

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická

Jihoslovanská filmová tvorba 50. a 60. let 20. století

Diplomová práce
2021

Vedoucí práce: Mgr. Michal Téra, Ph.D.

Bc. Kateřina Bláhová

Univerzita Pardubice
Fakulta filozofická
Akademický rok: 2019/2020

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **Bc. Kateřina Bláhová**
Osobní číslo: **H18379**
Studijní program: **N7105 Historické vědy**
Studijní obor: **Kulturní dějiny: Kulturně historická slavistika**
Téma práce: **Jihoslovanská filmová tvorba 50. a 60. let 20. století**
Zadávající katedra: **Ústav historických věd**

Zásady pro vypracování

Práce představí nejdůležitější tvůrce a díla jihoslovanské kinematografie v 50. a 60. letech 20. století. Student/ka se zaměří na díla jazykově srbo-chorvatské, které představují hlavní proud jugoslávské kinematografie v tomto období. Ke zpracování tématu využije literaturu biografickou, autobiografickou a hlavní odborná díla a časopisy zaměřující se na filmovou produkci v socialistické Jugoslávii. Práce si všimne klasické jugoslávské filmové tvorby v 50. letech (socialistický realismus, neorealismus) a následně modernistických tendencí v jihoslovanském filmu v letech šedesátých (tzv. černá vlna, avantgarda). Vypracování tématu předpokládá studijní pobyty v Chorvatsku, příp. Srbsku s ohledem na dostupnost potřebné literatury.

Rozsah pracovní zprávy: **100**
Rozsah grafických prací: **–**
Forma zpracování diplomové práce: **elektronická**

Seznam doporučené literatury:

- GILIĆ, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international, 2010.
- GOULDING, Daniel. *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- JAKIŠA, Miranda – GILIĆ, Nikica. *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld, 2015.
- KOLEŠNIK, Liljana – PRELOG, Petar. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012.
- LEVI, Pavle. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford University Press, 2017.
- LIEM, Mira – LIEM, Antonin. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. University of California Press, 1977.
- PETERLIĆ, Ante. *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam international, 2012.
- PETERLIĆ, Ante a kol. *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2002.
- POLIMAC, Nenad a kol. *Branko Bauer*. Zagreb: Cekade, 1985.
- ŠKRABALO, Ivo. *101. godina filma u Hrvatskoj: 1896-1997: pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.
- ŠKRABALO, Ivo. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008.
- ŠKRABALO, Ivo. *Dvanaest filmskih portreta*. Zagreb: V.B.Z. i Hrvatski filmski savez, 2006.
- TURKOVIĆ, Hrvoje. *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Michal Téra, Ph.D.**
Katedra literární kultury a slavistiky

Datum zadání diplomové práce: **30. března 2020**

Termín odevzdání diplomové práce: **30. března 2021**

doc. Mgr. Jirí Kubeš, Ph.D.
děkan

doc. Mgr. Pavel Marek, Ph.D.
vedoucí katedry

Prohlášení

Práci s názvem *Jihoslovanská filmová tvorba 50. a 60. let 20. století* jsem vypracovala samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využila, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byla jsem seznámena s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o užití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k užití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Beru na vědomí, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů, a směrnici Univerzity Pardubice č. 7/2019 Pravidla pro odevzdávání, zveřejňování a formální úpravu závěrečných prací, ve znění pozdějších dodatků, bude práce zveřejněna prostřednictvím Digitální knihovny Univerzity Pardubice.

V Pardubicích dne 30.6.2021

Kateřina Bláhová v. r.

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu své práce Mgr. Michalovi Térovi, Ph.D. za jeho věcné rady a připomínky při konzultacích a vypracování diplomové práce. Mé poděkování také patří kolegům z Archivu Jihoslovanské kinotéky v Bělehradě, kteří mi pomohli s výběrem filmů k mému tématu, umožnili mi k těmto snímkům přístup a poskytli badatelskou základnu pro požadovaný výzkum. Veliké díky patří vedoucímu této instituce Alexandarovi Erdeljanovićovi, jehož rad a připomínek si velmi vážím.

ANOTACE

Práce je věnována jihoslovanské kinematografii 50. a 60. let 20. století. Představuje nejvýznamnější filmová díla a autory, kteří se svou tvorbou zapsali do filmových dějin. Téma je zaměřené především na oblast Chorvatska a Srbska, ale pojednává i o kinematografii makedonské, bosenské, černohorské a slovinské. Vymezené období je stěžejním pro jugoslávskou kinematografii a její produkci. Práce je stručným přehledem filmové produkce, režisérů a historie, která je nedílnou součástí při rozvoji jakéhokoliv druhu umění. Zabývá se partyzánským filmem, socialistickými a neorealisticými tendencemi, moderní novou vlnou, sociálním realismem a v neposlední řadě také tzv. černou vlnou.

KLÍČOVÁ SLOVA

kinematografie, Jugoslávie, 20. století, partyzáni, *crni talas* (černá vlna)

TITLE

South Slavic Cinematography in the 1950s and 1960s

ANNOTATION

The work is devoted to South Slavic cinematography of the 50s and 60s of the 20th century. It presents the most important film works and authors who have entered to the film history with their work. Main topic is focused on the area of Croatia and Serbia, but also discusses Macedonian, Bosnian, Montenegrin and Slovenian cinematography. The defined period is crucial for Yugoslav cinematography and its production. The work is a brief overview of film production, directors and history, which is an integral part of any kind of art. It deals with partisan film, socialist and neorealist tendencies, modern new wave, social realism and, last but not least, with the so-called black wave.

KEY WORDS

cinematography, Yugoslavia, 20th century, Partisans, *crni talas* (black wave)

НАСЛОВ

Јужнословенска филмска продукција педесетих и шездесетих година 20. века

АНОТАЦИЈА

Теза је посвећена јужнословенској кинематографији педесетих и шездесетих година 20. века. Представља најважнија филмска дела и ауторе који су својим радом ушли у филмску историју. Тема је фокусирана углавном на подручје Хрватске и Србије, такође бави и македонском, босанском, црногорском и словеначком кинематографијом. Дефинисани период је кључни за југословенску кинематографију и њену продукцију. Теза је кратак преглед филмске продукције, режисера и историје, што је саставни део развоја било које врсте умјетности. Бави се партизанским филмом, социјалистичким и неореалистичким тенденцијама, модерним новим таласом, соцреализмом, и на самом крају важном филмом који је познат под појмом црни талас.

КЉУЧНЕ РЕЧИ

кинематографија, Југославија, 20. век, партизани, црни талас

Obsah

Úvod	10
1 Počátek a vývoj jihoslovanské kinematografie od roku 1896 až po současnost.....	13
1.1 Filmové festivaly v Jugoslávii a dnes.....	17
2 Jugoslávská kinematografie let 1950–1960	19
2.1 Použitá terminologie a filmové instituce na území bývalé Jugoslávie	22
2.2 Filmové styly a žánry 50. let	25
2.3 Partyzáni a jejich reflexe v kultuře	30
2.3.1 <i>Frosina</i> (1952) jako symbol makedonské kultury	36
2.3.2 <i>Campo Mamula</i> (1959)	38
2.4 Filmy inspirované národními literaturami	40
2.4.1 Kritika církve skrze snímek <i>Bakonja fra Brne</i> (1951)	45
2.4.2 <i>Hanka</i> (1955) a odlišný kulturní pohled	47
2.4.3 <i>Svoga tela gospodar</i> (1957)	50
2.5 Tanhoferův neorealismus a <i>H-8</i> (1958).....	51
2.6 Bulajićův neorealismus a <i>Vlak bez voznog reda</i> (1959).....	55
3 Jugoslávská kinematografie v letech 1960-1970	58
3.1 Válečný film	62
3.1.1 Válečný film Živorada Mitroviće.....	63
3.1.2 Veljko Bulajić a partyzánský film.....	67
3.1.3 Atypický poválečný příběh filmu <i>Delije</i> (1968)	71
3.2 Komédie, romantika a muzikál.....	73
3.2.1 Západní tendence ve snímku <i>Ljubav i moda</i> (1960)	74
3.2.2 Komédie Krešimira Golika	76
3.2.3 Humorné pojetí partyzánského filmu – Žorž Skrigin.....	77
3.3 Historicko-literární film v 60. letech	79
3.3.1 <i>Babajova Breza</i> (1967).....	82

3.3.2	<i>Događaj</i> (1969)	84
3.4	Chorvatský moderní film – Vatroslav Mimica.....	86
3.5	<i>Crni talas</i>	88
3.5.1	Alexandar Petrović a jeho filmové umění.....	91
3.5.2	Představitel Nové vlny Dušan Makavejev	96
3.5.3	<i>Kad budem mrtav i beo</i> (1967) a Živojin Pavlović	98
3.5.4	Bosna film – <i>Horoskop</i> (1969).....	102
	Závěr.....	104
	Resumé	105
	Закључак.....	107
	Seznam bibliografických citací	109
	Seznam použitých filmů (řazeno abecedně).....	116

Úvod

Práce je zaměřena na jedno z vrcholných období jugoslávské kinematografie. Stručně mapuje jihoslovanskou tvorbu od skutečného počátku, tedy od poloviny 40. let 20. století. Téma se soustředí na 50. a 60. léta, s přihlédnutím na to, že 60. léta byla vrcholem samotné kinematografie. Během 50. let se do popředí začal postupně dostávat hraný film, který rychle naplnil filmový trh. Vedle hraného filmu se objevoval dokumentární, kreslený a experimentální film. Práce se soustředí především na hraný film (v krátkosti i na animovaný), a to z několika důvodů. Od roku 1950 se filmová produkce neustále navyšovala, jak kvantitativně, tak kvalitativně. Celovečerní hraný film považuji za samostatný předmět výzkumu, jelikož pojednání například o dokumentárním jugoslávském filmu, který byl dominantní především v druhé polovině 40. let, by mohla být věnována samostatná studie. Do svého výzkumu jsem zařadila i jugoslávskou kinematografii 60. let, kde se začalo objevovat několik nových stylů, žánrů a proudů (např. *crni talas*, *hičkovci* atd.). Filmová tvorba let 1950-1970 neodmyslitelně patří k jugoslávské kinematografii, a některé níže zmíněné snímky patří ke kulturnímu dědictví jednotlivých jihoslovanských národů. Výběr filmů nebyl náhodný. Snažila jsem se společně s kolegy z Archivu Jihoslovanské kinotéky a vedoucím diplomové práce vybrat ta nejvýznamnější díla, která se svými motivy a zpracováním zapsala do filmové kultury. Na základě snímků, prostudovaných pramenů atd. jsem tak byla schopna vytvořit kompletní obraz dané problematiky. Během let 1950-1970 bylo natočeno okolo 400 snímků, z nichž jsem vybrala zhruba 150 celovečerních filmů, které dle mého názoru i názoru filmových vědců a pracovníků, nejvíce vystihují zpracované období. Téma jsem zpracovávala také na základě toho, že v českém jazyce neexistuje žádná publikace, která by pojednávala o raném jugoslávském filmu. Většina monografií i vědeckých studií je zaměřena na 70. léta, kdy celá generace jihoslovanských autorů studovala na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, tito filmoví autoři jsou českým historikům nepochybně blíže než jejich předchůdci. Práce stručně shrnuje danou problematiku, věnuje pozornost divácké a filmové kritice a odkazuje se na ta nejvrcholnější díla, jak z pohledu dnešního, tak i soudobého.

Metodické postupy a analýzy jsem volila v návaznosti na zkoumanou problematiku, abych dosáhla co nejpresnějších výsledků. V první řadě jsem pracovala s metodou přímou, pomocí které jsem nastínila dostupné informace, případně stručný děj vybraných filmů. Přímou metodu jsem často kombinovala s nepřímou. Mnoho snímků vznikalo v reakci na historické události či politické dění, tudíž k pochopení problematiky je důležité znát,

na co reagovala autorská tvorba, popřípadě o čem pojednával historický film. V práci jsem také využívala biografických materiálů, především individuálních. Pracovala jsem s partyzánskými deníky (Vladimir Nazor), medailonky jednotlivých režisérů i jejich memoáry. Čerpala jsem z několika rozhovorů, které mi mnohokrát pomohly lépe pochopit některá specifika moderního a černého filmu. Prvky a styly černé vlny požadovaly podrobnější výzkum, jelikož k pochopení tohoto typu filmu je potřeba znát historický kontext a porozumět tvorbě jednotlivých režisérů. Rozhovory s velikány jugoslávského filmu jsou dostupné v časopise *Hrvatski filmski ljetopis*, kde je možné najít interview s Ante Babajou, Alexandarem Petrovičem apod. Zajímavým a stěžejním pramenem mé práce se stal film. K úspěšnému zpracování tématu jsem musela zhlédnout všechny potřebné snímky, kterým se v práci věnuji. Většina z nich je volně dostupná na internetu, nicméně některá starší a méně známá díla jsou k nahlédnutí pouze v Archivu Jihoslovenské kinotéky, kde jsou všechny vybrané filmy postupně renovovány a uloženy. V této instituci mi byl umožněn výzkum v instituční knihovně, ve které je možné najít veškerou dostupnou literaturu pojednávající o jugoslávské kinematografii. Přístup k filmu jako k historickému prameni vyžadoval interdisciplinární výzkum. Na základě dostupných materiálů, rozhovorů, memoárů apod. jsem byla schopna odpovědět na stěžejní otázky, na které jsem na konci svého výzkumu získala odpovědi – proč je zrovna tento film důležitý, čím je specifický, proč byl cenzurován nebo proč se zrovna toto dílo řadí právě do jednoho z uvedených filmových směrů. Stěžejní pro můj výzkum byla také komparativní metoda. Porovnávala jsem mezi sebou 50. a 60. léta jugoslávské filmové tvorby, díky čemuž jsem byla schopna lépe pochopit radikální proměnu filmového průmyslu, která mezi těmito lety nastala. Komparativní metody jsem například využívala i pro porovnání některých jihoslovenských snímků s filmy československé nové vlny. Jugoslávskou kinematografii jsem v mnoha případech komparovala s polskou filmovou tvorbou či slovenskou (partyzánský film) apod. Díky tomu vznikl ucelený pohled na jednotlivá specifika jugoslávské kinematografie, která některými svými tendencemi vyčnívala ze socialistického realismu východního bloku. Jugoslávie mezi nimi byla nepochybně na úplně jiné úrovni, a i proto se stala předmětem mého zájmu. Jihoslovenská kinematografie 50. a 60. let samozřejmě sledovala trendy socialistického realismu, ale měla své vlastní zvláštnosti, které ji z mého pohledu dělají unikátní.

Diplomová práce je rozdělena do tří hlavních kapitol – Počátek a vývoj jihoslovenské kinematografie od roku 1896 až po současnost, Jugoslávská kinematografie let 1950-1960 a Jugoslávská kinematografie v letech 1960-1970. Každá z uvedených kapitol má své podkapitoly, ve kterých jsou specifikovány základní rysy žánrové tvorby, partyzánského

filmu, historicko-literárního filmu apod. Těm nejvíce ikonickým snímkům jsem věnovala samostatné podkapitoly. Hlavním předmětem práce bylo věnovat se především kinematografii srbského a chorvatského prostředí (od roku 1956, kdy proběhla decentralizace filmového aparátu, byla tato označení běžně používána), nicméně zaměřila jsem se i na tvorbu makedonskou či bosenskou. Slovinský film, jsem až na některé výjimky (*Vesna*, 1953; *Ples v dežju*, 1961) vynechala. Sám o sobě byl v tomto období velmi abstraktní a experimentální. Slovinská kinematografie mezi ostatními jihoslovanskými státy značně vyčnívala a do kontextu jugoslávské kinematografie nezapadala.

1 Počátek a vývoj jihoslovanské kinematografie od roku 1896 až po současnost

Určit úplný počátek jihoslovanské kinematografie je do značné míry poměrně problematické. Samotný vývoj filmu v Evropě započal koncem 19. století, a rozšíření tohoto nového fenoménu na Balkán nebylo ani z daleka tak rozsáhlé jako v západní Evropě. Je nutné zmínit také to, že koncem 19. století ještě neexistoval žádný společný stát Jihoslovanů, tudíž se od sebe počátky kinematografie liší dle tehdejších států, a podle politických vlivů, tedy zda bylo území pod správou Rakouska nebo Uherska. Například v Záhřebu proběhla první filmová projekce 8. října 1896.¹ Projekce byla zprostředkována vídeňským podnikatelem Samuelem Hoffmanem, který v té době jako první ve městě vlastnil potřebnou aparaturu, díky níž mohla být projekce zrealizována.² Jednalo se samozřejmě o zahraniční snímek, jelikož samotná produkce místních filmů začala o mnoho let později. Vynález filmu předznamenal svou vlastní dobu, a stal se symbolem modernizace pro chorvatský potažmo jihoslovanský prostor. V Záhřebu byl jako první na území Jugoslávie založen Záhřebský amatérský kino-klub³, který začal vnímat film nejen jako zábavu, ale i umění. Historie filmu totiž začíná tam, kdy filmu začala být přisuzována i jeho vlastní umělecká hodnota.

Už během okupačních let se v Jugoslávii začala vytvářet řízená filmová produkce, díky níž byly během 2. světové války tajně natáčeny snímky, které byly primárně antifašistického rázu a oslavovaly partyzánské hrdiny. Jednalo se o krátké a úderné snímky, jejichž úkolem byla propagace jugoslávského partyzánského hnutí a myšlenky svobodného národa. Tyto snímky byly nízkonákladové, vydávalo je Oddělení propagandy partyzánů. Přímé sídelní místo se nedá určit, jelikož se partyzánská armáda neustále přesouvala po území slovanského Balkánu, díky čemuž mohly vznikat autentické záběry z různých měst a kulturních prostředí. Žorž Skrigin byl jeden z režisérů, který byl zároveň členem partyzánského odboje, a během svého pobytu s partyzány sbíral a natáčel materiály ke svým filmům. Jeho soudobé fotografie doplnily knihu Vladimira Nazora *S partizanima*, která byla poprvé vydána v roce 1945.⁴ Povědomí o filmu bylo samozřejmě i před válkou, ale filmová produkce byla značně opožděná kvůli okupaci a založení nového státu NDH, čímž se prakticky pozastavila

¹ ŠKRABALO, Ivo. 101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografie. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 19. ISBN 953-167-117-6.

² ŠAKIĆ, Tomislav. Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografie. In *Hrvatska na prvi pogled*, Zagreb: FF press, 2014, s. 300. ISSN 1330-7665.

³ DECUIR, Greg. *Yugoslav Blackwave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia (1963-1972)*. Amsterdam: University Press, 2019, s. 41. ISBN 978-9462-980-13-6.

⁴ NAZOR, Vladimir. *S Partizanima*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1945.

jugoslávská produkce. Do poloviny 20. století bylo natočeno i několik dalších snímků, jednalo se především o dokumenty, které byly zpracovávány od roku 1945. První hrané jugoslávské filmy se na plátně objevují až od roku 1947.⁵ Na den osvobození Bělehradu 20. října 1944 byla založena první jugoslávská filmová produkce, známá pod názvem Zvezda film, od roku 1945 přejmenována na Filmske novosti.⁶ Tato instituce byla národním podnikem, a spravovalo jí přímo Nejvyšší velitelství Lidové osvobozené armády Jugoslávie a Partyzánské armády Jugoslávie (*Vrhovni štab NOVJ-a*).⁷ Již z uvedeného je jasné, čím se tato produkce zabývala nejčastěji, jednalo se hlavně o partyzánský film, potažmo propagandu komunistického hnutí prostřednictvím pohyblivých obrázků. Poválečné dokumenty ukazovaly hrůzy války, takže v této době bylo možné sledovat na filmovém plátně například obraz koncentračních táborů, jako například dokument *Jasenovac* režiséra Gustava Gavrina z roku 1945.⁸ Další tematika, která se často objevovala, byla okupace a osvobození. Snímek Nikoli Popoviće *Beograd* (1948) mapuje historii města Bělehrad od roku 1938 až do osvobození, obdobným dokumentem je i *Dan pobjede u Zagrebu* (1947) režiséra Šima Šimatoviće.⁹

Faktický vznik jugoslávského filmu se dá blíže studovat až po 2. světové válce, kdy vzniklo několik prvotních a významných snímků, které se staly chloubou nového státu. Právě koncem 40. let se jugoslávská kinematografie dostává do povědomí evropského filmu. Všechny tyto události a změny ve filmové industrii doprovázelo i založení Záhřebské školy kresleného filmu (*Zagrebačka škola crtanog filma*) v polovině 50. let.¹⁰ Kreslený film se stal velice úspěšným a oblíbeným nejen v rámci domácího publika, chorvatská produkce již v této době byla na velice dobré úrovni. Vrcholu tato instituce dosáhla v polovině 60. let (během 80. let škola zanikla). Mezi nejznámější autory této ikonické vlny patřili Nikola Kostelac, Dušan Vukotić nebo třeba Vatroslav Mimica¹¹, který je znám i svými hranými filmy, a neodmyslitelně patří do generace autorů, kteří tvořili během 50. a 60. let. Nejvíce úspěšnou kreslenou sérií se stal *Profesor Baltazar* (1966–1977), na jehož vytvoření se podílelo několik autorů Záhřebské

⁵ MUNITIĆ, Ranko. *Yugoslav film from 1945 to 1979*. Beograd, 1979, s. 1-2.

⁶ КОСАНОВИЋ, Дејан. *Историја Филмских новости* [online]. ©2020 Република установа Филмске новости: Архив филмских журнала и документарних филмова. [Cit. 24.5.2021]. Dostupné z: <https://www.filmskenovosti.rs/Istorijat.html>

⁷ Tamtéž.

⁸ LIEHM, Mira – LIEHM, Antonin. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. London: University of California Press, 1977, s. 126. ISBN 0-520-04128-3.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ COOK, David A. *A History of narrative film*. New York: Norton, 1996, s. 742. ISBN 0-393-96819-7.

¹¹ *Zagrebačka škola crtanog filma*. Hrvatska enciklopedija [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66694>

školy kresleného filmu. Záhřebské škole kresleného filmu je také přisuzován podíl na rozvoji reklamy, díky čemuž se krátký kreslený film dostal na televizní obrazovky.¹²

Po roce 1950 se filmová industrie v Jugoslávii rozvíjela neuvěřitelnou rychlostí. Začala vznikat nová filmová studia, v této době také díky nové generaci režisérů začaly vznikat autorské snímky, které se nezabývaly jen partyzánskou tematikou. Je třeba však podotknout, že partyzánský film byl v průběhu 50. let hlavním žánrem a radikální změny přišly až počátkem 60. let. V roce 1951 vznikla Asociace filmových tvůrců v Jugoslávii¹³, která propojila soudobé režiséry ze všech jugoslávských republik. Hlavní centrem státní produkce se stal Bělehrad. Snímky vznikaly po celé zemi (existovala i jiná filmová studia než jen v Bělehradě, např. Jadran film založený v roce 1946), ale vždy po formální stránce spadaly pod příslušnou instituci, která sídlila v Bělehradě. To se změnilo v roce 1956, kdy došlo k decentralizaci filmového průmyslu¹⁴, jelikož financování filmu státem bylo kvůli nízké produkci ztlačeno vyčerpávající. Rostl i počet biografů, které se postupně budovaly ve všech velkých městech. Podrobněji se o tom zmiňují v samostatné kapitole věnující se filmu 50. let. V roce 1956 také vznikly první koprodukční snímky s okolními zeměmi, především se státy mimo vliv SSSR, což díky neshodám z roku 1948 nebylo žádným překvapením. S rozšířením filmu přichází i změna kultury, byly zakládány časopisy věnující se filmové tvorbě nejen v Jugoslávii (např. časopis *Film* – Bělehrad, *Filmska Revija* – Záhřeb), rozvíjela se filmová kritika, která bezpochyby patří k tomuto druhu umění. Kritici byli především z řad uznávaných režisérů a věnovali se hlavně domácímu filmu.¹⁵ Padesátá léta byla pro jugoslávský film obrovským přínosem, dodala filmu nádech moderny, a posunula kinematografii od klasických romantických a sociálně realistických snímků jihoslovanského filmu k modernímu a novému filmu své doby.

Po roce 1960 se film začal částečně odpoutávat od oficiální komunistické ideologie, autorská tvorba byla více individuální a umělecky hodnotnější. Režiséři začali být inspirováni Západem, a vzniká několik nových autorských okruhů (např. *crni talas*, *hičkocovci* atd.). Během 60. let byl zaznamenán rekordní nárůst produkovaných filmů¹⁶, snímky byly více kreativní, psychologické, kritické a podepisovala se na nich ruka autora. Ve filmu se také objevila nová tendence – realistická.¹⁷ Tvůrci se snažili poukázat na tehdejší každodenní

¹² Tamtéž.

¹³ MUNITIĆ, pozn. 5, s. 5.

¹⁴ ŠKRABALO, pozn. 1, s. 536.

¹⁵ MUNITIĆ, pozn. 5, s. 8.

¹⁶ MAKAVEJEV, Dušan – IORDANOVA, Dina. *The Cinema of the Balkans*. Michigan: Wallflower, 2006, s. 23. ISBN 978-1-9047-6481-6.

¹⁷ Tamtéž.

problematiku a vnitřní souboj, který museli obyvatelé vést v tehdejší Jugoslávii, kde život nebyl na tak dobré úrovni, jak vláda udávala. Toto období se do historie jihoslovanského filmu zapsalo a poznamenalo mnoho dalších generací filmových tvůrců. V Srbsku jsou například filmy tzv. černé vlny (*crni talas/crni val*) přehrávány dodnes a jsou dobře známé i mezi mladším publikem. V roce 1962 byla Akademie divadelních umění přejmenována na Akademii divadla, filmu, radia a televize, díky čemuž získali zájemci o kinematografii možnost studia v Bělehradě ve své vlastní instituci. Prvním ředitelem úseku kinematografie byl Vjekoslav Afrić, herec, režisér a scénárista chorvatského původu (znám především svými snímky *Slavica*, 1947; nebo *Hoja! Lero!*, 1952).¹⁸ Akademii vystudovalo několik známých jugoslávských režisérů a scénáristů, kteří se podíleli na vytvoření řady ikonických snímků. Studovali zde například Velimir Stojanović (*Campo Mamula*, 1959), Alexandar Petrović (*Skupljači perja*, 1967) nebo Dušan Makavejev (*Čovek nije tica*, 1965). Makavejev se po dostudování stal profesorem, a na Akademii učil další generaci studentů.¹⁹

Od roku 1970 byla jugoslávská kinematografie na velice dobré úrovni. Každá republika měla vlastní režiséry, producenty, scénáristy, a to díky vlastní produkci, kterou financovaly jak příslušné úřady v daných zemích, tak samotné zisky z filmů. Velikou roli od těchto let hrála *Praška filmska škola* (Pražská filmová škola), na které mělo možnost studovat několik velkých režisérů jihoslovanského prostředí. Tento termín byl přímo používán pro jugoslávské autory, kteří vystudovali Filmovou a televizní fakultu Akademie múzických umění v Praze (FAMU).²⁰ Mnoho autorů tedy bylo ovlivněno československou novou vlnou²¹ a je možné pozorovat určité podobnosti s československým filmem. Mezi nejznámější osobnosti, které studovaly na FAMU, patří například Lordan Zafranović (režisér filmu *Okupace ve 26 obrazech*, 1978), Goran Marković (režisér filmu *Tito i ja*, 1992) či Emir Kusturica (režisér ikonického snímku *Podzemlje*, 1995).²² Tato generace umělců je ve filmovém průmyslu aktivní dodnes, pouze s rozdílem, že se již nejedná o jugoslávský film.

Veliké změny spojené s občanskou válkou v Jugoslávii zasáhly mimo jiné i filmovou industrii. Po roce 1995 se film v bývalých státech republiky vyvíjel naprosto samostatně. V druhé polovině 90. let bylo prostřednictvím filmu často zobrazováno hledání národní identity ve válečných i poválečných letech, válka, násilné události a smrt.²³ Každá historická doba

¹⁸ DECUIR, pozn. 3, s. 48.

¹⁹ Tamtéž, s. 52.

²⁰ COOK, pozn. 10, s. 750-751.

²¹ THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: NLN, s. 677. ISBN 978-80-7331-207-7.

²² Tamtéž, s. 648-649.

²³ THOMPSON, pozn. 21, s. 757.

je reflektována ve všech aspektech umění, stejně jako se 70. léta značně podepsala na jugoslávském filmu, je jasné, že i tak hrůzná událost, jako byla občanská válka v Jugoslávii, se podepsala na filmovém průmyslu. Vývoj filmu v nových státech bývalé Jugoslávie ve 21. století je rozmanitý. Moderní umění není ničím limitováno, ani politickými či etnickými otázkami. I v současné době je možné na filmovém plátně vidět snímky režisérů, kteří vystudovali FAMU či rozmanité snímky nové generace umělců. Pokud bych měla zmínit snímky, které si získaly mou pozornost jistě bych uvedla dokumentární film *Srbenka* (2018, Nebojša Slijepčević), který vypráví o příběhu srbské dívky žijící v Chorvatsku, která ztvárnila hlavní roli v divadelním dramatu o Alexandře Zec. Tato divadelní hra i film sklidily obrovskou kritiku chorvatského publika. Není nutné zde podrobněji rozvádět tragický osud Alexandry Zec a její rodiny, postačí jen zmínit, že sám režisér konfrontoval chorvatský národ s protisrbskými zásahy během občanské války, což pro chorvatského umělce není zcela běžné. Na druhou stranu si film u srbského publika získal uznání a v roce 2018 byl v Bělehradě promítán na několika festivalech. Mezi dalšími snímky je jistě vhodné zmínit *Jižní vítr* (*Južni vetar*, 2018, Miloš Avromović), který otevřeně hovoří o problematice ukrajinské mafii v Srbsku. Dále pak například chorvatský film *Metastázy* (*Metastaze*, 2009, Branko Schmidt), který řeší sociální a drogovou problematiku v zemích bývalé Jugoslávie.²⁴

1.1 Filmové festivaly v Jugoslávii a dnes

V Srbsku je novému filmu, který se věnuje balkánským tématům, ale i inovativním a autentickým zahraničním filmům a dokumentům, věnován festival *Slobodna Zona* (Bělehrad, Niš, Nový Sad), který byl založen v roce 2005.²⁵ Tento ročníkový filmový festival dává divákům možnost vidět neobvyklé snímky, a zároveň tím umožňuje mladým umělcům osobní rozvoj, jelikož je zde speciální sekce pro studentský film. V roce 2018 se na festivalu promítalo i několik dokumentárních filmů u příležitosti 100. výročí Československé republiky, které vznikly v koprodukcí s dalšími slovanskými zeměmi (např. *Okupacija 1968*, *Putinovi svedoci*).²⁶ V Záhřebu je dodnes zachován Animafest, který hostí umělce zabývající se animovaným filmem z celého světa od roku 1972. Jedná se o druhý největší festival

²⁴ *Srbenka* [dokumentární film]. Režie Nebojša SLIJEPČEVIĆ. Chorvatsko, ReStart, 2018.; *Južni vetar* [film]. Režie Miloš AVRAMOVIĆ. Srbsko, Režim – Art Vista – Arhangel Studios, 2018.; *Metastaze* [film]. Režie Branko SCHMIDT. Chorvatsko, Telefilm, 2009. Podle stejnojmenného románu Iva Balenovića.

²⁵ *Filmski festival Slobodna Zona* [online]. ©2021 [cit. 25.5.2021]. Dostupné z: <https://slobodnazona.rs/o-nama/>

²⁶ *Filmski festival Slobodna Zona* [online]. ©2018 [cit. 25.5.2021]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20181121065528/http://freezonebelgrade.org/filmovi-2018/>

animovaného filmu v Evropě.²⁷ Každá země na slovanském Balkáně měla a stále má svá vlastní specifika nejen v ohledu kinematografie. Obsah filmových, literárních či jiných uměleckých děl je v dnešní době téměř neomezený a svobodný.

Mezi nejprestižnější festival, který se na území Jugoslávie konal byl Filmový festival v Pule (*Pula Film Festival*). Festival si zachoval svou tradici i po rozpadu Jugoslávie, a je možné ho každoročně navštěvovat v Chorvatsku i dnes. Poprvé se idea festivalu, na kterém by byly promítány snímky jugoslávské tvorby, objevila v roce 1954. Ve velkolepém amfiteátru v Pule bylo promítnuto celkem 7 večerních filmů a několik krátkometrážních snímků. Publikum si získaly snímky *Vesna* (1953) a film *Koncert* (1954). V roce 1955 si Festival získal své jméno, a od tohoto roku ho začalo navštěvovat desetitisíce lidí ročně.²⁸ Tento oficiálně první ročník navštívil i prezident Jugoslávie Josip Broz Tito.²⁹ Nejlepší promítané filmy, které byly vybrány porotou a publikem, byly oceněny nejvyšší cenou tzv. Zlatou arénou za nejlepší film (*Zlatna arena*). Mezi nejznámější snímky, kterým byla udělena tato cena patří *Pop Ćira i pop Spira* (1957), *Svoga tela gospodar* (1957), *H-8* (1958), *Kozara* (1962), *Tri* (1965), *Lisice* (1970), *Derviš i smrt* (1974), *Okupacija u 26 slika* (1978), *Otac na službenom putu* (1985), *Kako je počeo rat na mom otoku* (1996), *Ničiji sin* (2008), *Dnevnik Diane Budisavljević* (2019) a mnoho dalších.³⁰ Na festivalu se uděluje i několik dalších cen. Zlatou arénu je možné získat za nejlepší režii, scénář, ženskou hlavní postavu, mužskou hlavní postavu, a také za kameru a montáž. Mimo to je možné také udělit cenu Breza, pojmenována po snímku *Breza* z roku 1967, kterou může získat kdokoli z uvedených pracovníků, pokud se jedná o filmového začátečníka. Udělují se i ceny za nejlépe zvolenou hudbu, scénografii, kostýmy, speciální efekty apod.³¹ Festival je v současnosti určen především pro domácí filmovou tvorbu, ale jsou zde promítány i zahraniční snímky.

²⁷ *Animafest Zagreb – Svjetski festival animiranog filma* [online]. ©2021 [cit. 25.5.2021]. Dostupné z: http://www.animafest.hr/hr/7229/festival/about_us

²⁸ ŠKRABALO, pozn. 1, s. 213-214.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ KURELEC, Tomislav. *Kratka povijest*. [online]. 1.7.2013 [cit. 7.6. 2021]. Dostupné z: <https://pulafilmfestival.hr/kratka-povijest/>

³¹ *Nagrade* [online]. ©2021 Pula Film Festival [cit. 7.6.2021]. Dostupné z: <https://pulafilmfestival.hr/nagrade/>

2 Jugoslávská kinematografie let 1950–1960

Filmová tvorba se během 50. let dostávala na čím dál vyšší úroveň. Pokud bych měla najít vhodné označení pro tato léta, nazvala bych je jako klasické období jugoslávského filmu. Samotný film byl ovlivněn předchozími historickými i politickými událostmi, které formulovaly samotný filmový kodex socialistické Jugoslávie. Vedle filmu, který sloužil především komunistické propagandě, se začínal postupně rozvíjet i film který byl ovlivněn výtvarným uměním, poezií a prózou.³² Bylo tedy jasné, že vývoj filmu v budoucnosti bude nezávislý na kolektivní tvorbě státního aparátu, a pozvolna se bude dostávat do rukou individuálních tvůrců. Tuto změnu však doprovázely „čistky“ některých nekonvenčních režisérů, které přišly na řadu už během 50. let. Snímek *Ciguli miguli* (1952) režiséra Branka Marjanoviće byl prvním a jediným zakázaným filmem během let socialistické Jugoslávie. Jednalo se o první politickou satiru, která byla do roku 1952 natočena, a právě proto bylo film po celou dobu totality zakázáno promítat.³³ Aby se takovým situacím dalo předcházet, příslušný státní aparát kontroloval již samotné scénáře, a na základě toho, zda byly režimem přijaté, byly schváleny ke zpracování.

Hlavním tematickým intereselem se stal příběh obyčejného muže, který vyprávěl o jeho životě, zájmech, jeho strachu a vnitřní krizi. Tyto příběhy dokonale ladily s komunistickou propagandou, a nesměly poukazovat na „špatnou“ stránku socialismu, tudíž byly mnohokrát přehnaně idealizovány. Po rozkolu mezi Stalinem a Titem v roce 1948 byla víra v socialismus nadále zachována, v následujících letech však autoři dostávají volnější ruku. Pro Jugoslávii to prakticky znamenalo osamostatnění v různých sférách, ať už v politice či kulturním životě, takže také v kinematografii došlo k pozitivním změnám. Jako první na řadu přišly změny námětů, film se stal o dost pestřejším a zábavnějším (*Bakonja fra Brne*, 1951; *Svoga tela gospodar*, 1957). Nutno je však podotknout, že kino bylo i nadále na počátku 50. let velice nepopulární, a to především z toho důvodu, že chyběly žánry jako komedie a romance, které nejvíce lákaly diváky.³⁴ V průběhu času se takové snímky začaly objevovat na filmovém plátně, musely nadále splňovat všechna dogmata, která byla spojena s režimem (komedie *Vesna*, 1953; naturalistický film *Devojka i hrast*, 1955). Například v Makedonii se prostřednictvím filmu vyprávělo o epické historii, vedle toho se také objevovala dobrodružná a historicko-literární témata (*Mis Ston*, 1958). V roce 1957 se v kině poprvé objevil první

³² BOGOJEVIĆ, Maja. *Cinematic Gaze, Gender and Nation in Yugoslav Film: 1945-1991*. Podgorica, 2013, s. 137. ISBN 978-9940-557-05-8.

³³ ŠKRABALO, Ivo. *Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum*. Zagreb: V.B.Z, 2006, s. 270. ISBN 953-3201-563-9.

³⁴ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 136.

barevně natočený jugoslávský film *Pop Ćira i pop Spira*. Během let 1950–1970 se filmová produkce vyvíjela neuvěřitelnou rychlostí a narůstala tempem několika desítek filmů ročně.³⁵ Po roce 1950 se také začínal navyšovat export západních filmů do Jugoslávie, do té doby tento trh ovládala produkce ze SSSR³⁶. Díky rozšíření filmového trhu, se v zemi začal vytvářet specifický autorský styl, který přebíral prvky z obou rozdílných politických světů.

Od roku 1950 prodělával změny i filmový průmysl, což je logické v rámci reakce na vývoj filmu. Do popředí se dostávají hlavní tři sféry filmové aktivity, jednalo se o samotnou filmovou produkci, poté obchod společně s distribucí a propagandu. Film spadl do specifické ekonomické sféry jako „speciální kulturní signifikace“.³⁷ Postupně byly zakládány i státní filmové fondy, jejichž hlavním účelem bylo vymanit se z vlivů Sovětského svazu a vytvořit vlastní nezávislý filmový aparát.³⁸ Po založení filmového studia Filmske novosti v roce 1944, které sloužilo především komunistické propagandě, se postupně vytvářel prostor i pro rozvoj nových filmových produkcí nejen v Bělehradě. O rok později byla v Bělehradě založena produkce Avala film, která v roce 1947 produkovala první jugoslávský hraný film *Slavica*.³⁹ V současné době je celý komplex Avala film zdevastován, je možné zde ještě zahlédnout poslední fragmenty nejslavnější éry jugoslávského filmu (kulisy, jednotlivá studia apod). V tomto prostoru je také umístěn Archiv Jihoslovanské kinotéky, včetně obrovského komplexu bývalých bunkrů, kde jsou uloženy nejstarší filmové pásy. V roce 1946 byl v Záhřebu založen Jadran film, který v roce 1947 produkoval svůj první film *Živjeće ovaj narod*. Jadran film byl jednou z největších a nejznámějších produkcí na slovanském Balkáně, režiséři zde dostávali více prostoru, a vzniklo zde několik snímků, které se již v 50. letech vymykaly klasickému filmovému stylu (*Koncert*, 1954; *Ponedjeljak ili utorak*, 1966).⁴⁰ Produkce je nadále aktivní, ale po rozpadu Jugoslávie ztratila na svém významu, tudíž její filmový rozsah je v současné době značně omezen. Kromě Avala a Jadran filmu, vznikala filmová studia po celé Jugoslávii. V roce 1946 byl v Lublani založen Triglav film, o rok později první makedonská filmová společnost Vardar film. Ve stejném roce bylo také založeno sídlo Bosna film a v roce 1949 vzniklo v Budvě filmové studio Lovćen film. Vedle Avala film a Filmske novosti působila

³⁵ BOGOJEVIC, pozn. 31, s. 139.

³⁶ GILIĆ, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb, 2010, s. 35. ISBN 978-953-7534-49-3.

³⁷ GOULDING, Daniel. *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press, 2002, s. 35. ISBN 978-0253-342-10-2.

³⁸ Tamtéž, s. 37.

³⁹ LEVI, Pavle. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2017, s. 13-14. ISBN 978-0-8047-5368-5.

⁴⁰ ŠKRABALO, Ivo. *Hrvatska filmska povijest ukratkó (1896-2006)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008, s. 45. ISBN 978-953-201-831-4.

od roku 1955 v Bělehradě ještě filmová společnost Dunav film.⁴¹ Filmová produkce v bývalé Jugoslávii byla velice rozmanitá, každá z uvedených společností byla na počátku snadno rozeznatelná podle stylových preferencí a volených témat. Nejúspěšnější za své doby však byly především produkce Avala film a Jadran film.

V roce 1956 přišla na řadu filmová decentralizace, která byla státními složkami projednávána již od počátku 50. let. Jednalo o federální zákon o filmu (*savezni zakon o filmu*), který vešel v platnost během roku 1957.⁴² Proč k takovému kroku stát přistoupil, je jasné, hlavní myšlenkou totiž byl systém samofinancování. V praxi to znamenalo, že filmová industrie nebyla řízena státem, ale jednotlivými republikami, respektive jednotlivými filmovými organizacemi. Aby se dosáhlo co nejefektivnějšího systému samofinancování, tak od roku 1957 začaly být uplatňovány nové zvýšené taxy na vstupenky do kin, což zajistilo neustálý přísun peněz do filmového hospodářství. Díky tomu se mohla i výrazně navyšovat filmová produkce.⁴³ Hlavními filmovými centry se staly především Srbsko, Chorvatsko a Slovinsko. Z výše uvedených filmových studií vyplývá, že se film rozvíjel i v Černé Hoře, Makedonii a Bosně. Zájem o film narůstal, ať mezi laickým publikem či profesionálními kritiky. V roce 1950 byl založen časopis *Film*, který se zabýval filmovou kritikou, polemikou, filmovými festivaly a filmem, a také v něm bylo možné najít historické a teoretické diskuse, které se věnovaly kinematografii.⁴⁴ Mezi další žurnály patřily *Filmske revije* a *Filmska kultura*, oba byly vydávány v Záhřebu. *Filmska kultura* byla tisknuta od roku 1957 do roku 1990. Hlavními redaktory byli známí filmoví kritici a režiséři (např. Fedor Hanžeković). V tomto časopise se autoři věnovali aktuální filmové produkci, místním festivalům a celkovému dění z oblasti kinematografie.⁴⁵ Vzhledem k tomu, že byl tento dvouměsíčník vydáván po decentralizaci filmového aparátu, zabýval se nejčastěji autorskou tvorbou režisérů a filmových pracovníků chorvatského původu. Tento fenomén se od této doby stal velice rozšířeným a podobné národnostní dělení bylo uplatňováno ve všech republikách Jugoslávského státu.

⁴¹ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 137.

⁴² ŠKRABALO, pozn. 1, s. 221.

⁴³ Tamtéž s. 227.

⁴⁴ GOULDING, pozn. 37, s. 40-41.

⁴⁵ Filmska kultura. *Hrvatska enciklopedija* [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 31.5.2021]. Dostupné z: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19606>.

