

STUDIE

Filmové reprezentace SNP v československé kinematografii 50. a 60. let a jejich širší diskuse

JAN BÁRTA

Film representations of the Slovak National Uprising in Czechoslovak cinema of the 1950s and 1960s and their broader discussion

The text focuses on film representations of the Slovak National Uprising of 1944 in Slovakia and its image in Czechoslovak and mainly Slovak cinematography of the 1950s and 1960s. It presents the topic as a significant political issue of the time, a controversial moment in demands for changes in the constitutional order, and a taboo subject. After 1948, the conflictual politics of memory naturally also found its way into its film images. The films presented represent several tendencies: immediately post-war, after the silence of the Stalinist period, the disillusioned films of the second half of the 1950s, and the more civil and psychological film production of the 1960s. Films such as *Kapitán Dabač* (Captain Dabač, 1959), *Pieseň o sivom holubovi* (Song of the Grey Pigeon, 1961), and *Zvony pre bosých* (Bells for the Barefoot, 1965) are broadly related to the contemporary debate and shifts in interpretations of the uprising.

Keywords: Slovak film; Slovak cinematography; Slovak National Uprising; historiography; Czechoslovak film of the 1960s

Problematika interpretace Slovenského národného povstání (dále jen SNP) patřila po druhé světové válce, a zvláště po roce 1948 k nejvíce ožehavým a politickými tlaky ovlivňovaným historiografickým i oficiálně paměťovým tématům. Souviselo to, jak známo, s komplikovanými otázkami, jak dále státoprávně definovat česko-slovenský vztah. Zároveň se do sporů o výklad nedávné minu-

losti propisovaly také mocenské střety uvnitř vládnoucí KSČ, resp. nutnost zohlednit uplatněné teze o tzv. buržoazním nacionalismu, na jejichž základě došlo ke kriminalizaci části slovenského politického vedení a členů KSS zejména z okruhu Gustáva Husáka. Jako problém oficiální politiky paměti se výklad SNP dostával přirozeně rovněž do dobové filmové tvorby.

Filmaři a tvůrci obecně se byli nuceni vypořádat se skutečností, že oficiální a pevně daný výklad povstání se omezoval jen na zdůrazňování jeho komunistického vedení, sovětské vojenské spoluúčasti v partyzánském hnutí nebo souběžně probíhající bitvy o Dukelský průsmyk, a naopak marginalizoval občanské části odboje a hlavně samotné vojenské vystoupení slovenské armády. V rámci komunistické části Slovenské národní rady (SNR) věc navíc komplikovala cílené vymazávání těchto osob v návaznosti na politické procesy se členy KSS. Rozpory v postojích k této významné části slovenského národního příběhu protínala rovněž osa mezi glorifikací hrdinství (zastávané zpravidla účastníky a odbojáři) a zradou vlastní státnosti (více např. u lidí dříve loajálních a zkompromitovaných spoluprací s režimem někdejšího prezidenta Tisa).¹

Téma SNP se spolu s partyzánskou tematikou nejen ve slovenské kinematografii, ale nakonec i v nejširěji chápáném umění jako celku vyprofilovalo ve zcela svébytný žánr. Filmové zpracování zásadního dějinného momentu – v jeho oslavném, heroickém, ale též traumatickém, identitárním anebo např. společensky nesmířeném významu mělo své opodstatnění. Ostatně příznačným dokladem je např. již bezprostředně poválečný sborník *Ako písať pre film* z roku 1947. Ve výběru odborných a koncepčních textů se v něm literát a filmový teoretik Ján Ladislav Kalina příspěvkem k tematice filmové tvorby vyslovil, že SNP musí přirozeně figurovat v pozici jednoho z parciálních námětů, na něž by mělo tehdy ve slovenské části země rozvíjející se médium dále reagovat, že jde o „osobitné“ a zásadní téma.² Právě část těchto posunů v interpretaci povstání a vývoj v nahlížení optikou filmových děl v 50. a 60. letech jsou předmětem následujícího příspěvku.

Úvodem lze konstatovat, že snímky o konci druhé světové války na Slovensku kopírují pomyslnou linii politického vývoje země, jeho otisků v kultuře, a lze je rozdělit do několika stěžejních narativů. První skupinu zastupují díla vyrobená bezprostředně po roce 1945, přičemž jimi nesené obsahy doposud nepatřily mezi ty, které byly zásadním způsobem zideologizovány komunistickou interpretací, resp. vznikaly na pozadí zápasů o výklad povstání během tur-

1 MICHELA, Miroslav – KŠIŇAN, Michal: *Komunisti a povstania: ritualizácia pripomínania si protifašistických povstaní v strednej Európe (1945–1960)*. Krakov 2012, s. 9.

2 KALINA, Ján Ladislav: Možnosti slovenskej tematiky vo filme. In: *Ako písať pre film. Sborník prednášok slovenského filmového seminára*. Eds. Ján Sedlák. Praha 1947, s. 71–73.

bulentního politického mezidobí 1945–1948. Na tento okruh navazuje výkladový rámec éry stalinismu, přičemž symptomatickým rysem je, že problematické téma se zhmotnilo především do skutečnosti, že filmy s tematikou SNP absentují. Třetí narativ, jenž se prosazoval od sklonku 50. let, lze charakterizovat jako deziluzivní a spolu s tím psychologizující. Jak bylo uvedeno, pro filmovou produkci reflektující události z roku 1944 se prosadil rovněž specifický subžánr tzv. partyzánského filmu, jenž ovšem vzhledem k podmíněnosti ideologických výkladů vyděluje zvlášť.

Zcela zásadní pro dobové filmové vykreslení dění v roce 1944 jak pro dobu vzniku, tak i z hlediska celkového kontextu a sledovaného tématu reprezentací tématu v kinematografii 50. a 60. let zaujímal snímek *Vlčie diery* (1948). Význam filmu spočíval hned v několika rovinách. Jednak ve způsobu, jímž bylo jeho prostřednictvím interpretováno SNP, a dále i v tom, že byl nazírán v mnoha ohledech jako iniciační, resp. že byl chápán (i ve vztahu k předešlé tvorbě po roce 1918) jako první ryze slovenský film vůbec. Opodstatněno to bylo zejména tím, že se na rozdíl od filmů předešlých, tedy i např. meziválečných, jednalo o snímek realizovaný podle původního námětu a scénáře, obsazený slovenskými herci, vedenými rovněž domácím režisérem, konkrétně Pavlem Bielikem. Za zdůraznění stojí rovněž důležitá skutečnost, že se nejprve jako herec (ztvárnil např. Jánošíka ve stejnojmenném snímku z roku 1935), ale hlavně později jako režisér těšil všeobecné autoritě. Bielik byl fakticky po roce 1945 až do 60. let nazírán coby jedna z nejčelnějších a zároveň nejrespektovanějších osob domácí filmové výroby. Jinak řečeno status konkrétního tvůrce a jeho kapitálová výbava (v souladu např. s teorií Pierra Bourdieu) kulturní, i v celkovém uznání symbolická znamenala mnohé, a to i pro pozdější Bieliko-vy realizace.³ Jeho konkrétní dílo bylo vždy nazíráno i s ohledem na to, kdo stál za jeho vznikem, např. i pro nikoliv nepodstatné hledisko akceptovatelnosti.

Režisérův druhý film *Vlčie diery* byl žánrově rodinnou ságou, jejímž prostřednictvím odvyprávěl na půdorysu odlišných postav čtveřice dospělých bratrů několik měsíců před, v průběhu a po porážce povstání. V tom patřil snímek jednoznačně k pokusům o syntézu, celkové zhodnocení, a k silným dobovým komentářům. Do povstání se v něm zapojili nakonec všichni čtyři a s povstanci spolupracovala rovněž i velká většina civilistů. Souběžně s rámcovým a dominujícím sdělením o SNP byla ovšem výrazná i privátní linie, ve které tvůrci nechali soupeřit bratrskou dvojici o přízeň jediné ženy (ztvárnila ji Magda Lokvencová-Husáková). Snímek se také vyznačoval nemalou expresivi-

3 Viz BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno 2010.

tou a nesenou emocí, zvláště pokud šlo např. o zpětné trestání poražených povstalců anebo pomáhajících místních obyvatel ze strany Němců (obzvláště působivě např. v postavě velitele jednotky SS a pomyslného pána nad životem a smrtí Hermanna Thileho v podání Františka Dibarbory). Právě také v této rovině náležel film mezi snímky více než hodné pozornosti. V kontextu aktuálně skončeného konfliktu totiž nepředkládal pouze ryze heroické obrazy války, ale jednalo se o pokus o komplexnější náhled. Právě s ohledem na bezprostředně poválečnou dobu vzniku (i navzdory ní) a jednoznačně vyhocené nacionální vymezení patřilo totiž ve filmu zprostředkování obrazu protivníků ke značně nekonvenčním. Navzdory proběhlému teroru a tehdy nedávným a zcela aktuálním válečným zločinům, jež se na poraženém území týkaly desítek obcí a tisíců civilistů, dovolili si režisér se scenáristy portrétovat nepřítel v nejednoznačných odstínech.⁴ Nejvýraznější to bylo v případě postavy pozdějšího zběha z německé jednoty. Filmový obraz německého vojáka nezotožněného s nacismem nepatřil z logiky nedávného dění k samozřejmým jak v domácím, tak celoevropském kontextu kinematografie konce 40. let.⁵ Silně relativizační byl rovněž monolog ženy-matky čtveřice synů (k oběma viz dále). Obdobně tvůrci cílili také směrem k odbojářům, v jejichž řadách nacházeli obrazy lidí pochybujících, původně opatrných, ve vyhocených momentech bojácných anebo reagujících ve strachu bez ohledu na poptávaný heroismus. (Jednalo se hlavně o postavu nejstaršího bratra s válečnou zkušeností z východní fronty, jenž soustavně upozorňoval na limity vojenského vystoupení nedostatečně vyzbrojených povstalců proti německé vojenské síle). Rozuzlení a s tím i celkové sdělení snímku bylo také symptomatické – hlavně v tom, že drtivá většina postav přišla o život, včetně těch původně pochybujících. Film tím reflektoval samotnou realitu povstání ve smyslu utrpení a obrovských lidských ztrát z řad vojáků, partyzánů i civilistů, ale nakonec i ve smyslu soupeření o jeho paměť, jež korespondovalo s těsně poválečnými výklady a jež se v roce 1948 nakonec ustálilo na interpretaci o zásadním a všeobecném neštěstí majícím za následek právě obrovské ztráty i válečné zločiny na civilistech.

