

NOVELA JURAJA ŠPITZERA *BIELE OBLAKY* A JEJ FILMOVÁ PODOBA

ŠTEFAN TIMKO

TIMKO, Štefan: Špitzer's Novella *White Clouds* and Its Film Adaptation, 2021, Vol. 3, Issue 2, pp. 4 – 11. DOI: 10.17846/CEV.2021.03.2.4-11.

ABSTRACT: The study deals with the life and work of a Slovak writer of Jewish origin, Juraj Špitzer, whose life was marked by an oscillation between the identity of a Slovak Jew and a Jewish Slovak. In his work, he captured personal experiences from the World War II and the Slovak National Uprising. The article analyses and interprets Špitzer's novella *White Clouds* (Biele oblaky, 1963), in which, through a language close to the child reader, it presents a small history of man against the background of great world history during World War II. In the spiritually tuned fairy tale / ballad, the important motif is white, especially in the form of clouds, which the author personifies, they become part of the onomastic symbol of childish innocence. The study also focuses on the film adaptation of this story, a shift from the book and the preservation of the symbolism of white.

KEYWORDS: Jewish identity. Fairy tale. Symbol. Literature for children. Film adaptation.

JURAJ ŠPITZER A JEHO IDENTITA

Život a tvorba slovenského prozaika, esejistu, literárneho vedca a kritika, filmového scenáristu a publicistu Juraja Špitzera (1919 – 1995) boli ovplyvnené jeho židovským pôvodom. Štúdiá na lekárskej fakulte v Prahe musel z rasových dôvodov prerušiť a ani v povojnovom období sa k medicíne nevrátil. Počas vojny bol internovaný v pracovnom tábore v Novákoch, po vypuknutí Slovenského národného povstania sa pridol k partizánom a stal sa veliteľom židovskej partizánskej jednotky.

Juraj Špitzer je príkladom Žida, ktorý nepovažoval svoju identitu na náboženskom základe za dominantnú vo svojom živote. Dalo by sa povedať, že už v predvojnovom období u neho prevažovala identita na podstate príslušnosti k slovenskému národu. Bol asimilovaným Židom, ktorého slovenská identita bola narušená udalosťami druhej svetovej vojny.¹ Pritom práve v asimilácii videl nádej na zastavenie šírenia protizidovských nálad. V knihe reflexií *Svitá, až keď je celkom tma*, ktorá vyšla post mortem v roku 1996, píše: „Slovenský žid alebo židovský Slovák. Po celý život som musel žiť s touto dilemou – nielen ja. Takúto otázku si kladú židia aj v iných krajinách. Veľmi citlivo som prežíval obidva póly tejto otázky, lebo sa mi v živote dostalo aj protislovenských aj protizidovských urážok. Upravil som si odpoveď voľne podľa Freuda: Kým som bol nútený brať na vedomie narastanie antisemitských predsudkov, považoval som sa intelektuálne za Slováka. Odvtedy uprednostňujem, aby ma nazývali Židom“ (Špitzer 1996, 41). V tejto stati je zároveň narážka na sionizmus povojnového obdobia, najmä 50. a 70. rokov, ktorý sa dotkol aj Špitzerovho života. Po vojne pôsobil ako vedecký pracovník v Ústave slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied a v období vrcholiaceho stalinizmu patril k výrazným slovenským kultúrnym ideológom.²

¹ Podobný osud malo viacero slovenských intelektuálov a umelcov – asimilovaných Židov – napr. spisovateľ Ladislav Grosman či filmový režisér Ján Kadár.

² V máji 1951 vystúpil na plenárnom zasadnutí spisovateľského zväzu s referátom, v ktorom ostro kritizoval príslušníkov avantgardnej lavicovej skupiny DAV36 – knižne vyšiel pod názvom *Proti buržoáznemu nacionalizmu a kozmopolitizmu – za vyššiu ideovosť slovenskej kultúry*.

V rozpätí rokov 1956 – 1967 bol šéfredaktorom *Kultúrneho života*, v ktorom pod Špitzerovým vedením vychádzali kritické články na témy deformácie socializmu a stalinských procesov. Ako stúpenec obrodného procesu v 60. rokoch bol po roku 1969 vylúčený zo spisovateľskej organizácie, prepustený zo zamestnania a mal zákaz publikovať až do roku 1989. Zároveň sa v období normalizácie dostal do podozrenia, že by mohol byť agentom sionizmu pre svoju cestu do Izraela v roku 1969, počas ktorej sa stretol v Jeruzaleme s významnými izraelskými historikmi.