2.1 Použitá terminologie a filmové instituce na území bývalé Jugoslávie

Úvodem této kapitoly je potřeba zmínit, proč zrovna tato část nese název jugoslávská a předchozí jihoslovanská, ačkoliv se tak jako tak jedná o slovanský Balkán. Pokud používám termínu jugoslávský, odkazuji tak na kinematografii společnou pro celou Jugoslávii, to znamená filmovou tvorbu, která byla řízená hlavním centrem určeným pro filmový průmysl, jímž bylo město Bělehrad. Když používám termínu jihoslovanská mám na mysli kinematografii vycházející z jednotlivých republik v rámci Jugoslávie (v roce 1956 proběhla decentralizace filmového aparátu, tudíž každá z republik měla vlastní filmová studia a samotní autoři byli označováni svým národnostním původem). Samozřejmě, že všechny země primárně zastupovaly a prezentovaly jugoslávskou kinematografii jako celek, ovšem terminologie a výběr správného označení jsou na Balkáně dodnes citlivé. Tato problematika je rozsáhlého charakteru a všichni historici, kteří provádějí výzkum v bývalé Jugoslávii, v jakékoliv oblasti bádání, se s tím setkali. V rámci jugoslávské kinematografie tomu není jinak, tudíž nelze opominout, že například chorvatská historická věda označuje „svůj“ film vždy, tzn. v jakémkoliv časovém úseku, jako chorvatský nikoli jako jihoslovanský či jugoslávský. Prakticky neexistují ani žádné publikace z dob socialismu či současnosti, ve kterých by se dalo najít termín jugoslávská kinematografie. Například chorvatští filmoví historici jako byl Ivo Škrabalo⁴⁶ nebo je Nikica Gilić⁴⁷, používají pojmu chorvatská kinematografie, tedy pokud je režisér chorvatského původu, potom je film považován za národní bez návaznosti na jugoslávský film. Většina pramenů chorvatských autorů ani neuvádí srbský či třeba makedonský film. Oproti tomu se samozřejmě vymezuje i film srbský. V Srbsku je kinematografie do roku 1990 označována termínem jihoslovanská, starší publikace uvádějí jugoslávská (např. Milutin Čolić, Petra Volk⁴⁸), a označení srbský film se začal používat až po rozpadu Jugoslávie. V soudobé historiografii, která odkazuje na proběhlé události, se setkáváme spíše s označením jihoslovanská kinematografie. Cizojazyčné publikace se touto problematikou tolik nezabývají, tudíž do roku 1995 je filmová tvorba slovanského

⁴⁶ ŠKRABALO, Ivo. 101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografie. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998. ISBN 953-1671-176.; ŠKRABALO, Ivo. Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum. Zagreb: V.B.Z, 2006. ISBN 953-3201-563-9.

⁴⁷ GILIĆ, Nikica. Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj. In *Prostor u jeziku/Književnost i kultura šezdesetih*: zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole, 2009, s. 121-126. ISBN 978-9531-753-37-1.; GILIĆ, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international, 2011. ISBN 978-953-7534-49-3.

⁴⁸ ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga druga. Beograd: Institut za film, 1984; VOLK, Petar a kol. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film 1986. ISBN 86-7227-004-5.

Balkánu označována jako jugoslávská (DeCuir, Levi⁴⁹). Stejně tomu je tak i v českém prostředí. Z výše uvedeného je jasné, že v rámci daného výzkumu je v popředí národnostní otázka a paměť národa, i to, jak se jednotlivé státy bývalé Jugoslávie staví ke své historii v období od roku 1918 až po současnost.

Většina publikací, které se týkají jihoslovanského filmu, je uložena v Archivu Jihoslovanské kinotéky v Bělehradě (*Архив Југословенске кинотеке*). Prakticky se jedná o obdobnou organizaci jako je Národní filmový archiv v Čechách. Instrukce Jihoslovanské kinotéky byla založena v roce 1949 a ukládaly se zde všechny snímky jugoslávských autorů. Jednotlivé fondy a sbírky obsahují nitrocelulózový film od roku 1896 do roku 1952, nehořlavý film, který je postupně digitalizován, případně převáděn z černobílých snímků na barevné. Dále jsou zde uložena i videa a fonologické nahrávky, všechny digitální filmy, videa a fotografické snímky⁵⁰. Tato instituce byla ve své době unikátní a známou ve všech zemích východního bloku. Podle ředitele Alexandara Erdeljanoviće jsou zde dodnes uloženy originální filmové pásy československého filmu a některé jejich kopie, které do Bělehradu byly zaslány v roce 1968, čímž byly zachráněny před sovětskou intervencí. Stejně informace poskytl i bývalý ředitel Národního filmového archivu v Praze, který zde byl od roku 1968 zaměstnán. V tehdejší sídle Československého filmového archivu (předchůdce NFA) v ulici Malešická na Žižkově se nacházelo expediční oddělení Filmexportu. Do Filmexportu se zasílaly filmové pásy z Barrandovského studia, které byly následně distribuovány do zahraničí. Této spolupráce bylo využito i v roce 1968, kdy právě odtud byla odeslána většina filmů československé nové vlny do tří spřátelených archivů. Jednalo se o již zmíněný archiv Jihoslovanské kinotéky v Bělehradě, o archiv Královské kinotéky v Bruselu, a archivy ve Spojených státech amerických.⁵¹ Nutné je podotknout, že samotná československá kinematografie i nová vlna nezmizely hned se začátkem roku 1968. K přetvoření filmové industrie došlo až v polovině roku 1969, a to z toho důvodu, že vláda nebyla schopná reorganizaci provést dříve. V rámci normalizace bylo dost problematické kriticky znehodnotit československý film 60. let, jelikož se stal ikonickým a velice oblíbeným.⁵² Hlavní filmovou

⁴⁹ DECUIR, Greg. *Yugoslav Blackwave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia (1963-1972)*. Amsterdam: University Press, 2019. ISBN 978-9462-980-13-6.; LEVI, Pavle. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2017. ISBN 978-0-8047-5368-5.

⁵⁰ *Архив Југословенске кинотеке* [online]. ©2016 Југословенска кинотека [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <http://www.kinoteka.org.rs/arhiv-jugoslovenske-kinoteke/>

⁵¹ SKLENÁŘOVÁ, Tereza. *Československý film před rokem 1968* [elektronická pošta]. Message to: katherinabart@gmail.com. 10.6.2021 [cit. 28.6.2021]. Osobní komunikace.

⁵² HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Přeložil Tomáš PEKÁREK. Praha: Levné knihy, 2008, s. 264-265. ISBN 978-80-7309-580-2.

produkcí pro Čechy bylo Barrandov studio, kterému se v pozdějších letech nevyhnula komunistická čistka ve vedení, a přetvoření umělecky téměř nezávislého studia na propagandistickou instituci socialistického realismus. Řada snímků, které vyšly v roce 1968, a u kterých bylo jasné, že se jednoho dne zakážou z důvodu politické nekorektnosti, byla ještě v tomto roce promítána. V reakci na vypjatou situaci začaly vznikat první kombinované kopie, které následně byly posílány do výše specifikovaných spřátelených archivů. Jednalo se například o snímky *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Ohlédnutí* (Antonín Máša, 1968), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968) apod.⁵³ Po reorganizaci filmového průmyslu během let 1969–1970 začaly být filmy ve větším rozsahu zakazovány nebo docházelo k přerušení v průběhu natáčení. Na tzv. černé listině přibylo nespočet důležitých snímků 60. let. Filmy byly často mazány z režisérovy oficiální filmografie, příkladem je film *Žert* režiséra Jaromile Jireše, natočený v roce 1968 na motivy románu Miroslava Kundery.⁵⁴

V Chorvatsku jsou filmy a snímky uloženy v Národním chorvatském archivu, v oddělení Chorvatské kinematografie, které bylo založeno v roce 1976, pod správu Národního archivu se dostalo v roce 1979.⁵⁵ V Sarajevu se nachází několik institucí zabývajících se kinematografií, rozděleny jsou podle jednotlivých národnostních zastoupení. Patří mezi ně například Národní filmový archiv Bosny a Hercegoviny (*Kinoteka Bosne i Hercegovine*, kde jsou uloženy především bosňácké filmy a publikace), také se zde nachází Filmové centrum Srbské republiky (*Filmski centar Srbije*).⁵⁶ Ve Slovinsku funguje od roku 1995 Archivní úsek Slovinské kinotéky (*Arhivski oddelek Slovenske kinoteke*). Tato instituce převzala archivní sbírky a fondy, včetně filmových pásek, z Filmového skladu Slovinska (*Filmski sklad Republike Slovenije*), který byl založen v roce 1968.⁵⁷ Nejvýznamnější institucí pro kinematografii na Balkáně je však výše zmíněná Jihoslovanská kinotéka v Bělehradě, kde je možné dostat se ke všem potřebným materiálům pro výzkum nejen jugoslávské filmové tvorby.

⁵³ HULÍK, Štěpán. Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973). Praha: Academia, 2011, s. 41-42. ISBN 978-80-200-2041-3.

⁵⁴ HAMES, pozn. 52, s. 14.

⁵⁵ *Hrvatska kinoteka* [online]. ©2013 Hrvatski državni arhiv [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <http://www.arhiv.hr/O-nama/Ustroj/Hrvatska-kinoteka>

⁵⁶ ŠMALCEJL, Tina. *Bosnia and Herzegovina* [online]. ©2021 The Film New Europe (FNE) [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <https://www.filmneweurope.com/countries/bosnia-herzegovina-profile>

⁵⁷ *Arhivski oddelek* [online]. ©2013 Slovenska Kinoteka [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: http://www.kinoteka.si/si/507/arhivski_oddelek.aspx

2.2 Filmové styly a žánry 50. let

Jako každá země východního bloku se i Jugoslávie musela podřizovat uměleckým doktrínám, které vycházely ze sovětských institucí v Moskvě. Tato pravidla musely uplatňovat všechny země východního bloku bez výjimky. To se ovšem v Jugoslávii změnilo s příchodem roku 1948. 4. února tohoto roku začaly z veřejných míst v Bukurešti mizet Titovy portréty. Občanům zpočátku nebyl znám důvod, proč tomu tak bylo, a vysvětlení přišlo až o několik měsíců později.⁵⁸ Jugoslávské vedení se totiž jako první postavilo Stalinově diktatuře, tento postup byl zvolen hned z několika důvodů. Jedním z nich byla například žádost Informbyra, aby rezignovali představitelé Komunistické strany Jugoslávie Milovan Djilas, Alexandar Ranković a Boris Kidrič, což Tito odmítl. Dalším důvodem bylo umístění leteckého pluku na území Albánie bez předešlé konzultace s Moskvou, což bylo ještě více vyhroceno, když přední bulharský politik Georgi Dimitrov potvrdil možnost vytvoření federace mezi Bulharskem, Jugoslávií a Albánií.⁵⁹ Všechny tyto důvody byly předmětem otevřeného konfliktu mezi dvěma vlivnými muži. Tito společně se svými podporovateli se i na úkor Stalinova hněvu zachoval statečně a nebojácně. To, co skutečně podrželo Tita v jeho rozhodnutí, byla především podpora jugoslávské veřejnosti a V. sjezd KSJ, který se konal 21. července 1948 v Bělehradě.⁶⁰ Celý spor přinesl Jugoslávii následky na několik dalších let (Sovětský svaz např. omezoval obchod mezi Jugoslávií a jinými státy východního bloku atd.). Dá se říct, že v tomto sporu zvítězila Komunistická strana Jugoslávie, jejíž snahy přinesly zemi větší autonomii nejen v aspektu umění. Socialistický realismus (označován zkratkou SORELA) byl hlavní a jedinou uměleckou doktrínou SSSR. Proto se pro něj v oblasti kinematografie dá používat termínu filmový styl. Ačkoliv v Jugoslávii nikdy nebylo skutečně využíváno stalinistického filmového ideálu, je jasné, že i tato země musela dodržovat podmínky, které vycházely z rezolucí Informbyra. Tento styl byl v jihoslovanském filmu uplatňován již po válce. Není žádným tajemstvím, že právě Stalin v roce 1944 zaslal Titovi filmový projektor a jednu kopii sovětského filmu. Tento dar zastihl Tita a jeho partyzány na území Bosny a Hercegoviny, kde v tuto dobu bojovali.⁶¹ Ideologicky se tato skupina lidí ztotožňovala se socialismem, tudíž krácení dlouhých chvil na bitevním poli touto formou „zábavy“ oceňovali. Díky tomu také vzniklo povědomí o socialistickém hrdinovi, které inspirovalo samotný partyzánský film v Jugoslávii, a režiséri

⁵⁸ ŠESTÁK, Miroslav a kol. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: Lidové noviny, 1998, s. 506. ISBN 80-7106-266-9.

⁵⁹ Tamtéž.

⁶⁰ Tamtéž, s. 508-510.

⁶¹ GILIĆ, pozn. 36, s. 39.

tohoto typu kinematografie byli často z řad odboje. O této problematice podrobněji hovořím v kapitole věnované partyzánskému filmu. Jeden z typických filmů, který dokonale shrnuje atmosféru socialistického realistického umění byl *Živječe ovaj narod* (1947).⁶² Tento film přímo vytvořil estetiku jugoslávského partyzánskému filmu po vzoru socialistického realismu. Po rozkolu mezi Titem a Stalinem sdílel socialistický film i nadále doktrínu Sovětského svazu, ovšem s tím rozdílem, že přijímal i západní vlivy a samotná tematika byla věnována hlavně boji za národní osvobození (tedy boji partyzánů s nepřáteli). Autorská tvorba byla ovlivněna obrazem národa a samotného hnutí, a každý z filmů musel obsahovat to, co bylo nutné sdělit o vítězné revoluci.⁶³ Ze západu si pak tento filmový styl převzal některé prvky, především se využívalo klasického popisného stylu. Tedy jasný příběh, jednoduché motivy a dobro od zla muselo být dobře rozeznatelné.⁶⁴ Hlavní však je, že pravidla v tomto případě určoval stát, což vedlo k vytvoření komunistické propagandy prostřednictvím filmu. Stejně jako každý totalitní režim, byl i ten jugoslávský do značné míry idealizován. To se nevyhnulo ani kinematografii, historická fakta a události tak byly upravovány, aby co nejlépe korespondovaly s komunistickou ideologií. Zásah státu je v tomto směru patrný i v literatuře. Mezi jednoho z autorů komunistické propagandy patřil výše zmíněný Vladimír Nazor, později předseda ZAVNOJe a první předseda Chorvatské republiky. S partyzány strávil několik let svého života, a během svého pobytu v horách si začal vést deník *S partizanima*, který později vydal. Tato forma deníků byla účelnou ideologickou propagandou. Nazor zde popisuje, jak se partyzáni chovali dobře ke svým zajatcům, obyvatelstvu, že jejich morálka byla na vysoké úrovni apod. Z dostupného historického bádání je ovšem jasné, že realita vypadala jinak, a že takové žánry literatury či samotného filmu měly zaručit oblibu komunistického režimu mezi širokou veřejností. Obecně je tento literární a filmový styl označován filmovými historiky (Škrabalo; Gilić; Volk) jako klasický vyprávěcí styl (*klasički fabularni stil*).

Vedle Jugoslávie se objevila ještě jedna země, která nenaplnovala umělecké ideály Sovětského svazu, a do značné míry se socialistickému realismu vyhýbala. Jednalo se o Polskou lidovou republiku, která měla se Stalinem rozpory kvůli válečným událostem odehrávajících se na území Polska. Stalin během války odmítl podpořit polskou exilovou vládu a na místo toho vytvořil loutkový systém, jehož nástrojem byla sovětská armáda. Sovětská armáda během svého postupu likvidovala skupiny nekomunistické antifašistické odbojové organizace

⁶² ŠKRABALO, pozn. 1, s. 163.

⁶³ Tamtéž.

⁶⁴ GILIĆ, pozn. 36, s. 42.

Zemská armáda, která působila v ilegalitě, jednalo se o největší odbojářskou organizaci na území Polska.⁶⁵ Tato událost se vryla do paměti národa a Poláci po destalinizaci kompletně přetvořili svou filmovou produkci. V roce 1955 došlo k odklonu od sovětského modelu, a stejně jako v Jugoslávii, i zde mohli filmaři začít tvořit ve zvolených domácích produkcích, které měli svou vlastní správu (v Jugoslávii až od roku 1956). Filmový proud tzv. Polské školy se během 50. let stal v rámci kinematografie velice úspěšný a vyhlášený v celé východní Evropě. Tento proud se vyznačuje několika ikonickými filmy, které z této vlny vzešly (*Cień*, 1955; *Eroica*, 1957; *Pociąg*, 1959).⁶⁶ Mezi nejvýznamnější filmaře této vlny patřil Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Wajda a Andrzej Munk. Stejně jako jugoslávští umělci se i polští režiséři inspirovali italským neorealismem, francouzskou novou vlnou a tvorbou Ingmara Bergmana.⁶⁷

Určité změny v jugoslávské kinematografii začaly po roce 1950, kdy byla umožněna tzv. svoboda filmovým pracovníkům⁶⁸, což umožnilo rozšíření a vývoj nových stylů a žánrů. Problémem bylo, že i nadále byla kinematografie finančně závislá na státu, tudíž dogmata národního realismu nebylo možné z kinematografie vymazat. A to i v případě, když se jednalo o snímky fiktivní či historické. Samotné dílčí změny ve filmové produkci reagovaly na proměnu společnosti. Film byl vnímán jako samostatné umění, což otevřelo bránu několika moderním žánrům. Snímek *Daleko je sunce* (1953) režiséra Radoše Novakoviće byl velice dobře stylizovaným filmem na svou dobu, obsahoval expresivní efekty a na samém konci nastává epická scéna, kdy poprvé za celý film vyjde slunce.⁶⁹ Odklon od národního realismu způsobil expanzi individuální a žánrové tvorby. Objevily se snímky literárně-historické např. *Bakonja fra-Brne* (1951). Tento film byl jedním z prvních, jehož děj byl zasazen do minulosti. V jeho naraci se i přesto objevovaly ideologické záblesky, které se odrážely v charakteru jednotlivých postav. Následovaly snímky z každodenního života jako *Plavi 9* (1950), ve kterém režisér Branko Bauer dokonale kombinuje ideologický styl s vlastní narativní dovedností.⁷⁰ V roce 1950 Vojislav Nanović natočil celovečerní film *Čudotvorní mač*, který se stal průkopníkem fantasy žánru. Na plátně se postupně začaly objevovat i komedie (*Vesna*, 1953; *Pop Ćira i pop Spira*, 1957), akčně-dobrodružné filmy (*Ešalon doktora M.*, 1955;

⁶⁵ THOMPSON, pozn. 21, s. 412.

⁶⁶ *Cień* [film]. Režie Jerzy KAWALEROWICZ. Polská lidová republika, Stefan Adamek – Eugeniusz Gielba – Studo Filmowe Kadr 1955.; *Eroica* [film]. Režie Andrzej MUNK. Polská lidová republika, Zespół Filmowy „Kadr, 1957.; *Pociąg* [film]. Režie Jerzy KOWALEROWICZ. Polská lidová republika, Zespół Filmowy „Kadr”, 1959.

⁶⁷ THOMPSON, pozn. 21, s. 413.

⁶⁸ ŠKRABALO, pozn. 1, s. 181.

⁶⁹ DECUIR, pozn. 3, s. 29.

⁷⁰ Tamtéž, s. 171.

Mis Ston 1958), ale i třeba film pro nejmladší diváky (*Kekec*, 1951; *Sinji galeb*, 1953; *Milijuni na otoku*, 1955).⁷¹ Partyzánský film zůstal i nadále dominantní, a na pozadí nezůstal ani během 60. let. Do roku 1956 byly všechny filmy striktně kontrolovány státním aparátem, některé filmy byly cenzurovány případně úplně staženy z filmových pláten (*Ciguli miguli*, 1952). Právě kvůli tomuto snímku začínaly být kontrolovány nejdříve scénáře, mnoho z nich nebylo nikdy použito nebo byly zpracovány až o několik let později.⁷² Do roku 1956 se film ještě nedá přímo dělit do jednotlivých žánrových skupin. Produkce totiž zaostávala za poptávkou, a tak nebylo možné naplnit tak obrovský trh a požadavky.

V jugoslávské kinematografii po roce 1956 začala být čím dál více vidět vlastní individualita režisérů. V případě známějších režisérů bylo jasné, kdo jaký film vytvořil, protože se v jejich díle odrážely autorské osobní styly. De facto to bylo způsobeno tím, že v rámci decentralizace si každá republika financovala vlastní filmová studia, díky čemuž se mohly otevřít brány do světa individuálního filmu.⁷³ Snímek *Ne okreći se sine* byl jeden z nejvíce úspěšných snímků roku 1956 a svým inovativním stylem se zapsal do historie jugoslávského filmu. Tento válečný film v sobě nese západní žánrové prvky. Mezi epickými socialisticky realistickými díly tento snímek přímo vyčníval. Dalo by se také říct, že právě v tomto okamžiku se chorvatská kinematografie odklonila od klasického vyprávěcího stylu.⁷⁴ Do Jugoslávie se také pomalu dostával nový filmový směr, který vycházel z italského neorealismu. Neorealismus nebyl definován žádným manifestem, ani oficiálními doktrínami. Charakteristické pro tento umělecký styl bylo poukázat na život nižších sociálních vrstev, s čímž byla spojena chudoba, materiální nedostatky atd. Pro neorealismus je také typická neobvyklá práce s kamerou. Ve filmech se objevují neprofesionální herci, což dotváří celkovou atmosféru neorealistických snímků. Tento styl neměl žádná jednotná pravidla, každý z diváků ho mohl vnímat jinak, což bohužel vedlo k časté kritice a neshodám. Jedni film vnímali jako určitou rebelii volající po změně politického režimu a druhí v něm spatřovali umělecké dílo, které mělo poukázat na půvab každodenního života.⁷⁵ Nicméně hlavním tématem v Jugoslávii, které bylo nejčastěji zobrazováno prostřednictvím tohoto stylu, byla kritika společnosti a komunistického režimu. Autoři se také snažili poukázat na sociální problematiku a otevřít otázku lidské psychiky v širším kontextu, čímž se prolínaly obě sféry toho, jak bylo

⁷¹ COOK, pozn. 10, s. 745.

⁷² ŠKRABALO, pozn. 1, s. 188.

⁷³ Tamtéž, s. 235.

⁷⁴ PAVIČIĆ, Jurica. Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*. In *Hrvatski filmski ljetopis* 10, 2004, č. 37, s. 64. ISSN 1330-7665.

⁷⁵ THOMPSON, pozn. 21, s. 370.

možné neorealismus číst. Hlavním průkopníkem italského neorealismu v Jugoslávii byl režisér černohorského původu Veljko Bulajić, který vystudoval Centro Sperimentale di Cinematografia v Římě.⁷⁶ Kultovním snímkem této éry se stal film *Kameni horizonti* (1953), ve kterém Bulajić kritizuje jugoslávskou společnost své doby. Společně s tímto stylem přibývá i melodramatických žánrů, např. *Samo ljudi* (1957), ve kterém nejsou aplikovány národně realistické doktríny a mimo jiné je dokonale zpracován po hudební stránce.⁷⁷ Vedle Bulajiće s neorealismem pracovali i slavní režiséři jako Branko Bauer, Radoš Novaković, Nikola Tanhofer či Vladimir Pogačić. Tito autoři ve svém díle zobrazovaly intimní psychologické portréty a pokřivenou realitu. Snímky byly brutálně naturalistické, často zobrazující válku či dobu těsně po válce. Psychologické drama *Veliki i mali* (1956) režiséra V. Pogačiće pracuje s tematikou okupovaného Bělehradu nacistickým vojskem. Stejně tak je tomu i v jeho dalším filmu *Sam* (1956), ve kterém ukazuje komplexní portrét partyzánského světa.⁷⁸ Vedle neorealismu se také v Jugoslávii začalo využívat moderního stylu. Mezi výrazné snímky, které byly do značné míry ovlivněny mexickou kinematografií, patřily Mimicův film *U oluji* (1952) a snímek Krešimira Golika *Devojka i hrast* (1955).⁷⁹ Tyto filmy nepatřily mezi oblíbené žánry a diváci je nepřijímali pozitivně. Většina z nich si válku pamatovala a filmy, které byly pesimistické a depresivní, se pro pamětníky staly spíše trpkou vzpomínkou.

Ke konci 50. let se na trhu více objevoval experimentální film, režiséři dostali možnost své nápady realizovat především v těch studiích, které byly mimo dosah mainstreamové kinematografie. Pro experimentální film byl nejdůležitější osobní umělecký styl autora a jak uměl se samotným filmem pracovat. Vedle toho se souběžně s rozšířením filmových stylů a žánrů v hraném filmu vyvíjel dokumentární a krátký film, také film amatérský, který byl řízen teoretikem Dušanem Stojanovićem a z něhož později vycházeli autoři nové vlny jako Dušan Makavejev, Živojin Pavlović či Boštjan Hladnik.⁸⁰ Trh s novými filmovými styly a žánry se v 50. letech plnil velice pomalu. Postupné rozšiřování tematických okruhů, které pracovaly s širším spektrem života a moderním životním stylem, zaručily vývojový posun od romantického jugoslávského filmu, ale jejich produkce ho určitě nepřevyšovala. Rozhodně však lze toto období označit jako počátek obratu k modernímu filmu, ze kterého vycházelo mnoho budoucích talentovaných filmových pracovníků.

⁷⁶ COOK, pozn. 10, s. 746.

⁷⁷ GILIĆ, pozn. 36, s. 65.; *Samo ljudi* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie, Jadran film, 1957. Scénář vytvořen dle návrhu Boška KOSANOVIĆE.

⁷⁸ GOULDING, pozn. 37, s. 47-48.

⁷⁹ GILIĆ, pozn. 36, s. 64.

⁸⁰ DECUIR, pozn. 3, s. 42.

2.3 Partyzáni a jejich reflexe v kultuře

Partyzánský film byl nedílnou součástí národní jugoslávské kinematografie. Partyzánské hnutí bylo zobrazováno ve všech kulturních odvětví jako byla literatura, malířství, sochařství a samozřejmě film. Tento žánr je v Chorvatsku často označován slovy *Crveni val*, v doslovném překladu Červená vlna.⁸¹ Pojem *Crveni val* je více příhodný pro kinematografii tohoto typu až v 60. letech, stejně tak to uvádí i několik filmových historiků.⁸² Použití termínu červený nemá nic společného s romantickým žánrem, jak se často uvádí v Čechách (viz červená knihovna apod.), nýbrž s filmem válečným. V Jugoslávii to mohlo být uváděno hned z několika důvodů. Partyzánská hvězda byla červená, jedna z částí Jugoslávské vlajky byla červená, a navíc samotné téma je spojeno s krveprolitím, což také odkazuje na červenou barvu. Partyzánská kinematografie byla často ovlivňována literaturou, a to především těch spisovatelů, kteří zastávali ideologii partyzánského odboje, komunismu a jejich velitele soudruha Tita. Mnoho režisérů pocházelo z tohoto prostředí, a spousta snímků se dá považovat za autentické, ačkoliv značně idealizované, jelikož například pochody partyzánů byly zachyceny prostřednictvím kamery či fotografie. Uvedu zde například významného režiséra, fotografa i odbojáře Žorže Skrigina (Georgij Vladimirovič Skrygin). Proslavil se především fotografií mladé *Kozarčanky* (1942) Milji Marin⁸³, která se stala ikonou ženské strany partyzánského odboje. Skrygin strávil s partyzány podstatnou část svého života, a jeho fotografie i snímky mají neuvěřitelnou historickou hodnotu. Je jasné, že vše muselo být v souladu s komunistickou ideologií a doktrínami socialistického realismu. To přesně splňují fotografie a krátké snímky obsahují především idealizovanou stranu války a válečné morálky. Ve výše zmíněné knize V. Nazora *Spartizanima*, je možné si v prvním vydání z roku 1945 povšimnout několika fotografií. Pocházejí právě z fotoaparátu Žorže Skrigina a ukazují všední život partyzánských odbojářů, kteří se neustále pohybovali po území bývalé Jugoslávie. Existovala nespočetná řada umělců, kteří se nacházeli v tomto společenském okruhu – režisér Veljko Bulajić, spisovatel Miroslav Krleža, spisovatel Mihailo Lalić a mnoho dalších.⁸⁴

⁸¹ ŠKRABALO, pozn. 40, s. 108.

⁸² ŠKRABALO, Ivo. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008. ISBN 978-953-201-831-4.; GILIĆ, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international, 2011. ISBN 978-953-7534-49-3.

⁸³ KOVAČEVIĆ, Dinka. Mlada partizanka iz čitanke. In: *Nezavisne novine* [online]. 8.6.2007 [cit. 7.6. 2021]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20150714170950/http://www.nezavisne.com/novosti/bih/Mlada-partizanka-iz-citanke/10554>

⁸⁴ JAKIŠA, Miranda – GILIĆ, Nikica. *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Verlag, 2015, s. 13. ISBN 978-3-8376-2522-6.

Podle filmového kritika Milutina Čoliće⁸⁵ je partyzánský film specifickým a samostatným žánrem válečného filmu. Dá se říct, že od 50. let film zastínil dosavadní literární tvorbu, což bylo dáno i tím, že film je obecně lepším objektem propagandy než sepsaná díla. Film se tak mohl dostat i do povědomí méně gramotného obyvatelstva, a vzhledem k dost omezeným žánrům během 50. let bylo jasné, že si partyzánský film musel najít své diváky.

Tento druh kinematografie začal postupně vytvářet určitý kolektivní mýtus (obdobně jako westernové filmy v Americe) a stal se nejsilnější ideologickou propagandou mezi veškerým dostupným uměním.⁸⁶ Partyzánský film byl jasně koncipován a konstruován podle dogmat socialistického realismu. Jednalo se o určitou reflexi specifického socialistického umění, které bylo založeno na principech národního realismu. Při podrobnější analýze dané kinematografie, je možné zpozorovat, co vše musel takový film obsahovat, aby splňoval dané podmínky. Velice důležitý byl souboj dobra se zlem, tak aby už od počátku bylo jasné, kdo bojuje za pravdu i národ – v tomto případě partyzánský odboj bojující za svobodu národa x ustašovci, nacisté a v některých případech i četníci, kteří zastupovali nepřijatelnou ideologii a genocidu. Zhlednutí takového snímku mělo v divákovi vyvolávat pocity hrdosti, národního citění, nenávisti vůči fašistům a nacistům. Tyto prvky měly pozorovatele přesvědčit, že stejně jako se partyzáni postarali o své obyvatele, tak se teď socialismus postará o všechny. Některé záběry byly proto dechberoucí, často byly snímány obrovské krajinné prostory, což dodávalo na celkové epičnosti partyzánského filmu. V prvotní fázi byly zobrazovány menší bitvy a pochody přes hory (*Daleko je sunce*, 1953), případně jak partyzáni chránili svá domovská města a rodinu (*Frosina*, 1952). I přes veškerou idealizaci se dají tyto snímky považovat za historické, jelikož často popisují skutečné válečné události 2. světové války. Při podrobnějším zkoumání pomocí dostupných pramenů je možné si společně s filmem vytvořit dokonalý přehled o tehdejší době. Nejvíce stěžejním okamžikem partyzánské kinematografie bylo zrození určitého étosu národního hrdiny. Jak tedy takový hrdina musel vypadat a co vše musel splňovat? Partyzánský hrdina (*heroj, junak*) musel být především chrabrá, dobře připravený, nesobecký a co je důležité musel bojovat za komunistické ideály.⁸⁷ Jeho hlavním úkolem bylo chránit a osvobodit svou zemi, ve prospěch budoucí Jugoslávie. Přesně tak byli odbojáři znázorňováni ve filmech, je však jasné, že realita byla poněkud drsnější a romantická stránka válečného hrdiny jistě nebyla jeho prioritou. Z historie je známo,

⁸⁵ ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga druga. Beograd: Institut za film, 1984.; ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga prva. Beograd: Institut za film, 1984.

⁸⁶ DEQUIR, pozn. 3, s. 28.

⁸⁷ ŠKRABALO, Ivo. *Hrvatski filmovi o ratu*. Zagreb: Međunarodni slavistički centar Republike Hrvatske, 1995, s. 4.

že morálka partyzánů nebyla na nejlepší úrovni, stejně tak jako jejich chování vůči zajatcům či civilnímu obyvatelstvu. Začátek partyzánského odboje je v Srbsku datován k 7. červenci roku 1941, toto hnutí vzniklo poté, co byl Sovětský svaz napaden Německem. V reakci na tyto události vznikl v Bělehradě Hlavní štáb povstaleckých partyzánských oddílů. Odboj se během války postupně rozrůstal a koncem léta za partyzány bojovalo celkem 25 000 vojáků.⁸⁸ Na počátku války partyzáni s německými vojáky zacházeli poměrně slušně, jelikož byli přesvědčeni, že při výběru válečné strany neměli svobodnou volbu. Snažili se tak o jejich převýchovu, ve většině případech se jednalo o marnou snahu a naivita partyzánů se setkala s realitou. Po neúspěšné snaze o marxizaci německých zajatců vedení KSJ (*Komunistička strana Jugoslavije*) přitvrdilo. Od roku 1942 byla nejčastější praxe buď výměna zajatců, nebo jejich likvidace.⁸⁹ To ovšem absolutně nekorespondovalo se zobrazovaným chováním vojáků v partyzánské kinematografii. Partyzáni ve filmech se svými zajatci zacházejí vždy milosrdně, často se jim daří přemluvit je k víře v socialismus. Tvoří z nich své vlastní vojáky, což jako jediné odpovídá historickým událostem. Bylo však nutné či dokonce povinné zobrazovat vše, co bylo spojeno s Titovou revolucí v co nejlepším světle. Ze všech dostupných informací je jasné, že hlavním záměrem partyzánské kinematografie bylo propagovat komunistický režim, socialistické ideály a vychovávat tak budoucí generaci, která bude hrdá na svou zemi a své národní cítění.

Partyzánský film se nemůže obejít ani bez klasických motivů či témat, která byla předem stanovena a jen ve výjimečných případech se lišila od předepsaných dogmat. Hlavním motivem byl boj partyzánů proti nacistům a fašistům, tedy revoluční tradice podtržená socialistickým smýšlením. Na rozdíl od tehdejšího Československa zobrazení revoluce a vítězství vycházely z národního cítění, z lásky ke své zemi. Partyzánský film nevycházel z pravidel své alma mater, ale dával prostor všem národům v tehdejší Jugoslávii. Z tohoto důvodu byl partyzánský film často označován termínem tradiční. Odkazuje to na klasické hrdinské příběhy, typické především pro počátek filmové tvorby a období první poloviny 50. let., jelikož v těchto letech byla kinematografie nejvíce romantizována.⁹⁰ Cílem této strategie bylo, aby snímky hovořily samy za sebe, a předávaly tak jasnou zprávu jugoslávskému obyvatelstvu. Revoluce sice zvítězila, ale samotná autorská tvorba byla zastíněna. Pro partyzánský film existuje jeden důležitý společný motiv, který se objevuje v každém z těchto filmů. Jedná se o vlak a jeho symbolickou hodnotu. Vlak v Jugoslávii zobrazoval revoluci

⁸⁸ PELIKÁN, Jan a kol. *Dějiny Srbska*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 406. ISBN 978-80-7422-724-0.

⁸⁹ Tamtéž, s. 407.

⁹⁰ LIEHM, pozn. 8, s. 126.

a transcendenci partyzánů od vyhnanců až k vítězům.⁹¹ Velice zajímavé také je, že motiv vlaku je zachován v 60. letech, a objevuje se i v antitradicionální kinematografii, avšak s podstatným rozdílem. Tento symbol už neměl nic společného s revolucí, ale s existenční krizí, útekem a stal se opozitem pro vlak partyzánského filmu.

První tradiční filmy řazené do partyzánského žánru byly *Živjeće ovaj narod* (Nikola Popović) a *Slavica* (Vjekoslav Afrić), oba snímky vyšly v roce 1947. Obě díla jsou jasně revolucionářská a vytvořila určitý kodex partyzánského filmu. Důležité bylo zobrazit národně osvobozenecský boj s návazností na historickou autentičností, kvůli čemuž filmy ztrácely autorskou hodnotu.⁹² První hraný film *Slavica*, o kterém se dá tvrdit, že je prvním filmem chorvatské kinematografie, jak uvádí Ivo Škrabalo, se během své premiéry v Bělehradě shledal s dost ostrou kritikou. Film totiž dával větší prostor národnostní otázce, zdůrazňoval potřeby jednotlivých národů i jejich podíl na vítězství. Do větší míry se jednalo o národní potřeby chorvatského obyvatelstva.⁹³ Příběh vypráví o mladém rybáři jménem Marin a chudé dívce Slavici z jednoho dalmatského ostrova, kteří společně zažívají všechny možné překážky, třídní i válečné střety, společně bojují za lepší život a za svou šťastnou budoucnost. Není to tedy úplně typické téma, nicméně motiv boje za nový třídní systém zůstal zachován. První dějství je zasezeno do období před 2. světovou válkou, v této části je popsáno, jak je láska mezi Marinem a Slavicí vystavena několika problémům právě kvůli třídnímu rozdílu mezi nimi. V následující části pomalu začíná válka, a dalmatští obyvatelé se připravují na boj proti italským okupantům. Marin a Slavica se přidávají ke skupině revolucionářských sedláků, se kterými ukrývají loď, kterou mají předat partyzánům. Italové je zajmou, ale partyzáni je následně osvobodí, načež se přidávají k partyzánskému odboji a bojují po boku válečných hrdinů. Při jedné válečné bitvě na moři Slavica na následky zranění umírá. Na její počest je loď, kterou společně s ostatními ukrývali před fašisty, pojmenována *Slavica*.⁹⁴ Ačkoliv tento film nepředstavuje úplně typický příběh, který bylo možné na filmovém plátně sledovat, poselství revoluce a třídního boje je zachováno, stejně tak jako zásluhy partyzánského hnutí. Na rozdíl od toho je snímek *Živjeće ovaj narod* skutečně tradičním filmem, který neopomíjí hodnotu národa ani komunistické strany. Právě z tohoto důvodu se tento film stal prototypem partyzánského žánru, který se mimo jiné dá označit jako revolucionářský, a provázel

⁹¹ Tamtéž.

⁹² KURELEC, Tomislav. *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM, 2004, s. 12. ISBN 953-174-218-9.

⁹³ ŠKRABALO, pozn. 87, s. 7.

⁹⁴ HORTON, Andrew. The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a Nation Identity. In *Film Criticism* 12, 1987š-1988, č. 2, s. 19. ISSN 0163-5069.; *Slavica* [film]. Režie Vjekoslav AFRIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1947.

partyzánskou kinematografií po dalších 20 let.⁹⁵ V 50. letech bylo natočeno mnoho dalších partyzánských filmů. Snímek *Crveni cvet* (1950, Gavriilo Gavrin), který popisuje události Dubnové války v roce 1941⁹⁶, dále pak film *Poslednji dan* (1951, Vladimir Pogačić), jehož hlavní zápletkou je práce socialistické tajné policie (UDBA), která po skončení války mapuje aktivitu bývalých členů gestapa. Podaří se jim zatknout jednoho z jejich členů Viliama Kolboma, jeho postava je však od základu smyšlená.⁹⁷ Ve stejném roce také vyšel *Dečak Mita* režiséra Radoše Novakoviće. Příběh popisuje život chlapce jménem Mita, který se rozhodne ilegálně opustit Bělehrad. Mezitím do města přicházejí Němci, začíná okupace Bělehradu, při níž umírá několik komunistů. Mitovi se podaří probít na osvobozené území společně se svou dívkou.⁹⁸ V roce 1952 pak vyšly dva významné filmy *Hoja! Lero!* (Vjekoslav Afrić), jenž v sobě ukrývá milostnou zápletku, což bylo u tohoto typu filmu čím dál více běžné. Druhým filmem je snímek *U oluji*, který natočil režisér chorvatského původu Vatroslav Mimica, proslulý svým surrealistickým filmovým obdobím.⁹⁹ Během 50. let bylo natočeno několik desítek podobných filmů, které se věnovaly válečné tematice. Vedle domácí filmu se ve stejné době také rozšířil film koprodukční. Koprodukce s okolními státy povýšily jugoslávskou kinematografií na vyšší úroveň ve filmovém průmyslu. Financování bylo mnohem jednodušší, jelikož se na rozpočtu podílely všechny země, které na snímku spolupracovaly. Možnost natáčet i v jiných zemích zvýšilo sledovanost, jelikož se na plátna dostávají nové prvky a krajiny než doposud. V roce 1954 byl natočen film *Poslednji most* (v originálním znění *Die letzte Brücke*), který vznikl v koprodukci s Rakouskem v čele s režisérem Helmutem Koltnerem. Jednalo se o první velice významné koprodukční dílo pro jugoslávskou kinematografií a zároveň to byl první film, který ukazoval válečné události z jiné perspektivy než národní. Ve stejném roce získal na filmovém festivalu v Cannes Mezinárodní cenu.¹⁰⁰ Hlavní hrdinkou filmu se stala Helga, německá ošetřovatelka, která během války pracovala v Jugoslávii a pomáhala raněným partyzánům. Čím víc se seznamuje s partyzánskou ideologií, tím více narůstá její chuť pracovat pro odboj. Během své první válečné operace však umírá na tzv. posledním mostě, načež všechny strany,

⁹⁵ ŠKRABALO, pozn. 87, s. 8-9.

⁹⁶ *Crveni cvet* [film]. Režie Gustav GAVRIN. Jugoslávie, Zvezda film, 1950.

⁹⁷ *Poslednji dan* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1951.

⁹⁸ *Dečak Mita* [film]. Režie Radoš NOVAKOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1951.

⁹⁹ GILIĆ, Nikica. Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj. In *Prostor u jeziku/Književnost i kultura šezdesetih: zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole*, 2009, s. 122. ISBN 978-9531-753-37-1.

¹⁰⁰ KOSANOVIĆ, Dejan – TUCAKOVIĆ, Dinko. *Stranci u rajju*. Beograd: Stubovi kulture, 1998, s. 112. ISBN 672-2-484-4.

keré se zde střetly, na její počest přeruší palbu.¹⁰¹ O rok později vznikl snímek *Krvavi put* (režie Kore Begstrom a Radoš Novaković) v jugoslávsko-norské koprodukcii. Děj se opět točí okolo partyzánů, kteří jsou zajati Němci a posláni do táborů v Norsku. Film popisuje brutální zacházení německých vojáků s partyzány. Do příběhu vstupuje Nor Kjetil, který pomůže uvězněným vojákům k útěku do sousedního válečně neutrálního Švédska. Jeho syn se však stal stoupencem nacistů, tudíž se zápletko točí hlavně kolem dvou Norů a uvězněných partyzánů.¹⁰² V prostředí bývalé Jugoslávie bylo natočeno nespočet partyzánských filmů, ať už domácí produkce či koprodukční. Tento žánr převyšoval ostatní tvorbu, což se však změnilo již počátkem 60. let s příchodem moderní vlny, černého filmu a nové generace autorů.

Zajímavé je, že Jugoslávie nebyla jediným slovanským státem v Evropě, který uplatňoval dané motivy a témata ve svém partyzánském filmu. Určitou podobnost je možné vidět i v československém filmu na počátku 60. let, a to především u slovenských režisérů. Stejně jako tomu bylo v Jugoslávii, i v Československu se filmový průmysl dostal v roce 1945 do rukou státu a kinematografie musela korespondovat se sovětským realismem. To bylo utvrzeno konferencí, která se konala v roce 1949. Zde bylo jednáno nejen o kinematografii, ale o osudu celé kultury. Výsledkem jednání bylo zavedení vnitřní cenzury, která byla částečně rozvolněna v roce 1956, a také kontrola umělců, což začalo v lidech vyvolávat strach.¹⁰³ Když se vrátím k slovenskému válečnému filmu, tak zůstává otázkou, do jaké míry byl spojen s jugoslávským partyzánským filmem, a do jaké míry se jím inspiroval. Vliv na to samozřejmě měl i slovenský národní antifašistický odboj, který působil během 2. světové války, což měly oba státy společné – Slovenské národní povstání a jugoslávský partyzánský odboj. Když opomineme politické souvislosti spjaté s válečnou dobou, tak obě hnutí bojovala především za osvobození své vlastní země. Mnoho filmů československého válečného žánru vzešlo ze spolupráce režisérů a přímých účastníků povstání.¹⁰⁴ Jedná se například o film *Bílá Oblaka* (Ladislav Helge, 1962), který byl natočen podle námětu a scénáře Juraje Špitzyera, jenž se osobně účastnil povstání a byl dokonce velitelem židovské partyzánské jednotky. Samotný film pojednává o Slovenském národním povstání a je zasazen do roku 1944. Vykazuje typické znaky jugoslávského partyzánského

¹⁰¹ *Poslednji most* [Die letzte Brücke] [film]. Režie Helmut KOJTNER. Jugoslávie – Rakousko, UFUS – Kosmopol film, 1954.

¹⁰² KOSANOVIĆ, pozn. 100, s. 116.; *Krvavi put* [Blodveien] [film]. Režie Kore BERGSTROM a Radoš NOVAKOVIĆ. Jugoslávie – Norsko, Avala film – Norsk film, 1955.

