčasných ruských režisérov Alexandra Sokurova či Andreja Zvjaginceva.

Za najvýznamnejšie slovenské dielo spirituálneho charakteru môžeme považovať tretí celovečerný hraný film Štefana Uhra *Organ* z roku 1964. Tento film je spolu s Uhrovými *Troma dcérami* (1967) zároveň ojedinelým hraným dielom s náboženskou tematikou. Samotný režisér Uher ho v roku 1991 vo svojej habilitačnej prednáške nazval prvým slovenským katolíckym filmom (Vženteková, 2013, s. 38). Je prekvapujúce, že literárny scenár tohto filmu Alfonza Bednára mal skôr antiklerikálny charakter, zhovievavejší tón voči predstaviteľom cirkvi v diele priniesol až technický scenár, ktorý vytvoril Štefan Uher. Finálne filmové dielo iniciovalo už hneď po svojom vzniku rozporuplné, ba až protichodné interpretácie a predmetom analýz a polemík je aj v súčasnosti. Nasledujúce tri podkapitoly tejto práce budú venované nielen posunom medzi Bednárovým literárnym a Uhrovým technickým scenárom, ale aj hodnoteniu viacerých pohľadov na toto nadčasové filmové dielo.

4.3.1. *Organ* podľa scenáristu Alfonza Bednára

Scenár filmu *Organ* bol pripravovaný k 20. výročiu osláv Slovenského národného povstania. Jeho autorom bol významný predstaviteľ slovenskej prózy 2. polovice 20. storočia Alfonz Bednár, ktorého debutový román *Sklený vrch* z roku 1954 sa odohráva sčasti aj počas SNP. Toto dramatické obdobie našej histórie opisujú i jeho novely *Hodiny a minúty*, *Zrub z kameňa* a *Cudzí*. V *Organe* sa Bednár vracia do hlbšej histórie vojnovkej prvej Slovenskej republiky a mapuje obdobie rokov 1939 – 1943 v anonymnom slovenskom malom meste.

Ústredným aktérom literárneho scenára je predstavený kláštora – v texte označovaný výlučne ako gvardián. Gvardián je okresným predsedom vládnucej Hlinkovej slovenskej ľudovej strany. Jedného z najvyšších cirkevných i svetských predstaviteľov v malom meste už v prvých obrazoch stretávame v spoločnosti milenky – pani Kataríny Molnárovej, ktorej syn Milan je okresným tajomníkom HSĽS. Už takéto spoločenské a vzťahové profilovanie hlavného hrdinu hovorí o jeho vážnych morálnych rozporoch a prehreškoch. Zároveň tiež vytvára obraz prepojenosti cirkevnej a svetskej moci v období prvej Slovenskej republiky a zvyrazňuje výrazný rozmach nepotizmu a klientelizmu v tomto historickom období. Posadnutosť mocou, jej zneužívanie a manipulativnosť sú výraznými povahovými črtami gvardiána, ktorého obeťou sa stane poľský zbeh, „utečenec pred násilím“, hľadajúci úkryt v kláštore. Keď sa gvardián presvedčí o tom, že zbeh je talentovaný organista, začne ho ukrývať pod identitou nedávno zabitého mnícha Felixa. Nepravý Félix je gvardiánom využitý v jeho mocenskom boji s mešťanostom Bachňákom, zastávajúcim aj post organistu v miestnom kostole. Gvardián umožní falošnému mníchovi pravidelne hrať v tomto kostole pod zámienkou šírenia „krásy svätosti“ medzi obyvateľmi mesta. Jeho autentickejšou motiváciou je však prostredníctvom Felixovho umenia verejne ponížiť Bachňáka, ktorý je evidentne menej zručným organistom.

Bednár vo filmovej predlohe naznačuje, že gvardián sa neúprimne a manipulatívne správa nielen k ľuďom, ale aj k Bohu, reprezentovanom Kristom na kríži, ku ktorému sa najvyšší predstavený kláštora modlí a diskutuje s ním. Ukrižovaný Kristus hľadá v úvodnej pasáži scenára na gvardiánovo modlenie sa „*meravo, skepticky, nemilosrdne*“ (Bednár, 1968, s. 124), neskôr je z kňazových zámerov s mladým organistom vydesený (tamže, s. 127). Po odhalení falošného Felixa gardistami je „*vyblednutý ako vypáchnuté, obnosené ľudské svedomie*“ (tamže, s. 213) a nakoniec

ochabnutý pritakáva gvardiánovi, že na udaný mladého organistu nemá kňaz žiaden podiel viny (tamže, s. 215). Kristus nakoniec poslušne pritakáva gvardiánovi rovnako ako mu v celom deji pritakávajú jeho mnísi v kláštore. Gvardián je v literárnom scenári *Organa* štylizovaný do úlohy akéhosi autoritatívneho vodcu a mnísi v kláštore pripomínajú skôr fanaticky oddaných členov bizarnej sekty. Ironická optika je prítomná pri Bednárovom opise gvardiána: „*modliaca sa tvár tučná, zdravá*“ (tamže, s. 124), miestami je využitý aj strohý karikujúci opis: „*gvardián, rybie oči*“ (tamže, s. 123).

Ďalším evidentným prejavom gvardiánovej amorálnosti v literárnom scenári *Organa* je aj jeho podozrievavosť voči Bachňákovi, že vo svojom dome ukrýva židovskú rodinu Steinovcov. Arizátor Bachňák sa preto zo strachu z udania rozhodne židovskej rodiny zbaviť a pošle ich do úkrytu na vidiek, kde v neľudských podmienkach dvojica starých manželov umiera a prežije iba ich mladá vnučka Klára. Osud židovskej rodiny Steinovcov, o ktorú sa stará kostolník Majtanovský a jeho brat, tvorí v Bednárovom scenári výraznú (a v dobe svojho vzniku aj mimoriadne originálnu) paralelnú dejovú líniu diela.

Bednárová predloha, zložená zo 105 obrazov, graduje tragédiou, resp. reťazou niekoľkých tragických momentov. Najprv tragicky zomiera Bachňákova dcéra Nela, identita Felixa je odhalená gardistami, gvardián sa pokrytecky zbavuje zodpovednosti za tieto udalosti a presvedčí o tom aj Krista. Bachňák sa vracia do kostola za organ, adventnú skladbu hrá „*primitívne*“ (tamže, 1968, s. 216), väčšina osadenstva kostola sa však s chuťou rozospieva. V záverečnej scéne vidíme jedného muža prichádzať z kostola do krčmy, kritizujúc vyhnanie talentovaného organistu. Je evidentné, že úprimná snaha organistu o šírenie hodnotnej hudby narazila u väčšiny spoločnosti na nepochopenie. Bednárov scenár tlmočí konflikt vládnucej moci s citlivým umelcom, je v ňom prítomná výrazná osobná zaujatosť autora voči cirkvi a jej predstaviteľom. Je pravdou, že Bednár bol vychovávaný v kresťanskom duchu, ako gymnazista však začal mať voči cirkvi vážne výhrady. Biskupský internát v Nitre napríklad s odstupom času zhodnotil ako „*školu všeličoho a najmä pokrytectva, deštruktívneho násilia, kde nás učili odmalička... nevidieť, nepočuť a najmä nerozprávať*“ (Vženteková, 2013, s. 14).

Režisér Štefan Uher bol údajne pri úplnom vzniku Bednárovho scenára: „*Poznali sme príbeh, ktorý Bednár niekde počul. Historku, ktorá po dokomponovaní mohla slúžiť pre film*“ (Macek, 2002, s. 124). Námet ponúkal určité paralely s predchádzajúcim dielom Bednára a Uhra *Slnko v sieti* (1962) – v jeho centre bol opäť tvorivý a citlivý mladý muž s bohatým vnútorným svetom. Uher však neskrýval ambíciu vytvoriť nadčasovejši,

celistvejší i navonok dramatickejší príbeh. Jeho zámerom bolo „*sfilmovat' Bacha, gotiku, vytvorit' príbeh, v ktorom by bolo všetko syntetizujúce, kde by sa všetko podriad'ovalo vysoko klenutému oblúku... Niečo, čo by unieslo veľký oblúk Bachovej hudby, veľkú metaforu o umení*“ (Bednár, 1968, s. 124).

Hotový Uhrov film bol výrazne odlišný od jeho predchádzajúcej snímky, ktorá iniciovala vznik československej novej vlny. *Organ* je prvým Uhrovým historickým filmom a dominuje v ňom konflikt duchovného a profánneho sveta, umenia a politiky. Zároveň ide o jeden z prvých slovenských filmov, reflektujúci politický charakter prvej Slovenskej republiky. Scenárista Bednár finálne dielo komentoval slovami: „*Nemôžem súhlasiť, že by som sa na atmosféru slovenského štátu díval odpolitizovaným a odtendenčneným pohľadom. V Organe je politiky a tendencie až primného. Možno by nezaškodilo aj menej*“ (Vženteková, 2013, s. 93). V týchto vetách Bednár s veľkou pravdepodobnosťou naráža na Uhrov posun k žičlivejšiemu pohľadu na vojnovú Slovenskú republiku i úlohu cirkvi v nej. Perfekcionista Bednár ťažko prijímal zmeny vo svojich textoch (Macek, 2002, s. 154), uvedomoval si však, že film je kolektívne dielo a o výsledných snímkach sa preto na verejnosti vyjadroval zvyčajne diplomaticky či zdržanlivo. Jeho ambícia podeliť sa s publikom o svoj pôvodný autorský zámer *Organa* sa naplnila štyri roky po vzniku Uhrovho filmu. V roku 1968 bol publikovaný literárny scenár *Organa* v knihe *3 scenáre*, spolu s Bednárovými pôvodnými predlohami Uhrových filmov *Slnko v sieti* a *Tri dcéry*.

4.3.2. Uhrova verzia *Organa*

Už pri zbežnom porovnaní Bednárovho literárneho scenára a Uhrovho technického scenára, zisťujeme, že ide o výrazne rozdielne texty. Kým Bednárova filmová predloha *Organa* má rozsah 105 obrazov, Uhrov technický scenár má, podobne ako finálne dielo, 84 obrazov. Bednárova predloha nebola poznamenaná len výraznou elimináciou obrazov a replík, ale výsledný film obsahuje aj nové motívy doplnené Uhrom. Ako správne poznamenáva Eva Vženteková, iba 16 obrazov Uhrovho technického scenára vykazuje podobnosť s Bednárovým literárnym scenárom. Ďalších 26 obrazov súvisí do istej miery s predlohou, no zvyšná polovica (42) je výlučne Uhrovým dielom, spojeným s pôvodným Bednárovým *Organom* len menami postáv a určeným prostredím (Vženteková, 2013, s. 32). Bolo by preto úplne korektné aj oficiálne (napr. v titulkoch) priznať, že scenár filmu *Organ* je autorským dielom Štefana Uhra, ktoré vzniklo na motívy predlohy

Alfonza Bednára. Prekvapivo však Uher oficiálne nefiguruje ani ako spoluscenárista filmu. Takýto masívny nepriznaný zásah režiséra do literárneho scenára iného autora nie je ani v slovenských pomeroch bežný. Štefan Uher takýto typ spolupráce so svojim dvorným scenáristom komentoval slovami: „*Mám v Bednára dôveru, ale svoj výklad si robím sám*“ (Bednár, 1968, s. 12).

Uhrov výklad bol výrazne odlišný od charakteru Bednárovej predlohy, bol v ňom predovšetkým výrazne oslabený proticirkevný akcent, predstavitelia kléru sú v technickom scenári zobrazení s väčšou empatiou. Výraznou zmenou prešiel predovšetkým charakter gvardiána, ktorý bol u Bednára jasne profilovaným negatívnym hrdinom. V Uhrovom poňatí nie je politicky aktívny ako šéf HSLS, nehreší tiež voči kňazskému sľubu – pani Katarína Molnárová nie je jeho milenkou. Navyše i herecké typové obsadenie gvardiána nekorešponduje s karikujúcim obrazom tučného pána s rybími očami. Gvardiána stvárnil neprofesionálny herec Kamil Marek, muž v strednom veku pôsobiaci evidentne dôstojnejším dojmom než predstaviteľ Bachňáka František Bubík – muž nižšieho veku, zavalitejšej postavy s výrazným širokým nosom. Na dôstojnosti gvardiánovi pridáva aj jeho dôstojný a kultivovaný prejav (nahovorený Ctiborom Filčíkom), ktorý je v kontraste s chrapľavým a neškoleným prejavom neherca Bubíka. Gvardián tiež vo filme nediskutuje a nemanipuluje s ukrižovaným Ježišom, v Uhrovom technickom scenári vedie dialóg s vlastným svedomím, hoci za prítomnosti obrazu Krista. Aj vzťah k organistovi Félixovi nie je motivovaný výlučne zištnými dôvodmi. V kláštore ho, na rozdiel od Bednárovej verzie, ukryje ešte pred tým, než sa dozvie o jeho talente. Jeho snaha o verejné šírenie „krásy svätosti“ v mestečku tak nevyznieva ako póza, v mnohých momentoch jeho snaha o duchovné povznesenie seba i svojho okolia vyznieva presvedčivo. Svoj výklad charakteru kľúčového hrdinu *Organa* popísal Uher v roku 1964 takto: „*V postave gvardiána by nemalo dochádzať k jednoznačnosti jeho charakteru, či je pokrytec alebo dobrý človek. On je na takej strednej línii, pretože cirkevná diplomacia sa nikdy neodohrávala priamymi formami*“ (Macek, 2002, s. 81).

Uher celý príbeh svojho filmu zasadil výlučne do roku 1943 a výrazne z neho eliminoval motív židovskej rodiny Steinovcov. Kláru Steinovú počujeme len mimo obraz z pivnice pri rozhovore s jej kamarátkou Nelou Bachňákovou. Odchod Steinovcov z ich domu arizovaného Bachňákom sledujeme len v jednom krátkom zábere ako nejasné siluety za súmraku odchádzajúce do hory. Napriek implicitnému zobrazeniu je *Organ*

jeden z prvých slovenských hraných filmov, poukazujúci na arizáciu a perzekúciu židovského obyvateľstva v období vojnovnej Slovenskej republiky.⁶³

Kým gvardián je v Uhrovom filme profilovaný ako rozporná postava, kladné konotácie má u diváka vyvolať nielen organista Felix a mladá Nela Bachňáková, ale aj farár z miestneho kostola. Tento výzorom dôstojný a rozhodný muž reprezentuje ideál kresťanskej morálky. Najevidentnejšie je to vo chvíli, keď vyháňa podnapitého Bachňáka a gardistov z kostola. Uher touto scénou pripomína, že nie všetci predstavitelia cirkvi kolaborovali s ľudáckym režimom. V tejto scéne je evidentná paralela s biblickým Kristovým vyhánaním kupcov zo svojho chrámu. Ďalším biblickým odkazom sa Uhrov film uzatvára. V záverečnej scéne vidíme ako do kostola za zvukov Bachňákovho organového sprievodu prichádza Krištof, muž, ktorý po tragickej smrti svojej matky zapíjal pravidelne svoj žiaľ a skepsu v krčme. Tento jasný odkaz na „návrat márnotravného syna“ je presným opakom tragického a proticirkevného vyústenia Bednárovho scenára. Uher tu demonštruje, že neláme nad vierou i cirkvou palicu, a predovšetkým veriacim divákom tlmočí, že môžu práve v chráme hľadať oporu v neistých a dramatických časoch.

Uher obohatil Bednárove schematické postavy hriešnikov o ľudský rozmer. Ten nájdeme nielen v postave gvardiána, ale ukrýva ho aj regenschori Bachňák. Ten ako správny kresťan ukrýva Židov, zbaviť sa ich rozhodne až vplyvom strachu o budúcnosť svojej rodiny. Navonok pôsobí hrubo, no vo vnútri je tiež citlivým človekom s umeleckými ambíciami. Aj on by rád šíril „krásu svätosti“, no veľmi dobre si uvedomuje, že nie je obdarený takým talentom ako Felix. V závere sa kajá, že vďaka svojej závidi ho stihol trest vo forme smrti jeho dcéry. Napriek rivalite s gvardiánom je práve Bachňák tým človekom, kvôli ktorému gardisti upustia od jeho zatknutia.

V rozporných postavách gvardiána i regenschoriho môžeme nájsť aj osobnú spoveď Štefana Uhra. Spoveď citlivého a vnímavého umelca, ktorý v živote musel robiť veľa kompromisov, aby sa mohol venovať filmovej réžii. Spoveď človeka z kresťanského prostredia, ktorý už v roku 1948 vstúpil do KSČ. Hoci tak učinil pod nátlakom, z tohto rozhodnutia profitoval. Určité sklony ku konformizmu a oportunizmu, blízky aj hrdinom *Organa*, sa u tohto popredného slovenského režiséra prejavili predovšetkým v období normalizácie. Tento iniciátor československej novej vlny, ktorá napomáhala v 60. rokoch

⁶³ Až o rok neskôr vznikla filmová dráma Vladimíra Bahnu *Námestie svätej Alžbety* podľa románu Rudolfa Jašíka.

demokratizácii Československa a propagácii jeho kultúry v globálnom meradle, sa rozhodol udržať sa medzi režisérmi na Kolibe aj za cenu výraznej kolaborácie s Husákovým režimom. Musel sa dištancovať od svojej tvorby v šesťdesiatych rokoch a realizovať aj scenáre s výrazne prореžimným charakterom (napr. pocta „Víťaznému februáru“ 1948 *Keby som mal dievča* z roku 1976). Uher sa dištancoval nielen od svojej funkcionárskej kariéry predsedu Zväzu slovenských filmových a televíznych umelcov, ale aj od kolegov, ktorí kvôli nemennosti morálnych postojov nemohli v období normalizácie na Slovensku nakrúcať.⁶⁴

4.3.3. Konfesné i nekonfesné čítanie Uhrovho *Organa*

Hoci od vzniku Uhrovho *Organa* ubehlo už vyše polstoročie, stále vyvoláva nové interpretácie i odborné diskusie. V roku 2013 ich obohatila publikácia Evy Vžentekovej *Diptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*. Podrobne sa v nej venuje posunu medzi antiklerikálne ladenými scenármi Alfonza Bednára a výkladu Štefana Uhra, ktorý prezentuje pietnejší postoj voči cirkvi i jej predstaviteľom. Autorka upozorňuje, že viacero interpretácií týchto Uhrových filmov sa mylne opiera o motívy i repliky publikovaného Bednárovho scenára, kým vyznenie Uhrovho tretieho celovečerného filmu je v mnohých detailoch odlišné, ba až protikladné.

V interpretačnej analýze filmu *Organ* zaujme Vžentekovej vyčerpávajúci pohľad na intertextové odkazy i dešifrovanie metafor, často čerpajúcich z biblických textov. Podnetné je interpretovanie alegorického zobrazenia Félixu ako Ježiša Krista. Túto interpretáciu, podoprenú priznaním zámeru samotného Uhra, Vženteková demonštruje na mnohých záberoch a sekvenciách filmu. Už v prvých minútach filmu sledujeme, v rámci paralelnej montáže, zaradenie detailu nôh ukrižovaného Krista v miestnom chráme a následne rozpažených rúk poľského zbeha Felixu za stromom v lese, ktoré pripomínajú ukrižovanie. Poľský organista si vzápätí upravuje svoje nové rúcho po mŕtvom mníchovi tŕňom odtrhnutým z kríka, v čom môžeme nachádzať asociácie s Kristovou tŕňovou korunou a jeho tŕnistým osudom. Vo viacerých záberoch je zbeh Felix snímaný v kompozícii s biblickými obrazmi zo života Krista. Pri scéne v kláštornej záhrade prekrýva jeho hlava na vzdialenej soche Piety hlavu umučeného Ježiša (obr. č. 9). Aj

⁶⁴ Na Uhrov oportunistus spomína napr. perzekvovaný filmový režisér Eduard Grečner vo svojom internetovom blogu *Kto za pravdu horí...* (Grečner, 2011).

posledná večera Félixa medzi mníchmi v kláštore je inscenovaná tak, že Felix sedí uprostred stola, rovnako ako Kristus na tradičných spodobiach jeho poslednej večere. Gvardián sedí po jeho pravici ako Ježišov najobľúbenejší učeník – apoštol Ján. Vžentekovej výklad ponúka paralelu medzi príchodom cudzinca Felixa do slovenského mestečka, s príchodom Krista do hrišneho Jeruzalema. Vyústenie filmu preto interpretuje ako „koncept obete, ktorá je katastrofou len navonok, je v skutočnosti príčinou nového zrodu“ (Vženteková, 2013, s. 100).

Kým Vžentekovej interpretácia Felixa ako Krista je argumentačne podložená, problematický je istý subjektívny pohľad na charakter a konanie gvardiána, ktorého Vženteková vníma ako výlučne pozitívnu postavu. Polemizuje s rozšíreným čítaním príbehu *Organa*, v ktorom práve gvardián „zradí a udá zbeha Hlinkovej garde“ (Macek – Pašteková, 1997, s. 233). Vženteková takú interpretáciu považuje za nesprávne uchopenie sujetu (Vženteková, 2013, s. 100). Je pravdou, že gvardián zbeha Felixa explicitne neudá, na otázku žandárskeho majora (v dobe po organistovom opustení kláštora), či bol fráter Felix vysvätený, len pokrúti hlavou. Je rovnako pravdou, že táto gvardiánova úprimnosť je v súlade s jeho ideou: „Nech ale naše kroky vždy riadi presvedčenie, nie nutnosť.“ Na druhej strane je tiež celkom korektné a pochopiteľné, ak bežný filmový divák vníma kňazovo prezradenie Poliakovej identity reprezentantovi nedemokratického režimu ako zradu. Aj nové vydanie *Dejín slovenskej kinematografie* z roku 2016 potvrdilo takéto čítanie sujetu *Organa* (Macek – Pašteková, 2016, s. 452).

Rovnako polemický je aj Vžentekovej názor: „Gvardiánove úmysly nie sú späté s nemravnosťou či bezohľadnosťou“ (Vženteková, 2013, s. 101). Hoci v Uhrovej verzii *Organa* je jeho snaha šíriť dobro, mravnosť a krásu často presvedčivá, vo filme vidíme aj gvardiánov nátlak na vlastné svedomie či nátlak na Bachňáka cez vedomosť o jeho ukrývaní židovskej rodiny Steinovcov. Tieto činy zaraďujú gvardiána medzi rozporné charaktery a potvrdzujú aj vyššie citovaný umelecký zámer Štefana Uhra.

Na istý subjektívny postoj Vžentekovej smerom voči cirkevným predstaviteľom v *Organe* poukazuje vo svojej recenzii v časopise *Iluminace* (č. 4/2013) aj Jaromír Blažejovský: „pokud některá církevní postava působí na diváka odpudivě, stěží ho předložený argument přesvědčí, že k ní má pociťovat náklonnost. Autorka bezděčně ukázala, jak podmíněné interpretační výkony jsou, aniž by dodatečně reflektovala ideologickou povahu vlastního přístupu“ (Blažejovský, 2013, s. 120). Diskusia medzi Vžentekovou a Blažejovským o konfesnom a nekonfesnom pohľade na Uhrov film

prebiehala aj v nasledujúcom vydaní periodika *Iluminace* (č. 1/2014)⁶⁵. Poukázala na to, že presvedčivých výkladov *Organa* môže byť viacero. Potvrdil sa tak názor Pavla Branka, že Uhrov *Organ* sa „v najrôznejších významových rovinách prihovára každému primerane okruhu jeho životných skúseností“ (Vženteková, 2013, s. 94). Kým kresťan vníma záverečnú scénu ako Felixovu obeť za polepšenie sa hriešnikov, človek bez konfesie ju môže vnímať úplne protikladne. Vidí len chrám plný hriešnikov – alkoholika Krištofa, netaľentovaného intrigána Bachňáka a jeho mamonársku ženu Irenu. Talentovaný umelec Felix v rovnakom čase oplakáva mŕtveho vojaka v zamínovanom lese.

Uher v *Organe* využíva dvojité kódovanie, ktoré ho v roku 1964 chránilo pred cenzúrou dobovej moci a aj dnes oslovuje divákov odlišných názorových skupín. Cez využívanie náboženských motívov a biblických odkazov sa snaží sprítomňovať tradičnú religi-ozitu a kresťanské hodnoty⁶⁶, vyhýba sa však nekritickej propagácii cirkvi. Nevyhýba sa ani polemickému tónu v súvislosti s náboženstvom a cirkvou, čo potvrdil vo výnimočne otvorenom rozhovore s Galinou Kopaněvovou v časopise *Film a doba* (č. 14) z prelomového roku 1968: „*Za dobu krátké existence socialismus podléhal a podléhá stále jistým deformacím, zatímco křesťanský ideál zůstává v lidech neměnný. Pro Slováky je to prapůvodní tematika, která vypovídá o jejich národním charakteru, o jejich vnitřním bytí... Náš film chtěl být právě o tom, o téhle etice za ‚slovenského státu‘. Protože tam se tato etika dostala do silných rozporů, když se náboženství stalo vlastně státním náboženstvím. Čili jistá víra se vnutila jako oficiální, stala se složkou státotvornosti, a tím se musela nutně zkompromitovat. Víra je či může být v jedinci, ale nesmí se prosazovat jako státotvorná*“ (Macek, 2002, s. 124).

⁶⁵ V reakcii na Blažejovského kritiku Vženteková odmieta, že by sa na Uhrov film pozerala konfesne podmienenou optikou a vyčíta mu, že nad tento jej údajne konfesný prístup povyšuje nekonfesné stanovisko, ktoré podľa Blažejovského ochraňuje výskum pred náboženskou subjektivitou (Vženteková, 2014, s. 133). Blažejovský v následnej reakcii opakuje autorke svoje stanovisko z recenzie, že oba prístupy sú legitímne, každý z nich má svoje výhody a nevýhody (Blažejovský, 2014, s. 136).

⁶⁶ Už v roku 1968 sa Uher priznal k svojej náboženskej orientácii: „*Som vychovaný v náboženskej rodine. A táto oblasť života ma veľmi zaujíma. Zatiaľ je to ale stále téma – tabu. U nás už ustal násilný boj proti religiozite, a tak sa verí, že je to akože všetko v poriadku. Ale nie je*“ (Vženteková, 2013, s. 38).

4.4. Arizácia a perzekúcia židovského obyvateľstva vo filmoch *Námestie svätej Alžbety* a *Obchod na korze*

Arizácia a perzekúcia židovského obyvateľstva sa ako výrazná a jasne čitateľná téma podaná bez dvojznačnosti a symbolov objavuje vo filme *Námestie svätej Alžbety* režiséra Vladimíra Bahnu z roku 1965. Film vznikol podľa rovnomenného románu Rudolfa Jašíka, ktorý scenáristicky spracoval Štefan Sokol a je situovaný do prostredia „mesta pod viničným vrchom“ (perifrása Nitry) počas druhej svetovej vojny. Ústrednou líniou je vzťah osemnásťročného idealistického mladíka z chudobnej rodiny Igora a židovského dievčaťa Evy v období po zavedení protižidovských zákonov.

Námestie svätej Alžbety je filmovým dielom, ktoré doposiaľ nebolo predmetom výraznejšieho záujmu slovenských filmológov⁶⁷. V *Dejinách slovenskej kinematografie* z roku 2016 sú tomuto filmu venované tri vety, v ktorých sa zdôrazňuje, že Bahna síce siahol po zaujímavej látke (podobne ako pri filme z roku 1955 *Pole neorané*), ale „ani tak neprekryl svoju principiálne schematickú, ilustratívnu poetiku, ktorej bola vzdialená akákoľvek psychologická vierohodnosť“ (Macek – Pašteková, 2016, s. 459 – 460). Výrazne kritický pohľad na Bahnovu tvorbu začal prevládať po roku 1989, napríklad režisér Eduard Grečner uvádza, že mu „*nadanie tak krikľavo chýbalo, že si i herci z jeho tzv. réžie robili anekdoty*“ (Macek, 1990, s. 31). Na aktuálne prevažne negatívne hodnotenie osoby i tvorby režiséra Vladimíra Bahnu má vplyv aj fakt, že bol v rokoch 1970 až 1972 riaditeľom Štúdia hraných filmov v Bratislave a významne sa podieľal sa procese „normalizácie“ slovenskej kinematografie⁶⁸.

Na isté ospravedlnenie Bahnovho antipsychologického prístupu v *Námestí svätej Alžbety* je potrebné poznamenať, že samotný scenár filmovej adaptácie neposkytuje priestor výraznejšiemu priblíženiu charakterov postáv. Hoci v úvodných titulkoch 84-minútového filmu je uvedené, že vznikol voľne na motívy Jašíkovej predlohy, scenárista Sokol sa snaží dôsledne exponovať takmer všetky výraznejšie motívy románu a rozsiahly

⁶⁷ Film sa síce sporadicky objavuje vo vysielaní slovenskej verejnoprávnej televízie, no doteraz nebol vydaný na žiadnom mediálnom nosiči.

⁶⁸ Kým v období normalizácie bola Bahnova tvorba vyzdvihovaná (napr. v monografii Pavla Janíka z roku 1986), po roku 1989 je vnímaný ako málo talentovaný režisér a karierista, ktorý sa podieľal na odstavení popredných reprezentantov novej vlny na Slovensku z režijných postov. Režiséri Juraj Jakubisko a Peter Solan boli v roku 1971 presunutí do Krátkého filmu a Eduard Grečner v roku 1972 do kolibského dabingu. Elo Havetta mohol od roku 1973 pracovať iba pre televíziu a v roku 1975 náhle zomrel. Havetta je často prezentovaný ako najznámejšia obeť normalizácie československej kinematografie.

zoznam románových hrdinov. Krátke obrazy so stručnými replikami protagonistov nedávajú priestor pre ich hlbšiu charakteristiku a divák neznalý Jašíkovej predlohy môže mať miestami problém orientovať sa v motiváciách i v niektorých vzájomných vzťahoch aktérov filmu. Najprecíznejšie vykresleným hrdinom filmovej adaptácie je židovský povozník Maxi. Tento inteligentný, prostoreký, ale rezignovaný alkoholik s tajomným výzorom ortodoxného žida podvedome tuší a očakáva tragický osud Židov vo vojnovej Európe. Práve tragický hrdina Maxi je nielen najdôslednejšie prezentovanou postavou v rámci filmového scenára, ale jeho presvedčivé stvárnenie v podaní Ctibora Filčíka výrazne prevyšuje výkony ostatných hercov, ktorí aj vďaka scenáru nedostali priestor pre vytvorenie komplexnejších charakterov. Predstaviiteľka mladučkej Evy Emília Vášáryová definovala svoju postavu týmito slovami: „*Eva je priamočiara postava. Tak ako dnešné dievčatá i ona sa teší na stretnutie s chlapcom a to je všetko*“ (Janík, 1986, s. 116). Romantický milostný vzťah ústredných hrdinov vo filme naozaj neprechádza žiadnym vývojom, Eva je schematickým archetypom naivného zamilovaného dievčaťa, ktoré ani v období po prijatí protižidovských zákonov dlho neprejavuje výrazné obavy o svoj život. Jej priateľovi Igorovi sa však prieči ponižovanie Židov zo strany úradov i spoluobčanov a snaží sa uchrániť svoju milú pred chystanými deportáciami.

Bahnova adaptácia Jašíkovho románu *Námestie svätej Alžbety* býva často prirovnávaná k českému filmu *Romeo, Julie a tma*, ktorý vznikol podľa novely Jana Otčenáška z roku 1959. Vo filme režiséra Jiřího Weisa sledujeme snahu pražského gymnazistu Pavla uchrániť a ukrývať mladú židovku Hanku (v predlohe Ester) pred nariadeným pobytom v terezínskom tábore, kde má rodičov. Weisova filmová adaptácia nám ponúka mladých ústredných aktérov v hraničnej situácii počas heydrichiády. Obaja hrdinovia riskujú už od prvých okamihov svojho stretnutia život a diváci sledujú presvedčivé rozvíjanie sa ich milostného vzťahu. V Bahnovej adaptácii sa mladá židovka Eva ocitá v hraničnej situácii až v poslednej štvrt'hodine. V momente začiatku deportácií Židov z mesta sa relatívne vľazne rozvíjajúci sa dej slovenského filmu rozbehne k tragickému vyústeniu viacerých jeho motívov. Kým Weisov film *Romeo, Julie a tma* (podobne ako Otčenášková predloha) nám ponúka jasne vymedzenú ústrednú tému – melodramatický a tragický príbeh lásky v neradostnej dobe, v *Námestí sv. Alžbety* je milostný motív mladých hrdinov len jedným z viacerých takmer rovnocenných dejových línií. Tvorcovia filmovej adaptácie si oslabenie ústrednej dejovej línie Jašíkovho baladického románu evidentne uvedomovali. Kým Jašíkov román začína mottom: „*Láska je nesmrteľná. Neumiera. Ona len ide do hrobu*“ (Jašík, 1962, s. 7), Sokolova filmová

adaptácia nám v úvode ponúka motto od antického dramatika Aischyla: „Čas, ktorý plynie, odhalí všetko.“ Metonymia plynutia času je vo filme zvýraznená aj prostredníctvom frekventovaných detailných záberov mechanizmu kostolných vežových hodín.