Špitzerova tvorba je vzhľadom na pozadie jeho života naplnená tematikou antisemitizmu, holokaustu a vplyvu vojnových udalostí na ľudí. Antisemitizmus nespája len s obdobím druhej svetovej vojny, ale jeho tvorba je aj výčitkou pokračujúcej nenávisti voči židovskej minorite v období socialistickej totality. V úvode ku knihe *Svitá, až keď je celkom tma* na to reaguje: „Bol som presvedčený, že socializmus okrem iných spoločenských problémov vyrieši aj židovskú otázku. Prejavy antisemitizmu v socialistickom hnutí, na fronte, v obnovennej Československej republike, v čase procesov a po nich, som si naliehalo vysvetľoval ako prežívanie buržoázných predsudkov, ako neblahé dedičstvo minulosti, ktoré pomíne paralelne s odstránením triednych rozdielov. Ale už v čase procesov sa v hlavách mnohých ľudí z mojej generácie začali rodiť pochybnosti o správnosti tézy“ (Špitzer 1996, 8). Pod procesmi myslí vykonštruované politické procesy v 50. rokoch proti tzv. štátnemu sprisahaneckému centru, v ktorých bolo zo 14 súdnych 11 obvinených židovského pôvodu.

Napriek tomu, že sa ho bytostne dotýkali udalosti druhej svetovej vojny a konečné riešenie židovskej otázky (treba spomenúť, že ako jediný zo svojej primárnej rodiny prežil šoa), vo svojej tvorbe sa vo výraznejšej miere orientuje na obdobie Slovenského národného povstania. SNP bolo pre neho možnosťou, keď sa Židia mohli brániť proti fašistickej presile so zbraňou v ruke. Popri opise vojnových udalostí, reflexií o príčinách a dopadoch antisemitizmu na osud Židov počas dvoch totalitných systémov venuje veľkú pozornosť aj svojim partizánskym spolobojovníkom, na ktorých by inak história zabudla. Špitzer si kladie za cieľ neustále sa vo svojich knihách vracieť k tým, ktorí sa stali obeťami vojnovnej mašinérie a jeho výpoveď zachytená knižne sa tak stáva súčasťou orálnej histórie. V úvode ku knihe *Nechcel som byť žid* píše: „Za svoj život pred mŕtvymi mávam návratné výčitky. Vraciam sa medzi nich. Vtedy ich vidím v podobe nezmenenej, vtedy niet rozdielu medzi živými a mŕtvymi“ (Špitzer 1994, 10). Reflexia 2. svetovej vojny konvenuje u Špitzera s tvorbou tzv. druhej vlny vojnového románu, ktorej autori sa výraznejšie zameriavali na psychiku a intímnejšie vykreslený vzťah hrdinov k vojnovnej dobe než na faktografický opis vojnových udalostí. Túto prozaickú vlnu reprezentujú na Slovensku predovšetkým diela Rudolfa Jašíka, Alfonza Bednára a Vladimíra Mináča, alebo tvorba Humenčana Ladislava Grosmana, ktorý od roku 1955 začal publikovať v slovenčine, no od roku 1958 písal zvyčajne v češtine. V českom prostredí tento literárny trend reprezentovali najvýraznejšie diela Arnošta Lustiga, Ladislava Fuksa, Josefa Škvoreckého a Jana Otčenáška. Viacero spomínaných autorov prinieslo tému antisemitizmu a holokaustu aj do filmového umenia, zvyčajne cez filmové adaptácie svojich próz. Najviac filmových adaptácií svojich próz vytvoril práve Arnošt Lustig, ktorý bol v rokoch 1961 – 1968 scenáristom pražského filmového štúdia Barrandov – stál pri vzniku filmov *Transport z ráje* (1962), *Démanty noci* (1964), *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965), *Dita Saxová* (1967) a *Colette* (2013). Okrem týchto snímok pozoruhodne zobrazuje štátny antisemitizmus napr. adaptácia novely Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* v réžii Jiřího Weissa z roku 1959 opisujúca zakázanú lásku gymnazistu Pavla a Židovky Hanky v období protektorátu. Podobnú tému tragickej lásky, odohrávajúcu sa v prostredí vojnovej Slovenskej republiky, rozvíja aj Jašíkov

román *Námestie svätej Alžbety* (1958), ktorého filmová adaptácia z roku 1965 v réžii Vladimíra Bahnu sa stala prvým slovenským filmom explicitne tematizujúcim holokaust.³