¹⁰³ ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008, s.15. ISBN 978-80-7309-573-4.

¹⁰⁴ VLČEK, Eduard. *Poválečná obnova ČSR a její státoprávní stabilizace*. Brno: Právnická fakulta Masarykovy univerzity, 1993, s. 16-17. ISBN 80-210-0778-8.

filmu – odboj v horách, boj dobra se zlem, romantická stránka válečného hrdiny apod.¹⁰⁵ Dalším podobným snímkem je *Polnočná omša* (1962) režiséra Jiřího Krejčíka, na jehož scénáři se podílel Petar Karvaš, který, ačkoliv nebyl aktivním odbojářem, psal a publikoval v povstaleckém tisku. Snímek popisuje hrůzné události roku 1944, které se odehrály na Štědrý den na Slovensku. Účastníci povstání jsou Němci postupně popravováni, což je dokresleno velikou surovostí nacistického režimu.¹⁰⁶ S uvedenou problematikou souvisí i polský film *Modrý kříž* (*Błękitny krzyż* režiséra) Andrzeje Munka z roku 1955. Tento autentický snímek je reflexí událostí odehrávajících se v únoru roku 1945. Příběh sleduje cestu partyzánského lékaře doktora Juraje, který společně se záchranáři doprovází těžce raněné partyzány do bezpečí. Děj je rekonstrukcí kronikářského záznamu a svědectví skutečných hrdinů odboje.¹⁰⁷ Povstalecké kinematografii se věnoval slovenský teoretik Ivan Boroko, který tomuto tématu věnoval několik publikací.¹⁰⁸ Tyto filmy do větší míry předznamenal i příchod československé nové vlny (po roce 1960), do které patřily snímky jako *Organ* (1964), *Obchod na korze* (1965), *Naši před bránami* (1970) apod., jež se k válečnému filmu stavěly poněkud více kriticky, nicméně sdílely stejnou tematiku. Snímek *Organ* režiséra Štefana Uhra byl jedním z prvních filmů nové vlny, jehož hlavním tématem se stal zápas ducha s mocí. Pravé poselství, které se režisér snažil adresovat divákům v návaznosti na aktuální dění, je ukrytu v obraze, a velice polemicky se vše točí okolo něj. Uher se snažil poukázat na jakousi zradu humanitních ideálů, jež byla dílem komunistického režimu.¹⁰⁹

2.3.1 *Frosina* (1952) jako symbol makedonské kultury

Frosina je velice zajímavým a poněkud atypickým snímkem partyzánského filmu. Hlavní postavou je zde starší žena Frosina, která je starostlivá a milující matka, a manželka. To se pro ni však změní, když její muž je z ekonomických důvodů nucen emigrovat. Zůstane jí tak pouze její jediný syn, který se však později přidává k partyzánskému odboji. Snímek je sám o sobě zajímavý právě tím, že jeho hlavní hrdinkou je žena, která není aktivním členem odboje. V jedné sekvenci je dokonce proti tomu, aby její syn s partyzány bojoval, jelikož má strach, že o něj přijde. Film sleduje několik dějových linií, takže není zaměřen pouze na odboj a válku. Syn Frosiny Klima je zde z počátku zobrazen jako mladý hoch, řešící

¹⁰⁵ *Bílá oblaka* [film]. Režie Ladislav HELGE. Československo Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1962. Natočeno podle námětu a scénáře Juraje ŠPITZERA.

¹⁰⁶ *Polnočná omša* [film]. Režie Jiří KREJČÍK. Československo, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1962.

¹⁰⁷ *Błękitny krzyż* [film]. Režie Andrzej MUNK. Polská lidová republika, Studio dokumentárního a hraného filmu Varšava, 1955.

¹⁰⁸ BONKO, Ivan. Povstalecká tematika v našej kinematografii. In *Film a doba* 8, 1962, č. 11, s. 574-579.

¹⁰⁹ ŽALMAN, pozn. 103, s. 166.

obyčejné problémy mladých lidí. Později však narazí na partyzána Krstu, který v sobě nese romantického ducha socialismu a odboje, a mladý Klima se přidává k hnutí. Frosina mezitím jednomu ze sousedů přislíbí, že si její syn vezme jeho dceru. V makedonských vesnicích to byla zcela běžná praxe, svatby mezi sousedy byly často řešením pro finanční krizi jedné z rodin. Právě to je jedna ze zápletek příběhu, jelikož Klima je zamilován do dívky, která pochází z městské rodiny, a jinou za ženu nechce. Její rodiče na ní naléhají, aby si vzala vysoce postaveného důstojníka, který je ovšem na straně nacistů. Frosina po určité době zjišťuje, když najde skrytou korespondenci svého syna, že se přidal k partyzánům, a je zamilován do jiné dívky. Když najde Klimovy dopisy, které jsou od partyzánů a od jeho milé, Frosinu zachvátí strach. Ten však překoná a rozhodne se svého milovaného syna podpořit, jelikož je to jediné, co na světě má a miluje. Později společně se svým synem schovávají členy odboje u nich v domě, aby je skryly před německými vojáky. Film také doprovází vzdálená iluze toho, zda se před válkou dá utéct. Objevují se v něm fragmenty cesty do Ameriky, spojené především s manželem Frosiny, a otázka, jestli je únik tím nejlepším rozhodnutím. Závěrečné dějství příběhu je zaměřeno na Frosinu a jejího syna. Ten se před vojenskou akcí osvobození města rozhodne navštívit svou milou, ale při návratu zpět je postřelen německým vojákem. Nicméně i tak se vrací zpět k partyzánům, aby jim pomohl v osvobození města. Zde se také shledá se svou matkou Frosinou, která ještě netuší, že její syn byl postřelen. Najednou se začnou ozývat vítězné pokřiky, když partyzáni získají zpět své město. Radost ovšem střídá melancholie, protože mladík umírá v náruči své matky, která se nedokáže radovat z vítězství. Jediné, co v životě měla, byl její syn, o kterého kvůli válce právě přišla. Klima umírá jako národní hrdina a Frosina je v očích místních odbojářů jako jejich matka. I přesto, že se jedná o oslavu partyzánského hnutí, které hrdinsky osvobodilo jedno z měst v Makedonii, jedná se také o určité melodrama, které jako by dokreslovalo celkovou atmosféru tohoto filmu. Téma příběhu není úplně typické pro partyzánský film, nicméně i tak nese hodnoty této kinematografie. Mladý hoch zapálený pro odboj, partyzáni vítězí nad nepřáteli, objevuje se zde i romantická duše válečného hrdiny, která byla pro socialistický realismus typická. Nechybí zde ani motiv vlaku, který se ve filmu několikrát objevuje jako symbol revoluce a vítězství. Především je zde dán veliký prostor ženě, matce, která se od počátku filmu stává symbolem utrpení, jako by na svých ramenou nesla tíhu celé země.¹¹⁰

Zajímavý není jen narativ, režisér snímku Vojislav Nanović dokonale pracoval s makedonskou kulturou, což přenesl i do svého filmu. Nastínil, jaký byl život během války

¹¹⁰ *Frosina* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Vardar film, 1952.

na vesnici i ve městě, jak se lidé stavěli k okupaci, jak se jim žilo a jak si zachovávali své kulturní návyky ve velice složité době. Film je díky takovým prvkům více autentickým a divák si tak může představit, jak se cítili hlavní hrdinové příběhu. Jedná se o první makedonský hraný film (úplně prvním byl dokumentární snímek *Žito narodu*, 1945), což je velice důležité, jelikož se poprvé makedonština objevuje na komerčním filmovém plátně.¹¹¹ Postava Frosiny se stala obrazem a zprostředkovatelem národního ducha Makedonie a její historie. Snímek je také podtržen folklórní muzikou, která zdůrazňuje melancholii celého příběhu. To, co je možná také překvapujícím faktem je, že se Nanović vyhýbá jakékoliv geografické konkrétnosti. Není totiž jasně udáno, kde a kdy přesně se příběh odehrává.¹¹² Film splňuje normy národního realismu, ale je pod ním bezpochyby podepsán i osobní styl Vojislava Nanoviće. Propojením několika elementů, vlastních zážitků, vlastní sebereflexe, zobrazením příběhů skrze různé události a psychologické reflexe se mu podařilo vytvořit unikátní snímek válečného žánru.¹¹³ V historii partyzánského jugoslávského filmu není příběh, který by byl jako tento melancholický film věnovaný jedné staré ženě.

2.3.2 *Campo Mamula* (1959)

Campo Mamula je dalším příkladným dílem národního realismu, ovšem vzhledem k tomu, že byl film natočen na konci 50. let, vymyká se tradiční tematice i motivům, které bylo do té doby v partyzánském filmu možné vidět. Jedná se o psychologické drama, které popisuje život partyzánských válečných zajatců, kteří jsou na ostrově Mamula hlídáni německými a italskými vojáky. Velice důležitá je první sekvence filmu, jelikož je zde znázorněna morálka, která ve vedení panovala.¹¹⁴ Italové jsou zde zobrazeni přátelsky i přesto, že jsou bachaři. Ke svým zajatcům se chovají slušně a z vlastní kapitulace se radují, jelikož stejně jako partyzáni touží po míru, a hlavně vlastní svobodě. Se svými vězni soucítí, protože se cítí stejně jako oni uvěznění na ostrově daleko od břehů Černé hory. Zlo je zde zobrazeno skrze německé vojáky, kteří po italské kapitulaci přijíždějí na ostrov. Němci, kteří se ani po ústupu Itálie nechtějí vzdát, přebírají hlavní vedení tábora. Italové, kteří se k Němcům nechtějí přidat, jsou věznění společně s partyzány. Zde je vidět jeden z typických znaků partyzánského filmu, a to ten, že partyzáni vůči Italům, kteří jsou s nimi společně zavřeni, nevykazují žádnou zášť ani nenávist. Naopak jsou zde zobrazeny velice lidsky, dobrosrdečně, jsou milosrdní k vojákům, kteří se odmítli přidat

¹¹¹ ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga druga. Beograd: Institut za film, 1984, s. 227.

¹¹² Tamtéž, s. 229.

¹¹³ VOLK, Petar a kol. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film, 1986, s. 338. ISBN 86-7227-004-5.

¹¹⁴ ČOLIĆ, pozn. 111, s. 390.

k německé diktatuře. Což působí poměrně obdivuhodně, když je tu celou dobu drželi v zajetí. Skutečnost tedy byla daleko od toho, co je ve filmu zobrazeno. V roce 1943 se Tito se svými partyzány dostali i na území Černé Hory, otevřené bitvy a boje vedly k trvalému poškození černoohorské severní krajiny. Nicméně právě tento rok se pro partyzánské hnutí stal důležitým právě díky italské kapitulaci. Partyzáni se tak dočasně mohli zmocnit okupovaných územích a zbraní. Jenže nedlouho poté se do Černé Hory opět dostávají Němci¹¹⁵, což je možné vidět i ve filmu *Campo Mamula*. Tento koncentrační tábor na ostrově Mamula byl za italské okupace jadranského pobřeží proslulý svou surovostí a krutostí.¹¹⁶

Příběh se z úvodní scény přesouvá do dalšího dějství. Režisér Velimir Stojanović postupně rozebírá a analyzuje jednotlivé postavy, které krok za krokem vytvářejí narativ celého filmu. Věznům je nabídnuta svoboda, pokud pro Němce zničí miny, které jsou umístěné v moři okolo ostrova. Je vytvořeno několik týmů, které ihned začnou pracovat na odstranění. Problémem však je, že nikdo pořádně neví, jak takovou bombu zničit. Jediný fyzik mezi vězni, který má povědomí, jak zničit bombu, odmítá spolupráci a přidat se k Němcům. Příběh je velice napínavý a dramatický, divák absolutně netuší, zda bomba vybuchne nebo nikoliv, kdo přežije, kdo umře a celková atmosféra je strhující. Hlavní hrdinové filmu jsou proměnliví stejně jako samotné dějství, skrze jejich charakteristiky se odehrává čím dál větší drama. Tým má za úkol nejdříve najít minu, kterou musí pod vodou uvolnit, aby vyplavala na hladinu. Takto se vždy střídají v daných skupinách, jedna skupina pracuje na moři a druhá na souši. Po vylovení min je totiž také nutné je zneškodnit, je zde tedy ukázán kompletní proces od vylovení min až po jejich zničení. Mezi jednotlivými postavami panuje obrovská nedůvěra, která ovšem postupně přerůstá v přátelství. Scény jako jsou manipulace s minami či jejich zneškodnění jsou zdůrazněny dramatickou hudbou, která ještě více prohlubuje strach z potencionálního neštěstí. Jedna skupina při manipulaci s minou v moři umírá a skrze tuto tragédii je zobrazena obrovská síla výbuchu a ohromující síla válečných zbraní. Zajatci jsou postupně propouštěni, zdaleka to však neukazuje na dobrosrdečnost Němců. Hlavním důvodem propouštění je, aby se vojáci ujistili, že je průjezd skutečně bezpečný. Poté, co je jisté, že loď se skrze minové pole dostane, je na vězně střeleno z hradeb tábora. Někteří jsou zabiti, ale někteří přežijí. Ti, kteří přežijí se dostanou až na pevninu, kde naplánují záchrannou akci ostatních partyzánů. Vracejí se zpět, někteří jsou zabiti, jiným se podaří utéct. Celý příběh je soustředěn hlavně na samotný tábor. Je zde však jedna delší scéna, která ukazuje

¹¹⁵ ŠÍSTEK, František. *Stručná historie států: Černá Hora*. Praha: Libri, 2017, s. 83. ISBN 978-80-7277-355-8.

¹¹⁶ HEŘMANOVÁ, Nina, SVATONĚ, Josef a HEDÁNEK, Jiří. *Jadranské pobřeží Jugoslávie*. Praha: Olympia, 1988. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:72c60000-f72b-11e3-97df-5ef3fc9bb22f>

svět mimo ostrov Mamula. Tato pasáž zobrazuje, jaký dopad měla válka na zemi, za kterou partyzáni tak usilovně bojovali. Všechno je zničeno, po ulicích se válejí mrtvá těla civilistů a místo vítězného jásotu není slyšet nic víc než pláč, zármutek a bolest.¹¹⁷

2.4 Filmy inspirované národními literaturami

Důležitou součástí jugoslávského filmu se stala i literatura. Jednalo se především o jednotlivá díla národních spisovatelů, která nebyla politicky angažovaná proti komunistickému režimu, případně byla přetvářena podle aktuálních politických potřeb. Když pomínu výše zmíněný partyzánský film, který z určité části také vznikl z knižních předloh (Krlježa, Kovačić), tento druh filmu se stal pro diváky atraktivnějším a lákavým. Zfilmování některých knižních děl otevřelo bránu novým žánrům, tudíž se vedle klasického a partyzánského filmu, začaly objevovat i divácky oblíbenější filmy. Do popředí se pomalu dostávají melodramata s každodenní tematikou. Dokonalým příkladem je toho film *Anikina Vremena* (1954) režiséra Vladimira Pogačiće. Příběh vypráví o mladé dívce Anice, která je bezmezně zamilovaná do muže, který její lásku není schopen opětovat. Anika se tedy vydá na cestu, na které očekává, že nalezne muže, do kterého se znovu zamiluje a který bude schopen její city opětovat. Závěr celého příběhu je velice tragický a končí její smrtí.¹¹⁸ Již z uvedeného je jasné, že tento film nemohl být prezentací národního realismu, ale samozřejmě vůči němu nebyl ani kritický. Snímek není politicky zabarvený, snažil se především reprezentovat jeho knižní předlohu. Respektive právě tohle byla pro režiséry jediná možnost, pokud chtěli v první polovině 50. let tvořit „svobodně“. Film *Anikina vremena* reflektuje stejnojmenné dílo spisovatele Iva Andriće (Travnik, 1892 – Bělehrad, 1975). Ivo Andrić byl jedním z literátů, kteří byli schválení KSJ, tudíž bylo možné podle jeho předloh vytvářet i filmová zpracování. Během 2. světové války žil v Bělehradě a o rok později se stal předsedou Svazu literátů Jugoslávie (*Savez književnika Jugoslavije*). Za Titovy Jugoslávie působil i jako čestný politik na území Bosny a Srbska, tudíž mu politický svět nebyl cizí. V roce 1961 mu byla udělena Nobelova cena za literaturu. Andrić psal často o osudech lidí, se kterými se setkal na místech, kde strávil většinu svého života. To bylo především v Travniku, Višegradu a Sarajevu.¹¹⁹ Mezi jeho nejvýznamnější díla patří *Travnická kronika*, která byla vydána v roce 1941. Ve stejném roce dokončil práci na knize

¹¹⁷ *Campo Mamula* [film]. Režie Velimir STOJANOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1959.

¹¹⁸ *Anikina vremena* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1954. Natočeno na motivy prózy Iva ANDRIĆE.

¹¹⁹ Andrić, Ivo. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 1.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=2618>

Most na Drině, ta ovšem byla vydána až po skončení 2. světové války.¹²⁰ Ivo Andrić byl i nadále je oblíbeným balkánským spisovatelem, který se často věnoval turecké tematice ve spojitosti s městy, ve kterých pobýval. Byl oblíbený nejen mezi čtenáři, ale úspěch mu zaručila i politická angažovanost a stranická podpora. Právě proto jeho díla mohla být publikována po celé Jugoslávii, a zároveň se jeho náměty mohly dále zpracovávat ať už ve filmové podobě či divadelní hře.

Během 50. let se poptávka po nových tématech neustále navyšovala a vedle melodramat se začal objevovat historický román. Určitá verze historického filmu již existovala, ať už v podobě dokumentů nebo partyzánského filmu. V tomto případě se jednalo o větší vstup do historie, a začaly být snímány historické filmy, které se věnovaly období i před 2. světovou válkou. Jedním z takových snímků se stal *Stojan Mutikaša* režiséra Fedora Hanžekoviće, který přišel do kin v roce 1954. Příběh vypráví o životě vesnického chlapce jménem Stojan Mutikaša, který se z poskoka postupně vypracovává na majetníka a zbohatlíka, a stává se jednou z hlavních autorit svého města. Zápletka jej o veškeré bohatství připraví, Stojan se následně dostává do vězení a závěrem si vezme svůj vlastní život.¹²¹ Hanžeković si za předlohu vybral stejnojmenný román spisovatele Svetozara Ćoroviće, který byl poprvé vydán v roce 1907.¹²² Svetozar Ćorović byl srbský literát bosenského původu narozen v roce 1875 v Mostaru, kde také v roce 1919 zemřel. Vedle svého spisovatelského talentu byl aktivní i v bosenské politice a v roce 1910 se stal poslancem v bosenském sněmu (*Bosanski sabor*). Během 1. světové války byl nejdříve vězněn a následně zraněn na bitevním poli. O dva roky později na následky traumatu umírá. Ćorović nepochybně patří mezi oblíbené srbské autory, psal především povídky, romány a malá dramatická díla, která byla velice tradiční a realisticky poetická. Mezi jeho nejznámější díla patří román *Majčina sultanija* (1906), drama *Zulumčar* (1913) či sbírka povídek *Komšije* (1912).¹²³ V případě románu *Stojan Mutikaša* se z pohledu Svetozara Ćoroviće nejednalo o historický román. Autor totiž reflektoval svou vlastní dobu, do které zasadil příběh jednoho chudého chlapce, ze kterého se stal mocný sedlák. Nicméně z hlediska režiséra Hanžekoviće se o historický román jednalo, a tak se na plátna dostal snímek *Stojan Mutikaša*, který poukázal na rurální život v Bosně a Hercegovině ještě před rakousko-uherskou anexí,

¹²⁰ ANDRIĆ, Ivo. *Travnička hronika*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945.; ANDRIĆ, Ivo. *Na Drini ćuprija*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945.

¹²¹ *Stojan Mutikaša* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1954. Podle stejnojmenného románu Svetozara ĆOROVIĆE.

¹²² ЋОРОВИЋ, Светозар. *Стојан Мутикаша*. Београд: Порталибрис, 2018. ISBN 978-86-7818-290-7.

¹²³ Ćorović, Svetozar. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 3.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13596>

což opět napomohlo k určitému rozvoji historicko-literárního žánru. Fedor Hanžeković si pro svůj film nezvolil knižní předlohu poprvé. V roce 1951 natočil film *Bakonja fra Brne*, poté následoval snímek *Stojan Mutikaša* a v roce 1957 film *Svoga tela gospodar*.¹²⁴ Dalším filmem, jenž se žánrově může hlásit k historicko-literární tématice je snímek *Ciganka* (1953) režiséra Vojislava Nanoviće. Příběh sleduje život cikánské zpěvačky Koštany. Ta se zamiluje do muže, jehož otec však svatbu s cikánskou dívkou neschvaluje. Nakonec ho kvůli svým předsudkům zabije a Koštana je donucena vzít si muže, kterého nemiluje.¹²⁵ Tento tragický příběh mladé dívky otevřel brány hned do několika tematických prostorů. Jedním z nich je, že film svým vlastním způsobem popisuje život cikánského etnika, a zasvěcuje tak diváky do nového kulturního prostředí. Dalším jevem je jakési zobrazení určitého stereotypu, který se zažil pro romské ženy. Krásná cikánská dívka, která umí nádherně zpívat, a když její hlas zazní v krčmě, všichni jí věnují pozornost. Dívka má samozřejmě dlouhé černé vlasy, nad uchem květinu a umí zpívat. Tento motiv můžeme vidět i v dalších filmech, které jsou zasazeny do jiného kulturního prostředí, např. film *Hanka* (1955), nebo velice známý Petrovićům film *Skupljači perja* (1967). Autor literární předlohy Borisav Stanković, srbský spisovatel, reflektoval v díle *Koštana* (1905) svou vlastní dobu. Stanković se narodil v roce 1876 ve městě Vranje na jihu Srbska, které ještě v tomto roce spadalo pod tureckou okupaci. Berlínský kongres však přinesl Srbsku několik změn. Jednou z nich bylo právě rozšíření území o oblast jižního Pomoraví, kde se mimo Vranje nacházela také významná města Niš, Pirot, Leskovac atd.¹²⁶ Stanković tedy vyrůstal v prostředí, které bylo ovlivněno osmanskými prvky a které z kulturního hlediska bylo velice rozmanité. Právě tyto okolnosti se projeví na jeho literárním talentu. Mimo jiné pracoval jako úředník, žil v Bělehradě, pohyboval se mezi městy Kraljevo a Niš. Navštívil Černou Horu a během roku 1915 byl rakouskými vojsky poslán z městečka Derwent zpět do Bělehradu, kde v roce 1927 zemřel.¹²⁷ Právě jeho dílem *Koštana* se inspiroval Vojislav Nanović ve svém snímku *Ciganka*. V tomto díle je dokonale zobrazen každodenní život a venkovské prostředí v okolí vranjské krajiny. Historicko-literární žánr se bezpochyby rychle uchytil, a stal se velice oblíbeným mezi diváky. Konečně byla možnost vidět v kinech i jiná kulturní prostředí, pozorovat osudy běžných lidí a prožívat s nimi jejich strastiplné příběhy. Podle dalšího románu Borisava Stankoviće *Nečista krv* (1910) v roce 1948 natočil režisér

¹²⁴ FIMON M., Dragan. *Roman u jugoslovenskom filmu: 1945-1990*. Beograd: Institut za film, 1999, s. 69. ISBN 978-8672-270-30-3.

¹²⁵ *Ciganka* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1953. Natočeno na motivy prózy Borislava STANKOVIĆE.

¹²⁶ ŠESTÁK, pozn. 58, s. 203.

¹²⁷ Stanković, Borisav. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 7.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57793>

Radoš Novaković film *Sofka*. Existuje zde určitá podobnost mezi dílem *Sofka* (1948) a *Ciganka* (1953), jelikož oba snímky popisují život ve vranjské krajině. Hlavními hrdinkami jsou krásné ženy, jejichž krása se jim stala osudnou. Právě to bylo časté téma spisovatele Stankoviće.¹²⁸ Mimo jiné kniha *Nečista krv* je v Srbsku neustále čtena a oblíbena, v současné době je dokonce dramaticky zpracována a je možné ji vidět v Národním divadle Bělehrad.

V roce 1953 se do kin dostal snímek *Vesna* režiséra československého původu Františka Čápa. Tento snímek umožnil rozvoj dalšího divácky oblíbeného žánru, jímž byla komedie. Právě snímek *Vesna* si získal oblibu i u vysokých státníků, mezi které patřil i sám Tito. V roce 1954 film dokonce získal Zlatou arénu.¹²⁹ Jedním z nejznámějších komediálních filmů, který byl natočen dle humoristického románu Stevana Sremca, se stal snímek *Pop Ćira i pop Spira*, který byl do kin uveden v roce 1957. Na tomto snímku jsou zajímavé hned dvě věci. Jednou z nich je, že se režisérkou filmu stala žena. Sofija Jovanović byla první srbskou filmovou i divadelní režisérkou. Druhou zajímavostí je, že se film vepsal do srbských dějin jako první jugoslávský dlouhometrážní snímek, který byl natočen barevně.¹³⁰ Zápětka filmu je zcela prostá. Mladý učitel Petar Petrović přichází do jedné srbské vesnice, kde žijí rodiny dvou popů – rodina popa Ćira a rodina popa Spira. Rodiny mezi sebou vycházejí výborně, přátelí se a navzájem si pomáhají, to se však mění právě s příchodem Petra. Každá z dcer z obou rodin by chtěla Petra za muže a zde začíná hlavní zápětka románu. Dochází k otevřenému sporu obou rodin, který vrcholí soubojem popů, které musí usmířit až samotný vladyka v Temešváru.¹³¹ Autor literární předlohy Stevan Sremac patřil bezpochyby mezi oblíbené srbské spisovatele a jeho humor se stal ikonický. Dílo *Pop Ćira i pop Spira* bylo poprvé vydáno v roce 1898 a stalo se jedním z nejčtenějších autorových děl.¹³² Téma je zasazené do Vojvodinské krajiny, kde se Sremac v roce 1855 ve městečku Senta narodil a kde také strávil značnou část svého života. Ve svých dílech často reflektoval vojvodinskou krajinu, vedle ostatních krajů, které si za svůj život oblíbil.¹³³ Na tomto díle se dá najít ještě jedna zajímavost. Sremac se totiž inspiroval jednou anekdotou, kterou mu vyprávěl jeho strýc. Tento vtip je původem z krajinné oblasti Bačka, má několik

¹²⁸ FIMON, pozn. 124, s. 84-84.

¹²⁹ *Slovinický film a František Čáp*. Přeložila Jana Šnytová; editovala Marie Barešová. Bystřička: Pavel Kotrla – Klenot, 2017, s. 17-18. ISBN 978-80-905649-2-3.

¹³⁰ LIEHM, pozn. 8, s. 235.

¹³¹ *Pop Ćira i pop Spira* [film]. Režie Soja JOVANOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1957. Podle stejnojmenné knižní předlohy Stevana SREMCA.

¹³² SREMAC, Stevan. *Pop Ćira i pop Spira* [online]. Bělehrad, 1884. [cit. 7.7. 2021]. Dostupné z Kod Kicoša: http://www.kodkicoša.com/pop_cira_i_pop_spira.htm

¹³³ Sremac, Stevan. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 7.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57618>

verzí, ale hlavním motivem je spor a boj dvou popů, z čehož čerpal i Sremac, který tuto anekdotu doplnil o celý příběh.¹³⁴ Kniha byla přímo dokonalým scénářem pro zfilmování. Dílo si našlo jak své čtenáře, tak i své filmové diváky.

Ve stejné době se také do popředí dostává sociální realismus, který přichází se snímky *Nevjera* (1953), *Koncert* (1954) a především *Svoga tela gospodar* (1957). Jisté také je, že otevření tohoto nového prostoru ve filmovém umění bylo do značné míry ovlivněno státní ideologií. V reakci na častou kritiku klasického a partyzánského filmu vedení KSJ umožnilo umělcům volbu nových témat prostřednictvím národních literatur, což se na první pohled mohlo zdát jako rozvolnění státního vlivu na filmovou industrii, nicméně realita byla poněkud jiná.¹³⁵ Výběr byl pečlivě kontrolován a některá díla byla dokonce poupravovaná tak, aby co nejvíce korespondovala s národním realismem a sloužila tak komunistické propagandě. Přesně tomu tak je například ve snímku *Bakonja fra Brne* (1951), jehož hlavním cílem bylo poukázat na špatnou stránku katolické církve, zesměšnit ji a ponížít.¹³⁶ Snímek *Koncert* (1954) se však danému stereotypu vymykal. Ačkoliv oficiálně nebyl zakázán setkal se s kritikou komunistického aparátu, což ovlivnilo budoucí kariéru režiséra Branko Belana, jenž byl od té doby do značné míry cenzurován a jeho tvorba prakticky uhasla. Nicméně snímek *Koncert* se po částečném rozvolnění politických poměrů během několika desetiletí stal přímo ikonou jugoslávské kinematografie, a do dnes je považován za jeden z nejlepších filmů své doby.¹³⁷ Film nebyl natočen podle knižní předlohy, ale scénář k němu vytvořil chorvatský spisovatel Vladen Desnica, dle krátké synopse režiséra Branka Belana. Belan si však scénář na konec přepsal k obrazu svému, tudíž se závěrečná verze obou umělců liší.¹³⁸ Důležité také je, že kameramanem byl Oktavijan Miletić, což filmu nepochybně dodalo jeho autentičnost. Oktavijan Miletić je považován za zakladatele chorvatské kinematografie, který během 2. světové války pracoval v institutu, který se zabýval uměním (*Hrvatski slikopis*), kde tvořil propagandistické dokumentární filmy.¹³⁹ V roce 1944 vyšel jeho první celovečerní hraný film *Lisinski*, který mapuje život prvního chorvatského operního skladatele Vatroslava Lisinkého. Jedná se o nejstarší dlouhometrážní chorvatský film, který byl zachován.¹⁴⁰ Ve své režii natočil

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ FIMON, pozn. 124, s. 21.

¹³⁶ *Bakonja fra Brne* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1951. Scénář napsán podle literární předlohy Sima MATAVULJI.

¹³⁷ POLIMAC, Nenad. *Leksikon YU filma*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2016, s. 12. ISBN 978-953-303-881-0.

¹³⁸ PETERLIĆ, Ante a kol. *Filmski leksikon A-Ž*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003, s. 305. ISBN 953-6036-67-3.

¹³⁹ Tamtéž, s. 392-393.

¹⁴⁰ PETERLIĆ, Ante. *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam international, 2012, s. 134. ISBN 978-953-7534-87-5.; *Lisinski* [film]. Režie Oktavijan MILETIĆ. NDH – Německo, Hrvatski slikopis, 1944.

několik krátkých a dokumentárních filmů, psal scénáře, a kromě snímku *Koncert* se jako kameraman podílel i na dalších významných filmech jugoslávské kinematografie. Patří mezi ně například snímky *Bakonja fra Brne* (1951), *Svoga tela gospodar* (1957), *Carevo novo ruho* (1961) a mnoho dalších.¹⁴¹ Snímek *Koncert* vypráví o životním příběhu klavíristky Emy. Skrze její život sledujeme osud jihoslovanských národů od roku 1914, skrze její vzpomínky na sarajevský atentát. Ema po 2. světové válce vzpomíná na svůj život, a jaké strasti jí přinesla výměna politických režimů a třídního boje. Po rvačce se svou vrstevnicí Gretou, která pochází z bohaté šlechtické rodiny Glajzner, si zraní kyčel a ochrne. O několik let později během diktatury krále Alexandra je donucena se svými kolegyněmi hrát na Gretině svatbě. Její láska k hudbě postupně uvadá. Během války se setká se svou dávnou láskou Berislavem, který unikl z tábora a snaží se ukrýt před ustaši. Emin život je naplněn bolestí. Po válce se z ní stane učitelka klavíru, nicméně vzhledem k tomu, co vše prožila se utápí v depresích a stává se z ní opuštěná a životem zničená žena.¹⁴² Film *Koncert* je velice melodramatický, ukazuje pravou stránku života v Jugoslávii během několika režimů. Prvky sociálního realismu se na něm uplatňují prostřednictvím třídních sporů, které zažívá Ema se šlechtickou rodinou Glajzner. Ema je několikrát ostrakizována společností, a musí se jako reprezentativní klavíristka podřizovat státnímu aparátu. Toto byl také jeden z důvodů, proč byl snímek *Koncert* ostře kritizován ze strany státu.

Během 50. let se tedy obecně začalo objevovat nespočet žánrových skladeb a nových filmových stylů. Knižní předlohy a národní spisovatelé se stali častou volbou a politicky korektním motivem hned několika filmů. Vedle své vlastní umělecké hodnoty, se taková díla mohla podílet i na vzdělání, a mnoho literátů díky nim nezůstala v zapomnění.

2.4.1 Kritika církve skrze snímek *Bakonja fra Brne* (1951)

Bakonja fra Brne je velice zajímavým snímkem, který v sobě spojuje veškeré elementy, které se v 50. letech v kinematografii uplatňovaly. Jeho autorem se stal režisér chorvatského původu Fedor Hanžeković (Bijeljina 1913 – Zagreb 1997), který sám své dílo řadil do žánru sociálního realismu (nikoli socialistického). Hanžeković vystudoval Filozofickou fakultu v Záhřebu a poté se přestěhoval do Londýna, kde se začal zajímat o fonetiku. Napsal několik esejí a dramatických her, a postupně se tak začal dostávat k filmu. Měl velký podíl na založení filmového centra v Záhřebu a na vytvoření filmového studia Jadran film.¹⁴³ Také přispěl

¹⁴¹ PETERLIĆ, pozn. 138, s. 38.

¹⁴² *Koncert* [film]. Režie Branko BELAN. Podle scénáře Vladana DESNICE. Jugoslávie, Jadran film, 1954.

¹⁴³ VOLK, pozn. 113, s. 247.

k založení časopisu *Filmska kultura*, což byl jeden z nejprestižnějších časopisů o filmu své doby. Právě uvedený snímek se stal jedním z jeho prvních celovečerních filmů, který si získal své publikum i v zahraničí.¹⁴⁴ Jeho sociální realismus ve snímku *Bakonja fra Brne* se vymezoval na úkor městského života, jenž byl prostřednictvím filmu zobrazován častěji. Proto si vybral právě předlohu stejnojmenného komediálního románu Sima Matavulji (Šibenik 1852 – Bělehrad 1908).¹⁴⁵ Mezi knižní předlohou a filmovým zpracováním je však jeden podstatný rozdíl. Simo Matavulja ve svém díle zobrazuje zajímavé prostředí Dalmatského záhoří. Za hlavního hrdinu si zvolil mladíka Bakonju, a prostřednictvím jeho života znázorňuje, jak se z něj postupně stává františkánský mnich, aby naplnil rodinou tradici, která v tomto rurálním prostředí byla identitou každého mladého muže. Román má realistické tendence, nese v sobě prvky komedie, a poukazuje na to, jaké příležitosti mohli mladí muži dostat, když se přidali k františkánskému řádu.¹⁴⁶ První vydání románu pochází z roku 1892, je tady jasné, že samotné dílo vyšlo v době, kdy katolická církev ještě pořád měla své přední postavení, což se však během půl století proměnilo. Film *Bakonja fra Brne* byl natočen v roce 1951¹⁴⁷, v době, kdy byl komunistický svět v rozporu s katolickou církví. Ačkoliv román a snímek sdílí stejný příběh, postavy a prostředí, divák si měl po shlédnutí filmu odnést úplně něco jiného než po přečtení knihy. Vzhledem k uvedeným historickým událostem, měl Hanžeković za úkol zobrazit katolickou církev v co nejhorším možném světle. Většina františkánů působí velmi nerudým a ignorantským způsobem, ani jejich vzhled není zrovna ukázkově mnišským (většina z nich je obézních). V divákovi toto může zanechat dojem, že pro Bakonju by bylo lepší, kdyby porušil rodinnou tradici, odešel z františkánského kláštera na Visovcu, a opustil hodnoty katolické církve. I když se tedy jedná o snímek, který vychází z jednoho z významných děl národní literatury, a sdílí s ním stejnou žánrovou základnu sociálního realismu, tak i přesto je v něm nepřímo propagován režim tehdejší Jugoslávie. Samozřejmě i sám Matavulj mnichy zobrazuje jako prázdné a nenaplněné, kteří jsou schopni přežít pouze na úkor svých věřících. Ovšem spisovatel se nepokoušel poukázat za každou cenu na špatnou stránku církevních řádů, ve svém díle chtěl ukázat každodenní život obyvatel Dalmatského záhoří. To stejné se však nedá říct o snímku *Bakonja fra Brne* režiséra Fedora Hanžekoviće.

¹⁴⁴ Tamtéž.

¹⁴⁵ ŠKRABALO, pozn. 40, s. 52.

¹⁴⁶ MATAVULJ, Simo. *Bakonja fra-Brne*. [online]. Bělehrad, 1981. [cit. 7.7. 2021]. Dostupné z: <https://tszoricaivanovic.files.wordpress.com/2013/09/simo-matavulj-bakonja-fra-brne.pdf>

¹⁴⁷ VOLK, pozn. 113, s. 247.

Příběh popisuje venkovský život v okolí Visovského jezera okolo roku 1870. V tomto kraji vyrůstá mladý muž Bakonja, jehož rodiče ho pošlou do kláštera na ostrově Visovac. Jedna z dokonale komických scén zobrazuje, jak se vesničané hádají, který z jejich synů bude do kláštera odveden. Tato scéna koresponduje se skutečnou historií na území chorvatského venkova v druhé polovině 19. století. Spousta rodin usilovala o umístění svých synů do kláštera, a to především z toho důvodu, aby se doslova zbavili jednoho hladového krku. Do konfliktu přichází františkánský mnich bratr Brne, načež roztržka mezi účastníky ihned utichne. Mnichovi je nabídnuto vše od pečeného masa až po víno, když se nají do sytosti, spokojeně odejde bez zaplacení a za svého učně si zvolí Bakonju. Bakonja odchází do kláštera, kde se seznámí s několika dalšími učedníky a mnichy. Jeho hlavním úkolem je postarat se o fra Brne, kterému dělá sluhu a plní jeho přání. Samotný snímek má několik dějových linií, je zde třeba poukázáno na morálku učedníků i mnichů. Mladí učedníci si řadu věcí zesměšňují, starší nemají v úctě, a pravidelně chodí tajně do hospody. Mniši jsou zde ukázáni v nejhorším možném světle, někteří jako smilníci, jiní jako lháři či podvodníci. Jejich nejčastější aktivitou je spánek, jídlo a modlení. Bakonja je jednoho dne načapán mnichem, který má milostnou pletku s jednou ze selek z nedaleké vesnice, jak utíká z kláštera, aby navštívil dívku, do které je zamilován. Fra Brne ho další den pošle za advokátem, aby mu předal nějaké dokumenty. Později je bratr Brne ostatními mnichy přemluven, aby ke zpovědi přijal jednoho bohatého hříšníka, přestože je fra Brne nemocen, kvůli penězům se rozhodne muže vyzpovídat. Hříšník se prezentuje jako několikanásobný vrah a fra Brne z tohoto šoku později umírá. Co však nevěděl je, že tento člověk byl pouze herec, kterého si najali ostatní mniši, aby se tak zbavili svého představeného. Po jeho smrti nastává několik komplikací s jeho majetkem, které má za úkol vyřešit Bakonja. Nakonec se však sám stává dědicem, odolá milostnému pokušení, vrací se zpět do kláštera a stává se mnichem.¹⁴⁸

2.4.2 *Hanka* (1955) a odlišný kulturní pohled

V roce 1955 přišel do kin film režiséra Slavka Vorkapiće *Hanka*, který jako někteří jeho předchůdci zkoumá život odlišného etnika než slovanského. Divákům se tak dostává nový pohled do jednoho etnického národa, který patří k dějinám Balkánu. Hlavní hrdinka příběhu je Romka Hanka, která je zamilovaná do romského chlapce Sejda, který v horách pracuje

¹⁴⁸ *Bakonja fra Brne* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1951. Scénář napsán podle literární předlohy Sima MATAVULJI.

s dřevěným uhlím. Do příběhu se však dostává jeden bohatý sedlák Ahmed, který žádá, aby se Hanka provdala za jeho syna Mušana. Hanka zamilovaná do Sejda však jeho žádost odmítá, a tak Ahmed společně s Mušanem naplánuje její únos. Sejdo ji zachrání a nedlouho poté se vezmou. Ahmed se jim pomstí tím, že Sejdu připraví o práci. Ten se mu chce pomstít a ve zlosti zapálí jeho kovárnu. Sejda je poslán do vězení a Hanka na něj oddaně čeká. Poté co se Sejda vrátí z vězení není schopen nalézt práci, a tak ho zaměstná Hančina příbuzná Ajkuna na svém pozemku. Ajkuna ho však svede, a tak oba podvedou krásnou cikánku Hanku. Hanka se to později dozví, a začne tvrdit Sejdovi, že zatímco byl ve vězení, tak se stala Mušanovou milenkou a že čeká jeho dítě. Ze žárlivosti ji Sejdo zabije, a chvíli poté zjistí, že byla nevinná a až do samého konce milovala pouze jeho. Osud Hanky je tragický a její krása ji přinesla jen neštěstí. Celková atmosféra filmu je ponurá a s každým konfliktem houstne. Mezi postavami totiž často dochází k hádkám a neshodám, které ještě prohlubují melancholický tón celého příběhu. Do tohoto dramatu je zakomponován i každodenní život romského etnika, a jejich soužití s Bosňáky. Pohled místních na romské etnikum je kritický, i když cikánku Hanku všichni muži zbožňují, díky její kráse a pracovitosti. Ve filmu je možné vidět, jak fungoval venkovský život v jedné vesnici na území Bosny a Hercegoviny, jak lidé pracovali a žili, a jak vypadalo kulturní prostředí „cizího“ etnika, které je zde popsáno poněkud stereotypně.¹⁴⁹ Režisér snímku Vorkapić se v roce 1920 dostal do Ameriky. O rok později získal práci v Hollywoodu, kde se během následujících let svého života podílel na několika filmech jako scénárista, spolupracovník či pomocník režiséra (*Joan of Arc*, 1948, Victor Fleming). Film *Hanka* je jeho jediným projektem v roli režiséra.¹⁵⁰ Je patrné, že právě díky americkým vlivům je film dokonale dramatický, diváka nenechá chvíli vydechnout, je kompozičně dobře natočen a zpracován. Scénář k filmu napsal Isak Samokovljija, který drama *Hanka* v roce 1954 samostatně vydal. Isak Samokovljija (Goražde, 1889 – Sarajevo, 1955) patřil mezi významné sarajevské spisovatele, byl sefardským Židem a ve svých dílech se často věnoval životě Sefardů v Bosně a osudu obyvatel ve městě Sarajevo během válečných let. Mezi jeho nejvýznamnější dílo patří sbírka povídek *Nosač Samuel*, která bylo poprvé vydána v roce 1946.¹⁵¹ Jeho drama *Hanka* bylo přeloženo i do češtiny ve sbírce povídek *Šalamounova pečeť*. Jedná se o sbírku povídek, která je složena z originálů *Sabrana djela I, II, Svjetlost a Sarajevo 1967*. Tyto povídky vybral a přeložil slavista Dušan Karpatský a v roce

¹⁴⁹ *Hanka* [film]. Režie Slavko VORKAPIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1955. Scénář napsán dle stejnojmenné literární předlohy Isaka SAMOKOVLJIJI.

¹⁵⁰ VOLK, pozn. 113, s. 367.

