

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta
Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

Diplomová práce

Veronika Janečková

Reflexe historických událostí v chorvatském filmu 50. a 60. let
Reflection of Historical Events in Croatian Film in the 1950s and 1960s

Praha 2011

Doc. PhDr. Jan Pelikán, CSc.

Srdečně děkuji Doc. PhDr. Janu Pelikánovi, CSc. za jeho odborné vedení, pomoc a mimořádnou trpělivost při vedení mé diplomové práce.

Zároveň děkuji MUDr. Jelínkové a PhDr. Buriánkovi za jejich péči, díky níž mi bylo umožněno se svému studiu a diplomové práci věnovat.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15.července

Anotace

Práce zkoumá, jakým způsobem tvůrci chorvatského Jadran filmu převážně 60. let reflektovali události spjaté se známou dějinnou skutečností, jakým způsobem tuto skutečnost umělecky interpretovali a jaké dějinné události byly v průběhu zkoumaného období ve středu jejich zájmu. Při výběru vzorku filmů jsem se řídila převážně hlediskem produkčním, které je pro chorvatskou filmovou historiografii určujícím kritériem pro zařazení snímků do národní kinematografie.

Z tematického hlediska vyniká látka z období národněosvobozeneckého boje či civilní příběhy v kulisách válečných událostí. Výjimku tvoří pouze snímek *Nevesinjska puška*, který reflektuje starší historické události. Produkci je možno charakterizovat taktéž dle způsobu uchopení historické, převážně válečné tematiky. Zastoupen je filmový spektákl, lyrické podobenství nebo filmové interpretace, které mohou sloužit jako materiál pro historická zkoumání, analýzy a pro studium mimetického intervalu mezi obecně přijímanou a chápanou historickou skutečností a jejím uměleckým ztvárněním. V tomto okruhu se nejčastěji objevují snímky z partyzánského mikroprostředí.

Až na ojedinělé výjimky je zkoumaným snímkům reflektujícím dějinné události ohraničené koncem 2. světové války vlastní kolektivní blíže nespecifikovaný celojugoslávský kontext a vyhýbání se národnostním či náboženským zvláštnostem a nezáměr na jitrění nacionálních emocí. Typická je i vysoká fluktuace tvůrců z celé tehdejší Jugoslávie a s ní spojená jazyková i tematická blízkost.

Klíčová slova

Jugoslávský film 60. let, partyzánská kinematografie, národní chorvatská kinematografie, historický film, ideologie ve filmu.

Annotation

This thesis examines how the creators of Croatian Jadran film – especially in the 1960s – portrayed the events bound to known historical reality, how they artistically interpreted this reality, and which historical events in the surveyed period were in the focus of their interest. In my choice of films I followed mainly the production aspect, which is also the main criterion of Croatian film historiography for selection of films in the national cinematography.

From the topical perspective, the predominant motives relate to the people's liberation war or the civilian stories taking place in the background of war events. The movie *Nevesinjska puška*, which treats more ancient historical events, is the only exception. The production can also be characterised by the manner of explicating a historical theme. It features film spectacle, lyrical parable, and film interpretation which can serve as a material for historical research and analysis, or for studying the mimetic period between a generally accepted and understood historical fact, and its artistic rendition. The last mentioned is often featured with pictures from the partizan milieu.

Except for some rare cases, the pictures reflecting historical events limited by the end of the World War II are distinguished by a collective, vaguely-specified all-yugoslavian context, avoidance of national or religious attributes, and total lack of interest in sparking national emotions. High fluctuation of authors from the entire contemporary Yugoslavia, and their lingual and topical proximity, are also typical.

Keywords

Yugoslav film of the 1960s, partisan cinematography, national Croatian cinematography, historical film, ideology in film.