Film měl být premiérově uveden k výročí počátku povstání, tedy v srpnu 1948, nicméně výroba snímku se zpozdila a stalo se tak až v prosinci. Jeho distribuci předcházelo i srpnové projednávání na půdě Umělecké filmové komise, mj. i a za účasti pověřence školství a osvěty Ladislava Novomeského. Výhrady formulované do trojice okruhů se vztahovaly k tomu, že jednak nebyla dosta-

4 Na scénáři se kromě Bielika dále spolupodíleli Waldemar Sent a Leopold Lahola.

5 Srov. např. s francouzskou kinematografií a mýtem o všenárodním odporu, který byl životný až do 60. let, viz FERENČUHOVÁ, Mária: Historici a film, filmári a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín. In: *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 1, s. 12–18.

tečně reflektována „tisovska zrada“ ideologických přísluhovačů fašismu; dále v problematickém a pacifistickém monologu matky (oproti zjevnému pacifismu a humanismu měl být její postoj „nekompromisní a uvědomělý“); a nakonec komise považovala za potřebné „vyvážit“ poměrně slabé zastoupení účasti sovětského vojáka v povstání. Režisér Bielík vzal doporučení komise na vědomí s tím, že budou zpracovány.⁶

V případě Bielíkova filmu se jednalo o reprezentaci v mnohém hraniční, a to nejen otevřeností, se kterou přistoupil k tématu samotnému, ale hlavně dobou vzniku. Jakkoliv se tvůrčí tým musel vypořádat s uvedenými ideologicko-mocenskými tlaky, film se i nadále vyznačoval nemalou přímočarostí, s níž bylo téma SNP krátce po únoru 1948 komunikováno. Následná další vyhrčená ideologizace povstání, ale hlavně pozdější zatýkání jeho čelných vůdců z řad KSS směřovaly v důsledku ve filmové tvorbě k jeho zdánlivé neexistenci. Jak již zaznělo, výmluvným měřítkem pro jeho filmové zhodnocení v 50. letech, resp. období stalinismu je fakt, že film s tímto námětem nevznikl.⁷ Poměrně plasticity vypovídají o proměnách v nahlížení na SNP proměny oficiálních oslav a direktivy ústředního stranického aparátu k jejich organizaci. Spolu s instrukcemi ideologických orgánů vyložila konkrétní figury politiky paměti Elena Mannová. Autorka shrnuje, že diskuse o povaze povstání v bezprostředně poválečných letech oscilovala mezi výklady o prosazení národní svěbytnosti, celostátním triumfalismem i následným posunem spíše k pouhé pietě. Po únoru 1948 se SNP stalo součástí celkového příběhu o osvobození Československa, vystavěném na vděčnosti Rudé armádě a zradě domácí buržoazie.⁸ Odlišný charakter měly oslavy a připomínání v českých zemích, kde se zdůrazňovaly role vůdců

6 Cit dle MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin 1997, s. 95.

7 Výjimku tvořil bezprostředně poúnorový snímek *Bílá tma* (režie František Čáp, 1948). Film se zaměřil na dobu po porážce povstání, kdy se bojovníci uchýlili do hor, a na skupinu zraněných ukrývajících se v horské salaši. Výkladová linka byla vystavěna na spoluúčasti Čechů, Slováků a Sovětů. Ve filmu byly tematizovány strach mezi vojáky a jejich útrapy, nicméně v celku možné pochybnosti překrývala rámcová oslava heroismu a posléze osvobození Rudou armádou. Snímek se úměrně k době natočení vyznačoval nemalým patosem a z hlediska poúnorové kulturní politiky také již ideologizací sdělení. Na filmovém festivalu ve Zlíně byl ovšem zkritizován dělnickou porotou jako nedostatečně odpovídající požadavkům „socialistického realismu“. Následný spor znamenal v důsledku pro Františka Čápa konec jeho působení v Československu (režisér odešel do Německa a posléze do Jugoslávie). Více viz *Filmový přehled*, filmový portál Národního filmového archivu, online in: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/bila-tma> (8. 6. 2025).

8 MANNOVÁ, Elena: Slovenské národné povstanie a politická pamäť. In: *Z dejín demokratických a totalitných režimov na Slovensku a v Československu v 20. storočí*. Historik Ivan Kamenec 70-ročný. Ed. Vlasta Jaksicsová – Jozef Hupka. Bratislava 2008, s. 215–218.

povstání ze zahraničí (Gottwald, Slánský, účast Čechů anebo Jana Švermy) a na Slovensku (bez důrazu na český podíl anebo propojení konce války s následnou industrializací coby podstatným prvkem na „cestě k socialismu“).⁹ Rovněž v dalších letech je z oficiálních tezí stranického ideologického aparátu k organizaci oslav zjevné, že věrně kopírovaly politické dění v zemi a sebevnímání vládnoucí KSČ. Mannová doplňuje, že patnácté výročí tak proběhlo ve znamení rekapitulace úspěchů při budování socialismu, krátce před jeho deklaratorní kodifikací do textu ústavy z roku 1960, a současně se pozvolna přenášel stále větší důraz k významu karpatsko-dukelské operace, zatímco vzpomínání na samotné SNP mělo zčásti ustupovat do pozadí. Oproti tomu dvacáté výročí připomínané v roce 1964 bylo již spojeno s obavami stranického centra z dopadů rehabilitace tzv. buržoazních nacionalistů.¹⁰ Společná jim byla obava, že po zprávě barnabitské komise, vedoucí k jejich soudní a částečně politické očiště, by jim mohl být dán v rámci slavnostních vzpomínek prostor i k jejich větší rehabilitaci veřejné.

Deziluzivní, civilní perspektiva a tzv. černá série

Z hlediska filmové tvorby byl z nastíněných proměn podstatný především konec 50. let. Na jedné straně se rok 1959 potkával s patnáctým výročím povstání, ale zároveň pro dějiny domácí kinematografie docházelo k jejímu výraznému oživení, resp. odklonu od dosavadní ideologizace doby vrcholného stalinismu, což bylo ovšem následně negováno výrazným mezníkem – nechvalně proslulou konferencí a filmovou přehlídkou v Banské Bystrici v únoru 1959. Ve spojitosti s ořesem po XX. sjezdu KSSS se rovněž v kultuře začal otevírat jistý prostor k rozluce se stávajícími schématy; také ve výrobě filmů se po epoše stalinismu začaly prosazovat autonomizační procesy. Pro filmovou komunitu bylo podstatné mezidobí rámované přibližně roky 1957–1959, ukončené právě mocenským zásahem stranických orgánů v Banské Bystrici. Před několikaletým konzervativním obratem, jenž následoval po konferenci, se podařilo vyrobit řadu snímků, označovaných někdy rovněž jako tzv. černá série.¹¹ Této tendenci

⁹ Tamtéž, s. 218.

¹⁰ Tamtéž, s. 220.

¹¹ Z československých filmů z konce 50. let zastupujících kritický pohled na společnost se jedná především o snímky *Škola otců* (režie Ladislav Helge, 1957), *Zde jsou lvi* (režie Václav Krška, 1958), *Velká samota* (režie Ladislav Helge, 1959), ale ve smyslu kritiky na konferenci z tzv. nepřístojných inspirací italským neorealismem rovněž např. film *Tam na konečné* (režie Ján Kadár – Elmar Klos, 1957) anebo pohádkově-alegorický snímek s morálním přesahem *Tři přání* (režie Ján Kadár – Elmar Klos, 1958).

postupného přehodnocování stávajících představ, co od filmového díla očekávat, odpovídal jednoznačně nejvíce další Bielikův film *Kapitán Dabač* (1958). Spolu s ním ve světle ústředního konferenčního referátu ministra kultury Františka Kahudy figuroval v pozici díla chápaného náhle jako dílo problematické i druhý tzv. povstalecký snímek, *V hodine dvanástej* (1958).