SYMBOLIKA BIELEJ V NOVELE JURAJA ŠPITZERA *BIELE OBLAKY*

Tematika SNP a znovuoživovania spomienok na mŕtvych sa stala aj námetom Špitzerovej tvorby pre deti a mládež, konkrétne novely *Biele oblaky*. Literatúru pre deti a mládež možno definovať ako „literárny podsystém pozostávajúci zo súboru textov pre osobitný typ príjemcu“ (Žilka 2011, 212). Pritom sa rozlišuje literatúra pre deti predškolského veku a žiakov približne do 14. – 15. roku a literatúra pre dospievajúcu mládež vo veku od 15 do 18 rokov. Hoci je v českom preklade knihy *Biele oblaky* uvedená veková hranica 13 rokov, z hľadiska reflektovanej problematiky a náročnosti témy by bolo vhodnejšie zaradiť toto dielo do literatúry pre dospievajúcu mládež. Či už zaradíme knihu do literatúry pre detského recipienta alebo pre mládež, *Biele oblaky* majú nespochybniteľne povahu intencionálneho textu, t. j. dielo bolo zámerné vytvorené pre detského čitateľa. Autor tento fakt podčiarkuje dvoma spôsobmi. Prvým je už spomínaná veková hranica čitateľov, ktorou je vek blízky veku hlavnej hrdinky a tým aj možnosť stotožnenia sa recipienta s jej prežívaním. Druhým je autorovo zaradenie diela do žánru rozprávky. V tomto smere však nemožno so Špitzerom úplne súhlasiť. Podľa Tibora Žilku je rozprávka vymysleným príbehom, ktorý sa neviaže ku konkrétnemu priestoru a času a v závere víťazí dobro nad zlom (ibid., 315). *Biele oblaky* narušajú definíciu rozprávky vo všetkých spomínaných bodoch. Dej sa odohráva v konkrétnom čase a priestore a narácia nie je založená na fiktívnosti s finálnym víťazstvom dobra nad zlom. Podstatou deja je príbeh reálnej partizánskej bojovníčky Aničky Steinerovej, ktorej život sa skončil tragicky. Reminiscencie na Aničku sa dostali aj do Špitzerovej knihy *Nechcel som byť žid*, v ktorej sa pridáva faktov z jej života. Anička zachránila v bojoch pri Gápli partizána pred vykrvácaním a následne spolu putovali na Vtáčnik, miesto stretnutia partizánskych jednotiek. Zomrela za nevyjasnených okolností v obci Cigeľ v gazdovskom dome, v ktorom ju zanechali. Jej príbeh zachytený v knihe je podnetom k Špitzerovej reflexii nad dopadom vojny na život detí, ktorých život „vyhasol skôr než sa mohol rozvinúť“ (Špitzer 1994, 250) a ktorí počas života poznali „iba strach z tmy, zo zlých ľudí, hrôzu vybuchujúcich granátov, dážď a zimu“ (ibid.).

Jej príbeh zachytený v knihe *Biele oblaky* je fabulovaným príbehom Aničky, pričom autor do narácie vložil istú mieru fikcie. Vzhľadom na nejasnosti ohľadom jej smrti je koniec jej života vykreslený v knihe na základe predpokladaného úmrtia. Pritom v závere dochádza k výraznému posunu oproti realite. Partizáni ju nenechávajú u gazdov v obci Cigeľ, ale Peter – jej súputník – ju nechal v senníku uprostred lesnej čistinky, keď išiel hľadať partizánskych spolubojovníkov, a tam ju zastrelil nemecký vojak. Jej smrť vysvetľuje ako nešťastnú náhodu. Nemecký vojak podľa neho ani netušil, že strieľa do dieťaťa, pretože strach ich nútil strieľať po všetkom, čo sa v lese pohlo (ibid., 113). Zaradením fiktívnych prvkov do príbehu, zámernou zámenou mena Aničky na Zuzanku autor síce akcentuje fakt, že sa príbeh mohol odohrať mimo času a priestoru, do ktorého bol zasadený, a akémukoľvek dieťaťu, čím sa priblížil k žánru rozprávky, ale pochmúrnosť deja a tragický koniec hlavnej postavy evokuje žáner balady.