¹⁵¹ Samokovljija, Isak. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 7.7.2021]. Dostupné z: enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54315

1989 byl překlad vydán v nakladatelství Odeon.¹⁵² Jeho příběh se ve většině shoduje se samotným filmem, a to především z toho důvodu, že se Isak podílel i na psaní scénáře. Samokovljija byl dobře seznámen s romským životem a zaznamenával především to, co viděl, popřípadě co sám během svého života zažil. Příběh je samozřejmě smyšlený, ale konkrétní reálie jako byla práce na vesnici, každodenní život apod. byly sepsány tak, jak je autor viděl a vnímal. Ve svých dílech se často věnoval právě tomu, jak se k cizím etnikům stavěli obyvatelé Bosny a Hercegoviny, jak jejich očima byli vnímání Židé či Cikáni a jaké stereotypy byly ve spojení s touto problematikou zažité. Například v povídce *Mirjaminy vlasy* popisuje život jedné židovské dívky, která byla nenáviděná sefardskou společností, jelikož měla blondřaté vlasy, malý nos a velice světlou pleť. Mezi ostatními dětmi, které měly tmavé oči a černé kudrnaté vlasy, velice vyčnívala. Tak byla šikanována především svými vrstevníky, ale častokrát i stařešinou. Oslovovaly ji žlutá koza a ve společnosti převládal názor, že je Němka, nikoli Židovka. Její životní příběh je od samého počátku tragický, později onemocní a vypadají jí vlasy. Mirjama z toho má však radost, jelikož doufá, že jí narostou vlasy černé a kudrnaté a zapadne mezi ostatní děti. Děti k ní však nebyly milosrdné ani kvůli její nemoci a z ulice do jejího okna na ní opět pokřikovaly nadávku koza žlutá. Tak končí Mirjamin příběh, plný bolesti.¹⁵³ Tato povídka dokonale ukazuje stereotypy židovské komunity kolem roku 1930 v Sarajevu. Nejen, že existovala určitá představa okolní společnosti o tom, jak vypadá „pravý“ Žid, ale tato představa panovala i v samotné židovské komunitě. Vedle povídky *Hanka* je tedy i tento příběh dokonalým pohledem do rozdílných světů, které však v Bosně a Hercegovině fungovaly a existovaly vedle sebe několik staletí.

Film *Hanka* se stal oblíbený hlavně díky své dramatickosti i rozmanitosti. Je zřejmé, že od 50. let se kinematografie neustále rozrůstala o další žánry, kulturní prostředí a zobrazovanou krajinu. Hory už nebyly spojené jen s pochodem partyzánů během války, ale i s rurálním životem a obživou. Bitvy se neodehrávaly mezi vojáky, ale v samotném nitru hlavních hrdinů. Hrdinové nekončili zabiti ustašovci či nacisty, ale umírali z nešťastné lásky, ze žárlivosti a jiných životních strastí, kterým se kvůli svému osudu nemohli vyhnout. Kinematografie se tak stále více přibližovala realitě diváka, ukázala mu svět, který i přes kulturní odlišnosti znal. Svět, ve kterém se musí pracovat, milovat, pečovat o svou rodinu i blízké. Byla to však realita, kterou zažíval každý prostý člověk, a najednou v tom nebyl sám. Najednou i filmoví hrdinové začali zažívat to, co normální lidé.

¹⁵² SAMOKOVLJIA, Isak. *Šalamounova pečeť*. Přeložil Dušan Karpatský. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-2070660-7.

¹⁵³ Tamtéž, s. 65-72.

2.4.3 *Svoga tela gospodar* (1957)

Jedním z úspěšných filmů své doby se stal snímek režiséra Fedora Hanžekoviće *Svoga tela gospodar*, který byl uveden v roce 1957. Film byl natočen dle stejnojmenné povídky Slavka Kolara, a mezi diváky se stal velmi oblíbeným.¹⁵⁴ Příběh popisuje život v jedné chorvatské vesnici kolem roku 1930. Pod dozorem mladíka Ivy uhynou krávy, které patřily jeho rodině a byly pro ně nejcennějším majetkem. Iva se dostává do problému a jeho otec Jakov se snaží z této překerní situace dostat. Donutí svého syna oženit se s dívkou Rožou, která je z bohaté rodiny. Roža je nejstarší dcerou v rodině, je chromá a pro Iva nepřitažlivá. Iva se z počátku rozhodnutí svého otce nechce podřídít, ale cítí se zodpovědný za smrt rodinného dobytka, a nakonec se sňatkem souhlasí. Jeho rodina dostane obrovské věno a mimo jiné i krávu. Iva se není schopen smířit se svou novou ženou, neustále jí připomíná její nedostatky, trápí sebe i ji a k Rože se chová nemilosrdně a krutě. Manželé spolu nesdílejí lože, a tak je jejich manželství nekonzumované a bezdětné. Soužití obou přináší jen utrpení. Roža má Ivu ráda, ale on není schopen její city opětovat. A tak se Iva zařekne „*svoga tela gospodar*“, tedy stane se z něj pán svého vlastního těla.¹⁵⁵

Knižní předloha i film se řídí pravidly sociálního realismu. *Svoga tela gospodar* poukazuje na chudobu a zaostalost chorvatského venkova, i na mentalitu a kulturu místních obyvatel.¹⁵⁶ Dalo by se říct, že je do značné míry vůči třídnímu dělení dost kritický. Což je právě patrné ze samotného narativu filmu. Tedy chudý mladík je donucen vzít si bohatou nevěstu, kterou nechce, jen aby jeho rodina získala majetek a nemusela žít v naprosté chudobě. To dobře korespondovalo i s autorovo realitou, respektive s politikou komunistického režimu v oblasti třídní společnosti. Celková atmosféra filmu působí poněkud komediálně. Některé dialogy působí komicky a postavy jsou zobrazeny velice barvitě až fádně. Nicméně ve snímku převládá melancholie vesnického života, která přerůstá v životní tragédii dvou mladých lidí. Stejně jako ve filmu *Bakonja fra Brne* i zde Hanžeković využívá klasického vyprávěcího stylu, který se pro něj stal typickým. Na filmu se měl původně společně s Kolarem podílet režisér Ante Babaja, ale z důvodu nedostatečné politické angažovanosti mu projekt nebyl udělen.¹⁵⁷ Povídkář a spisovatel Slavko Kolar se narodil v roce 1891 a zemřel v roce 1963 v Záhřebu. Vedle psaní povídek se také zabýval francouzským jazykem

¹⁵⁴ VOLK, pozn. 113, s. 249.

¹⁵⁵ *Svoga tela gospodar* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1957. Podle stejnojmenné předlohy Slavka KOLARA.

¹⁵⁶ PETERLIĆ, pozn. 138, s. 664.

¹⁵⁷ GILIĆ, Nikica a kol. Ante Babaja (1927-2010). In *Hrvatski filmski ljetopis* 16, 2010, č. 62, s. 6. ISSN 1330-7665.

a agronomií. Během 2. světové války se účastnil partyzánského odboje, což mu umožnilo dostat se na listinu vybraných spisovatelů jugoslávské literární tvorby.¹⁵⁸ V roce 1946 se stal viceprezidentem Matice chorvatské a během let 1947–1951 působil jako předseda Společnosti chorvatských spisovatelů (*Društvo književnika Hrvatske*). Ve svých knihách proslul svým humorem, ironií a groteskami. Jeho díla byla sice humoristická, ale zároveň se v nich ukrývala tragičnost. Kolar především analyzoval život chorvatského venkova a prostých lidí, čímž do literatury přenesl jejich obraz. Právě za svou novelu *Svoga tela gospodar* získal v roce 1937 cenu JAZU (Jugoslávská akademie vědy a umění), kde dokonale nastínil psychologii venkovského obyvatelstva.¹⁵⁹ Samotný snímek také získal jednu z prestižních cen. Na Filmovém festivalu v Pule si Hanžeković za svůj film *Svoga tela gospodar* odnesl první cenu kritiky a druhou cenu poroty, což napomohlo k jeho častému promítání i oblíbenosti.¹⁶⁰

Dílo je dokonalým příkladem psychologického dramatu i sociálního realismu, který se vedle ostatních uměleckých směrů začal objevovat jak ve filmu, tak v literatuře čím dál více. Hanžeković se opět prokázal jako schopný režisér, který si dokáže s literární předlohou bez problému poradit, stejně jako ve snímku *Bakonja fra Brne* (1951). Obě díla se stala odkazem jugoslávské kinematografie, a předznamenala budoucí rozvoj filmového průmyslu.

2.5 Tanhoferův neorealismus a *H-8* (1958)

Filmový režisér, scenárista, kameraman a pedagog Nikola Tanhofer byl bezpochyby jedním z velikánů chorvatského, za své doby jugoslávského, filmu. Jeho snímky jsou při různých výročích a příležitostech v Chorvatsku promítány dodnes, a jsou často doplněny anglickými titulky, aby i cizinci mohli vidět a sdílet chorvatské národní dědictví. Tanhofer se narodil v roce 1926 v městské části Záhřebu Sesvete. Už na střední škole se začal zabývat fotografií a filmem, a stal se členem Amatérské kinematografické společnosti Rumunsko (*Kino-amatersko društvo Romanija*). Po maturitě začal pracovat ve filmovém průmyslu jako technik a pomocný kameraman. V roce 1947 odešel do Prahy, kde po krátkou dobu pracoval ve filmovém studiu Barrandov.¹⁶¹ Opět se vrátil do svého rodného města, kde dostal práci jako kameraman reportáží pro společnost Jadran film. Mezi jeho první filmové spolupráce patřily snímky *Zastava* (1949), *Ciguli Miguli* (1952) a *Opsada* (1956). Později pracoval jako kameraman s významnými režiséry, mezi které patřili Branko Bauer,

¹⁵⁸ Kolar, Slavko. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 12.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32350>

¹⁵⁹ Tamtéž.

¹⁶⁰ GILIĆ, pozn. 36, s. 60.

¹⁶¹ BERKOVIC, Zvonimir a kol. *Tanhofer*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, s. 307. ISBN 978-953-7033-51-4.

Krešo Golik, Ante Babaja a mnoho dalších.¹⁶² V roce 1957 byl uveden první celovečerní film v jeho vlastní režii *Nije bilo uzalud*. Film ukazuje příběh mladého protagonisty lékaře Jury, který se stěhuje do svého rodného města Krnje, aby převzal lékařské místo po doktorovi Radićovi, který odchází do důchodu. Jurova žena Vera z nové pracovní nabídky není nadšená, jelikož nechce žít v tak opuštěném a zaostalém kraji. Nicméně Jura se cítí dlužný starému lékaři, který byl nejlepším přítelem jeho zesnulého otce a po jeho smrti mu pomohl se studiem v Záhřebu. Jura se zde setkává s pověřivým venkovským obyvatelstvem, které žije v bažinatém kraji a věří na čarodějnice. V bažinách totiž žije šarlatánka Čarka, ke které chodí se svými zdravotními problémy. Jura tak zůstává bez pacientů a jeho pokus o očkování venkovských dětí proti onemocnění tyfu končí nezdarem. Jurovým jediným přítelem a pacientem se stává Mija Kladar, který mu je nakloněn. Později se Jura sblíží i s Radićovo dcerou Bojkou, které je však pouhých 17 let. Nedlouho poté, co mladý lékař přichází do vesnice, se začínají objevovat podezřelá úmrtí, které se rozhodne prošetřit.¹⁶³ Film vznikl podle scénáře chorvatského spisovatele, dramatika a divadelního herce Pero Budaka, který s Tanhoferem na tomto snímku spolupracoval. Film byl dokonce promítán na Filmovém festivalu v Berlíně.¹⁶⁴ Ve snímku *Nije bilo uzalud* Tanhofer spojuje prvky melodramatu s prvky thrilleru a hororu. Zasazení příběhu a hlavní zápletky do bažin dodává filmu tíživou a tajemnou atmosféru, která dokresluje dramaticnost celého dějství. Na kvalitě a úspěchu filmu se také bezpochyby podílely dokonalé herecké výkony. Tanhofer byl jedním z nejlepších kameramanů své doby a jeho manipulace s mobilní kamerou přispěla k dotvoření celkového obrazového vjemu. Film se ve své době stal jedním z nejzajímavějších snímků jugoslávské kinematografie, a zapsal se do chorvatských filmových dějin.¹⁶⁵

V roce 1958 přišel do kin bezpochyby nejúspěšnější a nejlepší Tanhoferův film *H-8*. Tento snímek se stal jedním z raných modelů nové moderní kinematografie, jelikož v něm režisér použil prvky italského neorealismu a psychologického realismu. Příběh je prezentován vypravěčem, který divákovi popisuje, co se právě děje. Mimo to jsou zde také dialogy jednotlivých postav, prostřednictvím kterých se dozvídáme informace o postavách i odehrávaných událostech. Příběh je rozdělen do jednotlivých sekvencí a je vyprávěn retrospektivně.¹⁶⁶ V první části je nastíněn závěr filmu, a až poté je ukázáno, co předcházelo

¹⁶² ŠKRABALO, pozn. 33, s. 222-223.

¹⁶³ *Nije bilo uzalud* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1957.

¹⁶⁴ BERKOVIC, pozn. 161, s. 307.

¹⁶⁵ ŠKRABALO, pozn. 1, s. 236.

¹⁶⁶ PAVIČIĆ, Jurica. H-8...: film socijalističke katastrofe. In *Hrvatski filmski ljetopis* 19, 2013, č. 73–74, s. 139. ISSN 1330-7665.

a jaký měla tato událost dopad na jednotlivé protagonisty. Samotný příběh je rekonstrukcí dopravní nehody, která se skutečně udála v roce 1957 na trase Záhřeb-Bělehrad. Neznámý řidič osobního vozidla způsobil dopravní nehodu kamionu a linkového autobusu, při které zemřelo několik osob. Řidič okamžitě zhasl světla a z místa nehody ujel. Jediné, co svědci nehody dokázali zaznamenat, byly počáteční znaky jeho registrační značky H-8.¹⁶⁷

Snímek začíná střetem linkového autobusu a kamionu, který se stal v noci 14. dubna roku 1957. Nehodu způsobil výše zmíněný řidič osobního vozidla, který z místa nehody ujel. Situaci velice dramaticky a vypjatě popisuje vypravěč, který komentuje i zbytek filmu. Při nehodě zemře několik cestujících, a mnoho pasažérů je zraněno. Z počátku filmu to působí, že je jasné, kdo při nehodě zemře, jelikož jsou sedačky očíslovány a každý cestující má určené místo. Postavy se však později v autobuse neustále přesouvají. Po nehodě a vyšetřování se příběh vrací na samý počátek – tedy na autobusovou zastávku v Záhřebu, kde cestující nastupují do autobusu. Postupně je divák seznámen s jednotlivými osudy cestujících. V autobuse sedí studentka klavíru Alma Novak, s níž se začne družít novinář Boris, jeho kolegové a přátelé. Dále cestuje herec Krešo Miljuš se svojí ženou, a mnoho dalších postav, z jejichž životních příběhů je poskládán kompletní obraz celého filmu. Některé postavy mezi sebou komunikují a seznamují se. Současně je představena i posádka kamionu. Kamion řídí Rudolf Knez a jeho syn Vladimir. Později se k nim připojí Rudolfův přítel z vězení Franjo Rosić, jemuž se cesta také stane osudnou. Do toho neustále zaznívá hlas vypravěče, který zlověstně oznamuje hrozící nehodu a počty mrtvých, načež cestující v autobuse neustále mezi sebou mění sedadla a přeseďávají si. Na samém konci filmu, před hrůznou nehodou hraje jazzová hudba. Závěrem filmu je vidět cesta z pohledu řidiče osobního automobilu, který nehodu způsobil.¹⁶⁸

Jednotlivé příběhy lidí, kteří cestují v autobuse a posádky kamionu poskládaly kompletní obraz filmu *H-8*. Snímek pravdivě a velice do detailu popisuje skutečnou nehodu, která se stala v roce 1957, aby byla zachována autentičnost celého neštěstí. Oproti tomu jsou všichni protagonisté od základu smyšlení, nekorespondují se skutečnými cestujícími a posádkou kamionu.¹⁶⁹ Výborné herecké výkony jugoslávských herců a jejich profil se promítnul do jednotlivých charakteristik postav. Cestující jsou obyčejní lidé, kteří zažívají strasti každodenního života, což filmu napomohlo k úspěchu. Režisérovi Nikolu Tanhoferovi, který mimo jiné na snímku spolupracoval s vynikajícím režisérem Zvonimirem Berkovićem,

¹⁶⁷ Tamtéž.

¹⁶⁸ *H-8* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1958.

¹⁶⁹ *H-8* [online]. ©2004-2021 Kino Tuškanac [cit. 12.7.2021]. Dostupné z: <http://kinotuskanac.hr/movie/h-8>

se podařilo všechny tyto prvky zasadit do stísněných prostorů autobusu a kamionu, čímž vytvořil unikátní dílo své doby, a dokázal, že je nejen výborným kameramanem, ale i režisérem.¹⁷⁰ Neustálý pohyb cestujících a výměna sedaček vytváří přímo thrillerovou podívanou, a do samého konce filmu divák netuší, kdo z cestujících zemře, víme pouze na jakých místech se tomu tak stane. Každá změna v zasedacím pořádku mění i vztah mezi cestujícími. Jednotlivé záběry autobusu, které byly vytvořeny z maket a kulis, jsou díky Tanhoferově práci se scénériemi uvěřitelné a mistrovsky provedené. Jednu z hlavních rolí si zde také zahrál herec Antun Vrdoljak. Ve filmu *H-8* ztvárnil postavu fotografa Vodopija.¹⁷¹ Antun Vrdoljak je mimo jiné také výborným režisérem, který natočil a produkoval několik významných filmů chorvatské kinematografie. Mezi jeho neznámější filmy patří *Ključ* (1965), *Kad čuješ zvona* (1969), *Povratak* (1979) atd. V roce 1982 vyšel jeho snímek *Kiklop* (1982), který natočil podle stejnojmenné předlohy známého chorvatského spisovatele Ranka Marinkoviće. V roce 1988 pak do kin přišel jeden z jeho nejznámějších filmů *Glembajevi*.¹⁷² Film byl natočen podle předlohy Miroslava Krleži *Gospoda Glembajevi* (*Páni Glembayové*), který poprvé vyšel v roce 1929. Po roce 1958 Tanhofer režíroval ještě několik vlastních filmů. Jednalo se o snímky *Osma vrata* (1959), *Sreća dolazi u 9* (1961), *Dvostruki obruč* (1963), *Svanuće* (1964), televizní minisérie *Letovi koji se pamte* (1967) a jeden z jeho posledních hraných celovečerních filmů *Bablje leto* (1970).¹⁷³

Film *H-8* (1958) se stal Tanhoferovou signaturou i jeho odkazem pro novou generaci autorů, která začala tvořit v 2. polovině 60. let. Již za své doby se snímek stal velice úspěšným, a v roce 1958 získal Velikou zlatou arénu na Filmovém festivalu v Pule za nejlepší film tohoto roku.¹⁷⁴ Tanhofer svým filmem dosáhl neuvěřitelného výsledku a *H-8* se stal jedním z klasických filmů chorvatské kinematografie, který je i v současnosti oblíben nejen mezi diváky, ale i filmovými kritiky.

¹⁷⁰ RADIĆ, Damir–ŠAKIĆ, Tomislav – KRAGIĆ, Bruno. In memoriam: Zvonimir Berković. In *Hrvatski filmski ljetopis* 59, 2009, č. 15, s. 16. ISSN 1330-7665. ISSN 1330-7665.

¹⁷¹ BERKOVIĆ, pozn. 161, s. 76.

¹⁷² ŠKRABALO, pozn. 32, s. 12-15.; *Ključ* [film]. Režie Vanča KLJAKOVIĆ, Krsto PAPIĆ, Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film, 1965.; *Kad čuješ zvona* [film]. Režie Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film, 1969. Inspirováno vojenským deníkem Ivana ŠIBLA.; *Povratak* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1966.; *Kiklop* [film]. Režie Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Televizija Zagreb, 1982. Podle stejnojmenného románu Ranka MARINKOVIĆE.; *Glembajevi* [film]. Režie Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film – FRZ, 1988. Natočeno podle dramatu Miroslava KRLEŽI *Gospoda Glembajevi*.

¹⁷³ BERKOVIĆ, pozn. 161, s. 310-312.; *Osma vrata* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Avala film, 1959.; *Sreća dolazi u 9* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1961.; *Dvostruki obruč* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1963.; *Svanuće* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1964.; *Letovi koji se pamte* [TV mini série]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, RTV Beograd – Zastava film, 1967.; *Bablje ljeto* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Dalmacija film – Kinematografi Zagreb, 1970.

¹⁷⁴ BERKOVIĆ, pozn. 161, s. 21.

2.6 Bulajićův neorealismus a *Vlak bez voznog reda* (1959)

Velikán chorvatské kinematografie Veljko Bulajić neodmyslitelně patří k historii jugoslávského filmu. Nejen, že se prokázal jako schopný režisér válečného filmu, dokázal do svých filmů přenést své vlastní nápady a individualitu. Několik jeho snímků patří do dnes k vrcholným uměleckým výtvorům. Veljko Bulajić se narodil v městečku Nikšić v Černé Hoře v roce 1928. V Sarajevu a Záhřebu vystudoval práva. Na počátku 50. let odcestoval do Říma, kde v roce 1957 dostudoval Centro di Sperimentale di Cinematografia. V Itálii pracoval jako asistent režisérů, mezi nimiž byli Giuseppe de Santis, Vittorio de Sica a Luigi Zampa.¹⁷⁵ V roce 1943 se také účastnil partyzánského odboje, nicméně nedlouho po svém připojení k partyzánům byl těžce zraněn. Prvním filmem, na kterém jako asistent spolupracoval s Vatroslavem Mimicou, se stal snímek *U oluji* (1952). Poté následovalo několik krátkometrážních snímků a v roce 1959 natočil svůj první hraný celovečerní film *Vlak bez voznog reda*. Bulajić byl nepochybně ovlivněn italským neorealismem, což je patrné z jeho snímků *Uzavreli grad* (1961) a *Obećana zemlja* (1986). Mezi jeho nejznámější filmy patří především ukázkové snímky válečného žánru, především *Kozara* (1962) a *Bitka na Neretvi* (1969)¹⁷⁶, jež se staly přímo spektáklem jugoslávského válečného filmu 60. let. Bulajić se v následující letech věnoval válečnému filmu a režíroval snímky *Veliki transport* (1983) či *Donator* (1989). Natočil i několik dokumentárních filmů, například dokument o ničivém zemětřesení, které zasáhlo Skopje v roce 1963 *Skopje 63* (1964).¹⁷⁷ Za tento snímek dostal několik mezinárodních ocenění. Veljko Bulajić je ve filmovém průmyslu aktivní dodnes. Jeho poslední režisérský film a zároveň první snímek, který natočil po rozpadu Jugoslávie, vyšel v roce 2006 pod názvem *Libertas*. Jedná se o biografický film, který sleduje život a dílo známého dubrovnického spisovatele Marina Držiće.¹⁷⁸

V druhé polovině 50. let již nebylo žádnou novinkou, že se vedle klasického a partyzánského filmu objevovaly filmy, které byly více realistické a objektivní. První dva režiséři, kteří se pustili do tohoto experimentu, byli právě Branko Belan a Veljko Bulajić. Nicméně zatímco Belanovi se snímek *Koncert* (1954) vymstíl a předznamenal konec jeho filmové kariéry, Bulajićův snímek *Vlak bez voznog reda* (1959) dostal režiséra na samotný

¹⁷⁵ GRZEGORZ, Balski. *Directory of Eastern European film-makers and films 1945-91*. Westport: Greenwood Press, 1992, s. 38. ISBN 0-313-28278-1.

¹⁷⁶ Bulajić, Veljko. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 12.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10103>

¹⁷⁷ Tamtéž.

¹⁷⁸ *Libertas* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Chorvatsko, Jadran film – Hrvatska radiotelevizija, 2006.

vrchol jugoslávské kinematografie. Oba snímky jsou opozitem klasického filmu, mají neorealisticke prvky, které byly pro soudobou kinematografii absolutní novinkou.¹⁷⁹ Hlavním motivem filmu *Vlak bez voznog reda* je poválečná kolonizace bohatého a plodného panonského kraje na území Chorvatska obyvatelstvem žijícím v chudé oblasti Dalmatského záhoří. Příběh začíná na jaře roku 1946, kdy vláda nově založeného státu darovala chudým sedlákům bohatá území na východě. Většina obyvatel se rozhodne k přesunu do bohatších krajů a pod vedením zkušeného partyzánského oficíra putují vlakem do své nové domoviny. Někteří starousedlíci se rozhodnout, že zůstanou ve svém starém obydlí. Ostatní však odcházejí, nejdříve jdou kus pěšky a poté se zde objevuje typický motiv vlaku, jímž doputují až do samého cíle. Během cesty je divák seznámen se všemi protagonisty. Jejich příběhy jsou prosté i komplikované, někteří z nich mají život jednoduchý, jiní zase těžký. V mezistanici všichni vystoupí a společně oslavují začátek nového života. Mladíci sní o tom, jak se jednoho dne přestěhují do velkých měst, do Sarajeva, Záhřebu či Bělehradu a opustí tak venkovský život. Vedle toho se odehrává příběh mladé dívky, kterou chce její otec provdat za muže, kterého ona nemiluje, jelikož její srdce patří jinému. Dalším z příběhů je život osamělé matky, která bojuje s předsudky svého okolí. Nakonec se dočká šťastného konce, když do svého života pustí vysloužilého partyzána, který je hlavním organizátorem cesty. Poté co přijíždějí na místo, se odehrává hned několik událostí. Lidé oslavují, ale zároveň jedna rodina truchlí, jelikož během cesty zahynul jeden z jejich členů. Zároveň truchlí i dívka, která má být po příjezdu provdána za muže, kterého nechce. Najednou se naskytne dechberoucí pohled na bohatý a plodný kraj. V tom okamžiku také jedna z žen začíná rodit a přivádí na svět nový život, stejně jako se nový život otvírá i pro ostatní. Poslední část filmu se věnuje příběhu mladé dívky, která se má provdat za vybraného ženicha. Její matka se jí však na samém konci zastane a postaví se svému muži. Ten se umírní a smíří se s tím, že nebude tím, kdo určí osud své dcery. Mladá dívka si nakonec může vzít toho, koho opravdu miluje. Běží za svým milým a setkávají se na úrodném poli, což je doslova šťastný konec celého příběhu i závěr filmu *Vlak bez voznog reda*.¹⁸⁰

Jak jsem již uvedla začátkem této kapitoly, film využívá prvků italského neorealismu. Tyto prvky jsou patrné především v popisu prostých lidí, jejich každodenních životních strastí i radostí a zároveň celé hierarchie této venkovské společnosti. Na tento Bulajičův snímek měl vliv i klasický americký western, což je vidět ze záběrů, které ukazují otevřenou krajinu

¹⁷⁹ TURKOVIĆ, Hrvoje. Filmske pedesete. In *Hrvatski filmski ljetopis* 11, 2005, č. 41, s. 126. ISSN 1330-7665.

¹⁸⁰ *Vlak bez voznog reda* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1959.

a její hřejivost, která v člověku zanechává romantický dojem.¹⁸¹ Ve filmu je také poukázáno hned na několik stereotypů, které byly spojené s venkovským obyvatelstvem. Jedním z nich je zobrazení patriarchálního světa, muži už od počátku rozhodují o tom, zda se jejich rodina přestěhuje či nikoli. Dalším z popsaných stereotypů jsou předsudky vůči svobodné matce, aniž by si za svůj osud mohla sama.¹⁸² Vedle těchto faktorů je také film dokonalým popisem, jak osídlování po válce osvobozených území probíhalo. Od roku 1945 stejně jako v Československu byla vysídlena většina Němců. V Chorvatsku bylo mimo jiné německé obyvatelstvo obviňováno z kolaborace s ustašovci a ze spolupráce s německými vojáky. Určitá část Němců odešla ještě před koncem války, později však bylo z Chorvatska vysídleno celkem 90 000 Němců, a to především z území Slavonie.¹⁸³ Na území Slavonie, tedy na východ Chorvatska se stěhují právě chudí sedláci ve filmu *Vlak bez voznog reda*. Díky tomu, že se Veljko Bulajić věnoval i dokumentárnímu filmu, se jeho podání stěhování z chudého venkova do bohatých krajů dá považovat za autentické. Mimo jeho válečné filmy se snímek stal jedním z vrcholných jeho režisérské kariéry. Film získal v roce 1959 Velikou zlatou arénu na Filmovém festivalu v Pule a zároveň byl nominován na Zlatou palmu na Filmovém festivalu v Cannes.¹⁸⁴ Bulajićův snímek *Vlak bez voznog reda* je společně se snímky *Cesta duga godinu dana* (1957) a *H-8* (1958) považován za jedno z nejlepších děl počátečního jugoslávského neorealismu.¹⁸⁵

¹⁸¹ ŠKRABALO, pozn. 1, s. 536.

¹⁸² GOULDING, pozn. 37, s. 57.

¹⁸³ RYCHLÍK, Jan – PERENČEVIĆ, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Lidové noviny, 2011, s. 317. ISBN 978-80-7106.

¹⁸⁴ PETERLIĆ, pozn. 138, s. 733.

¹⁸⁵ POLIMAC, pozn. 137, s. 17-18.

3 Jugoslávská kinematografie v letech 1960-1970

Filmová tvorba v Jugoslávii v průběhu 60. let zažívala rychlé a neuvěřitelné změny. Bylo završeno to, co započali filmoví umělci od 2. poloviny 50. let, a ačkoliv se i nadále natáčely válečné filmy, partyzánská kinematografie byla zastíněna novou vlnou. Nové události s sebou přinesly změny nejen v oblasti filmové industrie. Nové revoluční ideje ať už ekonomické, nacionální či politické zapříčinily hned několik změn. Začínaly se postupně uvádět nové příklady života v Jugoslávii, ať už prostřednictvím umění či faktů. Vedle toho se také rekonstruují a dekonstruují staré hodnoty, které se přetvářely na nové prostřednictvím kritiky socialismu, která se najednou stala součástí každodenního života. Začínají být slyšet hlasy, dříve téměř neslyšené.¹⁸⁶ Například v oblasti kinematografie se začala otevírat ženská otázka, která byla částečně reflektována již během 50. let filmy jako byly *Frosina* (1952), *Vesna* (1953) či *Hanka* (1955).¹⁸⁷ Pokud zde používám označení filmu jako jugoslávský, tak s velikou obezřetností. Film, který nekorespondoval se státní politikou, nebyl přímo reprezentativní pro Jugoslávii, nicméně z dnešního pohledu se řadí do dějin jugoslávské kinematografie. Z historického hlediska je tedy použití termínu jugoslávská kinematografie v pořádku. Korektnější by však bylo snímků, které kritizovaly socialismus a třídní společnost, označovat pojmem jihoslovanské. Jugoslávský film by podle socialistické ideologie byl ten film, který svým obsahem poukazuje na revoluci. Naopak ten film, který kritizuje tehdejší politický systém, je ten, který by měl být omezen nebo úplně vynechán.¹⁸⁸ Je nutné však zmínit, že kinematografie v 60. letech nebyla natolik politicky sledovaná jako během let 50., kdy podléhala ostré kontrole. Nová éra přinesla tolik změn a několik nových ikonických snímků, že zkrátka nebylo možné, aby je stát všechny stáhl z produkce. Zároveň byly filmy přijímány širokou veřejností a jejich umělecká hodnota nešla opominout. Na rozdíl od ostatních zemí východního bloku, jak bylo již výše zmíněno, Jugoslávie nebyla filmově centralizována a její „demokratičtější“ pravidla vedla ke zrodu originálních talentů filmového umění, včetně dokumentárního i animovaného filmu. Hned v roce 1961 přišly do kin dva významné filmy, které předznamenaly svou vlastní dobu. Jednalo se o film *Dvoje* režiséra Alexandara Petroviće a snímek *Ples na kiši*, který režíroval Slovinc Boštjan Hladnik.¹⁸⁹ Oba filmy jsou význačné svým revolučním stylem, novým

¹⁸⁶ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 140.

¹⁸⁷ *Frosina* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Vardar film, 1952.; *Vesna* [film]. Režie František ČAP. Jugoslávie, Triglav film, 1953.; *Hanka* [film]. Režie Slavko VORKAPIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1955. Scénář napsán dle stejnojmenné literární předlohy Isaka SAMOKOVLJIJI.

¹⁸⁸ MUNITIĆ, pozn. 5, s. 15.

¹⁸⁹ DECUIR, pozn. 3, s. 123.

filmovým jazykem, novými filmovými prvky (intimate film a film noir). Jejich společným tématem jsou milostné příběhy a jejich tragické dopady na člověka i na celou společnost. Díky filmu *Ples na kiši* (1961) se dostává do popředí i slovinská kinematografie, která svébytnou lyrikou reprezentovala vlastní filmovou cestu.

Režiséři často využívali nových filmových teorií a romantické umělecké perspektivy. Hlavním stylem, který sdíleli téměř všichni filmaři, se stal kritický realismus. Právě prostřednictvím kritického realismu bylo možné poukázat na konkrétní problémy komunistického režimu, na lidské chyby a zkaženou společnost. Samotný styl byl ikonický pro novou generaci autorů v čele s Vatroslavem Mimicou, Branko Bauerem a Ante Babajou.¹⁹⁰ Problematika, kterou filmové umění řeší se oproti předchozímu období tolik neliší, nicméně ho doplňuje o další témata. Postavy i nadále vedou boj se svými vnitřními démony, ale důležité je, že se zde objevil prostor pro boj jedince s kolektivem, což dokonale vystihovalo danou dobu. Mezi filmy, ve kterých se objevují nové kulturní tendence a kritika soudobého života v Jugoslávii, patřily především snímky *Uzavreli grad* (1961), *Licem u lice* (1963), *Prometej s otoka Viševice* (1964), *Štičenik* (1966)¹⁹¹ a mnoho dalších.

Během 2. poloviny 60. let se začínala postupně objevovat nová generace mladých autorů v čele s Dušanem Makavejevem. Tato skupina se řadí do nové vlny, která se v Srbsku uchytila pod název *crni talas* a v Chorvatsku pod pojmem *crni val*, v doslovném překladu černá vlna. Tento směr byl kritiky často označován jako avantgardní. S avantgardou sice sdílel některé rysy, ale především byl v mnoha ohledech naprosto inovativní a vymezoval se vůči národnímu realismu. Do jaké míry byl tedy avantgardní, zůstává otázkou. Například film Vatroslava Mimice *Ponedjeljak ili utorak* (1966) obsahuje surrealistické prvky, které se v jeho snímcích staly nedílnou součástí.¹⁹² Nicméně na rozdíl od jugoslávské avantgardní literární tvorby či užitého umění se tato kinematografie stala oblíbenou. Mezi nejúspěšnější filmy černé vlny se řadí Petrovićův snímek *Tri* (1965), jeho následující snímek *Skupljači perja* (1967) a film režiséra Makavejeva *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT*.¹⁹³ Novou vlnou nebyl ovlivněn jen film, ale společné téma se profiluje i v literatuře, divadle a umění. Otevřená kritika, pohled na chudý a zoufalý život obyvatel

¹⁹⁰ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 142.

¹⁹¹ *Uzavreli grad* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Avala Film, 1961.; *Licem u lice* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie Jadran film, 1963.; *Prometej s otoka Viševice* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1964.; *Štičenik* [film]. Režie Vladan SLJEPČEVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1966.

¹⁹² RADIĆ, Damir. Filmovi Vatroslava Mimice. In *Hrvatski filmski ljetopis* 6, 2000, č. 23, s. 44. ISSN 1330-7665.

¹⁹³ TIRNANIĆ, Bogdan. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2008, s. 31. ISBN 978-86-7227-056-3.

Jugoslávie jistě přispěly k rozhorčenosti studentů, kteří koncem 60. let protestovali v podobném duchu jako studenti západních univerzit.

Vedle „černých“ filmů se samozřejmě objevují i žánry, jejichž základ vychází z 50. let. Ani partyzánský film nezůstává pozadu, i když jeho produkce i obliba na úkor ostatních žánrů klesla. Například film *Signali nad gradom* (1960) režiséra Živorada Mitroviće se dočkal obrovského ohlasu. Dále pak legendární snímek *Bitka na Neretvi* (1968), který se díky svému obsazení dostal do povědomí celého světa.¹⁹⁴ Válečná témata se dostávala i mimo partyzánský film, a často se stávala předmětem kritiky komunistického válečného fanatismu a života v poválečné Jugoslávii. Dokonalým příkladem je snímek *Delije* (1968), jež poukazuje na život partyzánů těsně po válce, jejichž osud končí tragicky, protože nejsou schopni žít bez boje.¹⁹⁵ Partyzánská a poválečná tematika tedy nezůstala v pozadí a během 60. let vzniklo několik významných kinematografických děl. Dalším oblíbeným žánrem, který se v této době uchýlil, byly komedie. Snímky *Drug predsednik centarfor* (1960), romantická komedie *Ljubav i moda* (1960) a *Tko pjeva zlo ne misli* (1970) byly únikem od reality, která nebyla tak přívětivá, jak státní aparát uváděl.¹⁹⁶ Zajímavé bylo, že to, co bylo neodmyslitelným žánrem československé kinematografie, se v jugoslávském filmu téměř neobjevuje – pohádky. Film určený pro ty nejmenší diváky byl hlavně animovaný a vycházel ze Záhřebské školy kresleného filmu. Hrané pohádky se během 50. let prakticky neobjevují a na místo toho tuto roli převzala kategorie dětského filmu. Fantastika snímku *Čudotvorni mač* (1950), která nebyla v kinematografii vůbec obvyklá, se dá jako jediná přirovnat k pohádce.¹⁹⁷ Příběhy v čele s dětskými hrdiny se postupně začaly objevovat na filmovém plátně. Režisér Branko Bauer natočil nespočet takových filmů, které byly určeny právě nejmladším divákům.¹⁹⁸ Tyto smyšlené příběhy neobsahovaly prvky pohádek, byly zasazeny do reality a refletovaly dětský svět takový, jaký byl. Dětský svět byl zobrazován spíše z pohledu dospělých, tudíž do jaké míry oslovoval dětské diváky, je otázkou. V kinematografii 60. let se i nadále objevovali dětští hrdinové, ale jejich život je často zasazen do kruté reality, depresivního a násilného světa dospělých a jejich osudy jsou spjaty s temnou stránkou jedinců. Ve filmu *Događaj* (1969) sledujeme příběh smutného osudu jednoho chlapce, který je svědkem

¹⁹⁴ KOSANOVIĆ, pozn. 100, s. 145.

¹⁹⁵ *Delije* [film]. Režie Miodrag POPOVIĆ. Jugoslávie, Avala film – Kino klub Beograd, 1968.

¹⁹⁶ MUNITIĆ, pozn. 5, s. 11.

¹⁹⁷ *Čudotvorni mač* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Zvezda film, 1950.

¹⁹⁸ TURKOVIĆ, Hrvoje a kol. *Branko Bauer*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1985, s. 145. ISBN 86-7091-026-8.

vraždy svého dědečka.¹⁹⁹ Takové filmy nebyly určeny pro dětské diváky, ale snažily se poukázat na to, že každý jedinec žijící ve společenském světě je vystaven nebezpečí, které může vycházet z jedince či kolektivu bez ohledu na to, zda je hlavním hrdinovi 10 let či je dospělým mužem. V roce 1961 se přece jen objevila jedna typická pohádka, kterou natočil Ante Babaja. Jednalo se o adaptaci pohádkové povídky Hanse Christiana Andersona *Císařovy nové šaty*. Film *Carevo novo ruho* (1961) byl jeden z mála svého druhu a kromě toho, že byl určen pro nejmladší diváky, stal se díky své kompozici a kostýmům i vizuálně dokonale zpracovaným uměleckým dílem.²⁰⁰ Během 60. let je také zachováno zpracování historicko-literárních děl, dramát a románů. Na rozdíl od předchozího období mají však režiséři svobodnější výběr při výběru scénáře a zpracovávána byla různá témata, ať už historická (*Lelejska Gora*, 1968) či komediální (*Tko pjeva zlo ne misli*, 1970).²⁰¹

Filmová tvorba narůstala neuvěřitelnou rychlostí a během 60. let byl zaznamenán rekordní nárůst produkovaných filmů. Nové moderní směry, větší kreativita i individualita zaručily kinematografii úspěch. Veškeré motivy a psychologie jednotlivých snímků lákaly diváky do kin, čímž narůstal i zájem o filmovou teorii. Filmová kritika i žurnalistika udržovaly krok se současným filmem. Řáda kritiků pocházela přímo z nové generace režisérů, kritikou se zabýval Dušan Makavejev, Alexandar Petrović, Živojin Pavlović a řada dalších umělců. Jejich kritika bývá často označována pojmem „samokritický realismus“.²⁰² Realistické tendence a kritika napomohly k vytvoření nového charakteru filmové produkce. V druhé polovině 60. let díky rostoucímu zájmu o domácí kinematografii vzniká i několik nových filmových studií, které byly zakládány v jednotlivých republikách a jako samostatné organizace byly lépe vedené i zajištěné. V roce 1966 bylo v Novém Sadu založeno filmové studio Neoplanta, které fungovalo do roku 1986.²⁰³ V jeho produkci vyšlo několik reprezentativních filmů, např. *Sveti pesak* (1968), *Rani radovi* (1969), *W. R. Misterije organizma* (1972), snímek *Trofej* (1979), který získal Zlatou arénu a mnoho dalších.²⁰⁴ O tři roky později byla v Bělehradě založena filmová produkce, která se zabývala jak distribucí, tak výpůjčkou filmů, *Film danas*.²⁰⁵ Během občanské války prakticky zkrachovala a o několik

¹⁹⁹ *Događaj* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Avala film, 1969. Adaptace stejnojmenného románu Antona ČECHOVA.

²⁰⁰ PETERLIĆ, Ante a kol. *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2002, s. 87-88. ISBN 953-1671-532.

²⁰¹ FIMON, pozn. 124, s. 195-196.

²⁰² DECUIR, pozn. 3, s. 22.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ *Sveti pesak* [film]. Režie Miroslav ANTIĆ. Jugoslávie, Avala film – Neoplanta, 1968.; *Rani radovi* [film]. Režie Želimir ŽILNIK. Jugoslávie, Avala film – Neoplanta, 1969.; *W. R. Misterije organizma* [film]. Režie Dušan MAKAVEJEV. Jugoslávie – Západní Německo, 1971. Inspirováno životem a dílem psychiatra Wilhelma Reicha.; *Trofej* [film]. Režie Karolj VIČEK. Jugoslávie, Neoplanta, 1979.

²⁰⁵ MUNIĆ, pozn. 5, s. 15.

let později byla privatizována. Až v roce 2018 byla filmová produkce opět obnovena, a ve Film danas vyšel film *Zaspanka za vojnike* (2018).²⁰⁶ V roce 1969 bylo také v Prištině založeno studio Kosovafilm, které produkovalo snímky v albánském jazyce. Studio Kosovafilm často spolupracovalo s jinými balkánskými produkcemi (např. Filmske novosti), čímž se podílelo na koprodukcí několika jugoslávských filmů.²⁰⁷ Vedle kin se samozřejmě film začal objevovat i v televizi. Mnoho televizních stanic (Studio Beograd, RR Niš, Studio Priština, Studio Novi Sad atd.) začalo spolupracovat s filmovými studií²⁰⁸, a tak se film či televizní pořady dostaly zase o něco blíže k divákům. Poptávka po filmu se navyšovala a z kinematografie se stal výdělečný průmysl. Ta největší filmová studia se pyšnila významnými snímky jugoslávské tvorby a do občanské války si jugoslávská kinematografie držela své jméno. Bohužel po skončení války se mnoho produkcí již nedokázalo vzpamatovat, ačkoliv se o to bezpochyby velká část z nich snažila. Asi nejvýznamnější filmové studio Avala film bylo rozprodáno a poslední stopy po filmových kulisách se odklízejí. Filmové sklady kostýmů a propriet chátrají a dříve prestižní produkce upadá v zapomnění.

3.1 Válečný film

Když je řeč o válečném filmu v Jugoslávii 60. let, jedná se o film především partyzánský. Ovšem s podstatným rozdílem oproti partyzánskému filmu 50. let. I nadále tento specifický žánr sloužil primárně k propagandě komunistického režimu prostřednictvím historických témat, která především zdůrazňovala úspěchy a vítězství hrdinů odboje. Rozdíl je ovšem v tom, že vedle partyzánské/válečného filmu se v 60. letech objevily jiné žánry, které často zastínily hodnotu tohoto druhu kinematografie (v 50. letech byl partyzánský film nejčastěji zpracováván na úkor ostatních žánrů). Moderní snímky byly svojí uměleckou úrovní více přitažlivé pro diváky, čímž postupně narůstala jejich ekonomická hodnota, například válečný film *Kozara* (Bulajić, 1962) se stal nejúspěšnějším filmem u diváků v roce 1962.²⁰⁹ Válečný film byl i nadále nedílnou součástí jugoslávské kinematografie, autorům byla poskytována větší osobní tvůrčí svoboda na rozdíl od kolektivní filmové tvorby, která byla uplatňována v době, kdy stát centrálně řídil filmovou produkci. Důležité také je, že tento druh filmu nebyl omezen pouze na domácí produkci, ale vzniklo několik koprodukčních filmů, na kterých se podílely i neslovanské země. Hlavním cílem válečného filmu bylo ukázat jednu

²⁰⁶ *Film danas* [online]. ©2018 [cit. 9.7.2021]. Dostupné z: <http://filmdanas.com/o-nama/#>; *Zaspanka za vojnike* [film]. Režie Predrag ANTONIJEVIĆ. Srbsko, Film danas, 2018.

