OBRAZ GEOGRAFICKO-HISTORICKÉHO POVEDOMIA V SLOVENSKÝCH KINOFILMOCH O OBDOBÍ 1938 – 1945

EVA VŽENTEKOVÁ
Filmová historička

„Sovietska krajina je nezničiteľná."
(z filmu *Do posledného dychu*)

„Spojenie s Moskvou bude nevyhnutné."
(z filmu *Poéma o svedomí*)

Abstrakt: Zámerom textu zaoberajúceho sa národno-krajinnou identitou v kinematografickej tvorbe je nájsť v analyzovaných filmoch taký obraz doby, ako bola vnímaná v čase ich vzniku. Empirický výskum je štruktúrovaný tematicky vyčlenenými náhľadmi. Jedným z nich je aj reflektovanie zemepisných a historických väzieb územia, teda pohľad minulosti na predchádzajúcu minulosť, či povedomie minulosti o vlastnej geopolitickej[1] situácii.
Kľúčové slová: historický, geografický, geopolitický, internacionalizmus, filmový obraz minulosti

Vojnové obdobie, ktoré sa v podstatnej miere prekrýva s existenciou tzv. slovenského štátu ako obdobím urýchleného prebúdzania krajiny v štátoprávnej, nacionálnej i politickej rovine, zaujímalo slovenský film úplne prirodzene. Pohľad na túto, dovtedy nebývalú, domácu konfrontačnú dejinnú etapu poskytuje široký záber filmového stvárňovania.[2] Práve ideologický tlak predchádzajúceho režimu na splošťovanie obrazu danej časovej periódy bránil plnšiemu rozvinutiu obrazu dejín, čomu sa viaceré snímky snažili ubrániť prostriedkami vlastnými umeleckej tvorbe (metaforická reč, šifrovanie významov či naratívov, asociačné formátovanie, náznakovitosť a pod.). Čím má dielo väčší autorský zástoj a nároky na umelecko-tvorivú reflexiu, tým viac sa obraz prekrýva s obraznosťou: predmet záujmu tu prechádza ponad formálnu analýzu obrazného k výpovedi zobrazovaného, k ozrejmeniu jeho „skutkovej podstaty". Reprezentácia doby a krajiny mala však v našej kinematografii výraznú manipulačno-ideologickú funkciu s cieľom prekryť reálnejšie kontúry skutočnosti resp. ozajstného. Hľadanie obrazu dejinnej skutočnosti tak bolo aj obrazom doby, ktorá zobrazovala, akokoľvek aj často vynucovaným spôsobom.

Pre geograficko-spoločenské povedomie v našich filmoch týkajúcich sa rokov 1938 – 1945 sú určujúce zmeny politických väzieb malej krajiny. Sebaurčujúci činiteľ

[1] Geopolitickým chápeme mocenský záujem naprieč teritoriálnymi celkami.

[2] Ide o 45 celovečerných hraných filmov odohrávajúcich sa v tejto historickej perióde a vytvorených pre kiná v rokoch 1948 až 2009 (Zdroj: 1. Slovenská filmová databáza Slovenského filmového ústavu. Dostupné na http://www.sfd.sfu.sk/).