Podľa spomienok Antona Baláža si Špitzer veľmi „na tom príbehu zakladal, bol to vlastne jeho najosobnejší príbeh“ (Adamická 2021, 34). Hoci sa autor primárne venuje tematike Slovenského národného povstania, jeho dielo je výčitkou fašistickej totality, resp. totality ako

³ Implicitne sa odkazy na holokaust objavili už v slovenských hraných filmoch režiséra Petra Solana *Boxer a smrť* (1962) a *Organ* (1964) režiséra Štefana Uhera a scenáristu Alfonza Bednára. Zdroj: Timko, Štefan. 2021. Perzekúcia židovského obyvateľstva a holokaust v povojnovej slovenskej kinematografii. In: *Slovenské divadlo*, 69/2, 128 – 143.

takej, pretože totalitné uplatňovanie moci si vyžiadalo ľudské obete aj počas fašizmu, aj počas socializmu. Zároveň obe spomínané totality spája označenie židovstva ako nepriateľa štátu a majority (fašistický antisemitizmus) a nepriateľa politického zriadenia (socialistický sionizmus). Kniha *Biele oblaky* vznikla v období (zač. 60. rokov), keď mohla byť tematika holokaustu a antisemitizmu spracovaná implicitne a tematika povojnového sionizmu bola úplne tabuizovaná (tá sa do literatúry postupne dostáva až po roku 1989). Napriek tomu autori zachytili pretrvávajúce negatívne postoje voči židovstvu počas socialistickej totality v alúziách medzi minulosťou a prítomnosťou, resp. v druhotnom význame textu. Emblematickým príkladom je román Ladislava Mňačka *Smrť sa volá Engelchen*, v ktorom autor rovnako ako Špitzer primárne zobrazuje tematiku SNP, napriek tomu je tam skrytá narážka na totalitné praktiky nielen v období fašizmu.⁴ Podobne záver Špitzerovej novely vyznieva ako obžaloba nielen nemeckému vojakovi, ktorý Zuzanku zastrelil, ale aj ako obžaloba doby, v ktorej nezmyselne zomierajú ľudia: „*To jste lidi? Jakým právem si tak říkáte? Jakým právem?*“ (Špitzer 1964, 114). Tento výrok vyjadrujúci degradáciu činov fašistov na neľudskú úroveň je zároveň istou paralelou so snahou gardistov v koncentračných táboroch o degradovanie ľudskej dôstojnosti na úroveň osoby bez identity až zvieraťa. Kým Žid stráca svoju ľudskú dôstojnosť pod vplyvom ponížovania a neľudských podmienok v táboroch, z gardistu robia zviera (nečloveka) neľudské činy páchané na internovaných.