Filmová adaptácia Štefana Sokola sa sústreďuje na predstavenie kolektívnej tragédie sociálne i etnicky pestrej komunity v srdci vojnového mestečka. Film režiséra Bahnu ponúka originálne panoptikum predstaviteľov malomestského prostredia v období prvej Slovenskej republiky. Židovskú komunitu reprezentuje sedemnásťročná Eva, jej rodičia a starý povozník Maxi. Popri židovských predstaviteľoch nižšej či nižšej strednej vrstvy sa vo filme objavuje aj postava židovského podnikateľa Helderera a jeho manželky, ktorí chcú emigrovať zo Slovenska. Táto dvojica dotvára pestrosť sociálnej vzorky malomesta a pripomína, že obeťami represíí boli aj zámožnejší Židia z vyšších spoločenských vrstiev. Všetci ústrední židovskí aktéri filmu, s výnimkou Maxiho, napokon tragicky zahynú, či už cudzou rukou alebo vlastnou. Toto vyústenie je alúziou na holokaust a tiež pripomienkou, že Židia počas vojny nezomierali len v koncentračných táboroch.

Kým židovskí hrdinovia filmu vyvolávajú u diváka sympatie i súcit, kategóriu záporných postáv reprezentuje predovšetkým holič Flórik (stvárný typickým predstaviteľom negatívnych rolí Júliusom Vašekom) začínajúci kariéru ako miestny predstaviteľ Hlinkovej gardy. Hrdinov vyvolávajúcich antipatie reprezentuje aj miestny farár, neochotný nezištne pokrstiť Evu, i skupinka výrastkov útočiacich na podnapitého Maxiho. Zaujímavým a v dobe vzniku odvážnym posunom oproti Jašíkovej predlohe je fakt, že v adaptácii zomrie Eva po výstrele slovenského gardistu, nie „špinavozeleného“ nemeckého vojaka. Tragickým hrdinom filmu je mladík Dodo, ktorý je Flórikom nútený vytvárať fiktívne udania Židov. Podobne ako vo všetkých slovenských filmoch o prenasledovaní Židov, aj tu sa stretneme so Slováckmi, ktorí tieto represie odmietajú. V *Námestí sv. Alžbety* takýchto hrdinov reprezentuje nielen Igor, ale aj krčmárka Barónka.

Významný slovenský filmológ Peter Mihálik označil po premiére *Námestie svätej Alžbety* za doposiaľ najlepšie Bahnovo dielo (Janík, 1986, s. 42). Jelena Paštékova (1990, s. 36) ho priradzuje k adaptáciám s čiastočne dialogickým typom spracovania. Napriek využívaniu tradičných výrazových prostriedkov bolo *Námestie svätej Alžbety* tematickým obohatením slovenskej kinematografie. V roku jeho vzniku ho však zatienila iná snímka

– prvý Oscarom ocenený československý film režisérovi Ján Kadára a Elmara Klosa *Obchod na korze*.

Je potrebné pripomenúť, že *Obchod na korze* je po produkčnej stránke českým filmom, keďže vznikol v pražskom štúdiu Barrandov, kde pôsobilo režisérské duo Ján Kadár a Elmar Klos už od roku 1952. Na druhej strane je korektné považovať ho aj za slovenský film, keďže sa realizoval v slovenskom jazyku⁶⁹, zväčša v reáliách východoslovenského mestčka Sabinov, s prevažne slovenskými hercami a podľa predlohy humenského rodáka Ladislava Grosmana. Aj jeden z režisérskych tandemov Ján Kadár je frekventovane označovaný za slovenského tvorca, keďže tento slovensko-maďarský Žid na území Slovenska vyrastal a natočil tu aj svoj debutový hraný film *Katka* (1949). Téma filmu *Obchod na Korze* v dobe svojho vzniku nebola pre slovenské vedenie komunistickej strany atraktívna, keďže pripomínala Slovákom profašistickú a arizátorskú minulosť⁷⁰, navyše v ňom absentoval tradičný antiľudácky protagonista motivovaný komunistickým presvedčením. Podľa Elmara Klosa mladšieho mal na vzniku filmu zásluhu vtedajší československý prezident Antonín Novotný, ktorý svoj súhlas na realizáciu politicky kontroverzného scenára vnímal ako akt istej škodoradosti voči Slovákom a ich politickej reprezentácii⁷¹.

Film *Obchod na korze* vznikol podľa poviedky Ladislava Grosmana *Pasca* z roku 1962. Jána Kadára na poviedku upozornil Arnošt Lustig, autor mnohých literárnych diel o tragických osudoch Židov počas 2. svetovej vojny, z ktorých viaceré boli spracované vo forme filmových adaptácií⁷². Grosmanov príbeh zobrazoval vzťahy medzi predstaviteľmi židovskej a slovenskej komunity v malom slovenskom meste počas 2. svetovej vojny a bol obžalobou prvej Slovenskej republiky i mnohých podporovateľov jej vládneho režimu z neprávosti voči Židom. Ladislav Grosman bol sám počas vojny obeťou protižidovských perzekúcií a jeho rodičia i traja súrodenci zomreli v roku 1944 počas fašistického bombardovania transportného vlaku. O svojom príbehu, ktorý v roku 1965 upravil spolu s Jánom Kadárom a Elmarom Klosom pre film, napísal: „Uvažoval

⁶⁹ V slovenčine boli nakrútené a na Slovensku sa odohrávali aj české predvojnové filmy filmy *Tatranská romance* (1934), *Jánošík* (1935) či *Matkina spoved'* (1937), boli však dielom českých scenáristov a režisérov.

⁷⁰ Podľa publicistu Šimona Kadeřávka (2021) proti realizácii filmu boli poprední predstavitelia komunistickej strany Gustáv Husák a Alexander Dubček.

⁷¹ Rozhovor z Elmarom Klosom ml. na DVD *Obchod na korze*, 2002, Bontonfilm.

⁷² Napr. filmové adaptácie *Transport z ráje* (1962), *Démanty noci* (1964), *Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou* (TV film, 1965), *Dita Saxová* (1967), *Collete* (2013).

som, čo vedie niekedy aj dobrého človeka k zlobe. Je to naozaj iba chamtivosť či subjektívne povahové vlastnosti? Myslím si, že dobré aj zlé stránky ľudskej povahy sa vždy realizujú v určitom stave spoločenského vedomia a svedomia. Človek je po každej stránke prispôsobivý, čo má svoje klady aj zápory. Smrť vydesenej stareny odkiaľsi z východného Slovenska, ktorý bol základom toho filmového, nevyvolala vlastne žiadne rozhorčenie, krutý čin suseda nikoho nepobúrila“ (Šmatlák, 2008, s. 89).

Ján Kadár absolvoval, podobne ako Grosman, počas 2. svetovej vojny pobyt v pracovnom tábore kvôli svojmu pôvodu, jeho rodičia i sestra zahynuli v koncentračnom tábore Osvienčim. Problematiky holokaustu sa (s výnimkou niekoľkých pasáží v strihovom filme *Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti*) dotkol až dvadsať rokov po vojne. Vďaka Grosmanovej poviedke našiel látku, prostredníctvom ktorej sa s odstupom času snažil vyrovnáť s vlastnou minulosťou. V roku 1966 v rozhovore pre New York Herald Tribune sa priznal, že *Obchod na korze* je mu najbližší zo všetkých filmov (Kadár, In Mikušová, 2020, s. 13). Pri Kádárovom výklade ústrednej myšlienky tohto diela sa ukazuje jeho súznenie s Grosmanovým tvorivým zámerom: „*Obchod na korze ukazuje slovenský fašizmus so všetkým provincionalizmom a familiárnosťou, ktoré sú mu vlastné, a s dôsledkami o to strašnejšími. Aj keď je vyzroprávaný cez dve postavy, dotýka sa širších súvislostí, a tak sa dá vzťahovať na akýkoľvek druh fašizmu. Hoci film rozpráva o osudoch jednotlivcov, v skutočnosti zobrazuje prototyp*“ (tamže).

Podľa Václava Maceka režisér Kadár v postave staršej židovky Rozálie Lautmannovej vytvoril láskavý portrét vlastnej mamy (Macek, 2008, s. 157). Autenticitu a hĺbku tejto postave vdýchla významná poľská herečka židovského pôvodu Ida Kamińska, ktorá bola v rokoch 1947 – 1967 riaditeľkou Štátneho židovského divadla vo Varšave. V dobe vzniku filmu bolo v Československu netradičné, aby židovských hrdinov stvárňovali herci židovského pôvodu, bola tu skôr prax obsadzovať ich zástupcami dvoch majoritných národov a zdôrazňovať tým fakt, že Židia sa výzorom nelíšia od väčšinového obyvateľstva.

Obeťou vo filme *Obchod na korze* nie je iba Židovka Lautmannová, ale i Slovák Tóno Brtko, ktorý sa nedokáže stotožniť s úlohou arizátora. Tvorcovia filmu sugestívne zobrazujú ako sa predstavitelia a podporovatelia vládnej moci prvej Slovenskej republiky dopúšťajú ekonomických a neskôr i fyzických represíí voči sociálne i fyzicky najbezbrannejším reprezentantom židovskej komunity. Tento prístup si u niektorých slovenských filmových publicistov vyslúžil aj kritiku. V roku 1966 Emil Lehuta v Slovenských pohľadoch poznamenal, že tvorcovia príslušníkov židovskej národnosti

videli „iba citovo, všeobecne súcítne, až sentimentálne“ a , že „židia neboli iba bedári a chudáci“ (tamže, s. 160). Podobné výhrady voči filmu zaujala Eva Vženteková (2013, s. 194) ktorá poznamenáva, že kým zobrazenie Brtku a jeho rodiny vrátane švagra Kolkockého – veliteľa Hlinkovej gardy sa nevyhýba naturalizmu, postavy Imra Kuchára – „bieleho Žida“, Lautmannovej či holiča sú vykreslené v opačnej, melodramatickej polohe.

Je pravdou, že Kadár s Klosom vyhrocujú v *Obchode na korze* konflikt medzi amorálnymi a prospechárskymi prívržencami režimu a jeho relatívne bezbrannými a nevinnými obeťami. Je však nekorektné a zjednodušené tento konflikt vo filme čítať ako spor národnostný – teda spor zlých Slovákov a dobrých Židov (prípadne ich prívržencov). Charaktery ústredných hrdinov filmu sú dôsledne psychologicky vykreslené, vyhýbajú sa stereotypom. Postava židovky Lautmannovej má ďaleko od melodramatickej a sentimentálnej hrdinky. V kontexte rozvíjanej témy dobového prenasledovania je síce obeťou nespravodlivého útľaku generujúcou súcít publika, jej plasticky vykreslená postava prináša i komické, resp. tragikomické momenty (aj vďaka nedoslýchavosti i prejavom senility). Vo vyhrotených situáciách prejavuje Lautmannová aj panovačnosť, vzdorovitosť i zlosť voči tragikomickej postave arizátora Brtku.⁷³

Charakter Tóna Brtku síce v úvode sľubuje divákovi komický archetyp mentálne jednoduchšieho submisívneho smoliara, v tragickom vyústení však odhaľuje svoj rozmer nadpriemerne citlivej a ľudskej osobnosti. Vzťah Lautmannovej a Brtku je prepracovanejší, uveriteľnejší a vzdialený melodramatickému vzťahu Evy a Igora z *Námestia svätej Alžbety*. Melodramatickým prvkom vo filme je len záverečná snová sekvencia radostnej prechádzky Lautmannovej a Brtku na korze, zaradená na odľahčenie tragického vyústenia snímky.

Obchod na korze bol u nás mnohými divákmi mylne interpretovaný ako protislovenský film a nepatrí medzi populárne divácke filmy.⁷⁴ Hoci je dnes zaradovaný medzi globálne najvýznamnejšie filmy s tematikou protizidovských represíí

⁷³ Režisérsku koncepciu deheroizovať a poľudštiť ústrednú židovskú hrdinku potvrdzujú aj spomienky Juraja Herza, ktorý pôsobil ako Kádárov asistent vo filme *Obchod na korze*. Poľská herečka židovského pôvodu Ida Kamińska chcela pôvodne stvárniť Lautmannovú ako typickú heroickú postavu, no Kadár jej povedal: „Nie, nie ste hrdinka, zabudnite sa to! Ste stará senilná Židovka z východného Slovenska!“ Citované z dokumentárneho filmu *Juraj Herz* uvedeného v cykle *Zlatá šedesátá* (3/26) (r. Martin Šulík, Česká republika, 2009).

⁷⁴ V ČSSR ho videlo necelých 700 000 divákov, hoci je potrebné priznať, že po Kádárovej emigrácii do USA bol stiahnutý z distribúcie.

a holokaustu, na Slovensku sa dodnes stretáva s relatívne rozporným prijatím. V poslednom období sa však opäť dostáva do pozornosti slovenských filmológov i médií, ktoré sa ho snažia priblížiť širšiemu publiku. Záujem o tento film oživila storočnica Jána Kadára v roku 2018 i sto-ročnica Ladislava Grosmana v roku 2021, ale hlavne vzostup fašizujúcich tendencií v slovenskej spoločnosti v posledných rokoch, ktoré tento film už pred vyše polstoročím vynikajúco reflektoval.⁷⁵

4.5. Filmy so židovskou tematikou v období normalizácie

Slovenská kinematografia sa v období 1970 – 1989 venovala židovskej tematike len okrajovo. Motívy arizácie či holokaustu sa v nej objavovali len sporadicky a nikdy netvorili dominantnú tému filmu, keďže prezentácia historických udalostí počas druhej svetovej musela byť opäť v súlade s dobovou ideológiou vládnucej komunistickej strany, v ktorej opäť narastali antisionistické, resp. antisemitské tendencie. Vo filme Štefana Uhra *Keby som mal pušku* (1971) o dospievaní mladého hrdinu Vlada počas vojnovnej Slovenskej republiky, sa objavuje motív prenasledovanej Židovky Maríny, ktorá je po prezradení jej úkrytu odvádzaná gardistami z dediny. Krátka scéna masového násilného vysídľovania Židov prostredníctvom vlakových transportov je súčasťou hraného filmu *Cnostný Metod* (1979). Snímka režiséra Jána Lacka je ostrou filmovou satirou voči ústredným politickým predstaviteľom vojnovnej Slovenskej republiky. Jej tragikomický príbeh si berie na mušku klerikalizmus, arizáciu, karierizmus a pokrytectvo cez výrazne karikovanú postavu ministerského radcu Metoda Šubíka. Tento amorálny katolík dá súhlas s vyst'ahovaním svojho židovského podriadeného Singera a jeho otca do Nemecka.⁷⁶ Motív železničného transportu Židov sa objaví aj vo filme režiséra Stanislava Párnického *Kára plná bolesti* (1985). Jeden z hlavných aktérov tejto drámy z obdobia vojnovnej Slovenskej republiky, nie veľmi bystrý smoliar a outsider Majo, sa v naivnej túžbe za lepším životom pridáva do vozňa so Židmi odvázanými do cieľovej stanice Dachau.

⁷⁵ V roku 2020 Slovenský filmový ústav vydal toto dielo na Blu ray a DVD nosiči v remastrovanej verzii, ktorú pripravil český Národní filmový archív. Jeho prílohou je aj metodický materiál Moniky Mikušovej pre učiteľov základných a stredných škôl.

⁷⁶ Židovský úradník Singer mladší je vo filme zobrazený ako tragikomická figúrka snažiaca sa kvôli svojej kariére a neskôr i prežitiu urobiť čokoľvek – uplácať vplyvných ľudí i dať sa pokrstiť (hoci na Šubíkovo sklamanie ako evanjelik). Súcitne je portretovaný iba v scéne jeho transportu z krajiny.

Filmy výraznejšie zameriavajúce sa na dramatické osudy Židov na Slovensku po roku 1938 sa prekvapujúco objavili až v tesne pred pádom komunizmu v Československu. V revolučnom roku 1989 vznikli až tri takéto snímky a všetky reprezentovali snahu ich tvorcov vyhnúť sa konvenčnému a ideologicky poplatnému pohľadu na slovenskú históriu. Vo filme Juraja Jakubiska *Sedím na konári a je mi dobre*, odohrávajúcom sa krátko po skončení druhej svetovej vojny, perzekúciu Židov reprezentuje tajomná židovská hrdinka Ester, ktorá sa stane spoločníčkou dvoch mužov obývajúcich opustený židovský dom – komedianta Pepeho a vojnového navrátilca Prengela. Chlapi sa čoskoro dozvedajú, že atraktívna, no psychicky nevyrovnaná Ester sa vrátila z koncentračného tábora, kde počala svoje dieťa. Krátko po tom, ako Ester porodí dcéru, je zavraždená hľadačmi ukrytého židovského zlata. Postava Ester v prvom slovenskom filme kriticky i ironicky reflektujúcom vzostup povojnového stalinizmu je alúziou na hrdinku Jakubiskovej novovlnnej snímky *Vtáčkovia, siroty a blázni* Martu. Protagonistka podobenstva o absurdnom a smutnom svete je tiež Židovka – o jej minulosti vieme len to, že jej rodičov zavraždili nepriatelia Židov. Mladá nespútaná Marta stelesňuje spoločenskú outsiderku, potomka krutej doby, ktorá sa stane múzou dvoch nonkonformných priateľov – Yoricka a Andreja a neskôr i katalyzátorom ich tragicky vrcholiaceho sporu⁷⁷.

Film Miloslava Luthera *Chodník cez Dunaj* (1989) rozpráva tragický príbeh dvoch mladých priateľov, Slováka Viktora Lesu a českého Žida Ticháčka. Dielo podľa scenára Vladimíra Körnera, Miloslava Luthera a Mariána Puobiša spája komornú historickú drámu s prvkami kriminálneho filmu so žánrom „road movie“. Venuje sa predovšetkým vzťahu ústredných hrdinov, ktorých charaktery sú výrazne kontrastné. Kým Viktor je bezstarostný mladý „frajera“, Ticháček reprezentuje plachého introverta rezignujúceho na vlastnú hrdosť. Zo strany okolia a spočiatku aj Viktora je vystavovaný antisemitským nárážkam, voči ktorým je už imúnny. Antisemitizmus a prenasledovanie Židov počas druhej svetovej vojny je vo filme zobrazované nielen prostredníctvom postavy Ticháčka. V záverečnej časti filmu dvaja mladí hrdinovia stretávajú vo vagóne ukrývajúcu sa rodinu poľských Židov utekajúcu pred prenasledovaním vo svojej domovine. Slovak Viktor sa kvôli nim a českému priateľovi rozhodne obetovať svoj život. Režisér Miloslav Luther sa

⁷⁷ Podobnú osudovú židovskú hrdinku nájdeme aj v Jakubiskovej filmovej ságe *Tisícročná včela* z roku 1983. Je ňou (opäť) Marta, dcéra židovského krčmára Gerscha. Kvôli nešťastnej láske k nej si mladý kresťan Jozef Nader vezme život.

o filme vyjadril slovami: „*Je to film o mladých roku 1939, pre mladých roku 1989.*“⁷⁸ V revolučnom období však *Chodník cez Dunaj* v kinách nezaujal významnejší počet divákov.

Vyrovňovanie sa slovenských tvorcov s minulosťou, rasizmom i nacionalizmom nájdeme aj v ďalšom diele z roku 1989. Poeticky ladený film *Sýkorka*, v réžii Pavla Gejdoša mladšieho, vznikol podľa knihy Pavly Kováčovej *Danka z Gaštanového nábrežia* a pokúšal sa priblížiť detské vnímanie závažných spoločenských udalostí roku 1938 v malom meste. Školáčka Danka sa v rodnom multietnickom Kežmarku stretáva s nepriateľskými výpadmi voči jej židovskému kamarátovi Teovi, na ulici často mína prázdninujúcich mladíkov z Hitlerjugend. Niektorí Slováci v mestečku začínajú mať predsudky i voči jej otcovi českej národnosti, ktorého v septembri 1938 povolajú do armády. Film *Sýkorka* sa podobne ako *Chodník cez Dunaj* (a implicitne i *Sedím na konári a je mi dobre*⁷⁹) dotýka aj novodobej histórie i istých úskalí česko-slovenských vzťahov. Je zaujímavou štúdiou prostredia i dusnej predvojnovnej atmosféry, chýba mu však výraznejší príbeh a jasnejšie definované divácke publikum.

4.6. Téma holokaustu v slovenských filmoch po roku 1989

Po roku 1989 téma prenasledovania Židov v slovenskom hranom filme prakticky vymizla. Jedným z dôvodov je zmena tematickej orientácie slovenskej hranej filmovej tvorby, ale i výrazný pokles produkcie hraných filmov v deväťdesiatych rokoch, ktorý vyvrcholil v roku 1996 privatizáciou a zánikom bratislavského filmového štúdia na Kolibe. Významná časť slovenských filmových tvorcov sa začala orientovať na divácky atraktívne žánre a filmy so židovskou tematikou sa v období vznikajúcej samostatnej Slovenskej republiky, kedy v spoločnosti opäť vzrástli nacionalistické a antisemitské nálady, nejavili ako divácky dostatočne atraktívne. Motívu holokaustu sa v tomto období dotkol iba popredný režisér porevolučných umeleckých filmov Martin Šulík. V jedinej scéne hraného diela *Krajinka* z roku 2000, ponúkajúcim tragikomické príbehy zo

⁷⁸ *Chodník cez Dunaj*. In: *Slovenská filmová databáza*. [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: http://www.skcinema.sk/ar1-sfu/sk/detail-sfu_un_cat.0-000070-Chodnik-cez-Dunaj-hrany-film/.

⁷⁹ V tomto Jakubiskovom filme sa stretávame s ústrednou dvojicou, ktorých vzťah sa dá zo slovenskej perspektívy interpretovať aj ako alúzia asymetrických česko-slovenských vzťahov. Kým Pepe reprezentuje stvárnú archetyp prefíkaného a extrovertného českého komedianta, Slovák Prengel je utiahnutejším, triezvejším a pokornejším hrdinom.

slovenskej histórie 20. storočia, sledujeme auto s ampliómom, ktoré vyvoláva smerom k židovským príbytkom, aké veci si môžu vziať po svojom vyhostení z domova.

Začiatkom tohto tisícročia sa téme holokaustu venoval v niekoľkých pozoruhodných snímkach dokumentarista slovenský Dušan Hudec. V dvojdielnom dokumente *Poslovia nádeje* v roku 2000 zachytáva výpovede niekoľkých slovenských Židov, ktorí prežili koncentračný tábor Osvienčim. V roku 2001 natočil dokument *Svedok* o Alexandrovi Breuerovi, ktorý po rokoch prináša svedectvo a spomienky na čas strávený v Pohotovostnom oddieli Hlinkovej gardy. Najväčšiu mediálnu pozornosť vyvolal Hudecov dokumentárny film *Miluj bližneho svojho* o pogrome na topolčianskych Židov v septembri 1945. Štyri dni pred jeho plánovanou televíznou premiérou v máji 2004 vydal ústredný riaditeľ verejnoprávnej Slovenskej televízie Richard Rybníček zákaz dokument odvysielat' a žiadal, aby režisér vystrihol zo snímky antisemitské a protirómske názory jedného zo žijúcich svedkov topolčianskeho pogromu. Podľa režiséra bolo dôvodom cenzúry aj zobrazenie nábožensky motivovaného násillia⁸⁰. Po kritike slovenských i zahraničných médií na tento zákaz a po proteste Ústredného zväzu židovských náboženských obcí v SR Rybníček zmenil svoje pôvodné rozhodnutie a film zaradil do vysielania s týždňovým sklzom 24. 5. 2004. V následnej televíznej diskusii označil politik Ján Čarnogurský film za protikatolícky a zdôvodňoval to viacerými prestrihmi, keď v rámci výpovede o tragédii boli zaradené zábery katolíckych kňazov, krížov apod. Historik Ivan Kamenec mu oponoval poukázaním na vysokú angažovanosť a početné zastúpenie katolíckych kňazov v štátnom aparáte vojnovéj Slovenskej republiky. Odvysielanie filmu *Miluj bližneho svojho* zaznamenalo mimoriadny záujem divákov a vynútilo si jeho reprízu dva dni po premiére (Franeek, 2011).

V tomto tisícročí oživil židovskú tému v slovenskej hranej tvorbe až film *Nedodržaný sľub* (2009) režiséra Jiřího Chlumského. Vznikol podľa skutočného príbehu slovenského Žida Martina Friedmanna, ktorý scenáristicky spracoval Jan Novák. Ide o prvý slovenský hraný film, ktorý mapuje históriu vojnovéj Slovenskej republiky výlučne z pohľadu mladého židovského hrdinu. Venuje sa „malým dejinám“ rodiny Friedmannovcov z Bánoviec nad Bebravou, ktorých súčasťou boli židovské obrady

⁸⁰ Podľa Hudeca film reaguje na historický fakt, podľa ktorého sa dvakrát stalo, „že mnohí kresťania pomáhali pri vyhánaní židov... Išlo mi o to pochopiť, prečo židia a kresťania, ktorí vyznávajú rovnaký princíp ‚miluj bližneho svojho‘ podľa neho tak často nekonajú“ Zdroj: HOCHÉL, J. *Etická a morálna otázka*. In: Film.sk, 2004, roč. 5, č. 7 – 8, s. 16 – 17 (Citované z Palúch, 2017, s. 51).

i tradície. Zároveň je exkurziou do „veľkých dejín“ Slovenskej republiky, ktorých súčasťou je portrétovanie osudu bánovského farára Jozefa Tisa, ktorý sa stane prezidentom prvej Slovenskej republiky. Práve scény s Tisom patria medzi ojedinelé scény, ktorý nie sú bezprostredne späté s príbehom Martina Friedmanna (fyzicky sa obaja stretnú iba raz), politika vojnovnej Slovenskej republiky však výrazne ovplyvní jeho osud, podobne ako aj osudy jeho rodiny a celej židovskej komunity. Vo filme navštívime s hrdinom zberný židovský tábor Sereď, kam talentovaný futbalista Martin nastúpi dobrovoľne, ale aj do pľúcne sanatórium či kláštor. Napokon sa dospievajúci hrdina pridá k partizánskemu oddielu vedenému sovietskym veliteľom. Kým židovská komunita je vo filme vykreslená ako sympatická a súdržná, nežidovskí hrdinovia (predovšetkým Slováci) sú portrétovaní zväčša v negatívnom svetle, často ako hrubí antisemiti. Jedným z mála nežidovských kladných hrdinov filmu je postava predstaveného kláštora, ktorý ukrýva a bráni židovských mentálne postihnutých chovancov pred antisemitskými útokmi dedinčanov. Negatívnymi hrdinami filmu nie sú len Jozef Tiso a prívrženci ľudáckej vlády prvej Slovenskej republiky. Film otvára aj tabuizovanú tému akou je otvorený antisemitizmus mnohých sovietskych i slovenských partizánov. Koprodukčný film Slovenska, Českej republiky a USA je asi najotvorenejšou hranou štúdiu antisemitizmu na Slovensku a za svoju nekompromisnosť vďačí aj zainteresovanosti zahraničných tvorcov – jeho režisér i scenárista pochádzajú z Čiech. Hoci skladá hold predovšetkým predstaviteľom židovskej komunity (podobne ako *Obchod na korze*), je poučným mementom pre celú slovenskú spoločnosť.

Tematikou holokaustu a antisemitizmu sa zaoberá aj film režiséra Martina Šulíka *Tlmočník* z roku 2018. Koprodukčná slovensko-česko-rakúska snímka, ktorá vznikla podľa scenára Mareka Leščáka a Martina Šulíka, reflektuje masové vyhladzovanie židov na Slovensku formou spomienok a konfrontácie potomkov páchatel'ov i obetí s vyše sedemdesiatročným odstupom. Hrdinami *Tlmočníka* sú asketický slovenský tlmočník židovského pôvodu Ali Ungár a rakúsky bonviván Georg – syn nacistického úradníka, ktorý dal zavraždiť Aliho rodičov. Vďaka spoločnej púti po Slovensku, kde starší hrdinovia hľadajú svedkov krutých udalostí, majú títo potomkovia niekdajších nepriateľ'ov možnosť spoznať jeden druhého a získať si vzájomný rešpekt a pochopenie. Melodramatický film *Tlmočník*, využívajúci prvky žánru roadmovie, je evidentne ovplyvnený oceňovanou snímkou *Ida* poľského režiséra Pawła Pawlikovského z roku 2013. Aj v Šulíkovom filme je putovanie dvoch antagonistických postáv nielen ich osobnou terapiou, no zároveň snahou odkryť aj celospoločenské dôsledky antisemitizmu

a štátom organizovaného násilia. Hoci aktérmi hranej snímky sú fiktívne postavy, film je inšpirovaný represáliami nemeckých (i rakúskych) fašistov na strednom Slovensku po potlačení Slovenského národného povstania na prelome jesene a zimy roku 1944.

Režisér Martin Šulík sa vyjadril, že príbeh o priateľstve dvoch starších mužov natočil, aby predovšetkým mladým divákom pripomenul krutosti druhej svetovej vojny. Motivovala ho k tomu zvýšená aktivita neonacistických skupín v strednej Európe v posledných rokoch (Roháčková, 2018). Vo filme *Tlmočník* sa sprítomňovanie hrôz druhej svetovej vojny realizuje aj ich analógiou k aktuálnej imperiálnej agresii Ruska na území súčasnej Ukrajiny.

V súvislosti s filmovými dielami s tematikou antisemitizmu, ktoré vznikli v posledných dekádach podľa reálnych udalostí, je potrebné ešte zmieniť filmovú trilógiu slovenského režiséra Mateja Mináča venovanú výnimočnému činu „britského Schindlera“ Nicholasa Wintona, ktorému sa v roku 1939 podarilo evakuovať 669 židovských detí z Čiech a Slovenska do Británie. Túto trilógiu tvorí český hraný film (s minoritnou slovenskou a poľskou účasťou) scenáristu Jiřího Hubača *Všichni moji blízcí* (1999), medzinárodne oceňovaný česko-slovenský dokumentárny film *Nicholas G. Winton – Síla lidskosti* (2002) a dokudráma *Nickyho rodina* (2011).

4.7 Útek z osviečimského pekla. Analýza filmu *Správa*

Aj ostatný slovenský film s témou holokaustu nakrútený v tomto tisícročí vychádza z reálnych udalostí. Slovensko-česko-nemecký film *Správa* režiséra Petra Bebjaka vznikol v roku 2020. Snímka bola nakrútená podľa autobiografickej knihy Alfréda Wetzlera *Čo Dante nevidel* opisujúcej úspešný útek dvoch mladých slovenských Židov z koncentračného tábora Osviečim-Brzezinka (tiež Auschwitz-Birkenau) v apríli roku 1944. Alfréd Wetzler a jeho spoločník Rudolf Vrba sa následne stali autormi 32-stranovej správy o genocíde v koncentračnom tábore, ktorou chceli vyvinúť medzinárodný tlak na zastavenie deportácií. V úvodných titulkoch česko-slovensko-holandského filmu *Colette*, ktorý je Wetzlerovi a Vrbovi venovaný, je ich správa označená za jeden z najdôležitejších dokumentov 20. storočia.