Obsah

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1. Úvod..... | 7 |
| 2. Pozice chorvatského filmu v Titově Jugoslávii..... | 12 |
| 2.1 Stav kinematografie do počátku 2. světové války..... | 12 |
| 2.2 Kinematografie po propuknutí 2. světové války..... | 17 |
| 2.3 Kinematografie v Titově Jugoslávii..... | 18 |
| 2.3.1 První pětiletí..... | 18 |
| 2.3.2 Decentralizace a producentská kinematografie 50. let..... | 23 |
| 2.3.3 Zlaté období jugoslávské kinematografie 60. let..... | 26 |
| 3. Reflexe minulosti v chorvatském filmu první poloviny 60. let..... | 33 |
| 3.1 Reflexe minulosti v chorvatském filmu počátku 60. let pod taktovkou <i>hostů</i> | 33 |
| 3.1.1 Živorad Žika Mitrović..... | 33 |
| 3.1.2 France Štiglic a <i>Deveti krug</i> | 44 |
| 3.2 Reflexe minulosti v chorvatském filmu první poloviny 60. let a jeho domácí tvůrci..... | 47 |
| 3.2.1 Fadil Hadžić a <i>Abeceda straha</i> | 48 |
| 3.2.2 Nikola Tanhofer a <i>Dvostruki obruč</i> | 50 |
| 3.2.3 <i>Opasni put</i> jako sentimentální metafora..... | 53 |
| 4. Reflexe minulosti v chorvatském filmu druhé poloviny 60. let..... | 56 |
| 4.1 Podoby chorvatského filmu reflektujícího minulost v druhé polovině 60. let..... | 56 |
| 4.1.1 Rozjitřená poetika snímku <i>Kaja, ubit ću te!</i> | 57 |
| 4.1.2 Umělecká reflexe dějinné skutečnosti..... | 58 |
| 5. Veljko Bulajić a filmový spektakl..... | 64 |
| 5.1 Tvůrčí cesta Veljka Bulajiće k filmovým opusům..... | 64 |
| 5.2 Bitva na Neretvě..... | 68 |
| 6. Závěr..... | 76 |
| Prameny a literatura..... | 79 |

1. Úvod

Pro chorvatskou společnost, podobně jako pro jiná moderní společenství, je nezbytností vyrovnávat se se svou minulostí, a to i v umělecké sféře. Výběru tématu mé práce nahrála právě tato odvěká potřeba, ve zkoumaném prostoru také doprovázená požadavkem utvrzovat své postavení a ukolébávat se i v oblasti umění a sémiotického vyjadřování. Výzvou pro mne byly též nejednoznačné a komplikované dějiny analyzovaného prostoru, které se značně promítaly i do tematizace filmové tvorby. Tento fenomén se projevoval do současné doby, kdy byl filmový syžet často tvořen na základě událostí 90. let. Stopy tohoto jevu, ještě výraznější, je však možno nalézt také v letech padesátých a šedesátých, kdy o volbě témat (zejména v případě žánru historického filmu) velkou měrou rozhodovalo měřítko politické, historické nebo utilitární než umělecké či estetické. Výzkum právě této oblasti umělecké filmové tvorby 50. a zejména 60. let v chorvatském filmu byl předmětem mé práce.

Zároveň byl pro mne velmi atraktivní i fakt, že historický film 50. a 60. let je v samotné zemi svého vzniku jaksi na okraji. Tyto snímky zůstávají chorvatským divákům dodnes téměř neznámé, distribuční společnosti je až na velké výjimky nevydávají, a ani televizní stanice nemají o jejich vysílání valný zájem.

V současné době je vývoj chorvatského filmu zpracován zejména ve formě filmové historie,¹ a to ve snaze přiblížit čtenářům kontinuální vývoj chorvatského filmu, avšak bez možnosti podat subtilnější svědectví o jednotlivých vývojových etapách a tematickém a stylovém zaměření zejména hraného filmu. Dále jsou k dispozici práce monografického charakteru, které se však věnují spíše výraznějším fenoménům chorvatské kinematografie nebo osobnostem význačných tvůrců.² Vysoká je úroveň zpracování

¹ Nejuceleněji je historie chorvatského filmu zpracována ve *101 Godina filma u Hrvatskoj* Iva Škrabala (Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997.* Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998), novější filmové dějiny také v Kurelec, Tomislav. *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu.* Zagreb: AGM; Hrvatsko društvo filmskih kritičara, 2004.