obdobia vypätého nacionalizmu zásadne ovplyvňovala medzinárodná situácia – nemecko-ríšska militantná expanzia a o dva roky neskôr aj sovietsko-ruská protiofenzíva. Vojenská konfrontácia zároveň vyburcovala zrážku politicko-spoločenských koncepcií a doktrín, v ktorej sa ocitlo aj územie Slovenska hlásiace sa o svoj etnicko-štátny podiel. Reflexiu vtedajšej geopolitickej situácie, vrátane obrazu jej minulosti, podmieňovalo (a to nielen v kinematografickej oblasti) rozdelenie sfér vplyvu a zlomový prechod krajiny od porazeného protektora k víťaznému východnému susedovi. Spätne vytváraný kinematografický obraz doby, postupne sa časovo a čiastočne i priestorovo vzďaľujúci od svojho východiska, podliehal politicky násilnému úsiliu ustanoviť nový povojnový protektorský režim ako výrazne opozitný voči predchádzajúcemu vojnovému, čo sťažovalo portrétovanie minulosti. Pokusy uchopiť pozíciu vojnovej republiky v medzinárodnom priestore i jeho vnútornom kolíznom politickom pnutí boli vzhľadom na háklivé analógie prevažne absentujúce, prípadne skryté (*Organ*, 1964) či torzovité alebo výlučne falšujúco doktrinálne (*Zajtra bude neskoro*, 1972; *Deň, ktorý neumrie*, 1974; *Poéma o svedomí*, 1978). Neodbytnosť vytesňovaných obrazov problematizujúcich čiernobiely svet však vyúsťovala do snahy o autentickejšie postihovanie či hĺbavejšiu reflexiu, ktorá by presahovala proklamatívny horizont predchádzajúceho režimu. Objavuje sa vo forme postrehov, záznamov, fragmentov, svedčiacich o ojedinelom úsilí nahliadnuť do geopolitickej situácie vtedajších časov v reálnejšom kontexte doby a jej charakteru (*Súkromná vojna*, 1977; *Chodník cez Dunaj*, 1989).

Pohľad do predhistórie zobrazovanej minulosti v rámci kontinuitného vnímania historického pohybu v geografických súvislostiach je vo filmoch rovnako ojedinelý, resp. zastieraný, potláčaný. Ak bola predchádzajúca minulosť (t. j. čas pred rokom 1938) vôbec pripustená, väčšinou sa stala prežitou nositeľkou mŕtvych právd – okrem tej (komunistickej), ktorá vygenerovala ovládnutie prítomnosti. Napriek tomu snímka *Súkromná vojna* (réžia Martin Hollý, 1977) popri súdobom vojnovom konflikte netradične evokuje aj jednu z jeho historických predzvestí v podobe španielskej občianskej vojny, keďže ústredná filmová zápletka zrady a pomsty sa zrodila práve v tomto období a na tomto území, predznamenávajúcom následnú globálnu konfrontáciu. V *Súkromnej vojne* sú netradičné aj drobné a nie automaticky negatívne pripomienky monarchistickej minulosti nášho územia, keď pri vysvetľovaní opileckého správania sa hlavnej postavy v reštaurácii zaznie pohoršená replika: „Toto by sa za Rakúska-Uhorska nemohlo stať", aj narážky na nedávnejšiu ex-československú demokraciu, o ktorej sa pohŕdavo vyjadrí práve záporný reprezentant represívnej zložky vojnového režimu („Našťastie, už nežijeme v tej zženštilej demokracii – advokáti, komunisti, interpelácie"). Vo filme *Keby som mal puš*ku (réžia Štefan Uher, 1971) sa zrazu ukáže, že Vladov otec vie po rusky („Ale to je už dávno"), čo mohla byť narážka na účasť Slovákov v protiboľševických légiách počas občianskej vojny v Rusku, kde vzhľadom na vek mohol byť ako mladý vojak odvelený aj Vladov otec. Jeho rozhovor s ruským partizánskym výsadkárom na domácom území o štvrťstoročie neskôr, počas Povstania, tak jemne otvoril obraz opačného vektora boľševickej sily a expanzie. Akokoľvek je ruský prvok vo filme pozitívne vnímaný, ambivalentne ho dotvára dobový kontext vzniku filmu, ktorý bol nakrútený pomerne krátko po vstupe okupačných vojsk na čele so ZSSR v roku 1968.

Vo filme *Organ* (réžia Štefan Uher, 1964) je národná predminulosť odvážne fixovaná prostredníctvom náboženského univerzalizmu, a to predovšetkým v podobe