Zuzanka, príbehová Anička Steinerová, sa pre Špitzera stáva symbolom detskej nevinnosti na pozadí vojnovnej mašinérie a súčasne strateného detstva. Pritom motív strateného detstva, resp. predčasnej dospelosti je príznačný aj pre ďalšie diela slovenskej proveniencie zobrazujúce detského hrdinu počas vojny. Možno spomenúť prózu Petra Karvaša *Starý pán a osud* zo zbierky *Noc v mojom meste* alebo román Kláry Jarunkovej *Čierny slnovrat*. Karvaš negatívne vykreslil prerod Marianky z dieťaťa na dospelého jedinca, pretože stratou jej detstva hodinár akoby stratil svoju dcéru: „*Mariankino agátové a lipové detstvo, jej dospievanie so šibavými vrkočmi a vôňou učebníc, všetko bolo ďaleko v minulosti, v inom svete*“ (Karvaš 1998, 81). Na rozdiel od Mariankinho otca matka Malatinská z románu Kláry Jarunkovej neberie túto skutočnosť tak pesimisticky – Zuzka sa z chorého dieťaťa prerodí v silnú dospelú ženu, „*v múdru a smelú matkinu oporu*“ (Jarunková 1998, 118). Okrajovo sa motívu strateného detstva dotkol aj Rudolf Jašík v románe *Námestie svätej Alžbety*. Židovka Eva sa stáva predčasne dospelou po tom, ako je okolnosťami donútená opustiť svojich rodičov a bývať u Igora, s ktorým zdieľa spoločné lôžko. Ich detská láska, resp. láska dvoch mladých, dospievajúcich ľudí bola neprirodzene urýchlená, hoci s tým neboli stotožnení: „*Na vežu zabudli, obaja na ňu zabudli; Zabudli sme na teba, znamenie našej lásky, matka – ochrankyňa! A či preto, že sme prestali byť deťmi? Priskoro a tak odrazu. Prečo sme prestali byť deťmi? Každý večer, keď odostielam posteľ, trasú sa mi ruky a zdá sa mi, že robím čosi zakázané*“ (Jašík 1962, 215). Jašíkove zobrazenie tohto motívu je do určitej miery prelomové. Nepoukazuje len na dopad holokaustu na židovskú mládež, ale aj na nežidovských svedkov týchto udalostí. Igor, ktorý nevidí rozdiel medzi židovskou a nežidovskou krvou, tým symbolicky spája svoj osud s osudom Židov.

Zuzankinu detskú nevinnosť a čistotu vykresluje Špitzer symbolikou bielej farby – biela hmla, opar z hôr, biele oblaky poletujúce Zuzanke a Petrovi nad hlavami, biely sneh, na ktorom Zuzanka zomiera. Oblaky sa zároveň stávajú Zuzankinými poslednými spoločníkmi a krátko pred smrťou ju na chvíľu vracajú do bezstarostnosti detstva:

⁴ Popis na prebale knihy k prednormalizačnému vydaniu spája Engelchena s fašizmom – na záložke sa píše: „Mňačkova kniha varuje, je nadčasová. Engelchen je fašizmus, smrť sa volá fašizmus, a ten, hoci dobitý, znovu dvíha hlavu.“ Tieto slová sú reakciou na socialistickú xenofóbiu voči židovstvu, ale s odstupom rokov od prvého vydania knihy (1959) vyznievajú varovne aj pre súčasné generácie.

„Na oblohe putovali oblaky. Prižmúrila oči proti ostrému slnečnému svetlu a pozorovala vzdušné lode. Zaujali ju tvary oblakov. Keby mala ceruzu a papier, odkreslila by si ich: Veľké ovce, bradaté hlavy, stromy, pretiahnutú vežu, jablko, ktoré sa hneď premenilo na ženičku s košom. Oblaky sa nedajú nakresliť, lebo sa hneď premienia na iné. Bol to objav, ktorý na chvíľu upútal jej pozornosť. Vietor pod modrou oblohou sa hrá, budem sa hrať s ním“ (Špitzer 1963, 162 – 163).

V záverečných pasážach novely Špitzer píše:

„Zase bola nad ňou oslnivo modrá obloha s letiacimi bielymi oblakmi. Na tvár jej vysadol trpký úsmev.

– *Letia k slnku, – povedala potichu. Boli to je posledné slová*“ (ibid., 166).

Autor vo vykreslení konca jej života zároveň predznačil spirituálne spojenie Zuzankinej duše s oblakmi, ktoré ju privedli k slnku, k rodičom do nebeského domova. Počas putovania s Petrom vyjadrovala túžbu vrátiť sa domov k rodičom, hoci boli po vypálení obce Nemcami pravdepodobne mŕtvi. V jej detskej fantázii to mali byť práve oblaky, na ktorých k nim priletí.

Biela farba však okrem detskej nevinnosti symbolizuje vzhľadom na tragickosť deja aj samotnú smrť. Nebezpečenstvo smrti sprevádza Zuzku a Petra počas celej cesty v podobe hmly a oparu z hôr. Vygradovaním tejto symboliky je moment Zuzankinej smrti na bielom snehu s bielymi oblakmi poletujúcimi nad ňou.