²⁰⁷ GOULDING, pozn. 37, s. 62.

²⁰⁸ Tamtéž.

²⁰⁹ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 141.

jedinou ideologii tamního režimu – Titův komunismus.²¹⁰ Ve filmu byl také kladen důraz na morální a osobní rozhodnutí, které korespondovaly s ideologií státu. Snímky jsou násilné, ukazují vojenský aparát a obraz válečného pole. Často se zabývají pouze životem mužů ve vojenském prostředí. Mezi nimi se dají najít i výjimky, které zobrazují, jak se s válkou vypořádávaly ženy a jaké povinnosti musely plnit, když se jejich muži a synové nacházeli na hranici života a smrti (*Frosina*, 1952). Klasickým prototypem zobrazující drsnou stranu války je *Bitka na Neretvi* (Bulajić, 1969). Tento film, který vznikl v koprodukcii s Německem a Itálií, popisuje události v údolí Neretvy v roce 1943, a je typickým představitelem jugoslávského válečného filmu. Ačkoliv válečné filmy, které pocházely z Jugoslávie, se na Západě téměř vůbec nepromítaly, tak si tento film získal i tam své publikum, díky čemuž se partyzánský film dostal do povědomí západní civilizace.²¹¹

Existují i takové snímky, ve kterých je možné nalézt romantickou zápletku, tyto fragmenty měly většinou poukázat na lidskou stránku v tak hrůzné době a ukázat osvoboditele Jugoslávie v co nejlepším světle (*Signal nad gradom*, 1960). Zhruba od 2. poloviny 60. let, kdy režiséři začali tvořit své skutečně autorské snímky, se v jejich dílech začala objevovat kritika režimu i partyzánského odboje. Autoři poukazovali na skutečnou morálku partyzánského vojska, co s bývalými vojáky udělala válka, jak proměnila jejich chování, často z nich udělala trosky či opilce, kteří sotva rozpoznají reálné od fiktivního (*Delije*, 1968). Otevřely se i brány ženským hrdinkám a otázce ženy ve válečných letech, která byla co nejbližší realitě, bylo věnováno dost prostoru. Ve filmech je často zobrazeno, jak se partyzáni, ale i jiné strany (*četnici*, *ustaši*) násilně chovali k ženám či sami k sobě. Režiséři proto někdy byli postihováni režimem a spousta takových snímků byla na černé listině socialistické Jugoslávie.²¹² Takové filmy byly tedy spíše zaměřeny na psychologickou stránku než na samotnou stránku akční jako například *Kad čuješ zvona* (Vrdoljak, 1968).²¹³ Válečný film byl pro Jugoslávii stěžejním, je jasné že právě v 60. letech, kdy tento žánr byl ukazován v poměrně jiném světle, se stal více atraktivním pro filmové diváky.

3.1.1 Válečný film Živorada Mitroviće

Režisér a scenárista Živorad Mitrović se narodil v roce 1921 v Bělehradě. Svou kariéru započal jako komiksový karikaturista. Už jako mladý student kreslil do několika komerčních

²¹⁰ GILIĆ, Nikica. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM, 2007, s. 62. ISBN 978-9531-743-06-8.

²¹¹ Tamtéž.

²¹² ŠKRABALO, pozn. 1, s. 205.

²¹³ GILIĆ, pozn. 36, s. 68.

novin. Po druhé světové válce se stal jedním z hlavních, a především profesionálních představitelů organizované filmové produkce v Srbsku i v ostatních zemích Jugoslávie. Od roku 1946 v jeho režii vzniklo několik dokumentárních snímků a krátkometrážních filmů. Do roku 1986 režíroval přes 20 celovečerních hraných filmů, na kterých často spolupracoval i jako pomocný scénárista.²¹⁴ Vedle válečného filmu tvořil i dramatická díla, mezi nejznámější patří *Poslednji kolosek* (1956), *Mis Ston* (1958), *Gorke trave* (1966) a mnoho dalších.²¹⁵ Například jeho film *Mis Ston* byl natočen v makedonském jazyce a samotný děj filmu se odehrává na počátku 20. století v Makedonii. Příběh byl inspirován skutečnými událostmi, které jsou známé pod označením „aféra Miss Stone“. Ellen Maria Stone byla americká protestantská misionářka, která byla unesena makedonskými revolucionáři. Ti po americké vládě požadovali výkupné za její život za účelem získání finančních prostředků, které chtěli použít na boj proti Osmanské říši.²¹⁶ Mitrović ve svých filmech často poukazyval na historické události, z čehož vzniklo několik proslulých filmů, které ho dostaly na samotný vrchol jugoslávské kinematografie. Za své životní dílo získal několik Zlatých a Stříbrných arén, a také tzv. Říjnovou cenu (*Oktobarska nagrada*), kterou udělovaly některé republiky bývalé Jugoslávie za vynálezy a díla v oblasti ekonomie, vědy či kultury. Pojem „říjnová“ odkazuje na datum říjen 1944, kdy dané oblasti byly osvobozeny od německé okupace.²¹⁷ Živorad Mitrović zemřel v roce 2005 a byl pohřben v Aleji zasloužilých občanů na Novém hřbitově v Bělehradě.²¹⁸

Mitrovićův první válečný film *60. let Kapetan Leši* se stal populární ve všech republikách Jugoslávie. Stejně jako jeho první celovečerní snímek *Ešalon doktora M.* se příběh odehrává na Kosovu po 2. světové válce. Protagonistou filmu je hrdina Ramiz Leš, albánský důstojník, který hledá svého ztraceného bratra Ahmeda. Ramizův charakter se absolutně neshoduje s romantickým hrdinou, který byl nedílnou součástí partyzánského filmu *50. let*. Neustále se opíjí, spí s prostitutkami a svými názory se odchýlil od socialistického smýšlení.

²¹⁴ Mitrović, Živorad. *Filmska enciklopedija* [online]. ©2019 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 13.7.2021]. Dostupné z: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3525>

²¹⁵ *Poslednji kolosek* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, UFUS, 1956.; *Mis Ston* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Vardar film, 1958.; *Gorke trave* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1966.

²¹⁶ VOLK, pozn. 113, s. 176-177.

²¹⁷ 20. října 1944 vstoupily partyzánské oddíly do Bělehradu. Po několika týdnech bojů, se partyzánům podařilo prorazit pevnou obranu wehrmachtu. Většina Srbska byla osvobozena během roku 1944, avšak oficiální datum porážky německých sil je datováno právě na den osvobození Bělehradu.; PELIKÁN, Jan a kol. *Dějiny Srbska*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 433. ISBN 978-80-7422-724-0.

²¹⁸ Mitrović, pozn. 214.

Jeho úkolem je likvidace členů tzv. Národní fronty²¹⁹, kteří se pohybovali na území Kosmetu²²⁰, mezi které však patří i jeho bratr. Do života mu však náhle vstupují dvě ženy. Jedna nevinná blondýnka a druhá rozpustilá bruneta. Příběh nabírá na dramatičnosti, Ramizovi se podaří zneškodnit několik členů albánské protikomunistické organizace a přesvědčí svého bratra, aby se od nich odvrátil a vydal se tou správnou cestou, cestou komunismu.²²¹ Kapitána Leše ztvárnil srbský herec Alexandar Gavrić, který se stal díky této roli jedním z nejpopulárnějších herců v Jugoslávii. Snímek se také proslavil písní, kterou ve filmu zpívá Selma Karlovac – dívka s hnědými vlasy. Film byl natolik úspěšný, že v roce 1962 Mitrović natočil film *Obračun*, ve kterém je Kapitán Leši opět hlavním hrdinou. I film *Obračun* se stal fenoménem své doby, a to i přes to, že v roce 1962 vyšel Bulajićův snímek *Kozara*, který byl nepochybně silným soupeřem.²²² Žánrově se snímek *Kapitan Leši* řadí mezi partyzánský film, ale Mitrović využíval i prvků klasického westernu. Scény jsou akční a napínavé, zároveň i humoristické a kamera často zabírá širokou krajinu, která obklopuje protagonisty. Herec Alexandar Gavrić se díky své popularnosti, včetně snímku *Obračun*, objevuje i v dalších filmech režiséra Živorada Mitroviće. V roce 1960 se objevil ve snímku *Signali nad gradom*, kde si zahrál partyzánského důstojníka Stanka.²²³ Tento film je typickým představitelem partyzánského žánru a pojednává o skutečných událostech, které se odehrály v roce 1941 ve městě Karlovac. Příběh začíná, když do Karlovce přijíždí Toma Knežević, člen partyzánského hlavního štábu v Záhřebu. Prostřednictvím partyzánských hesel se dostává do taxíku jednoho hledaného uprchlíka Pera Smoljana. Oba jsou však při policejní kontrole postřeleni a převezeni do nemocnice. Skupina partyzánů pohybující se v okolí Karlovce je pověřena, aby Toma i Peru osvobodila z nemocnice, kde jsou hlídáni německými vojáky. Ti čekají na to, až se uzdraví a budou schopni podrobit se výslechu. Partyzáni se tak v převleku dostávají do okupovaného města, kde se dostávají k členovi hlavního štábu Tomovi. Uprchlík Pera však ustašovci před jejich příchodem odvedli a později umírá na následky zranění způsobených při přestřelce a výslechu. Veliteli Stankovi se společně s Tomem podaří uprchnout v sanitce a opouštějí tak prostředí

²¹⁹ *Balli Kombëtar* (č. Národní fronta) zkráceně ballisté, byla skupina republikánských a liberálně orientovaných vlastenců, která vznikla v roce 1942 v Albánii. V čele hnutí stáli Mirhat Frashëri, Ali Këlcyra a Rexhep Mitrovica. Jejich hlavním programem bylo vytvoření Albánské republiky na základě etnických hranic.; HRADEČNÝ, Pavel – HLADKÝ, Ladislav. *Dějiny Albánie*. Praha: NLN, 2008, s. 397. ISBN 978-80-7106-939-3.

²²⁰ Pojem Kosmet označuje autonomní oblast, která vznikla sjednocením celého Kosova a severozápadní oblasti Metohije (*Autonomna Pokrajina Kosovo i Metohija*). Toto historické území bylo administrativně spojeno v jeden celek v roce 1912, a v roce 1945 bylo oficiálně rozhodnuto o přidělení Kosmetu k Srbsku. Od roku 1999 tato oblast spadá pod administrativní správu OSN.; PELIKÁN, Jan a kol. *Dějiny Srbska*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 444. ISBN 978-80-7422-724-0.

²²¹ *Kapetan Leši* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Slavija film, 1960.

²²² POLIMAC, pozn. 137, s. 23.

²²³ ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga prva. Beograd: Institut za film, 1984, s. 561.

nemocnice. Zbytek členů odboje odchází z nemocnice opět v přestrojení, nicméně jsou pronásledováni ustašovskými agenty v čele s Bojnikem Lukarićem. Dochází k ozbrojenému konfliktu, při němž většina z nich umírá. Stankovi se podaří v sanitce dostat až k mostu, kde čekají na signál, který má přijít z druhé strany. Signál konečně přichází v podobě světlice. Stanko v ukradené sanitce je ostrahou vpuštěn na most, nicméně do toho přichází ustašovci a začíná epická bitva o přežití. Partyzáni, kteří čekají na druhé straně mostu, bojují za život svých nadřízených a poté, co se auto s oběma veliteli bezpečně vzdálí, pomocí připravených náloží odstřelí celý most a vítězí.²²⁴ Děj obsahuje i milostnou zápletku. Když velitel Stanko zahlédne doktorku Poljungan, se kterou kdysi žil a kterou neviděl několik let, opět se v něm probudí zapomenuté city. Doktorka Poljungan jim nejdřív nechce pomoci, jelikož se bojí, že přijde o práci. Z lásky ke Stankovi se nakonec rozhodne napomoci jim k útěku, ale sama zůstává v nemocnici a čeká na příchod ustašovského oddílu.²²⁵ Film *Signalí nad gradom* obsahuje typické prvky partyzánského filmu – partyzáni jsou zobrazeni jako nebojácní hrdinové, kteří obětují i lásku, aby bojovali za svobodu svého národa. Bojují hrdinně až do samého konce, splní svůj úkol a zachrání člena hlavního partyzánského štábu Toma Kneževiče. Film se stal velice úspěšných a jeho zpracování je dechberoucí. Příběh je sice idealizován, ale nepůsobí tak uměle, jako partyzánské filmy 50. let. Hlavním účelem filmu není zobrazit jen nějakou romantickou zápletku, ale ukázat, jak skutečně těžké bylo bojovat za partyzánský odboj. Jak mezi sebou museli vojáci spolupracovat a být solidární, protože jedině tak mohli dosáhnout požadovaného úspěchu.²²⁶ Autenticitě filmu napomáhají i herecké výkony, na kterých se podílel protagonista filmu Alexandar Gavrić ve své roli partyzánského důstojníka.

Válečný film se stal pro Živorada Mitroviće jeho osobní preferencí a každý snímek byl poznatelný dle jeho uměleckého stylu a zpracování. Vedle partyzánské tematiky se v jeho režii objevovaly snímky pojednávající i o jiných válečných událostech. V roce 1964 natočil legendární film *Marš na Drinu*, který se stal nejznámějším filmem vyprávějícím o první světové válce. Zápletku se odehrává během bitvy na Ceru, k níž došlo na počátku války. Protagonisty jsou členové dělostřeleckého oddílu Kombinované divize srbského vojska (*Kombinovana divizija srpske vojske*).²²⁷ Scénář byl inspirován povídkou *Proboj* (1926),

²²⁴ *Signalí nad gradom* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1960.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ ČOLIĆ, pozn. 223, s. 562.

²²⁷ *Marš na Drinu* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1964. Natočeno na motivy povídky *Proboj* Radoje JANKOVIĆE.

kteřou napsal Radoj Janković. Film byl natočen při příležitosti výročí této válečné události a na jeho realizaci se podíleli i vojáci, kteří přežili první světovou válku. Realismus, který se ukrývá v černém humoru a vulgárnosti protagonistů, je nedílnou součástí celkové atmosféry, která vytváří celek filmu *Marš na Drinu*. Společně s Gavrićem se ve filmu v roli majora Kursula-Badža objeví i Ljuba Tadić, který za své herecké zpracování této filmové postavy získal na Filmovém festivalu v Pule Zlatou arénu za nejlepší herecký výkon roku 1964.²²⁸ Posledním válečným filmem Živorada Mitroviće se stal snímek *Užická republika*, který se do kin dostal v roce 1974. Film popisuje válečné události roku 1941 v Srbsku ihned po invazi německých vojsk v Dubnové válce. Děj se samozřejmě zakládá na osvobození Užické oblasti partyzánským vojskem, ze které na nějakou dobu vznikla Užická republika.²²⁹ Film mimo jiné získal i Zlatou arénu za nejlepší snímek a v roce 1976 byla vydána jeho rozšířená verze, která byla v podobě minisérie vysílána v Jugoslávské radiotelevizi (*Jugoslavenska radiotelevizija*).²³⁰

3.1.2 Veljko Bulajić a partyzánský film

Veljko Bulajić²³¹ byl bezpochyby hlavním představitelem partyzánského filmu v 60. letech. Díky svému režisérskému talentu mu bylo přiděleno hned několik filmů, které představovaly partyzánský odboj hrdinsky a pozitivně. Jeho prvním válečným spektáklem, který později sloužil jako vzor pro kinematografii tohoto typu v 60. letech, se stal snímek *Kozara* (1962). Tento snímek je prvním epickým dílem partyzánské kinematografie, a to hned z několika důvodů, které pomohly Bulajićovi dostat se na vrchol. Díky úspěchu filmu *Kozara* (1962) mohl režírovat jeden z nejdůležitějších filmů partyzánské kinematografie *Bitka na Neretvi* (1969), na kterém mimo jiné pracoval s německou a italskou produkcí.²³²

Snímek *Kozara* (1962) se ve své době stal opravdu inovativní. V porovnání s partyzánskými filmy 50. let byla *Kozara* mnohem více akční, realističtější, do značné míry surová a ukazovala nemilostnou stranu války, která byla do té doby v umění značně romantizována. Děj filmu je zasazen do roku 1942, kdy probíhala tzv. operace Západní Bosna (*Bitka na Kozari*). Na hoře Kozara byla obklíčena skupina partyzánů německými a ustašovskými vojáky. Mimo to, že o život přišlo hned několik partyzánských odbojářů,

²²⁸ VOLK, pozn. 113, s. 177.

²²⁹ *Užická republika* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Ineks film – CFS Košutnjak – TV Beograd, 1974.; Užická republika je název pro osvobozené území Srbska a Šumadije, které partyzáni získali 24. září 1941. Ještě téhož roku 29. listopadu německá armáda obsadila hlavní centrum celé oblasti Užice.; PELIKÁN, Jan a kol. *Dějiny Srbska*. Praha: Lidové noviny, 2005, s. 415. ISBN 978-80-7422-724-0.

²³⁰ VOLK, pozn. 113, s. 178.

²³¹ Životopis na s. 52.

²³² KOSANOVIĆ, pozn. 100, s. 145.

při akci bylo zlikvidováno i několik desítek tisíc civilistů, kteří se pokusili z oblasti uprchnout.²³³ Film začíná tzv. třetí ofenzívou německo-ustašovských sil, která se pokouší zlikvidovat partyzány, kteří se skrývají v kozarských horách. Uchopení válečné tematiky je bravurní, nicméně úspěchu filmu napomohly i zcela prosté scény. Jednalo se především o dojemné a empatické záblesky, které posunuly film z uměleckého hlediska ještě o úroveň výš. Když například sedlák Šorga zastaví svou vlastní dlaní jednu z německých střel, aby vojáci neodhalili, že se skrývá v zákopu. Nebo úzkostná scéna, kdy se jeden z německých vojáků pokouší znásilnit mladou vesnickou dívku. I tak se ve filmu objevují poněkud zanedbané fragmenty, který působí dost komicky. Předtím než jsou sedláci pobiti, zpívají píseň *Večna pamjat*, která byla symbolem národní kultury dané oblasti. Příběh filmu *Kozara* mapuje historickou událost, tudíž její hlavní linie sledují především boj partyzánů a civilistů o přežití a tyto sekvence jsou doplněny několika příběhy, které napomáhají zachovat autenticitu, a doplňují ohromující válečnou podívanou.²³⁴ *Z Kozary* se stal prototyp válečné kinematografie, podle kterého se později natáčely i ostatní válečné filmy, které ani v 60. letech vedle ostatních žánrů nesměly chybět. Samotná produkce filmu se vyčísli na neuvěřitelnou sumu a realizace snímku *Kozara* se stala jednou z nejdražších ve své době. To bylo způsobeno i tím, že se využívalo služeb a vybavení jugoslávské armády, což samozřejmě v celkovém rozpočtu oficiálně zahrnuto nebylo. Celková mizanscéna²³⁵ uchvátila domácí i mezinárodní veřejnost. Snímek vyhrál v roce 1962 první cenu v úseku bosenské kinematografie na Filmovém festivalu v Pule. Úspěch slavil i na prestižním festivalu v Moskvě roku 1963, na kterém byl snímek *Kozara* oceněn Zlatou medailí. Film byl distribuován do různých zemí po celém světě, např. ve Francii vyšel pod názvem *Rudí ďáblové proti jednotkám SS*.²³⁶ Pozdější Bulajícův snímek *Bitka na Neretvi* (1969) svým úspěchem překonal snímek *Kozara* a do dnes je jedním z předních filmů jugoslávsko-partyzánské kinematografie.

Snímek *Kozara* si nepochybně získal čelní postavení v kategorii partyzánské kinematografie, ale byl určen především pro domácí trh, přestože slavil i několik úspěchů v zahraničí. O několik let později se však Bulajícovi dostal pod ruce jeden z největších projektů jugoslávské filmové tvorby, který vznikl v mezinárodní spolupráci. Objevilo se v něm několik známých zahraničních herců. Celková cena nákladů se tenkrát vyšplhala na 12 milionů dolarů,

²³³ ŠESTÁK, pozn. 58, s. 472.

²³⁴ *Kozara* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1962.

²³⁵ „Všechny před kamerou umístěné prvky, které mají být natočeny – dekorace, rekvizity, osvětlení a kostýmy, masky a jednání postav.“; THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. Praha: NLN, s. 762. ISBN 978-80-7331-207-7.

²³⁶ POLIMAC, pozn. 137, s. 32.

na jeho dotaci se podílela všechny státy a Jugoslávská národní armáda.²³⁷ „*Na Neretvi, u okupiranoj Evropi vodili smo jednu od najslavnijih i najhumanijih bitaka – bitku za ranjenike. Tu se rješavala sudbina revolucije, tu je pobjedilo bratstvo i jedinstvo naših naroda.*“ (Josip Broz Tito).²³⁸ Touto úvodní citací začíná film *Bitka na Neretvi*, který se stal jedním z nejvýznamnějších projektů zahraniční spolupráce své doby. Film byl do značné míry ovlivněn italským neorealismem.²³⁹ Ve snímku je patrný styl režiséra Veljka Bulajiće, jeho umělecký talent a cítění z obrazu přímo vyzařuje. Tento národní příběh o jednom z vítězných bojů partyzánů, který se odehrál na řece Neretvě, je ve filmu idealizován. Opakující se motiv spojených národů odkazuje spíše na soudobou situaci než na skutečnost, jelikož z výše popsané válečné historie je jasné, že se k sobě všechny strany během války chovaly dost krutě a neměly vůči sobě slitování. Nicméně v 60. letech bylo důležité ukázat na nadnárodní spolupráci a jejich spojení, a tak režisér Veljko Bulajić tuto stránku zakomponoval i do svého díla. Stejně jako ve filmu *Kozara* zde probíhá snaha o pozvednutí hodnoty filmu prostřednictvím emociálních událostí, jako bylo např. bombardování nemocnice, zpěv národních písní atd. Tyto fragmenty měly v divákovi vyvolávat strach, ale i obdiv a lásku k vlastnímu národu, což v nich zanechalo dlouhodobý dojem a tyto filmy tak ve společnosti vedly k otevřené diskusi.²⁴⁰ Příběh se odehrává v roce 1943, kdy němečtí vojáci dostali rozkaz z wehrmachtu (Čtvrtá nepřátelská ofenzíva), aby zneškodnili partyzánské jednotky. Partyzáni se postupně přesouvají po horách, až se dostávají do údolí Neretvy. Zde obsazují území, ale vzápětí jsou obklopeni německými jednotkami, které jsou spojeny s ustašovci a četníky. Ti proti nim postupně zahajují protiútok a jsou rozhodnutí povstání rozdrtit. Vrchní štáb v čele s Titem postupně vymýšlí plán, jak se dostat na druhý břeh řeky a porazit nepřátelská vojska. Když nepřátelé obsadí údolí, tak se partyzáni rozhodnou k ústupu a společně s místním obyvatelstvem putují dál. Nicméně několik z nich je chyceno a násilně usmrceno. Cesta jak přes hory, tak při útěku není vůbec jednoduchá, celý konflikt se odehrává v zimě a v náročném terénu bosenských hor. To však partyzánům dává určitou výhodu, jelikož jsou zvyklí na život v horách na rozdíl od Němců, kteří mají problém nejen s terénem, ale i chladným počasím. S partyzány putuje i spisovatel Vladimir Nazor, který si vede své deníkové zápisy a zároveň předcítá vojákům z literárních děl. Je zobrazen jako postarší muž, vojáci ho respektují

²³⁷ Tamtéž, s. 60.

²³⁸ „*Na Neretvě, v době, kdy byla Evropa okupována, jsme vedli jednu z nejslavnějších a nejvíce humánních bitev – bitvu za záchranu raněných. Právě zde byl určen osud revoluce, a právě zde zvítězilo bratrství a jednota našich národů.*“ (překlad vlastní)

²³⁹ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 147.

²⁴⁰ ČOLIĆ, pozn. 223, s. 250-253.

a oslavují, jeho úkolem není boj, ale reprezentovat jugoslávskou kulturu a srbochorvatský jazyk.²⁴¹ Odboje se účastní i několik žen, které ošetřují vojáky a pracují jako zdravotní sestry. Všichni členové se postupně přesouvají do Jablanice, kde jsou obklopeni nepřátelskými jednotkami, které na ně čekají i z druhé strany jediného mostu, který se v okolí nachází. Později sám Tito nařídí, aby byl most odpálen. Partyzáni přes noc postaví provizorní lávku, přes kterou se dostávají na druhý břeh. Začíná velkolepá bitva o přežití, ve které partyzáni při velkých ztrátách nakonec vítězí. Skoro všichni protagonisté závěrem umírají, včetně ženských postav.²⁴² Kromě této hlavní zápletky se ve filmu odehrává hned několik dalších scén, které mají ukázat partyzány v co nejlepším světle, a dokázat, že spolupráce je důležitá. Když se jedna z hlavních postav, voják Michele Riva, který bojuje za nepřátele, nechá zajmout, jelikož nechce bojovat za fašistickou ideologii, partyzáni ho ušetří a donutí ho, aby se k nim přidal. Riva však později odmítá střílet Italy, ale ani za to není potrestán. Tuto roli ztvárnil známý italský herec Franco Nero, který se stal tváří hned několika slavných westernovek. Během své cesty se jim také podaří zajmout jednoho z nepřátelských generálů, kterého se rozhodnou uvěznit. Generál si však nakonec vezme život sám, což je pro něj důstojnější než být vězněm partyzánských odbojářů. Na samém konci dokonce jeden z partyzánských vojáků začne střílet do válečných zajatců, načež je velitelem suspendován.²⁴³ Všechny tyto motivy byly účelně. Měly poukázat na lidskost, která se nacházela nejen v srdcích partyzánských vojáků, ale někdy i v srdcích nepřátel. Mimo všechny potyčky a boje, se všichni vojáci potýkají ještě s jedním problémem. Tím byla šířící se epidemie tyfu, která se vyskytovala i během skutečných událostí.²⁴⁴

Snímek *Bitka na Neretvi* byl natolik úspěšný, že byl nominován na Oscara v kategorii nejlepší zahraniční snímek. V roce 1970 na Filmovém festivalu v Moskvě se zařadil mezi 10 nejlepších válečných filmů všech dob. Ve stejném roce byl také promítán na Filmovém festivalu v Pule, ale nebyl zařazen mezi soutěžní snímky. Důvod byl jasný, snímek byl považován za tak úspěšný, že by bylo neadekvátní, aby soutěžil společně s „obyčejným“ jugoslávským filmem.²⁴⁵ Anglická verze snímku se od té jugoslávské v určitých částech lišila. Například pro anglickou verzi složil hudbu americký skladatel Bernard Herrmann, který se proslavil svou kompoziční tvorbou pro Hitchcockovy filmy *Psycho* (1960), *Vertigo* (1958) a další. Pro anglickou verzi byl také vydán i velice originální

²⁴¹ JAKIŠA, pozn. 84, s. 19.

²⁴² *Bitka na Neretvi* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie – Itálie – Západní Německo, Jadran film, 1969.

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ ŠESTÁK, pozn. 58, s. 472.

²⁴⁵ POLIMAC, pozn. 137, s. 60.

plakát, který vytvořil Pablo Picasso.²⁴⁶ Největší producentský podíl na realizaci filmu měl Jadran film, vedle toho ještě několik italských, německých a anglických partnerů. Premiéra filmu se konala 29. 11. v Sarajevu, projekce se účastnil prezident Josip Broz Tito, a známé hvězdy, mezi které mimo jiné patřily Sophia Loren či Omar Sharif.²⁴⁷ Poté co se SFRJ rozpadla, vzniklo hned několik sporů, jaká země by si měla snímek zařadit do své národní kinematografie. Například ředitel sarajevského Filmového centra Adis Bakrač považuje film za dědictví bosenské kultury, kvůli tomu, že snímek pojednává o její historii. Režisér snímku Veljko Bulajić však zastává názor, že by bylo korektní snímek řadit mezi chorvatské filmy.²⁴⁸ I přes spory, které se vyhroutil během občanské války v Jugoslávii, je snímek považován za jeden z nejlepších jugoslávských filmů všech dob.

3.1.3 Atypický poválečný příběh filmu *Delije* (1968)

Během let 1950-1970 byl válečný film jedním z nejčastěji používaných žánrů, který se v kinematografii vyskytoval. I když od roku 1965 jeho produkce značně klesla, vznikaly epické partyzánské snímky, o kterých se mluvílo ještě několik let po jejich uvedení do kin. Válečný film ale nemusel být čistě „proválečný“. Existovaly i takové snímky, které byly „protiválečné“, což často záleželo na úhlu pohledu samotných tvůrců. Je-li tedy účelem filmu ukázat válku jako potřebnou, pak jsou motivy takového snímku hrdinské, děj je často idealizován, krveprolití se vynechává apod. Nicméně vedle toho existoval i film, který se snažil válku ukázat jako něco, co lidstvo nepotřebuje, něco, co je nelidské a odporné. Takový příběh tedy ukazoval surovost, krev, zraněné i mrtvé. Účelem takového filmu bylo vyvolat v divákovi strach a uvědomění, že válka znamená přece jen více než jen vítězství.²⁴⁹ Je jasné, že takový film nebyl komunistickou ideologií vítán. A tak i přes otevřenost filmového průmyslu v 60. letech byly takové filmy cenzurovány a ve většině případů nebyly promítány ani veřejně. Přesně tak tomu bylo i u snímku *Delije* (1968). Příběh pojednává o dvou bratrech Isidorovi a Gvozdenovi, kteří během války bojovali za partyzánský odboj. Po osvobození Srbska se společně vracejí do své rodné vesnice, která je však do základu zničená a opuštěná. Počátek filmu začíná právě vítězstvím nad nepřáteli, což je možná trošku parodicky doplněno vážnou hudbou. Do toho partyzáni i civilisté pálí nacistické fotky a do děje vstupuje žena, jež byla aktivní členkou odboje. Ta se však naprosto zblázní a začne pomateně pobíhat po celé

²⁴⁶ PETERLIĆ, pozn. 138, s. 48-49.

²⁴⁷ ŠKRABALO, pozn. 86, s. 17.

²⁴⁸ ŠAKIĆ, pozn. 2, s. 323.

²⁴⁹ ČOLIĆ, pozn. 223, s. 23.

vesnici. Ve filmu se v určitých fragmentech objevují i dětské výkresy, které jsou barevné a popisují život během 2. světové války v Jugoslávii. Mimo jiné se zde objevuje i známé partyzánské motto „*smrt fašizmu, sloboda narodu*“.²⁵⁰ Poté co se bratři dostanou do svého válkou zničeného rodného kraje, rozhodnou se, že zde zůstanou, protože nemají kam jít. Po nějakém čase se mezi sebou chlubí, že během války ukradli svým zajatcům nebezpečnou municí. A tak oba bratři začnou hrát „hru na vojáčky“. Do cesty se jim dostává i jeden Němec, který žije v sutinách od doby, kdy byla vesnice zničena. Při této nešťastné hře však umírají všichni tři a příběh končí jejich smrtí.²⁵¹ Režie se ujal Miodrag Popović, který patřil mezi hlavní zakladatele jugoslávského nového filmu, a zároveň patřil mezi skupinu cenzurovaných a zakázaných autorů. Jeho snímek *Čovek iz hrastove šume* (1964) se považuje za jeden z prvních filmů, který vytvořil a formuloval typické rysy pozdější černé vlny.²⁵² Film *Delije* se setkal se stranickou kritikou hned z několika důvodů. Prvním bylo, že režisérem snímku byl právě Miodrag Popović, který byl znám svým kritickým vyjádřením proti socialistickému režimu. Dalším problémem byl samotný snímek, jelikož na svou dobu byl velice kontroverzní. V celém příběhu se totiž něco skrývá. Popović na dvou bratřích dokázal udělat jakousi analýzu člověka ve válce, ale i po ní. Isidor a Gvozden byli hrdí vojáci, ale po válce jsou z nich vyhnanci, kteří nevědí, jak si poradit s komunistickým režimem. Stejně tak je tomu i v případě partyzánské dívky, která se po válce prostě zblázní. Bratrům už nic nepřijde smysluplné, jsou naučení žít válkou, bojovat a útěcha míru pro ně není vysvobozením. Z těch kdysi slavných hrdinů se najednou stanou trosky, které nejsou schopny rozeznat realitu od fikce a v zápalu pouhé hry, která se pro ně jeví jako skutečná, se zabijí.²⁵³ Popović se divákům snažil ukázat i jinou stranu hrdinství. Jeho příběh končí nesmírně tragicky, nicméně otevřel zajímavou otázku. Jak se ukázalo, válka neměla vliv jen na civilisty, ale podepsala se i na vojácích, kteří viděli hrůzy, které si spousta lidí možná nedokáže ani představit. Je však ještě jeden důvod, proč se stát vůči snímku *Delije* stavěl tak kriticky. Jednalo se o Popovićův osobní styl, který film zařadil do černé vlny. Prolínání se barevných a černobílých obrazů, vážná hudba, skryté sekvence, retrospektivita a otevřená kritika komunistické Jugoslávie zpečetily jeho osud. Stejně jako ostatní Popovićovy snímky byl i film *Delije* cenzurován a jeho promítání bylo zakázáno.²⁵⁴ Podobně na tom byl i snímek *Živorada* Mitroviće, který i přesto, že byl komunisty oblíben, zobrazil určité poválečné události v rozporu s jugoslávskou ideologií. Jeho snímek

²⁵⁰ „*Smrt fašizmu, svoboda narodu*“. (překlad vlastní)

²⁵¹ *Delije* [film]. Režie Miodrag POPOVIĆ. Jugoslávie, Avala film – Kino klub Beograd, 1968.

²⁵² VOLK, Petar. *Dvadeseti vek srpskog filma*. Beograd: Institut za film, 2001, s. 371.

²⁵³ ČOLIĆ, pozn. 111, s. 444-446.

²⁵⁴ VOLK, pozn. 252, s. 371.

Brat doktora Homera (1968) se odehrává jako jeho předchozí válečné filmy na Kosovu, ale mapuje události po skončení války.²⁵⁵ Mitrović se při jeho režii inspiroval americkým thrillerem *Bad Day at Black Rock* z roku 1955. Jeho vizualizace i scénář, který k filmu napsal sám, jsou ovlivněny nejen jugoslávskou černou vlnou, ale i hollywoodskými filmy. Proč se film setkal s nelibostí strany, mělo však jiný a viditelnější důvod. Mitrović ve svém snímku totiž poukazuje na korupci v novém komunistickém zřízení ihned po skončení války v Jugoslávii. Což bylo samozřejmě vnímáno jako otevřená kritika komunistického režimu.²⁵⁶ Ve filmu *Delije* se objevují jasné metafory, které pozornému divákovi nemohou uniknout. Například když jeden z umělců v ateliéru tancuje se svou dívkou po obraze Marxe a později na obraz Stalina vyleje rudou barvu. Kvůli tomu si pro něj přijde policejní jednotka a více o něm ve filmu není zmínka. Produkce Avala film, ve které snímek vyšel, dokonce žádala, aby byl film *Delije* odstraněn z její filmografie, aby se vyhnula případným perzekucím ze strany státu.²⁵⁷

3.2 Komédie, romantika a muzikál

Úspěch filmového umění a navyšování počtu kin vedly k čím dál větší produkci filmových snímků, které se každý rok přímo hrnuly do kin. Filmová tradice, která se vyvíjela v jugoslávské kinematografii od 50. let, byla během následujícího desetiletí téměř dovršena. Nebylo tedy nijak zvláštní, když se v programu biografů začaly objevovat komediální snímky, romantické komedie či muzikál. Americký pojem muzikál, který se stal součástí hollywoodského filmu, se pro takový druh filmu začal používat mnohem později. Před pojmem muzikál se takový žánr označoval pojmem muzikální komedie, muzikální drama, muzikální román apod. Tak tomu bylo i v Jugoslávii, kdy se pro komedie, v nichž se zpívá, ustálil výraz muzikální komedie.²⁵⁸ Filmový trh byl ohromný a vedle válečného žánru, který byl i během 60. let mezi diváky velice oblíbený, se začaly objevovat všemožné styly a žánry, které doposud natáčeny nebyly. Tento fenomén se objevoval i v literatuře a nepochybně k tomu napomohl svobodnější postavení umělců a autorská tvorba. Když v roce 1953 přišla do kin Čápova *Vesna*, diváci byli ohromeni. Tato romantická komedie vedle filmů, které kopírovaly socialistické ideály, působila téměř bizarně. Zde se objevil zárodek toho, že film může být zábavný,

²⁵⁵ *Brat doktora Homera* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, FRZ Beograd, 1968. Inspirováno filmem *Black Day at Black Rock*.

²⁵⁶ DECUIR, pozn. 3, s. 170.

²⁵⁷ VOLK, pozn. 252, s. 371.

²⁵⁸ TURKOVIĆ, Hrvoje. *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004, s. 55. ISBN 953-7033-147.

jednoduchý a nenáročný. Filmu také pomohlo, že se premiéry účastnil i Josip Broz Tito, kterému se snímek líbil.²⁵⁹ Od roku 1960 bylo naprosto přirozené, že se filmaři více věnovali komerční filmové tvorbě, která jim zaručila, že jejich dílo nebude cenzurováno. Komedialní žánr se stal jedním z nejpobulárnějších. Například režisér Žorž Skrigin, který byl mimo jiné i partyzán, debutoval několika legendárními snímky, které se zapsaly do historie jugoslávského filmu (*Drug predsednik centrafor*, 1960; *Mačak pod šljemom*, 1962).²⁶⁰ Velice úspěšnými se ke konci 60. let staly muzikální komedie. Nejvýznamnější z nich, která ohromila celý Záhřeb, byla muzikální romance Krešimira Golika *Tko pjeva zlo ne misli* (1970). Určité muzikální prvky se objevují i ve snímku *Ljubav i moda* (1960), který vnesl do jugoslávské kinematografie pohled do života tehdejší mládeže.²⁶¹

3.2.1 Západní tendence ve snímku *Ljubav i moda* (1960)

Komedie *Ljubav i moda*, která se objevila na filmových plátnech v roce 1960, byla velice zajímavým tématem. Příběh o skupině mladých studentů, kteří se snaží získat peníze pro svůj letecký klub. Už samotný syžet je unikátní, jelikož se divák seznamuje se skupinou mladistvých, což v jugoslávské kinematografii do té doby nebylo až tak obvyklé. Snímek v sobě nezapře ani některé západní tendence, které jsou patrné hned v několika scénách. Fakt, že hned několik mladíků a dívek nosí džíny, byl také něčím dosud nevídaným. Stylově film připomíná Ameriku 50. let, především z hlediska módy, ale i celkové atmosféry. Například protagonistka filmu studentka architektury Sonja, je vždy dokonale učená a upravená. Hned v první sekvenci ji vidíme oblečenou do krásných červeno-bílých šatů se širokou sukni. Všechno působí čistě a klidně, ve filmu jsou krásná auta i samotná hlavní hrdinka jezdí na ikonickém skútru jugoslávské firmy Pretis.²⁶² Film byl diváky přijat velice pozitivně, vedle dominantního válečného filmu se totiž konečně dočkali relaxačního snímku, kterých bylo nedostatek. Kritika však tak pozitivní nebyla. Autoři snímku se především snažili vytvořit jednotný model komerční produkce, ale zlé jazyky kritiků tvrdily, že se autoři ve snímku snaží

²⁵⁹ Slovinický film a František Čáp, pozn. 129, s. 18.

²⁶⁰ *Drug predsednik centarfor* [film]. Režie Žorž Skrigin. Jugoslávie, UFUS, 1960.; *Mačak pod šljemom* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, Bosna film, 1962. Podle scénáře Josipa HORVATA.

²⁶¹ *Tko pjeva zlo ne misli* [film]. Režie Krešo GOLIK. Jugoslávie, Croatia film, 1970. Adaptace antologické prózy Vjekoslava MAJERA *Iz dnevnika maloga Perice.*; *Ljubav i moda* [film]. Režie Ljubomir RADIČEVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1960.

²⁶² Firma Pretis (Tito Sarajevo) byla jugoslávská firma, která primárně vyráběla zbraně. Po válce získala licenci firmy NSU na výrobu motocyklů typu Maxi a Skútrů Prima III. Po roce 1960 však jejich obliba upadá, čímž se změnil i samotný trh NSU. V roce 1963 tak Pretis získal novou licenci na výrobu automobilů typu NSU princ.; *NSU – Pretis Sarajevo* [online]. ©1996-2018 NSUmotor – NSU und Wankel [cit. 17.7.2021]. Dostupné z: <http://www.nsumotor.onlinehome.de/pretis.htm>

především obhájit prozápadní hodnoty, se kterými se režisér a scenáristé údajně měli shodovat.²⁶³ Kolem filmu panuje i legenda, že když snímek viděl tehdejší prezidentem Josip Broz Tito, rozhodl se jeho projekci zakázat. Jeho ženě Jovance Broz se však film natolik líbil, že přemluvila svého muže, aby film podpořil. Zdali je tato epizoda skutečností, je těžko říct, avšak nebylo by žádným překvapením, kdyby se snímek *Ljubav i moda* neshodoval s Titovými ideály. Film byl kritizován i představiteli tzv. černé vlny, jejichž filmy ukazovaly na společenské problémy, což ovšem diváky v 60. letech až tak vyhledáváno nebylo.²⁶⁴ Filmy černé vlny se staly úspěšné a oceňované až o několik desítek let později. To, co diváci v kinematografii hledali, byl skutečně komerční film, který jim poskytoval úlevu a únik před realitou poválečné Jugoslávie.

Samotný děj snímku *Ljubav i moda* se točí okolo skupiny mladistvých, kteří se rozhodnou zorganizovat program módní revue pro firmu Jugošik, aby získali peníze pro svůj letecký klub. Aby byl jejich plán úspěšný, musí lhát a podvádět, aby se k práci dostali. Všechno začíná, když mladá studentka Sonja na svém skútru srazí módního designera Boru. Ten má tentýž den schůzi ve firmě Jugošik, aby zde prezentoval své nové nápady a firmu oživil. Se Sonjou se neustále setkávají, a právě jí nabídne práci modelky, aby prezentovala nové modely firmy Jugošik. Sonja ho přesvědčí, že mu sežene další modelky, a obrací se tak na své přátele z leteckého klubu. Zde společně vymyslí plán, jak je všechny přelstít, aby získali potřebné peníze. I přes veškeré komplikace a neprofesionální modelky módní revue nakonec slaví úspěch. Nikdo nepřišel k újmě a úspěch firmy Jugošik byl zaručen. Na samém konci se spolu také sejdou Sonja a Bora, kteří se spolu po celou dobu filmu neustále hádají. Šťastný konec však čeká i na ně.²⁶⁵ Příběh je naprosto jednoduchý, nemá žádné složité zápletky a co je důležité, má šťastný konec. Úhledný styl a bohaté scény si zasloužily obdiv široké veřejnosti, která se ještě stále zotavovala z válečných let a sovětského rozkolu. Lidé se konečně i v kinematografii mohli oprostít od válečných traumat a film *Ljubav i moda* jim umožnil opět snít a vzpomínat. Snít o tom, co by mohli mít, a o tom co měli. V roce 2016 byl snímek zařazen mezi nejlepší srbské snímky let 1911–1999. Žebříček sestavili pracovníci Jihoslovenské kinotéky v souladu s novým zákonem, který vyšel v platnost 28. 12. 2016 – Zákon o kulturním dědictví (*Zakon o kulturnim dobrima*). Film *Ljubav i moda*, byl zařazen na tento seznam významných jugoslávských snímků, v tomto případě již srbských, společně s dalšími

²⁶³ VOLK, pozn. 113, s. 180.

²⁶⁴ Tamtéž.