Román *Čo Dante nevidel* vyšiel prvýkrát v roku 1964 pod menom Jozef Lánik, čo bolo Wetzlerovo krycie meno po úteku z Osviečimu. Román nám približuje dvojročný autorov pobyt v koncentračnom tábore cez postavu slovenského Žida Karola. Začína sa už v apríli 1942, kedy je mladý hrdina Karol deportovaný do pracovného tábora. Následne sa

v próze zoznamujeme s mnohonárodnostnou komunitou väzňov, spoznávame denný pracovný režim zajatcov, krutosť a zverstvá dozorcov i následnú prípravu a realizáciu úteku Karola a Valéra z Osvienčimu s pomocou ďalších spoluväzňov. Román nám sugestívne sprostredkúva aj subjektívne pocity ústredného hrdinu počas pobytu v zajatí a aj dôvody, ktoré ho prinútili k mimoriadne riskantnému pokusu o útek. Podľa Zuzany Vargovej (2011, s. 73–74) autor pred nami otvára jedinečný svet vyhrotenej nenávisti, kamenisté cesty nielen svojich protagonistov Karola a Valéra, ale aj ďalších. „*Otvára stredoeurópske dejiny ako cintorín tisícok vyhasnutých očí, hromady ľudských tiel, ktoré sa museli vzdať svojich kufrov, batôžtekov, baličkov, a to „pozdlž cesty“, ktorá symbolicky vyjadruje odchod starého sveta, jeho istota príchodu nového, neistého, zahaleného rúškom tajomstva*“ (tamže). Popredný slovenský literárny kritik Alexander Matuška označil knihu *Čo Dante nevidel* za najlepší slovenský román vo svojom žánri (Matuška, In Wetzler, 2009, s. 257).

Filmová *Správa* podľa scenára Jozefa Paštéku, Tomáša Bombíka a Petra Bebjaka sa začína odvíjať v momente realizácie úteku v apríli 1944, ktorý nám Wetzlerov román odhaľuje až vo svojej druhej polovici. V prvej polovici filmu sledujeme dvoch mladých hrdinov ukrývajúcich sa niekoľko dní pod drevenými doskami a čakajúcich na moment, kedy z nich uniknú. Pomocou vizuálnych spomienok hlavného hrdinu, pisára baraku, na udalosti v tábore pred útekem, sa dozvedáme, že má meno Alfréd Wetzler. Film *Správa* kladie zároveň dôraz na priblíženie subjektívneho prežívania situácií ústredným hrdinom počas úteku. Nájdeme v ňom istú spriaznenosť s klasickým dielom československej novej vlny režiséra Jána Němca *Démanty noci* (1964) o úteku dvojice mladíkov z transportu smrti. Ešte výraznejšie však film *Správa* odkazuje na maďarský film režiséra Lászlóa Nemesa *Saulov syn*. Koprodukčná snímka režiséra Petra Bebjaka sa podobne ako Nemesov film usiluje o vykreslenie autentickej atmosféry, čomu napomáha aj časté snímanie hlavného hrdinu i jeho spoluväzňov ručnou kamerou z bezprostrednej blízkosti. Skľúčujúcu atmosféru vyvoláva farebné ladenie diela do mrazivých odtieňov bielej a šedej i pochmúrnych odtieňov hnedej farby. Autenticitu snímky podporuje aj medzinárodné herecké obsadenie. V úlohách utečencov sa objavia slovenskí herci Noel Czuczor a Peter Ondrejička, predstaviteľ medzinárodného Červeného kríža Warena stvárnil Škót John Hannah, v ďalších úlohách sa objavia nemeckí, poľskí i českí herci. Film podľa scenára Jozefa Paštéku, Tomáša Bombíka a Petra Bebjaka kladie zároveň dôraz na priblíženie subjektívnej skúsenosti ústredných hrdinov. Tvorcovia filmu *Správa* neskrývajú snahu

osloviť predovšetkým mladé publikum a tomuto cieľu podriaďujú dynamiku rozprávania i vizuálnu stránku filmu.⁸¹

Napriek tomu, že kostrou filmovej adaptácie je najdramatickejší moment románu *Čo Dante nevidel* – útek z koncentračného tábora, vo filme *Správa* sa práve táto ťažisková pasáž javí ako nedostatočne vymotivovaná. V románe bol riskantný útek dvoch hrdinov dôsledkom množstva neuveriteľnej krutosti, s ktorou sa stretli vo väzenskom pekle a o ktorom následne chceli podať svedectvo celému civilizovanému svetu. Dielo Alfréda Wetzlera nás od prvých strán dôverne oboznamuje s existenciou i motiváciami ústredného hrdinu i jeho spoluväzňov, ktorí sú dlhodobo konfrontovaní s ťažko pochopiteľným násilím v prostredí väzenského pekla. Vo filme *Správa* je minulosť hrdinu Alfréda vykreslená iba skratkovito cez pár flashbackov z počiatkov jeho pobytu v Osvienčime. Bebjakov film nám neponúka priestor pre výraznejšie vykreslenie vzťahov medzi spoluväzňami, tých vnímame ako kolektívneho hrdinu, ktorý čelí trestu nemeckých väzňov za útek Wetzlera a Vrba z tábora. Domáci kritici, predovšetkým známi literárnej predlohy, mali z filmovej adaptácie rozpačitý pocit. Eva Čobejová píše o tom, že ide o ďalší film o ukrutnostiach koncentráku, hoci od neho čakala viac: „*Pritom sme čakali najmä film o odvážnom úteku, ktorého cieľom bolo zachrániť ďalších ľudí pred transportom. A o tom, ako dvaja ľudia podstúpili veľké riziko aj utrpenie, aby priniesli svedectvo, ale stretli sa skôr so súcitom ako s odhodlaním konať. Dokonca zistili, že pre mnohých bolo pohodlnejšie nepoznať celú pravdu*“ (Čobejová, 2021).

Kým vo filme *Saulov syn* necháva László Nemes zobrazenie desivých činov v tábore smrti často na predstavivosť diváka, Peter Bebjak sa v *Správe* nevyhýba frekventovanému zobrazeniu explicitného násilia. Často sa vo filme stretávame s výjavmi, ktoré sú nám známe z iných lágrových filmov (napr. vraždy a týranie väzňov zoradených pred bezcitnými strážcami tábora, ponižujúca vstupná prehliadka nahých väzňov, hromady nahých vychudnutých mŕtvol atď.). Je evidentné, že týmito krutými scénami chceli tvorcovia podporiť opodstatnenosť a výnimočnosť úteku i správy Wetzlera a Vrba, napriek tomu má divák istý problém stotožniť sa s týmito filmovými hrdinami, keďže je v nich nevýrazne

⁸¹ Jeden z producentov filmu Ondřej Zima sa o filme vyjadril takto: „*Přestože bylo filmů na téma holocaustu natočeno již mnoho, nebude jich nikdy dost. Při jejich tvorbě je dnes potřeba cílit především na mladého diváka, čemuž je nutné přizpůsobit filmové vyprávění i vizuální prostředky.*“ Zpráva. In: ceskatelevize.cz. [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11343211214-zprava/21851212031/>.

a málo originálne exponovaná ich osobná skúsenosť, ktorú zažili pred útekom z koncentračného tábora. Alfréda Wetzlera nám film predstavuje ako symbolickú obeť už v prvom zábere, kde je v snovej scéne obesený na bráne koncentračného tábora. Priblížiť jeho ľudský postoj i poslanstvo, ktoré nájdeme v románe *Čo Dante nevidel*, sa filmu až tak presvedčivo nepodarilo.

Filmová adaptácia románu Alfréda Wetzlera sa dostala k divákovi z mnohých krajín. Koprodukčné dielo malo premiéru v USA 27. januára 2021 pod názvom *The Auschwitz Report*, v slovenských kinách bol kvôli pandémie koronavírusu uvedený až 23. 9. 2021. Okrem Čiech a Slovenska bol uvedený napríklad aj vo Veľkej Británii, Francúzsku, Nemecku či v Japonsku. Tvorcovia filmu *Správa* neskrývali už pred premiérou snahu osloviť predovšetkým mladé publikum a tomuto cieľu podriadili dynamiku rozprávania i vizuálnu stránku filmu. Bežakov film mal ambície nadviazať na globálny úspech (česko)slovenských protivojnových a humanistických filmov postavených na silných príbehoch a sugestívnom spracovaní, akými boli diela *Boxer a smrť* či *Obchod na korze*.

Ústredné poslanstvo filmu je evidentné a zrozumiteľné pre ľudí z rôznych kútov sveta. Počas záverečných titulkov filmu *Správa* začujeme sériu nenávistných prejavov viacerých súčasných svetových politikov nielen voči Židom, ale aj voči Rómom, migrantom či homosexuálom. Ide o jasne čitateľný odkaz tvorcov, že naša súčasnosť nie je až tak vzdialená a odlišná od obdobia, ktoré opísal vo svojom románe *Čo Dante nevidel* Alfréd Wetzler.

Slovenský film *Správa* stojí formálne i ideovo niekde na pomedzí antimelodramatickej poetiky maďarského filmu *Saulov syn*, na druhej strane čerpá aj z konvenčných lágrových filmov (*Colette* a *Majster*). Po formálnej stránke býva často prirovnávaný k maďarskému filmu Láslóa Nemesa kvôli ponurému vizuálu i dynamickému zachyteniu úteku dvoch židovských väzňov z osvienčimského tábora. Film *Správa* však nemá hĺbku, sugestívnosť i radikálnosť Nemesovho filmu. S poľským filmom *Majster* (2020) ho spája konvenčnejší pohľad na každodenný život v koncentračnom tábore i snaha zasiahnuť diváka zobrazením explicitného násillia. Po dramaturgickej stránke je *Správa* najmenej zvládnutým filmom zo spomínanej trojice, chýba mu výraznejšie vnútorné napätie i čitateľnejšia motivácia hlavných hrdinov. Hoci hrdinovia *Správy* pobyt v koncentračnom tábore prežijú, na rozdiel od *Majstra* sa jej záver sa nedá interpretovať ako jasný happyend. Film je poctou obetiam druhej svetovej vojny i reálnym hrdinom Wetzlerovi a Vrbovi, no zároveň ponúka divákovi evidentný odkaz, že doba násillia a nenávisti sa neskončila.

5 OBRAZ ALEXANDRA DUBČEKA V ČESKEJ A SLOVENSKEJ AUDIOVIZUÁLNEJ KULTÚRE

5.1. Obraz Alexandra Dubčeka ako bojovníka proti kolonializmu a iniciátora demokratizačných reforiem

Národné mýty sú frekventovane spájané aj s výraznými reprezentantmi národných dejín, politiky či kultúry. Národným hrdinom sú pripisované hrdinské skutky súvisiace s konštituovaním, pozdvihnutím či prežitím národa. V 20. storočí patril medzi najvýznamnejšie osobnosti slovenskej politiky i spoločenského života Alexander Dubček. Muž, ktorý bol v rokoch 1968 a 1969 lídrom Komunistickej strany Československa, je frekventovane považovaný za jedného z globálne najznámejších Slovákov 20. storočia. Alexander Dubček sa dostal do významnejšej pozornosti tlače, filmu a televízie počiatkom roku 1968, po svojom zvolení do funkcie 1. tajomníka Ústredného výboru Komunistickej strany Československa (ÚV KSČ). Následne sa stal ústrednou tvárou Pražskej jari – obrodného spoločenského procesu, ktorý prerušila okupácia vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 a následná normalizácia⁸². Po svojej abdikácii z funkcie v roku 1969 začal byť terčom politickej perzekúcie a do opätovnej pozornosti médií u nás i vo východnom bloku sa dostal až v roku 1989, keď sa stal predsedom československého Federálneho zhromaždenia. Zomrel v roku 1992, no dodnes patrí medzi populárne historické postavy, ktoré sú v priazni mediálneho záujmu. Vo verejnej diváckej televíznej ankete RTVS Najväčší Slovák z roku 2019 sa Dubček umiestnil na 6. mieste, v rámci osobností politicky aktívnych po roku 1945 ho predbehol len katolícky kňaz, spisovateľ a filantrop Anton Srholec.⁸³

Globálne najznámejší mýtus spojený s Alexandrom Dubčekom je jeho prezentácia ako bojovníka voči sovietskemu (resp. ruskému) imperializmu

⁸² Pojmom „normalizácia“ sa v dejinách Československa označuje zvyčajne obdobie po okupácii Československa v auguste 1968 do Nežnej revolúcie v novembri 1989. Ide o zvrät demokratizačných procesov Pražskej jari a návrat k represívnemu komunistickému systému. Výraz „normalizácia“ podľa Macháčka (2017, s. 406) zrejme prvýkrát použil Alexander Dubček tesne po návrate z podpisu Moskovských protokolov na pražskom letisku. Pod týmto pojmom si Dubček predstavoval návrat k bežnej „každodennej práci“ a upokojenie pomerov. Gustáv Husák dával prednosť termínu „konsolidácia“ (tamže).

⁸³ Finálne poradie v spomínanej ankete bolo nasledovné: 1. Milan Rastislav Štefánik (48 968 hlasov), 2. Eudovít Štúr (18 596 hlasov), 3. Anton Srholec (10 935 hlasov), 4. Andrej Hlinka (6 996 hlasov), 5. Cyril a Metod (4 888 hlasov) 6. Alexander Dubček (4 575 hlasov) a 7. Gustáv Husák (4 236 hlasov).

a kolonializmu pod rúškom komunistickej ideológie. V rámci dejín povojnovej strednej a východnej Európy sa zaradil do úzkeho kruhu popredných predstaviteľov krajín, ktorí sa odhodlali vzdorovať stalinistickému diktátu Moskvy – napríklad k juhoslovanskému prezidentovi Josipovi Brozovi Titovi či popravenému maďarskému premiérovi Imre Nagyovi.

Dubčekov príbeh sa dostal do pozornosti globálnej verejnosti aj vďaka tomu, že sa odohral na sklonku 60. rokov minulého storočia – v období studenej vojny a celosvetových antimilitaristických, antirasistických, emancipačných a demokratizačných protestov a zároveň v období masového rozvoja audiovizuálnych médií, predovšetkým televízie. Samotná Pražská jar bola z pohľadu západnej Európy a severnej Ameriky vnímaná ako túžba obyvateľov Československa po demokracii, emancipácii a priblížení sa západnému svetu. Presne v deň prijatia reformného akčného plánu KSČ, 5. apríla 1968 sa Dubčekov portrét dostal na titulnú stranu populárneho amerického týždenníka *Time*. Vo vnútri tohto čísla sa uvádza, že „*Dubček viac než ktokoľvek iný v Československu plánoval a presadzoval rozsiahle zmeny, ktoré sľubujú zmeniť náladu a kvalitu československého života a možno aj povahu komunizmu vo zvyšku východnej Európy.*“⁸⁴

Dubčekov životný príbeh je v mnohých literárnych a filmových dielach interpretovaný ako alegória boja dobra zo zlom. Predovšetkým jeho nezhody s Leonidom Il'jičom Brežnevom v lete roku 1968 a jeho únos do Moskvy, kde bol nútený podpísať Moskovské protokoly, sa frekventovane vykladajú ako alúzia na boj biblického Dávida s Goliášom (resp. sv. Juraja s drakom). Dubček, ktorý bol ešte začiatkom roku 1968 lojálny moskovskému vedeniu komunistickej strany, sa od jari roku 1968 pokúšal s podporou vedenia ÚV KSČ i vlády Oldřicha Černíka vymaniť z konzervatívneho politického vplyvu Moskvy. V priamej konfrontácii s Brežnevom však ostal po okupácii Československa a podpise Moskovských protokolov v auguste 1968 porazený. V apríli 1969 bol vo funkcii 1. tajomníka ÚV KSČ nahradený Gustávom Husákom, v roku 1970 bol vylúčený z KSČ a stal sa mechanizátorom v podniku Západoslovenské štátne lesy v Krasňanoch.

Dubček je frekventovane považovaný za inšpirátora reforiem, ktoré v Sovietskom zväze realizoval v druhej polovici 80. rokov 20. storočia generálny tajomník ÚV KSSZ

⁸⁴ Zdroj: Czechoslovakia: Into Unexplored Terrain. In: *Time*, 5. 4. 1968. Dostupné na internete: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,900048,00.html>.

Michail Gorbačov⁸⁵ a ktoré viedli k pádu komunistického režimu v strednej a východnej Európe. Z rovnakých dôvodov je (hlavne medzi reformnými komunistami a socialistami) vnímaný ako jeden z iniciátorov Nežnej revolúcie v novembri 1989. Obraz Dubčeka ako človeka revolučných zmien podporuje fakt, že sa skutočne nachádzal 17. novembra 1989 v Prahe. Hoci jeho účasť na najznámejšej protikomunistickej demonštrácii na pražskom Albertove bola skôr vecou náhody⁸⁶, Dubčeka v tento deň preventívne na niekoľko hodín zadržala polícia. V nasledujúcich dňoch vystúpil aj na protivládnych manifestáciách v Bratislave (23. novembra) a v Prahe (24. novembra).

Významným mýtotočným motívom inšpirovaným Dubčekom životným príbehom je jeho politické zmŕtvychvstanie v roku 1989. Po Nežnej revolúcii si opäť získal priazeň občanov, významnej časti politickej scény i médií (predovšetkým na Slovensku), vrátil sa do funkcie predsedu Federálneho zhromaždenia, ktorú zastával v roku 1969. Tento moment nám oživuje resurekčný mýtus – jeden z najstarších kultúrotypných naratívov. V našej kultúre ho poznáme hlavne v podobe biblického motívu zmŕtvychvstania Ježiša Krista, no objavuje sa už v skorších kultúrach, napríklad v starovekej Mezopotámii.⁸⁷ V súvislosti s Dubčekom je však resurekčný mýtus spochybňovaný z viacerých dôvodov: Dubček sa po roku 1989 vrátil do vrcholnej československej politiky, nedostal sa však na vytúžený post prezidenta Československa, ktorý zaujal v decembri 1989 Václav Havel. Dubčekov ponovembrový vplyv na smerovanie politiky v Československu už nebol taký výrazný ako v roku 1968. V decembri sa stal predsedom Federálneho zhromaždenia ako nestraník s podporou hnutia Verejnosť proti násiliu (VPN), ktoré bolo na Slovensku iniciátorom demokratizačných zmien v novembri 1989. V roku 1990 sa stal poslancom Snemovne

⁸⁵ Ruský nositeľ Nobelovej ceny mieru Andrej Sacharov uviedol, že Dubčekov boj za slobodu bol prológom nekrvavých revolúcií vo východnej Európe a v samotnom Česko-Slovensku (Banáš, 2009, zadná strana obálky).

⁸⁶ Dubček prišiel 17. 11. 1989 do Prahy na stretnutie s členom vedenia Komunistickej strany Talianska a poslancom Európskeho parlamentu Luigim Collaianim, ktorý mu oznámil Dubčekovu nomináciu na cenu Andreja Sacharova. Počas návštevy mu navrhol signatár Charty 77 Jan Urban, aby sa zúčastnil manifestácie mládeže na Albertove (Banáš, 2009, s. 319).

⁸⁷ V Babylone 2000 rokov p. n. l. existovala tradícia pripomínania si smrti a zmŕtvychvstania boha Marduka a jeho ženy Sarpaminit v rámci niekoľkodňovej oslavy Nového roku a príchodu jari. Ich smrť sa inscenovala prostredníctvom drevených sôch, ktoré boli rozsekané a spálené, pozostatky odvezené na vozoch a lodiach do chrámu Akitu. V chráme symbolicky zvíťazili nad smrťou a vrátili sa späť v podobe sôch bohov, ktoré na vozoch smerovali do Babylonu Ištarinou bránou (Andrews, 2012). V starovekom Egypte existoval populárny mýtus o zmŕtvychvstaní boha Usira (grécky Osirisa).

národov ako kandidát VPN, v roku 1991 sa s týmto hnutím rozišiel, keď sa hnutie rozštiepilo a vzniklo Hnutie za demokratické Slovensko Vladimíra Mečiara. Dubček nevstúpil do žiadnej z týchto strán, predpokladal, že ako nezávislá osobnosť bude mať väčší vplyv vo funkcii predsedu Federálneho zhromaždenia. Na Slovensku v tomto období už prebiehal proces transformácie reformných komunistov na sociálnych demokratov. V marci 1992 sa Alexander Dubček stal predsedom Sociálnodemokratickej strany Slovenska (SDSS), no tá v júnových voľbách do Slovenskej národnej rady získala iba 4-percentnú podporu voličov a nedostala sa do slovenského parlamentu. V paralelných voľbách do Snemovne národov Federálneho zhromaždenia získala SDSS 6,09 % hlasov a obsadila iba 6 mandátov. Dominantnou politickou stranou na Slovensku sa po voľbách v roku 1992 stalo Hnutie za demokratické Slovensko Vladimíra Mečiara, ktorý sa zaslúžil (spolu s Václavom Klausom) o rozdelenie Československa a po roku 1993 aj o nedemokratické smerovanie Slovenska. Dubček bol aj v roku 1992 dôsledným zástancom federatívneho riešenia česko-slovenských vzťahov, no jeho politický vplyv bol v porovnaní s Mečiarovým zanedbateľný. Je prekvapivé, že práve Dubček stál pri zrode Mečiarovej politickej kariéry. V januári 1990 predsedovi vlády SR Milanovi Čičovi navrhol Mečiara, v tej dobe neznámeho právnikovi zo Skloobalu Nemšová, na funkciu ministra vnútra a životného prostredia (Benedikovičová, 2015).

5.2. Dubček ako obranca slovenských národných záujmov

V slovenskom kultúrno-politickom kontexte je dodnes živý a minimálne rovnako relevantný iný mýtus spojený s Alexandrom Dubčekom. Ten ho vníma ako obhajcu slovenských záujmov v centralizovanom Československu riadenom dominantne českými politikmi. Interpretuje život Alexandra Dubčeka ako príbeh málo známeho Slováka, ktorý sa stal vedúcim predstaviteľom Československa a z tejto funkcie sa usiloval o pozdvihnutie Slovenska. Takýto výklad je analógiou populárnej rozprávky o Popolvárovi – outsiderovi a zápecníkovi, ktorý sa vydá do sveta a stane sa kráľom. Český historik Pavel Kosatík vo svojej publikácii *Slovenské století* uvádza, že o Dubčekovi v päťdesiatych rokoch vieme podstatne menej než sme vedeli o iných jeho spolustraníkoch Rudolfovi Strehajovi, Pavlovi Davidovi či Viliamovi Širokom (Kosatík, 2021, s. 302). Dubčekova politická kariéra už počas pôsobenia v Komunistickej strane Slovenska bola pritom mimoriadne úspešná a prekvapujúco dynamická. Po skončení 2. svetovej vojny sa Dubček zamestnal v trenčianskej droždiarni ako údržbár a operátor

destilačného systému. V roku 1949 sa stal organizačným tajomníkom OV KSS, v roku 1950 sa stal 1. tajomníkom OV KSS v Trenčíne a od októbra 1951 začal pracovať v ÚV KSS v Bratislave. V januári 1953 sa stal vedúcim tajomníkom Krajského výboru KSS v Banskej Bystrici. O dva roky neskôr, koncom augusta 1955, odišiel do Moskvy študovať na Vysokú školu politickú pri Ústrednom výbore Komunistickej strany Sovietskeho zväzu (ÚV KSSZ). Po návrate na Slovensko nastúpil v septembri 1958 do funkcie vedúceho tajomníka Krajského výboru KSS v Bratislave a v roku 1960 ho preložili do Prahy za tajomníka ÚV KSČ pre priemysel. Dubčekova politická kariéra sa rozbiehala v období upevňovania komunistického režimu v Československu, v časoch perzekúcií ideologických oponentov režimu a vykonštruovaných politických procesov. Z tohto vyplýva, že musel byť oddaným a bezproblémovým služobníkom stalinistického vedenia krajiny. Vo svojej autobiografii sa Dubček obhajuje, že ako trenčiansky stranícky tajomník sa na politických čistkách nepodieľal, vedel však o politických procesoch so svojimi staršími kolegami (Clementis, Novomeský, Husák, Okáli, Holdoš, Horváth a i.) obvinenými z tzv. „buržoázneho nacionalizmu“. Tie vnímal ako vybavovanie si osobných účtov a varovanie pred podporou slovenských aspirácií zo strany pražského vedenia KSČ (Dubček, 1993, s. 85).

Podľa Kosatíka (2023, s. 302) bol Dubček ešte v roku 1960 lojálny prezidentovi a 1. tajomníkovi ÚV KSČ Antonínovi Novotnému, keď sa prijímala nová „socialistická“ ústava, ktorá viac ako doteraz okliešťovala kompetencie slovenských orgánov. Dubček sa vo svojich pamätiach zveruje, že Novotný sa mu z diaľky javil ako dosť praktický a otvorený, v Prahe však zistil, že nevyniká múdrosťou, je často arogantný, chýba mu ohľaduplnosť a tolerantnosť k iným názorom, nie je schopný chápať kľúčové politické a ekonomické problémy krajiny (Dubček, 1993, s. 91). Dubček nesúhlasil s degradáciou slovenských národných orgánov na základe novej ústavy, nesúhlasil ani s nedostatkom financií v rozpočte na rozvoj niektorých zaostalejších regiónov Slovenska (tamže, s. 92 – 93). V roku 1962 bol (na Novotného príkaz) preložený naspäť na Slovensko do funkcie tajomníka ÚV KSS, v apríli roku 1963 bol zvolený za 1. tajomníka ÚV KSS.

Pôsobenie vo funkcii najvýznamnejšieho predstaviteľa komunistickej strany na Slovensku (1963 – 1968) si v autobiografii *Nádej zomiera posledná* Dubček pripomína predovšetkým ako sériu konfliktov s Antonínom Novotným, ktorý na neho útočil minimálne od marca 1964 (tamže, 1993, s. 118). Väčšina dokumentárnych i prozaických prác o Dubčekovi spomína motív dlhoročnej nevraživosti Novotného a Dubčeka v 60. rokoch, hlavne slovenskí autori oceňujú Dubčekovo systematické úsilie o hospodárske

pozdvihnutie Slovenska, ktoré však často narážalo na ignoranciu českej politickej reprezentácie Československa. Miroslav Londrák oceňuje, že Dubček od počiatkov vo funkcii 1. tajomníka ÚV KSS toleroval aj kritickejšie vyjadrenia k stavu slovenskej ekonomiky na straníckych fórach, hoci sám začal znižovanie investícií do slovenského spracovateľského priemyslu výraznejšie kritizovať až v polovici roku 1967 (Londrák, 2004, s. 164 – 166). Len zriedka sa objaví výraznejšia výčitka voči jeho pôsobeniu na poste 1. tajomníka ÚV KSS. Milan Zemko spomína Dubčekov nevýrazný a nudný prejav na aktíve straníkov a zväzákov v roku 1964, ktorý vyvolal medzi kritickými vysokoškólakmi všeobecné sklamanie. Na druhej strane Zemko oceňuje zmenu Dubčekových politických postojov v roku 1968 (Zemko, 2004, s. 180).

Aj na základe známeho a dlhodobého Dubčekovho sporu s Novotným, ktorý sa vyostril v roku 1967, a strate Novotného väčšinovej podpory v predsedníctve ÚV KSČ, sa Dubček 5. januára 1968 stal historicky prvým Slovákom na čele ÚV KSČ – v tomto období išlo o hierarchicky najvýznamnejší post v Československu, z hľadiska výkonu politickej moci relevantnejší než post predsedu vlády či prezidenta. Slováci sa už pred rokom 1968 viackrát dostali na post československého predsedu vlády – bol ním Milan Hodža (1935 – 1938), Viliam Široký (1953 – 1963) i Jozef Lenárt (1963 – 1968),⁸⁸ ale žiaden z nich si nezískal takú popularitu i mediálnu pozornosť ako Dubček. Ten je niekedy považovaný aj za iniciátora československej federácie, keďže tá sa pripravovala v priebehu roku 1968 a realizovala 1. januára 1969, počas Dubčekovho vládnutia na čele KSČ. Je pravdou, že po zvýšení právomocí slovenských orgánov volal Dubček už v pamätnom kritickom prejave na pôde ÚV KSČ koncom októbra 1967. Faktom však je, že výraznejším iniciátorom federalizácie bola Slovenská národná rada, ktorá sa v polovici marca 1968 prihlásila k federálnemu štátoprávnomu usporiadaniu ČSSR. Za hlavných protagonistov federalizácie považuje český historik Jan Rychlík podpredsedov vlády Oldřicha Černíka, Petra Colotku a Gustáva Husáka (Rychlík, 2012, s. 477). Neskorší Dubčekov nástupca na čele KSČ a prvý slovenský prezident Československa Husák sa stal v máji roku 1968 predsedom odbornej komisie pre prípravu ústavného zákona o česko-slovenskej federácii. Podľa jeho životopisca Michala Macháčka je práve Husák duchovným i reálnym otcom česko-slovenskej federácie (Macháček, 2017, s. 378).

⁸⁸ V neskoršom období sa stal predsedom československej vlády i Slovák Marián Čalfa (1989 – 1992).

Obraz Dubčeka ako obrancu slovenských národných záujmov je podporený aj ďalšími, hoci menej popularizovanými momentmi z jeho života. Sám Dubček v autobiografii *Nádej zomiera posledná* pripomína, že sa narodil v roku 1921 v Uhrovci v rodnom dome Ľudovíta Štúra. Hoci sa tak stalo len zhodou okolností, aj takáto udalosť je v časti slovenskej spoločnosti interpretovaná ako osudové znamenie, alegória osudového požehnania a predurčenia, alúzia na biblické Ježišovo zrodenie sa pod šťastnou hviezdou. Ľudovít Štúr v súčasnosti patrí u nás medzi najznámejších a najobľúbenejších Slovákov a o jeho pozitívnom prínose pre slovenskú kultúru i politiku sa v súčasnosti takmer nepolemizuje.⁸⁹ Sám Dubček bol pod vplyvom rodičov propagátorom odkazu Ľudovíta Štúra, od polovice 60. rokov sa usiloval napraviť jeho problematické prijímanie marxistickou propagandou. Je známe, že Marx s Engelsom odsudzovali úlohu slovanských národov pri potlačení maďarskej revolúcie v roku 1848, považovali ich za kontrarevolučné a nepriateľské voči robotníckej triede pokroku. Keďže ani Štúr nepodporoval maďarskú revolúciu a dôležitejšie preň bolo zrovnoprávnenie slovenského národa, nazeralo sa naň ako na „maloburžoázneho nacionalistu“ (Dubček, 1993, s. 118). Dubček však argumentuje, že slovenská revolúcia v rokoch 1848 – 1849 sa nemôže porovnávať s aktivitami iných národov, ktoré pomohli Habsburgovcom potlačiť revolúciu v Maďarsku, najmä Rusov a Chorvátov. Maďari popierali samu existenciu Slovenska a Slováci nemali armádu. Dubček si kladie otázku, proti komu mali Slováci v roku 1848 revoltovať než proti svojim maďarským utláčateľom (tamže). Boj proti protislovenským postojom zo strany pražských centralistov a názor, že aj v socializme má opodstatnenie národná hrdosť, Dubček prezentoval aj v prejavoch na mnohých kultúrnych podujatiach – oslavách storočnice Matice slovenskej v auguste 1963, oslavách 150. výročia narodenia Ľudovíta Štúra v Uhrovci v októbri 1965 či na oslavách 150. výročia narodenia J. M. Hurbana v Hlbokom v marci 1967.

Významným biografickým momentom posilňujúcim Dubčekov obraz národného hrdinu je jeho aktívna účasť v Slovenskom národnom povstaní, kde bol zranený a prišiel v ňom o brata Júliusa. Dubčekova snaha o zlepšenie obrazu Slovenska v rámci Československa sa však prejavovala aj dogmatickými postojmi voči kritickej reflexii slovenskej histórie. Podľa publicistu Šimona Kadeřávka (2021), vystúpil Alexander Dubček (spolu s Gustávom Husákom) proti realizácii filmu Jána Kadára a Elmara Klosa

⁸⁹ Jedným z mála súčasných slovenských kritikov Ľudovíta Štúra je sociológ Juraj Buzalka, napr. v monografii *Postsedliaci* (2023).

Obchod na korze (1965), ktorý tematizoval problematiku arizácie a malomestského antisemitizmu v období vojnovnej Slovenskej republiky. Táto medzinárodne oceňovaná snímka bola napokon zrealizovaná českým štúdiom Barrandov, údajne vďaka súhlasu Dubčekovho rivala Antonína Novotného⁹⁰.