omše, jej chronologicky umiestnených výjavov, kde miestny obrad je aj obrazom nemenného rozmeru katolicizmu oproti plynutiu historického času. Obraz minulosti sa tak v *Organe* zlieva s prítomnosťou i budúcnosťou, pričom jeho konkrétna dráma sa odohráva v dejinnom súmraku štátotvorného katolicizmu. Portréty vtedajšieho prezidenta a zároveň kňaza Jozefa Tisa na stenách štátnych a verejných priestorov dotvárajú reálie nielen v *Organe*, avšak v žiadnom inom filme, ktorého dej sa odohráva v danom období, nie je charakter katolíckeho vodcu štátu tak plasticky prepojený s identitou národnej religiozity, siahajúcou do hlbokej minulosti krajiny. Aj sakrálno-sekulárny súboj v *Organe*, najvýstižnejšie zobrazený gvardiánovou nadradenosťou pri poskytovaní kláštorného azylu nepriateľskému zbehovi na začiatku filmu a následne pátrovým ponížením na konci filmu, keď jeho samého zatknú na pôde kláštora, predstavuje ponor do globálneho dejinného pohybu slabnúcej katolíckej cirkvi ako držiteľky sakrálneho konceptu sveta.

Geograficko-strategické súvislosti tzv. slovenského štátu ako predmetu politického záujmu jeho okolia boli vo filmoch následného komunistického režimu výrazne poznačené pohľadom ideologizovaného víťaza nad nacizmom/fašizmom. V intímnejšej podobe filmových príbehov a drám (v prípade prvých dvoch následne menovaných snímok aj medzinárodných mileneckých lások) podporovali internacionálnu doktrínu sovietskej zóny. Obraz doby ako dynamického ustanovovania nového geopatronátu predstavovali predovšetkým medzištátne koprodukcie. *Prerušená pieseň* (réžia Nikolaj Sanišvili, 1960) tento patronátny internacionalizmus prezentuje cez emocionálnu polohu istej geograficko-miestopisnej podobnosti Slovenska s Gruzínskom, vtedajšou súčasťou Sovietskeho zväzu, na čo po rokoch čiastočne nadväzuje snímka *Na druhom brehu sloboda* (réžia Jozef Medveď, 1984), tentoraz obrazom previazanosti Bulharska so Slovenskom v protifašistickom odboji bulharských imigrantov – komunistických študentov angažujúcich sa v tuzemskom Povstaní. Film *Zajtra bude neskoro* (réžia Martin Ťapák, 1972) poskytuje cez postavu domáceho armádneho prebehlíka, kapitána Jána Nálepku, z nemeckého frontu na stranu Červenej armády predobraz Povstania na území Sovietskeho zväzu. Prominentná multiprodukcia *Vojaci slobody* (réžia Jurij Ozerov, 1975), oslávila vtedajšie sovietske impérium panorámou protifašistického boja jeho jednotlivých geografických súčastí, kde slovenské produkčné zastúpenie utvrdzuje komunistický obraz Povstania ako zakladateľský geopolitický koncept novej ríše.[3] V okázalom kánone snímky *Vojaci slobody* bola následne zo strany slovenského, resp. ex-československého územného satelitu vytvorená aj domáca produkcia, film *Poéma o svedomí* (réžia Vladimír Bahna, 1978). V oboch snímkach nie je iný politicko-štátny formát ako súdobá vojnová prítomnosť premožená komunistickým dielom. Ešte pred nastolením komunistickej moci na našom území vznikol film *Vlčie diery* (réžia Pavol Bielik, 1948), ktorý s autorovým politickým presvedčením glorifikoval z komunistickej optiky domácu povstaleckú anabázu a aklamačne utvorenú alianciu s východným spojencom. Oživovaná idea slovanstva na čele s Ruskom transformovaným do veľkoprojektu ZSSR sa vo *Vlčích dierach* stala nosným geopolitickým motívom. Sklamanie hlavného hrdinu z „povýšeneckých" Nemcov sa stane zákonom odboja („Vyhnať Nemcov znamená pomôcť pravde a právu"), defenzívna pozícia („Keď Nemcov nebudeme dráždiť, dajú nám pokoj") je vo filme odmietnutá.

[3] Tento veľkofilm príznačne vznikol v dobe najsilnejšieho geopolitického postavenia ZSSR v druhej polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia.