² Mezi takové pozoruhodné jevy z dějin jugoslávské, resp. chorvatské kinematografie patří např. tzv. nový film a „černá vlna“ jugoslávského filmu, pro které jsou typické autorský přístup, vlivy francouzské nové vlny

velkého množství filmových ročenek, atlasů a almanachů, které poskytují základní informace i o otázkách autorství a produkce natočených snímků, což umožňuje systematictější práci filmovému vědci; nejedná se však o kritické reflexe, nýbrž pouze o soupisy dat týkajících se výroby filmů.³ Vedle domácích filmových periodik je oblast jugoslávského filmu reflektována také autory zahraničními.⁴ S přiměřenou pozorností je v domácím prostředí zpracována reflexe filmu světového, a to nejen v oblasti filmové historie, ale i teorie.

Mezi další sekundární zdroje práce jsem zařadila literaturu historiografickou, která mi umožnila blíže analyzovat souvislosti mezi dějinnou skutečností a její interpretací ve filmových artefaktech.⁵

Komplikované postavení chorvatské kinematografie ve zkoumaném období (a můžeme téměř říci její absence do 40. let minulého století) a poměrně malé množství kritických a teoretických ohlasů (např. v porovnání s úrovní a kvantitou reflexe české kinematografie té doby) je způsobeno mnoha faktory, které jsem v dalších oddílech práce nastínila. Patří mezi ně zejména v první etapě absence subvencování a angažovanosti státu

i britských dokumentaristů (zejména v 60. letech) a také prudký nárůst filmové produkce oproti první polovině 50. let, nebo Záhřebská škola animovaného filmu, která se jedinečným autorským přístupem svých tvůrců a dalšími specifiky zapsala do filmové historie na světové úrovni.

Poměrně dobře je zpracována oblast chorvatských osvětových filmů, zejména působení *Školy národního zdraví*, která produkovala řadu vizuálních i tištěných naučných snímků. Viz Majcen, Vjekoslav. *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja „Andrija Štampar“ (1926.-1960.)*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1995 nebo Majcen, Vjekoslav. *Obrazovni film - Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2001.

³ Př. Kosanović, Dejan. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslavenskih zemalja (1896-1945)*. Beograd: Institut za film, 2000; *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904 - 1940*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2003; Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003 a mnoho dalších.

⁴ Př. Goulding, Daniel J. *Jugoslavenko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004; Stoil, Michael Jon. *Balkan Cinema. Evolution after revolution*. Michigan: Umi Research Press, 1982; Iordanova, Dina (ur.). *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower Press, 2006 nebo Liehm, M.; Liehm, A. J. *The most important art : Eastern European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977 a mnoho dalších. Obecně lze říci, že zájem zahraničních filmových historiků o jugoslávský film je značný a v ranějších obdobích snad i kvantitativně přesahuje zájem filmových historiků domácích.

⁵ Využila jsem především publikací přehledových, př. Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007; Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998; Macan, Trpimir. *Dějiny Chorvatů*. Jeronym Březina. Praha: ISE, 2000; Pelikán, Jan; Tejchman, Miroslav. *Dějiny Jugoslávie (1918 - 1991)*. Praha: Karolinum, 1994. Dále taktéž pramenů specifitěji zaměřených na konkrétní analyzované jevy, př. Ekmečić, Milorad. *Ustanak u Bosni 1875-78*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1973; Grabovac, J. *Dalmacija u oslobodilačkom pokretu hercegovačko-bosanske raje (1875-1878)*. Split: Književni krug, 1991 a další.

ve filmové tvorbě, absence ústavů pro školení filmových pracovníků a nízká úroveň vzdělanosti vůbec nebo špatná ekonomická situace po druhé světové válce. Úroveň a status kinematografie a její teoretické platformy se však během dvou zkoumaných desetiletí dosti znatelně měnily. I přes to je možno říci, že filmová historiografie v Chorvatsku měla ve srovnání s historiografií střeoevropských a západoevropských zemí zejména nižší kvantitativní úroveň a zpoždění v reakcích na domácí i světovou tvorbu a ve vytváření kritického metodologického aparátu a prostředků k systematickému výzkumu a reflexi filmové historie.