Aj v súčasnosti je na Slovensku Dubček vyzdvihovalý predovšetkým ako obranca národných záujmov, menej frekventovane je vyzdvihovalá jeho snaha o demokratizáciu spoločnosti. Pavel Kosatík vo svojej publikácii *Slovenské století* objasňuje českým čitateľom, že demokratizácia verejného života nebola Dubčekovou prioritou a podporoval ju, kým slúžila jeho hlavnému cieľu, ktorým bolo zlepšenie postavenia Slovenska (Kosatík, 2021, s. 307). Jeho obraz ako bojovníka za slovenské záujmy vo svete plnom nepriateľov z cudzích krajín je preto v slovenskom politickom i umeleckom diskurze frekventovaný. V literatúre je takto štylizovaný napríklad v životopisnom románe Jozefa Banáša *Zastavte Dubčeka!* Banášova kniha má podtitul *Príbeh človeka, ktorý prekážal mocným* a dozvieme sa z nej, že medzi Dubčekových mocných neprajníkov nepatrila iba Rus Brežnev, ale aj viacerí českí politici, predovšetkým Antonín Novotný, Miloš Jakeš, ale aj Václav Havel. Banášov román tiež podsúva čitateľom informáciu, že za Dubčekovou predčasnou smrťou môže byť aj nevydarená operácia v pražskej nemocnici na Homolke.

Záujem o život a odkaz Alexandra Dubčeka udržiava v pozornosti verejnosti i jeho tragická, nevyjasnená smrť. Špekulácie o príčinách jeho automobilovej nehody 1. septembra 1992 sa dodnes objavujú nielen v bulvárnej tlači, využívajú ich aj dva najznámejšie slovenské romány o Dubčekovom živote – Banášov *Zastavte Dubčeka!* a Juríkov *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie*. Jozef Banáš v románe spája Dubčekovu smrť s jeho plánovanou účasťou na súdnom procese v Moskve. Svoju hypotézu o Dubčekovej smrti médiám objasňoval takto: „*Piateho septembra mal ísť Dubček svedčiť do Moskvy ako svedok procesu o zákaze Komunistickej strany ZSSR, ktorý navrhol vtedajší prezident Jel'cin. S Dubčekom mal svedčiť aj niekdajší poľský premiér Piotr Jaroszewicz, ktorého spolu s manželkou Alicou Sloskou zavraždili dodnes neznámi páchatelia 1. septembra 1992 o jednej v noci v ich varšavskom byte. O osem*

⁹⁰ Podľa Elmara Klosa ml. československý prezident Antonín Novotný svoj súhlas na realizáciu politicky kontroverzného scenára vnímal ako akt istej škodoradosti voči Slovákom a ich politickej reprezentácii. Podľa rozhovoru s Elmarom Klosom ml. na DVD *Obchod na korze*, 2002, Bontonfilm.

hodín mal autohaváriu Dubček. Musela by to byť nezvyčajná náhoda. Ale je to len moja hypotéza“ (TASR, 2012).

Ľuboš Jurík v epilógu svojho románu *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie* tiež spomína vraždu Piotra Jaroszewicza v noci na 1. septembra 1992, aj vraždu afganského prezidenta Nadžibulláha koncom septembra 1992, ktorý mal v Moskve svedčiť o zločinnej činnosti KSSZ. Hoci Jurík pripomína, že tieto konšpiračné teórie sa nikdy nepotvrdili, uvádza aj iné názory (napr. ruskej bojovníčky za ľudské práva Galiny Starovojtovej), podľa ktorých za Dubčekovou smrťou mohla stáť ruská tajná služba KGB, resp. československá ŠtB. Iná hypotéza o Dubčekovej likvidácii je spojená aj s Vladimírom Mečiarom. Jeho moc mohol Dubček ohroziť z pozície budúceho prezidenta Slovenskej republiky, na ktorú ho už v roku 1992 navrhovali niektorí politici. V roku 2015 sa objavili nepotvrdené podozrenia, že na Dubčeka v prednovembrových časoch donášal Vladimír Mečiar, ktorý mal kontakty s KGB (Benedikovičová, 2015). Špekulácie o Dubčekovej nehode neutíchajú ani vyše 30 rokov po jeho smrti, stále lákajú nové publiká a posilňujú jeho mýtus spravodlivého a dobrého človeka zvädzajúceho boj s rôznymi podobami zla.

Dubčekovský mýtus má isté paralely s jánošíkovským mýtom – predovšetkým v sprítomňovaní snahy nositeľa obetovať sa pre blaho komunity – národa, bojovať za spravodlivejšiu spoločnosť. Takéto mýty zrkadlia absenciu národnej kolektívnej odvahy i neschopnosť záujmových skupín v predmodernej kmeňovej spoločnosti konať v prospech spoločných (materiálnych i duchovných) záujmov a hodnôt. Podobne ako pri Jánošíkovskom mýte (pozri Timko, 2014, s. 133 – 147), aj Dubčekov životný príbeh je často interpretovaný ako príbeh ľudského a obetavého rebela (hoci na rozdiel od Jánošíka v postavení významného reprezentanta štátnej moci), vzdorujúceho cudzím nepriateľom za slobodu a blaho národa. Dubčekova predčasná smrť môže byť interpretovaná ako alúzia na mučenícku smrť Ježiša Krista (resp. Jánošíka) v mene pokoja a slobody iných.⁹¹

⁹¹ Spisovateľ a publicista Ladislav Ťažký (2004, s. 22) sa pozastavuje nad tým, že mnoho významných slovenských osobností zomrelo tragickou a nevyjasnenou smrťou. Podobný názor nájdeme aj v epilógu knihy *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie* (Jurík, 2015, s. 573).

5.3. Mediálny obraz Alexandra Dubčeka v období Pražskej jari

Predovšetkým pre českú verejnosť bol Dubček po nástupe do funkcie 1. tajomníka ÚV KSČ neznámou tvárou. „*Dubček nepatřil k nejznámějším a nejfotografovanějším osobnostem,*“ uvádza Jiří Vančura v knihe *Naděje a zklamání* a dodáva, že Dubčekova fotografia, ktorú zverejnili noviny 6. januára 1968, bola niekoľko rokov stará. Dubček na seba výraznejšie neupozornil a jeho osobné názory boli verejnosti neznáme (Vančura, 1990, s. 21).

Krátko po zvolení sa stal Dubček tvárou obdobia liberalizácie československej spoločnosti známeho pod názvom Pražská jar. Začiatkom apríla 1968 prezentoval Akčný program KSČ – 32-stranový dokument, jednomyselne schválený a prijatý novým vedením ÚV KSČ. Reformný stranický program kládol dôraz na občianske slobody, napr. slobodu prejavu, potvrdil právo na zhromažďovanie, vznik dobrovoľných organizácií, združení a spolkov. Vyjadril zámer strany zrušiť cenzúru, zaručiť občanom slobodu pobytu spojenú s vycestovaním do zahraničia atď. Akčný program sľuboval aj hospodársku spoluprácu so zahraničnými (i kapitalistickými podnikmi), otvorila sa i otázka drobného súkromného podnikania. Kým Československý rozhlas Akčný program nazval *Československá cesta k socializmu*, zahraniční komentátori ho nazvali *Socializmus s lidskou tvárou*. Sám Dubček slogan *Socializmus s lidskou tvárou* začal frekventovane používať ako označenie liberálnejšieho, humanistickejšieho a nezávislejšieho politicko-ekonomického smerovania Československa. Podľa Zdeňka Mlynára, prvý, kto použil tento slogan *Socializmus s lidskou tvárou*, bol český progresívny sociológ a filozof Radovan Richta, ktorý bol futuroológom komunizmu a razil teóriu vedecko-technickej revolúcie (Mlynář, 1990, s. 151).

Dubčekova tvár sa stala reprezentantom novej éry budovania socializmu v Československu aj vďaka tomu, že v tom čase to bol charizmatiký, sympatický a často usmievajúci sa politik. Veľa jeho súčasníkov sa zhodne, že Dubček nebol dobrý rečník, zajakával sa, plietol si slová, nehovoril zďaleka tak oduševnene ako Gustáv Husák (pozri napr. Jurík, 2016, s. 571). Viac ako štátnickými prejavmi zaujal prirodzenosťou a schopnosťou bezprostrednej komunikácie s bežnými ľuďmi a médiami. Jedna z najikonickejších Dubčekových fotografií vznikla na verejnom kúpalisku v Santovke 16. júna. Fotograf ČTK Ľudovít Fulle tam zachytil 47-ročného Dubčeka v momente skoku zo skokanského mostíka s rozpaženými rukami. Ikonická fotka vyšla na titulke populárneho časopisu *Mladý svět* a prevzalo ju mnoho zahraničných periodík. Na

sovietsko-československom straníckom stretnutí v Čiernej na Tisou, ktoré sa začalo 29. júla 1968 a trvalo štyri dni, Brežnev Dubčekovi vyčítal (okrem zrušenia cenzúry) aj túto momentku, považoval ju za nehodnú vedúceho stranického predstaviteľa (Schniererová, 2019).

Šíreniu popularity Alexandra Dubčeka napomohla aj podpora mediálne známych umelcov, predovšetkým hercov a spevákov. Významný český herec a dramatik Jan Werich sa vyznal zo svojho kladného vzťahu k Dubčekovi v populárnej relácii Československej televízie *Co vy na to, pane Werichu* v dobe po rokovaníach v Čiernej nad Tisou takto: „*Vono se Dubčekovi strašně hezky fandí... von se směje, ten jeho optimismus je nakažlivej, von mluví srozumitelně... von je obyčejnej člověk. A lidi takovýdlemu člověku rádi fandí.*“⁹²

Po začatí okupácie Československa 21. augusta 1968 patril Dubček spolu s prezidentom Ludvíkom Svobodou k osobnostiam, ktorým obyvatelia Československa najintenzívnejšie vyjadrovali svoju podporu. Tá sa prejavovala skandovaním hesiel alebo nápismi na stenách budov a plagátoch. Často mali tieto ľudové heslá aj humornú formu, napr. „*Dubčekovi slivovici, Brežněvovi po palici*“ (Kourová, 2008). Aj po podpise Moskovských protokolov patril Dubček medzi najpopulárnejšie osobnosti v Československu. Známa je reportáž *Československého filmového týždenníka* (č. 29/1968) zo 6. septembra 1968, v ktorej Dubčeka obdarúvajú na ulici kyticami speváčka Marta Kubišová a herečka Iva Janžurová, ďakujú mu v mene umeleckej obce a ubezpečujú ho o ich oddanosti.⁹³

5.4. Dubčekov mediálny obraz v období československej normalizácie

Po nástupe Gustáva Husáka do funkcie 1. tajomníka ÚV KSČ v apríli 1969 sa Alexander Dubček začal vytrácať zo stránok československej tlače, z rozhlasového éteru a z televíznych obrazoviek. Hoci značnú podporu obyvateľov stratil podpisom tzv. „obuškového“ zákona dňa 22. augusta 1968⁹⁴, zásadným momentom prehodnotenia

⁹² Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=97QRvUPYl8c>.

⁹³ Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=etWNUjraBOg>.

⁹⁴ „Obuškový zákon“ je ľudové označenie pre *Zákonné opatrenie predsedníctva Federálneho zhromaždenia č. 99/1969 Zbierky z 22. augusta 1969 o niektorých prechodných opatreniach nutných k upevneniu a ochrane verejného poriadku*. Tento právny predpis udeľoval Zboru národnej bezpečnosti mimoriadne právomoci na perzekúciu oponentov komunistického režimu. Občania sa nesmeli zúčastňovať na akciách narušujúcich „verejný poriadok“. Potrestané mali byť aj osoby, ktoré „odpierajú plniť povinnosti vyplývajúce z ich služobného postavenia alebo pracovného zaradenia a sťažujú tak

Dubčekovho obrazu v spoločnosti bol interný dokument KSČ *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ* z decembra 1970, ktorý bol publikovaný v masovom náklade dňa 14. 1. 1971. Tento stranícky materiál označil Alexandra Dubčeka ako hlavného vinníka udalostí v roku 1968 – tu interpretovaných ako spoločenská kríza vrcholiaca kontrarevolúciou, tým, že podľahol oportunistickým a protisocialistickým silám.

Poučenie z krízového vývoja, ktorého autorstvo sa pripisuje ľuďom okolo Vasilu Biľaka, vytvorilo novú paradigmu pohľadu na obdobie Pražskej jari. Tento pohľad sa snažilo popularizovať aj niekoľko propagandistických celovečerných filmov, ktoré vznikli v počiatočnej politickej „normalizácii“ po roku 1970. Samotný Alexander Dubček sa stal objektom parodizovania vo filme *Hroch* roku 1973 českého režiséra a scenáristu Karla Steklého. Nepriiznanou inšpiráciou snímky je absurdná satirická poviedka F. M. Dostojevského *Krokodíl*⁹⁵. V Steklého filme bankového úradníka Bedřicha Hrocha prehltne hroch zo zoologickej záhrady. Úradník to prežije, vylihuje si v útrobach hrocha a ten sa stane záhadnou hovoriacou atrakciou. Tú si vyhliadne skupina po moci bažiacich politikov a novinárov, ktorí ju zneužijú na manipulatívnu a populistickú kampaň. Alegorická fraška *Hroch*, zosmiešňujúca obrodný proces z roku 1968, obsahuje pasáže, ktoré sú satirickým výkladom Pražskej jari z pohľadu normalizačnej ideológie. Jedným z hlavných hrdinov filmu je minister Borovec – egoistický, mocibažný a hlúpy človek, ktorému spriatelení novinári vytvárajú imidž populárneho politika. Nielen meno Borovec, ale i jeho typický klobúk sú alúziou na Dubčeka. V jednej zo scén sa Borovec necháva fotografovať v plavkách na verejnom kúpalisku, napokon za potlesku novinárov skočí z mostíka, čo je evidentná paródia na ikonickú fotografiu na kúpalisku v Santovke a zároveň satirické poukázanie na Dubčekov „kult osobnosti“ (obr. 10).

Film *Hroch* patrí medzi najvýraznejšie propagandistické diela kriticky sa vyrovnávajúce s obrodným procesom v roku 1968. V súčasnosti je považovaný za jeden z najhorších filmov českej kinematografie vôbec, v rokoch 2009 a 2010 sa jeho titul stal

úsilie o udržanie verejného poriadku, či nerušeného chodu pracoviska“. Ľudia zadržaní na základe zákonného opatrenia mohli byť súdení v skrátenom konaní, pričom boli obmedzené právomoci obhajcu. Bezpečnostné orgány zároveň získali právo zadržiavať akúkoľvek osobu vo väzbe až tri týždne bez vznesenia formálneho obvinenia (Klubert).

⁹⁵ Ide o absurdný príbeh väzneného úradníka Ivana Matvejiča, ktorý je vinou vlastnej neopatrnosti prehltnutý vystavovaným krokodíлом. Po počiatočnom zdesení prítomných, medzi ktorými nechýba nemecký majiteľ vystavovaného zvierat'a, manželka nebohého úradníka a ich rodinný priateľ, sa všetci upokoja, keď sa z útrov krokodíla ozve Ivan Matvejič – živý a zdravý.

dokonca názvom anticeny pre najhorší český film roka (Koura, 2009). Obraz kritiky obrodného procesu sa objavil aj v ďalších českých filmoch *Za volantem nepřítel* z roku 1974 režiséra Karla Steklého a *Tobě hrana zvonit nebude* z roku 1975 v réžii Vojtěcha Trapla. Išlo o dramaturgicky nezvládnuté propagandistické snímky, ktoré nemali výraznejší divácky ohlas. V roku 1977 vznikol aj film *Hněv* režiséra Zbyňka Brynychy kritizujúci ekonomické reformy konca 60. rokov, v neskoršom období sa v československej kinematografii takýto výrazne kritický, resp. parodický pohľad na rok 1968 už neobjavoval. Výnimkou boli niektoré epizódy z detektívneho televízneho seriálu *30 případov majora Zemana* (predovšetkým *Studna* a *Mimikry*).

5.5 Román *Mráz přichází z Kremlu* a jeho televízna podoba

Pozoruhodným pohľadom na okolnosti vzniku Pražskej jari, okupáciu Československa a priebeh rokovaní pred podpisom Moskovských protokolov sa stal autobiografický román Zdeňka Mlynáře *Mráz přichází z Kremlu*. Mlynář v rokoch 1956 – 1968 pôsobil v Ústave štátu a práva Československej akadémie vied, kde sa okrem iného podieľal na koncepcii politického systému v roku 1967, ktorá boli využitá aj v Akčnom programe KSČ z apríla 1968. Počas Pražskej jari sa stal tajomníkom ÚV KSČ, v novembri tohto roku z tejto pozície rezignoval. Mlynářov autobiografický román vznikol na prelome rokov 1977 a 1978, krátko potom, čo emigroval z Prahy do Viedne. Písal ho z pozície disidenta, signatára Charty 77. Kniha vyšla v roku 1978 v nemeckom Kolíne nad Rýnom, v roku 1980 aj v Londýne pod názvom *Night Frost in Prague: The Road to Humane Socialism*. V úvode jej prvého pražského vydania z roku 1990 priznáva, že pri jej písaní neveril, že počas života aktérov Pražskej jari bude uverejnená v Československu. Mlynář tiež priznáva subjektívnosť svojho pohľadu na historické udalosti, vie, že memoárová literatúra nemôže nahradiť objektívne analytické štúdie, ale zato má viac čitateľov (1990, s. 8).

Mráz přichází z Kremlu je dominantne autobiografiou časovo ohraničenou jeho pôsobením v KSČ v rokoch 1946 až 1970. Opisuje legendárne zasadnutie predsedníctva ÚV KSČ 20. augusta 1968, ktoré bolo večer prerušené predstaviteľmi okupujúcich vojsk Varšavskej zmluvy a deportáciou popredných predstaviteľov ÚV KSČ do Moskvy. Mlynář, na rozdiel od Dubčeka, Černíka, Kriegla, Smrkovského, Šimona a Špačka, nebol násilne zavlčený do Moskvy. Do Kreml'a sa dostavil až na Dubčekovu žiadosť 25. augusta spolu so zvyškom stranického vedenia – Švestkou, Lenártom, Jakešom,

Barbírkom a Rigom (tamže, s. 229) a zúčastnil sa tam rokovaní s predstaviteľmi ÚV KSSZ.

V Mlynárovom románe nechýba sofistikovaná odborná analýza okolností vzniku Pražskej jari i príčin násilného potlačenia obrodného procesu. Kniha je pohľadom na československú povojnovú stranícku politiku tematicky blízka Dubčekovej autobiografii *Nádej zomiera posledná*, ktorá vznikla na základe zaznamenaných rozhovorov z rokov 1990 až 1992, kedy bol Dubček aktívnym predsedom Federálneho zhromaždenia. Mlynárov text však prináša úprimnejší, otvorenejší a zároveň analytickejší pohľad na historické udalosti než neskoršia Dubčekova autobiografia, aj vďaka tomu, že nebol písaný z pohľadu aktívneho politika. *Mráz přichází z Kremle* prináša štylisticky zvládutejší a jazykovo i žánrovo pestrejší text. V autobiografii nájdeme i zákulisné historky o významných československých i sovietskych straníckych predstaviteľoch a Mlynár sa pri nich neostýcha využívať šťavnatý hovorový štýl. Pasáže analyzujúce pozadie politických udalostí, charakter i postoje jej predstaviteľov nezaprú odborný a exaktný štýl skúseného politológa.

Podobne ako Dubček, aj Mlynár mal skúsenosť so študijným pobytom v Moskve v 50. rokoch, hoci český autor v Sovietskom zväze pôsobil ešte počas vládnutia J. V. Stalina. Mlynár študoval v rokoch 1950 až 1955 na Právnickej fakulte Lomonosovovej univerzity, jeho spolužiakom bol Michail Gorbačov. Vo svojich názoroch na dobovú politickú situáciu v Sovietskom zväze je oveľa kritickejší než Dubček vo svojich pamätiach. Mlynár odhaľuje poddanskú mentalitu sovietskeho ľudu, zveruje sa, že už ako mladý adept práva postrehol, že v tejto krajine súdnictvo neslúži výkonu spravodlivosti, ale ako nástroj moci.

Zaujímavou pasážou románu, aj v kontexte tejto prednášky, je Mlynárov pohľad na osobu Alexandra Dubčeka. Ten sa rozchádza s tradičným názorom, že kľúčom Dubčekovej popularity je jeho úsmev⁹⁶. Zásadným faktorom Dubčekovej obľúbenosti je podľa Mlynára fakt, že on svojim ideálom veril a vládol v dobe, kedy sa celý národ oddával potrebe viery. Nebol autoritárskou osobnosťou, no nebol ani ľahko ovplyvniteľný. Dubček neveril v úlohu násilia a moci ani v pozitívnom zmysle (Mlynár, 1990, s. 138 – 139). Mlynár odmieta názor jeho dobových politických rivalov (Emila Riga, Vasila Biľaka a Drahomíra Koldera), že si Dubček budoval kult osobnosti, vyčíta

⁹⁶ Podľa tohto kritéria by mal byť podľa Mlynára miláčikom ľudu Čestmír Císař (Mlynár, 1990, s. 138).

mu však nerozhodné taktizovanie medzi rôznymi skupinami vo vnútri strany, a tiež v spore s Moskvou (tamže, s. 141).

V autobiografii Mlynár konštatuje, že Dubček nie je masarykovským humanistom (tamže, s. 140). Preto je nekorektné jeho mýtizovanie ako kľúčového širiteľa demokracie v Československu. Dubček skutočnú silu a perspektívne politické dôsledky radikálnej demokratickej kritiky nedokázal domyslieť. Chcel ich využiť k vlastným zámerom, odlišným od zámerov jednotlivcov a spoločenských síl, ktoré túto kritiku vyvíjali. Keď radikálny reformný prúd zosilnel a prestal slúžiť jeho zámerom, bol z toho prekvapený i rozľútostený (tamže, s. 115). Je známe, že Dubček označil pred Brežnevom pražské spisovateľské kruhy kritizujúce stranu za „*maloburžoázne elementy, ktoré usilujú o bezbrehú demokraciu*“ (Stehlík – Groman, 2021, s. 151). Mlynár za zdanlivo naivnými krokmi Alexandra Dubčeka vo veľkej politike vidí súhrn okolností, ktoré ho utvárali: detstvo a mladosť prežité v Sovietskom zväze, politické skúsenosti získané výlučne vo vnútri stranického aparátu a životné skúsenosti z praxe politického boja na Slovensku (Mlynár, 1990, s. 117). Dubček nevedel, čo je politická demokracia v spoločenskom živote, nikdy ju nezažil. Jeho veľkými ideálmi boli preňho princípy marxizmu-leninizmu, veril im a za čestných ľudí považoval tých, ktorí týmto ideálom veria. Pretože mal praktickú skúsenosť zo Slovenska, preceňoval význam osobných vzťahov v politike. Mlynár objasňuje čitateľom, že za to môže historicky málo rozvinutá občianska spoločnosť na Slovensku, tvoriaca základ politickej demokracie (tamže, s. 118). Mlynár kritizuje Dubčeka za príliš veľký optimizmus v odhade vlastných možností proti zámerom Kremľa, preceňovanie osobných momentov v politike a dôveru v politických priateľov. Ešte začiatkom roku 1968 boli Dubčekovými spojencami v spore s Novotným aj Vasil Biľak, Drahomír Kolder a Alois Indra – politici, ktorí začiatkom augusta podpísali tzv. pozývací list Brežnevovi, slúžiaci ako zámienka vojskám piatich krajín Varšavskej zmluvy k okupácii Československa. Mlynár vyčíta Dubčekovi nerozhodnosť, či skôr pomalé rozhodovanie v situáciách, ktoré vyžadovali neodkladné rozhodovanie (tamže, s. 141).

Mnohovrstevný autobiografický román *Mráz přichází z Kremlu* sa stal námetom britského televízneho filmu *Invázia*, ktorý v roku 1980 produkovala nezávislá televízia Granada. Film režiséra Leslie Woodheada a scenáristu Davida Boultona v úvode britským divákom cez čiernobiele dokumentárne zábery približuje okupáciu Československa vojskami Varšavskej zmluvy v roku 1968. Objasňuje, že jej cieľom bolo dosadenie novej, Moskve poslušnej vlády, tak ako sa to stalo v Maďarsku a neskôr

i v Afganistane. Nasledujúca pasáž ponúka zábery Zdeňka Mlynára na rakúsko-československých hraniciach spolu s jeho hereckým predstaviteľom Paulom Chapmanom a tvorcovia televízneho diela tu priznávajú, že im ide o presnú rekonštrukciu historických udalostí podľa písomných záznamov a Mlynárovho popisu. Hraná sekvencia televíznej dokudrámy, inšpirovaná časťou Mlynárovej autobiografie, sa začína rokovaním ÚV KSČ večer 20. augusta 1968, v momente, kedy sa jej členovia dozvedajú, že krajina je okupovaná. Hraný dokument nám približuje internáciu Dubčeka a jeho kolegov v Moskve, ktorej sa Mlynár nezúčastnil. V tejto pasáži sa scenárista David Bouton inšpiroval aj denníkmi vtedajšieho predsedu Národného zhromaždenia Josefa Smrkovského. Až 25. augusta prichádza do Kremľa Zdeněk Mlynář, aby sa zúčastnil s ďalšími československými predstaviteľmi rokovaní s Komunistickou stranou Sovietskeho zväzu. Vo filme podpisuje tzv. Moskovské protokoly ako posledný, až po Dubčekovi.

Britská televízna dokudráma prezentuje dvoch ústredných kladných hrdinov – Zdeňka Mlynára a Alexandra Dubčeka. Mlynár je vo filme stvárnený ako agilný proreformný politik odmietajúci kolaboráciu v promoskovskej vláde, jeho postoje sú tlmočené divákovi aj formou jeho vnútorných monológov a komentárov prezentovaného deja. Dubček je v porovnaní s Mlynárom oveľa mlkvejší a váhavejší politik, ale proreformná časť predstaviteľov ÚV KSČ mu prejavuje oddanosť a dôveru, spolieha sa na jeho úsudok. Už v úvode filmu je Dubček archívny zábermi (napríklad z pražských osláv 1. mája 1968) exponovaný ako obyvateľmi mimoriadne obľúbený politik. Komentár ho predstavuje ako celoživotného komunistu, ktorý má dôveru ľudí a je stelesnením Pražskej jari. Epilóg televízneho filmu zobrazuje príchod Alexandra Dubčeka v podaní herca Juliana Glovera na slovenskú premiéru Cikkerovej opery *Hra o láske a smrti* v septembri 1973 v bratislavskom Slovenskom národnom divadle. Diváci v hľadisku zaregistrujú, že majú vedľa seba bývalého československého tajomníka ÚV KSČ, hoci v tejto dobe už bez funkcií a moci. Náhle sa zdvihnú a spievajú československú hymnu, čím vytvárajú synekdochický obraz jednotnej podpory českého a slovenského ľudu Dubčekovi. Emocionálne výraznou scénou je aj prvé stretnutie Mlynára s Dubčekom v Kremli. Najvyšší predstaviteľ KSČ leží po kolapse vyčerpaný v posteli, Mlynár ho drží za ruku a objasňuje kolegovi, akú obrovskú podporu má v celej československej spoločnosti. Kým v románe Mlynár prejavuje k Dubčekovi isté sympatie i ľudské pochopenie, no má zároveň výhrady k jeho politickým krokom, v britskej dokudráme je Dubček zobrazovaný v súlade so svojím zidealizovaným obrazom,

rozšíreným v celom západnom demokratickom svete. Je národným hrdinom, ťažko skúšaným, no hrdým predstaviteľom malej krajiny v područí Sovietskeho zväzu. Televízny film vznikol v Británii v čase studenej vojny a je evidentnou obžalobou sovietskeho imperializmu.

Na obrazovke Československej televízie sa *Invázia* objavila až v auguste 1990. Prezentovaná verzia zaujala dvojjazyčným českým a slovenským dabingom podľa národností stvárňovaných hrdinov. Hercovi Julianovi Gloverovi, ktorý stvárnil Dubčeka, prepožičal hlas významný slovenský herec Ladislav Chudík. Samotný Dubček si televízny film pozrel až po novembri 1989 a potvrdil, že všetko podstatné v ňom zodpovedá historickým skutočnostiam.⁹⁷ Je zrejmé, že mu musel takýto úctivý pohľad na jeho politickú úlohu v roku 1968 lichotiť.

5. 6. Dubčekov mýtus po Nežnej revolúcii

Už krátko po Dubčekovej tragickej smrti začali na Slovensku na jeho počesť vznikať pamätníky, pomenúvali po ňom ulice i školy (napr. Trenčianska univerzita Alexandra Dubčeka (1997)). Okrem záujmových spolkov, médií a kultúrnych inštitúcií mali na šírení Dubčekovho odkazu výrazný vplyv aj politici, predovšetkým ľavicovo orientovaní. Dňa 20. augusta 2002 pred budovou slovenského parlamentu na Námestí Alexandra Dubčeka (vzniklo v roku 2001), predseda Slovenskej národnej rady Jozef Migaš (zo Strany demokratickej ľavice) odhalil pomník s bronzovou Dubčekovou bustou. V októbri 2008 bol v Slovenskej národnej rade schválený zákon o zásluhách Alexandra Dubčeka, ktorý hovorí, že „Alexander Dubček sa mimoriadne zaslúžil o demokraciu, o slobodu slovenského národa a o ľudské práva“. Tento zákon navrhla vtedajšia vládna strana SMER – sociálna demokracia, ktorej predsedom je od jej vzniku Robert Fico.

Robert Fico patrí medzi zásadných slovenských politikov 21. storočia a od roku 2006 je už štvornásobným predsedom slovenskej vlády. K politickému odkazu Alexandra Dubčeka sa hlási už od 90. rokov. Fico, bývalý člen KSČ a následne Strany demokratickej ľavice, založil SMER v roku 1999 a v jej počiatkoch ju profiloval ako stredovú stranu tzv. tretej cesty, ktorej inšpiráciou mu boli britskí labouristi vedení Tony Blairom. Po prehratých parlamentných voľbách v septembri 2002 v súboji s pravicovým lídrom Mikulášom

⁹⁷ Vo februári 1990 sa Dubček v programe britskej televízie ITV *World in Action* osobne stretol s hercom Julianom Gloverom.

Dzurindom sa Ficova strana začala výraznejšie profilovať v ľavicovom politickom spektre. V roku 2005 SMER pohltil 3 menšie ľavicové, resp. stredoľavé politické subjekty – Stranu demokratickej ľavice (SDL), Sociálnodemokratickú alternatívu (SDA) a aj Sociálnodemokratickú stranu Slovenska (SDSS), ktorej v roku 1992 krátko predsedal aj Alexander Dubček. Ficova strana zmenila svoj názov na SMER – sociálna demokracia a v nasledujúcom období sa profilovala ako pro-európska, hoci vzhľadom na proklamovanú stredoľavú orientáciu bola výrazne konzervatívna. Pre členskú základňu a voličov SMER-u bolo lákavé hlásiť sa k Dubčekovým hodnotám humanistického socializmu, keďže mnohí z nich boli buď bývalí členovia KSČ, resp. to boli ľudia so sentimentom k bývalému režimu či konzervatívci s výhradami k liberálnej demokracii. Hlásiť sa k odkazu reformného komunistu bolo pre Fica i dobrým pragmatickým ťahom v časoch integrácie Slovenska do Európskej únie. Dubček bol totiž jedným z mála známych a uznávaných slovenských politikov v Európe, ktorý mal proeurópsky imidž.⁹⁸

Už prvá Ficova vláda⁹⁹ sa začala hlásiť k slovenským národným mýtom a známym slovenským hrdinom, čím posilňovala svoj pronárodný charakter. Zároveň sa začal Fico podieľať na tvorbe nových mýtov spojených s koreňmi slovenskej štátnosti. Pred voľbami v roku 2010 bola za účasti predstaviteľov vládnej strany SMER – SD odhalená pred budovou Bratislavského hradu socha Svätopluka na koni, hoci o pôsobení tohto nitrianskeho kniežat'a na území dnešného hlavného mesta Slovenska nie sú relevantné dôkazy. Robert Fico už v roku 2008 označil knieža Svätopluka za „kráľa starých Slovákov“, hoci väčšina historikov sa zhoduje, že o Slovákoch sa dá hovoriť najskôr po vzniku Uhorského štátu – teda o storočie neskôr (Kern, 2008). V prejave k 15. výročiu vzniku Slovenskej republiky hovoril Fico o „rozumnom štátnom historizme“, ktorý má mládež priviesť k vlastenectvu (tamže). Jeho kritici to považovali za falšovanie dejín, ktoré slúži štátnej propagande a zároveň nacionalistickej a populistickej rétorike predsedu vlády.