Vlčie diery už zaznamenávajú ďalšiu geopolitickú expanziu („Ale sú nás milióny, ak rátaš so všetkými robotníkmi na svete"). *Kapitán Dabač* (réžia Pavol Bielik, 1959) potvrdzuje internacionálnu podobu tohto novodobého politického univerzalizmu, keď tu v Povstaní rovnocenne vedľa seba bojujú Slovák, Čech, Rus i Francúz. Dabačov výsmech zo zemepisnej stratégie v rámci demagógie ríšskeho Slovenska („Nemci stoja pred Stalingradom a my zachraňujeme európsku civilizáciu pred nákazou boľševizmu") sa o pätnásť rokov neskôr zopakuje vo filme *Stretnutie*[4] (réžia Andrej Lettrich, 1975), keď postava otca ironizuje súdobý výklad pronemeckej propagandy o vojenskej záchrane európskej civilizácie a kresťanstva. Túto repetíciu v *Stretnutí* rozhojňuje dobová režimová replika o „príspevku Slovákov do boja proti židoboľševizmu". So satirickou obratnosťou evokuje tento geopolitický postoj snímka *Naši pred bránami* (réžia Ľudovít Filan, 1970) novinovým titulkom: „Vydrží kresťanská Európa nájazd boľševizmu?", keďže v neďalekej budúcnosti sa takmer polovica Európy, vrátane Slovenska, „nájazdu boľševizmu" nielenže neubránila, ale sa voči nemu otvorila, odvrátiac sa zároveň od kresťanskej tradície.

Ako predchádzajúce Bielikove filmy, aj *Naši pred bránami* vníma archetypálne zázemie panslavizmu, keď staršia generácia v postave otca s nevôľou prijíma správu o vyhlásení vojny „Rusku"[5]. Geopolitické povedomie novej generácie však nie je takto ukotvené, formuje ho iná ambícia a karieristické dôvody spojenectva, takže v *Naši pred bránami* až vzrast protinemeckej pozície motivuje hrdinov ku geopolitickému obráteniu sa, ináč známemu ako prezliekanie kabátov. Vo filme *Zajtra bude neskoro* príslušník slovenskej armády na sovietskom fronte, Ján Nálepka, dezertujúci na druhú stranu, sa obhajuje tradíciami slovanskej spolupatričnosti, čo jednak romantizovalo sovietsku dobyvačnú stratégiu, a zároveň geopoliticky ustanovovalo úlohu tohto ústredného spojenca v domácom boji proti fašizmu. V *Deň, ktorý neumrie* (réžia Martin Ťapák, 1974) do víťazného jasania Slovákov nad skončenou vojnou („Nech žije sloboda, Červená armáda, revolúcia, komunizmus!"), kde sú demonštratívno-manipulatívnym spôsobom predostreté ideologické parametre nasledujúceho režimu, sovietsky veliteľ za všeobecného súhlasu okolostojacich ohlasuje vojensko-politickú doktrínu tejto slobody, „náš boj za našu i vašu slobodu", keď aj predtým počas útoku na nemecký sprievod transportovaných Slovákov vyzval na ochranu Slovákov slovami „pozor na našich", nie pozor na vašich, ako by bolo logické. Koprodukčný opus *Zajtra bude neskoro* ešte viac utvrdzuje indoktrináciu slovanského sovietizmu prostredníctvom tzv. internacionalizmu, keď je hrdinova ustráchaná matka uistená, že svet, do ktorého ide bojovať jej syn, nie je cudzí, ale „bratský".

Boj proti Tretej ríši transformujúci sa na internacionálne vyzdvihnutie idey komunizmu pod egidou východného osloboditeľa zosobňuje v *Poéme o svedomí* postava vtedajšieho vodcu bulharských komunistov Georgiho Dimitrova, ktorý počas stretnutia s Karolom Šmidkem v Moskve odobruje ozbrojené povstanie na Slovensku a jeho následné spojenie s Červenou armádou v Karpatoch, pričom je Dimitrov výrazne vizualizovaný do podoby Stalina a v interiéri za ním sa nachádza Stalinov portrét a Leninova busta. Toto povedomie geopolitickej jednoty vo filme geograficky jemne expanduje na Západ, a to v rozhovore dvoch príslušníkov SS nad mapou, kde

[4] Autorom scenára je Pavol Bielik.