Ze slovenského filmařského prostředí dolehl původně nejsilněji dozvuk konferenčních projevů na režisérský tandem Andreje Lettricha s Jozefem Medvedem a právě na jejich válečné drama. Film *V hodine dvanástej*, natočený podle scénáře spisovatele Vladimíra Mináče, byl vystavěn na trojici navazujících dějových situací. V první z nich se odehrával v prostředí slovenského maloměsta svatba, divák byl seznámen s jednotlivými aktéry a těm byly rovněž přisouzeny role nositelů dílčích příznaků, jimiž byl charakterizován jejich vztah k fašistické republice. Zároveň je konkretizován časový rámec, neboť ve filmu zaznívá hlášení, že vypuklo povstání. Ve druhé části snímku došlo k původně zásadě banálnímu násilnému střetu, konkrétně mezi příslušníky jednotky SS, jež obec obsadila, a místními. Sexuální obtěžování ve spojení s alkoholem vyústilo v zabití německého vojáka. Třetí, vrcholná část se zaměřila na situaci, v níž se velitel dožadoval odplaty v podobě odvetné popravy civilistů. Snímek naplňuje charakteristiky plnohodnotného psychologického dramatu poté, co jsou odsouzení uzavřeni v kostelíku a mají si mezi sebou sami zvolit, kdo z nich se stane obětí exekuce. Poprava je v závěru sice realizována (oběťmi jsou příznačně většinou mladí hrdinové), nicméně na obec zaútočí partyzánský oddíl, jenž spolu se vzbouřenými místními Němce porazí.

Navzdory patetickému závěru není film *V hodine dvanástej* snímkem nezájímavým. Jeho dramatické vrcholy ležely přirozeně v dialozích rukojmích uvězněných v kostele. Vyjadřoval se ale také k problémové skutečnosti fašistického státního zřízení. Reprezentovala je v něm dvojice postav gardistů, jež sice působily zčásti karikaturně, nicméně filmem byl tento problém (nikoliv samozřejmě) nastolen – a zároveň umocněn jednak tím, že jedna z postav s exekucí souhlasí, zatímco druhá se paradoxně stává zajatým rukojmím v kostele. Vztah k samotnému povstání odpovídal dobové tendenci konce 50. let. Význam účasti slovenské armády byl zeslaben ve prospěch partyzánského odboje – doslovně např. v situaci, v níž bratr ženicha na svatbě sděluje v dialogu, že vojenská jednotka se měla „přidat“ (sic) k partyzánům, ale že důstojníci to „zabrali“ (sic).

Snímek, obdobně jako velká většina dalších, postihoval i drastické formy odplaty (Němci zajaté muže skutečně zastřelí), nicméně situován byl do periferní oblasti mimo přímé vojenské akce. Šlo tedy o pohled do zázemí a ve spojitosti s tím vyvstával stěžejní problém, s nímž se v dalším posuzování musel film potýkat, a sice pasivita civilistů, kteří vůči násilí aktivně nevystoupili. Od-

sudečné hlasy na jeho adresu zaznívaly v Banské Bystrici stejně jako zrcadlově potom v kritické recepci právě v tomto smyslu, že šlo o reflexi pasivity. Jinak řečeno ve smyslu ustálených výkladů se lid (ne)stal hybatelem revolučního pohybu a po celou dobu setrval v poddajné úloze, což příliš nezeslabil ani dotočený závěr v podobě zmíněného útoku partyzánů (zastupujících naopak v těchto výkladech tzv. komunistický předvoj a vedoucí sílu). Korespondoval s tím i následný recenzní ohlas, kdy kritika, stále silně determinována politickým zadáním a kopírující stanoviska stranických ideologů, reagovala směrem k filmu nesouhlasně. Nedostatky spočívaly v tzv. „proporcích“, pasivní „záporné postavy převážily nad kladnými“.¹² Slovenští filmoví historici Jelena Paštěková s Václavem Mackem doplňují, že ve sledované době se ve srovnání s českou polovinou země do slovenské kinematografie ani filmu samotného nepropsala takovou měrou kulturní liberalizace, snímek klasifikují jako „tradičně orientované dílo“. V každém případě však výstižně konstatují, že záporné reakce vyslovené v Banské Bystrici měly hlavně „*pranířovat hrozbu slovenského latentního nacionalismu*“.¹³

Celkovým trendům v československé kinematografii ve smyslu částečného redefinování služebnosti uměleckého díla, změny nesených sdělení ve snímcích konce 50. let a odlišně chápané angažovanosti odpovídal o poznání více druhý ze zmíněných, *Kapitán Dabač*. Tyto proměny se z vícera aspektů projeví nejvýrazněji hlavně v charakteristice hlavního hrdiny, samotného Dabače. Vykreslení odbojáře, partyzána, povstalce – protagonisty pochybujícího nad svým jednáním, vnitřně nesmířeným a zároveň uvažujícím nad morálními dilematy (jakým o několik později učinili Ján Kadár a Elmar Klos ve svém průlomovém popisu války ve filmu *Smrt si říká Engelchen*, 1963) tak Bielik zárodečně uplatnil v portrétu právě tohoto důstojníka. Rámcově lze *Kapitána Dabače* klasifikovat jako univerzální psychologické drama. Válečné události v něm sice utvářejí ústřední kulisu, nicméně základní fabule snímku by mohla autonomně fungovat rovněž v odlišně libovolných kontextech. Žánrově se snímek, podobně jako řada dalších filmových i literárních zástupců 50. let, vyznačoval rovněž celou řadou westernových motivů.

Dabač, účastníci se coby důstojník slovenské armády německého tažení na Ukrajině, je konfrontován s nevěrou manželky, navzdory svým velitelským schopnostem a autoritě propadá alkoholu, vymezuje se vůči ideologickému nacismu. Pro vzpouru je odsouzen, uprchne a zapojí se do SNP. Jeho vnímání

12 HRBAS, Jiří: Nový slovenský film V hodine dvanástej. In: *Práce*, 1959, roč. 15, č. 204, 27. 8. 1959, s. 5; srov. např. PROCHÁZKA, Lubomír: V hodine dvanástej – Takhle? In: *Film a doba*, 1959, roč. 15, č. 10, s. 708–711.

13 MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 161.

okolí je nicméně zcela deziluzivní, prostřednictvím snímku je různou měrou opakovaně komunikováno sdělení, že protagonista nemá pro co žít a jedná způsobem, který musí v podstatě zákonitě vést k jeho smrti. Dabačovy motivace se nevyznačují ztotožněním s vyšším ideálem. Snímkem je sice charakterizován jako zastánce slovanské vzájemnosti a odpůrce nacistických tezí (což jej mj. vede k odmítnutí německých etnických čistek na území SSSR a následné vojenské vzpoury), jinak je ovšem vykreslen jako postava v zásadě apolitická. Dabač je ztvárněn výrazným hereckým projevem Ladislava Chudíka, jde o samotářskou, ve vztahu k dobovým výkladovým rámcům možno konstatovat i individualistickou (resp. jak ve filmu i explicitně zaznělo „nikoliv kolektivistickou“) postavu. V průběhu bojů na Slovensku se stává přespříliš neohroženým velitelem, ale např. i spravedlivým mstitelem vrahů dětí ze strany gardistů i jednotek SS. V souladu s vykreslením charakteru postavy v závěru filmu obětuje nakonec při boji svůj život.

Na výslednou charakteristiku protagonisty měl v tomto smyslu vliv samotný Bielík. Původní Mináčův scénář se zaměřoval na odlišné důrazy, přičemž osoba režiséra (látku převzal od A. Lettricha a podstatně přepracoval) stála právě za dopsáním a zvýrazněním linie hrdinova alkoholismu anebo nevěrné manželky.¹⁴ Zároveň stojí za zmínku okolnosti samotné výroby filmů v zestátněném filmovém průmyslu. Podobně jako ve Filmovém studiu Barrandov museli se i tvůrci v bratislavském „kolibském“ studiu vypořádávat se zásadní reorganizací produkce v první polovině 60. let a míněním ústředích dramaturgických rad, jež fungovaly v zásadě coby orgán cenzury.¹⁵ V rámci schvalovacího procesu (jako u jakéhokoliv snímku od literárního scénáře přes technický až k samotné výrobě) bylo v případě *Kapitána Dabače* konstatováno mimo chvály na dynamiku snímku i to, že film se vyznačuje „přespřílišným romantismem“ anebo, a to nejpodstatněji, problematickou „konceptí“ hlavního hrdiny. Bielík, nucený reagovat nejen na dramaturgické, ale rovněž na ideové výhrady, předložil přepracovaný námět přibližně o rok později, přičemž bez zajímavosti není, že dějová linie byla rozšířena mj. např. právě o postavu politického komisaře.¹⁶

Srovnáme-li výsledný celek dramatu *Kapitán Dabač* s dominujícím historiografickým paradigmatem a veřejným diskursem, je nepřehlédnutelnou skuteč-

14 HANÁKOVÁ, Petra: *Paľo Bielík a slovenská filmová kultúra*. Bratislava 2010, s. 151–153.

15 Srov. SZCZEPANIK, Petr: Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let. In: *Illuminace*, 2014, roč. 26, č. 2, s. 5–39; komplexně k tématu TÝŽ: *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha 2016; k ideovým radám coby instrumentu cenzury viz SKUPA, Lukáš: *Vadí–nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha 2016, zejm. s. 54–56.