Roberta Fica, ktorý sa rád hlási k tradícii Jánošíka, Štúra či Dubčeka, veľa politológov vníma ako priameho pokračovateľa populistickej, nacionalistickej a autoritárskej politiky premiéra Vladimíra Mečiara. Tradícia populistickej a nacionalistickej politiky na Slovensku však siaha ďaleko pred rok 1989. Za prvého

⁹⁸ V roku 2016 bola busta Alexandra Dubčeka odhalená za Ficovej účasti v budove Európskeho parlamentu v Štrasburgu.

⁹⁹ Prvá vláda Roberta Fica vznikla po parlamentných voľbách uskutočnených 17. júna 2006. Vládu tvorilo 11 zástupcov strany SMER – sociálna demokracia (SMER – SD), traja zástupcovia Slovenskej národnej strany (SNS) a dvaja zástupcovia Ľudovej strany – Hnutia za demokratické Slovensko (LS – HZDS).

národného populistu považuje sociológ Juraj Buzalka Ľudovíta Štúra, zároveň ho považuje za romantického vodcu, ktorého líderstvo je postavené na hrdosti a vzdore, ale aj na idealizácii sociálnej bázy, z ktorej hrdina odvíja svoju legitimitu. Podľa Buzalku bol Štúr národný populistický romantik hlavne preto, že sa do tejto roly vedome či nevedome štylizoval a jeho učeníci a neskôr mašinéria národného štátu ho v tejto podobe zakonzervovali (Buzalka, 2023, s. 67).

O vplyve Ľudovíta Štúra na svetonázor idealistického národovca a marxistu Alexandra Dubčeka sme už v tejto práci písali. Juraj Buzalka (tamže, s. 67) považuje Dubčeka za pokračovateľa línie romantických vodcov na Slovensku, hoci nepatrí medzi tzv. konšpiračné typy (ako Andrej Hlinka, Vladimír Mečiar či Robert Fico), ale má bližšie ku konsenzuálnemu modelu vodcovstva liberálnej demokracie (podobne ako Milan Rastislav Štefánik či Andrej Kiska). Je evidentné, že Dubček svojmu zidealizovanému obrazu, ktorý vznikol pričinením jeho priaznivcov a médií v období Pražskej jari, uveril a do značnej miery ho podporoval. Svedčí o tom nielen Dubčekova spokojnosť s jeho romantizujúcim stvárnením vo filme *Invázia*, ale predovšetkým jeho politický testament – kniha *Nádej umiera posledná*, ktorú podľa rozhovorov s ním v rokoch 1990 až 1992 spracoval novinár Jiří Hochman.

Kniha *Nádej zomiera posledná* vyšla prvýkrát v angličtine v New Yorku v roku 1993, teda rok po Dubčekovej smrti, pod názvom *Hope Dies Last*. Má formu tradičnej autobiografie písanej v prvej osobe a venuje sa udalostiam od Dubčekovho narodenia po rok 1989. Podľa Jiřího Hochmana mali s politikom v pláne pripraviť aj epilóg pamätí venujúci sa obdobiu po roku 1989, no prekazila to osudná Dubčekova autonehoda. Prvých dvadsať kapitol knihy pripravenej Hochmanom (z finálnych tridsiatich) stihol Dubček prečítať a pripomienkovať (Dubček, 1993, s. 287). Takmer polovica autobiografie sa dotýka obdobia rokov 1968 až 1970, Dubček v nej podrobne vykresľuje svoj pohľad na zrodenie Pražskej jari, okupáciu Československa v auguste 1968, i potlačenie reformných snáh po roku 1968. *Nádej umiera posledná* je z veľkej časti obhajobou Dubčekových politických krokov počas pôsobenia v Komunistickej strane Československa. Nenájdeme v nej kritické zhodnotenie Dubčekovho účinkovania vo vysokých straníckych funkciách v priebehu 50. rokov. Politik síce priznáva, že prípady politickej či ekonomickej perzekúcie sa počiatkom 50. rokov určite vyskytli, no jemu sa do pozornosti nedostali (tamže, s. 71).¹⁰⁰ Ani spomienky na štúdiá

¹⁰⁰ V epizóde podcastu *Přepište dějiny* s názvom *100 Let Saši Dubčeka* jeho autori Michal Stehlík a Martin Groman pripomínajú, že počas Dubčekovho pôsobenia na mieste krajského tajomníka KSS v Banskej

v Moskve po roku 1955, neobsahujú u Dubčeka zďaleka toľko kritiky sovietskej spoločnosti, ako nájdeme v Mlynárovej autobiografii. Dubček si z tohto obdobia spomína na vrúcne prijatú Titovu návštevu Moskvy v roku 1956 a opisuje svoje prekvapenie, keď sa dozvedel o Stalinových krutostiach (tamže, s. 79 – 80). Celá publikácia je rozprávaná z pohľadu presvedčeného marxistu, ktorý aj v 80. rokoch zostáva verný ideálom socializmu.

Sebaromantizujúci charakter Dubčekových pamätí pramení nielen z toho, že vznikli na základe rozhovorov s aktívnym politikom, ale aj z faktu, že ich editor Hochman mal k Dubčekovi priateľský a obdivný vzťah (čo prezentuje v úvodnom poďakovaní i v epilógu), navyše boli vydané krátko po politikovej neočakávanej smrti. Je prekvapivé, že *Nádej zomiera posledná* zostáva aj dnes najcitovanejším zdrojom informácií o Dubčekovom živote. Väčšina literárnych a filmových diel s dubčekovskou tematikou vytvorených po roku 1993, boli touto autobiografickou knihou ovplyvnené. Môže za to aj fakt, že dodnes nevznikla komplexnejšia a, bohužiaľ, ani kritickejšia publikácia o jeho živote (porovnateľná napr. s biografiou *Gustáv Husák* od Michala Macháčka). Drvivá väčšina známych štúdií a monografií o Alexandrovi Dubčekovi je napísaná až s pietnou pokorou a úctou k tomuto svetoznámemu politikovi.

V roku 2010 vznikol vo verejnoprávnej Slovenskej televízii 53-minútový dokumentárny film *Alexander Dubček* s podtitulom *Vizionár, reformátor a Európan*, ktorý režíroval Ivan Predmerský. Scenáristami filmu boli Ivan Laluha, Ladislav Šoltýs a Ivan Predmerský. Ústredným komentátorom filmu je Ivan Laluha, v titulkoch uvedený ako pedagóg, vedecký pracovník a osobný priateľ Alexandra Dubčeka. Medzi ďalšími respondentmi, ktorí približujú Dubčekov život a odkaz, sú jeho priatelia či spolupracovníci: Pavol Pollák, Teodor Baník, Jozef Zrak, Ladislav Ťažký, Ladislav Šoltýs, a tiež jeho syn Pavol Dubček.

Dokumentárny film je mimoriadne konzervatívnou dokumentárnou kolážou výpovedí Dubčekových blízkych, doplnenou archívnymi filmovými zábermi, fotografiami a zväčša pokojnými skladbami vážnej hudby. Táto vyslovene pietna spomienka ľudsky i ideovo blízkych osôb neprináša žiadne zásadnejšie informácie, ktoré by sme nepoznali z Dubčekovej autobiografie *Nádej zomiera posledná*. Film sa programovo vyhýba konfrontačnému tónu, jeho aktéri sa dopĺňajú vo vyratúvaní Dubčekových benefitov pre

Bystrici bolo v banskobystrickom kraji vysťahovaných z politických dôvodov 77 rodín. Zdroj: <https://podcasts.apple.com/cz/podcast/100-let-sa%C5%A1i-dub%C4%8Deka/id1540840694?i=10005429282> 96.

slovenskú i európsku spoločnosť. Dozvedáme sa v ňom, že v päťdesiatych rokoch Dubček nevedel naprávať krivdy veľkej politiky, ale v regionálnych pomeroch vedel pomôcť jednotlivcom. Po štúdiách v Sovietskom zväze sa vrátil ako človek, ktorý chce robiť reformy a bojovať proti zaostalosti Slovenska. Spomína sa jeho účasť pri rehabilitáciách následkov kultu osobnosti začiatkom 60. rokov i obviňovanie z liberalizmu a nacionalizmu od jeho neprajníkov počas jeho vedenia komunistickej strany na Slovensku. Ivan Laluha označuje obdobie Dubčekovho pôsobenia na Slovensku 1963 – 1967 za „bratislavské predjanie“¹⁰¹. Za dôvody okupácie Československa v roku 1968 považuje Laluha aj nezáujem USA ísť kvôli obrane našej krajiny do konfliktu so Sovietskym zväzom, čím nadbieha antiamerickým postojom reformných komunistov i slovenských nacionalistov. O „obuškovom zákone“ z roku 1969 nepadne vo filme ani slovo, meno Gustáva Husáka zaznie v dokumente iba raz – ako meno človeka, ktorý sa vedel prispôbiť novej politickej situácii. Z ideového hľadiska sa Predmerského dokument pokúša o istú „politickú nestrannosť“, v konečnom dôsledku oslovuje predovšetkým prívržencov reformného socializmu a konzervatívnejšie publikum. V dobe vzniku musel dokument ideologicky vyhovovať aj vládnucej strane SMER, keďže sa v ňom spomína Dubčekova snaha o rozvoj sociálno-demokratického hnutia po novembri 1989. Ivan Laluha navyše v dokumente označuje Dubčeka za hľadača sociálnej spravodlivosti, čo bola v tej dobe populárna štylizácia Roberta Fica. Podobne ako Banášov román *Zastavte Dubčeka!*, aj Predmerského dokument štylizuje Dubčeka do pózy sociálne cítiaceho národného hrdinu, ktorého si váži celý svet.

V roku 2018 nakrútil pre RTVS Juraj Lihosit celovečerný dokumentárny film *Vycestovacia doložka pre Dubčeka*. Tento film, využívajúci hrané i archívne materiály, v úvode približuje zásadný politický prínos Dubčeka v období Pražskej jari, no jadrom snímky je sledovanie Dubčeka Štátnou bezpečnosťou v rokoch 1970 – 1989. Dokudráma opisuje aj okolnosti Dubčekovej cesty do Talianska, kde mu na univerzite v Bologni v roku 1988 udelili doktorát honoris causa. Film okrem osoby Dubčeka približuje aj mašinériu československých mocenských orgánov, ktoré o povolení vycestovať na Západ rozhodovali. Vo filme vystupujú okrem iných aj historici Ľubomír Morbacher, Daniel Povodný, Stanislav Sikora, Viktor Borisovič Kuvaldin, politológovia Ivan Laluha a Miroslav Kusý i Dubčekovi synovia Pavol a Milan. Lihositova dokudráma je formálne i tematicky originálnejšia ako Predmerského dokument z roku 2010, hoci sa minimálne rovnako intenzívne snaží vystavať

¹⁰¹ Termín „bratislavské predjanie“ sa objavil už o dva roky skôr, v tlačovom vyjadrení strany SMER k 50. výročiu okupácie Československa (Schutz, 2008).

úctivý a pietny pomník politikovi Pražskej jari. Film približuje Dubčeka ako v Československu politicky perzekvovanú a v západnej Európe populárnu a uctievanú osobu. Frekventovane pritom využíva naratív Dubčeka ako inšpirátora demokratických zmien vo východnom bloku na konci 80. rokov minulého storočia.¹⁰² Jeho cesta do Talianska v novembri 1988, kde ho prijal i pápež Ján Pavol II., je vo filme prezentovaná ako začiatok Dubčekovho návratu do veľkej politiky.

5.7. Dubček ako hrdina historického seriálu *České století*

Hoci sa téma obrodného procesu a okupácie Československa objavila vo viacerých českých a slovenských ponovembrových filmoch (*Pelíšky*, *Hořící keř*, *Rebelové*, *Operácia Dunaj*), v stredoeurópskej hranej televíznej tvorbe sa ako dramatická postava Dubček prvýkrát výraznejšie objavil až v televíznom seriáli Českej televízie *České století* z rokov 2013 a 2014. Deväťdielny televízny cyklus režiséra Roberta Sedláčka si dal za cieľ mapovať kľúčové momenty v dejinách Československa a do istej miery i demýtizovať jeho výrazné historické postavy. Ľuboš Ptáček považuje tento televízny cyklus za prvý porevolučný seriál zameraný na „veľké dejiny“ a prirovnáva ho k žánrovo príbuzným seriálom *Gottwald* (5 dielov, 1985 – 1986) a *Povstalecká história* (8 dielov, 1983 – 1984). Takéto normalizačné diela boli síce podriadené dobovej ideológii, ale s porevolučným seriálom od scenáristov Sedláčka a Kosatíka ich spájali štýl a narácia, predovšetkým spôsob časovej segmentácie, prezentácia reálnych historických postáv, používanie dokumentárnych prvkov a dominantný spôsob konštrukcie dejín prostredníctvom dialógu. Tieto seriály sa neschovávajú za „nehistorické žánre“ (detektívne príbehy, komédie, rodinné filmy) a snažia sa v rámci daného ideologického pohľadu prezentovať históriu (Ptáček, 2018, s. 189).

Dubček sa objavil až v troch častiach deväťdielného cyklu *České století*, čo demonštruje jeho význam v kontexte československých dejín – minimálne pre autorov tohto seriálu. V posledných dvoch epizódach cyklu *Poslední hurá* (mapujúceho obdobie revolúcie v roku 1989) a *At' si jdou* (o priebehu delenia Československa v roku 1992) je Dubček v stvárnení českého herca Aloisa Švehlíka menej výraznou postavou na úkor iných protagonistov – Václava Havla a Mariána Čalfu, resp. Vladimíra Mečiara a Václava Klause. Ústredným aktérom je však v podaní slovenského herca Jána Galloviča v šiestej epizóde

¹⁰² Historik Stanislav Sikora v televíznom filme označil Dubčeka za komunistu so srdcom demokrata.

cyklu *České století*, nazvanej *Musíme se dohodnout*. Táto časť televízneho filmu mapuje udalosti od večera 20. augusta do podpisu Moskovských protokolov 26. augusta 1968. Ide o komorný príbeh, ktorého prvá časť sa odohráva v interiéroch ÚV KSČ a druhá v kremľských sálach, kde prebiehajú rokovania o dohode medzi moskovským vedením Ústredného výboru Komunistickej strany Sovietskeho zväzu (ÚV KSSZ) a predstaviteľmi ÚV KSČ. Alexander Dubček je v tejto epizóde tradične poňatý ako líder progresívneho vedenia KSČ, hoci jeho štylizácia do úlohy rázneho vodcu je predovšetkým v úvode epizódy zjavne preexponovaná. V momente, keď sa Dubček dozvedá od predsedu vlády Oldřicha Černíka o okupácii, až hystericky okrične členov predsedníctva, aby mu venovali pozornosť. Takýto teatrálny prejav Jána Galloviča je v rozpore s Dubčekovým umierneným a často váhavým charakterom, ktorý sledujeme v neskorších chvíľach, a do istej miery aj s historickými udalosťami¹⁰³.

V prvej časti televízneho filmu je Alexander Dubček súčasťou relatívne súdržného vedenia KSČ, ktoré rázne odmieta okupáciu Československa vojskami Varšavskej zmluvy. Dubčekových najbližších spojencov reprezentujú predseda vlády Oldřich Černík, predseda Národného zhromaždenia Josef Smrkovský a zásadový člen ÚV KSČ František Kriegel. V kruhu najvyšších predstaviteľov KSČ sa Dubček spočiatku stretáva len s miernym odporom. Jeho najvýraznejším názorovým oponentom je promoskovský komunista Vasil Biľak, ktorý je v podaní slovenského zabávača Petra Marcina zjavne karikovaný ako málo inteligentný, neohrabaný funkcionár s východoslovenským akcentom. Až po deportácii do Moskvy stretáva Alexander Dubček svojho ústredného protivníka – Leonida Brežneva. Prvý tajomník ÚV KSSZ je v podaní ruského herca Alexandra Ignatušu plnokrvným a presvedčivým predstaviteľom excelentného manipulátora, ktorý sa pokúša na Dubčeka vyvíjať nátlak v rôznych podobách. Dokáže byť voči prvému tajomníkovi ÚV KSČ odmeraný, arogantný až direktívny, no v istých momentoch sa snaží voči Dubčekovi pôsobiť žoviálne a priateľsky. Na zmenu postoja psychicky i fyzicky labilného Dubčeka v moskovskom zajatí voči dohode s okupantmi má však výrazný vplyv aj nátlak československého prezidenta Ludvíka Svobodu a predovšetkým presvedčanie Gustáva Husáka, ktorý je v podaní Jána Grešša portrétovaný ako oportunist a karierista. Práve motív vzrastajúceho vplyvu Gustáva Husáka na zmenu postoja predstaviteľov ÚV KSČ pri podpise

¹⁰³ V Dubčekových pamätiach *Nádej zomiera posledná* sa jej autor priznáva, že správa o okupácii „vyvolala na chvíľu rozhorčenie a chaotickú diskusiu, na ktorej som sa nezúčastnil. Po chvíli omráčenia som sa snažil spamätať“ (Dubček, 1993, s. 197).

Moskovských protokolov je mimoriadne originálnym a podnetným prínosom celej epizódy, keďže demaskuje príčiny nasledujúceho Husákovho politického rastu a zároveň korene normalizácie v Československu.

Záver epizódy *Musíme se dohodnout* predstavuje Dubčeka ako porazeného človeka bezducho sa pohybujúceho na recepcii po podpise Moskovských protokolov. Za zvukov balalajok sa ocitá v násilnom objatí Brežneva, ktorý mu priateľsky radí, aby sa doma snažil obhajovať iba záujmy komunistov. Táto scéna demaskuje porážku Československa v boji o nezávislosť od Sovietskeho zväzu a definitívny koniec demokratizačných snáh Pražskej jari. Záverečná scéna televízneho filmu však následne prináša i malé víťazstvo Dubčeka (a jeho československých kolegov), ktorý si u Brežneva vyžiadal, aby sa s československou delegáciou mohol vrátiť do Prahy aj František Kriegel, jediný predstaviteľ ÚV KSČ, ktorý Moskovské protokoly odmietol podpísať. Záber na Kriegla usadeného v lietadle smerujúceho do Prahy odhaľuje benefity ústupkov československého vedenia ÚV KSČ voči Moskve, medzi ktoré patrila aj istá Brežnevova zhovievavosť voči menej významným rebelom režimu. Vrstvenie protichodných pohľadov na postavu Dubčeka (zradca vlastných ideálov, ponížený Brežnevom, vs. záchranca národa pred krvavejšou odvetou Moskvy) i na samotný podpis Moskovských protokolov vychádza z koncepcie autorov cyklu *České století*, využívajúcich dekonštrukčný prístup k výkladu dejín. Takýto prístup sa sústreďuje na obe línie Derridovej koncepcie dekonštrukcie: t. j. na odhalenie tradície (žánru českého historického seriálu a spôsobu audiovizuálnej reprezentácie) i spôsob rozmýšľania o českých dejinách (Ptáček, 2019, s. 206). Dá sa súhlasiť s názorom Luboša Ptáčka, že tento seriál sa v rámci umeleckej dekonštrukcie vyhýba ideologickej interpretácii dejín, hodnotenie historických udalostí prenáša na diváka. Pomocou istej umeleckej štylizácie poukazuje na rozpory víťazných okamihov, ktoré viedli k neskorším prehrám (tamže, s. 214 – 215).

V rámci celej série *České století* je epizóda *Musíme se dohodnout* asi najvýraznejšie ukotvená v žánri dokudrámy. Jej aktérmi sú výlučne reálni vrcholoví politici, ktorí sú konvenčne predstavovaní titulkami v obraze aj so svojou politickou funkciou. Epizóda sa striktne snaží dodržiavať chronológiu historických udalostí a vychádza zo svedectiev kľúčových svedkov augustových rokovaní v Prahe a Moskve. Evidentne čerpá z verejne najznámejšieho zdroja informácií o priebehu rokovaní v Moskve – z Dubčekovej autobiografie *Nádej umiera posledná*, publikovanej v roku 1993. Asi jediný výraznejší fiktívny prvok v tejto dokudráme je flashback do Dubčekovho detstva v ZSSR, v ktorom ho ako malého chorého chlapca utešuje matka. Táto spomienka, resp. sen Dubčeka počas vynútenej cesty do Moskvy, pravdepodobne chcela ústredného aktéra epizódy priblížiť

divákovi v intímnejšej polohe, vyznieva však nielen cudzorodo, ale v kontexte diela i banálne.¹⁰⁴

Kritika vyčítala epizóde *Musíme se dohodnout* nezvládnuté a povrchné dialógy, inscenačné budovanie nálad, ale i niektoré problematické herecké výkony – napr. Jána Galoviča či Emila Horvátha ml. v úlohe generála Svobodu (Spáčilová, 2018). Je pravdou, že tvorcovia televíznej epizódy rozprávajú priebeh udalostí augusta 1968 konvenčnými prostriedkami, po formálnej stránke nám epizóda evokuje televízne seriály 80. rokov, v ktorých dominujú rozsiahle dialógy v interiéroch, je v nich relatívne málo originálnych vizuálnych nápadov. V porovnaní s normalizačnými historickými seriálmi *Gottwald* či *Povstalecká história*, ktoré boli poznačené nielen prorežimovou ideologizáciou, presýtenosťou podávaných informácií a nízkou umeleckou kvalitou (Ptáček, 2019, s. 189), je u tvorcov cyklu *České století* oceníteľná predovšetkým snaha programovo vyvolávať istú spoločenskú polemiku predovšetkým spracovaním témy, snahou vyhýbať sa ideologizácii a jednostrannému pohľadu na históriu a zároveň odvaha poľudšťovať a kriticky reflektovať známych a uctievaných politikov (Masaryk, Dubček, Havel). Je pravdou, že výrazne dokudramatická epizóda *Musíme se dohodnout* mala najnižší divácky ohlas z celej série (len 350 000 divákov) a samotný cyklus *České století* mal menej ako polovičnú sledovanosť v porovnaní s historickými seriálmi Českej televízie 2. dekády 21. storočia (*Bohéma*, *Svět pod hlavou*),¹⁰⁵ ktoré výraznejšie obohacovali pohľad na československé dejiny o fiktívne motívy a zároveň o prvky divácky populárnych žánrov (melodrámy, resp. detektívky). Tento fakt potvrdzuje trend diváckej preferencie fiktívnych populárnych žánrov, no zároveň i negatívnu či absentujúcu skúsenosť divákov so žánrom tradičného historického seriálu v Česku i na Slovensku. Aj z tohto dôvodu je oceníteľná snaha tvorcov série *České století* o rehabilitáciu tohto žánru v Českej televízii po viac ako štvrtstoročí. Predovšetkým záverečné epizódy Sedláčkovho cyklu (venované V. Havlovi) vyvolali výraznú pozornosť a polemiku v českých médiách. V súvislosti s analyzovanou epizódou *Musíme se dohodnout* je evidentný i jej výrazný vplyv na charakter slovenského filmu Laca Halamu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima*.

¹⁰⁴ Kritička Mirka Spáčilová ju ironicky označila ako vrchol „*rádobyfilmařiny lámané přes koleno*“ (Spáčilová, 2018).

¹⁰⁵ Luboš Ptáček (2018, s. 216) vo svojej monografii (citovaním zdroja <https://serialzone.cz/serial/ceske-stoleti/sledovanost/>) uvádza, že sledovanosť jednotlivých epizód *Českého století* sa pohybovala od 350-tisíc divákov (ep. *Musíme se dohodnout*) do 752-tisíc divákov (ep. *Den po Mnichovu*). Pilotnú epizódu seriálu *Svět pod hlavou* podľa tohto zdroja videlo 1 milión 647-tisíc divákov a úvodnú epizódu seriálu *Bohéma* 1 milión 107-tisíc divákov.

5.8. Od románu Ľuboša Juríka k filmu režiséra Laca Halamu

Koncom roka 2015 spisovateľ a publicista Ľuboš Jurík vydal román nazvaný *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie*, ktorý bol od júna 2014 na pokračovanie uverejňovaný na stránkach internetového časopisu *Slovo*. Autor vtedy na internetovej platforme vyzval na spoluprácu pri dokončovaní románu čitateľskú verejnosť. Jurík, podobne ako vo svojom predchádzajúcom románe *Smrť ministra* (2009) o posledných dňoch pred popravou a bilancovaní života slovenského politika Vladimíra Clementisa, približuje životné osudy kľúčovej osobnosti Pražskej jari v prvej osobe – jej vlastnými slovami. Jurík svoj spôsob písania nazval fantazijným historizmom: „*Je to síce fantázia, ale opiera sa o reálne fakty, o históriu. Ja si nevymýšľam, ja si len domýšľam*“ (Jurík, 2016). V úvode románu o Dubčekovi svoj prístup tiež definuje ako kombináciu literatúry faktu a beletristickej fikcie (Jurík, 2015, s. 7).

Príbeh románu sa odohráva v pražskej nemocnici, kde leží Dubček po autonehode z 1. 9. 1992 a kde napokon 7. 11. 1992 podľahol ťažkým zraneniam. Ľuboš Jurík stvoril vo svojom románe k zomierajúcemu politikovi fiktívneho partnera – primára traumatologického oddelenia nemocnice Na Homolce Samuela Rozmana. Ten je nielen jeho spovedníkom, ale často polemizuje s jeho názormi a kladie mu nepríjemné otázky. Rozman napríklad Dubčekovi vyčíta, že bol v roku 1968 príliš naivným a podcenil bezohľadnú hegemonistickú politiku Sovietskeho zväzu, ktorá viedla až k okupácii Československa. Taktiež Dubčekovi pripomína, že jeho podpis pod moskovské protokoly a pod tzv. „obuškový zákon“ boli veľkým sklamaním pre všetkých, ktorí v ňom videli záruku očakávaných spoločenských zmien. Lekár židovského pôvodu Rozman je archetypom idealistického občana, ktorého Dubčekov postoj v auguste 1968 sklamal, v období normalizácie bol perzekvovaný a štúdium lekárstva mohol dokončiť len vďaka zapretiu svojich zásad – súhlasom so spoluprácou s ŠtB. Dialóg Rozmana i Dubčeka je v románe ozvlášťňovaný aj vedľajšími postavami, nazerajúcimi na Dubčeka z odlišnej perspektívy. Takou postavou je napríklad zdravotná sestra Pavlína z východného Slovenska, ktorá sa o politiku nezaujíma a Dubčeka nepozná, pod vplyvom príbuzných však vníma obdobie komunistickej diktatúry po roku 1948 skôr pozitívne. Jej priateľ – sanitkár Béd'o – je, naopak, Dubčekovým nekritickým obdivovateľom.

Tibor Žilka považuje Juríkov román za ukážku postkoloniálneho románu, ktorý sa snaží kriticky reflektovať veľmocenskú politiku ZSSR. Román *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie* je vskutku ostrou kritikou koloniálnej politiky ZSSR a brežnevizmu,

odkrývaním neustáleho zasahovania do vnútorných záležitostí cudzieho štátu (Žilka, 2019, s. 344). Spolu s Juríkovým románom *Smrť ministra* ide o ukážku dokumentárno-životopisného podžánru postkoloniálneho románu (Žilka, 2018, s. 157). Juríkov román *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie* pracuje s už spomenutou metódou dekonštrukcie histórie i odmýtizovania jej významných predstaviteľov.¹⁰⁶

Jurík vo svojom románe ponúka analýzu Dubčekovho charakteru, občianskych a politických postojov na mnohé otázky nielen prostredníctvom dialógov s osadenstvom nemocnice, ale aj cez jeho rozsiahle monológy a úvahy. Aj v nich sa snaží hájiť svoje kroky hlavne poukazovaním na dobové okolnosti, no v istých pasážach (na základe aktuálnejších informácií) prehodnocuje ich správnosť. Juríkov román trpí miestami schematickosťou vedľajších postáv, preráža z nich autorský zámer „rozpitvávajú“ Dubčekovu osobnosť z istého aspektu. Na druhej strane Juríkovo úsilie podať komplexný a mnohohrstevný pohľad na Dubčeka je evidentné a ocenené.

V porovnaní s Banášovou knihou je v Juríkovom románe oslabený aspekt heroizácie a martýrstva hlavného hrdinu, absentuje v ňom explicitný protičeský a antihavlovský postoj. Hoci aj v tejto knihe sa odhaľujú isté Dubčekove názorové rozpory s Václavom Havlom, na mnohých miestach sa Dubček v prvej osobe vyznáva z podpory Havlovi¹⁰⁷, či už po jeho zvolení za prezidenta, alebo pri nesúhlasnom postoji k rozdeleniu Československa. Napriek konfrontačnému tónu románu sa Ľuboš Jurík v jeho epilógu priznáva k obdivu k Dubčekovi. Takýto typ politika mu na aktuálnej slovenskej politickej scéne podľa jeho slov chýba. Po hlbšom skúmaní Juríkovho postoja k Dubčekovi musíme konštatovať, že je blízky postoj románovej postavy doktora Rozmana.¹⁰⁸

Román mal relevantný čitateľský i kritický ohlas¹⁰⁹ a už krátko po jeho publikovaní sa objavili správy o snahe pretlmočiť ho do filmovej podoby. Samotný Jurík to potvrdil v rozhovore pre TASR vo februári 2016: „Už je hotový scenár, napísal ho zaujímavý dramatik Viliam Klimáček, s ktorým som si ja dvakrát nerozumel, ale teraz

¹⁰⁶ Takéto postmoderné odmýtizovanie známej osobnosti priznáva aj samotný Jurík: „To bola jedna z mojich hlavných úloh, že ho mám odmýtizovať – nechcem postaviť žiadny kamenný pomník, ale urobiť z neho človeka [...]. Bol dosť labilná povaha, vonkoncom to nie je zheroizovaný človek, ale človek z mäsa a kostí, ktorý si v živote veľa vytrpel“ (Jurík, 2016).

¹⁰⁷ Dubček v Juríkovom románe napríklad spomína, že v januári 1989 poslal Milošovi Jakešovi a Gustávovi Husákovi ostrý protest proti uväzneniu Václava Havla (Jurík, 2015, s. 159).

¹⁰⁸ Jurík bol napríklad rovnako ako Rozman vedený v zväzkoch Štb ako agent tajnej spolupráce.

¹⁰⁹ Jurík získal právu a Cenu čitateľov Literárneho fondu za pôvodnú slovenskú literárnu tvorbu za rok 2015.

som pochopil, že je naozaj dobrý. Tohto roku by sa mal film začať realizovať“ (Jurík, 2016).

V apríli roku 2018 mal v slovenských kinách premiéru film režiséra Laca Halamu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima*. Okrem Viliama Klimáčka bol ako spoluscenárista uvedený aj Ľuboš Jurík, čo mohlo vyvolať očakávanie, že pôjde o filmové spracovanie Juríkovho románu. Hoci jeden z recenzentov filmu Juraj Kovalčík (2018) označil román *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie* za predlohu Halamovho filmu, odlišnosti medzi týmito dielami sú také výrazné, že hraný film sa nedá považovať za adaptáciu románu v zmysle komplexnej nadväznosti. Halamov film už titulkami vo svojom úvode pripomína, že je inšpirovaný skutočnými udalosťami. Fiktívnych pasáží i postáv je v ňom nepomerne menej ako v Juríkovom románe. Filmové dielo s charakterom dokudrámy síce rovnako využíva motív Dubčekovho návratu do minulosti, miestom spomienok známeho politika však nie je nemocnica po jeho autonehode, ale chvíle tesne pred autonehodou. Dubček sa ponára do svojej minulosti počas osudnej cesty do Prahy 1. 9. 1992 po krátkom dialógu s vodičom služobného BMW. Kým román Ľuboša Juríka odhaľuje Dubčekov život od detstva až po jeho smrť, film sa zameriava na najdramatickejšiu i najznámejšiu časť jeho života – obdobie od marca do septembra 1968. Tretiu časovú rovinu filmu tvorí približne trojminútová pasáž približujúca Dubčekovo dochádzanie do práce v úlohe robotníka v roku 1978. Táto sekvencia je však len stručnou a nevýraznou ilustráciou Dubčekovho pádu z vysokej straníckej funkcie do úlohy perzekvovaného a bezmocného občana.