²⁶⁵ *Ljubav i moda* [film]. Režie Ljubomir RADIČEVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1960.

kultovními snímky. Patří mezi ně např. snímky *Tri* (1965), *Sveti pesak* (1968), *Skupljači perja* (1967), *Marš na Drinu* (1964) a mnoho dalších.²⁶⁶

3.2.2 Komédie Krešimira Golika

Jeden z předních režisérů a scénáristů, který se věnoval komediím, byl Krešimir Golik, který se svým dílem zapsal do historie chorvatské kinematografie. Golik vystudoval grafickou školu a svou první práci získal jako reportér sportovních zpráv na Radiu Zagreb. Později režíroval filmové přehledy ve studiu Jadran film, a od roku 1947 se začal profesionálně zabývat kinematografií. Natočil několik dokumentárních filmů např. *Još jedan brod je zaplovio* (1948).²⁶⁷ V roce 1950 debutoval svou první komedií ze sportovního prostředí *Plavi 9*. Tento snímek vstoupil do historie filmu jako jedna z prvních komedií jugoslávské kinematografie.²⁶⁸ O několik let později režíroval snímek *Imam dvije mame i dva tate* (1968), který byl oceněn několika cenami na Filmovém festivalu v Pule. Příběh vypráví o dvou rodinách, o jejich každodenním životě a neshodách. Stejně jako snímek *Plavi 9* se řadí do kategorie komediálního filmu. Příběh je vyprávěn z perspektivy dětí obou rodin, kteří mezi sebou diskutují a vedou vnitřní monology. Tyto konverzace a vnitřní pochody vytvářejí celý syžet filmu.²⁶⁹ Jeho nejznámější snímek na sebe nenechal dlouho čekat a v roce 1970 se na filmových plátnech objevil film *Tko pjeva zlo ne misli*. Děj filmu je zasazen na počátek 30. let 20. století do města Záhřeb. Zde žije mladá paní Ana Šafranek se svým mužem Franjem a synem Pericou. Během rodinného výletu do Samoboru se Ana seznámí s elegantním gentlemanem Fulirem. Ten jí později navštíví i v Záhřebu a vyzná jí svou lásku. Ana však jeho šarmu odolává, protože nechce rozbořit svou rodinu i přesto, že je do Fulira také zahleděná. Ve chvíli, kdy jí Fulir navštíví v jejím bytě, setká se s její starší sestrou Minou, která se do něj na první pohled zamiluje. Do toho vstupuje Franjo, který dostane nápad, že by bylo skvělé Minu vdát za Fulira, což se samozřejmě nelíbí jeho manželce Aně. Fulir se s Minou nakonec ožení, aby zůstal co nejbližší své milované Aně. Vše vypráví malý Perica, z jehož perspektivy je také celý děj popsán.²⁷⁰ Když přišel snímek *Tko pjeva zlo ne misli* do záhřebských kin, ihned se z něj stal hit a mluvilo se o něm po celém Záhřebu. Záhřebské publikum bylo potěšeno, že na plátnech vidí své město,

²⁶⁶Сто српских играних филмова (1911-1999) [online]. ©2016 Југословенска кинотека [cit. 26.6.2021]. Dostupné z: <http://www.kinoteka.org.rs/srpski-igrani-filmovi-1911-1999-100-najboljih/>

²⁶⁷ Krešo, Golik. *Filmska enciklopedija* [online]. ©2019 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 13.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22572>

²⁶⁸ KRELJA, Petar. *Golik*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1997, s. 21. ISBN: 953-600-521-2.

²⁶⁹ *Imam dvije mame i dva tate* [film]. Režie Krešimir Golik. Jugoslávie, Jadran film, 1968.

²⁷⁰ *Tko pjeva zlo ne misli* [film]. Režie Krešo GOLIK. Jugoslávie, Croatia film, 1970. Adaptace antologické prózy Vjekoslava MAJERA *Iz dnevnika maloga Perice*.

své nářečí i určité rituály a tradice, které dříve k životu v tomto městě patřily. Výlet do Samoboru, projížďka na koňském povoze po Maksimiru a podobné vzpomínky působily natolik nostalgicky, že film uchvátil skoro každého pamětníka. Zajímavé je, že si Krešo Golik do hlavních úloh vybral herce, kteří neměli před kamerou žádné zkušenosti. Většinou se jednalo o divadelní herce či komparzisty, nicméně to snímku na kvalitě rozhodně neubralo, spíše naopak. Stejně jako většina filmů Krešimira Golika se i tento film řadí mezi klasiky chorvatské kinematografie.²⁷¹ Film byl natočen podle novely *Dnevnik malog Perice*, kterou napsal chorvatský básník, prozaik, fejetonista a překladatel Vjekoslav Majer. Vjekoslav Majer se narodil v roce 1900 v Záhřebu, kde také roku 1975 zemřel. Překládal německé texty do chorvatštiny a už od svých studentských let psal verše do různých časopisů. Ve svých románech a novelách *Dnevnik Očenašeka* (1938), *Život puža* (1938) a *Dnevnik malog Perice* (1942) popisuje dětský svět, svět dobrosrdečných lidí ze Záhřebu, dále se věnuje problematice bezdomovství, nezaměstnanosti a alkoholismu. Vypráví jak o úspěšných lidech, tak o lidech, kteří se nacházejí na samém okraji společnosti. O lidech, kteří se setkávají s těžkými okamžiky svého života, ale i své vlastní doby. Majer patřil především ke skupině záhřebských autorů, své dílo ve většině napsal v kajkavském nářečí a často využíval typického záhřebského humoru, který dokázal dokonale uplatnit ve svém literárním díle.²⁷² *Tko pjeva zlo ne misli* je jakousi retro fantazií, ve které se odehrávají příběhy lidí, kteří nikdy nemohou získat to, po čem skutečně touží. Příběh je zobrazen z pohledu malého Perice, který pozoruje život svých rodičů a jejich přátel. Film slavil úspěch především v Záhřebu, například v městě Split kajkavský dialekt a zpracování diváky tolik neuchvátil, stejně jako v Srbsku. Snímek je i v současnosti řazen mezi nejlepší chorvatské snímky posledních desetiletí.²⁷³

3.2.3 Humorné pojetí partyzánského filmu – Žorž Skrigin

Žorž Skrigin²⁷⁴ je zajímavou postavou partyzánského odboje. Jeho fotografické nadání i režisérský talent byly oceňovány jak ze strany státu, tak ze strany vnějších pozorovatelů. Skrigin se podílel na několika významných partyzánských filmech (*Njih dvojica*, 1955; *Potraga*, 1956), ale zároveň byl jeden z prvních režisérů, který do partyzánského filmu vnesl humor.²⁷⁵ Jeho první komediální film přišel do kin v roce 1958 pod názvem

²⁷¹ KRELJA, pozn. 268, s. 186-187.

²⁷² DOROVSKÝ, Ivan a kol. *Slovník balkánských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001, s. 351. ISBN 80-7277-006-3.

²⁷³ POLIMAC, pozn. 137, s. 73-74.

²⁷⁴ Životopis na s. 28.

²⁷⁵ VOLK, pozn. 113, s. 179.

Gospođa ministarka. Děj je zasazen do předválečné Jugoslávie, kde žije protagonistka Živka Popović. Živka je manželkou ministra Sima Popoviće, který je společností vnímán jako velice důležitý člověk, podle čehož se také musí chovat. To samozřejmě platí i pro jeho ženu Živku, a tak sledujeme její snahu o přežití mezi bohatými a snobskými lidmi.²⁷⁶ Snímek je adaptací stejnojmenného románu prozaika, dramatika a největšího jihoslovanského komediografa 20. století Branislava Nušiče. Nušić se narodil v roce 1865 v Bělehradě, kde také roku 1938 zemřel. V roce 1887 vydal báseň *Dva otroci*, která byla označena jako veřejná urážka krále Milana Obrenoviće. Za tento přestupek byl poslán na dva roky do vězení. Vedle básní psal také realistické a humoristické prózy. V pozdějších letech se také snažil o vytvoření vlasteneckého díla *Knez Ivo od Semberije* (1910), ale jeho pokus o národní dílo se nesetkal s takovým úspěchem jako jeho humoristická tvorba. Po roce 1918 pokračoval ve své otevřené kritice vůči společnosti a v roce 1929 vydal svou komedii *Gospođa ministarka*.²⁷⁷

V roce 1960 následoval další Skriginův komediální snímek *Drug predsednik centarfor*. Film popisuje 7. výročí založení zemědělské jednoty (*Seljačka radna zadruga*), v jedné malé vesnici, kde se nové ideje těžko přijímají. Hlavní téma filmu se točí okolo fotbalu, načež odkazuje i samotný název filmu (*centarfor* = *útočník*). Skupina místních fotbalistů se rozhodne stát se fotbalovými šampiony a začnou tvrdě trénovat. Vedle této hlavní linie se odehrává několik dalších malých příběhů, které diváka seznámí s obyvateli a chodem vesnice. Jejich životy jsou plné milostných románek, rodinných problémů apod., které jsou doplněny směšnými komediálními situacemi. Objevuje se zde také poměrně humorná postava duchovního, který ve svém kostele opravuje ikonostas.²⁷⁸ Tento film je zajímavým kouskem jugoslávské kinematografie, ukazuje složitou stránku života v jednotě, kde si lidé neustále dělají naschvály. Vzhledem k tomu, že byl Skrigin bývalým partyzánem a významným umělcem komunistického režimu, objevuje se ve filmu i jedna dílčí záležitost, která neodmyslitelně patřila k filmu 50. a 60. let – propaganda. V tomto případě se však Skrigin nesnažil propagovat politický systém v Jugoslávii jako ten jediný správný, ale je zde spíše očividná reklama na některé jugoslávské výrobky. Několikrát se zde objevuje například prací prášek Radion nebo gramofonové desky firmy Jugovinil.²⁷⁹ Skriginovým nejvýznamnějším filmem se stal *Mačak pod šljemom* (1962). Jeden z prvních partyzánských filmů, ve kterém se objevují komediální prvky. Protagonista filmu je bosenský dřevorubec Pavle Vuisić, který

²⁷⁶ *Gospođa ministarka* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, UFUS, 1958. Podle stejnojmenné komedie Branislava NUŠIČE.

²⁷⁷ DOROVSKÝ, s. 272, s. 419.

²⁷⁸ *Drug predsednik centarfor* [film]. Režie Žorž Skrigin. Jugoslávie, UFUS, 1960.

²⁷⁹ Tamtéž.

se během války spíše z donucení přidává k partyzánskému odboji. Příběh popisuje jak se i přes svou nelibost vůči válce stává dobrým vojákem a získá hodnost desátníka.²⁸⁰ Scénář napsal Josip Horvat, který čerpal ze svého stejnojmenného románu, který napsal v roce 1962.²⁸¹

3.3 Historicko-literární film v 60. letech

Stejně jako tomu bylo u komedií či ostatních žánrů, si i historický film získal své diváky. Čím dál více se natáčely snímky, které pojednávaly o historii jihoslovanských národů a Jugoslávie. Filmový umělci si nevybírali pouze témata jugoslávské historie, přičemž tohoto pojmu se dá de facto používat až od roku 1918, ale i témata, která zasahovala hluboko do historie jednotlivých slovanských národů. Během 50. let existovalo několik snímků, které se zabývaly vzdálenější historií, např. *Stojan Mutikaša* (1954). Nicméně filmy s historickou tematikou pojednávaly hlavně o druhé světové válce *Frosina* (1952), *Campo Mamula* (1959) atd. Často to nebylo za účelem obyvatele vzdělat, ale spíše propagovat zásluhy partyzánského odboje, které vedly k vytvoření socialistické republiky Jugoslávie. To se však stejně jako u ostatních žánrů s příchodem 60. let mění, a na trhu se začaly objevovat příběhy z různých dob a kulturních prostředí. Zde je nutno podotknout, že se jednalo jen o etnika, která byla uznávána státem, a období, která nebyla politicky citlivým tématem. Avšak stejně jako tomu bylo i je v každé době, vždy se najdou tací, kteří se odmítají podvolit státní ideologii a pochybné realitě světa ve kterém žijí.

Koncem roku 1969 se v biografech objevil snímek *Lisice* režiséra Krsto Papiće, který mezi státními představiteli vyvolal určité pochyby.²⁸² Příběh je zasazen do roku 1948, kdy se všichni občané Jugoslávie museli podrobit určitým změnám. Po válce musel každý uctívat Stalinův kult, což se však po rozkolu se SSSR změnilo, a mnozí Stalinovy vyznavači skončili ve vězení nebo v pracovním táboře na ostrově Goli otok.²⁸³ Děj se odehrává v historickém kraji Zagora na jihu Chorvatska. Vše se točí kolem svatby místního rodáka Anteho, který si bere o dost mladší dívku z vedlejší vesnice Višnju. Na svatbu pozvou několik hostů, mezi nimiž je

²⁸⁰ *Mačak pod šljemom* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, Bosna film, 1962. Podle scénáře Josipa HORVATA.

²⁸¹ Horvat, Joža. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 17.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26197>

²⁸² POLIMAC, pozn. 137, s. 70.

²⁸³ Tábor Goli otok se nacházel na ostrovech Goli otok a Svatý Gregor. Jednalo se o vězení, kam byli v letech 1949-1988 posíláni političtí vězni. Tábor byl založen v reakci na jugoslávsko-sovětský rozkol, a byli zde vězněni především zastánci Stalinova režimu. Později přešel pod administrativu Socialistické republiky Chorvatsko, která ho využívala jako vězení pro těžké kriminálníky. Slovinský etnolog a antropolog Božidar Jezernik, této problematice věnoval zajímavou publikaci.; JEZERNIK, Božidar. *Goli otok: Titův gulag*. Přeložila Jana ŠPIRUDOVÁ. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2020. ISBN 978-80-88292-44-9.

i vysoce postavený politik Andrija, který je čestným obyvatelem tohoto kraje. Mezi hosty jsou však i dva agenti tajné policie (UDBA) Krešo a Ćazim. Atmosféra na svatbě houstne, jelikož je všem jasné, že když se objeví agenti tajné policie, tak někoho odvedou. Nikdy nikdo netuší, kdo to bude. Politik Andrija se hned od prvního dějství jeví jako muž bez morálních hodnot. V první důležité scéně se pokusí zabít vránu, která patří vesnickému podivínovi Musovi. Ženich Ante se rozhněvá, že na své svatbě nechce krveprolití, a požádá ho, aby nestřílel. Andrija ho poslechne, ale z nepozornosti zakopne a udeří se hlavou o kámen. Ante ho odvede zpět do domu, kde ho ošetřuje mladá Višnja. Andrija se opět projeví jako nečestný charakter, když se pokusí mladou nevěstu znásilnit. V tu chvíli však tajná policie odhalí, pro koho si přišli, což ve vesnici vzbudí ohromný neklid, který končí tragédií. Když Andrija opouští dům, kde je ošetřován, agenti ho zatknou na základě obvinění, že je stalinistou. Z místního hrdiny se najednou stává vyvrhel a nenáviděný nepřítel státu. Zmatení vesničané, kteří z nešťastných událostí obviňují ženicha a jeho nevěstu, zmlátí Anteho a rozhodnou se, že Višnju potupně odvedou zpět do její vesnice. Během cesty ji však zabijí.²⁸⁴ Film mohl být veřejně promítán od konce roku 1969, během kterého byl také zařazen na Filmový festival v Cannes. Ačkoliv na Filmovém festivalu v Pule vyhrál Velikou zlatou arénu, snímek vyvolal kritické reakce ze strany politiků. Někteří z nich si totiž film zařadili do směru tzv. černé vlny, jejíž autoři se snažili ukázat společnost jako pokřivenou, prohanou a neustále odmítající ideály socialismu.²⁸⁵ Na tomto názoru mohl mít podíl i předchozí snímek Krsta Papiće, na které spolupracoval společně s režisérem Antunem Vrdoljakem a Vančem Kljakovićem. Jednalo se o snímek *Ključ*, který vyšel v roce 1965. Film *Ključ* byl představitelem nové filmové vlny, jelikož autoři využívali několika moderních prvků. Jedná se o omnibus²⁸⁶, který je rozdělen do tří samostatných příběhů, které mají společný motiv – problém se stěhováním. Každého příběhu se ujal jeden z režisérů, Krsto Papić vytvořil druhou část, která nese název *Čekati*. Děj se točí okolo dvou mladých lidí, kteří bydlí společně se svou starou příbuznou. Mladý pár je ze společného soužití velice frustrován, protože stará žena ne a ne umřít.²⁸⁷ Je pochopitelné, že jeho dílo mohlo být vnímáno jako proti-ideologické. Krsto Papić byl režisér chorvatského původu, který mimo hrané filmy natáčel i dokumenty. Právě ve snímku *Lisice* se

²⁸⁴ *Lisice* [film]. Režie Krsto PAPIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1969.

²⁸⁵ ŠAKIĆ, Tomislav a kol. Portret redatelja: Krsto Papić. In *Hrvatski filmski ljetopis* 16, 2010, č. 61, s. 73-74. ISSN 1330-7665.

²⁸⁶ Omnibus je celovečerní film, který se skládá z několika samostatných dílů, které fungují jako samostatné narativní celky. Mohou mít společné několik vlastností. Např. stejné téma, místo a čas děje, postavy, herce, režiséry. Všechny díly mohou být také zpracovány podle stejných literárních předloh, ale každá z částí se většinou liší svým stylem a žánrem.; *Omnibus film* [online], poslední aktualizace 30. ledna 2018 00:57 [cit. 21.7.2021]. Dostupné z: https://sh.wikipedia.org/wiki/Omnibus_film

²⁸⁷ *Ključ* [film]. Režie Vanča KLJAKOVIĆ, Krsto PAPIĆ, Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film, 1965.

odráží jeho dokument o lidech žijících v Dinárském Záhoří *Kad te moja čakija ubode* (1968). Realita kraje působí velice surově a krutě, stejně tak i lidé, kteří zde žijí.²⁸⁸

S historickým žánrem je v kinematografii od 50. let spojována i literatura. V roce 1968 natočil režisér Zdravko Velimirović snímek *Lelejska gora*, který se řadí nejen mezi historicko-literární díla, ale i mezi filmy s partyzánskou tematikou. Film pojednává o hledaném uprchlíkovi Lado Tajovićevi, který se snaží propagovat národní odboj ve svém rodném kraji v Černé Hoře.²⁸⁹ Příběh vznikl na motivy stejnojmenného románu, který napsal Mihailo Lalić. Lalić se narodil v roce 1914 ve městečku Trepča v Černé Hoře. O svém rodném kraji často psal ve svých románech, díky čemuž je považován za jednoho z nejlepších černohorských prozaiků a akademiků. Vystudoval práva na Univerzitě Bělehrad a za své názory byl několikrát vězněn. V letech 1941–1945 se aktivně účastnil partyzánského odboje, kde byl během jedné akce zajat italskými okupanty. V zajetí se dostal do Soluně, kde se mu podařilo uprchnout a přidat se k řeckým partyzánům. Napsal hned několik povídek, ve kterých popisoval své zážitky a příběhy z fronty (*Stezka svobody*, 1948; *Izvidnica*, 1949). V roce 1957 napsal román *Lelejska Gora*, který tvoří spolu s románem *Hajka* (1960) a *Raskid* (1955) volnou trilogii, ve které Lalić popsal boj černohorských partyzánů, kteří hrdinsky bojovali proti nepřátelům. Mnoho z nich, stejně jako autor, bylo převezeno z kolašinského vězení do zajateckého tábora v Soluni. Mihailo Lalić zemřel v Podgorici v roce 1993 a jeho dílo je neodmyslitelnou součástí černohorské národní kultury.²⁹⁰

Rozmanitá literární díla se v jugoslávské kinematografii začala odrážet čím dál více. Vznikaly filmy na motivy nejdůležitějších děl jihoslovanské kultury a jejich dramatická zpracování. Lyrika však zůstávala na pozadí autorského interese. Kromě slovinského filmu, který byl velice specifický, ojedinělý a absolutně se lišil od ostatní jugoslávské tvorby (viz *Ples na Kiši*, 1961), se lyrika v jugoslávském filmu neuplatňovala. Vedle románů, novel a povídek začali filmoví tvůrci využívat například memoárů a deníkových zápisů (*Kad čuješ zvona*, 1969).²⁹¹ Jeden z prvních filmů, který vznikl na motivy národních povídek *Zlatna jabuka* a *Baš Čelik*, byl snímek *Čudotvorni mač* (1950). Společně s filmy, které se zakládaly na motivech historické národní písně, vznikly snímky *Hasanaginica* (1967) v režii Miodraga Popoviće a snímek *Banović Strahinja* (1981) Alexandara Petroviće. Tyto dva filmy

²⁸⁸ POLIMAC, pozn. 137, s. 70.; *Kad te moja čakija ubode* [dokumentární film]. Režie Krsto PAPIĆ, Jugoslávie, Zagreb film, 1968.

²⁸⁹ *Lelejska gora* [film]. Režie Zdravko VELIMIROVIĆ. Jugoslávie, Kosmet film – Filmski studio Titograd, 1968. Natočeno dle stejnojmenného románu Mihaila LALIĆE.

²⁹⁰ DOROVSKÝ, pozn. 272, s. 331-332.

²⁹¹ FIMON, pozn. 124, s. 74.

se řadí mezi jediná kinematografická díla, která vznikla na základě skutečných děl jihoslovanského národního dědictví.²⁹²

3.3.1 Babajova *Breza* (1967)

Ante Babaja byl vůdčí osobností nového moderního filmu, který byl typický především pro chorvatské země. V roce 1961 debutoval svým prvním celovečerním filmem *Carevo novo ruho*, který byl určen pro ty nejmenší diváky a je dokonalým příkladem moderního filmového stylu. Než se dostal k vlastní autorské tvorbě, vytvořil několik velice úspěšných dokumentů. Mezi nejznámějších z nich patří dokumentární film *Čuješ li me?* z roku 1965, který mapuje práci nové a inovativní metody rehabilitace hluchoněmých osob akademika a vědce Petra Guberina.²⁹³ Ante Babaja si pro své snímky často vybíral literární předlohy, která dokázal velice dovedně a úspěšně zpracovat. Vedle filmů *Carevo novo ruho* (1961) a *Breza* (1967), natočil snímky *Mirisi, zlato i tamjan* (1971) a *Izgubljeni zavičaj* (1980). Obě díla jsou adaptací románu a prozaických děl chorvatského spisovatele Slobodana Novaka.²⁹⁴ Jeho filmy byly komunistickými politiky často řazeny do tzv. černé vlny, ačkoliv sám Babaja zařazoval své dílo spíše do moderní kinematografie.²⁹⁵ Babaja byl totiž ovlivněn francouzskou kinematografií, jelikož v Paříži asistoval několika filmovým velikanům, mezi které patřil i režisér Jacques Becker. V roce 1953 se vrátil zpět do Jugoslávie, kde začal s tvorbou svých dokumentárních filmů. Pokusil se natočit dokumentární snímek o chorvatském básníkovi a bohémovi Tinu Ujevićovi. Nicméně jeho návrh byl komunistickým aparátem zamítnut. Ujević nebyl mezi straníky zrovna oblíbeným spisovatelem, a tak projekt nemohl mít žádnou budoucnost. Babajovi bylo v jeho aktivním filmovém období ještě několik dalších projektů, včetně filmu *Svoga tela gospodar* (1956), na kterém začal spolupracovat se Slavko Kolarem.²⁹⁶ Za jeho nejúspěšnější snímek je považován film *Breza* (1967), kde využívá moderního stylu a sociálního realismu.

Děj se odehrává na jedné vesnici v Chorvatském Záhoří. Zde žije blondatá dívka Janica, která je považována za nejkrásnější ženu ve své vsi. Kvůli tomu, že je štíhlá, tichá a krásná o ní obyvatelé začali říkat, že vypadá v porovnání s místními chlapci jako bříza mezi buky

²⁹² Tamtéž.

²⁹³ VOLK, pozn. 113, s. 443-444.; *Čuješ li me?* [dokumentární film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Zagreb film, 1965.

²⁹⁴ GILIĆ, pozn. 157, s. 6-7.

²⁹⁵ Tamtéž.

²⁹⁶ RADIĆ, Damir a kol. Portret autora: Ante Babaja. In *Hrvatski filmski ljetopis* 6, 2000, č. 21, s. 3-6. ISSN 1330-7665.

(*breza među bukvama*). Její život je však velice nešťastný. Je vdaná za muže Marka, který ani po svatbě neopouští svůj bohémský životní styl, a tak se neustále opíjí a podvádí jí s jinými ženami. Nejvíce jí zasáhne, když přijde o své novorozené dítě, z čehož ochoří. Vesnický podivín Joža Sveti se jí snaží utěšit a přesvědčit, že její dítě našlo pokoj v nebi a že se za Janicu modlí. Její muž Marko i přes jejich obrovskou ztrátu chodí neustále do hostince, a tak je Janica na svůj žal úplně sama. Když se jde projít do lesa, náhle omdlí. Najde ji zde podivín Joža a odnese ji zpět do jejího domku. Skupina starších žen se jí pokouší vyléčit, ale marně. Jejím posledním přáním je, aby u ní byl její muž Marko, kterého i přes všechny jeho špatné vlastnosti miluje. Marko se někde opíjí, marně ho všichni hledají, aby ho přivedli domů, kde umírá jeho žena. Když se Marko vrátí domů, jeho žena je již mrtvá. A tak Janica umře bez naplnění svého přání, aby ještě naposled viděla svého muže. Na místo toho, aby Marko truchlil, se opět vrací ke svému životu pijana, jako by nikdy žádné Janice nebylo. Odchází na svatbu, kde se kvůli své povaze popere, a tak se vydá na cestu zpět do své vesnice lesem, kde narazí na břízu. U břízy najednou poklekne a začne hystericky plakat. Konečně mu došlo, že on je ten pobuda, a jeho žena, která ho milovala do samého konce, umřela kvůli němu. Na výčitky už je pozdě, Janicu už mu nikdo nevrátí. Na jejím pohřbu na ní vzpomíná její jediný skutečný přítel Joža. Janica byla krásná a hodná dívka, jejímž jediným neštěstím v životě bylo, že narazila na muže bez morálních hodnot.²⁹⁷

Ante Babaja dokonale zpracoval psychologii jednotlivých protagonistů. Nejupřímnějším člověk je v celém příběhu Jože Sveti, který je vesničany vnímán jako podivín a často se mu vysmívají a vyhánějí ho od sebe. On a Janica jsou zde znázorněni jako dobro, zatímco ostatní protagonisté jako čiré zlo, což je bezpochyby přínosem sociálního realismu. Joža i Janica jsou společností vnímání rozdílně, avšak mezi nimi není až tolik odlišností. Postava Marka je typickým prototypem Babajovy charakterové kompozice. Protagonista Marko představuje surovou mužskou postavu venkovského prostředí, jehož chování vyvolává nenávisť i závist. Je to primitivní člověk, stejně jako celé společenství, ve kterém postavy žijí.²⁹⁸ Není tedy divu, že byl film vnímán „politickou“ kritikou jako jeden z filmů černé vlny (v Chorvatsku se používalo označení *crni val*). Za první film *Breza* vznikl ve stejné době jako většina ikonických snímků tohoto stylu a za druhé v něm Babaja uplatňuje určité elementy,

²⁹⁷ *Breza* [film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Jadran film, 1967. Podle literární předlohy Slavka KOLARA.

²⁹⁸ Tamtéž.

které se objevovaly i v černých filmech. Film *Breza* je ale spíše moderním dílem, ve kterém se uplatňují realistické, naturalistické a dokumentární prvky.²⁹⁹

3.3.2 *Događaj* (1969)

Snímek *Događaj* patří mezi velice zajímavé filmy, které si našly základnu v moderní kinematografii. Režiroval ho Vatroslav Mimica, a jako předlohu si vybral jednu z povídek ruského spisovatele Antonína Pavloviče Čechova. Jedná se o jedno z mála děl, které je adaptací zahraničního díla.³⁰⁰ Režiséri si často vybírali domácí spisovatele, nejčastěji ty žijící, kteří se s nimi mohli na tvorbě snímku podílet. Inspirovat se dílem ruského spisovatele ke konci 60. let mohlo být možná trochu kontroverzní, ale určitě ne protirežimní. *Događaj* je film, který vypráví o životě malého chlapce Marijana, který žije na samotě se svým dědečkem Jurou. Společně se vydají na cestu do daleké vesnice, aby prodali koně na maso a dostali peníze. Již po cestě tam se setkávají s několika problémy. Než totiž dojdou k řece, kde kotví loď, která převáží lidi na druhý břeh řeky, kde se nachází vesnice, musí projít hustým lesem, který obklopuje jejich obydlí. Les je plný mlhy a během své výpravy narazí na tlupu vlků. Naštěstí je poblíž hajný, který vlky odežene. Konečně se dostávají k řece. Když jsou na lodi, dědeček Jura je varován převozníkem, aby si dával pozor na svůj majetek, protože se po vesnici pohybují pochybné existence. Ve vesnici prodají koně a znovu se vydají na cestu zpět domů. Převozník mu ještě nabídne, aby u něj se svým vnukem přenocovali, Jura však odmítá a vydají se na cestu. Společně s nimi se vrací i hajný Ivan a jeho podivný přítel a zloděj Matijević. Jura jako by tušil, že se má něco stát, pospíchá se svým vnukem domů, tempo pronásledování se stále zrychluje. Děda s vnukem utíkají před hajným a Matijevićem, pro které právě začal lov. Jura pomalu zjišťuje, že mu docházejí síly, a tak předá získané peníze Marijanovi a přikáže mu, aby utíkal. Chvilí na to se Jura setká se svými rivaly a začíná boj o přežití. Jura bojuje dlouho a statečně, ale nakonec se zhroutí na zem. Zloděj Matijević ho probodne nožem a zabije ho. Mezitím malý Marijan utíká, až narazí na domek ukrytý v lese, kde se ukryje. V domečku žije žena se svou dcerkou, a čeká, až se její manžel vrátí domů. Žena dá mezitím Marijanovi najíst, ten jí řekne, co se mu v lese přihodilo a že má u sebe peníze, které mu dědeček dal. Uloží ho do postele společně se svou dcerou a jeho peníze schová. Za nedlouho poté přichází její muž. Co však malý Marijan netušil, jejím manželem je hajný Ivan. Ivan přichází opět se svým kamarádem Matijevićem. Když přijdou, chovají se násilně vůči Ivanově ženě, bijí jí a ta jim ze zoufalosti

²⁹⁹ PETERLIĆ, Ante. *Filmska čitanka Ante Peterlića: Žanrovi, autori, glumci*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2010, s. 288-289. ISBN 978-953-7033-32-3.

³⁰⁰ RADIĆ, pozn. 192, s. 45.

dá peníze, a poví jim, kde je vzala. Muži se opijí a vymyslí plán, že chlapce zabijí, čímž se zbaví hlavního svědka. Hádají se, kdo z nich ho zabije, a o „výhru“ si zahrají karty. Hajný prohrává, popadne sekyru a vydá se na půdu, kde spí Marijan a jeho dcera. Chlapec, který všechno slyšel, se mezitím schová pod postel. Ivan máchne sekerou do postele, ale když odhalí, kdo se skrývá pod dekou, zpanikaří a zešílí. Pod dekou totiž spala jeho dcera. Dole se mezitím odehrává další drama, Ivanova manželka se rozhodne zaútočit na Matijevice, ten ji však v protiútoky zabije. Když se hajný Ivan vrátí, dolů do místnosti zjistí, že jeho manželka i dcera jsou mrtvé. To v něm vyvolá nenávist a zaútočí na svého bývalého kamaráda. Začíná krvavý boj, ve kterém se oba zločinci zabijí. Jediný, kdo tuto nešťastnou tragédii přežije, je pomatený chlapec Marijan, který utíká z místa neštěstí do mlhavé lesa volajíc „dědo, dědo“. Jeho osud zůstává nejasný.³⁰¹

Příběh je přímo šokující a nesmírně tragický. Žánrově se dá považovat za thriller, který v sobě ukrývá hororové elementy. Snímek je velice morbidní, naturalistický, téměř neuvěřitelný. Mimica ve svých filmech využíval sociálního realismu, což dal najevo i ve filmu *Događaj*, kde se realita zaostalého venkova mísí s krutým světem zkažených lidí a pokroku. Realismus je ještě více podtržen tím, když děda poté, co prodá koně na maso, říká svému vnukovi „nesmí ti to být líto, už nejsi dítě“, ačkoliv je chlapci okolo 10 let.³⁰² Film se v některých scénách jeví neuvěřitelně abstraktně. Když je protagonista Jura vystaven násilí, celá tato pasáž trvá téměř polovinu filmu a promítá se v ní několik obrazů, které se zdají být poněkud vzdálené. Všichni se mezi sebou perou, do toho jednotlivé postavy kouří cigaretu, následně se zase perou. Jednotlivé záběry do sebe splývají – bahno, slunce, malý Marijan na útěku. V této části děje se odehrává takových věcí, že aby divák mohl najít smysl této scény, musí být velice pozorný.³⁰³ Pochmurná atmosféra graduje v závěrečné scéně, která končí nesmírně tragicky. Zda chlapec přežil či nikoliv, si divák musí odpovědět sám. Ale když se vrátíme do počáteční sekvence filmu, kde Marijan se svým dědečkem narazí na tlupu vlků, je jasné, že jeho osud je nejspíše zpečetěn.³⁰⁴

Vatroslav Mimica se po svém autorském experimentálním období, opět navrátí ke klasickému narativnímu filmu. *Događaj* je ojedinělým filmem chorvatské kinematografie, pro kterou nebylo tolik typické zobrazovat tak katastrofické scénáře, jako tomu bylo například v případě srbské kinematografie 2. pol. 60. let. V roce 1969 byl snímek *Događaj* také jedním

³⁰¹ *Događaj* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Avala film, 1969. Adaptace stejnojmenného románu Antona ČECHOVA.

³⁰² RADIĆ, pozn. 192, s. 45-46.

³⁰³ *Događaj* [film], pozn. 301.

³⁰⁴ Tamtéž.

z promítaných filmů na Filmovém festivalu v Pule. Vedle filmů černé vlny slavil úspěch. Napomohlo mu především to, že i když byl tragický a kritický vůči společnosti, nebyl antikomunistický a politika v něm byla dána stranou. Díky tomu získal Velikou stříbrnou arénu, za druhý nejlepší snímek. Režisér Vatroslav Mimica byl oceněn Stříbrnou arénou za režii, a kameraman Franjo Vodopivec získal Zlatou arénu za svou mistrovsky odvedenou práci. Snímek byl také distribuován na anglický a americký trh.³⁰⁵ Stejně jako tehdy je i dnes snímek *Događaj* jeden z významných filmů jihoslovenské kinematografie.

3.4 Chorvatský moderní film – Vatroslav Mimica

Nová moderní vlna, která vstoupila především do chorvatské kinematografie, se v Jugoslávii často označovala jako nový jugoslávský či autorský film. Tento druh kinematografie do poloviny 60. let zaplnil trh neuvěřitelnou rychlostí, a nejvíce byl spojen s chorvatskými režiséry. Autorský film sdílel s černým filmem některé zásadní motivy, např. kritika společnost, stylistika, expresivita atd. V samém základu byl i černý film moderní, avšak své označení si nezískal jen tak. Tyto souběžné vlny se mezi sebou přeci jen lišily. Za každou cenu se autoři nové vlny nesnažili poukázat na chyby komunistického režimu a nebyly tolik kritické vůči socialistické Jugoslávii, jako tomu bylo v případě černé vlny. Filmová kritika k nim na rozdíl od černého filmu byla mírnější, což předznamenalo dominantní postavení moderního filmu.³⁰⁶ Filmy chorvatské nové vlny byly polemické, více avantgardní, barvitě a naplněné různými styly a žánry. Tato vlna se také vyznačovala svobodným autorským výběrem. Režiséři si ke zpracování vybírali témata jim blízká, nikoli ta, která by jim byla vnucena ideologií nebo produkcí. Tento fakt se podílel na vytvoření zajímavých motivů. Na plátcích se začali objevovat noví hrdinové, kteří byli charakterizováni individuálním a psychologickým způsobem. Vytvářely se nové psychologické motivy a analýzy, které poukazovaly na protagonistův vztah k okolí a celému světu. Autoři k této problematice přistupují velmi obratně. Z daného pohledu jedince je zobrazen jeho svět, ale i svět okolo něj. Jedinec jako samostatný subjekt vnímá tyto vjemy velmi individuálně a hluboce dění prožívá. Vše se odehrává okolo hlavního hrdiny celého příběhu. Nejen, že s ním divák prožívá jeho realitu, prožívá s ním i jeho sny, vize, budoucnost i minulost. V autorské kinematografii se také často využívala retrospektiva, což dodávalo snímkům vlastní umělecký charakter.³⁰⁷

³⁰⁵ POLIMAC, pozn. 137, s. 62.

³⁰⁶ KOLEŠNIK, Liljana – PRELOG, Petar. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012, s. 316. ISBN 978-9536-106-93-6.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 317.

Mezi nejznámější režiséry nové vlny patří Vatroslav Mimica a Lordan Zafranović, který měl vedoucí postavení v jugoslávské kinematografii 70. let. Oba ve svých dílech uplatňovali výše uvedené elementy, a stali se legendami chorvatské kinematografie.

V 60. letech v jugoslávské nové vlně dominovaly snímky Vatroslava Mimice. Chorvatský režisér a scénárista Vatroslav Mimica se narodil v roce 1923 v Omiši. Během 2. světové války začínal jako mladý aktivista v Záhřebu, později se stal členem partyzánského odboje. Po válce se věnoval a působil v časopisech *Studentski list* a *Izvor*. Svou filmovou dráhu začal v roce 1950, kdy se stal generálním ředitelem filmové produkce Jadran film.³⁰⁸ V roce 1952 natočil ve vlastní režii svůj první celovečerní film *U oluji* (1952). Jedná se o melodramatický snímek, ve kterém dominuje estetika realistické prózy a klasický narativní styl.³⁰⁹ Později v roli scénáristy začal spolupracovat s několika autory Záhřebské školy kresleného filmu. I přes to, že nebyl animátor ani vyškolený kreslíř, začal s vlastní režii kreslených filmů. Jeho nejvíce úspěšným dílem se stal snímek *Samac* (1958), na kterém spolupracovat společně Alexandarem Marksem a animátorem Vladimírem Jutrišem.³¹⁰ Jedná se o první dílo Záhřebské školy, které obsahuje moderní prvky a bezpochyby se snímek *Samac* stal jedním z vrcholných kreslených filmů své doby. Společně se sedmi dalšími chorvatskými animovanými filmy byl v roce 1958 promítán na Filmovém festivalu v Cannes a ve stejném roce získal první cenu na Filmovém festivalu v Benátkách.³¹¹ Mimicova další etapa započala tvorbou vysoce moderních celovečerních hraných filmů, které natáčel především během let 1964–1969. Snímek *Prometej s otoka Viševice* (1964) měl pro chorvatský moderní film klíčový význam. Děj filmu se odehrává retrospektivně a je zobrazen skrze vzpomínky a pocity jednotlivých protagonistů. Mimica metaforicky a moderně zpracovává parafrázi mýtu o Prométheovi. Tento příběh o titánovi, který lidem daroval oheň je symbolicky přenesen na vymyšlený ostrov Viševice. Stejně jako mýtický hrdina přinesl oheň, tak i mladý protagonista vzpomíná na časy, kdy na ostrov přivedl elektřinu.³¹² V roce 1966 následoval surrealistický snímek *Ponedjeljak ili utorak*, jehož narativní strukturu určují asociační myšlenky hlavního hrdiny. Téma i styl odkazují na jeho předchozí snímek *Prometej s otoka Viševice*. Film pojednává o postoji obyvatel Jugoslávie k jejich nedávno prožité minulosti, která je původcem jejich kolektivního traumatu. Protagonista filmu Marko Požgaj je spisovatel,

³⁰⁸ Mimica, Vatroslav. *Filmska enciklopedija* [online]. ©2019 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 21.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40986>

³⁰⁹ *U oluji* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1952.

³¹⁰ *Samac* [kreslený film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Zagreb film, 1958.

³¹¹ RADIĆ, pozn. 192, s. 41.

³¹² *Prometej s otoka Viševice* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1964.

který pracuje v místních novinách. Je rozveden, má syna a krásnou přítelkyni. Prakticky žije poměrně nudným a stereotypním životem běžného obyvatele Jugoslávie. Často uvažuje o minulosti, budoucnosti a o tom, jaké to mohlo být, kdyby některé věci byly jinak. V jeho mysli se neustále objevuje jeho otec, který během války zemřel. Vzpomíná i na příjemné okamžiky, které strávil jako dítě na koupališti Sava. Dny jsou stejné, utíkají a ničím se od sebe neliší. Marko pracuje a sní a nestačí si ani povšimnout, zda je pondělí či úterý.³¹³ Posledním filmem, který stylisticky odkazuje na předchozí dva snímky a zároveň s nimi společně tvoří volnou trilogii, se stal snímek *Kaja, ubit ću te!* (1967). Děj filmu je zprostředkován řadou poetických a popisných obrazů idylického života, ze kterého se náhle zrodí nepředstavitelné zlo.³¹⁴ *Događaj* (viz kapitola Historicko-literární film 60. let) je posledním snímkem, který uzavírá Mimicovu etapu moderního filmu. Autorský film se stal pro 60. léta charakteristickým. Tato kinematografie byla na počátku 70. let nahrazena více klasickými narativními vzory, které byly širokou veřejností přijímány pozitivněji, než složitý moderní či černý film. Vatroslav Mimica zemřel v roce 2020 v Záhřebu. Rok před svou smrtí stihl napsat scénář pro film *Marut*, o romském dobrodruhuvi a houslistovi, jehož osud je zasazen do období 2. světové války. Tento projekt už bohužel nestačil realizovat. Vatroslav Mimica zemřel v Záhřebu 15. února roku 2020. Za své celoživotní dílo mu byla udělena cena Vladimira Nazora.³¹⁵

3.5 *Crni talas*

Crni talas (černá vlna) je pojem, který se v Jugoslávii používal pro autorskou tvorbu některých autorů během 60. a počátku 70. let. Toto označení začalo být používáno až v roce 1968 a nikoliv umělci, kteří tuto vlnu představovali, ale vládními představiteli, kteří jejich dílo označili tímto termínem. Měli k tomu hned několik důvodů. Tento film nebyl v souladu s doktrínami jugoslávské kultury a politiky a zároveň byl skutečně „černý“ (depresivní, kritický, násilný atd.). Mohlo se jednat i o určitý opozit pojmu *crveni val*, který byl často používán pro epické partyzánské snímky, které vznikaly od 60. let 20. století (*Kozara*, 1962; *Bitka na Neretvi*, 1969; *Užička republika*, 1974).³¹⁶ Černý film byl takto označován kvůli svým motivům, často totiž bez strachu poukazoval na to, co na světě není v pořádku, a že jugoslávská společnost, která vyrostla z revoluce, je utopená v krvi a morálním pochybení.³¹⁷

³¹³ *Ponedjeljak ili utorak* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1966.

³¹⁴ RADIĆ, pozn. 192, s. 44.

³¹⁵ Mimica, pozn. 308.

³¹⁶ GOULDING, pozn. 37, s. 78.

³¹⁷ KIRN, Gal – SEKULIĆ, Dubravka, TESTEN, Žiga. *Surfing the Black: Yugoslav black wave cinema and its transgressive moments*. Maastricht, 2012, s. 5. ISBN 978-9072-076-51-9.

Jednotlivé snímky sdílely stejné charakteristické znaky, příběhy, postavy a mnoho dalších znaků. *Crni talas* přinesl do jugoslávské kinematografie něco zcela nového – svou vlastní ideologii a nový filmový diskurz. Snímky byly moderní, nekonzervativní, velice cynické a co je důležité, kritizovaly socialistický realismus i tzv. titoismus.³¹⁸ Autoři se snažili proti těmto aspektům vyhranit a své politické ideje s nimi konfrontovat. Jejich filmy byly autorsky nezávislé a velice subjektivní, což se projevilo i ve filmové a divácké kritice. Mezi hlavní představitele tohoto směru patřili Dušan Makavejev, Alexandar Petrović, Želimir Žilnik a Živojin Pavlović, kteří se mimo jiné inspirovali francouzskou, polskou a československou novou vlnou.³¹⁹ To, co mají všechny snímky tematicky společné, je otevřená kritika vůči tehdejšímu politickému zřízení. Jsou polemické, kritické, opoziční a především antitradicionální. Pojem antitradicionální odkazuje na odvrácení se od tradiční filmové tvorby, která byla komunistickým režimem schvalována. Jednoduše se jedná o opak klasických jugoslávských filmů. Nutně to však neznamená, že by režiséři či jiní filmoví pracovníci byli antikomunisté. Bylo tomu spíše naopak. Celá generace těchto autorů vyrůstala v socialismu, čímž také byli formováni a patřilo to k jejich každodennímu životu. Nebylo to tak, že by se neshodovali s marxistickými ideály, spíše se neshodovali se zavedeným titoismem a politikou KSJ.³²⁰ Vybrané příběhy často ukazují na skrytá společenství, která žila mimo dosah tradiční společnosti. Jejich příběhy odrážely svou vlastní dobu a každodenní boj o přežití těchto zapomenutých skupin či jedinců. Celková tematika antitradicionalismu jako taková byla spojená ještě s jedním fragmentem, tím byla postava tzv. antihrdiny. Pojem se opět vymezuje vůči typickému romantickému hrdinovi partyzánského filmu a odkazuje na někoho, kdo je ve svém životě ztracen. Antihrdinové zobrazovali v černém filmu něco, co nebylo běžnou praxí. Protagonisté jsou blázni, kriminálníci, bohémové, nezaměstnaní a opuštění. Putují z jednoho místa na druhé a téměř celý děj pochybují o své vlastní existenci. Nemají rodinu, a pokud jí mají, tak je neúplná a rozpadá se přímo před jejich očima.³²¹ Dobrým příkladem tohoto antihrdiny je např. snímek *Kad budem mrtav i beo*, kde je hlavní postava popsána slovy „mrtav čovek koji hoda“ (v českém překladu by bylo vhodné použít spojení „chodící mrtvola“).³²² Všechny tyto části černého filmu působí jako analýza soudobé společnosti, která

³¹⁸ Titoismus = ideologie, která hodnotila situaci v Jugoslávii dle komunistické ideologie. Titova myšlenka byla vytvořit samostatný socialistický stát, který by si sám vytvářel svou vlastní strukturu a podmínky (myšleno nikoli po vzoru SSSR). Být tradiční marxista v Jugoslávii znamenalo souhlasit s Titovou vizí socrealismu.; DECUIR, Greg. *Yugoslav blackwave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia (1963-1972)*. Amsterdam: University Press, 2019. ISBN 978-9462-980-13-6.