16 Srov. HANÁKOVÁ, Petra: *Paľo Bielík a slovenská filmová kultúra*, s. 151–153.

ností, že snímek v řadě aspektů o několik let předběhl svou dobu. Na přelomu 50. a 60. let se v někdejší historické vědě sice pozvolna začaly prosazovat nové přístupy a metodologie, historici začali svou pozornost více upínat např. k memoárové literatuře a ego pramenům z prostředí řadových straníků a odbojářů,¹⁷ dominantní výkladový rámec nicméně i nadále setrval v ustálených ideologických konstrukcích. V souladu se státní politikou paměti byli do dobových textů situováni neadresní aktéři typu „lid“, „buržoazní reakce“, „komunistické vedení“. Ze zásadních konstruktů byl výklad vystaven na tezích o tzv. přerůstání národně-demokratické revoluce směrem k revoluci socialistické, přičemž vývojovou výslednicí byly i nadále procesy vedoucí k únorovému převzetí moci zprostředkované „vedoucí“ komunistickou stranou. Pro srovnání a k posouzení významu otázek, jaké obsahy by naplňovaly žádoucí obraz, je výmluvným dokladem z mnoha např. brožura určená coby materiál určený lektorům a propagandistům s pokyny, jak vykládat patnácté výročí roku 1944, připravená oddělením propagandy a agitace ÚV KSČ.¹⁸ Ve veřejném diskursu prostě jen tzv. přerostla partyzánská válka v SNP. Vánoční dohoda z roku 1943 umožnila, aby „alibisticko-nacionalistická“ skupina slovenské buržoazie spolu se svými agenty, kteří se „vetřeli“ do KSS, vstoupila do boje „zatížená“ protisovětskými názory a ve svém jednání především „kalkulovala“ podle vývoje na frontách. „Převrat“ za pomoci slovenské armády měl za cíl zejména zachránit pozice slovenské buržoazie, v čemž se jednalo o „zřejmý ústup luďáctví“, což náleželo k nejvíce charakteristickým rysům „slovenského buržoazního nacionalismu“. Rozmach lidového odporu se však ani této skupině již nepodařilo zastavit. Národně-osvobozenecský boj vedený komunistickou stranou zvítězil spolu s „rozhodujícím činitelem“, tj. „historickou úlohou“ Sovětského svazu. Střežit odkaz SNP znamenalo především přeměnit v živé skutky budování socialismu a komunismu.¹⁹

Ve srovnání s tím Dabačovo působení v povstání sice také konfrontováno s bojácným zástupcem SNR, jenž čeká na Benešovy instrukce, stejně jako vojenské vystoupení slovenské armády (jakkoliv odvážné, resp. vlivem Dabačova velení vlastně i sebevražedné) je v důsledku vykresleno jako nefunkční oproti taktice partyzánů (vedených sovětským důstojníkem a coby komisařem do-

17 SOMMER, Vítězslav: *Angažované dějepiscectví – stranická historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)*. Praha 2011; srov. např. BACHNÁR, Vladimír: *Spomienky – zdroj a doplnok pre našu historiografiu*. In: *Odboj a revoluce. Zprávy*, 1966, roč. 4, č. 3, s. 98–102.

18 *Slovenské národní povstání – významná etapa národně osvobozenecského boje československého lidu. Materiál pro lektory a propagandisty k 15. výročí SNP*. Praha 1959.

19 *Tamtéž*, cit. konkrétně s. 3, 27–29, 45–46.

mácím komunistou) anebo se v něm uplatnilo třídní hledisko v charakteristice postav zastupujících místní drobnou buržoazii (lékař, který ze strachu neošetří Dabače). Navzdory všem zmíněným souladům s oficiální linií demytizující motivy ve filmu přesto dominovaly. Bielikův snímek totiž také prolomil jednu v kinematografii doposud zcela opomíjenou skutečnost – samotnou účast slovenské armády na východním tažení, což nebylo do té doby představitelné. Dobová tabu rozkládal ale např. také líčením alkoholismu mezi vojáky anebo zvláště tím, že přiznával podíl gardistů na vykonávaném násilí. Ze všeho nejvíce se nicméně jednalo o odklon od dosavadního hrdinského typu. Protagonista bojující odvážně i neohroženě, nicméně bez ideového ukotvení, a nakonec vlastně i bez pevně dané motivace se ukázal být jako poměrně obtížně překročitelný problém.

Tyto rozpory vystoupily na povrch spolu s další distribucí snímku. Film byl nejprve prezentován coby příspěvek k připraveným oslavám 15. výročí SNP. Jeho premiérového uvedení byli přítomni vrcholně političtí činitelé, členové československé vlády a filmoví tvůrci.²⁰ Snímek byl při té příležitosti prezentován s ideovým posláním ukázat „*morálne bojové a politické sily komunistov, ktorí si vedeli podmaniť i neuvedomelých, živelných povstaleckých bojovníkov*“.²¹ Ve světle následných a poměrně striktních výhrad, jež k filmu zaznívaly, se zdá, že natočený snímek byl pro establishment žádoucí a svým způsobem nezbytný jen v kontextu velkolepě pojatého výročí. O tom, že jeho ideové vyznění bylo interpretačně problematické od samého počátku, svědčí následná recepce, z ohlasů reprezentativně např. text Antonína Maliny. Ten se obdobně jako většina jeho kolegů vyslovil kriticky vůči tzv. bezideovosti postavy, nicméně v tomto případě učinil tak zcela explicitně spolu s tím i k výročí samotnému. Verbalizoval svou nespokojenost s filmovým dílem tím, že uvedl „*není to však chyba pořadatelů oslav [sic]*“ a navázal, že „*bylo věru těžké vybrat vhodné dílo ze dvou slovenských filmů s náměty z povstání, když jeden z nich oslavuje pasivitu [V hodině dvanástej] a druhý individualistickou chrabrost, jež přináší společnému boji více škod než užitku*“.²² Další nesoulady kopírovaly v zásadě stanoviska kritické obce jako celku.²³ V případě individualistické postavy nebyly jasné její motivace. Jednalo se o důstojníka „tisovské“ armády vyslaného do SSSR „zrádčovskou vládou“; jeho individualistický obrat byl veden nevěrou manželky a nikoliv tzv.

20 Slavnostní představení filmu Kapitán Dabač. In: *Rudé právo*, roč. 39, 28. 8. 1959, s. 1.

21 Cit dle MANNOVÁ, Elena: Slovenské národné povstanie a politická pamäť, s. 222.

22 MALINA, Antonín: Nový slovenský film. In: *Film a doba*, 1959, roč. 5, č. 12, s. 851.

23 TÝŽ méně konfrontačně in: *Obrana lidu*, roč. 18, 5. 11. 1959, s. 5; VRBA, František: Drama individualisty v revoluci. In: *Literární noviny*, 1959, roč. 8, č. 48, s. 6; K oslavě Slovenského národního povstání. In: *Práce*, 1959, roč. 15, 28. 8. 1959, s. 4.

uvědomělými (míněno stranickými) postoji. Nedostatečnou byla nahlížena postava partyzánského velitele, jehož úloha se omezovala na Dabačovu „guvernantku“, čímž se „snižovala“ rozhodující úloha partyzánského boje v SNP. Opomenuta zůstala vedoucí osobnost povstání – slovenský lid a jeho vedoucí organizační síla – komunistická strana.²⁴ Film nakonec sice obdržel v roce 1960 v „čestné“ kategorii cenu vlády ČSSR v soutěži Umělci republiky (k 15. výročí osvobození), nicméně v množství všech individuálních tvůrců i kolektivních děl jako celku šlo jednoznačně o motivaci vedenou prostým faktem, že divácky atraktivní snímek nešlo přehlédnout.²⁵ Uvedené státně-ideologické schéma nezaplnil tedy ani snímek *V hodine dvanástej* (jak uvedeno, zde zvláště kvůli pasivitě tzv. mas, lidu, široce pojímaných sociálních tříd), ale v mnohém ani nekonvenčně „antihrdinový“ *Kapitán Dabač*. Ve vztahu k oficiální státní propagandě zůstávalo SNP v pozici bytostně nepříjemného tématu. Propisovala se do ní neochota KSČ vedené Novotným, jejíž nejčelnější představitelé byli spoluzodpovědní za čistky s Husákovou skupinou, stejně jako problematika nechtěné revize státoprávního uspořádání. I kvůli centralistické ústavě z roku 1960 nebylo přehodnocení SNP na pořadu dne.

Psychologizace a další přehodnocování 60. let

Ve shodně s dalšími tendencemi domácí literatury i kinematografie se rovněž v povstaleckém, resp. lépe partyzánském filmu 60. let uplatňovaly výraznější psychologizace a směřování k experimentu.