Medzi Juríkovým románom a filmom Laca Halamu nájdeme istú parciálnu nadväznosť v podobe podobných pasáží, ktoré sa viažu predovšetkým na priebeh noci na ÚV KSČ z 20. na 21. augusta, a tiež na rokovania v Moskve v dňoch 23. až 26. augusta 1968. Tieto podobné opisy politických rokovaní však majú korene v Dubčekovej autobiografii *Nádej zomiera posledná*, z ktorej viaceré časti parafrázoval vo svojom románe Ľuboš Jurík. Práve Dubčekov autobiografický materiál je možné považovať za výraznejší pretext filmu Laca Halamu než Juríkovu beletristickú fikciu. Charakter a narácia filmu scenáristov Klimáčka a Juríka zároveň odkazujú aj na už analyzovanú epizódu *Musíme se dohodnout* z cyklu *České století*.

5.9. Komparácia filmu *Dubček* s televíznym filmom *Musíme se dohodnout*

Už po premiére filmu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima* si viacerí recenzenti všimli jeho výraznú podobnosť s televíznou epizódou *Musíme se dohodnout* (2014) z cyklu *České století*.¹¹⁰ Halamov film je blízky Sedláčkovmu televíznemu filmu nielen žánrom dokudrámy, zameranej dominantne na zobrazenie prvého týždňa po okupácii Československa z pohľadu A. Dubčeka, ale aj svojím „televíznym“ charakterom – dominanciou dlhých interiérových scén a istou exteriérovou chudobou. Takýto charakter slovenského celovečerného filmu môže byť aj dôsledkom faktu, že bol pôvodne pripravovaný ako televízny projekt, navyše jeho režisér Halama má oveľa výraznejšie skúsenosti s tvorbou televíznych filmov.¹¹¹ Slovenský režisér, podobne ako Sedláček, pracuje nielen so slovenskými a českými hercami, ale do úloh predstaviteľov moskovského politbyra obsadil po rusky hovoriacich hercov, čo zvyšuje autenticitu a dokumentárny charakter diela. Film *Dubček – Krátka jar, dlhá zima* síce nevyužíva dokumentarizujúce titulkové popisy ku každému z významnejších aktérov filmu, zachováva však titulky pri označovaní miesta a času jednotlivých sekvencií. Obe audiovizuálne diela spája aj český herec Jiří Zapletal, ktorý v nich stvárňuje rovnakú postavu Smrkovského.

Dokumentárny charakter filmu zvyrazňuje režisér Halama aj frekventovaným využívaním archívnych záberov z roku 1968, ktorými obohacuje hrané pasáže rekonštruujúce politické udalosti. Zároveň sa však snaží ponúknuť subjektívnejší pohľad na Dubčeka aj cez jeho vnútorné monológy. Jeho osobnú drámu autori diela metaforizujú prostredníctvom snového motívu topenia sa v hlbokkej vode,¹¹² ktorý sa dá zároveň interpretovať aj ako pád Dubčekovej popularity po lete 1968, keď si získal priaznivcov aj medializovaným zoskokom z mostíka na kúpalisku v Santovke.

Problémom filmu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima* je jeho nezvládnutá dramaturgia. Mix dokumentárnych a hraných sekvencií v ňom pôsobí neorganicky a rušivo, snaha vytvoriť autentický obraz politika je narúšaná nielen jeho (pre súčasníka) patetickým slovníkom, ale navyše i neoriginálnymi snovými víziami. V úvode filmu sa scenáristi

¹¹⁰ Kritička Eva Vženteková (2018) dokonca považuje toto epigónstvo za jeden z problémov filmu.

¹¹¹ Laco Halama predtým zrežíroval iba jeden celovečerný film pre kiná, a to *Tábor padlých žien* (1997).

¹¹² Ako postrehla kritička Eva Vženteková (2018), tento konvenčný symbol osobného zápasu sa objavuje aj v súčasných slovenských filmoch *Piata loď* (2017) či *Nina* (2017).

snažia rozvíjať originálny motív rodinného života politika cez postavy Dubčekovej manželky a jeho syna Milana, v závere filmu sa však táto línia vytráca a Dubček začína byť vnímaný skôr ako súčasť kolektívneho hrdinu zvädzajúceho svoj zúfalý boj s moskovskou diktatúrou. S výnimkou ústrednej línie z roku 1968 sú ďalšie dve línie iba nedramatickými a nevypointovanými sekvenciami, zábery z 1. 9. 1992 sa nesnažia ani naznačiť Dubčekovu osudnú autonehodu z toho istého dňa. Funkcia týchto dvoch krátkych nedramatických dejových línií v súvislosti s dominantou dramatickou líniou nie je jasne odôvodnená. Obe len znásobujú antikatarzný motív sklamania z vývoja po auguste 1968 a Dubčekov pocit životnej márnosti.

Hoci v slovenskom filme je Dubček v podaní Adriana Jastrabana civilnejší a presvedčivejší ako jeho stvárnenie v podaní Jána Galloviča v *Musíme se dohodnout*, scenár Klimáčka a Juríka prináša konvenčnejšie zobrazenie ústredného nositeľa deja než šiesta epizóda z cyklu *České století*. Dubček v ňom nie je žiadnou kontroverznou postavou, nie je ani náhodou konfrontovaný so svojimi zlyhaniami ako v Juríkovom románe *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie*. Film divákovi neponúka v súčasnosti obľúbený dekonštrukčný pohľad na históriu, je skôr snahou pripomenúť si Dubčeka v roku päťdesiateho výročia okupácie Československa, síce bez prehnaného pátosu, ale zároveň bez úmyslu spochybňovať jeho snahu hájiť záujmy ľudu svojej krajiny.

Autori scenára rozvíjajú romantizujúci hrdinský mýtus o Dubčekovi ako obetavom politikovi nespravodlivo poníženom neľudskou diktatúrou a neprajnou dobou. Vo filme je evidentná snaha autorov zvýrazniť jeho pozitívne vlastnosti – hlavne oddanosť ľudu a zmysel pre spravodlivosť. Niekedy aj za cenu manipulácie s historickými faktmi, ako napr. v pasáži, v ktorej Dubček s československou delegáciou pred návratom lietadla do Prahy rázne prízvukuje apatickým kolegom i pilotovi „*bez Kriegla neletím*“, až kým Kriegla neprivezú na letisko. Podľa Dubčekovej autobiografie bol Kriegel pri nástupe československej delegácie do lietadla už v jeho vnútri (čo je zachytené i v televíznom filme *Musíme se dohodnout*). Klimáček s Juríkom chceli vyfabulovanou scénou pravdepodobne ospravedlniť moment zásadnej Dubčekovej prehry a odvieť divácku pozornosť smerom k jeho úsiliu chrániť týmto aktom životy jeho kolegov i spoluobčanov. Bohužiaľ, ani táto fiktívna scéna zásadne nezmení záverečný filmový obraz Dubčeka ako porazeného a poníženého politika.

Film *Dubček – Krátka jar, dlhá zima* si vyslúžil prevažne vlašné alebo negatívne hodnotenia filmových recenzentov. Sklamanie kritikov bolo často prezentované už v názvoch ich recenzií: „*Film o Dubčekovi je premárnenou šancou*“ (Pavlík, 2018) či

„Zaužívaný obraz Dubčeka nový film nenarušil“ (Krivošík, 2018). Opatrné a nevýrazné priblíženie významnej slovenskej historickej osobnosti neprinieslo filmu ani výrazný divácky ohlas. V slovenských kinách ho videlo iba 11 808 divákov (Anonym, 2018), v rámci televíznej premiéry 21. augusta 2018 si ho na obrazovkách RTVS pozrelo 269-tisíc divákov (JF, 2019).

5.10. Dekonstrukcia Dubčkovho mýtu v slovenských dokumentárnych filmoch

Od prelomu druhej a tretej dekády tohto tisícročia ponúkla slovenská dokumentárna tvorba tri pozoruhodné filmy pripomínajúce si život a odkaz Alexandra Dubčeka. Tieto diela prehodnocujú doterajšie mýty o predstaviteľovi Pražskej jari a vnímajú ho v nových kontextoch. Nevnucujú divákovi jednoznačný ideologický vyhranený pohľad na tohto známeho politika, využívajú postupy filozofickej dekonštrukcie. Ide o diela tvorcov, ktorí sú od Dubčeka minimálne o dve generácie mladší, nie sú poznačení obdobím jeho najväčšej slávy v roku 1968. Filmy navyše vznikli v spoločenskom období po vražde novinára Jána Kuciaka a následnom politickom páde premiéra Roberta Fica v roku 2018, ktorý Dubčekov mýtus často využíval v politickej prezentácii. Aj kvôli frekventovanému zneužívaniu Dubčkovho zromantizovaného obrazu bývalými komunistami a nacionalistami, najmä medzi liberálnejšie orientovanou verejnosťou, atraktivita tohto politika pomaly upadá. Dubčekovská epizóda z cyklu *Slovenský panteón* a dva dokumentárne filmy Roberta Kirchhoffa z rokov 2022 až 2023 sú určené aj kritikom dubčekovských mýtov.

V roku 2020 odvysielala RTVS trisťvrtedodinový hraný dokument o Alexandrovi Dubčekovi v cykle *Slovenský panteón*. Samotný cyklus nadväzoval na televíznu anketu Najväčší Slovák a mal ambíciu netradičnou formou priblížiť jedenásť najpopulárnejších historických osobností slovenskej histórie.¹¹³ Televízna epizóda nazvaná *Alexander Dubček*, ktorú pripravil scenárista Tomáš Dušička a režisárska trojica Petra Vavrová, Peter Núñez a Tomáš Karásek, využíva formu dokudrámy – mixu hraných a dokumentárnych pasáží.

Formálnou zaujímavosťou diela bol spôsob prepojenia týchto žánrovo diferentných častí – civilne štylizovaný komentátor Štefan Chrappa navštevuje jednotlivé

¹¹³ Peter Núñez, ktorý bol pod projektom podpísaný ako režisér, hovorí, že diváci by nemali čakať obyčajný dokument: „U nás je podobný formát veľmi vzácny, v zahraničí naopak celkom bežný“ (Anonym, 2020).

scény z Dubčekovho života prezentované hercami. Televízny program využíva aj komentár Dušana Jamricha, vizuálne atraktívnu a dynamickú infografiku, archívne zábery a fotografie i výstupy dvoch renomovaných historikov. Hoci kvalita hraných pasáží tejto epizódy je diskutabilná – predovšetkým kvôli nepresvedčivému hereckému výkonu Maroša Laurinca v úlohe Dubčeka, literárnym replikám i nevýraznej dramatickej výstavbe niektorých výstupov, informačná hodnota dokudrámy je (aj vzhľadom na jej minútáž) prekvapivo vysoká.

Autori sa snažili divákovi ponúknuť dokument držiaci sa historických faktov, čomu napomohli i odborné komentáre historikov – Čecha Michala Macháčka a Slováka Stanislava Sikoru. Obaja odborníci sa snažia vnímať pôsobenie Dubčeka v dobových kontextoch a nevyhýbajú sa ani konfrontačným témam. Spolu s komentátormi odhaľujú Dubčekovu pasivitu počas čistiek v 50. rokoch, komentár ho otvorene označuje za stalinistického funkcionára. Aj hranou formou je tu stvárnená Dubčekova zásadná politická chyba, keď je ešte osem dní pred okupáciou Československa presvedčený, že pripravované politické opatrenia Moskvy, o ktorých ho informuje Brežnev, bude schopný zvládnuť. Historici sa v dokudráme venujú okolnostiam podpisu „obuškového zákona“, ktorý výrazne poškodil Dubčekovej popularite v Československu. Zároveň však hraný dokument vyzdvihuje jeho odvalu v SNP, opisuje dôvody jeho obľúbenosti v roku 1968 v Československu i vo svete. Vecnosti televízneho filmu napomáha aj vyhnutie sa konšpiráciám o Dubčekovej dopravnej nehode. Epizóda z cyklu *Slovenský panteón* reprezentuje vizuálne atraktívny vzdelávací dokument pre široké publikum, dominantne je však určený mladej mediálnej gramotnej generácii.

Otvorená ruská vojenská agresia na Ukrajine od februára 2022 vyvolala v spoločnosti aj spomienky na imperiálnu agresiu pod vedením Sovietskeho zväzu v Československu roku 1968. Dubčekov vzdor voči sovietskej imperiálnej politike sa opäť dostal do pozornosti Slovákov, jeho príbeh začal byť zaujímavý aj pre mladé publikum. Otvorení rusofíli na čele s Robertom Ficom sa naopak začali od adorácie Dubčeka odvracať a za objekt svojho uctievania si vyhliadli Dubčekovho tradičného protivníka – oportunistu a pragmatika Gustáva Husáka.¹¹⁴

¹¹⁴ Dňa 10. januára roku 2024 sa slovenský premiér Robert Fico prišiel pokloniť k hrobu Gustáva Husáka s odôvodnením, že cíti potrebu prejaviť mu „úctu a rešpekt“. Toto gesto označil Martin M. Šimečka (2024) nielen ako prejav Ficovho odporu voči Západu a liberálnej demokracii, ale aj ako výzvu svojim voličom, aby stratili ostych a prihlásili sa k nostalгии za komunistickým režimom počas Husákovej éry (1969 – 1989).

V novembri 2022 verejnoprávna RTVS uviedla dokumentárny film *Anatómia skoku do prázdna* režiséra Roberta Kirchhoffa. Film približuje Alexandra Dubčeka prostredníctvom komentára režiséra filmu, rozhovorov s pamätníkmi i archívnych záberov od jeho detstva v utopickej komúne v Kirgizsku, cez jeho populárne obdobie v roku 1968, údel disidenta i jeho návrat do veľkej politiky v roku 1989. Televízny strihový dokument s prvkami filmovej eseje otvára doteraz málo medializované témy v súvislosti s Dubčekom, napríklad jeho vzťah k viere a cirkvi, resp. reflexiu jeho prodemokratického odkazu v Sovietskom zväze. Výraznou témou filmu je aj mapovanie evolúcie a pretrvávajúceho vplyvu ruskej imperiálnej politiky v našom regióne. Kirchhoffov dokument sa tiež zaoberá aj Dubčekom aktuálnym odkazom v slovenskej a českej spoločnosti i politike.

V septembri 2023 mal v slovenských kinách premiéru celovečerný dokument Roberta Kirchhoffa *Všetci ľudia budú bratia*. Podobne ako Kirchhoffov televízny dokumentárny film sa venuje zlomovým udalostiam v Dubčekom živote a jeho vplyvu na dobovú i súčasnú slovenskú politiku, tentoraz však bez autorského komentára i s menším podielom známych archívnych materiálov. Aj tento portrét ponúka rozporný obraz známeho slovenského politika – pripomínajú sa tu jeho ľudské kvality, no pamätníci ho označujú aj ako utopistu, zbabelca či komunistu oddaného straníckej disciplíne. Motív ruského, resp. sovietskeho imperializmu tu nie až taký výrazný, film akcentuje privlastňovanie si Dubčekovho odkazu súčasnými kryptokomunistickými, nacionalistickými i antisystémovými zoskupeniami.

Vo filme *Všetci ľudia budú bratia* je jednou z ústredných tém mýtizácia Alexandra Dubčeka rôznymi, často antagonistickými, záujmovými skupinami. Objavuje sa v nej viackrát motív Dubčekovej busty ako petrifikovaného symbolu slávneho politika, ktorého uctievanie má na Slovensku niekedy až sakrálny rozmer. Režisér Kirchhoff takúto idealizáciu Dubčeka odmieta: „Na rozdiel od Čechov, rodených heretikov, sme si zvykli nepolemizovať. Máme pocit, že keď do niečoho vstúpime kriticky, sami sa staneme terčom útokov. Preto sme blahosklonne dovolili, aby o Dubčekovi vznikli adoračné práce, ktoré ho vykresľujú takmer ako svätca. Myslím si, že si taký prístup nezaslúži“ (Kúdelová, 2023).

5.11. Demýtizujúci pohľad na Dubčeka v českej filmovej tvorbe

V Čechách je obraz Dubčeka ako reformátora a demokrata už od čias novembra 1989 čoraz menej atraktívny. Prevláda tendencia vnímať ho ako predstaviteľa

prednovembrového obdobia a nevýrazného politika, resp. stranického funkcionára, ktorý dnešnému publiku už nemá čo povedať. Z českých dokumentaristov sa mu výraznejšie venoval predstaviteľ československej novej vlny Karel Vachek¹¹⁵, v súčasnosti nie je atraktívnym hrdinom ani pre hraný film. Keď v roku 2018 Robert Sedláček realizoval film *Jan Palach*, ktorý sa zachytáva obdobie Palachovho života od leta roku 1967 do jeho upálenia sa v januári 1969 a približuje v ňom atmosféru Pražskej jari i okupácie Československa, Dubčeka v ňom priblížil len archívnymi zábermi v televíznom vysielaní a plagátmi na jeho podporu v uliciach Prahy. Predstaviteľov reformnej politiky vo filme reprezentuje predseda Národného zhromaždenia Josef Smrkovský, ktorý prejavuje ochotu diskutovať s vysokoškolskými študentmi.¹¹⁶

Ako výrazná a kľúčová postava sa Dubček objavil v roku 2020 vo filme *Havel* režiséra Slávka Horáka, ktorý bol spolu s Rudolfom Suchánkom autorom scenára. Historicky prvý slovenský líder KSČ je v úvode snímky zobrazený ako veľký vzor Václava Havla v období Pražskej jari. Havel s hercom Pavlom Landovským o deväť rokov neskôr Dubčekovi ponúknú na podpis Chartu 77, no ten to odmietne. Havel tento postoj vníma ako Dubčekovu zradu vlastných ideálov a nedokáže mu to odpustiť ani v roku 1989, keď sa rozhodne kandidovať na prezidenta. Havel je vo vzťahu k Dubčekovi nielen víťaz v boji o kandidatúru na československého prezidenta, ale aj jasný morálny víťaz, ktorý má za sebou autentickejšiu skúsenosť s bojom proti totalitnému režimu. V Horákovom filme sa objavujú prvky demýtizácie Václava Havla, hlavne v súvislosti s vykreslením jeho promiskuity a problematického vzťahu s manželkou Ol'gou i s využitím netradične naturalistických scén (napr. Havel močiaci spolu s Dubčekom za budovou divadla). Z ideologického hľadiska však ponúka film v Čechách tradičný pohľad na Havla ako ústredného lídra demokratizácie československej spoločnosti. Dubček, ktorý je vo filme opäť stvárnený Adriánom Jastrabanom (s takmer identickým prejavom a výzorom ako v Halamovom filme), je tu opatrným politikom zrádzajúcim vlastné ideály.

V roku 2023 mali v Českej republike premiéru dva filmy pripomínajúce si osudy komunistického politika Františka Kriegla, ktorý ako jediný odmietol podpísať

¹¹⁵ Dubček sa objavuje vo Vachekovom dokumentárnom filme *Spřiznání volbou* z roku 1968 i porevolučných snímkach *Nový hyperion aneb Volnost, rovnost, bratství* (1992) a *Komunismus a sítě* alebo *Koniec zastupiteľskej demokracie* (2019).

¹¹⁶ Zaujímavosťou postavy Smrkovského je, že je už tretíkrát v hranom filme (po televíznej epizóde *Musíme se dohodnout* a filme *Dubček – Krátka jar, dlhá zima*) stvárnená hercom Jiřím Zapletalom.

Moskovské protokoly. Prvým bol dokumentárny film Martina Šmídmajera a Miloslava Šmídmajera *Sám proti Moskve*. Druhým bol koprodukčný hraný film Petra Nikolaeva *Muž, ktorý stál v ceste* (ČR/Ukrajina/Litva). Tieto diela majú tendenciu vyzdvihovať radikálny Krieglov postoj voči okupácii Československa ako principiálnejší i správnejší postoj než bola Dubčekova rezignácia voči Brežnevovmu diktátu.¹¹⁷ Predovšetkým Nikolaevov hraný film podľa scenára Ivana Filu ponúka cez dramatický príbeh hlavného protagonistu výraznú alegóriu boja voči imperiálnej politike Moskvy. Krieglovým výrazným antagonistom vo filme nie je iba Brežnev, ale i Gustáv Husák, s ktorým ho spájala dlhoročný priateľský vzťah. Husák v podaní Adriana Jastrabana je pôsobivo vykreslená negatívna postava oportunistu a politického manipulátora, ktorý sa dostane na politické výslnie vďaka kolaborácii s Moskvou. Dubček, stvárnený Danielom Heribanom, je v úvode filmu zobrazený ako jasná autorita a Krieglov spojenec, po okupácii Československa je však zdrvený, nedokáže zaujať jasné stanovisko. Film ho neskôr predstavuje ako emocionálne labilného človeka, ktorý svoj známy prejav národu po návrate z Moskvy (27. 8. 1968) dokáže predniesť až po podaní posilňujúcej injekcie. Neskôr sa podriadi tlaku Husákovského vedenia KSČ a hlasuje za vylúčenie Kriegla zo strany.

Nikolaevov film *Muž, ktorý stál v ceste* reprezentuje v súčasnosti rozšírený český výklad Pražskej jari, v ktorom Dubček sklamal nádeje prodemokratických občanov. Jednoznačným hrobárom obrodného procesu je podľa tohto výkladu považovaný Gustáv Husák. Na Slovensku sa s takýmto kritickým pohľadom na najznámejších slovenských politikov povojnového Československa stretávajú len zriedka. U Husáka aj jeho slovenskí kritici uznávajú jeho zásluhy o vznik česko-slovenskej federácie. Podobne aj Dubčekove politické chyby v rokoch 1968 a 1969 sú u nás ospravedlňované predovšetkým jeho snahou o ekonomické i politické pozdvihnutie Slovenska.

¹¹⁷ Od roku 2016 sa v slovenských i českých médiách objavujú správy o snahe medzinárodného kolektívu filmárov realizovať scenár slovenského tvorca Karola Hlávku *Dubček – Ludská tvár*. To, že sa projekt doteraz nepodarilo finančne zabezpečiť, môže byť aj odrazom faktu, že pre európskych producentov (mimo Čiech a Slovenska) nie je postava komunistického reformátora v súčasnosti až taká atraktívna.

6 ZÁVER

Cieľom tejto učebnice je priblížiť evolúciu kultúrotvorných naratívov v kontexte historického žánru v slovenskej (a okrajovo i českej) filmovej a televíznej tvorbe. Zameriava sa na štyri tematické okruhy historického žánru, ktoré majú v slovenskej kinematografii relevantnú a historicky podmienenú tradíciu a sú zároveň atraktívne aj pre súčasných tvorcov.

Prvou skúmanou témou je jánošíkovský mýtus, ktorý patrí v posledných dvoch storočiach medzi najvýznamnejšie slovenské folklórne legendy. Prvé tri filmové spracovania tejto legendy sa stali zásadnými piliermi (česko)slovenskej kinematografie. Titul *Jánošík* je spojený s prvým slovenským zachovaným hraným filmom z roku 1921 režiséra Jaroslava Siakeľa, divácky i umelecky výnimočne úspešným československým dielom medzivojnového obdobia režiséra Martina Friča (1935) a tiež historicky divácky najúspešnejším hraným slovenským dvojdielnym veľkofilmom Paľa Bielika (1962 – 1963). Spomínané diela využívajú dramatickú zápletku i viaceré motívy zo známej divadelnej hry Jiřího Mahena *Jánošík*, majú charakter tzv. národných filmov a zároveň si vypožičiavajú výrazové prostriedky z globálne úspešných žánrových filmov (najmä dobrodružného žánru). Analýza Fričovho *Jánošíka* približuje motívy z globálnej i českej filmovej kultúry, ktoré tento folklórno-dobrodružný film využíva. Vďaka inteligentnému prepojeniu lokálnych a globálne známych naratívnych motívov sa stalo Fričovo spracovanie folklórnej legendy a Mahenovej drámy najikonickejším a globálne najpopulárnejším.

Druhá kapitola tejto práce prináša aj pohľad na neskoršie slovenské snímky, v ktorých už nájdeme snahu o dekonštrukciu jánošíkovského mýtu – parodický muzikál *Pacho, hybský zbojník*, animovaný film *Zbojník Jurko* Viktora Kubala i zatiaľ posledný hraný film s touto tematikou – snímku Kasie Adamik a Agnieszky Holland *Jánošík – Pravdivá história*. Diela reprezentujú moderné jánošíkovské naratívy, ktoré nerezignujú na aktualizáciu folklóru, naopak, oživujú ho originálnejším a hlbším spôsobom. Ani v týchto filmoch nechýba vplyv globálnej popkultúry, navyše sú výraznejšie poznačené postmoderným tvorivým prístupom. Ten sa prejavuje frekventovanými intertextuálnymi odkazmi či možnosťou subverzívnej interpretácie.

Cieľom tretej kapitoly bolo priblížiť a analyzovať relevantné české a slovenské audiovizuálne diela venované životu a tvorbe svätých Cyrila a Metoda od konca 80. rokov minulého storočia po súčasnosť. Na rozdiel od *Jánošíka* nie sú objektom mýtu

folklórne legendy, ale hrdinovia náboženského života. Cyrilo-metodská tematika bola preto využívaná kresťanskou propagandou, od obdobia národného obrodenia slúžila i nacionálnej ideológii. Učebnica odhaľuje posuny v pohľade na túto problematiku pod vplyvom zmien spoločenskej a politickej situácie v posledných troch dekádach. Počas komunistickej vlády v Československu boli sv. Cyril a Metod na okraji mediálneho záujmu a boli vnímaní len ako tvorcovia prvého slovanského literárneho jazyka a abecedy, prípadne aj ako údajní bojovníci proti násilnej germanizácii. Problematické bolo ich poslanie ako šíriteľov kresťanstva a významných predstaviteľov cirkvi. Aj v televíznej inscenácii *Solúnski bratia* z roku 1988 sú Cyril a Metod vyzdvihovaní predovšetkým ako významní obhajcovia Slovanov a morálne authority, ich rozmer náboženských predstaviteľov je v úzadí. Až po roku 1989 začínajú byť tieto historické postavy výraznejšie prezentované ako cirkevné postavy a zásadní šíritelia kresťanstva na našom území. Po vzniku Slovenskej republiky v roku 1993 sú solúnski bratia ešte intenzívnejšie spájaní s koreňmi našej štátnosti. V slovenských dokumentárnych i hraných televíznych projektoch sa pozornosť zameriava na ich pôsobenie na súčasnom slovenskom území a vyzdvihuje sa ich prínos predovšetkým pre slovenskú kultúru a cirkev. Privlastňovanie si odkazu Cyrila a Metoda nie je typické iba pre slovenské televízne projekty. V jedinom zrealizovanom celovečernom filme o ich živote a tvorbe s názvom *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* (2013), ktorí iniciovali českí producenti (hoci aj s účasťou zahraničných koprodukčných partnerov), je nekriticky vyzdvihovaný vzťah Cyrila a Metoda k súčasnému územiu Moravy i k panovníkom, ktorí na ňom (údajne) pôsobili. Po roku 1993 začína vznikať výrazná priepasť v interpretácii cyrilo-metodskej tradície medzi českými a slovenskými audiovizuálnymi tvorcami. Títo sa často orientujú na posilňovanie národných mýtov, no zároveň rezignujú na hľadanie objektívnej historickej pravdy. Ďalším negatívnym dôsledkom takéhoto tvorivého prístupu je často aj strata komunikatívности a atraktívности diel s cyrilo-metodskou tematikou mimo krajiny ich pôvodu.

V období rokov 2013 až 2014 vznikli dva pozoruhodné dokumentárne filmy o živote a tvorbe solúnskych bratov – český *Cyril a Metoděj: Dědictví otců a matek zachovej nám, Pane!* a slovenský *Misia bratov Konštantína a Metoda*. Obe snímky sú charakteristické snahou o komplexnejší a objektívnejší pohľad na spomínaných svätcov, no v oboch je prítomná národná perspektíva i výrazný konfesný pohľad.

Trend dekonštrukcie relevantných kultúrnych mýtov neobišiel ani na cyrilo-metodskú legendu. Ironický či parodický prístup k tejto tematike využívajú audiovizuálne

diela šírené často aj na internetovej platforme, ktoré oslovujú prioritne mladú generáciu. Práca analyzuje tri takého diela – epizódu z českého animovaného cyklu *Dějiny udatného českého národa*, epizódu zo slovenského animovaného internetového cyklu *Kapurková* a slovenský postmoderný webseriál *Solo on Brothers*. Tieto diela popularizujú cyrilo-metodskú tému aj v rámci publika, pre ktoré je tradičný pohľad na solúnskych bratov neatraktívny. Uchovávajú tým cyrilo-metodský diskurz v povedomí širšieho obyvateľstva a majú tiež potenciál ovplyvňovať aktuálny spoločenský postoj k tejto téme.

Tretím tematickým okruhom analyzovaných filmov sú diela s problematikou holokaustu a vojnového antisemitizmu. V hranom filme sa prvýkrát objavila v roku 1940 v britskej snímke Carola Reeda *Night Train to Munich* a v americkom filme Franka Borzageho *The Mortal Storm*. Od tej doby vznikli desiatky filmov s touto problematikou, predovšetkým v európskych krajinách najviac postihnutými holokaustom (v Poľsku, Československu, Nemecku, Francúzsku, Taliansku, Británii...), ale i v Izraeli a USA. Kým krátko po vojne dominovali medzi hranými filmami o perzekúcii židovského obyvateľstva diela postavené na fiktívnych zápletkách a fiktívnych hrdinoch, v súčasnosti sa čoraz frekventovanejšie stretávame so snímkami snažiacimi sa zachytiť konkrétne historické udalosti a skutočných hrdinov. Tento trend reprezentujú napríklad oceňované historické filmy Andrzeja Wajdu *Korczak* (1990), Stevena Spielberga *Schindlerov zoznam* (1993), Romana Polanského *Pianista* (2002) či Agnieszky Holland *V tme* (2011). Biografické diela majú potenciál sugestívnejšie pôsobiť na diváka, keďže sú psychologicky i historicky presvedčivejšie, divák je v nich nútený akceptovať násilie a neľudské konanie nie ako formu úniku z reality, ale ako produkt reálnych ľudí a ich presvedčenia. Sugestívnosť takýchto historických diel umocňuje aj fakt, že sprítomňujú a vyzdvihujú činy reálnych ľudí, ktorí už zvyčajne nie sú medzi nami.

Na Slovensku najvýznamnejšie diela s témou holokaustu vznikli v období oslabenej politickej cenzúry v 60. rokoch a potom až koncom 80. rokov minulého storočia. V šesťdesiatych rokoch tu existovala predovšetkým snaha filmárov sprostredkovať originálne literárne diela s touto problematikou (*Boxer a smrť*, *Námestie svätej Alžbety*, *Obchod na korze*). Cez mnohé tieto adaptácie sa tvorcovia pokúsili autenticky sa vyjadriť aj k vlastným vojnovým traumám a s odstupom desaťročí aj vnútorne spracovať racionálne i emocionálne ťažko akceptovateľné skúsenosti. V roku 1989 sa objavila krátkodobá snaha ďalšej generácie filmárov odkryť svoju minulosť pod nánosmi ďalšej vrstvy ideologických mýtov. V deväťdesiatych rokoch však toto úsilie prerušili ekonomické problémy slovenského filmu a tiež nástup nových nacionálnych

mýtov a politickej reprezentácie zhovievavo pristupujúcej k politike prvej Slovenskej republiky.