³¹⁹ DECUIR, pozn. 3, s. 22.

³²⁰ Tamtéž, s. 114.

³²¹ TIRNANIĆ, pozn. 193, s. 83.

³²² *Kad budem mrtav i beo* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Morava film, 1967.

jako každá jiná totalitární společnost byla ve svém nitru zkažená. Dalším společným motivem, který se opakuje v černém filmu, je vlak. Se symbolem vlaku v partyzánském filmu jsme se již seznámili, vlak představoval historii Jugoslávie, byl jakýmsi pokrokem, symbolem revoluce a partyzánského hnutí. Motiv vlaku nové vlny však s tradičním podáním nemá nic společného. Železniční stanice byly často předmětem strachu, kde se odehrálo nějaké neštěstí (*Tri*, 1965; *Horoskop*, 1969). Hlavní hrdina v něm neputoval za šťastným koncem, ale za nejistým osudem a dost často pro něj cesta končila tragicky.³²³ Jeho životní tragédie je jakousi metaforou osudu jugoslávské společnosti, která byla stejně jako antihrdina nešťastná a osamocená.

Filmy nebyly kritické jen vůči socialistickému režimu, autoři pojednávali o všech problémech, které jim přišly relevantní. V černém filmu byla sociální krize často zobrazovaná genderovou nerovností mezi muži a ženami. Ženy nesly fyzickou tíhu světa, zatímco muži tu psychickou. Ve filmech se často opakuje násilí na ženách, fyzická dominance a sexuální zneužívání. Také se skoro ve všech filmech objevuje postava prostitutky, jejíž role je spojována i s mateřstvím. Tento patriarchální svět se stal kritikou a tématem černého filmu (*Buđenje pacova*, 1967; *Kad budem mrtav i beo*, 1967). Ženské protagonistky umírají velice násilným způsobem, např. useknutím hlavy, a většinou rukou svých milenců a manželů.³²⁴ Kritika pohlavních stereotypů a patriarchálního režimu se staly vedle kritiky jugoslávského odboje a komunistického režimu hlavním předmětem nového jugoslávského filmu. Za první snímky, které vytvořily nový fenomén, později nazýván *crni talas*, se považují snímky *Dvoje* (1961) a slovinský film *Ples v dežju* (1961).³²⁵ Motivy černého filmu se neustále opakují. Protagonisté cestují mezi městem a vesnicí, jsou nezaměstnaní, přátelí se s pochybnými lidmi atd. Stejně tomu tak je ve snímku *Vrane* (1969) režiséra Gordana Mihiće. Protagonista příběhu Đuka se dá dohromady se svým dávným kamarádem a dvěma dívkami. Všichni jsou bez práce a spí v Đukově bytě, kde bydlí také jeho matka, které trpí demencí. Z bytu jsou později všichni vystěhováni a přespávají u svých známých či hotelech, kde nepožadují platbu předem. Do problému se dostávají, když společně zabijí a okradou jednoho bohatého obchodníka. Drama se odehrává v uhelném dole. Mezi protagonisty vypukne nevraživost, která pro většinu z nich končí tragédií. Jediný, kdo události přežije je Đuka. A tak nasedá do vlaku a utíká před svojí minulostí.³²⁶ Objevují se i snímky, které jsou nápadně podobné některým

³²³ DAKOVIĆ, Nevena – HORTON, Andrew. Mother, Myth, and Cinema: Recent Yugoslav Cinema. In *Film Criticism*, 21, 1996-97, č. 2, s. 40. ISSN 0163-5069.

³²⁴ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 166.

³²⁵ DEQUIR, pozn. 3, s. 23.

³²⁶ *Vrane* [film]. Režie Gordan MIHIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1969.

neorealistickým filmům 50. let. Snímek *Nemirni* (1967) režiséra Kokana RAKONJACA svým prvotním narativem připomíná Tanhoferův film *H-8* (1958). Hlavním tématem je zde vyšetřování dopravní nehody, která se stala v Bělehradě. Jediná dívka, která nehodu přežije, od ní uteče, a tak policie nemá žádného očitého svědka, kterého by mohla vyslechnout. Příběh je stejně jako Tanhoferův vyprávěn retrospektivně. Nejdříve je nehoda vyšetřovaná, a až poté je popsáno, co se před neštěstím odehrálo. Schéma je doplněno o několik dalších zápletek, které jsou vytvořeny propojením jednotlivých protagonistů.³²⁷ Důležité je také zmínit, že se tato kinematografie týkala výhradně srbských autorů, v chorvatském filmu se sice kritika objevuje, ale je vyjádřena jinými prostředky, než jaké se staly typické pro černý film (viz moderní vlna).

Otázka ženské identity v černém filmu je různorodá. Jejich charakteristika byla ve většině filmech podobná. Prezentovaly se jako zlodějky, prostitutky, tělesně postižené, psychicky narušené, nemocné, vdovy či úplně prostě jako prodavačky spotřebního zboží. K mužským protagonistům jsou něžné a milé, někdy se mu snaží pomoci najít cestu ven ze své marnosti, ale někdy jsou ochotné obětovat své mladé hezké tělo, aby přišly k penězům.³²⁸ Důležité je, že ženy nejsou vnímány jako ošetřovatelky a hospodyňky vojáků či svých mužů, jako tomu bylo v partyzánském filmu. Černý film tuto problematiku často zobrazuje očima mužů, kteří jsou z této „emancipace“ nejistí a vystrašení. Kupříkladu ženská protagonistka ve filmu *Ljubavni slučaj službenice PPT* je naopak pozitivní postavou, která má však na svůj mužský protějšek negativní dopad. Je totiž moderní ženou, která má vlastní identitu a nebojí se dát najevo, po čem touží. Když si pozve domů cizího muže, odhodlá se udělat první krok, který vede k jejich pohlavnímu aktu. I přes to, že spolu žijí šťastně, nakonec je i tato žena jeho zkažou. Její život končí smrtí a osud protagonisty je zpečetěn.³²⁹ Životy protagonistů v černém filmu končí vždy tragicky. Deprese pohlcuje celkovou atmosféru příběhu a divákovi je představena katastrofa v srdci moderní existence. Šťastný konec zkrátka není možný, jelikož příběhy splňují podmínky filmu noir, tedy černého filmu.

3.5.1 Alexandar Petrović a jeho filmové umění

Alexandar Petrović patří k hlavním představitelům černé vlny, jeho snímek *Dvoje* (1961) je považován za jeden z prvních filmů, ve kterém jsou uplatňovány typické prvky černé vlny. Petrović se narodil v Paříži v roce 1929. Jeho rodina se přestěhovala do Bělehradu,

³²⁷ *Nemirni* [film]. Režie Vojislav Kokan RAKONJAC. Jugoslávie, Morava film, 1967.

³²⁸ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 263.

³²⁹ *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT* [film]. Režie Dušan MAKAVEJEV. Jugoslávie, Avala film, 1967.

když mu byli dva roky. Během války se přidal k partyzánům a Svazu komunistické omladiny Jugoslávie. Když skončila válka, rozhodl se do strany nevstoupit.³³⁰ Nebyl tedy antikomunistou, jak by se z jeho pozdější filmové práce mohlo zdát. Vyrůstal v komunistické Jugoslávii, byl členem partyzánského odboje, ale stejně jako většina autorů jeho generace, nesouhlasil s nespravedlností režimu a nebál se to dát veřejně najevo. Od roku 1947 začal studovat FAMU v Praze. Po prvním roce studia se z osobních důvodů musel vrátit do Bělehradu. Zde pokračoval ve studiu na Filozofické fakultě a získal svou první práci ve filmovém studiu Zvezda. Petrović byl i uznávaným filmovým kritikem, což nebylo nic neobvyklého. K povolání režiséra totiž neodmyslitelně patřila práce filmového kritika.³³¹ Věnoval se publikační činnosti a v letech 1971–1988 sepsal dvě knihy zabývající se jugoslávskou kinematografií a filmovou kritikou let 1950–1970.³³² Později také vyučoval film na bělehradské Akademii, odkud byl v roce 1973 vyhozen, jelikož se jeho dílo neshodovalo s ideály socialistické Jugoslávie. To vše vyvrcholilo jeho snímkem *Majstor i Margarita* (1973), který byl prohlášen za antikomunistický film. Od tohoto roku byly veškeré Petrovićovy projekty zamítány, a tak se mohl věnovat pouze své kritice a autorskému psaní. V roce 1989 byl jedním z prvních intelektuálů, kteří otevřeně kritizovali vládu Slobodana Miloševiče, načež společně s dalšími zakladateli založil Demokratickou stranu Srbska.³³³ Až v roce 1989 od snímku *Majstor i Margarita* natočil svůj poslední film *Seobe*, který ukazuje život srbských vojáků a úředníků ve službách habsburské monarchie, kteří bojují ve válce o rakouské dědictví.³³⁴ Svět Petrovićových hrdinů je osamělý a problematický. Zaměřuje se na určité privátní sociální skupiny či jedince a zkoumá, z jakého prostředí pocházejí a v jakém se nacházejí. Protagonisté nemají budoucnost ani minulost a typicky se děj točí výhradně okolo mužského světa. Ženy jsou jeho součástí, ale zároveň protipólem, a mají katastrofální dopad na život jednotlivých hrdinů. Stereotyp rodiny jako dokonalé sociální jednotky v jeho filmech neexistuje, protagonista buď rodinu nemá, nebo jsou jeho vztahy s ní v neustálé krizi. Alexandar Petrović se velice pečlivě zaměřuje na mužskou sexualitu a morální etiku, kterou jeho protagonisté k ženám chovají. Z jeho pohledu jsou typickým úkazem patriarchálního světa – zvrácení, masochističtí, za ženou vidí jen její tělo, které je přirozené, atraktivní, provokativní

³³⁰ DECUIR, pozn. 3, s. 67.

³³¹ Tamtéž, s. 69.

³³² PETROVIĆ, Aleksandar. *Novi film (1950-1965)*. Beograd: Institut za film, 1971.; PETROVIĆ, Aleksandar. *Novi film (1965-1970): „Crni film“*. Beograd, 1988. ISBN 86-23-72000-8.

³³³ GRZEGORZ, pozn. 175, s. 271.

³³⁴ *Majstor i Margarita* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Dunav film – Euro International Film, 1972. Natočeno na motivy stejnojmenného románu Michaila BULGAKOVA.; *Seobe* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, RTB – TV Novi Sad, 1989. Natočeno na motivy stejnojmenného románu Miloše CRNJANJSKÉHO.

a mladé.³³⁵ Jeho příběhy se většinou odehrávají na venkově, kde se ženy zdají být více svobodné, ale ani tehdy není svět zobrazen jejich pohledem.

Jeho autorská kariéra započala v roce 1951, kdy natočil svůj první celovečerní film, kterým začala nová éra moderního jugoslávského filmu, později označována jako *crni talas*. Romantické drama *Dvoje* vypráví o příběhu dvou lidí, kteří se náhodou potkají a zamilují se do sebe. Mirko a Jovana se poznávají a nedlouho na to spolu začnou žít. Po roce je však jasné, že jejich vztah uvadá. A tak Jovaně nezbude nic jiného než čelit kruté pravdě, že jí Mirko už nemiluje, a že je jejich společná cesta u konce.³³⁶ Příběh je rozčleněn na jednotlivé části. Nejdříve sledujeme šťastný vztah dvou zamilovaných lidí, poté se jejich zájem začne vytrácet, začnou na sobě hledat negativní vlastnosti a ze šťastného páru se stávají dva nešťastní lidé. Je možné zde vidět určitou podobnost se snímkem *Ples v dežju* (1961), jelikož obě díla analyzují cestu mladého páru od počátku až do konce vztahu. Film *Dvoje* se také řadí do tzv. intimního filmu (*intimate film*). Jedná se o pojem, který označuje autorskou kinematografii, která je více osobní, individuální a experimentální.³³⁷ Zajímavá je i práce s kamerou, která působí jako hlavní vyšetřovací objekt. Stejným způsobem jako policejní vyšetřovatel vyslýchá podezřelého, zkoumá, analyzuje a vyhodnocuje jednotlivé postavy. Snímek *Dvoje* byl velice úspěšný a dodnes je považován za jeden z předních filmů černé vlny. Úspěch slavil i v zahraničí. V roce 1962 byl snímek *Dvoje* promítán na Filmovém festivalu v Cannes, kde si získal pozitivní ohlasy diváků i poroty.³³⁸

O dva roky později Petrović natočil svůj nejvíce ikonický snímek *Tri* (1965), který se stal jedním z nejvýznamnějších filmů nejen černé vlny, ale celé jugoslávské kinematografie. Kromě režie se Petrović podílel i na scénáři, při jehož psaní se inspiroval sbírkou povídek Antonija Isakoviće *Paprat i vatra* (1962).³³⁹ Jedná se o filmový omnibus, který se skládá ze tří příběhů. Všechny se odehrávají během druhé světové války a spojuje je protagonista Miloš Bojanić. První část se odehrává na železniční zastávce krátce poté, co do Jugoslávie vstoupily německé a italské jednotky. Postupně jsou mobilizováni vojáci královské armády, ke kterým se přidává i fotograf Miloš. Ten je kvůli své vrozené vadě řeči považován za německého špiona, což se mu stane osudným. V druhém příběhu se hlavní hrdina Miloš přidává k partyzánům, aby bojoval za svůj národ. Během své služby se střetne s německou jednotkou, před kterou se snaží utéct a skrýt v bažinách. V bažině potká neznámého muže, který se pro něj obětuje a zachrání

³³⁵ BOGOJEVIĆ, pozn 32, s. 244.

³³⁶ *Dvoje* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1961.

³³⁷ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 254.

³³⁸ PETROVIĆ, Aleksandar. *Novi film (1950-1965)*. Beograd: Institut za film, 1971, s. 74.

³³⁹ MAKAVEJEV, pozn. 16, s. 43.

mu život. Poslední povídka líčí příběh úředníka úseku OZNA (Oddělení pro ochranu národa) Miloše, který po válce likviduje kolaboranty. Najednou se však musí rozhodnout, zda nechá popravit skupinu kolaborantů, mezi kterými je i dívka, kterou má rád.³⁴⁰ Atmosféra filmu je ponurá a depresivní, což bylo opakem klasického partyzánského filmu. Petrović se snažil poukázat na válečnou realitu a předat tak jasnou zprávu dalším generacím. Lidská tragédie během války nebrala konce. Společnost, která by se měla ze svých chyb poučit, se rozhodla je ignorovat. Na samém počátku snímku *Tri*, zazní píseň *Delem, Delem*, která se později stala leitmotivem jeho nejslavnějšího snímku *Skupljači perja*.

Film *Skupljači perja* (1967) je velice zajímavým a atypickým dílem černého filmu. Svými prvky se opět řadí do černé vlny, pojednává o vnitřním boji lidí, kteří se neustále snaží někam zapadnout. Petrović pro tentokrát analyzoval život Romů v jedné vesnici na severu Vojvodiny. Dokázal tak na filmové plátno přenést unikátní pohled, který poukazuje na problémy tehdy uzavřeného etnika. Protagonisté zažívají strasti jako všichni ostatní antihrdinové. Tento film byl nominován na Oscara v kategorii nejlepší cizojazyčný snímek, byl tedy jedním z šesti filmů jugoslávské kinematografie, kterým se to podařilo (nominaci na Oscara získal i Petrovićům snímek *Tri*).³⁴¹ Protagonistou filmu je Rom Bora Perjar, který se živí skupováním a prodáváním peří po celé Vojvodině. Celý příběh začíná sporem dvou konkurentů, Bory a jeho největšího soupeře Mirty Klasera. Mirta totiž porušil jejich společnou dohodu a odkupoval peří v rajonu, který patří Borovi. Tento spor se jim podaří vyřešit, ale Bora je zamilován do jeho nevlastní dcery Tisy, což vyhroťte další rozepře. Aby Tisu nezískal jeho úhlavní nepřítel, provdá ji otčím za dvanáctiletého chlapce, což Tisa odmítne a uteče od něj ke své přítelkyni Lenči, která zpívá v místní hospodě. Lenča se jí snaží přemluvit, aby odešla do Bělehradu, opustila toto prokleté místo a stala se zpěvačkou. Tisa však váhá, a nakonec podlehne Borovo šarmu, který ji odvede do kostela, kde je pop Pavel oddá. Společně žijí v jeho domě, kde s nimi žije i jeho matka, jeho první žena a jejich děti. Později Bora odjíždí na obchodní cestu a Tisa se rozhodne vydat se na cestu do Bělehradu. Zde se pokouší najít syna Lenči, který je údajně bohatý a úspěšný zpěvák. Oproti životu na vesnici na ní však Bělehrad působí zmateně, a tak se vydá zpět do své vesnice. Aby se dostala co nejrychleji zpátky, tak stopuje. Zastaví jí trojice řidičů kamionů, kteří ji znásilní, zbijí a pohodí na okraj silnice blízko jejího obydlí. Po nějaké době ji najde jeden z místních a odveze ji na kárce k jejímu otčimovi Mirtovi. Mezitím se domů vrátí její muž Bora, který ji začne hledat. Při jedné své cestě

³⁴⁰ *Tri* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Delta film – Avala film, 1965. Adaptace knižní sbírky Antonija ISAKOVIĆE *Paprat i vatra*.

³⁴¹ POLIMAC, pozn. 137, s. 39.

z Bělehradu zjistí, kde se Tisa nachází. To ho opět zavede k jeho největšímu životnímu soupeři. Mirta se pokusí zabít Boru už na bleším trhu, ale je zastaven. Když se oba muži střetnout tváří tvář ve skladu peří, vytáhnou nože a začíná boj, místo kterého je vidět jen létající peří. Když se scéna utiší, z hromady peří vyleze Bora, zatímco Mirta zůstává ležet v louži krve. Bora se rozhodne zbavit se těla a hodí jeho mrtvolu do zmrzlého jezera. Když je vražda vyšetřována, za zločin je nejdříve obviněn někdo jiný. Na samém konci filmu policie zjišťuje, že Boro je ten, který Mirtu zabil. Nikdo z obyvatel vesnice však neví, kam se Bora poděl, jako by se do země propadnul. Když se ptají Tisy, která hrůzný incident přežila, odpovídá, že Bora sám z vesnice odešel.³⁴² Film se stal ikonickým kvůli několika elementům, která se v něm objevují. Cikán Bora je kriminálník, mezi svou komunitou je však vnímán jako poměrně bohatý muž. Nosí bílý oblek a pracuje s peřím. Vedle tohoto obchodu se věnuje prodeji kradených starožitností, což mu skutečně vydělává na rozdavačný styl života. Ačkoliv je to nečestný člověk, čeho si je i on sám vědom, neustále se snaží ze svého života vykoupit a najít novou cestu. Manželství je pro něj určitý druh duchovního vykoupení, nicméně ve filmu je často spojován s pojmem „Legie“. Legie se objevují v Matoušově evangeliu 5:1-5:13, jedná se o skupinu démonů, kterou Ježíš vyhnal z posedlého muže v Gerasé. Snímek je společně s dalšími symboly velice religiózní. Pokud je Bora vnímán jako posedlý zlým duchem, musí být také z tohoto světa vyhnán, což se metaforicky převzato stane. V jedné scéně, když Bora popíjí v hospodě, tak se naschvál pořeže střepy, a na ruku se mu objeví krvavé rány připomínající Ježíšova stigmata. Snímek se dá také považovat jako určitý dokument, popisující život etnika, které žilo v jiných podmínkách, než například lidé v Bělehradě. To je do příběhu zakomponováno, když se například v televizi, kterou má Bora doma, objeví obraz Bělehradu. Civilizovaný svět bohatých lidí působí oproti životu Romů na vesnici velmi kontrastně. Hlavní město Jugoslávie je jako fantazie, kde chce každý žít. Petrović se tím snažil poukázat na skutečnost, že byl Bělehrad takto skutečně vnímán, ačkoliv realita se od zobrazovaného lišila.³⁴³ Když Tisa přijíždí do Bělehradu, nějakou dobu zpívá na ulici společně s ostatními cikány. Právě v tomto okamžiku začne chápat, že Romové v Bělehradě žijí jako ti na vesnici. Její naivní iluze se rozpadá, začne přijímat své místo ve společnosti, a proto se rozhodne vrátit se zpět domů. Celou atmosféru také dokresluje cikánská hudba, která patří k duchu Balkánu. Hudba, která je spojena se zábavou, alkoholem, sexem, euforií, úlevou i smutkem. Zpěvačka Lenča v hospodě zpívá legendární píseň *Đelem, Đelem*, která se stala hymnou cikánského světa, a vypráví o jejich dlouhém putování skrze historii.³⁴⁴

³⁴² *Skupljači perja* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Avala film – Morava film, 1967.

³⁴³ Tamtéž.

³⁴⁴ DECUIR, pozn. 3, s. 145.

Ovšem nejen Romové jsou ve filmu zobrazeni jako chudí lidé na okraji společnosti. I duchovní Pavel je velice skromným, což poukazuje na sociální nejednotu celé Jugoslávie. Postava popa Pavla je poměrně komická. Má velice realistický pohled na svět, o kterém si myslí, že jsou v něm všichni vysoce postavení lidé zkorumpovaní. Některé komunistické funkcionáře dokonce přirovnává k pekelníkům a označuje je za antikristy. Film *Skupjači perja* je prvním hraným filmem, který ukazuje život Romů z jejich vlastního úhlu pohledu, a rovněž jak Romové žijící v zaostalé vesnici vnímali společnost, do které úplně nezapadali. Příběh je sice fiktivní, ale nese v sobě dokumentární prvky, ať už prostřednictvím samotného obrazu, tak hudby.³⁴⁵ V roce 1988 srbský režisér Emir Kusturica natočil snímek *Dom za vešanje*. Tento film vyjadřoval poctu snímku *Skupjači perja*, a Kusturica se jeho narativem velmi inspiroval. Film *Dom za vešanje* také vypráví o životě cikánů v jedné nejmenované vesnici. Protagonistou filmu je mladý Rom Perhan, který svým pozdějším chováním i vzhledem připomíná Boru Perjana.³⁴⁶ Atmosféra je také podtržena skvělou etnickou hudbou legendárního jugoslávského skladatele Gorana Bregoviće.

3.5.2 Představitel Nové vlny Dušan Makavejev

Dušan Makavejev se narodil v Bělehradě v roce 1932. V roce 1955 vystudoval psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Bělehrad. Po dokončení studia se zapsal na Akademii divadla, filmu, radia a televize. Brzy na to se stal členem režisérské amatérské skupiny a začal tvořit své vlastní filmy. Stejně jako většina autorů začal nejdříve s krátkometrážním a dokumentárním filmem. V roce 1965 debutoval svým prvním celovečerním hraným filmem *Čovek nije tica*. Makavejev byl jedním ze zakladatelů černé vlny.³⁴⁷ Ve svých filmech kritizuje společnost, jak komunistickou, tak i kapitalistickou. Jeho dílo je spletité, plné asociací a metafor, které působí poněkud povrchně, nicméně v sobě obsahují pravdu a otázku po svobodě ducha. Makavejev patřil na seznam zakázaných autorů, jeho antitradicionální hybridní forma umění nebyla ani v jednom spektru shodná s komunistickým režimem.

Jeho nejznámějším filmem, který vyzvedl černý film ještě na vyšší úroveň, se stal snímek *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT* (1967). Úvodní sekvence začíná lekcí sexuologa a profesora Kostiće, který zde rozebírá podobu pohlavních vztahů napříč staletími a kulturami, přirozenost koitu a jeho zastoupení v malířství. Po celou dobu je hlavní narativní

³⁴⁵ Tamtéž, s. 156.

³⁴⁶ *Dom za vešanje* [film]. Režie Emir KUSTURICA. Jugoslávie – VB – Itálie, Film Sarajevo, 1988.

³⁴⁷ DEQUIR, pozn. 3, s. 69.

linie doprovázena sexuálním uměním. Po této úvodní scéně, která působí jako krátký dokument, následuje představení protagonistů Izabely a Ahmeda. Izabela je nezávislá žena pracující v operačním středisku, která si užívá různé milostné aféry. Ahmed je zobrazen jako milý, straně oddaný sanitární inspektor komunistické strany. Když se společně poprvé setkají u Izabely doma, tak ona jako první převezme sexuální iniciativu. Nedlouho poté začnou žít společně v jejím bytě a užívají si idylický a nezávislý vztah. Vše ukazuje na velice šťastný stereotypní pár – Isabela pečce štrůdl, zatímco Ahmed nechá instalovat sprchu. Tato idylka je najednou narušena rámem ženy ve studni, kterou našli policisté. Tato pasáž je komentována policejním vyšetřovatelem, který se k nálezu těla vyjadřuje. Je odhalena identita zemřelé, a najednou začíná být jasné, čím jsou tyto segmenty spojené – smrtí Izabely. Po skončení tohoto káдру se příběh opět vrací k romantickému obrazu Izabely a Ahmeda. Jejich vztah najednou přejde do krize. Místo šťastných obrazů jako je pečení štrůdlu apod., vidíme obrazy spojené se smrtí. Jeden ze záběrů ukazuje na mrtvou krysou, což je metaforou pro samotnou zkaženost socialistické Jugoslávie a její hnilobu. Odkazuje to i na samotný vztah, který zpočátku sice působil nadějně, ale ve chvíli, kdy se začne rozkládat, je jeho osud určen. Ahmed je nucen odjet na služební cestu a nechává tak jejich neshody za sebou. Čeká, že když si poskytnou prostor i čas, tak vše dobře dopadne. Izabela se mezitím zaplete s hlídačem ve své práci a otěhotní. Poté co se Ahmed vrátí, vše mu poví. On jí i přesto, že dítě nemusí být jeho, podpoří a chce si jí vzít. Izabela se však nemůže vyrovnat se svým hříchem, ani se svou budoucí rolí matky. Ahmed je vzorných straníkem a abstinentem, ale jen do té doby, než ho Isabela odmítne. Ze vzorného komunistického straníka, se stává troska. Poté co mu jeho milovaná žena zlomí srdce, se opije a rozhodne se ukončit svůj život skokem do kalemegdanské studny. Isabela najednou změní názor, najde ho a rozhodně se snaží zachránit jejich vztah i jeho život. Pronásleduje ho k oné osudné studni, kde místo Ahmedova života utichne život mladé dívky. Zda šlo o úmysl či nešťastnou nehodu, zůstává nejasné. Nakonec je však Ahmed zatčen policejní jednotkou a odsouzen za násilný trestný čin.³⁴⁸ Ve snímku se objevují fragmenty dokumentárního filmu, když se během děje několikrát objeví sekvence o sexualitě a kriminalitě, které mají rétoricky-polemický charakter. To bylo mimo jiné hlavním intereselem Makavejeva – dokumentární film, underground a pornografie.³⁴⁹ Film využívá unikátní metodu montáže, která se v jugoslávské kinematografii objevuje úplně poprvé. Ve větší míře to koresponduje se sovětskou montáží, na což odkazuje i dokument o Sovětském svazu, který běží v Izabelině

³⁴⁸ *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT* [film]. Režie Dušan MAKAVEJEV. Jugoslávie, Avala film, 1967.

³⁴⁹ DECUIR, pozn. 3, s. 131.

televizi.³⁵⁰ Sexuální scéna je také zaměněna dokumentem, který pojednává o vztahu Adama a Evy. Což je také odkaz na protagonistku, její skutečné jméno je Eva. Film na sebe chronologicky nenavazuje, to je samo o sobě prvotním narušením dogmat jugoslávské kinematografie. Postava Isabely je také velmi antitradicionální. Je to moderní nezávislá žena, která nemá problém se svou nahotou.³⁵¹ Její původ je maďarský, s čímž je její identita spojena – není typickou jugoslávskou ženou, která se stará o svou rodinu a svého muže. Ahmed je v porovnání s postavou Isabely jejím opozitem. Je to typický představitel člena komunistické strany – nudný muslim. Jejich odlišné národnosti poukazují na různorodost etnik a náboženství v tehdejší Jugoslávii. Ahmedova povaha příkladného komunisty se nakonec ukazuje jako jeho maska. Poté co jí sejme, stává se z něj alkoholik, vrah a muž na okraji společnosti.³⁵² Dušan Makavejev prostřednictvím snímku *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT* zkritizoval hned několik aspektů života v Jugoslávii. Ukazuje různorodost etnických stereotypů. Pracuje s polemikou multikulturního a rozdílného náboženského světa, který se na oko tvářil jako dokonalá idea jednoho společného národa.

3.5.3 *Kad budem mrtav i beo* (1967) a Živojin Pavlović

Živojin Pavlović se narodil v roce 1933 ve městečku Šapac v západním Srbsku. V roce 1949 se přestěhoval do Bělehradu, kde začal studovat dekorativní malířství. Stejně jako Petrović či Makavejev psal uměleckou i filmovou kritiku do bělehradských novin a časopisů. V roce 1959 se přidal k bělehradským amatérským režisérům (*Kino-klub*), kde začal s režii krátkometrážního filmu. Pavlović byl do veliké míry inspirován starými filmy, které byly veřejně dostupné v Jihoslovanské kinotéce. Mimo film a umění se také zajímal o literaturu. Napsal několik beletristických děl, např. *Film u školskim klupama* (1964), *Lov na tigrove* (1988), *Krugovi* (1993) a mnoho dalších. V roce 1967 získal cenu Isidora Sekuliće (*nagrada Isidora Sekuliće*) za svůj první román *Lutke*, který napsal v roce 1965.³⁵³ Své vlastní literární dílo několikrát přenesl na filmová plátna. V roce 1969 režíroval snímek *Zaseda*, který je adaptací jeho vlastní povídky *Legende*, kterou propojil s povídkou Antonija Isakoviće *Po treći put*. Z toho vznikl příběh o jednom mladém členovi Svazu komunistické mládeže, který se přidá k Národní bezpečnostní agentuře. Jeho život začne být v ohrožení, když mu do něj

³⁵⁰ Tamtéž, s. 136.

³⁵¹ *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT* [film], pozn. 338.

³⁵² BOGOJEVIĆ, pozn. 32. s. 140.

³⁵³ DECUIR, pozn. 3, s. 59.

vstoupí krásná žena, kvůli níž jeho život končí tragédií.³⁵⁴ Pavlović se inspiroval i u jiných literárních autorů, jejichž dílo se odráželo v jeho filmech. V roce 1965 režíroval snímek *Neprijatelj*, který natočil na motivy románu *Dvojník* (1849) Fjodora Michajloviče Dostojevského. Jeho pozdější snímek *Crveno klasje* (1970) je zase adaptací románu *Na selu* (sl. *Na kmetih*, 1954), kterou napsal slovinský spisovatel, dramatik a úředník Ivan Potrč. *Crveno klasje* svým stylem i motivem připomíná Pavlovićův předchozí snímek *Zaseda*. Ačkoliv byly filmy režisérů černé vlny ve velké míře zakazovány, film *Crveno klasje* se dostal na Filmový festival v Pule, kde také získal Velikou zlatou arénu.³⁵⁵

Ve svých filmech zobrazuje osamělé mužské postavy, které vedou neustálý boj s politickými i sociálními dogmaty. Pavlovićovy filmy jsou velice expresivní a kritické. Nekritizuje pouze politický systém, ale i zvrácenou společnost a patriarchální svět. To vše se snaží zobrazit skrze mužské protagonisty, jejich izolaci, zoufalství a nihilismus. Postavy se většinou válí v bahně, což odkazuje na jejich špinavý život a v divákovi to vyvolává ještě větší pocity nechuti vůči vlastní společnosti. Kodex pohlavní rovnosti, který byl i tak v Jugoslávii dost zaostalý, v jeho filmech absolutně neexistuje. S ženami je zacházeno násilně a odráží se v nich skutečná povaha válkou zničených mužů. Nebo jsou znázorněny jen jako hospodyňky, které žijí naprosto jednoduchým životem a řeší jen typické „ženské“ otázky. Podobně tomu je i v případě homosexuality, která je často parodována a zobrazována negativně. Homosexuálové jsou v jeho filmech devianti, kteří nikterak nemůžou zapadnout mezi ostatní.³⁵⁶ V jednom z jeho nevýznamnějších snímků *Buđenje pacova* (1967) jsou ženy představeny naprosto stereotypně. Zabývají se jen ženskými tématy, jako jsou diety, vaření, šití, móda atd. Film vypráví o neúspěchu osamocенého mladíka Velimira Bamberga, který se pokouší změnit svůj život. Při své cestě k poznání, práci a penězům se seznámí s dívkou, do které se zamiluje. Začne věřit, že právě ona je to, co v životě hledá, a její láska mu dá smysl života. Když jeho romantická iluze dosáhne svého vrcholu, dívka se tajně sbalí, ukradne všechny jeho peníze a uteče. Velimir tak zůstává sám, rozčarován a převezzen. Nachází se na konci své cesty, ale opět i tam, kde jeho snaha o změnu začala, na samém počátku.³⁵⁷ Film byl promítán mimo jiné na Berlínském filmovém festivalu, kde Pavlović za svou režii získal Stříbrného medvěda.³⁵⁸

³⁵⁴ *Zaseda* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, FRZ Beograd, 1969. Natočeno na motivy režisérovy vlastní povídky *Legende* a povídky *Po treći put* spisovatele Antonija ISAKOVIĆE.

³⁵⁵ POLIMAC, pozn. 137, s. 74-75.

³⁵⁶ BOGOJEVIĆ, pozn. 32, s. 260.

³⁵⁷ *Buđenje pacova* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, FRZ Beograd, 1967. Natočeno podle stejnojmenné předlohy spisovatele Momčila MILANKOVA.

³⁵⁸ POLIMAC, pozn. 137, s. 45.

Toto ocenění mu napomohlo stát se jedním z neúspěšnějších a nejméně oceňovaných autorů tehdejší jugoslávské kinematografie, zejména byl takto vnímán zahraniční kritikou.

Jeho nejvýznamnějším filmovým zástupcem černé vlny se stal snímek *Kad budem mrtav i beo* (1967). Tato kritická psychologická analýza tehdejší společnosti poukazovala na aktuální problémy v Jugoslávii. Antihrdina Janko Bugarski, přezdívaný Džimi Barka, opouští se svou dívkou Lilicou své sezonní zaměstnání a společně se vydávají na cestu do jeho rodné vesnice. Zde navštíví svou chudou matku, která není schopná mu pomoci. Ve fabrikách a firmách pro něj také není místo. Místo toho, aby dál hledal práci, začne okrádat místní pracovníky, aby získal co nejrychleji peníze. Při jedné kapesní krádeži je obviněn a pronásledován, a tak utíká od Lilice a vydává se na cestu do neznáma. Džimi potká kabaretní zpěvačku Dučku, stane se jejím milencem a ona ho začne učit zpívat. Ačkoliv zpívá velmi falešně, dostane možnost cestovat po městech, kde zpívá na veletrzích a pro vojenské posádky. Protagonista tak pokračuje v cestě za svým úspěchem, a opět nasedá do vlaku, ze kterého na počátku filmu vystoupil. Zde se seznamuje se starší průvodčí, která zjistí, že jede na černo. Janko se jí představí svým „uměleckým“ jménem Džimi Barka. Mladý muž se jí velice zalíbí, a tak i s touto ženou začne mít poměr. Na určitou dobu s ní žije, ona se o něj stará spíše než o svého milence, jako o svého syna. Když jsou spolu na jedné vojenské přehlídce, začne se s ním vychloubat, načež je požádán, aby vojákům zazpíval. Dav ho požádá, aby zazpíval *Marš na Drinu*, a i přesto že jeho zpěv je falešný, vojákům se líbí. Není totiž až tak důležité, jak kdo zpívá, ale hlavně co zpívá. Džimi je přesvědčen, že je dobrým zpěvákem a když se setká s mladou zubařkou Bojanou, rozhodne se, že s ní odejde do Bělehradu. Bojana ho vezme na soutěž mladých talentů, kde zazpívá jednu starou romantickou píseň, která je spíše vzpomínkou na staré časy, což mezi mladými umělci vyvolá neklid. Místo obdivu a potlesku ho dav začne urážet a vypíská ho. A tak Džimi opět utíká před svým neúspěchem, tentokrát však sám. Když cestuje lodí do neznáma, tak se opět setká se svou bývalou přítelkyní Lilicou, která se živí kapesními krádežemi a předstíraným těhotenstvím. Společně se znovu vydávají na cestu, kde jeho příběh začal. Na oko těhotná Lilica s Džimim navštíví vedoucího stavby Milutina, pro kterého Džimi přes sezónu pracoval. Žádají ho, aby mu dal práci, protože potřebuje zabezpečit svou rodinu. Milutin vzápětí zjistí, že mu lhali, a když je o samotě s Lilicou, ztluče ji a pokusí se jí znásilnit. Do toho však vstupuje Džimi, který mu v tom zabrání. Nejdříve ho chce zabít, ale nakonec ho jen zesměšní před ostatními dělníky. Později když Džimi hraje s místními fotbal a odchází na toaletu, Milutin vezme pušku a skrze dveře ho zastřelí. A tak končí příběh zloděje a podvodníka,

ale také netalentovaného zpěváka Džimiho Barky.³⁵⁹ Film *Kad budem mrtav i beo* je otevřenou kritikou zkorumpované společnosti a politiky. V černém filmu se pro prototyp postavy, kterou je Džimi Barka, používá termínu „marginalac“. Tedy člověk na okraji společnosti, jehož charakter je typickým pro tento druh filmu. Je to člověk, který nemá pro co žít, neustále se přesouvá z místa na místo, svou prázdnotu zaplňuje alkoholem a ženami. Celý jeho svět je podroben realistické satíře. Po celou dobu děje také sleduje Džimiho tranzici, která je určena již ze samotného názvu snímku. Je totiž neustále jednou nohou v hrobě.³⁶⁰ Pavlović do filmu zakomponoval tzv. rámy, což jsou ve filmovém jazyce nepohyblivé obrazy, které jsou komponovány a kompletovány současně s pohyblivým obrazem.³⁶¹ Objevuje se zde tedy například okno, ve kterém se objevují hlavní postavy. V moderním filmu se často jedná o přenesenou metaforu, v tomto případě okno odkazuje na průchod či přechodný prostor, což koresponduje s neustálou snahou protagonisty něčeho dosáhnout a přejít tak do té údajně lepší společnosti. Zajímavá je také počáteční scéna, kde jsou v 90 sekundách představeni všichni hlavní hrdinové.³⁶² Snímek je jako jeden z hlavních představitelů černé vlny samozřejmě antitradicionální. Pavlović propojil své zkušenosti s dokumentárním filmem. Jednotlivé obrazy působí autenticky, i díky tomu že pracoval se skutečnými dělníky a reálnými prostory. Kritika komunistického režimu se ve filmu objeví několikrát. Když Džimi zpívá členům strany a vojákům, je vždy představen jako slavný zpěvák. Tito lidé však neumí poznat, zda zpívá dobře či ne, jelikož je pro ně důležité, co zpívá. I tento motiv je určitou metaforou, komunisté stejně tak jako neumějí rozeznat kvalitní zpěv od špatného, neumějí rozeznat ani samotné dobro od zla.³⁶³ Velice kriticky je zobrazen vedoucí dělníků Milutin, jenž je ukázán jako špatný člověk a vrah. Džimi nemůže zapadnout ani mezi komunisty, ani mezi jinak smýšlející mládež. Když zpívá na soutěži talentů, je vypískán, protože zazpívá jednu ze starých písní, kterou už nikdo nechce poslouchat. Typicky se zde také neustále opakuje motiv vlaku, který ještě více podtrhuje Džimiho cestu životem. Každým svým krokem jde zpět, jako by chodil v opačném směru, a tak tento vlak, který má symbolizovat revoluci a posun k lepším časům, nemůže nikdy dohnat.³⁶⁴ Samotná smrt Džimiho Barky poukazuje na to, jaký vedl život.

³⁵⁹ *Kad budem mrtav i beo* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Morava film, 1967.

³⁶⁰ Tamtéž.

³⁶¹ Rámování = využití okrajů filmového rámu k výběru a uspořádání toho, co má být na plátně vidět.; THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha: NLN. ISBN 978-80-7331-207-7.

³⁶² MAKAVEJEV, pozn. 16, s. 56-57.

³⁶³ Tamtéž.

³⁶⁴ DECUIR, pozn. 3, s.125.

Umírá na záchodě, ve špíně a bahnu. Ve stejném prostředí, ve kterém se pohyboval i za svého života.

3.5.4 Bosna film – *Horoskop* (1969)

Černá vlna zasáhla i bosenský filmový trh. V roce 1969 vyšel v produkci Bosna film snímek srbského režiséra bosenského původu Bora Draškoviće *Horoskop*. Tento film se svými motivy, narativem a prvky nepochybně řadí mezi nejvýznamnější černé filmy 60. let. Příběh vypráví o skupině mladíků, kteří nemají práci ani domov. Jejich jedinou činností je poflakování se v blízkosti opuštěné železniční stanice. Věčně shánějí práci a jakékoliv vzrušení. Oboje se jim naskytne, když ve stanici zastaví vlak a jeho cestující se nahnou do místní kavárny. Z vlaku vystoupí i mladá dívka Milka, která na stanici začíná pracovat jako trafikantka. Mladíci se prostřednictvím cestujících pokoušejí najít smysl svého života a rozbít jeho rytmus, ve kterém jsou polapeni. Skupina mladíků usiluje o pozornost Milky, jeden jí vyzná svou lásku, ona je však ke všem chladná. Když všechny odmítne, rozhodnou se, že jí přemluví násilím. To však jak to v černém filmu bývá, je provázeno tragickými událostmi. Na samém konci umírá jeden z mladíků Vidak, který se pokouší dohnat odjíždějící vlak a opustit tak svůj život bez budoucnosti. Vidak je postřelen policistou a zavěšený za okno vlaku umírá.³⁶⁵ Ze snímku je patrný jeho antitradicionální záměr, který se ukrývá uvnitř metafor. Vlak je prvotní strukturou, ze které vychází další dějové sekvence. Narativní struktura snímku *Horoskop* je jako uzavřený kruh, končí tam, kde začal. Protagonisté jsou odkázáni na tento cyklus života, ze kterého není úniku. Jejich přítomnost je nicotná a jejich osud byl už dávno zpečetěn. Smrt je pro ně jediným východiskem, jak z tohoto začarovaného kruhu uniknout. Drašković ve svém díle také několikrát poměrně otevřeně kritizuje komunistický režim. Všichni mladíci jsou nezaměstnaní, což odkazuje na špatné pracovní podmínky, které byly pro mladé lidi tristní.³⁶⁶ Stejný motiv je možné najít i ve snímku *Kad budem mrtav i beo* (1967), který se také věnuje problematice nezaměstnanosti mladých.³⁶⁷ *Horoskop* také připomíná snímek Želimira Žilnika *Rani radovi* (1969). Filmy jsou si stylisticky i tematicky podobné, mají podobný pohled na svět a uplatňují se v nich stejné filmové prvky.³⁶⁸ Práce protagonistky Milky v trafice má také svůj vyšší smysl. Z novin je totiž patrná další kritika politického systému. V novinách se například objevuje příběh mladíka, který se za práci vydal do zahraničí, ale po cestě byl zabit. Tomu by se dalo

³⁶⁵ *Horoskop* [film]. Režie Boro DRAŠKOVIĆ. Jugoslávie, Bosna film – Kinema Sarajevo, 1969.