[5] V replikách väčšiny filmov zobrazujúcich vojnové obdobie pomenovanie Rusko absorbuje oficiálny názov štátneho útvaru Sovietsky zväz, resp. Zväz sovietskych socialistických republík (ZSSR).

slovenský „puč“ (Povstanie) priraďujú k ďalším ozbrojeným vzburám v obsadených krajinách Francúzska, Grécka, Juhoslávie a Poľska a ako spoločný menovateľ týchto revolt je pomenovaný komunizmus. Obraz iniciačného dohľadu nad tuzemským Povstaním poskytuje scénka týkajúca sa moskovského posolstva, ktoré Šmidke číta v byte Gustáva Husáka: „Prezídium Internacionály vyzýva aj Slovákov, aby sa zapojili do boja“ či na „masové akcie prechodov oddielov na stranu Červenej armády“. Vyvlastnenie spektra protifašistického odboja komunistickým internacionalizmom a novú geopolitickú závislosť odsúhlasuje Husák odpoveďou na prečítaný text moskovského posolstva: „To všetko už je, len chýba koordinácia postupov.“.

Lampáš malého plavčíka (réžia Jozef Zachar, 1984) sa pokúsil o istý posun náhľadu na geopolitickú hierarchiu. Snímke pomohol k trochu spektrálnejšej dimenzii osobitejší miestopis rieky, suverenita veľtoku s vlastným cezhraničným dopravným životom, čo tvorí pôdorys epizodickej skladby o rodine živiacej sa prepravou tovaru na vlečnom člne z Regensburgu cez Belehrad do Galaca v Rumunsku. Vektor protifašistického odporu je v tomto filme netradične odchýlený na európsky juh a predstavený v menej tendenčnej, teda nestraníckej podobe. Na scénu uvádza srbský a rumunský odboj a konfrontuje ho s nie tak očividnou domácou akčnosťou, ako ju prezentovala v *Poéme o svedomí* postava Gustáva Husáka. V *Lampáši malého plavčíka* narazí v Rumunsku loď s dvesto nemeckými vojakmi na mínu a slovenský lodník tajne pracuje proti Nemecku na strane Srbov. Defenzívny postoj vo vojne už nemá ten osteň odsúdenia ako vo *Vlčích dierach*, keďže v *Lampáši* postava matky po správe o mŕtvych Srboch v Budapešti hodnotí, že „Nemci by tak nebili Srbov, keby si s nimi Srbi nezačínali.“. Teritória juhu, tamojších národných povstaní a ich nekomunistických väzieb so Slovenskom sa letmo dotkol a okrajovo tak rozšíril ustálený geopolitický kurz aj film *Chodník cez Dunaj* (réžia Miloslav Luther, 1989). V ňom si tuzemskí zamestnanci cezhraničnej pošty vypočujú z londýnskeho vysielača poďakovanie za ilegálne doručenie zásielky do Belehradu.

Aj v niekoľkých ďalších snímkach nachádzame podobne netradičný obraz stretu dvoch kľúčových vojnových nepriateľov na našom území. Keď vo filme *Do posledného dychu* (réžia Jozef Režucha, 1976) generál Červenej armády oboznamuje dve hlavné postavy nemeckých špiónov s ich úlohou spojenia západného a východného protifašistického odboja, Slovensko, na ktorom obaja agenti istý čas pôsobia, tu zastáva strategickú polohu „nemeckého tylu“. Spolupráca Nemcov s Rusmi na porážke Tretej ríše v žánrovom pokuse o obdobu francúzskej kriminálky v snímke *Do posledného dychu* má istú tematicko-ideovú obdobu v menej zreteľnom, nevyhranenom podobenstve filmu *Hľadači svetla* (réžia Miroslav Horňák, 1971). Pobyt nepriateľov uväznených v zasypanej šachte tvaruje ich vzájomné vzťahy. Sovietsky veliteľ nadradene vykáže nemeckého majora zo spoločného priestoru, lebo porušil spoločnú dohodu o odložení zbraní. Mohlo by ísť o narážku na porušenie paktu o neútočení medzi Nemeckom a ZSSR (1939), čo sa, podobne ako mnoho iných dejinných skutočností a súvislostí, v slovenských filmoch o tomto období nevyskytuje. Po pobyte nemeckého majora v „izolácii“ mu v *Hľadačoch svetla* sovietsky generál ošetruje infikovanú ranu, s ktorou sa blúzniaci major vráti späť k spoluuväzneným, a hovorí o nich ako o „kamarátoch“. Prijatie spoločného údelu prežívania pod zemou a vzájomná liečba rán je neobvykle zmierlivým pohľadom na nacisticko-komunistickú šablónu nepriateľstva, čo potvrdzuje aj záver filmu, keď po vyslobodení sa z nedobrovoľného pobytu podopiera nemeckého majora práve ruský veliteľ. Zákerné zabitie majora jeho