Tri hrané snímky o holokauste, ktoré u nás vznikli v tomto tisícročí, realizovala už filmárska generácia, ktorá osobne vojnu nezažila. Napriek tomu reprezentujú koprodukčné filmy *Nedodržaný sľub*, *Tlmočník* a *Správa* sugestívne a globálne komunikatívne diela. *Nedodržaný sľub* a *Správa* sú diela vychádzajúce zo spomienky preživších obetí protižidovských represíí, odhaľovanie spomienok na vojnové zločiny a ich aktuálna reflexia súčasníkmi je ústrednou témou filmu *Tlmočník*. Jednou z motivácií dnešných filmárov približovať ťaživé historické i emocionálne skúsenosti vojnovej generácie je snaha rehabilitovať a uctiť si obeť fašizmu i politiky vojnovej Slovenskej republiky. Rovnako urgentnou motiváciou je aktuálna politická a spoločenská situácia (nielen) na Slovensku, v ktorej opäť ožívajú extrémistické názory ospravedlňujúce segregáčne ideológie. Približovanie osudov obetí antisemitskej politiky je v súčasnosti využívaný ako mimoriadne efektívny spôsob búrania nacionálnych a xenofóbnych mýtov.

Záverečná kapitola je venovaná filmovej televíznej reflexii života a tvorby Alexandra Dubčeka v českej a slovenskej audiovizuálnej kultúre. Ťažiskovými pasážami práce sú analýzy troch filmových diel, ktorých hlavnou postavou je vedúca osobnosť Pražskej jari. Prvým je britský film *Invázia* (1980) režiséra Leslie Woodheada, druhým je epizóda z televízneho seriálu *České století Musíme se dohodnout* (2014) režiséra Roberta Sedláčka a tretím je slovenský hraný film Laca Halamu *Dubček – Krátka jar, dlhá zima* (2018). Táto kapitola ponúka nielen vzájomnú komparáciu spomínaných audiovizuálnych diel, ale venuje sa aj ich vzťahom k literárnym pretextom, ktorými sú román Zdeňka Mlynára *Mráz přichází z Kremlu* (1978), Dubčekova autobiografia *Nádej zomiera posledná* (1993) a román Ľuboša Juríka *Dubček. Rok dlhší ako storočie* (2015). Analýza odhalila výrazne kritickejší, resp. ambivalentnejší pohľad na postavu Alexandra Dubčeka v českej televíznej epizóde *Musíme se dohodnout*, ktorý konvenuje s tradične kritickejším českým postojom k bývalému 1. tajomníkovi ÚV KSČ. V Halamovom filme je evidentná snaha budovať ho ako nostalgickú a pietnu spomienku na slovenského predstaviteľa Pražskej jari, no podobne ako v Sedláčkovej televíznej epizóde a v televíznom filme *Invázia* je tu prítomný obraz Dubčeka ako obeť agresívnej imperialistickej politiky Sovietskeho zväzu.

Prijatie Dubčekovho odkazu je závislý od politickej optiky, viacej obdivovateľov má tradične v ľavicovom politickom tábore. Jeho pozitívnejšia akceptácia na Slovensku

súvisí aj s faktom, že je tu dlhodobo vnímaný ako reprezentant slovenských záujmov v komunistickom Československu. Aj vplyvom aktuálnej ruskej agresie na Ukrajinu je Dubčekov odkaz, predovšetkým jeho prodemokratický postoj a dočasné vzdorovanie Brežnevovskej imperiálnej politike v roku 1968, stále aktuálny. V Čechách však pri spomienke na okupáciu Československa v roku 1968 silnie trend vyzdvihovania nekompromisnejšieho postoja Dubčekovho kolegu z ÚV KSČ Františka Kriegla.

Prekladaná učebnica reflektuje aj výrazný trend dekonštrukčného pohľadu na zobrazovanie našej histórie. Interpretácie filmov *Jánošík – Pravdivá história*, televízneho seriálu *České století* či webseriálu *Soloos Brothers* nám ponúkajú ukážky najvýraznejších diel spochybňujúcich tradičné formy a naratívy známych historických udalostí a legiend. Sú to zvyčajne diela, ktoré ponúkajú divákovi komplexnejší, často rozporný pohľad na historickú tému a nútia ho zaujať k nej stanovisko aj na základe vlastnej empirickej skúsenosti či širších znalostí spoločensko-politického kontextu. Tieto diela vyžadujú vzdelanejšieho, citlivejšieho i pozornejšieho diváka, preto zvyčajne po premiére nepatria medzi masovo obdivované diela. Takéto artefakty majú potenciál vytvárať nové naratívy, ale aj špecifickým spôsobom zachovávať a šíriť kultúrne i spoločenské tradície. Dôvodov nárastu umeleckých historických diel ponúkajúcich aj subverzívne čítanie je hneď niekoľko: môže za to oslabenie cenzúry ako následok zániku významných politických impérií a ideológií, ale aj vplyv globalizácie a populárnej kultúry, ktorá programovo pracuje so spájaným rôznorodých i protichodných publík, fúziou lokálnych a globálnych tém, či s prepájaním patetickej a parodickej optiky v rámci identického umeleckého diela.

Napriek spomínanému dekonštrukčnému trendu aj v tomto tisícročí vznikajú diela s konvenčnejším a ideologicky podfarbeným naratívom. Zvyčajne slúžia kultúrno-spoločenským záujmom národa či štátu, ktorý tieto diela pomáha (spolu)financovať. V našej učebnici je tento trend prezentovaný historickými filmami *Cyril a Metod – Apoštol Slovanov* či *Dubček – Krátka jar, dlhá zima*. Zaujímavou ukážkou ideologicky podfarbeného diela je aj koprodukčná adaptácia Wetzlerovho románu *Čo Dante nevidel* – humanistická lágrová dráma *Správa*, ktorá sa dá čítať ako alegória ignorácie rozkladu demokratických hodnôt a nárastu intolerancie a nenávisť v súčasnej západnej spoločnosti.

Učebnica *Premeny historického žánru v slovenskej a českej audiovizuálnej tvorbe* nadväzuje na interpretačné a intertextuálne metodologické prístupy semiotika Tibora Žilku a tradíciu výskumu filmových adaptácií (Nitrianska škola, ÚSJK). Tradičný prístup v interpretácii filmových a literárnych diel je v tomto texte obohatený o metódu

historicko-kultúrnej kontextualizácie. Interdisciplinárne motivovaným výskumom žánru historického filmu táto učebnica približuje aj historické a kultúrne špecifiká, ktoré formovali identitu stredoeurópskeho regiónu. Veríme, že okrem teórie umenia, kulturológie, semiotiky, komparatistiky, bude práca obohacujúcim zdrojom poznatkov aj pre vedné odbory ako história, religionistika či politológia.

OBRAZOVÁ PRÍLOHA



Obr. 1. Bozk cez šatku z celovečerného filmu *Jánošík* (1921). Jánošíka stvárnil český herec Theodor Pištěk, Aničku prvá slovenská filmová herečka Mária Fábryová.



Obr. 2. Scéna z filmu *Jánošík – Pravdivá história* (2009). Barbora (Sarah Zoe Canner) bozkáva Jánošíka (Václav Jiráček) cez látku.



Obr. 3. Snímka z filmu *Tarzan the Ape Man* (1932). Johnny Weissmüller v úlohe Tarzana zvoláva príslušníkov zvieracej ríše.



Obr. 4. Paľo Bielik ako Jánošík vo filme Martina Friča (1935) spevom zvoláva zbojnícku družinu.



Obr. 5. Záber z dvojdielnej televíznej inscenácie *Solúnski bratia* (1988). Emil Horvát ml. ako Konštantín Cyril (vľavo) a Štefan Kvietik ako Metod.



Obr. 6. Hlavní aktéri seriálu *Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* (2013) – zľava Metod (Roman Zach), Rastislav (Milan Bahul), Svätopluk (Jan Jankovský) a Cyril (Ondřej Novák).



Obr. 7. Videopozvánka na Národný pochod za život (2013) od Katechetického úradu Spišskej diecézy. Zdroj: <https://www.youtube.com/watch?v=ND-31nGk400>.



Obr. 8. Propagačný materiál k webovému seriálu *Soloos Brothers* (2017). Zľava: Juraj Kemka ako Cyril Konštantín, Miroslav Noga ako Nostradamus a Lukáš Latinák ako Metod.



Obr. 9. Organista Felix v zábere z filmu *Organ* (1964), v ktorom pred sochou Piety zakrýva tvár umučeného Krista.



Obr. 10. Záber z filmu *Hroch* (1973). Herec Miroslav Homola ako minister Borovec paroduje Dubčekov ikonický skok do bazéna na kúpalisku v Santovke 16. 6. 1968.



Obr. 11. Záber z epizódy *Musíme se dohodnout* (2014) z televízneho cyklu *České století* režiséra Roberta Sedláčka. Československí aktéri moskovských rokovaní pred návratom do vlasti čakajú pod lietadlom, či v ňom bude sedieť aj František Kriegel. Dubček v podaní Jána Galloviča je vľavo dole. V následnom záverečnom zábere sa od Ludvíka Svobodu dozvedajú, že Kriegel už sedí v lietadle a môžu nastúpiť.



Obr. 12. Záber z filmu *Dubček* (2018). Adrian Jastraban ako Dubček (vľavo hore) sa nechce vrátiť do Prahy, kým v lietadle nebude sedieť aj František Kriegel.

ZOZNAM BIBLIOGRAFICKÝCH ODKAZOV

Knižné publikácie (monografie, učebnice, zborníky)

1. ADAMICKÁ, Monika. 2019. *Slovenské židovstvo v tvorbe Antona Baláža*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 116 s. ISBN 978-80-558-1427-8.
2. ADAMICKÁ, Monika – MIKULÁŠEK, Alexej – TIMKO, Štefan, 2023. *Antisemitizmus v literatúre a filme krajín V4. Interpretácie sondy*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 163 s. ISBN 978-80-558-2123-8.
3. BETTELHEIM, Bruno. 2000. *Za tajemstvím pohádek. Proč a jak je číst v dnešní době*. Praha: Nakladatelství lidové noviny, 2000. 335 s. ISBN 80-7106-290-1.
4. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2006. *Spiritualita ve filmu*. Dizertačná práca. Brno: Masarykova univerzita. 204 s. Dostupné na internete: https://is.muni.cz/th/5142/ff_d/Spiritualita_ve_filmu.pdf
5. BOSZORÁD, Martin, 2022. *Od arcitextu k pop-textu (a vice versa)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 150 s. ISBN 978-80-558-1989-1.
6. BUZALKA, Juraj, 2023. *Postsedliaci. Slovenský ľudový protest*. Bratislava: Mamaš. ISBN 978-80-8268-065-5.
7. CAMPBELL, Joseph. 2017. *Tisíc tváří hrdiny*. Praha: Argo. 382 s. ISBN 978-80-257-2184-1.
8. CIEL, Martin. 1992. *Film, ilúzia a akcia*. Bratislava: Slovenský filmový ústav a Národné kinematografické centrum. 121 s. ISBN 80-85187-03-5.
9. CIEL, Martin. 2011. *Metódy a možnosti analýzy filmového obrazu*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení. 42 s. ISBN 978-80-89439-14-0.
10. CIEL, Martin, 2017. *Film a politika. Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939 – 1989*. Bratislava: Občianske združenie Vlňa. 146 s. ISBN 978-80-89550-28-9.
11. DERRIDA, Jacques. 1993. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967 – 72*. Bratislava: Archa. 141 s. ISBN 8071150460.
12. DOLEŽEL, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.
13. DUDKOVÁ, Jana. 2011. *Slovenský film v ére transkulturality*. Bratislava: VŠMU/Občianske združene Vlňa / drewo a srd. 197 s. ISBN 978-80-89439-12-3.

14. DUDKOVÁ, Jana, 2021. *Zmena bez zmeny. Podoby slovenskej televíznej hranej tvorby 1990 – 1993*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov/Slovenský filmový ústav. 237 s. ISBN 978-80-85187-88-5.
15. DUBČEK, Alexander, 1993. *Z pamätí. Nádej zomiera posledná*. Bratislava: Národná obroda. 295 s. ISBN 80-7094-279-7.
16. FIALA, Miloš, 2008. *Martin Frič – Muž, ktorý rozdával smích*. Praha: BVD. 298 s. ISBN 978-80-87090-10-7.
17. FILOVÁ, Eva – VŽENTEKOVÁ, Eva, 2020. *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. Bratislava: Vlna/Drewo a srd. 388 s. ISBN 978-80-89550-69-2.
18. FISKE, John, 1989. *Understanding Popular Culture*. London: Routledge. 206 s. ISBN 978-0-415-07876-4.
19. FLETCHER, Angus, 1970. *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*. Ithaca/London: Cornell University Press. 418 s. ISBN 0-8014-9106-1.
20. GAŽOVÁ, Viera. 2003. *Perspektívy kulturológie*. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského. 260 s. ISBN 80-88901-81-2.
21. HANÁKOVÁ, Petra, 2010. *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava: Slovenský filmový ústav. 320 s. ISBN 978-80-85187-58-8.
22. HANÁKOVÁ, Petra, 2024. *Máme svoj film! Slovenská filmová kultúra a propaganda 1939 – 1945*. Bratislava: Slovenský filmový ústav. 424 s. ISBN 978-80-69059-00-9.
23. HOFSTEDE, Geert – HOFSTEDE, Gert Jan, 2007. *Kultury a organizace. Software lidské mysli: spolupráce mezi kulturami a její důležitost pro přežití*. Praha: LINDE, 2007. 335 s. ISBN 80-86131-70-X.
24. HRBÁČSEK-NOSZEK, Magdaléna, 2015. *Židovské tradície v Galante a okolí*. Galanta : AB-ART. 215 s. ISBN 978-80-8087-207-6.
25. HUTCHEONOVÁ, Linda, 2012. *Teória adaptácie*. Brno: Janáčkova akademie múzických umení, 2012. 232 s. ISBN 978-80-7460-027-2.
26. JANÍK, Pavol. 1986. *Vladimír Bahna*. Bratislava: Tatran. 168 s. Bez ISBN.
27. JURÍK, Ľuboš, 2015. *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie*. Martin: Matica slovenská. 575 s. ISBN: 978-80-8128-132-7.
28. KOLEKTÍV. 2021. *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav. 104 s. ISBN 978-80-85187-87-8.

29. KOLEKTÍV. 1988. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Siedme vydanie. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, n. p. [online]. [cit. 12. 3. 2024]. Dostupné na internete: <http://web.quick.cz/pr/history/pouceni.htm>.
30. KOSATÍK, Pavel. 2021. *Slovenské sloletí*. Praha: Torst. 407 s. ISBN 978-80-7215-686-3.
31. KOTTOVÁ, Anna. 2012. *Mediální obraz Alexandra Dubčeka od začátku srpna 1968 do konce května 1969 v Rudém právu, Pochodni a Lidové demokracii*. (Bakalárska práca). Praha: Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd. Katedra žurnalistiky. 79 s.
32. KOVÁČ, Milan. 2010. *Teória mýtu*. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského. 202 s. ISBN 978-80-89236-83-1.
33. LAUKOVÁ, Silvia (ed.). 2013. *Medzi trvaním a dejinami*. Cyril a Metod v slovenskej literatúre. Výberová antológia. Nitra: UKF. 218 s. ISBN 978-80-558-0381-4.
34. LAURENČÍKOVÁ, Katarína. 2009. *Jánošík vo filme*. Diplomová práca. Bratislava: Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 71 s.
35. LEŠKOVÁ, Dana. 2013. *Fikcia a história. K transformácii naratívov o Jánošíkovi*. Prešov: Prešovská univerzita. 127 s. ISBN 978-80-555-0788-0.
36. LIBA, Peter. 1991. *Literatúra a folklór*. Nitra: Pedagogická fakulta. 98 s. ISBN: 80-85183-35-8.
37. MACEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena, 1997. *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta. 599 s. ISBN 80-217-0400-4.
38. MACEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena. 2016. *Dejiny slovenskej kinematografie 1896 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav, Fotofo/Stredoeurópsky dom fotografie. 624 s. ISBN 978-80-85739-68-8.
39. MACEK, Václav. 1990. *Elo Havetta*. Bratislava: Slovenský filmový ústav. 95 s. Bez ISBN.
40. MACEK, Václav. 2002. *Štefan Uher 1930 – 1993*. Bratislava: Slovenský filmový ústav. 296 s. ISBN 80-85187-30-2.
41. MACEK, Václav. 2008. *Ján Kádár*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 360 s. ISBN 978-80-85187-52-6.
42. MACHÁČEK, Michal. 2017. *Gustáv Husák*. Praha: Vyšehrad. 631 s. ISBN 978-80-7429-388-7.

43. MALÍČKOVÁ, Michaela. 2013. *Upír ako maska inakosti. Od netvora k civilizovaným ochrancom ľudskosti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 142 s. ISBN 978-80-558-0383-8.
44. MALÍČKOVÁ, Michaela (ed.). 2017. *Obrazy hrdinu v kultúrnej pamäti*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. 174 s. ISBN 978-80-558-1235-9.
45. MELICHERČÍK, Andrej. 1963. *Juraj Jánošík. Hrdina protifeudálneho odboja slovenského ľudu*. Bratislava: Osveta. 180. Bez ISBN.
46. MIHÁLIK, Peter. 1994. *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava: Kabinet divadla a filmu SAV. 256 s. ISBN 80-967207-3-2.
47. MIKUŠOVÁ, Monika. 2020. *Obchod na korze*. [Booklet Blu-ray filmu *Obchod na korze*]. Bratislava : Slovenský filmový ústav. 103 s.
48. MLYNÁŘ, Zdeněk. 1990. *Mráz přichází z Kremlu*. Praha: Mladá fronta. 288 s. ISBN 80-204-0196-2.
49. NÜNNING, Ansgar. 2006 (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host. 912 s. ISBN: 80-7294-170-4.
50. PALÚCH, Martin. 2017. *Cenzúra a dokumentárny film po roku 1989*. Bratislava : Vlna/Drewo a srd. 168 s. ISBN 978-80-89550-39-5.
51. PEŇÁKOVÁ, Naděžda. 2012. *Dramatická tvorba Jiřího Mahena*. Diplomová práca. Brno: Pedagogická fakulta Masarykova univerzita. 57 s.
52. PLAŽEWSKI, Jerzy. 2009: *Dějiny filmu 1895 – 2005*. Praha: Academia. 978-80-20016-89-8.
53. PTÁČEK, Luboš. 2019. *Umění mezi alegorií a ideologií*. Praha: Casablanca. 239 s. ISBN: 978-80-87292-45-5.
54. ROSENSTONE, Robert. 1995. *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge/London: Harvard University Press. 271 s. ISBN 978-0-674-94098-7.
55. ROSENSTONE, Robert. 2018. *History on Film/Film on History*, Third Edition. London/New York: Routledge. 175 s. ISBN 978-1-138-65333-7.
56. RYCHLÍK, Jan. 2012. *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty 1914 – 1992*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů / Vyšehrad. 688 s. ISBN 978-80-7429-133-3.
57. ŘEHOŘOVÁ, Irena. 2018. *Kulturní paměť a film*. Praha: Sociologické nakladatelství (Slon). 199 s. ISBN: 978-80-7419-268-5.

58. STEHLÍK, Michal – GROMAN, Martin. 2021. *Přepište dějiny*. Brno: Jota. 264 s. ISBN 978-80-7565-766-4.
59. ŠABÍK, Vincent. 2015. *Národná kultúra ako rezonančný priestor*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, s. r. o. 416 s. ISBN: 978-80-8128-125-9.
60. TAYLOR, Richard. 2016. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia. 429 s. ISBN 978-80-200-2534-0.
61. VANČURA, Jiří. *Naděje a zklamání: Pražské jaro 1968*. 2. vydanie. Praha: Mladá fronta, 1990, 160 s. ISBN 80-204-0179-2.
62. VARGOVÁ, Zuzana. 2011. *Židovský fenomén v stredoeurópskych súvislostiach*. Nitra: UKF. 120 s. ISBN 978-80-558-0951-9.
63. VOGLER, Christopher. 2023. *Scenáristova cesta*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 403 s. ISBN 978-80-7331-623-5.
64. VŽENTEKOVÁ, Eva. 2013. *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry*. Bratislava: FOTOFO – Stredoeurópsky dom fotografie. 271 s. ISBN 978-80-85739-59-6.
65. ŽILKA, Tibor. 2006. *(Post)moderná literatúra a film*. Nitra: UKF, FF, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 2006, s. 78 – 96. ISBN 80-8094-041-X.
66. ŽILKA, Tibor. 2015. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra: UKF. 146. s. ISBN 978-80-558-0860-4.

Štúdie a články v periodikách, zborníkoch a na internete

1. BAKUŁA, Bogusław, 2015. Europa Środkowo-Wschodnia i jej (post)kolonialny świat. In: *Dyskurs postkolonialny współczesnej literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej*. Poznań: Biblioteka Porównań. s 13 – 97. ISBN 978-83-62298-74-7.
2. BARON, Saskia. 2021. The Champion of Auschwitz review - Polish movie based on a boxer's memoir. In: *Theartsdesk.com*, 8. 9. 2021. [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Dostupné na internete: <https://theartsdesk.com/film/champion-auschwitz-review-polish-movie-based-boxers-memoir>
3. BENEDIKOVIČOVÁ, Mária. 2015. Svedkovia: Mečiar vedome donášal na Dubčeka (+ výňatky z výpovedí). In: *dennikn.sk*, 16. 2. 2015 [online]. [cit. 12. 3. 2022]. Dostupné na internete: <https://dennikn.sk/50496/svedkovia-meciar-vedome-donasal-na-dubceka-vynatky-z-vypovedi/>.

4. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2013. Katolícké špecifikum jako východisko reinterpretace. In: *Iluminace*, roč. 25, č. 4 (92), s. 118 – 121. ISSN 0862-397X.
5. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír, 2014. Na konfesním přístupu není nic špatného, pokud si je sám sebe vědom. Poznámky k reakci na recenzi. In: *Iluminace*. roč. 26, č. 1 (93), s. 136 – 137. ISSN 0862-397X.
6. BŮCHLER, R. Y. 1998. Znovuoživenie židovskej komunity na Slovensku po druhej svetovej vojne. In: *Acta judaica slovacae* 4. Bratislava: SNM – Múzeum židovskej kultúry. s. 67.
7. ČOBEJOVÁ, Eva. 2021. Film Správa/Prečo to nie je celkom ten film, na ktorý sme čakali. In: *Postoj.sk*, 28. 9. 2021 [online]. [cit. 24. 2. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.postoj.sk/89170/preco-to-nie-je-celkom-ten-film-na-ktory-sme-cakali>
8. ČULEN, Anton, 2015. Protislovenská interpretácia CM misie: Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov. Film, ktorý nesplnil očakávania. In: *Alianciazanedelu.sk*. [online]. [cit. 24. 2. 2022]. Dostupné na internete: <http://alianciazanedelu.sk/?p=6118>
9. DANIŠOVÁ, Nikola. 2020. Mariana Čechová: Ikonizácia pádu a vzostupu (v arcinaratívoch Popoluškinho typu) [recenzia]. In: *World Literature Studies*. Roč. 12, č. 4 (2020), s. 100 – 102. ISSN 1335-0544.
10. ELIÁŠOVÁ, Andrea. 2014. Slovenský dokument Misia bratov Konštantína a Metoda žne ohlasy a prináša aj niektoré prekvapenia. In: *Rozhlas.cz*, 20. 7. 2014 [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: https://www.rozhlas.cz/nabozenstvi/zpravy/_zprava/slovensky-dokument-misia-bratov-konstantina-a-metoda-zne-ohlasy-a-prinasa-aj-niektore-prekvapenia--1375562
11. FARBER, Stephen, 2021. 'The Auschwitz Report': Film Review. In: *Hollywoodreporter.com*, 19. 1. 2021 [online]. [cit. 24. 2. 2021].
12. Dostupné na internete: <https://www.hollywoodreporter.com/news/the-auschwitz-report-film-review>
13. FRANEK, Jaro. 2011. Miluj bližneho svojho. In: *Holocaust.cz*, 7. 8. 2011 [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.holocaust.cz/zdroje/clanky-z-ros-chodese/ros-chodes-2004/cervenec-8/miluj-blizneho-svojho/> [cit. 24. 2. 2021].
14. GREČNER, Eduard. 2011. Kto za pravdu horí. In: *Sme.sk*, 11. 1. 2011 [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://grecner.blog.sme.sk/c/252951/Kto-za-pravdu-hori.html>

15. GLADIŠ, Marián. 2015. Dokudráma a jej podoby v súčasnom slovenskom mediálnom prostredí. In: Bočák, Michal – Regrutová, Lenka – Rusnák, Juraj (eds.). *Médiá a text 5*. Prešov: Prešovská univerzita, s. 81-101. ISBN 978-80-555-1567-0.
16. HANÁKOVÁ, Petra. 2007. Pacho, hybský zbojník. In: *Pacho, hybský zbojník*. [Booklet DVD]. Bratislava: Slovenský filmový ústav/Petit Press, 2007, s. 12 – 14. ISSN 1336-9768.
17. HANÁKOVÁ, Petra, 2021. Zbojník Pištěk alebo politikum Jánošíka. In: *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 77 – 85. ISBN 978-80-85187-87-8.
18. HLÔŠKOVÁ, Hana. 2013. Národný hrdina Juraj Jánošík. In: *Mýty naše slovenské*. Bratislava: SAV, Premedia Group, s. 94 – 103. ISBN 978-80-8159-026-9.
19. Interview s Gézou Röhrigem. 2016. In: DVD *Saulův syn*. Praha: Film Europe Media Company.
20. JURÍK, Ľuboš. 2016. A. Dubček mal depresie, spochybňoval sám seba. In: *Teraz.sk*, 2. 2. 2016 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.teraz.sk/knihy/l-jurik-a-dubcek-mal-depresie-spo/179656-clanok.html>
21. KADERÁVEK, Šimon. 2021. Novotnému nevadil, Husák ho nenávidel. Před 55 lety získal film Obchod na korze Oscara. In: *Reflex.cz*, 18. 4. 2021 [online]. [cit. 12. 3. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.reflex.cz/clanek/historie/106611/novotnemu-nevadil-husak-ho-nenavidel-pred-55-lety-ziskal-film-obchod-na-korze-oscara.html>
22. KARASOVÁ, Erika. 2013. Jakubisko si vybral drsný Spiš do pripravovaného filmu In: *Korzar.sk*, 21. 1. 2013 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://spis.korzar.sme.sk/c/6674027/jakubisko-si-vybral-drsny-spis-do-pripravovaneho-filmu.html>
23. KENTISH, Portia. 2020. The Boxer of Auschwitz: A story of endurance and hope
24. now set for the big screen. In: *Emergingeurope.com*, 23. 1. 2020 [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Dostupné na internete: <https://emerging-europe.com/after-hours/the-boxer-of-auschwitz-a-story-of-endurance-and-hope-now-set-for-the-big-screen/>
25. KERN, Miroslav. 2008. Vláda a premiér menia dejiny. In: *Sme.sk*, 3. 1. 2008 [online]. [cit. 12. 3. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.sme.sk/c/3659769/vlada-a-premier-menia-dejiny.html>.

26. KLUBERT, Tomáš. 22. august 1969. Prijatie „obuškového zákona“. In: *Ústav pamäti národa* [online]. [cit. 12. 3. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.upn.gov.sk/sk/22-august-1969-prijatie-obuskoveho-zakona/>
27. KOPAL, Petr. 2014. Velká Morava – pokus o slovenský národní velkofilm. In: Kopal, Petr (ed.). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha, s. 202 – 219. ISBN 978-80-87292-26-6.
28. KOPAL, Petr. 2016. Propaganda a film/Film a historiografie. (Doslov). In: Taylor. *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, s. 367 – 379. ISBN 978-80-200-2534-0.
29. KOURA, Petr. 2009. Hroch: Příběh nejhoršího českého filmu. In: *Idnes.cz*, 27. 3. 2009 [online]. [cit. 12. 3. 2022]. Dostupné na internete: https://www.idnes.cz/zpravy/archiv/hroch-pribehnejhorsiho-ceskeho-filmu.A090327_143432_kavarna_bos.
30. KOUROVÁ, Pavlína. 2008. „Dubčekovi slivovici, Brežněvovi po palici!“ Humor jako specifická reakce na srpnovou okupaci 1968. In: *Dějiny a současnost : kulturně historická revue* 30, č. 10/2008, s. 41 – 43. ISSN 0418-5129.
31. KOVALČÍK, Juraj. 2018. Dubček: Prídem aj do kina, ale bude to dôstojné? (recenzia filmu). In: *Cinemaview.sk*, 11. 4. 2018 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.cinemaview.sk/recenzie/dubcek>
32. KRIVOŠÍK, Lukáš. 2018. Zaužívaný obraz Dubčeka nový film nenarušil. In: *Postoj.sk*, 25. 4. 2018 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.postoj.sk/32691/zauzivany-obraz-dubceka-novy-film-nenarusil>
33. KRIŽKOVÁ, Eva. 2008. Príbeh o fair play. [Rozhovor s Petrom Solanom]. In: *Boxer a smrť*. [Booklet DVD]. Bratislava: Slovenský filmový ústav/Petit Press, s. 9 – 11. ISSN 1336-9768.
34. LASICA, Milan. 2021. Legendárny preto, že je prvý (?) In: *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 38 – 39. ISBN 978-80-85187-87-8.
35. LONDRÁK, Miroslav. 2004. K niektorým otázkam ekonomického vývoja na Slovensku. In: *Revolučné a protitotalitné hnutia v Európe a po II. svetovej vojne*. Medzinárodná konferencia k nedožitým narodeninám Alexandra Dubčeka. Bratislava: VEDA, s. 161 – 167. ISBN 80-224-0798-4.

36. MALÍČEK, Juraj. 2008. Hľ'a, popkultúrny hrdina (Typológia popkultúrneho hrdinu). In: *Zborník o populárnej kultúre*. Ed. M. Malíčková. Nitra: Filozofická fakulta UKF, s. 13 – 25. ISBN 978-80-8094-357-8.
37. MALÍČEK, Juraj. 2021. Pop-sypte mu hrachu, budete bez strachu! In: *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 87 – 95. ISBN 978-80-85187-87-8.
38. MANNOVÁ, Elena. 2013. Mýty nie sú slovenským špecifikom. In: *Mýty naše slovenské*. Bratislava: SAV, Premedia Group, 2013, s. 7 – 18. ISBN 978-80-8159-026-9.
39. MAŠLÁROVÁ, Martina. 2019. Na margo adaptačných štúdií. Teórie, tendencie, formy. In: *Slovenské divadlo*, vol. 67, č. 4, s. 297 – 309. ISSN 0037-699X.
40. MATEJČÍKOVÁ, Daša. 1999. Na zuby potenciálneho Jánošíka vyplatilo Štúdio Koliba takmer 56-tisíc korún zo štátneho rozpočtu. In: *Sme.sk*, 24. 6. 1999. [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.sme.sk/c/2192914/na-zuby-potencialneho-janosika-vyplatilo-studio-koliba-takmer-56-tisic-korun-zo-statneho-rozpocetu.html>
41. MICHALKOVÁ, Tatiana. 2017. Telo farára, obeť Jánošíkovej družiny, nepodlieha skaze. In: *Pravda.sk*, 7. 10. 2017. [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Zdroj: <https://spravy.pravda.sk/domace/clanok/444151-telo-farara-obete-janosikovej-druziny-nepodlieha-skaze/>
42. PADDOCK, Carmen. 2021. 'The Champion Of Auschwitz' Is A Sombre Yet Sentimental Biopic: Review. In: *Independent.co.uk*, 5. 9. 2021 [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.independent.co.uk/the-champion-of-auschwitz-is-a-sombre-yet-sentimental-biopic-review/>
43. PAŠTEKA, Július. 1976. Cesty filmu a románu In: *Estetické paralely umenia*. Bratislava: VEDA, s. 339 – 369.
44. PAŠTÉKOVÁ, Jelena. 1990. Literárne impulzy v slovenskom hranom filme. In: *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava : Slovenský filmový ústav/Národné kinematografické centrum, s. 29 – 44. ISBN 80-851887-01-9.
45. PAŠTÉKOVÁ, Soňa. Dialogickosť. In: *Hyperlexikón literárnovedných pojmov* [online]. [cit. 12. 3. 2020] Dostupné na internete: <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit///dialogickost>

46. PAVLÍK, Martin Adam. 2018. Recenzia: Film o Dubčekovi je premárnenou šancou. In: *Pravda.sk*, 19. 4. 2018 [online]. [cit. 12. 3. 2020] Dostupné na internete: <https://kultura.pravda.sk/film-a-televizia/clanok/466610-recenzia-film-o-dubcekovi-je-premarnenou-sancou>
47. PETRANSKÝ, Ľudo. 2003. Slovenský film – zabudni na Kolibu? In: *Sme.sk*, 7. 3. 2003 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.sme.sk/c/833986/slovensky-film-zabudni-na-kolibu.html>
48. ROHÁČKOVÁ, Kristína. 2018. Menzel se Simonischekem ve filmu Tlumočník vyražejí na společnou pojízdnu terapii. In: *iROZHLAS.cz*, 15. 3. 2018. [online]. [cit. 12. 3. 2023]. https://www.irozhlas.cz/kultura/film/recenze-tlumocnik-film-jiri-menzel-peter-simonischek_1803151425_kro
49. SCHNIEREROVÁ, Diana. 2019. Keď Dubček skákal do vody, Brežnev zúril. In: *Sme.sk*, 29. 1. 2019 [online]. [cit. 12. 2. 2024]. Dostupné online na internete: <https://domov.sme.sk/c/22037873/ked-dubcek-skakal-do-vody-breznev-zuril.html>
50. SCHUTZ, Peter. 2008. Predjarie Sašu druhého. In: *Sme.sk*, 22. 9. 2008. [online]. [cit. 12. 2. 2024]. Dostupné online na internete: <https://korzar.sme.sk/c/4417885/komentar-predjarie-sasu-druheho.html>
51. SPÁČILOVÁ, Mirka. 2014. RECENZE: Rok 1968 aneb Dubček v Moskvě a České století v trenkách. In: *idnes.cz*, 16. 11. 2014 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: https://www.idnes.cz/kultura/film-televize/rok-1968-v-ceskem-stoleti.A141114_170412_filmvideo_spm
52. STUHLÝ, Aleš – SCHMARC Vít. 2016. Saulův syn. Mechanika života a smrti. In: *DVD Saulův syn*. Praha: Film Europe Media Company.
53. ŠIMEČKA, Milan, 2023. Robert Fico sa klania Gustávovi Husákovi, lebo voličom sľubuje návrat do šťastnej minulosti. In: *dennikn.sk*, 1. 2. 2023 [online]. [cit. 12. 2. 2024]. Dostupné online na internete: <https://dennikn.sk/3805053/robert-fico-sa-klania-gustavovi-husakovi-lebo-volicom-slubuje-navrat-do-stastnej-minulosti/>
54. ŠMATLÁK, Martin. 2008. Česko-slovenské korzovanie (dejinami), 2008. In: *Interpretácia a film*. Bratislava: Asociácia slovenských filmových klubov/Slovenský filmový ústav, s. 83 – 90. ISBN 978-80-969873-2-0.
55. ŠMATLÁK, Martin. 2021. Jurko, kam ideš? Do hôr! In: *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 13 – 37. ISBN 978-80-85187-87-8.