³⁶⁶ DECUIR, pozn. 3, s. 201.

³⁶⁷ *Kad budem mrtav i beo* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Morava film, 1967.

³⁶⁸ *Rani radovi* [film]. Režie Želimir ŽILNIK. Jugoslávie, Avala film – Neoplanta, 1969.

předejít, pokud by v Jugoslávii bylo dostatek pracovních příležitostí. Drašković zrovna tento fakt považoval za největší problém socialismu. Noviny jsou také symbolem, který propojuje stanici s okolním světem. Pro protagonisty to je velmi vzdálená realita, do které nikdy nevstoupí. V článcích, které odkazují na aktuální dění v Jugoslávii, je komentována studentská demonstrace, která se v Bělehradě skutečně udála roku 1968.³⁶⁹ Kritika, která se v černém filmu objevuje, byla bohužel realitou socialistické Jugoslávie. Autoři se snažili poukázat na tyto problémy prostřednictvím filmu, i jiných druhů umění, ale jejich hlas byl umlčen. Socialistická Jugoslávie totiž byla bezchybná...

³⁶⁹ DECUIR, pozn. 3, s. 202.

Závěr

Práce shrnuje filmovou tvorbu v Jugoslávii 50. a 60. let 20. století. Zaměřuje se na jednotlivá specifika, která vznikala v tomto období, na autorskou tvorbu, nejvýznamnější režiséry a vybrané filmy. Cílem práce bylo vytvořit ucelený text, který by se dané problematice věnoval. Téma práce sleduje historii jugoslávské kinematografie od jejího úplného počátku v roce 1896 až po současnost. Nicméně největší pozornost je věnována rokům 1950-1970, kdy jihoslovanská kinematografie dosáhla svého vrcholu. Práce klade důraz na ty nejvýznamnější režiséry této doby, nové trendy, filmové směry a politickou tvorbu, vůči které se vymezoval antitradicionální film, jinak označen jako proti-komunistický.

Od roku 1950 v jugoslávské kinematografii dominoval partyzánský film, se kterým je spojen pojem národní realismus. Vybrala jsem snímky, které nejlépe reprezentují tento žánr, a které byly z hlediska státního aparátu schváleny a podporovány. Vedle partyzánského filmu se postupně začaly objevovat i další žánry, např. komedie, historicko-literární film, melodramata atd. To vše je v práci díky rozsáhlému výzkumu analyzováno a zpracováno. 60. léta tuto skutečnost ještě prohloubila, a co je důležité vedle předem schvalovaných témat, která byla kontrolována či vybírána komunistickým aparátem, se začínala objevovat i nová tendence. Tato vyhraněná skupina autorů (Petrović, Makavejev, Žilnik, Pavlović) začala tvořit nový moderní film, který byl velmi kritický nejen vůči Titově Jugoslávii. Tento druh kinematografie začal být koncem 60. let označován termínem černý film. Pojem černá vlna (*film noir*, *crni talas*) začal být používán hlavně komunisty, kteří tento druh kinematografie často cenzurovali a kritizovali. Ani z daleka černý film nenaplnil komunistické ideály, snažil se vůči nim spíše vymezit a poukázat na hlavní problémy socialistického zřízení. Práce také velmi stručně pojednává o současném filmu v jednotlivých jihoslovanských státech. Po občanské válce v Jugoslávii, která proběhla v první polovině 90. let, se filmový průmysl rozpadl. V jednotlivých republikách se kinematografie opět vrátila k životu až po roce 2000, a každý ze států se vydal svou vlastní cestou. Nicméně, než došlo k národnímu konfliktu v roce 1991 jednalo se o jednu společnou kinematografii – jugoslávskou. Korektnější je v současné době používat termínu jihoslovanská filmová tvorba, a vyhnout se tak případným problémům.

Dokončená práce splňuje určené cíle, kterých jsem při svém bádání chtěla dosáhnout. Podařilo se mi zpracovat většinu dostupných materiálů, které se věnují jugoslávské kinematografii. Po nastudování vybraných filmů jsem také byla schopna nastínit specifika jednotlivých žánrů, stylů i zvolených autorů. Interdisciplinárním výzkumem jsem dosáhla požadovaných výsledků, které jsem shrnula ve své diplomové práci.

Resumé

The thesis summarizes the filmmaking in Yugoslavia in the 50s and 60s of the 20th century. It focuses on the individual specifics that arose in this period, on the author's work, the most important directors, and selected films. The aim of the work was to create a comprehensive text that would address the issue. The topic of the work follows the history of Yugoslav cinematography from its very beginning in 1896 to the present. However, the greatest attention is paid to the years 1950-1970, when South Slavic cinematography reached its peak. The work emphasizes the most important directors of this period, new trends, film trends and political production, against which the anti-traditional film is defined, otherwise marked as anti-communist.

Since 1950, Yugoslav cinema has been dominated by partisan film, with which the concept of national realism is associated. I selected the films that are suitable to represent this genre, and which were approved and supported from the state organization point of view. In addition to partisan film, other genres gradually began to appear, such as comedy, historical-literary film, melodramas, etc. All of this is analyzed and processed in the work thanks to extensive research. The 1960s deepened this fact, and what is important, in addition to the pre-approved topics, which were controlled or selected by the communist organization, a new tendency is beginning to emerge. This distinctive group of authors (Petrović, Makavejev, Žilnik, Pavlović) began to create a new modern film, which was very critical not only of Tito's Yugoslavia. This type of cinema began to be referred to as black film in the late 1960s. The term black wave (*film noir*, *crni talas*) began to be used mainly by the Communists, who often censored and criticized this type of cinema. The black film was far from fulfilling communist ideals, but rather tried to define them and point out the main problems of the socialist establishment. The work also deals very briefly with contemporary film in particular Yugoslav countries. After the Civil War in Yugoslavia, which took place in the first half of the 1990s, the film industry disintegrated. In the separated countries, cinema did not return to life until after the year 2000, and they went their own way. However, before the national conflict in 1991, there was one joint cinematography - Yugoslav. Nowadays is more correct to use the term South Slavic cinematography, to avoid possible problems.

The completed work is accomplishing the goals, that I wanted to achieve from my research. I managed to process most of the available materials that are devoted to Yugoslav cinematography. After studying selected films, I was also able to outline the specifics

of individual genres, styles, and selected authors. Through interdisciplinary research, I achieved the desired results, which I summarized in my thesis.

Закључак

Теза резимира филмско стваралаштво у Југославији педесетих и шездесетих година 20. века. Фокусира се на појединачне специфичности које су настале у овом периоду, ауторску продукцију, најважније редитеље и одабране филмове. Циљ тезе био је стварање кохерентног текста који би се бавио тим питањем. Тема дела прати историју југословенске кинематографије од самог почетка 1896. године до данас. Ипак, највећа пажња посвећена је годинама 1950-1970, када је јужнословенска кинематографија достигла врхунац. Теза наглашава најважније редитеље овог периода, нове трендове, филмске стиле и политичку продукцију, против које је дефинисан антитрадиционални филм, иначе означен као антикомунистички.

Од 1950. у југословенској кинематографији доминира партизански филм, уз који се везује концепт националног реализма. Изабрала сам филмове који најбоље представљају овај жанр и који су одобрени и подржани државним апаратом. Поред партизанског филма, поступно су се почели развијати и други жанрови, попут комедије, историјско-књижевни филм, мелодраме итд. Све ово се у тези анализира и обрађује захваљујући опсежним истраживањима. Шездесете су продубиле ову чињеницу и оно што је важно, поред одобрених тема, које је комунистички апарат контролисао или изабрао, почиње да се појављује нова тенденција. Ова препознатљива група аутора (Петровић, Макавејев, Жилник, Павловић) започела је стварање новог модерног филма, који је био врло критичан не само према Титовој Југославији. Ова врста биоскопа почела је да се назива црним филмом крајем 1960-их. Термин црни талас (*филм noir*) су користили углавном комунисти, који су често цензурисали и критиковали ову врсту биоскопа. Црни филм никако није испунио комунистичке идеале, већ је покушао да их дефинише и покаже на главне проблеме социјалистичког естаблишмента. Рад се такође врло кратко бави сувременим филмом у појединим југословенским државама. После Домовинског рата у Југославији, који се догодио у првој половини деведесетих, филмска индустрија се распала. У појединим републикама кинематографија је опет оживела после 2000. године, а свака од држава кренула је својим путем. Међутим, пре националног сукоба 1991. године постојала је једна заједничка кинематографија - југословенска. Тренутно је исправније користити термин јужнословенска кинематографија, јер је боље се овим националним проблемима избјегавати.

Завршено дело испуњава постављене циљеве које сам желела да постигнем у свом истраживању. Успела сам да процесирам већину доступних материјала посвећених југословенској кинематографији. Након проучавања одабраних филмова, такође сам могла да истакнем специфичности појединих жанрова, стилова и изабраних аутора. Интердисциплинарним истраживањима дохватила сам се жељених резултата које сам сажела у својој тези.

Seznam bibliografických citací

Monografie

1. ANDRIĆ, Ivo. *Na Drini ćuprija*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945.
2. ANDRIĆ, Ivo. *Travnička hronika*. Beograd: Državni izdavački zavod Jugoslavije, 1945.
3. BERKOVIĆ, Zvonimir a kol. *Tanhofer*. Zagreb: Hrvatski filmski savez. ISBN 978-953-7033-51-4.
4. BOGOJEVIĆ, Maja. *Cinematic Gaze, Gender and Nation in Yugoslav Film: 1945-1991*. Podgorica, 2013. ISBN 978-9940-557-05-8.
5. COOK, David A. *A History of narrative film*. New York: Norton, 1996. ISBN 0-393-96819-7.
6. ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga druga. Beograd: Institut za film, 1984.
7. ČOLIĆ, Milutin. *Jugoslovenski ratni film*. Knjiga prva. Beograd: Institut za film, 1984.
8. DECUIR, Greg. *Yugoslav blackwave: Polemical Cinema in Socialist Yugoslavia (1963-1972)*. Amsterdam: University Press, 2019. ISBN 978-9462-980-13-6.
9. DOROVSKÝ, Ivan a kol. *Slovník balkánských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001. ISBN 80-7277-006-3.
10. FIMON M., Dragan. *Roman u jugoslovenskom filmu: 1945-1990*. Beograd: Institut za film, 1999. ISBN 978-8672-270-30-3.
11. GILIĆ, Nikica. *Uvod u povijest hrvatskog igranog filma*. Zagreb: Leykam international, 2011. ISBN 978-953-7534-49-3.
12. GILIĆ, Nikica. *Filmske vrste i rodovi*. Zagreb: AGM, 2007. ISBN 978-9531-743-06-8.
13. GILIĆ, Nikola. *Uvod u teoriju filmske priče*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 2006. ISBN 978-953-0-30250-9.
14. GOULDING, Daniel. *Liberated Cinema: the Yugoslav Experience 1945-2001*. Bloomington: Indiana University Press, 2002. ISBN 978-0253-342-10-2.
15. GRZEGORZ, Balski. *Directory of Eastern European film-makers and films 1945-91*. Westport: Greenwood Press, 1992. ISBN 0-313-28278-1.
16. HAMES, Peter. *Československá nová vlna*. Přeložil Tomáš PEKÁREK. Praha: Levné knihy, 2008. ISBN 978-80-7309-580-2.
17. HRADEČNÝ, Pavel – HLADKÝ, Ladislav. *Dějiny Albánie*. Praha: NLN, 2008. ISBN 978-80-7106-939-3.

18. HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění: počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011. ISBN 978-80-200-2041-3.
19. JAKIŠA, Miranda – GILIĆ, Nikica. *Partisans in Yugoslavia: Literature, Film and Visual Culture*. Bielefeld: Verlag, 2015. ISBN 978-3-8376-2522-6.
20. JEZERNIK, Božidar. *Goli otok: Titův gulag*. Přeložil Jana ŠPIRUDOVÁ. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2020. ISBN 978-80-88292-44-9.
21. KIRN, Gal – SEKULIĆ, Dubravka, TESTEN, Žiga. *Surfing the Black: Yugoslav black wave cinema and its transgressive moments*. Maastricht, 2012. ISBN 978-9072-076-51-9.
22. KOLEŠNIK, Liljana – PRELOG, Petar. *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898.-1975*. Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2012. ISBN 978-9536-106-93-6.
23. KOSANOVIĆ, Dejan – TUCAKOVIĆ, Dinko. *Stranci u raju*. Beograd: Stubovi kulture, 1998. ISBN 672-2-484-4.
24. KRELJA, Petar. *Golik*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1997. ISBN: 953-600-521-2.
25. KURELEC, Tomislav. *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM, 2004. ISBN 953-174-218-9.
26. LEVI, Pavle. *Disintegration in Frames: Aesthetics and Ideology in Yugoslav and Post-Yugoslav Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2017. ISBN 978-0-8047-5368-5.
27. LIEHM, Mira – LIEHM, Antonin. *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. London: University of California Press, 1977. ISBN 0-520-04128-3.
28. MAKAVEJEV, Dušan – IORDANOVA, Dina. *The Cinema of the Balkans*. Michigan: Wallflower, 2006. ISBN 978-1-9047-6481-6.
29. MUNITIĆ, Ranko. *Yugoslav film from 1945 to 1979*. Beograd, 1979.
30. NAZOR, Vladimir. *S Partizanima*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske, 1945.
31. PELIKÁN, Jan a kol. *Dějiny Srbska*. Praha: Lidové noviny, 2005. ISBN 978-80-7422-724-0.
32. PETERLIĆ, Ante. *Iz povijesti hrvatske filmologije i filma*. Zagreb: Leykam international, 2012. ISBN 978-953-7534-87-5.
33. PETERLIĆ, Ante. *Filmska čitanka Ante Peterlića: Žanrovi, autori, glumci*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2010. ISBN 978-953-7033-32-3.
34. PETERLIĆ, Ante. *Povijest filma: rano i klasično razdoblje*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008. ISBN 9789537033217.

35. PETERLIĆ, Ante a kol. *Filmski leksikon A-Ž*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2003. ISBN 953-6036-67-3.
36. PETERLIĆ, Ante a kol. *Ante Babaja*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 2002. ISBN 953-1671-532.
37. PETROVIĆ, Aleksandar. *Novi film (1965-1970): „Crni film“*. Beograd: Institut za film, 1988. ISBN 86-23-72000-8.
38. PETROVIĆ, Aleksandar. *Novi film (1950-1965)*. Beograd: Institut za film, 1971.
39. POLIMAC, Nenad. *Leksikon YU filma*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2016. ISBN 978-953-303-881-0.
40. RYCHLÍK, Jan – PERENČEVIĆ, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Lidové noviny, 2011. ISBN 978-80-7106.
41. SAMOKOVLJA, Isak. *Šalamounova pečť*. Přeložil Dušan Karpatský. Praha: Odeon, 1989. ISBN 80-2070660-7.
42. *Slovinský film a František Čáp*. Přeložila Jana Šnytová; editovala Marie Barešová. Bystřička: Pavel Kotrla – Klenot, 2017. ISBN 978-80-905649-2-3.
43. ŠESTÁK, Miroslav. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: Lidové noviny, 1998. ISBN 80-7106-266-9.
44. ŠÍSTEK, František. *Stručná historie států: Černá Hora*. Praha: Libri, 2017. ISBN 978-80-7277-355-8.
45. ŠKRABALO, Ivo. *Hrvatska filmska povijest ukratko (1896-2006)*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008. ISBN 978-953-201-831-4.
46. ŠKRABALO, Ivo. *Dvanaest filmskih portreta: mali hrvatski filmski panoptikum*. Zagreb: V.B.Z, 2006. ISBN 953-3201-563-9.
47. ŠKRABALO, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj: 1896.-1997.: pregled povijesti hrvatske kinematografije*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998. ISBN 953-1671-176.
48. ŠKRABALO, Ivo. *Hrvatski filmovi o ratu*. Zagreb: Međunarodni slavistički centar Republike Hrvatske, 1995.
49. THOMPSON, Kristin – BORDWELL, David. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografije*. Praha: NLN. ISBN 978-80-7331-207-7.
50. TIRNANIĆ, Bogdan. *Crni talas*. Beograd: Filmski centar Srbije, 2008. ISBN 978-86-7227-056-3.
51. TURKOVIĆ, Hrvoje. *Film: zabava, žanr, stil*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004. ISBN 953-7033-147.

52. TURKOVIĆ, Hrvoje a kol. *Branko Bauer*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1985. ISBN 86-7091-026-8.
53. VLČEK, Eduard. *Poválečná obnova ČSR a její státoprávní stabilizace*. Brno: Právnická fakulta Masarykovy univerzity, 1993. ISBN 80-210-0778-8.
54. VOLK, Petar. *Dvadeseti vek srpskog filma*. Beograd: Institut za film, 2001.
55. VOLK, Petar a kol. *Istorija jugoslovenskog filma*. Beograd: Institut za film, 1986. ISBN 86-7227-004-5.
56. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. Praha: KMa, 2008. ISBN 978-80-7309-573-4.

Časopisecké studie

1. BONKO, Ivan. Povstalecká tematika v našej kinematografii. In *Film a doba* 8, 1962, č. 11, s. 574-579.
2. DAKOVIĆ, Nevena – HORTON, Andrew. Mother, Myth, and Cinema: Recent Yugoslav Cinema. In *Film Criticism*, 21, 1996-97, č. 2, s. 40-49. ISSN 0163-5069.
3. GILIĆ, Nikica a kol. Ante Babaja (1927-2010). In *Hrvatski filmski ljetopis* 16, 2010, č. 62, s. 6-46. ISSN 1330-7665.
4. GILIĆ, Nikica. Modernizam i autorski film 1960-ih u Hrvatskoj. In *Prostor u jeziku/Književnost i kultura šezdesetih: zbornik radova 37. seminara Zagrebačke slavističke škole*, 2009, s. 121-126. ISBN 978-9531-753-37-1.
5. HORTON, Andrew. The Rise and Fall of the Yugoslav Partisan Film: Cinematic Perceptions of a Nation Identity. In *Film Criticism* 12, 1987š-1988, č. 2, s. 18-27. ISSN 0163-5069.
6. PAVIČIĆ, Jurica. H-8...: film socijalističke katastrofe. In *Hrvatski filmski ljetopis* 19, 2013, č. 73–74, s. 139-150. ISSN 1330-7665.
7. PAVIČIĆ, Jurica. Žanr i ideologija u filmu *Ne okreći se sine*. In *Hrvatski filmski ljetopis* 10, 2004, č. 37, s. 63-72. ISSN 1330-7665.
8. RADIĆ, Damir– ŠAKIĆ, Tomislav – KRAGIĆ, Bruno. In memoriam: Zvonimir Berković. In *Hrvatski filmski ljetopis* 59, 2009, č. 15, s. 7-17. ISSN 1330-7665.
9. RADIĆ, Damir a kol. Portret autora: Ante Babaja. In *Hrvatski filmski ljetopis* 6, 2000, č. 21, s. 3-52. ISSN 1330-7665.
10. RADIĆ, Damir. Filmovi Vatroslava Mimice. In *Hrvatski filmski ljetopis* 6, 2000, č. 23, s. 39-54. ISSN 1330-7665.

11. ŠAKIĆ, Tomislav. Hrvatski film između nacionalizirane i nacionalne kinematografije. In *Hrvatska na prvi pogled*, Zagreb: FF press, 2014, s. 299-335. ISSN 1330-7665.
12. ŠAKIĆ, Tomislav a kol. Portret redatelja: Krsto Papić. In *Hrvatski filmski ljetopis* 16, 2010, č. 61, s. 6-106. ISSN 1330-7665.
13. TURKOVIĆ, Hrvoje. Filmske pedesete. In *Hrvatski filmski ljetopis* 11, 2005, č. 41, s. 122-131. ISSN 1330-7665.

Elektronické zdroje

1. Andrić, Ivo. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 1.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=2618>
2. *Animafest Zagreb – Svjetski festival animiranog filma* [online]. ©2021 [cit. 25.5.2021]. Dostupné z: http://www.animafest.hr/hr/7229/festival/about_us
3. *Архив Југословенске кинотеке* [online]. ©2016 Југословенска кинотека [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <http://www.kinoteka.org.rs/arhiv-jugoslovenske-kinoteke/>
4. *Архивски одделек* [online]. ©2013 Slovenska Kinoteka [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: http://www.kinoteka.si/si/507/arhivski_oddelek.aspx
5. Bulajić, Veljko. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 12.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=10103>
6. Čorović, Svetozar. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 3.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=13596>
7. *Film danas* [online]. ©2018 [cit. 9.7.2021]. Dostupné z: <http://filmdanas.com/o-nama/#>
8. *Filmska kultura*. Hrvatska enciklopedija. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 31.5.2021]. Dostupné z: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=19606>>
9. *Filmski festival Slobodna Zona* [online]. ©2018 [cit. 25.5.2021]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20181121065528/http://freezonebelgrade.org/filmovi-2018/>
10. *Filmski festival Slobodna Zona* [online]. ©2021 [cit. 25.5.2021]. Dostupné z: <https://slobodnazona.rs/o-nama/>

11. *H-8* [online]. ©2004-2021 Kino Tuškanac [cit. 12.7.2021]. Dostupné z: <http://kinotuskanac.hr/movie/h-8>
12. HEŘMANOVÁ, Nina, SVATOŇ, Josef a HEDÁNEK, Jiří. *Jadranské pobřeží Jugoslávie*. Praha: Olympia, 1988. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:72c60000-f72b-11e3-97df-5ef3fc9bb22f>
13. Horvat, Joža. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 17.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=26197>
14. *Hrvatska kinoteka* [online]. ©2013 Hrvatski državni arhiv [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <http://www.arhiv.hr/O-nama/Ustroj/Hrvatska-kinoteka>
15. Kolar, Slavko. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 12.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=32350>
16. KOVAČEVIĆ, Dinka. Mlada partizanka iz čitanke. In: *Nezavisne novine* [online]. 8.6.2007 [cit. 7.6.2021]. Dostupné z: <https://web.archive.org/web/20150714170950/http://www.nezavisne.com/novosti/bih/Mlada-partizanka-iz-citanke/10554>
17. КОСАНОВИЋ, Дејан. *Историја Филмских новости* [online]. ©2020 Република установа Филмске новости: Архив филмских журнала и документарних филмова. [Cit. 24.5.2021]. Dostupné z: <https://www.filmskenovosti.rs/Istorijat.html>.
18. Krešo, Golik. *Filmska enciklopedija* [online]. ©2019 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 13.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=22572>
19. KURELEC, Tomislav. *Kratka povijest* [online]. 1.7.2013 [cit. 7.6. 2021]. Dostupné z: <https://pulafilmfestival.hr/kratka-povijest/>
20. MATAVULJ, Simo. *Bakonja fra-Brne*. [online]. Bělehrad, 1981. [cit. 7.7. 2021]. Dostupné z: <https://tszoricaivanovic.files.wordpress.com/2013/09/simo-matavulj-bakonja-fra-brne.pdf>
21. Mimica, Vatroslav. *Filmska enciklopedija* [online]. ©2019 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 21.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40986>
22. Mitrović, Živorad. *Filmska enciklopedija* [online]. ©2019 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 13.7.2021]. Dostupné z: <https://filmska.lzmk.hr/natuknica.aspx?ID=3525>

23. *Nagrade* [online]. ©2021 Pula Film Festival [cit. 7.6.2021]. Dostupné z: <https://pulafilmfestival.hr/nagrade/>
24. *NSU – Pretis Sarajevo* [online]. ©1996-2018 NSUmotor – NSU und Wankel [cit. 17.7.2021]. Dostupné z: <http://www.nsumotor.onlinehome.de/pretis.htm>
25. *Omnibus film* [online], poslední aktualizace 30. ledna 2018 00:57 [cit. 21.7.2021]. Dostupné z: https://sh.wikipedia.org/wiki/Omnibus_film
26. Samokovljija, Isak. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 7.7.2021]. Dostupné z: enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=54315
27. SKLENÁŘOVÁ, Tereza. Československý film před rokem 1968 [elektronická pošta]. Message to: katherinabart@gmail.com. 10.6.2021 [cit. 28.6.2021]. Osobní komunikace.
28. Sremac, Stevan. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 7.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57618>
29. SREMAC, Stevan. *Pop Ćira i pop Spira* [online]. Bělehrad, 1884. [cit. 7.7. 2021]. Dostupné z Kod Kicoša: http://www.kodkicosa.com/pop_cira_i_pop_spira.htm
30. Stanković, Borisav. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 7.7.2021]. Dostupné z: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57793>
31. *Сто српских играних филмова (1911-1999)* [online]. ©2016 Југословенска кинотека [cit. 26.6.2021]. Dostupné z: <http://www.kinoteka.org.rs/srpski-igrani-filmovi-1911-1999-100-najboljih/>
32. ŠMALCEJL, Tina. *Bosnia and Herzegovina* [online]. ©2021 The Film New Europe (FNE) [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <https://www.filmneweurope.com/countries/bosnia-herzegovina-profile>
33. *Zagrebačka škola crtanoga filma*. *Hrvatska enciklopedija*. [online]. ©2021 Leksikografski zavod Miroslav Krleža [cit. 26.5.2021]. Dostupné z: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=66694>

Seznam použitých filmů (řazeno abecedně)

Jihoslovanský film

1. *Anikina vremena* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1954. Natočeno na motivy prózy Iva ANDRIĆE.
2. *Bablje ljeto* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Dalmacija film – Kinematografi Zagreb, 1970.
3. *Bakonja fra Brne* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1951. Scénář napsán podle literární předlohy Sima MATAVULJI.
4. *Beograd* [dokumentární film]. Režie Nikola POPOVIĆ. Jugoslávie, 1948.
5. *Biće skoro propast sveta* [Il pleut dans mon village] [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie – Francie, Avala film – Artistes Associés, 1968.
6. *Bitka na Neretvi* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie – Itálie – Západní Německo, Jadran film, 1969.
7. *Brat doktora Homera* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, FRZ Beograd, 1968. Inspirováno filmem *Black Day at Black Rock*.
8. *Breza* [film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Jadran film, 1967. Podle literární předlohy Slavka KOLARA.
9. *Buđenje pacova* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, FRZ Beograd, 1967. Natočeno podle stejnojmenné předlohy spisovatele Momčila MILANKOVA.
10. *Campo Mamula* [film]. Režie Velimir STOJANOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1959.
11. *Carevo novo ruho* [film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Zora film, 1961. Natočeno na motivy stejnojmenné pohádky Hanse Christiana ANDERSONA.
12. *Cesta duga godinu dana* [film]. Režie Giuseppe de SANTIS. Jugoslávie – Itálie, Jadran film – Croatia film, 1958.
13. *Ciganka* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1953. Natočeno na motivy prózy Borislava STANKOVIĆE.
14. *Ciguli miguli* [film]. Režie Branko MARJANOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1952.
15. *Crveni cvet* [film]. Režie Gustav GAVRIN. Jugoslávie, Zvezda film, 1950.
16. *Crveno klasje* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Viba film Ljubljana – Centar FRZ Beograd, 1970.
17. *Čovek iz hrastove šume* [film]. Režie Miodrag POPOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1964.
18. *Čovek nije tica* [film]. Režie Dušan MAKAVEJEV. Jugoslávie, Avala film, 1965.
19. *Čudotvorni mač* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Zvezda film, 1950.

20. *Čuješ li me?* [dokumentární film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Zagreb film, 1965.
21. *Daleko je sunce* [film]. Režie Radoš NOVAKOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1953.
Scénář napsán dle stejnojmenného románu Dobrice ĆOSIĆE.
22. *Dan pobjede u Zagrebu* [dokumentární film]. Režie Šima ŠIMATOVIĆ. Jugoslávie, 1947.
23. *Dečak Mita* [film]. Režie Radoš NOVAKOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1951.
24. *Delije* [film]. Režie Miodrag POPOVIĆ. Jugoslávie, Avala film – Kino klub Beograd, 1968.
25. *Derviš i smrt* [film]. Režie Zdravko VELIMIROVIĆ. Jugoslávie, Avala film – Centar film – Bosna film, 1974. Podle stejnojmenného románu Meši SELIMOVIĆE.
26. *Devojka i hrast* [film]. Režie Krešimir GOLIK. Jugoslávie, Jadran film, 1955.
27. *Dnevnik Diane Budisavljević* [dokumentární film]. Režie Dana BUDISAVLJEVIĆ. Chorvatsko – Slovinsko – Srbsko, Hulahop, 2019. Natočeno na motivy deníkových zápisů Diany BUDISAVLJEVIĆ.
28. *Događaj* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Avala film, 1969. Adaptace stejnojmenného románu Antona ČECHOVA.
29. *Dom za vešanje* [film]. Režie Emir KUSTURICA. Jugoslávii – VB – Itálie, Film Sarajevo, 1988.
30. *Donator* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Jadran film – Meteor film, 1989.
31. *Drug predsednik centarfor* [film]. Režie Žorž Skrigin. Jugoslávie, UFUS, 1960.
32. *Dvoje* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1961.
33. *Dvostruki obruč* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1963.
34. *Ešalon doktora M.* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, UFUS, 1955.
35. *Frosina* [film]. Režie Vojislav NANOVIĆ. Jugoslávie, Vardar film, 1952.
36. *Glembajevi* [film]. Režie Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film – FRZ, 1988.
Natočeno podle dramatu Miroslava KRLEŽI *Gospoda Glembajevi*.
37. *Gorke trave* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1966.
38. *Gospođa ministarka* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, UFUS, 1958.
Podle stejnojmenné komedie Branislava NUŠIĆE.
39. *H-8...* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1958.
40. *Hanka* [film]. Režie Slavko VORKAPIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1955. Scénář napsán dle stejnojmenné literární předlohy Isaka SAMOKOVLJIJI.
41. *Hasanaginica* [film]. Režie Miodrag POPOVIĆ. Jugoslávie, U.F.R.Z., 1967.
Natočeno dle předlohy stejnojmenné jihoslovanské písně.

42. *Hoja! Lero!* [film]. Režie Vjekoslav AFRIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1952.
43. *Horoskop* [film]. Režie Boro DRAŠKOVIĆ. Jugoslávie, Bosna film – Kinema Sarajevo, 1969.
44. *Imam dvije mame i dva tate* [film]. Režie Krešimir GOLIK. Jugoslávie, Jadran film, 1968.
45. *Izdajnik* [film]. Režie Vojislav Rakonjac KOKAN. Jugoslávie, Kino klub Beograd, 1964.
46. *Izgubljeni zavičaj* [film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Jadran film, 1980.
Natočeno na motivy stejnojmenného románu Slobodana NOVAKA.
47. *Jasenovac* [dokumentární film]. Režie Gustav GAVRIN. Jugoslávie, 1945.
48. *Jezero* [film]. Režie Radivoje Lola ĐUKIĆ. Jugoslávie, Zvezda film, 1950.
49. *Još jedan brod je zaplovio* [dokumentární film]. Režie Krešimir GOLIK. Jugoslávie, Jadran film, 1948.
50. *Jutro* [film]. Režie Puriša ĐORĐEVIĆ. Jugoslávie, Dunav film, 1967.
51. *Južni vetar* [film]. Režie Miloš AVRAMOVIĆ. Srbsko, Režim – Art Vista – Arhangel Studios, 2018.
52. *Kad budem mrtav i beo* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Morava film, 1967.
53. *Kad čuješ zvona* [film]. Režie Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film, 1969.
Inspirováno vojenským deníkem Ivana ŠIBLA.
54. *Kad te moja čakija ubode* [dokumentární film]. Režie Krsto PAPIĆ, Jugoslávie, Zagreb film, 1968.
55. *Kaja, ubit ću te!* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Podle literární předlohy Kruna QUINEA. Jugoslávie, Jadran film, 1967.
56. *Kako je počeo rat na mom otoku* [film]. Režie Vinko BREŠAN. Chorvatsko, Jadran film – Hrvatska radio-televizija, 1996
57. *Kameni horizonti* [film]. Režie Šime ŠIMATOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1953.
58. *Kapetan Leši* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Slavija film, 1960.
59. *Kekec* [film]. Režie Jože GALE. Jugoslávie, Triglav film, 1951. Podle stejnojmenné knižní předlohy Josipa VANDOTA.
60. *Kiklop* [film]. Režie Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Televizija Zagreb, 1982.
Podle stejnojmenného románu Ranka MARINKOVIĆE.
61. *Ključ* [film]. Režie Vanča KLJAKOVIĆ, Krsto PAPIĆ, Antun VRDOLJAK. Jugoslávie, Jadran film, 1965.

62. *Koncert* [film]. Režie Branko BELAN. Podle scénáře Vladana DESNICE. Jugoslávie, Jadran film, 1954.
63. *Kozara* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1962.
64. *Krvavi put* [Blodveien] [film]. Režie Kore BERGSTROM a Radoš NOVAKOVIĆ. Jugoslávie – Norsko, Avala film – Norsk film, 1955.
65. *Lelejska gora* [film]. Režie Zdravko VELIMIROVIĆ. Jugoslávie, Kosmet film – Filmski studio Titograd, 1968. Natočeno dle stejnojmenného románu Mihaila LALIĆE.
66. *Letovi koji se pamte* [TV mini série]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, RTV Beograd – Zastava film, 1967.
67. *Libertas* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Chorvatsko, Jadran film – Hrvatska radiotelevizija, 2006.
68. *Licem u lice* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie Jadran film, 1963.
69. *Lisice* [film]. Režie Krsto PAPIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1969.
70. *Lisinski* [film]. Režie Oktavijan MILETIĆ. NDH – Německo, Hrvatski slikopis, 1944.
71. *Ljubav i moda* [film]. Režie Ljubomir RADIČEVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1960.
72. *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice PPT* [film]. Režie Dušan MAKAVEJEV. Jugoslávie, Avala film, 1967.
73. *Mačak pod šljemom* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, Bosna film, 1962. Podle scénáře Josipa HORVATA.
74. *Majstor i Margarita* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Dunav film – Euro International Film, 1972. Natočeno na motivy stejnojmenného románu Michaila BULGAKOVA.
75. *Marš na Drinu* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1964. Natočeno motivy povídky *Proboj* Radoje JANKOVIĆE.
76. *Metastaze* [film]. Režie Branko SCHMIDT. Chorvatsko, Telefilm, 2009. Podle stejnojmenného románu Iva BELANOVIĆE.
77. *Milijuni na otoku* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie, Jadran film, 1955.
78. *Mirisi, zlato i tamjan* [film]. Režie Ante BABAJA. Jugoslávie, Jadran film, 1971. Natočeno na motivy stejnojmenného románu Slobodana NOVAKA.
79. *Mis Ston* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Vardar film, 1958.
80. *Ne okreći se, sine* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie, Jadran film, 1956.
81. *Nemirni* [film]. Režie Vojislav Kokan RAKONJAC. Jugoslávie, Morava film, 1967.

82. *Neprijatelj* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Viba film Ljubljana – Morava film, 1965. Natočeno na motivy románu *Dvojník* Fjodora Michajloviče Dostojevského.
83. *Nevjera* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1953. Natočeno na motivy prózy Iva VOJNOVIĆE.
84. *Ničiji sin* [film]. Režie Arsen OSTOJIĆ. Chorvatsko, Alka-Film Zagreb – Radio-televizija, 2008.
85. *Nije bilo uzalud* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1957.
86. *Njih dvojice* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, UFUS, 1955.
87. *Obećana zemlja* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1986.
88. *Obračun* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1962. Pokračování snímku *Kapetan Leši*.
89. *Okupacija u 26 slika* [film]. Režie Lordan ZAFRANOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film – Croatia film, 1978.
90. *Opsada* [film]. Režie Branko MARJANOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1956.
91. *Osma vrata* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Avala film, 1959.
92. *Otac na službenom putu* [film]. Režie Emir KUSTURICA. Jugoslávie, Centar film – Forum Sarajevo, 1985.
93. *Plavi 9* [film]. Režie Krešimir GOLIK. Jugoslávie, Jadran film, 1950.
94. *Ples v dežju* [film]. Režie Boštjan HLADNIK. Jugoslávie, Triglav film, 1961. Adaptace románu Dominika SMOLEA *Črni dnevi in beli dan*.
95. *Ponedjeljak ili utorak* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1966.
96. *Pop Ćira i pop Spira* [film]. Režie Soja JOVANOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1957. Podle stejnojmenné knižní předlohy Stevana SREMCA.
97. *Poslednji dan* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1951.
98. *Poslednji kolosek* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, UFUS, 1956.
99. *Poslednji most* [Die letzte Brücke] [film]. Režie Helmut KOJTNER. Jugoslávie – Rakousko, UFUS – Kosmopol film, 1954.
100. *Potruga* [film]. Režie Žorž SKRIGIN. Jugoslávie, Avala film, 1956.
101. *Povratak* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1966.
102. *Profesor Baltazar* [kreslený film]. Režie Zlatko GRGIĆ – Zlatko BOUREK – Pavao ŠTALTER. Jugoslávie, Zagreb film, 1967-1971.
103. *Prometej s otoka Viševice* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1964.

104. *Rani radovi* [film]. Režie Želimir ŽILNIK. Jugoslávie, Avala film – Neoplanta, 1969.
105. *Sam* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1959.
106. *Samac* [kreslený film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Zagreb film, 1958.
107. *Samo ljudi* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie, Jadran film, 1957. Scénář vytvořen dle návrhu Boška KOSANOVIĆE.
108. *Seobe* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, RTB – TV Novi Sad, 1989. Natočeno na motivy stejnojmenného románu Miloše CRNJANJSKÉHO.
109. *Signali nad gradom* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1960.
110. *Sinji galeb* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie, Jadran film, 1953. Natočeno na motivy knihy *Družina sinjeg galeba* Antona SELIŠKARA.
111. *Skopje 63* [dokumentární film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Jadran film – Vardar film, 1964.
112. *Skupljači perja* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Avala film – Morava film, 1967.
113. *Slavica* [film]. Režie Vjekoslav AFRIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1947.
114. *Srbenka* [dokumentární film]. Režie Nebojša SLIJEPČEVIĆ. Chorvatsko, ReStart, 2018.
115. *Sreća dolazi u 9* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1961.
116. *Sreća dolazi u 9* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1961.
117. *Stojan Mutikaša* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Bosna film, 1954. Podle stejnojmenného románu Svetozara ČOROVIĆE.
118. *Svanuće* [film]. Režie Nikola TANHOFER. Jugoslávie, Jadran film, 1964.
119. *Sveti pesak* [film]. Režie Miroslav ANTIĆ. Jugoslávie, Avala film – Neoplanta, 1968.
120. *Svi na more* [film]. Režie Sava POPOVIĆ, Jugoslávie, Avala film, 1952.
121. *Svoga tela gospodar* [film]. Režie Fedor HANŽEKOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1957. Podle stejnojmenné předlohy Slavka KOLARA.
122. *Štićenik* [film]. Režie Vladan SLIJEPČEVIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1966.
123. *Tko pjeva zlo ne misli* [film]. Režie Krešo GOLIK. Jugoslávie, Croatia film, 1970. Adaptace antologické prózy Vjekoslava MAJERA *Iz dnevnika maloga Perice*.
124. *Tri* [film]. Režie Aleksandar PETROVIĆ. Jugoslávie, Delta film – Avala film, 1965. Adaptace knižní sbírky Antonija ISAKOVIĆE *Paprat i vatra*.
125. *Tri Ane* [film]. Režie Branko BAUER. Jugoslávie, Vardar film, 1959.
126. *Trofej* [film]. Režie Karolj VIČEK. Jugoslávie, Neoplanta, 1979.
127. *U oluji* [film]. Režie Vatroslav MIMICA. Jugoslávie, Jadran film, 1952.

128. *Uzavreli grad* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Avala Film, 1961.
129. *Užička republika* [film]. Režie Živorad MITROVIĆ. Jugoslávie, Ineks film – CFS Košutnjak – TV Beograd, 1974.
130. *Veliki i mali* [film]. Režie Vladimir POGAČIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1956.
131. *Veliki transport* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Lanterna Editrice, 1983.
132. *Vesna* [film]. Režie František ČAP. Jugoslávie, Triglav film, 1953.
133. *Vlak bez voznog reda* [film]. Režie Veljko BULAJIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1959.
134. *Vrane* [film]. Režie Gordan MIHIĆ. Jugoslávie, Avala film, 1969.
135. *Vrata ostaju otvorena* [film]. Režie František ČAP. Jugoslávie, Bosna film, 1959.
136. *W. R. Misterije organizma* [film]. Režie Dušan MAKAVEJEV. Jugoslávie – Západní Německo, 1971. Inspirováno životem a dílem psychiatra Wilhelma REICHA.
137. *Zaseda* [film]. Režie Živojin PAVLOVIĆ. Jugoslávie, FRZ Beograd, 1969. Natočeno na motivy režisérovy vlastní povídky *Legende* a povídky *Po treći put* spisovatele Antonija ISAKOVIĆE.
138. *Zaspanka za vojnike* [film]. Režie Predrag ANTONIJEVIĆ. Srbsko, Film danas, 2018.
139. *Zastava* [film]. Režie Branko MARJANOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1949.
140. *Živječe ovaj narod* [film]. Režie Nikola POPOVIĆ. Jugoslávie, Jadran film, 1947.

Československý film

1. *Bílá oblaka* [film]. Režie Ladislav HELGE. Československo Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1962. Natočeno podle námětu a scénáře Juraje ŠPITZERA.
2. *Naši před bránami* [film]. Režie Ludovit FILIAN. Československo, Filmové studio Barrandov – Koliba, 1970.
3. *Obchod na korze* [film]. Režie Ján KADÁR a Elmar KLOS. Československo, Filmové studio Barrandov, 1965. Natočeno na motivy novely spisovatele Ladislava GROSMANA.
4. *Ohlédnutí* [film]. Režie Antonín MÁŠA. Československo, Filmové studio Barrandov, 1968. Podle knižní předlohy Mileny HONZÍKOVÉ.
5. *Organ* [film]. Režie Štefan UHER. Československo, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1964.
6. *Polnočná omša* [film]. Režie Jiří KREJČÍK. Československo, Štúdio hraných filmov Bratislava – Koliba, 1962.
7. *Spalovač mrtvol* [film]. Režie Juraj HERTZ. Československo, Filmové studio Barrandov, 1968. Podle stejnojmenné novely Ladislava FUKSE.

8. *Všichni dobří rodáci* [film]. Režie Vojtěch JASNÝ. Československo, Filmové studio Barrandov, 1968.
9. *Žert* [film]. Režie Jaromil JIREŠ. Československo, Filmové studio Barrandov, 1968. Podle stejnojmenného románu Milana KUNDERY.

Polský film

1. *Błękitny krzyż* [film]. Režie Andrzej MUNK. Polská lidová republika, Studio dokumentárního a hraného filmu Varšava, 1955.
2. *Cień* [film]. Režie Jerzy KAWALEROWICZ. Polská lidová republika, Stefan Adamek – Eugeniusz Gielba – Studo Filmowe Kadr, 1955.
3. *Eroica* [film]. Režie Andrzej MUNK. Polská lidová republika, Zespół Filmowy „Kadr”, 1957.
4. *Pociąg* [film]. Režie Jerzy KOWALEROWICZ. Polská lidová republika, Zespół Filmowy „Kadr”, 1959.

Ostatní kinematografie

1. *Bad Day at Black Rock* [film]. Režie John STURGES. [film]. Režie John STURGES. USA, Metro-Goldwyn-Mayer, 1955.
2. *Joan of Arc* [film]. Režie Victor FLEMING. USA, RKO Radio Pictures, 1948.
3. *Okupace 1968* [dokumentární film]. Autoři projektu Světlana LAZAROVÁ, David JUNGSMANN. Slovensko – Česká republika – Maďarsko – Polsko – Bulharsko, Peter Kerekes – Hypermarket Film, 2018.
4. *Psycho* [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, Paramount Pictures, 1960.
5. *Svědkové Putinovi* [dokumentární film]. Režie Vitalij MANSKIJ. Lotyšsko – Švýcarsko – Česká republika, GoldenEggProduction – Hypermarket Film – Vertov.
6. *Vertigo* [film]. Režie Alfred HITCHCOCK. USA, Paramount Pictures, 1958.