FILMOVÁ PODOBA *BIELYCH OBLAKOV*

Novela *Biele oblaky* vyšla prvýkrát v roku 1963 v slovenskom jazyku v netradičnom na šírku orientovanom formáte, ilustrovaná fotografiami z rovnomenného filmu, ktorý bol rok predtým 1962 zrealizovaný vo filmovom štúdiu Barrandov v réžii Ladislava Helgeho. Publikácia vytvárala dojem diela inšpirovaného filmom, no podľa slov Ladislava Helgeho Špitzer novelu vytvoril už pred vznikom filmového scenára a tú mu ponúkol na filmové spracovanie. Následne Helge prišiel za Špitzerom do Bratislavy, aby s ním spolupracoval na finálnom scenári filmu – hoci v titulkoch filmu je ako scenárista českého filmu uvedený iba Špitzer (*Zlatá šedesátá – Ladislav Helge*, 2009).

Film *Bílá oblaka* je jedným z mála barrandovských filmov natočených na Slovensku so slovenskými hercami. Nadväzuje tak na tradíciu českých medzivojnových filmov natáčaných v slovenskom prostredí (*Tatranská romance*, *Jánošík*, *Matkina spoveď*), predznamenal tiež oscarový barrandovský film *Obchod na korze*. V rámci Helgeho tvorby, v ktorej dominuje sociálna a psychologická tematika z aktuálnej doby (napr. *Škola otců*, *První den mého syna*, *Stud*), je do istej miery netradičný – je to jeho jediný vojnový film a určite aj najpoetickejší. V kontexte československej filmovej tvorby je príbuzný o rok staršieho diela Stanislava Barabáša *Pieseň o sivom holubovi*, ktorý tiež zobrazoval druhú svetovú vojnu a Slovenské národné povstanie z detskej perspektívy a istou lyrizujúcou a odľahčujúcou optikou. V roku vzniku Helgeho filmu získalo Zlatého leva za najlepší film na festivale v Benátkach sovietske dielo rovnakého žánru a podobnej témy – poetická komorná dráma Andreja Tarkovského o vojrovej sirote *Ivanovo detstvo*. Českí recenzenti porovnávajú snímku *Bílá oblaka* aj s vojnovým filmom s detským aktérom *Ať žije republika* (1965) Karla Kachyňa.

Napriek tomu *Bílá oblaka* zapadajú do tradičnej línie Helgeho filmovej tvorby tematizovaním osudov spoločenských outsiderov. V tejto snímke sú outsideri reprezentovaní predovšetkým zraneným partizánom Petrom i sirotou Zuzkou. Helge chcel pôvodne do úlohy partizána Petra obsadiť herca Júliusa Pántika, ktorý stvárnil ústrednú úlohu v jeho predchádzajúcom diele *Velká samota* (neskôr aj v jeho filme *Stud*), napokon sa rozhodol obsadiť výrazne mladšieho herca

Ivana Mistríka. Takto potlačil otcovský vzťah medzi hrdinami a posilnil emocionálnosť vzťahu dospievajúceho dievčaťa a mladého sympatického partizána (ibid.). Charizmatický a talentovaný herec Ivan Mistrík (známy v tej dobe aj vďaka úspešným českým drámam *Vyšší princip* či *Romeo, Julie a tma*) s prirodzeným prejavom v úlohe Petra, podobne ako aj fotogenická a úprimná mladá herečka Viera Vajsová (pre ktorú to bola jediná filmová rola) v úlohe Zuzky dokázali presvedčivo vykresliť svoje postavy i autenticitu ich vzájomného vzťahu.

Na poetickom vyznení filmu má okrem výrazne vizuálneho scenára s úsporným využitím dialógov zásluhu predovšetkým premyslená vizuálna koncepcia kameramana Josefa Vaníša, vhodne dotvorená sugestívnou filmovou hudbou Svatopluka Havelku. Hoci mnohí kritici ocenili použitie širokouhlého formátu Cinemascope, ktorý dával vyniknúť predovšetkým čiernobielym záberom zimnej slovenskej prírody, režisér Helge priznáva, že tento formát mu bol nanútený štúdiom a pre vzťahovú komornú drámu (ako Špitžerov príbeh čítal on) sa nehodil (ibid.).