Pro sledovaný subžánr válečného filmu zastupovalo tento trend již na počátku dekády hned několik snímků. Z hlediska inovativních přístupů filmového média k tématu se jednalo zvláště o dvojici snímků režiséra Stanislava Barabáše a scenáristy Pavla Bukovčana. Prvním z nich, v mnoha ohledech předelovým, byla *Pieseň o sivom holubovi* (1961). Vyroben byl na základě scénáře Alberta Marenčina a Ivana Bukovčana a nedávnou historii sledoval způsobem typickým pro první polovinu 60. let a zároveň inovativním, totiž dětskou perspektivou. Nejednalo se přitom v kontextu československé kinematografie první poloviny 60. let o náhodný ani neobvyklý přístup. Volený žánr dětského filmu, jenž byl uplatněn zároveň za účelem obecnějšího společenského nebo historického komentáře, umožňoval totiž tvůrcům zaštitit se účelovými tvrzeními, že právě dětská optika je pohledem subjektivním a na rozdíl od tzv. plnohod-

24 MALINA, Antonín: Nový slovenský film.

25 Srov. Umělci republiky. In: *Kultura*, 1960, roč. 4, č. 19, s. 3–9.

notných filmů pro dospělé publikum, je možné vnímat benevolentněji tzv. objektivní skutečnost (míněno ideologicky podmíněný hodnotící rámec). Ze snímků, z nichž byla ve vztahu k výkladové konvenci různou měrou souhlasně anebo odstředivě odvyprávěna tematika druhé světové války, šlo mimo Barabášova a Bukovčanova snímku o *Práče* (Karel Kachyňa, 1960), Helgeho *Bílá oblaka* (1962, viz dále) anebo již zcela demytizační film *Ať žije republika* (Karel Kachyňa, 1965) podle scénáře Jana Procházky.²⁶ Spolu s tím díky užití lyrických a intimnějších tónů, popisům niternějších psychologických pochodů protagonistů anebo nikoliv jednoznačnému pohledu na válečné násilí byla zároveň nezanedbatelnou i pomyslná komunikace a inspirace napříč někdejšími světovými kinematografiemi. *Pieseň o sivom holubovi* psali a točili tvůrci obeznámení s vlivnými sovětskými snímky konce 50. let, jako *Jeřábi táhnou* (1957) či *Balada o vojákovi* (1959). V tom platily jak přirozeně tvůrčí inspirace umělecké, tak i případná možnost záštity sovětskou autoritou vůči možným polemikám.

V případě *Pieseň o sivom holubovi* se jednalo o mozaiku mikropříběhů, u nichž bylo dětské vnímání a prožívání rámováno okolním válečným děním. Děti se opakovaně setkaly s partyzány, v hnutí měly rodiče, byly vystaveny ideologickému působení jejich gardistického učitele, účastnily se nepřímě samotných bojů slovenské armády, byly svědky trestání partyzánů i osvobození Sověty. Celkově je na místě dodat, že snímek i nadále nemalou měrou recykloval stávající výkladové teze – z nich šlo o zveličené propojení partyzánského hnutí se sovětským velením, domácími odbojáři jsou zásadně (pro slovenskou realitu však nikoliv samozřejmě) komunisté. Slovenská armáda zpočátku spíše jen vyzbrojuje partyzánské hnutí a celkově s ním spolupracuje, její bojové vystoupení končí porážkou. Buržoazní důstojník slovenské armády (prapůvodně také legionář) ztratí během prvního střetu odvalu a selže. Vizuálně byly ve filmu zdůrazňovány sovětské symboly, např. prostřednictvím kamerového detailu zaměřeného na srp s kladivem apod. Přesto film patřil mezi nejpodstatnější zástupce revidující pohled v kontextu celých 60. let. Podstatnou byly totiž užitá forma, subjektivizace a lyrický způsob vyprávění. Macek s Paštékovou výstižně shrnují, že právě pohled „zdola“ změkčil kontury „historické pravdy“ a obohatil je

26 Z dalších vzhledem k tématu méně explicitních zmiňme rovněž Kachyňovo a Procházkovu *Trápení* (1961), zejména pro uplatnění lyričnosti, jež v atmosféře doznívajících postihů po Banské Bystrici 1959 znamenalo prosazení principu opětovné umělecké autonomie v kinematografii. Z námětů událostí let 1939–1945 sem patřila filmová adaptace románu Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* (režie Jiří Weiss, 1959), příběh mladé dvojice zasazený do tzv. heydrichiády. Film, jakkoliv se žánrově nejednalo o tzv. dětský, prolamoval v 50. letech nereflexované i celkově nežádoucí téma holocaustu, resp. protizidovské represe.

o citové rozměry vztahu ke konkrétním lidem. Jednalo se o odklon od rigidních pravidel normativní estetiky směřující k emancipaci umělecké výpovědi.²⁷

Relativizující interpretační prvky, jež umožňovala volená dětská perspektiva, byly zastoupeny např. ve vykreslení postavy faráře, jenž ve filmu vystupuje ve vztahu k dynamickým událostem roku 1944 spíše nezúčastněným způsobem a zjevně rovněž nenáleží mezi podporovatele fašistického státního zřízení (byť během církevního procesí i v jiných částech je např. opakovaně tematizována „svoboda“ slovenského národa). Tím je naopak již zmíněný úskočný učitel dětí. V postavě gardisty se kombinuje loajalita s pozdějším (vlastně doslovným) převléknutím kabátu (uniformy) a jeho zapojením do povstání. Z hlediska paměťové politiky zaujme rovněž jeho monolog směrem k žákům na školním výletě. Postava jim během výkladu charakterizuje „drahou domovinu“, kde je lid „chudý ale bohabojný“, ukazuje na světové strany – Maďary a Poláky označuje coby „nedobré sousedy“, od východu se hrne „bezbožný bolševik“, zatímco na západě je naopak „mocná“ německá říše.

Dětská iniciace urychlená válečným konfliktem ústila v *Piesni o sivom holubovi* do tragického závěru (smrti jednoho z dětských představitelů), nicméně nic z toho se nevyznačovalo výraznou patetizací. Film se stal nástrojem hlavně pro metaforická sdělení, k vyjádření toho že „odraz krutosti války [se] promítal do intimního mikrosvěta hrdinů“.²⁸ Rovněž z výše uvedených důvodů byl snímek přijat s nadšením i ze strany umělecké kritiky. „Filmovou báseň“ šlo „směle zařadit mezi špičkové“ filmy domácí kinematografie.²⁹ Z pohledu uměleckého pole šlo o první slovenský umělecky plnohodnotný film, což umocnila i skutečnost, že posléze uspěl jako mimosoutěžní i na festivalu v Benátkách.³⁰ V kontextu nejranějších 60. let lze konstatovat, že do vzniku stejně jako do nazírání na snímek se pro konkrétní čas úspěšně propojilo několikero vlivů. Svým ukotvením do tzv. dětského žánru korespondoval s řadou dalších, přičemž platilo, že volená forma umožňovala vyhnout se politicky rigoróznímu posuzování. Pakliže navíc tvůrci akceptovali (a na několika málo místech vyzdvihli) setrvalé výkladové konstanty, otevíral se jim prostor pro vyslovení řady obecně plat-

27 MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 185 a 186.

28 *Tamtéž*, s. 186.

29 Cit dle výběru recenzního ohlasu in: ZVONÍČEK, Stanislav – GOLDSCHREIDER, František – HOŘEJŠÍ, Jan: *Film 1962 – filmová ročenka*, Praha 1962, s. 168.

30 BONKO, Ivan: Tvorivý čin slovenského filmu. In: *Film a doba*, 1961, roč. 7, č. 7, s. 487–490; JAKUB, I.: Příběh z povstání o dětech a vojně. In: *Kino*, 1961, roč. 16, č. 7, s. 104; POLIAK, Ján: Ako ďalej v slovenskom filme pre mládež. In: *Zlatý máj. Kritická revue umělecké tvorby pro mládež*, 1962, roč. 6, č. 8–9, s. 424–427; výběr recenzního ohlasu rovněž in: ZVONÍČEK, Stanislav – GOLDSCHREIDER, František – HOŘEJŠÍ, Jan: *Film 1962 – filmová ročenka*, Praha 1962, s. 168.

ných sdělení. V důsledku se *Pieseň o sivom holubovi* poprávu zařadila mezi nejvýraznější obecné komentáře války v kinematografii 60. let.

Oproti tomu byl v době vzniku o poznání rozpačitěji nahlížen snímek Ladislava Helgeho *Bílá oblaka* (1962). Režisér převedl scénář Juraje Špitzyera do filmu se zčásti podobnými východisky jako v předešlé *Piesni*. Partyzánská jednotka (s ruským velitelem ztvárněným Vlado Müllerem) je na ústupu a má s sebou i mladou, asi třináctiletou dívku – sirotka, jejíž rodiče zavraždili a obec vypálili Němci. Vcelku se jedná o lyrický film o blízkém vztahu mezi dívkou a dalším partyzánem na útěku (ztvární jej Vladimír Mistrík), rozšířeném posléze o osamocenou ženu v horách, jež jim poskytla úkryt. Osobní blízkost trojice i silný motiv opatrovnictví, ale poté hlavně hrdinovo rozhodnutí pokračovat v boji, vyústily nakonec do tragického rozuzlení – děvče zastřelili Němci.