56. ŠMATLÁKOVÁ, Renáta. 2021. História filmu Jánošík. In: *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 97 – 99. ISBN 978-80-85187-87-8.
57. ŠPAČEK, Jozef. 2016. Nádej menom Dubček. In: *Slovo/noveslovo.sk*, 21. 1. 2016 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: https://www.noveslovo.sk/c/Nadej_menom_Dubcek
58. ŠTEPKA, Stanislav. 2021. Od Siakeľovcov... doteraz. In: *Jánošík a 100 rokov slovenskej filmovej kultúry*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, s. 57 – 63. ISBN 978-80-85187-87-8.
59. TASR. 2012. Dubček mal ešte niekoľko dní pred autohaváriou veľké politické plány. 1. 9. 2012. [online]. [cit. 15. 3. 2020]. In: *Teraz.sk*, Dostupné na internete: <https://www.teraz.sk/slovensko/dubcek-mal-este-niekolko-dni-pred-au/20851-clanok.html>
60. TASR. 2018. Poľsko zmiernilo zákon o holokauste. In: *Sme.sk*, 27. 6. 2018 [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Dostupné na internete: <https://svet.sme.sk/c/20858684/polsko-zmiernilo-zakon-o-holokauste.html>
61. TLAČOVÁ KANCELÁRIA KBS. 2009. V Nitre budú nakrúcať veľkofilm o sv. Cyrilovi a Metodovi. In: *Tlačová kancelária KBS*, 23. 1. 2009. [online]. [cit. 24. 2. 2020]. Dostupné na: <https://www.tkkbs.sk/view.php?cislocianku=20090123016>
62. TAUSSIG, Pavel. 2011. Slovo historika – bonusový materiál k DVD Jánošík (1935, r. Martin Frič). Filmexport, [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <http://www.youtube.com/watch?v=V8wQJ5j2F5E&feature&list=UUvrh3MRqvmE0yMY1aSMNSEw>
63. THOMPSON, Anne. 1994. From the EW archives: How Steven Spielberg brought *Schindler's List* to life. [online]. [cit. 16. 01. 2023]. Dostupné na internete: <https://ew.com/article/1994/01/21/spielberg-and-schindlers-list-how-it-came-together/>
64. TIMKO, Štefan. 2015. Žánrová paródia v českom filme. In: *Česká literatúra a film II*, [ed.] TIMKO, Štefan. Nitra: UKF. s. 110 – 123. ISBN 978-80-558-0888-8.
65. TIMKO, Štefan. 2016. Židovská tematika v filmoch Jána Kadára. In: *Židovský kultúrny fenomén v stredoeurópskom kontexte*. [ed.] HRBÁČEK, Magdaléna. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 151 – 162. ISBN 978-80-558-1092-8.
66. TIMKO, Štefan. 2017. Náboženské a spirituálne motívy vo filme Štefana Uhra Organ. In: *Rudolf Dilong a stredoeurópska katolícka moderna*. [ed.] GALLIK, Ján. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, s. 177 – 190. ISBN 978-80-558-1201-4.

67. TIMKO, Štefan. 2018. Obraz židovskej menšiny v slovenskej kinematografii. In: *Imagológia ako výskum obrazov a kultúry*. [eds.] ZELENKA, Miloš, TKÁČ-ZABÁKOVÁ, Lenka. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2018, s. 87 – 96. ISBN 978-80-558-1294-6.
68. TIMKO, Štefan. 2021. Perzekúcia židovského obyvateľstva a holokaust v povojnovej slovenskej kinematografii. In: *Slovenské divadlo* 69/ 2. 128 – 143. ISSN 0037-699X.
69. TOMÁNEK, Tomáš. 2019. Film o Dubčekovi, v němž si postavu Brežněva zahraje Francouz Depardieu, zaštití i prezident Zeman. In: *Lidovky.cz*, 13. 9. 2019 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: http://www.lidovky.cz/domov/film-o-dubcekovi-v-nemz-si-postavu-brezneva-zahraje-francouz-depardieu-zastiti-i-prezident-zeman.A190913_171340_in_domov_rkj
70. TURČAN, Vladimír. 2013. Cyril a Metod – trvalé dedičstvo. In: Krekovič, Eduard – Mannová, Eva – Krekovičová, Eva (eds.) *Mýty naše slovenské*. Bratislava: SAV, Premedia Group, 2013, s. 36 – 41. ISBN 978-80-8159-026-9.
71. ŤAŽKÝ, Ladislav. 2004. Nadýchňime sa statočnosti a ľudskosti. In: *Revolučné a protitotalitné hnutia v Európe a po II. svetovej vojne. Medzinárodná konferencia k nedožitým narodeninám Alexandra Dubčeka*. Bratislava: VEDA. s. 20 – 26. ISBN 80-224-0798-4.
72. VAŇKOVÁ, Bohuslava. [nedatované]. Bohatým bral, chudobným dával, miloval, po hore behal a pri tom spieval alebo Na skle maľované. In: *Zlatá kolekcia slovenského divadla* [online]. [cit. 12. 3. 2023]. Dostupné na internete: <https://zlatakolekcia.theatre.sk/inscenacia/na-skle-malovane/>
73. VRAŽDA, Daniel. 2008. Fico: Jánošík je veľký vzor mojej vlády. In: *Sme.sk*, 3. 1. 2008, [online]. [cit. 12. 3. 2023]. Dostupné na internete: <https://www.sme.sk/c/3659817/fico-janosik-je-velky-vzor-mojey-vlady.html>.
74. VŽENTEKOVÁ, Eva. 2013. Reakcia na recenziu Katolícke špecifikum jako východisko reinterpretácie (Iluminace 4/2013). In: *Iluminace*. 2013. roč. 26, č. 1 (93), s. 133 – 135. ISSN 0862-397X
75. VŽENTEKOVÁ, Eva. 2017. Protižidovské represie a holokaust v slovenských hraných filmoch. In *KINO-IKON*. 2017, roč. 21, č. 1 (41), s. 93 – 96. ISSN 1335-1893.

76. VŽENTEKOVÁ, Eva. 2018. O zaskočenom lídrovi a porazenej charizme. In: *film.sk*, č. 5, 2018 [online]. [cit. 15. 3. 2020]. Dostupné na internete: <http://www.filmsk.sk/cislo/nove-cislo-5-2018/recenzia/dubcek>
77. ZEMKO, Milan. 2004. Šesťdesiate roky. In: *Revolučné a protitotalitné hnutia v Európe a po II. svetovej vojne. Medzinárodná konferencia k nedožitým narodeninám Alexandra Dubčeka*. Bratislava: VEDA. s. 180 – 181. ISBN 80-224-0798-4.
78. ŽIARISLAV. 2013. Cyril a Metod – utajený zákonník – 4-dielna filmová rozprávka sa naštastie skončila. In: *2012rok.sk*, 6. 8. 2014 [online]. [cit. 12. 3. 2020]. Dostupné na internete: <http://www.2012rok.sk/wp/ako-dalej/17590-cyril-metod-utajeny-zakonnik-4-dielna-filmova-rozpravka-sa-nastastie-skoncila>
79. ŽILKA, Tibor. 2019. Násilná smrť v postkoloniálnej próze. In: *Slavica Wratislaviensia: wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 13. Tanatos 2*, č. 168, 2019, s. 337 – 348. ISSN 0239-6661.
80. ŽILKA, Tibor. 2020. Filmová adaptácia literárneho diela In: *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* [ed.] TIMKO, Štefan. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2020. s. 9 – 23. ISBN 978-80-558-1570-1.
81. ŽILKOVÁ, Marta. 2020. Adaptačná variabilita v mediálnej tvorbe In: *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte* [ed.] TIMKO, Štefan. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2020. s. 33 – 41. ISBN 978-80-558-1570-1.

Beletria a dráma

1. BANÁŠ, Jozef. 2009. *Zastavte Dubčeka! Príbeh človeka, ktorý prekážal mocným*. Bratislava: Ikar. 359 s. ISBN 978-80-551-2107-9.
2. BEDNÁR, Alfonz, 1968. *3 scenáre (Slnko v sieti, Organ, Tri dcéry)*. Bratislava: Tatran. 349 s. Bez ISBN.
3. ČENGEL SOLČANSKÁ, Mariana. 2019. *Jánošík*. Bratislava: Ikar. 292 s. ISBN 978-80-551-7032-9.
4. JAŠÍK, Rudolf. 1962. *Námestie svätej Alžbety*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry. 242. s. Bez ISBN.
5. JURÍK, Ľuboš. 2015. *Alexander Dubček/Rok dlhší ako storočie*. Martin: Matica slovenská. 575 s. ISBN: 978-80-8128-132-7.

6. MAHEN, Jiří. 1962. *Janošík – Ulička odvahy – Nasreddin*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1962. 310 s. bez ISBN.
7. WETZLER, Alfréd. 2009. *Čo Dante nevidel. So Správou Wetzlera a Vrhu*. Bratislava: Milanium. 328 s. ISBN 9788089178315.

Anonymné internetové odkazy

1. Anonym. 1968. Czechoslovakia: Into Unexplored Terrain. In: *Time*, 5. 4. 1968 [online]. [cit. 15. 3. 2022]. Dostupné na internete: <https://content.time.com/time/subscriber/ /0,33009,900048,00.html>
2. Anonym. *Jánošík 1921*. In: *Janosik.terchova-info.sk*, [online]. [cit. 9. 9. 2020]. Dostupné na internete: <http://janosik.terchova-info.sk/janosik-1921/>
3. Anonym. *Chodník cez Dunaj*. In: *Slovenská filmová databáza*. [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: http://www.skcinema.sk/arl-sfu/sk/detail-sfu_un_cat.0-000070-Chodnik-cez-Dunaj-hrany-film/
4. Anonym. Slovánska epopeja. Tisíc let samoty. In: *Jakubiskofilm.com* [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: <http://www.jakubiskofilm.com/cs/ pripravujeme/>
5. Anonym. *Zpráva*. In: *Ceskatelevize.cz*, [online]. [cit. 24. 2. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11343211214-zprava/21851212031/>
6. Anonym. 2018. Špeciálne vysielanie k augustu '68: Premiéru filmu Dubček v oboch krajinách sledovalo cez 800-tisíc divákov! In: *Mediaboom.sk*, 22. 9. 2018, [online]. [cit. cit. 15. 3. 2020]. Dostupne na internete: <https://mediaboom.sk/specialne-vysielanie-k-augustu-68-premieru-filmu-dubcek-v-oboch-krajinach-spolu-sledovalo-cez-800-tisic-divakov>
7. JF. 2019. Slovenská filmová tvorba v roku 2018. Chýbali trháky, návštevnosť sa prepadla. In: *Targetnews.sk*, máj 2019, [online]. [cit. cit. 15. 3. 2020]. Dostupne na internete: <http://www.targetnews.sk/clanky/item/1114-slovenska-filmova-tvorba-v-roku-2018-chybali-trhaky-navstevnost-sa-prepadla>
8. Anonym. 2020. Film o Štefánikovi nie je obyčajný dokument. In: *Rtvs.sk*, 21. 7. 2020, [online]. [cit. 15. 3. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.rtvsk.sk/novinky/filmy-a-serialy/229753/peter-nunez-film-o-stefanikovi-nie-je-obycajny-dokument>

Citované filmy a televízne programy

- 65,000.000 (r. Miroslav Horňák, Československo, 1961)
- Alexander Dubček* (TV, r. Ivan Predmerský, Slovensko, 2010)
- Alexander Dubček – Anatomia skoku do prázdna* (r. Robert Kirchhoff, Slovensko, 2022)
- Bathory* (r. Juraj Jakubisko, Slovensko/Česko/Maďarsko/Veľká Británia, 2008)
- Bohéma* (TV seriál, r. Róbert Sedláček, Česko, 2017)
- Boxer a smrť* (r. Peter Solan, Československo, 1962)
- Braček a sestrička* (Československo, 1923)
- Cnostný Metod* (r. Ján Lacko, Československo, 1979)
- Collete* (r. Milan Cieslar, Česko/Slovensko/Holandsko, 2013)
- Cyril a Metoděj: Dědictví otců a matek zachovej nám, Pane!* (TV, r. Otakáro Mária Schmidt, Jana Kristina Studničková, Česko, 2013)
- Cyril a Metod – Apoštoli Slovanov* (r. Petr Nikolaev, Česko/Slovensko/ Srbsko/ Slovinsko/Rusko, 2013)
- Cyril a Metod, z cyklu Kapurková*, (internet TV, r. Jakub Kroner, Slovensko, 2014)
- Čapkovy povídky* (r. Martin Frič, Československo, 1947)
- České století: Musíme se dohodnout* (TV, r. Robert Sedláček, Česko, 2014)
- Československý Ježíšek* (r. Richard František Branald, Československo, 1918)
- Čierny pondelok* (Československo, 1923)
- Daleká cesta* (r. Alfréd Radok, Československo, 1948)
- Dějiny udatného českého národa* (TV, r. Pavel Koutský, Česko, 2010)
- Démanty noci* (r. Jan Němec, Československo, 1964)
- Dita Saxová* (r. Antonín Moskalyk, Československo, 1967)
- Dubček (r. Bohumil Musil, Československo, 1968) Dubček (r. Laco Halama, Slovensko, 2018)*
- Eroica* (r. Andrzej Munk, Poľsko, 1957)
- Fanfán Tulipán* (orig. Fanfan la Tulipe, r. Christian Jacque, Taliansko/Francúzsko, 1952)
- František Kriegel: Sám proti Moskvě* (TV, r. Martin Slunečko, Miloslav Šmídmajer, Česko, 2023)
- Gottwald* (TV seriál, r. Evžen Sokolovský, Československo, 1985 – 1986)
- Havel* (r. Slávek Horák, Česko, 2020)
- Hej rup!* (r. Martin Frič, Československo, 1934)
- Hněv* (r. Zbyněk Brynych, Československo, 1977)

Hordubalové (r. Martin Frič, Československo, 1937)

Hoříci keř (TV seriál, r. Agnieszka Holland, Česko/Pol'sko, 2013)

Hroch (r. Karel Steklý, Československo, 1973)

Chodník cez Dunaj (r. Miloslav Luther, Československo, 1989)

Invázia (TV, orig. Invasion, r. Leslie Woodhead, Veľká Británia, 1980)

Ida (r. Paweł Pawlikowski, Pol'sko/Dánsko/Francúzsko/Veľká Británia, 2013)

Janosik (r. Jerzy Passendorfer, Pol'sko, 1974)

Jánošík (r. Jaroslav Siakel', Československo/USA, 1921)

Jánošík (r. Martin Frič, Československo, 1935)

Jánošík I, II (r. Paľo Bielik, Československo, 1962 – 1963)

Jánošík – Pravdivá história (r. Kasia Adamik, Agnieszka Holland, Pol'sko/Slovensko/Česko, 2009)

Jan Palach (r. Robert Sedláček, Česko/Slovensko, 2018)

Kanály (orig. Kanal, r. Andrzej Wajda, Pol'sko, 1957)

Kapitán Dabač (r. Paľo Bielik, Československo, 1959)

Kára plná bolesti (r. Stanislav Párnický, Československo, 1985)

Katka (r. Ján Kadar, Československo, 1949)

Keby som mal dievča (r. Štefan Uher, Československo, 1976)

Keby som mal pušku (r. Štefan Uher, Československo, 1971)

Kladivo na čarodějnice (r. Otakar Vávra, Československo, 1969)

Knieža (TV, r. Martin Kákoš, Slovensko, 1998)

Komunizmus a sieť alebo Koniec zastupiteľskej demokracie (orig. Komunismus a síť aneb Konec zastupitelské demokracie, r. Karel Vachek, Česko, 2019)

Korczak (r. Andrzej Wajda, Pol'sko, 1990)

Košické korzo na filmovom plátne (r. Alexander Lifka, Rakúsko-Uhorsko, 1909)

Krajinka (r. Martin Šulík, Slovensko/Česko, 2000)

Krajina po bitke (orig. Krajobraz po bitwie, r. Andrzej Wajda, Pol'sko, 1970)

Kristove roky (r. Juraj Jakubisko, Československo, 1967)

Lalie poľné (r. Elo Havetta, Československo, 1972)

Legenda o lietajúcom Cypriánovi (r. Mariana Čengel Solčanská, Slovensko/Pol'sko, 2010)

Lovec jeleňov (orig. The Deer Hunter, r. Michael Cimino, USA, 1978)

Majster (orig. Mistrz, r. Maciej Barczewski, Pol'sko, 2020)

Matkina spoved' (r. Karel Špelina, Československo, 1937)

Mestečko South Park (TV seriál, orig. South Park, r. Trey Parker, Matt Stone, USA, 1997 – 2003)

Milan Rastislav Štefánik (r. Jan Sviták, Československo, 1935)

Miluj bližneho svojho (TV, r. Dušan Hudec, Slovensko, 2004)

Misia bratov Konštantína a Metoda (TV, r. Kristián Bezák, Slovensko, 2013)

Modlitba pro Kateřinu Horowitzovou (r. Antonín Moskalyk, Československo, 1965)

Mojmír II (TV, r. Miloš Pietor, Československo, 1981)

Most cez rieku Kwai (orig. The Bridge on the River Kwai, r. David Lean, Veľká Británia/USA, 1957)

Musíme se dohodnout (r. Robert Sedláček, Česká republika, 2014)

Muž, ktorý stál v ceste (orig. Muž, který stál v cestě, r. Petr Nikolaev, ČR/Ukrajina/ Litva, 2023)

Námestie svätej Alžbety (r. Vladimír Bahna, Československo, 1965)

Nedodržený sľub (r. Jiří Chlumský, Slovensko/Česko/USA, 2009)

Nicholas G. Winton - Sila ľudskosti (r. Matej Mináč, Česko/Slovensko, 2002)

Nickyho rodina (r. Matej Mináč, /Slovensko/Česko/USA/Veľká Británia/Izrael/ Kambodža, 2011)

Nina (r. Juraj Lehotský, Slovensko/Česko, 2017)

Nový Hyperion aneb Volnost, rovnost, bratrství (r. Karel Vachek, Česko, 1992)

Obchod na korze (r. Ján Kadár, Ekmar Klos, Československo, 1965)

Obrazy starého sveta (r. Dušan Hanák, Československo, 1972)

Omša (r. Dušan Hanák, Československo, 1967)

Operácia Dunaj (orig. Operace Dunaj, r. Jacek Głomb, Česko/Pol'sko, 2009)

Organ (r. Štefan Uher, Československo, 1964)

Osvienčim (orig. Ostatni etap, r. Wanda Jakubowska, Pol'sko, 1948)

Pacho, hybský zbojník (r. Martin Ťapák, Československo, 1975)

Pajácov osud (r. Otto Kováč, Československo, 1924)

Pasažierka (orig. Pasażerka, r. Andrzej Munk, Pol'sko, 1963)

Pelišky (r. Jan Hřebejk, Česko, 1999)

Poklad na striebornom jazere (orig. Der Schatz im Silbersee, r. Harald Reinl, Západné Nemecko/ Juhoslávia/ Francúzsko, 1962)

Pianista (orig. The Pianist, r. Roman Polanski, Francúzsko/Pol'sko/Nemecko/Veľká Británia/ USA, 2002)

Piata loď (r. Iveta Grófová, Slovensko/Česko, 2017)

Pole neorané (r. Vladimír Bahna, Československo, 1953)

Pomaľované vtáča (r. Václav Marhoul, Česko/Slovensko/Ukrajina, 2019)

Popol a diamant (orig. Popiol i diament, r. Andrzej Wajda, Poľsko, Popol a diamant, 1958)

Posledná bosorka (r. Vladimír Bahna, Československo, 1957)

Poslovia nádeje (r. Dušan Hudec, Slovensko, 2000)

Povešť o Cyrilovi a Metodovi, z cyklu Hrady a povesti (TV, r. Ľuboš Midriak, Slovensko, 1996)

Povstalecká história (TV seriál, r. Andrej Lettrich, Československo, 1983 – 1984)

Přežil jsem svou smrt (r. Vojtěch Jasný, Československo, 1960)

Pytlácka historka (r. Cyril Kašpar, Československo, 1925)

Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář (r. Martin Frič, Československo, 1949)

Romeo, Julie a tma (r. Jiří Weiss, Československo, 1959)

Rebelové (r. Filip Renč, Česko, 2001)

Řeka (r. Josef Rovenský, Československo, 1933)

Samo, kupec a král' (r. Pavol Haspra, Československo, 1988)

Saulov syn (orig. Saul fia, r. László Nemes, Maďarsko, 2015)

Sedím na konári a je mi dobre (r. Juraj Jakubisko, /Československo/Západné Nemecko, 1989)

Schindlerov zoznam (orig. Schindler's list, r. Steven Spielberg, USA, 1993)

Siciliána - náhrdelník kňažnej Kanningstenovej (r. Imrich Darányi, Československo, 1921)

Slávnosť v botanickej záhrade (r. Elo Havetta, Československo, 1969)

Slovenské kino: Jánošík, vykrádaný superhrdina (TV, r. Lenka Moravčíková Chovanec, Slovensko, 2010)

Slovenský panteón – Alexander Dubček (TV, r. Petra Vavrová, Peter Núñez, Tomáš Karásek Slovensko, 2020)

Slnko v sieti (r. Štefan Uher, Československo, 1962)

Sofiina voľba (orig. Sophie's choice, r. Alan J. Pakula, USA, 1982)

Soloon Brothers (internet TV, r. Gejza Dezorz, Slovensko, 2017)

Solúnski bratia (r. Pavol Haspra, Československo, 1988)

Správa (r. Peter Bebjak, Slovensko/Česko/Nemecko, 2020)

Spříznění volbou (r. Karel Vachek, Československo, 1968)

Stalag 17 (r. Billy Wilder, USA, 1953)

Strídža spod hája (r. Ján Moncol', Československo, 1922)
Studňa lásky (r. Viktor Kubal, Československo, 1943)
Sú osobne zodpovední za zločiny proti ľudskosti (r. Ján Kadár, Československo, 1946)
Svätopluk (TV, r. Jozef Zachar, Československo, 1989)
Svět pod hlavou (TV seriál, r. Marek Najbrt, Radim Špaček, Česko, 2017)
Sýkorka (r. Pavol Gejdoš ml. , Československo, 1989)
Šedá zóna (orig. The Grey zone, 2001, r. Tim Blake Nelson, USA, 2001)
Šťastie pána Slavíka (Československo, 1924)
Tarzan the Ape Man (v prekl. Tarzan z rodu opíc, r. W. S. Van Dyke, USA, 1932)
Tatranská romance (r. Josef Rovenský, Československo, 1934)
Tábor padlých žien (r. Laco Halama, Slovensko, 1997)
Tobě hrana zvonit nebude (r. Vojtěch Trapl, Československo, 1975)
Tridsať prípadov majora Zemana (orig. *Tricet případů majora Zemana*, TV seriál, r. Jiří Sequens, Československo, 1974 – 1979)
Ťžký život dobrodruha (r. Martin Frič, Protektorát Čechy a Morava, 1941)
The Black Pirate (v prekl. Čierny pirát, r. Albert Parker, USA, 1926)
Transport z ráje (r. Zdeněk Brynych, Československo, 1962)
Tri dcéry (r. Štefan Uher, Československo, 1967)
Trinásty – Bar Micoo (Československo, 1925)
Triumf ducha (orig. Triumph of the Spirit, r. Robert M. Young, USA, 1989)
Tlmočník (r. Martin Šulík, Slovensko/Česko/Rakúsko, 2018)
Únos (r. Eduard Schreiber, Rakúsko – Uhorsko, 1910)
V piatok trinásteho (r. Paľo Bielik, Československo, 1953)
Varúj...! (r. Martin Frič, Paľo Bielik, Československo, 1946)
Vlčie diery (r. Paľo Bielik, Československo, 1948)
Všetci ľudia budú bratia (r. Róbert Kirchhoff, Slovensko/Česko, 2023)
Všichni moji blízcí (r. Matej Mináč, Česko/Slovensko/Pol'sko, 1999)
Velká ilúzia (orig. La Grande Illusion, r. Jean Renoir, Francúzsko, 1937)
Vtáčkovia, siroty a blázni (r. Juraj Jakubisko, Československo/Francúzsko, 1969)
Vycestovacia doložka pre Dubčeka (r. Juraj Lihosit, Slovensko, 2018)
Výlet Pana Broučka na Mars (r. Cyril Kašpar, Československo, 1922)
Za volantem nepřítel (r. Karel Steklý, Československo, 1974)
Záhadný případ (r. Cyril Kašpar, Československo, 1924)
Zbehovia a pútnici (r. Juraj Jakubisko, Československo, 1968)

Zbojník Jurko (r. Viktor Kubal, Československo, 1976)

Zbojník Jurošík (TV seriál, r. Jaroslav Baran, Československo, 1991)

Zem spieva (r. Karel Plicka, Československo, 1933)

Zlatá šedesátá (TV seriál, r. Martin Šulík, Česko, 2009)

Život Briana (orig. *Life of Brian*, Terry Jones, Veľká Británia, 1979)

EDIČNÁ POZNÁMKA

Obsah jednotlivých kapitol a podkapitol tejto učebnice sa čiastočne opiera o vedecké štúdie a monografie, ktoré boli publikované ako výsledky autorovej dlhoročnej práce s tematikou českej a slovenskej kinematografie, resp. vzťahu literatúry a filmu v stredoeurópskom kontexte. Práca však prináša najmä nové poznatky, ktoré dosiaľ publikované neboli. V nasledovnom zozname uvádzame bibliografické údaje publikovaných prác, ktoré boli použité pri zostavovaní tejto učebnice:

1. ADAMICKÁ, Monika, MIKULÁŠEK, Alexej, TIMKO, Štefan. 2023. *Antisemitizmus v literatúre a filme krajín V4. Interpretácie sondy*. Nitra: UKF. 163 s. ISBN 978-80-558-2123-8.
2. TIMKO, Štefan. 2014. Fričov Jánošík ako globálny populárny fenomén. In: *Česká literatúra a film*, [ed.] TIMKO, Štefan. Nitra: UKF, s. 65 – 78. ISSN 1841-0464.
3. TIMKO, Štefan. 2015. Žánrová paródia v českom filme. In: *Česká literatúra a film II*, [ed.] TIMKO, Štefan. Nitra: UKF. s. 110 – 123. ISBN 978-80-558-0888-8.
4. ZELENKA, Miloš, ŽILKA, Tibor, GALLIK, Ján, HRBÁČEK, Magdaléna a TIMKO, Štefan. 2015. *Stredoeurópsky areál ako kultúrny fenomén*. Nitra: UKF. 108 s. ISBN 978-80-558-0958-8.
5. TIMKO, Štefan. 2015. *Zábavné populárne žánre na Slovensku*. Nitra: UKF. 124 s. ISBN 987-80-558-0857-4.
6. TIMKO, Štefan. 2017. Náboženské a spirituálne motívy vo filme Štefana Uhra Organ. In: *Rudolf Dilong a stredoeurópska katolícka literatúra*. [ed.] Ján Gallik. Nitra: UKF, s. 177 – 190. ISBN 978-80-558-1201-4.
7. TIMKO, Štefan. 2018. Obraz židovskej menšiny v slovenskej kinematografii. In: *Imagológia ako výskum obrazov kultúry : (k reflexii etnických stereotypov krajín V4)*. [eds.] ZELENKA, Miloš, TKÁČ-ZABÁKOVÁ, Lenka. Nitra: UKF, s. 87 – 96. ISBN 978-80-558-1294-6.
8. TIMKO, Štefan. 2019. Reflexia života a diela Cyrila a Metoda v televíznej, filmovej i internetovej tvorbe od osemdesiatych rokov minulého storočia po súčasnosť. In: *Konštantínove Listy*. Roč. 12, č. 1 (2019), s. 159 – 171. ISSN 1337-8740.

9. TIMKO, Štefan. 2019. Literature and Film Adaptation in the Central European Context Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte [editorial]. In: *World Literature Studies*. Roč. 11, č. 3 (2019), s. 2 – 4. ISSN 1335-0544.
10. TIMKO, Štefan. 2020. Alexander Dubček ako ústredná postava augusta 1968 v hranej filmovej a televíznej tvorbe. In: *Literatúra a jej filmová podoba v stredoeurópskom kontexte*, [ed.] TIMKO, Štefan. Nitra: UKF, 2020, s. 113 – 123. ISBN 978-80-558-1570-1.
11. TIMKO, Štefan. 2021. Perzekúcia židovského obyvateľstva a holokaust v povojnovej slovenskej kinematografii. DOI 10.31577/sd-2021-0009. In: *Slovenské divadlo*. Roč. 69, č. 2 (2021), s. 128 – 143. ISSN 0037-699X.
12. TIMKO, Štefan. 2024. *Dekonštrukcia mytologizácie Alexandra Dubčeka v českej a slovenskej audiovizuálnej kultúre*. Nitra: UKF. 56 s. ISBN 987-80-558-2148-1.

doc. Mgr. art. Štefan Timko, PhD.

Premeny historického žánru v slovenskej a českej audiovizuálnej tvorbe

Edícia Europica varietas č. 182

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Fakulta stredoeurópskych štúdií

Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr

Jazykový redaktor: Mgr. Michal Krauter, PhD.

Technický redaktor: Mgr. Zoltán Decsi

Obálka: doc. Mgr. art. Štefan Timko, PhD., Mgr. Zoltán Decsi

Náklad: 150 ks.

Počet strán: 168

Formát: A4

Vydanie: prvé

Tlač: DMC, s. r. o., Šurany-Nitriansky Hrádok

ISBN: 978-80-558-2242-6

EAN: 9788055822426