vlastným podriadeným marí nevídaný koncept iného spojenectva, obraz zvrátenia geopolitických ambícií prostou ľudskou spolupatričnosťou, zrodenou v kritickej situácii spoločnej hladomorne.

V podobne netypických geopolitických kontúrach prebieha aj rozhovor nemeckého majora s miestnym učiteľom vo filme *Človek na moste* (réžia Ján Lacko, 1972). Učiteľov sebaobetujúci akt je totiž konfrontovaný s majorovým triezvym argumentom o nulových možnostiach 2,5-miliónového Slovenska voči 80-miliónovému Nemecku. Závislá pozícia je podľa majora prirodzeným podvolením sa malého väčšiemu a silnejšiemu, najmä, keď ponúka výhodnú ponuku. Vo filme nejde o spochybňovanie odporu voči protektorstvu a okupácii, isté legitimizovanie geopolitickej optiky nepriateľa však aspoň trochu oživilo zmysel a význam tendenčne poznačeného obrazu povstaleckej témy. Obraz podvolenia sa ríšskej nadvláde ponúkol film *Rozdelení* (réžia Ján Lacko, 1976) cez vloženie záberov propagandistického spravodajstva z Tisovej zahraničnej cesty o budovaní krajiny pod patronátom spojencov Mussoliniho a Hitlera. Kriticky použité úryvky z dobových žurnálov sa však nijako nelíšili od rovnako vazalského spravodajstva režimu, v ktorom film *Rozdelení* vznikal a pôsobil. Isté paralely s existenciou vtedy okupovaného Československa muselo evokovať aj obvinenie štrajkujúcich baníkov, že tzv. slovenský štát vznikol „z vôle Hitlera a gardistov". V prípade ťažkopádnej explicitnosti snímky však nešlo o zámernú asociáciu, ale o následok politickej schematizácie filmových obrazov a scénok. Aj preto je vznik a postavenie Slovenského štátu ako výlučného produktu hitlerizmu a interných štátotvorných prisluhovačov takto pomenovaný len v tomto filme.