Ohlas filmu byl pro kontext roku 1962 příznačný. Snímku byla přiznávána kultivovanost Helgeho režie, nicméně v souladu s jeho vyzněním se výhrady vztahovaly k tomu, že SNP v něm nebylo „hnací silou“ jako spíše jen motivickou kulisou.³¹ S uznáním, že se jedná o dobrou baladu, bylo konstatováno, že poezie ovšem zvítězila nad dramatem.³² Šlo o příliš lyrický film, ve kterém byla vyzdvižována scéna s popravou sovětského velitele (kéž by ve filmu bylo takových obrazů více; sic).³³ Právě absence pevněji daného výkladového rámce odlišovala *Bílá oblaka* od výše uvedeného Bukovčanova filmu. Na počátku 60. let byl požadavek stanoven jednoznačně: ve smyslu že potřebujeme tato díla jako „výstrahu“ a varování před fašismem a imperialismem a že toho nelze dosáhnout „pouhým svědectvím“, „komorními“ obrazy. Obrazy konce války na Slovensku měly být vystavěny na „reálném historickém faktu“, z něhož by vycházela „přesvědčivost a údernost“.³⁴ Protože Helgeho film patřil námětově jednoznačně k filmům „partyzánským“ a nikoliv „povstaleckým“ (tedy, že jeho prostřednictvím byla zdůrazněna výkladová teze o dominanci partyzánského hnutí), a byla mu vytýkána přílišná poetičnost spolu s absencí výrazněji artikulovaných dějinných hodnocení, byl z hlediska poptávky shledán nedostačujícím. Vyzdvižována byla poetická *Pieseň o sivom holubovi*, nicméně i nejstarší *Vlčie diery* a hlavně *Kapitán Dabač* začaly být zpětně reflektovány již výrazně neutrálněji.³⁵

31 ZVONÍČEK, Stanislav: Z nových filmů. In: *Rudé právo*, roč. 43, 1. 11. 1962, s. 3.

32 TUNYS, Ladislav: Nenechat diváka lhostejným. In: *Československý voják*, 1962, roč. 11, č. 25, s. 12–13.

33 MALINA, Antonín: Film. In: *Obrana lidu*, roč. 21, 25. 10. 1962, s. 5.

34 ZVONÍČEK, Stanislav: Z nových filmů, s. 3.

35 JANEK, Miroslav: Bílá oblaka. In: *Kino*, 1962, roč. 17, č. 21, s. 12; (šifra) J. B.: Filmy z povstania. In: *Československý voják*, 1961, roč. 10, č. 17, s. 15.

Z okruhu námětů tzv. partyzánského filmu s výrazným psychologizujícím podtónem stojí za to zmínit rovněž dvojici zástupců *Posledný návrat* (režie František Kudláč, 1958) a *Zbabělec* (Jiří Weiss, 1961). V prvním případě se snímek vyslovil hlavně k následkům válečné zkušenosti – partnerská dvojice spolu bojovníků-odbojářů je nucena se v civilním životě vypořádat s následným odcizením, nevěrou a pracovní zátěží intelektuálních zaměstnání. Weissův film oproti tomu situoval syžet do podzimu 1944. Manželé na pozadí německých represálií ukrývají raněného sovětského vojáka. V souladu s názvem filmu byl tematizován především strach z postihu – konkrétně přespříliš bojácné jednání hlavního hrdiny, místního učitele, který cítí odpovědnost za sebe, svou rodinu i celou komunitu obce. Teprve spolu s rozuzlením snímku po partyzánské sabotáži překročí hrdinským činem svůj stín, čímž se název filmu stával pouze ironickou zkratkou. Oba snímky se vyznačovaly moralistními podtóny, tvůrci ovšem zároveň jejich prostřednictvím rozvíjeli psychologičnost v zobrazování válečných dramát, sílící ve sledované době. V obou případech ztvárnil hlavní mužskou úlohu Ladislav Chudík, jenž svým působivým a autentickým herečtím doplňoval o další odlišné podtóny zmíněného kapitána Dabače.

V této době náležela k podstatným příspěvkům rovněž *Polnočná omša* (režie Jiří Krejčík, 1962). Film byl převedením stejnojmenné úspěšné divadelní hry Petera Karvaše z roku 1960.³⁶ Povstání v něm nebylo ústředním dějištěm. Snímek byl situován až do štědrovečerní noci 1944, přičemž leitmotiv zastupovala morální dilemata, jak se zachovat v bezprecedentně vypjaté situaci. Na pozadí drakonických postihů ze strany Němců, kteří popravují domnělé i skutečné odbojáře, je nucena také rodina Kubišových zaujmout postoj oscilující mezi svědomím a přežitím. Ze spolupráce Karvaše s Krejčíkem vzešel snímek komorní, zachovávající jistou měrou divadelnost předlohy, nicméně nikoliv překvapivě působivý a v rámci psychologického dramatu – tím, jak zprostředkoval

36 Nepřekvapí, že podobně jako ve velké většině evropských kinematografií – francouzské, polské, sovětské a dalších – psali scénáře pro filmy s povstaleckou a partyzánskou tematikou přední literáti a dramatici (P. Karvaš, L. Mňačko, L. Lahola; zahraniční A. Wajda, J. Stawiński). Souviselo to jednak s uplatněním formy tzv. literárního scénáře v zestátněné kinematografii, ale rovněž přirozeně rovněž s potřebou vyslovit se k válce – tím spíše, že tito literáti a další tvůrci měli zároveň hojně i přímou osobní zkušenost se samotnými boji. Rozpor mezi jejich často komunistickým přesvědčením, žádanou politikou paměti a řadou osobních traumat lze ukázkově demonstrovat např. u Ladislava Mňačka. V reakci na známé vypálení osady Ploština, což se stalo námětem románu a poté dvou filmových adaptací *Smrt s říká Engelchen*, později uvedl: „Na Ploštině jsem byl, popisované události jsem viděl, slyšel a prožil. Všechno, co se tam stalo dobrého i zlého, podstatně ovlivnilo můj další život. Nepoužil jsem tohoto tématu jenom proto, abych napsal literární dílo, chtěl jsem vydat svědectví, chtěl jsem splatit dluh těm, které ploštinská tragédie tak těžce zasáhla.“ Cit. dle BĚBAROVÁ, Jana: Demytizace partyzánského hnutí podle Kadára a Klose, in: [online filmový časopis] 25fps.

tíživou atmosféru strachu – nebývale funkční. Svědčí o tom rovněž fakt, že snímek byl nakonec oceněn v roce 1962 na XIII. filmovém festivalu v Karlových Varech. Na druhou stranu, z hlediska sledovaných reinterpretací SNP setrvávala *Polnočná omša* v zásadě stále ještě na konvenčních výkladových pozicích. Syn Kubišových, odbojář a partyzán, přijde vinou jejich opatrnictví o život, vztah rodiny samotné k vnějšímu dění vykazovaly rysy kolaboračního jednání příznačné bylo i třídní zařazení – šlo o zástupce tzv. maloměstácky buržoazního stavu.³⁷ Jako progresivní motiv lze naopak chápat např. tematizaci toho, že civilisty zabíjeli gardisté. Symbolickým, ale celkově příznačným a vypovídajícím měřítkem pro někdejší akceptibilitu je však např. i skutečnost, že Karvaš za původní hru obdržel v roce 1960 nejprestižnější Státní cenu.

V mnoha ohledech předělem, především obrazným, pro výklad SNP v 60. letech bylo zcela určité knižní vydání Husákova *Svedectva o Slovenskom národním povstaní*, přičemž diskuse nad textem náležela k nikoliv nepodstatným součástem rozprav o minulosti s tehdy výraznou aktualizací linií. Spor mezi tehdy proreformně profilovanými historiky se stranickým centrem (resp. zprostředkovaně s odsuzující zakázkovou recenzí Václava Krále) popsala soudobá historiografie dostatečným způsobem.³⁸ Souhrnem stačí říci, že polemika, k ježímž původním zákulisním cílům patřila Husákova dehonestace, se vedla kolem tezí, že Slovenská národní rada údajně spolupracovala při přípravě povstání s Benešovým exilem anebo že Husák a spol. chybovali, když prý nezvládli svůj postup dostatečně koordinovat s partyzánským velením. Uvedená účelová tvrzení bez pramenné opory byla jednotně odmítnuta jak slovenskou, tak i českou částí historické obce.³⁹

V intelektuálním poli náležely k obdobně rezonujícím interpretacím historiků, na rozdíl od Husáka již plně příslušejících k oborové vědě, Jozefa Jablonického a Lubomíra Liptáka.⁴⁰ Vyvracení mýtu o (ne)porážce povstání (údajně se jednalo o „ústup do hor“) či politické příchynosti příslušníků slovenské armády ke komunismu nalezlo své vyústění rovněž v dobové dokumentární tvorbě. V uvedeném případě se jednalo o snímek *Generáli* (Rudolf Urc – Dušan Kulí-

37 Negativní reprezentace středního stavu tvořily ovšem v zásadě konstantu, jež platila pro povstalecký a partyzánský film až do roku 1989 jako celek. Blíže srov. FILOVÁ, Eva – VŽENTE-KOVÁ, Eva: *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. Bratislava 2020, s. 187–191.

38 RYCHLÍK, Jan: *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty*. Praha 2012, s. 451–456; SOMMER, Vítězslav: *Angažované dějepisectví*, s. 436–438.

39 *Tamtéž*.

40 Viz JABLONICKÝ, Jozef: *Z ilegality do povstania*. Bratislava 1969; LIPTÁK, Lubomír: *Slovensko v dvadsiatom storočí*. Bratislava 1968.