Ak Helgeho snímku *Bílá oblaka* vnímame ako posttext, ktorý vznikol na základe Špitžerovej novely (hoci publikovanej až po premiére filmu), môžeme hovoriť o komplexnej nadväznosti posttextu na pretext. Film dôsledne nasleduje dejové sekvencie novely len s minimálnymi posunmi. Výraznejšej eliminácie sa vo filme dočká len postava syna Jolanky, domácej panej z horského domčeka na samote, do ktorého sa Peter so Zuzankou na krátky čas uchýlia.

Kým novela Juraja Špitžera je rozdelená do štyroch kapitol označených len číslicami, film nám ponúka aj názvy jednotlivých epizód (napr. *Zabudli na deti*, *Po čase*, *Medzi ľuďmi*). Posledná kapitola filmu má názov *Bolest velká ako slnko* a predznamenáva tragické vyústenie diela. Toto Helgeho „roadmovie“ nám ponúka lyrický pohľad na dramatické vojnové udalosti očami mladého dievčaťa a je zároveň psychologickou vzťahovou drámou dvoch outsiderov, ktorá miestami balansuje na hrane melodrámy. Z ideologického hľadiska sa zobrazenie udalostí z obdobia SNP nevyvíja dobovému schematickému pohľadu (hrdinami sú partizáni na čele so sovietskym veliteľom, antagonistami sú nemeckí okupanti), no nájdeme v ňom aj istý inovatívny prístup k vojnovéj tematike – jednej z najfrekventovanejších tém českého a slovenského filmu. Predovšetkým občasným subjektívnym (lyrickým) pohľadom na historickú tému, snahou o psychologickú autenticitu i exponovaním mladých hrdinov v ústredných postavách nájdeme v Helgeho filme paralely s dielami nastupujúcej československej filmovej novej vlny.

Podobne ako slovenský film anticipujúci novú vlnu *Pieseň o sivom holubovi*, aj *Bílá oblaka* pracujú s výraznou symbolikou (objavujúcou sa už v samotnom názve diela). Kým u Barabáša reprezentuje túžbu detských hrdinov po slobode a normalizácii pomerov sivý zranený holub, hrdinka Helgeho filmu sa pokúša vo filme dotknúť bielych oblakov.⁵ Tento motív odkrýva jej hravosť, detskosť, ale symbolizuje aj jej túžbu po čistote a slobode i túžbu po úniku z vojnových časov. Aj v iných záberoch je detská hrdinka snímaná z podhľadu a nad hlavou sa jej vznášajú biele oblaky.⁶ Podobne ako v románe, Zuzka skonáva na planine pokrytej bielym snehom – opäť je snímaná z podhľadu, aby bol viditeľný záber na biele oblaky vznášajúce sa nad jej mŕtvym telom.⁷ V tomto zábere majú oblaky evidentne spirituálnu i transcendentnú konotáciu. Aj filmová verzia Špitžerovej novely využíva symboliku bielej farby ako symbolu čistoty, pokoja i mieru. Vo filme je Zuzkina čistota a nevinnosť umocnená bielou šatkou na hlave.

⁵ Pozri od 1:28:46.

⁶ Pozri od 0:26:39, potom 0:27:53.

⁷ Pozri od 1:31:10.

SUMMARY

Anička Steinerová, Zuzka in the story, is for Špitzer an onomastic symbol of the senselessness of war and suffering, which it brings to the children as witnesses of these events. Their innocence, symbolized by white, stands in stark contrast to fascist animalism, the atrocities committed by the guards, which led to the degradation of human identity to the level of an animal, led to the loss of humanity in order to simplify the manipulation with the persecuted. From Špitzer's point of view, anti-Semitism for Jews did not end in war, he points to the persisting racial prejudices in Slovak society, the unteachability of history and the short memory of mankind for the negative phenomena of history. He also implicitly demonstrates this in the "fairy tale" *White Clouds*, which begins with such a prologue: "After so many years, it all seems like a fairy tale. Even those people seem to be from a fairy tale. But all fairy tales have their origin in the events that really happened. This one too. Listen!"⁸ (Špitzer 1964, 4).