Odmietnutie štátnej „suverenity" vojnovej republiky je v niektorých snímkach zdôvodňované jasnou požiadavkou obnovy Československa. V *Zajtra bude neskoro* sú Nálepkove politicko-vojenské aktivity na cudzom fronte spojené s budúcnosťou ČSR, v *Deň, ktorý neumrie* počas oslavy vyhnania Nemcov z kraja veje československá vlajka a znejú výkriky „Nech žije Československá republika!". Vo filme *Rozdelení* sa na hranici oboch oddelených území pod dozorom nemeckých vojakov stretávajú Česi a Slováci a hrdinkin otec, český učiteľ, symbolicky umiera na týchto hraniciach počas odsunu do Protektorátu Čiech a Moravy. Vonkajší politický tlak na znovuobnovenie Československa ako forma odporu voči agresorovi ponúkol priamočiary úvod filmu *Na druhom brehu sloboda*. V ňom manifestujúci bulharskí študenti žiadajú vytvoriť dobrovoľné jednotky na pomoc ČSR, čím vzniká predobraz následnej dejovej línie o kreovaní medzinárodnej protifašistickej koalície na čele s jej „avantgardou", komunistickou stranou. Film *Poéma o svedomí* vo výpovedi rešpektuje štatút povojnového obnovenia Československa. Posmelený z novonadobudnutých štátosprávnych pozícií, nezvyklo kriticky otvára výhrady voči českej dominancii a poskytuje obraz rezervovaného vzťahu londýnskeho exilového vedenia k slovenskému Povstaniu. Vo výklade domácich udalostí v *Poéme o svedomí* vyvrcholila monolitná režimovosť vtedajšej filmovej tvorby. Na jednej strane sú tu bezvýhradne prijaté geopolitické aktivity Sovietskeho zväzu (Šmidke hovorí o texte prezídia Komunistickej internacionály, že „dokument presne odráža situáciu, z neho vychádzajú aj Gottwaldove a Dimitrovove smernice"), na druhej strane prezieravá skepsa voči západným spojencom (Šmidke výsmešne zhodnotí bombardovanie bratislavskej rafinérie v roku 1944 ako „prvú pomoc od pánov spojencov"). Podobnú, hoci už nie tak politicky explicitnú, geopolitickú narážku nájdeme aj v snímke *Chodník cez Dunaj*. Tu český odbojár naráža na Anglicko a Francúzsko, že tieto krajiny sú vo „vojnovom stave", ale „nebojujú".

Z prevažne politicky jednorozmerného a geograficky na Slovensko sústredného obrazu sledovaného obdobia stojí za zmienku aj atypický záznam o vtedajšej dvojmiliónovej diaspóre Slovákov v snímke *Naši pred bránami*, ktorá v sarkastickom obraze národného komplexu prekrývaného velikášstvom a sebaklamom vyhmatala viaceré inšpiratívne kontúry našej identity.

Ak tesne predrevolučný *Chodník cez Dunaj*, uvedený v roku pádu komunizmu (1989), svojím regionálnym a výrazne cezhraničným náhľadom na štátne celky a spojenectvá iných rozmerov už odvážne anticipuje koncepty novodobej antinacionálnej geografie zjednocujúcej sa Európy, tak v ponovembrovom *Rozhovore s nepriateľom* (réžia Patrik Lančarič, 2007) je v záplave nekonzistentných, pseudofilozofických a etických úvah ťažké nájsť referenčné obrazy sledovanej témy. Príkladom hodnotového a verbálneho hendikepu filmu je záverečné obvinenie odbojárskeho komisára, ktorý robí zodpovedným „zo zabíjania iných bez dôvodu" práve toho radového nemeckého vojaka, ktorý v príbehu nechcel zabíjať. Komisár zastrašuje bezbranného nepriateľa, zajatého nemeckého vojaka, a sľubuje mu „porážku spôsobom ako vyhrať vojnu". Aj tieto štylizované tautológie svedčia o celkovej plytkosti filmu a poukazujú na doterajšiu nepripravenosť hranej kinotvorby prekonať už existujúci obraz minulosti hlbšou a zrelou úvahou, ktorá by sa vtelila do priliehavého filmového obrazu.

THE PORTRAYAL OF GEOGRAPHICAL-HISTORICAL AWARENESS IN SLOVAK FILMS SET IN 1938 – 1945

Eva VŽENTEKOVÁ

This text is a chapter from a more extensive work about the portrayal or narrative of the Slovak State as it was presented by domestic feature films. Despite the fact that a portrayal of the past was almost impossible due to ideological restrictions, several films attempted a more realistic portrayal of the war situation which, however, did not concern the past's look at its past or geographical-historical awareness. The considerable absence of historical and geopolitical context in the films under survey might have been related not only to the regime under which they were made, but also to authors' self-censorship, which restricted the opening of real historical and geostrategic links. This text presents fragmentary or hidden motifs of the wider and deeper historical and political ties of the then past as they were portrayed in some films (especially in *Private War* [*Súkromná vojna*] and *Path Across the Danube* [*Chodník cez Dunaj*]). These are put in contrast with ideologically limited portrayals of the period's historical one-dimensionality.

Tento text je súčasťou obsiahlejšej štúdie podporenej Audiovizuálnym fondom.