šek, 1969), zaměřený k ústřední dvojici velitelů SNP, generálům Viestovi a Golianovi, na jehož výrobě se Jablonický autorsky spolupodílel.⁴¹

Obdobně rezonující otázkou k filmové tvorbě zůstává, jak se některé z těchto revidujících pozic a stanovisek, které popsali nedávno soudně i stranicky rehabilitovaný Husák anebo v odborných textech Milan Hübl, Karel Bartošek, Vilém Prečan, Václav Kural, Jan Křen a další, setkávaly nebo rozcházely ve filmových dílech. Jako oprávněná se totiž jeví hypotéza, že spojnice mezi filmovou tvorbou a reformně-komunistickým paradigmatem reprezentovaným zvláště dobovou historiografií se protínaly jen zčásti. Výmluvným dokladem toho je vrcholný zástupce demytizačního přístupu ve slovenském filmu, snímek *Zvony pre bosých* (1965). K partyzánskému a povstaleckému tématu se v něm vrátila dvojice Barabáš–Bukovčan. Jeho výchozí situací je charakteristika torza jednotky bez spojení se štábem, bloudící v horách, dle všeho již po porážce povstání. Tvoří ji dvojice vojáků, mladičský německý zajatec a posléze i žena, ztracená obdobně ve víru válečných událostí. Nesourodá skupina se potýká se zraněním, nepříznivými zimními podmínkami i počáteční vzájemnou nedůvěrou. Nesourodost skupiny je ovšem překryta společně zažívanými příkořími. Navíc přítomnost ženy a např. i následné sexuální kontakty posunuly vzájemné vztahy dále směrem k prosté lidskosti. Závěrem je dopadnou Němci, povstalec zastřelí stejně jako německého mladíka, jenž se exekuce odmítne aktivně účastnit.

Film *Zvony pre bosých* se vyznačoval nepřehlédnutelně silným humanistickým akcentem. Kategorizačně měl v sobě obsaženy rovněž četné rysy existenciálního díla, definičně zvláště např. v zachycení nesamozřejmosti lidského bytí, přítomných motivech zániku, motivech iniciace (např. právě i sexuální), anebo v zachycení lidského individua pomyslně smýkaného tzv. velkodějinnými procesy velkých dějin. Navíc na rozdíl od všech zmiňovaných předešlých filmových reprezentací roku 1944 na Slovensku se v podstatě nijak nevyjadřoval k zásadním rámujeícím idejím, politickým anebo historiografickým výkladům. Tvůrci prostřednictvím snímku především analyzovali lidské jednání v mezních situacích. V tom bylo podstatné také hledisko, se kterým byl vykreslen protivník. Mladý německý voják typologicky zjevně nepatřil do okruhu po-

41 FILOVÁ, Eva – VŽENTEKOVÁ, Eva: *Slovenský štát vo filme*, s. 65–66. Mimo uvedeného Urcova snímku *Generáli* stojí za zmínku např. výrazně demytizační *Monológy* (Martin Slivka – Miloslav Kubík, 1964) o čistkách sovětského vedení v brigádě Čapajev anebo opět Urcův a Kulíškův dokument *Príbeh jednej misie* (1967) k osobě Karola Šmidkeho. Není bez zájmovosti, že v posunech vyslovitelného se dokumentární žánr dostával ve slovenské kinematografii nezdědka před hrané snímky. Blíže k tomu Filová a Vženteková, viz pozn. výše, zejm. s. 61–71.

tenciálních válečných zločinců, příslušníků SS, frontových veteránů apod. V dramatu zaujímal zcela jasnou roli jednoho z členů skupinky, čímž se touto konkretizací směrem k jedinci (k jeho tváři, jménu, povaze) mj. zcela obrušovaly ustálené teze o německém nepříteli – ať už v pohledech zpět směrem k událostem let 1939–1945, anebo k tehdy soudobým státně deklarovaným tezím o německém „revanšismu“, údajném setrvalém fašismu Spolkové republiky Německo apod. Film tím dále posouval tyto revize od již výrazně relativizačního monologu matky ve *Vlčích dierach*, jež k synům odcházejícím bojovat pronesla: „*Deti moje. Nerozbiehajte sa mi. Kde ja vás kedy pozháňam* [odpověď, že i nejmladší musí jít, ale že prý bude v bezpečí] *Aké bezpečie, keď mu dajú zbraň do ruky? [...] Viem, viem, [bude střílet] do nepriateľa. A či je to dobré? Či nepriateľova matka menej ľúbi svojho syna? Tak ako ja, tak sa trasie každá matka o svoje deti.*“ Od promluvy ženy-matky se pohybovala hranice vyslovitelného směrem k postavě pozdějšího zběha v uniformě SS (Poláka, blíže neurčeného – snad např. z Hlučínska; *Kapitán Dabač*), z dalších pak směrem k německým dezertérům wehrmachtu bojujících nakonec zarputile po boku partyzánů proti SS (*Smrt si říká Engelchen*), až po gradaci tohoto trendu ve druhé polovině 60. let. Mimo *Zvonů pre bosých* se jednalo nepřehlédnutelně o motivicky i žánrově velmi blízký a dobou vzniku totožný *Kočár do Vídně* (1966) režiséra Karla Kachyni a scenáristy Jana Procházky.

Kritická recepcce *Zvonů pre bosých*, v jednotném hlasu všeobecně pochvalná až nadšená, odpovídala celkové emancipaci kulturního pole a zrcadlově podpole kulturní žurnalistiky.⁴² Spíše než komentáře ke spornému politiku, jak interpretovat povstání, upřednostnila někdejší vysoce kompetentní a v polovině dekády také již dostatečně sebevědomá filmová kritika více skutečnost, že se jedná o univerzální sdělení, také v souladu s celkovým smyslem filmu. Přestože společensko-politické aspekty požadavků a nejrůznějších tlaků směrem k tvůrcům přetrvávaly, stejně jako byly i nadále přítomny jejich mentální konstanty dané zpravidla jejich dlouholetou příslušností ke komunistické straně, je možno zobecňujícím způsobem konstatovat, že v emancipace uměleckého pole převážila v polovině 60. let politicky motivovaná vyjádření – a to jak v rovině tvůrčí (Barabášův a Bukovčanův film či analogicky Kachyňův a Procházkův), tak v rámci kritické recepcce. Je to dobře patrné ze srovnání, kdy na rozdíl od Helgeho filmu, jemuž scházelo „*così z velikosti a tragiky oněch dnů*“, nesměl

42 FRANCL, Gustav: Pět ze sedmi. In: *Kino*, 1966, roč. 21, č. 6, s. 6; ŠUGÁR, Štefan: Dva návraty k válce. In: *Rudé právo*, roč. 46, 10. 2. 1966, s. 2; KORDOŠ, M.: Snímky. In: *Československý voják*, 1965, roč. 14, č. 21, s. 41; KALINOVÁ, Agneša: V rozporu s mýtem. In: *Divadelní a filmové noviny*, 1966, roč. 9, č. 12, s. 7; TÁŽ: Skupina na rozcestí. In: *Filmové a televizní noviny*, 1969, roč. 3, č. 17, s. 4.

nový originální pohled pozbývat zobrazení „*lidské a občanské statečnosti jednotlivých účastníků*“. V roce 1965 tak mohlo dílo existovat již v zásadě autonomně.

Shrnuto a jinak řečeno – tam, kde např. Karel Bartošek s Václavem Kuralem v rámci dobového vědeckého diskursu pro svou dobu důležitým způsobem přiznávali, že jádrem povstání byla slovenská armáda.⁴³ Hovořili o slovenské společnosti a její „masové zkušenosti“ s válečným politickým zřízením, o zesílení protiněmeckých nálad a protifašistické frontě (rozšířené o „pochtivé lidi“, kteří prý chtěli tzv. sloužit národu a jež v minulosti „zmátl tisoVský režim“), anebo rozrůžňovali představy o podobě povstání na protifašistickou frontu, vedenou komunisty, nucenou neustále „zápasit s benešovskou pravicí odboje“.⁴⁴ Barabáš s Bukovčanem oproti tomu hovořili odlišným jazykem. Jádrem jejich sdělení mělo své těžiště pevně umístěné v empatickém popisu nejkrajnějších situací, jimž může být lidské individuum vystaveno. A v souladu s tím A. J. Liehm, třebaže v celistvosti se na adresu snímku vyjadřoval s respektem a spatřoval v něm např. „sartrovské“ existenciální spojnice, tak přesto nakonec na stránkách *Literárních novin* neváhal ze své perspektivy kritika zcela legitimně pranýřovat tvůrce i za podléhání „literární konstrukci“ anebo tezovitosti.⁴⁵ Je patrné, že pozvolna docházelo k přirozenému rozrůžnění diskursů jednotlivých disciplín, do pozadí ustupovala rigidně chápáná služebnost uměleckého díla a navzdory proreformním postojům velké většiny dobových aktérů zmiňovaných v textu se jejich jazyk (a zčásti i zájmy) stratifikovaly. Tím, jak slábla diktatura, docházelo mj. také v bourdieuvském smyslu k pomyslné „obnově pořádku“. Zároveň je nutné dodat, že pro zpolitizované kulturní prostředí 60. let by bylo ovšem klamné limitovat a nazírat domácí diskuse optikou teze „umění pro umění“. Konkrétně ve vztahu ke sledovanému tématu se tyto kulturně a vědecky autonomizační procesy nerozporovaly s chápáním SNP coby aktuálního politika, jako symbolu ve sporu o soudobou nacionální agendu anebo jednoho z předmětů sporu se stanovisky stranických orgánů. *Zvony pre bosých* (anebo *Kočár do Vídně*) patřily mezi význačné zástupce, ale svou univerzalitou v pohledu na válku se spíše vyjímaly.