The film *White Clouds* also begins with an introductory commentary by Ladislav Chudík, which is an abbreviated and modified version of the prologue to the novel: "Following this trail, it may be possible to reach the fountain from which fairy tales are born. Listen to one of them until the sun melts the snow."⁹ The film itself, like the novel, is far from the genre of traditional fairy tale. The work with elements of social drama is anchored in a real environment, inspired by real war events and it lacks supernatural phenomena and characters. In addition, it ends tragically, which is not typical for a folk fairy tale (although some modern fairy tales, such as those written by Hans Christian Andersen or Oscar Wilde, have a tragic outcome). On the other hand, one can understand why Špitzer tried to present his literary and film story as a fairy tale. It is a work primarily intended for children / young percipients, in which there is a moral lesson and a battle of good with evil hyperbolized by the use of strong conventional symbolism and contrasts (young woman vs. death, innocence vs. war, winter nature vs. bright sun...). The death of the young heroine Zuzka can also be interpreted as a sacrifice in the name of better society. The spiritual and transcendent character of Špitzer's short story is also confirmed by the epilogue, which is present (with minor stylistic adjustments) also in the final passage of the film: "Then the spring sun came up, the snow melted, the tracks melted and the wildflowers grew. But there remained a fairy tale about people who had pure souls like white clouds flying slowly to the sun"¹⁰ (Špitzer 1963, 168).

Štúdiá vznikla v rámci riešenia projektu VEGA 1/0143/21 s názvom *Antisemitické etnické stereotypy v médiách a literatúre krajín V4*.

LITERATÚRA

- Adamická, Monika. 2021. *Židovská tematika v tvorbe Antona Baláža*. Dizertačná práca. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Fakulta stredoeurópskych štúdií.
- Jarunková, Klára. 1998. Čierny slnovrat. In: Richter, Milan (ed.): *Božia ulička. Antológia slovenskej literatúry o holokauste*. Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 99 – 120.
- Jašík, Rudolf. 1962. *Námestie svätej Alžbety*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.

⁸ Orig.: „Po toľkých rokoch sa to všetko zdá ako rozprávka. Aj tí ľudia ako keby boli z rozprávky. Ale všetky rozprávky majú svoj pôvod v udalostiach, ktoré sa naozaj stali. Aj táto. Počúvajte!“ (Špitzer 1964, 4). The citations were translated into English by the author of the article.

⁹ See from 0:00:35. Orig.: „Po tejto stope bude možno dôjsť k žriedlu, z ktorého sa rodia rozprávky. Počúvajte jednu z nich, kým slnko rozpustí sneh.“

¹⁰ Orig.: „Potom vyšlo jarné slnko, rozpustil sa sneh, rozplynuli sa stopy a vyrástli poľné kvety. Ale ostala rozprávka o ľuďoch, čo mali čisté duše ako biele oblaky letiace pomaly k slnku“ (Špitzer 1963, 168).

- Karvaš, Peter. 1998. Starý pán a osud. In: Richter, Milan (ed.): *Božia ulička. Antológia slovenskej literatúry o holokauste*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 65 – 82.
- Mňačko, Ladislav. 2016. *Smrť sa volá Engelchen*. Bratislava: Európa.
- Špitizer, Juraj. 1963. *Biele oblaky*. Bratislava: Mladé letá.
- Špitizer, Juraj. 1964. *Bílá oblaka*. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy.
- Špitizer, Juraj. 1994. *Nechcel som byť žid*. Bratislava: Kalligram.
- Špitizer, Juraj. 1996. *Svitá, až keď je celkom tma*. Bratislava: Kalligram.
- Timko, Štefan. 2021. Perzekúcia židovského obyvateľstva a holokaust v povojnovej slovenskej kinematografii. In: *Slovenské divadlo* 69/2, 128 – 143.
- Žilka, Tibor. 2011. *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta stredo-európskych štúdií.

CITOVANÉ FILMY

- Bílá oblaka* [film]. r. Ladislav Helge. Československo, 1962.
- Zlatá šedesátá – Ladislav Helge* (epizóda č. 8) [dokumentárny film]. r. Martin Šulík. Česká republika, 2009.

KONTAKT

Mgr. art. Štefan Timko, PhD.
Ústav stredo-európskych jazykov a kultúr
Fakulta stredo-európskych štúdií UKF v Nitre
Dražovská 4
949 01 Nitra
Slovenská republika
stimko@ukf.sk