43 BAREŠ, Gustav a kol.: *Odboj a revoluce. Nástin dějin československého odboje*. Praha 1965. Autorský kolektiv tvořili: G. Bareš, K. Bartošek, A. Benčík, J. Doležal, O. Janeček, L. Klimešová, O. Krajňák, J. Křen, V. Kural, L. Lipták, J. Novotný, B. Pekárek, A. Štvrtecká. Za kapitolou k SNP stáli autorsky Karel Bartošek s Václavem Kuralem a Antonínem Benčíkem. *Tamtéž*, s. 318

44 *Tamtéž*, s. 340.

45 LIEHM, Antonín: Nejde o prestiž. In: *Literární noviny*, 1966, roč. 15, č. 12, s. 8.

Tuto emancipaci uměleckého pole výstižně pojmenovala v recenzním textu i přední filmová publicistka Agneša Kalinová, přičemž její poměrně široce pojatý kontextuální komentář vypovídá o společenských i kulturních okolnostech druhé poloviny 60. let mnohé.⁴⁶ Vyslovila se totiž nejprve k obecné mýtotvorbě. Vedle „jánošíkovského“ hodnotila jako nový „*krystalizační bod slovenského národného uvědomování*“ právě boje z roku 1944. Analogie spatřovala s druhoválečnou rezistencí v Polsku, resp. s jejich společným „pokřiveným a zkresleným“ hodnocením událostí. Výstižně ve srovnání zároveň dodávala, že ve slovenském prostředí ovšem nesehrál film v tomto „rozboru heroicko-romantického dědictví odboje podobnou úlohu katalyzátora“, jako tomu bylo v případě kinematografie polské.⁴⁷ Jediného zástupce podobného „patosu a rozpornosti“ spatřovala jen ve snímku *Kapitán Dabač*, přičemž mohla ovšem s odstupem několika let od uvedení Bielikova snímku pojmenovat obecnou tendenci, že se jedná o „určitý handicap [myšlen uvedený patos a rozpornost, pozn. J. B.] *pro každého, kdo oživí na plátně postavu slovenského partyzána, i když chvíle možnosti jeho plnokrevného zobrazení v tomto mýtotvorném pojetí je už rozhodně za námi*“.

Vyslovila se také k vášnivým diskusím, jež po 20. výročí povstání v srpnu 1964 vyvstaly spolu s pozdější distribucí filmu. Pobouření „*nejen od příslušníků odboje*“ nad erotickými motivy přítomnými ve filmu připodobnila k „moralizátorskému“ pohoršení na adresu Formanových *Lásek jedné plavovlásky*, na což navázala: „*Mohu reagovat také jen pobouřeně, když někdo vidí (domnělou) urážku slovenské ženy ve faktu, že se mezi partyzány objeví společensky a psychologicky přesně definovaná postava dívky, která prožila válku s vojáky obou stran a svým způsobem tím trpí. Bylo by opravdu směšné dokazovat, že se to stává i v nejlépe vychovaném národě a že tím určitě nikdo nechtěl symbolizovat postoj žen, slovenských či neslovenských, k odboji a životu.*“

Prudká a protichůdná reakce na film byly dle autorky dokladem toho, že *Zvony pre bosých* nenarazily ve slovenském kontextu na hluchý prostor a snímek se výrazně vymykal nad průměr běžné slovenské produkce. Kalinová, jak bylo v případě její publicistiky zvykem, komentovala spolu s kinematografií vý-

46 KALINOVÁ, Agneša: V rozporu s mýtem. In: *Divadelní a filmové noviny*, 1966, roč. 9, č. 12, s. 7.

47 Srov. s díly tzv. polské filmové školy. Snímky jako např. *Kanály* (1957) a *Popel a démant* (1958) Andrzeje Wajdy, *Eroica* (režie Andrzej Munk, 1957), *Pravdivý konec velké války* (režie Jerzy Kawalerowicz, 1957), jejichž emocionalita sdělení a takřka „psychoterapeutický“ dialog s publikem o neaktuálnějších tématech a nedávné minulosti – válce, poválečném vývoji, deziluzi, národních mýtech apod. – patřily k podstatnému činiteli polského národního vědomí po druhé světové válce. Blíže viz např. LUBELSKI, Tadeusz: *Encyklopedia kina*. Krakow 2003.

stižně i okolní společenské dění. Kritické reakce ze strany „odbojových funkcionářů“ a údajné znevažování „urážky citů povstání a shazování morálních kvalit jeho účastníků“ hodnotila jako trapné nedorozumění. Ve snímku líčené strasti v horách charakterizovala jen jako východisko, nikoliv samotné téma filmu: „Zvony pre bosých nechtěly být filmem o povstání, stejně jako *Démanty noci* nejsou filmem o pronásledování Židů.“⁴⁸ Bylo zjevné, že s odstupem dvou desetiletí se do diskusí propisovala řada nezřídka protichůdných problémů, od nedostatečné morální satisfakce účastníků povstání, jeho instrumentalizace v případě proreformně naladěné inteligence, ale nepochybně také již odlišná generační perspektiva anebo jen prostá tvůrčí invence či snaha o niternější a obecnější umělecké ztvárnění lidského individua.

Výklad možno uzavřít nadneseným průměrem. Pro filmově kulturní reflexe povstání 50. a 60. let platilo, že v těchto reprezentacích dlouhodobě nezazníval bezpočet nevyslovitelných tabu, anebo šlo o zásadně vnějšími vlivy podmíněná vyprávění. Obrazně řečeno jako by sama Dabačova osoba byla v jistém smyslu personifikací samotného SNP v 50. a 60. letech. Opatrné a zavádějící diskuse o interpretaci přibližují se na úrovni takového připodobnění kapitánově deziluzivní a neustále oklamávané osobě (sic). Svůj boj vedl solitérně a nakonec (bez výhradní spolupráce s komunisty i Sověty) sám za sebe. Pomohl osvobodit partyzánského komisaře i civilistku, nicméně spolu s tím vyhasnul i jeho život. Míněno nikoliv pateticky, protagonista však tak učinil proto, aby ostatní postavy mohly žít, což jej učinilo aktérem, jenž nemohl zůstat zapomenut.

POUŽITÉ ZDROJE

Prameny

Dobové publikace

BAREŠ, Gustav a kol.: *Odboj a revoluce. Nástin dějin československého odboje*. Praha 1965

Slovenské národní povstání – významná etapa národně osvobozenického boje československého lidu. Materiál pro lektory a propagandisty k 15. výročí SNP. Praha 1959

JABLONICKÝ, Jozef: *Z ilegality do povstania*. Bratislava 1969

LIPTÁK, Ľubomír: *Slovensko v dvadsiatom storočí*. Bratislava 1968

48 KALINOVÁ, Agneša: V rozporu s mýtem.

SEDLÁK, Ján: *Ako písať pre film. Sborník prednášok slovenského filmového seminára*. Praha 1947
ZVONÍČEK, Stanislav – GOLDSCHREIDER, František – HOŘEJŠÍ, Jan: *Film 1962 – filmová ročenka*, Praha 1962

Dobová periodika

Československý voják, 1961, 1962, 1965
Divadelní a filmové noviny, 1966
Film a doba, 1959, 1961
Filmové a televizní noviny, 1969
Kino, 1961, 1962, 1966
Kultura, 1960
Literární noviny, 1959, 1966
Obrana lidu, 1959, 1962
Odboj a revoluce. Zprávy, 1966
Práce, 1959
Rudé právo, 1959, 1962, 1966
Zlatý máj. Kritická revue umělecké tvorby pro mládež, 1962

Literatura

BOURDIEU, Pierre: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno 2010
FILOVÁ, Eva – VŽENTEKOVÁ, Eva: *Slovenský štát vo filme. Dokumentárna a hraná tvorba po roku 1945*. Bratislava 2020
FERENČUHOVÁ, Mária: Historici a film, filmári a história. Hranice a prieniky dvoch disciplín. In: *Iluminace*, 2004, roč. 16, č. 1, s. 5–19
HANÁKOVÁ, Petra: *Paľo Bielik a slovenská filmová kultúra*. Bratislava 2010
LUBELSKI, Tadeusz: *Encyklopedia kina*. Krakow 2003
MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin 1997
MANNOVÁ, Elena: Slovenské národné povstanie a politická pamäť. In: *Z dejín demokratických a totalitných režimov na Slovensku a v Československu v 20. storočí. Historik Ivan Kamenec 70-ročný*. Ed. Vlasta Jaksicsová – Jozef Hupka. Bratislava 2008, s. 215–230
MICHELA, Miroslav – KŠIŇAN, Michal: *Komunisti a povstania: ritualizácia pripomínania si protifašistických povstaní v strednej Európe (1945–1960)*. Krakov 2012
RYCHLÍK, Jan: *Češi a Slováci ve 20. století. Spolupráce a konflikty*. Praha 2012

- SKUPA, Lukáš: *Vadí–nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha 2016
- SOMMER, Vítězslav: *Angažované dějepisectví – stranická historiografie mezi stalinismem a reformním komunismem (1950–1970)*. Praha 2011
- SZCZEPANIK, Petr: Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let. *Iluminace*, 2014, roč. 26, č. 2, s. 5–39
- SZCZEPANIK, Petr: *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*

Webové stránky

- BĚBAROVÁ, Jana: Demytizace partyzánského hnutí podle Kadára a Klose. *25fps* [online filmový časopis], in: <http://25fps.cz/2009/demytizace-party-zanskeho-hnuti-podle-kadara-a-klose> (1. 10. 2025)
- Filmový přehled*, filmový portál Národního filmového archivu, online in: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue> (20. 6. 2025)