Domácí chorvatská filmová reflexe studované oblasti si všímá více viditelných fenoménů z dějin chorvatského filmu nebo poskytuje ucelenější popisné vhledy do dějin chorvatské kinematografie bez prostoru pro hlubší analýzu, kdy úvaha o marginálnějších jevech vývoje chorvatské kinematografie (tedy právě i o filmu historickém) je odkázána spíše na kratší studie ve filmových časopisech zejména poslední doby. Proto myslím, že má studie by mohla do mozaiky přemýšlení o okrajových fenoménech jugoslávské kinematografie 60. let dodat další prvek.

Ve středu zájmu mé diplomové práce bylo zkoumat, jakým způsobem chorvatská kinematografie⁶ 50. a zejména 60. let reflektovala události chorvatské i světové historie; jak kinematografie této epochy odrážela historické vědomí nebo napomáhala v posilování dějinných mýtů. V první části práce jsem se také zaměřila na domácí ideologické, kulturní a dobové politické proudy znatelně ovlivňující oblast filmové tvorby a na tendence ovládající tvůrčí síly chorvatského filmu stejně jako i na jeho diváka, jehož vkus a přijetí filmové tvorby se zpětně odráželo ve *filmové politice*. Chtěla jsem si povšimnout i ostatních společenských praktik, které provázely filmovou tvorbu a uvádění filmů.

Základním pramenem práce byly především zdroje primární - tedy vybraný vzorek filmů. Pro přesné definování zájmu studia jsem zvolila takové snímky chorvatské kinematografie 60. let, které reflektují dějinnou skutečnost ohraničenou rokem 1945

⁶ Označení „chorvatská kinematografie“ odpovídá stanoveným kritériím pro určení národní kinematografie - v případě dějin kinematografie jugoslávské zejména tomu, které republikové studio film vyrobilo, tedy záležitostí produkčním více než autorským nebo jazykovým.

a vznikly v produkci záhřebského Jadran filmu. V určitém rozsahu jsem se však nevyhýbala ani umělecké reflexi dějů pozdějších, bylo-li to pro přiblížení nálad a stavu kinematografie přínosné a ilustrující, stejně jako i několika snímkům, které stanovené produkční kritérium nesplňují, jsou však za chorvatské filmy považovány.⁷ Primární zdroje práce jsem analyzovala v souladu s teoretickou základnou filmové reflexe - tedy pracemi filmových historiků a teoretiků, filmovou publicistikou a žánrem filmové kritiky, jakož i publikacemi historiografickými.

Ohraničení a definování předmětu výzkumu této práce odpovídá zavedené praxi chorvatské filmové historiografie a třídění, užívanému Chorvatským filmovým archivem. Toto třídění není bezvýhradně úkazem zavádějícím a navazujícím na události 90. let nebo odpovídajícím současnému místy patologickému trendu redefinování a „osamostatňování“ chorvatského (nejen) kulturního odkazu od dědictví společného s ostatními národy, zejména národy bývalé Jugoslávie. Popsané klasifikace je možno si povšimnout i v některých starších příspěvcích chorvatských filmových historiků (Škrabalo, Kurelec), i přes tento fakt však zůstává nepřesná.

Vybrané jevy chorvatské kinematografie a jejich analýzu jsem řadila chronologicky. Řazení dle chronologie v tomto případě zhruba odpovídá i řazení tematickému, které jsem původně zamýšlela, jelikož jednotlivá období tvorby jsou totiž v chorvatské kinematografii relativně jasně orámována ekonomickými, společenskými i politickými pohyby, kterým dobový výběr témat odpovídá.

Na závěr bych snad jen upozornila, že celý text je třeba číst s vědomím, že v ohledu na dobu vzniku snímků i na dobu, která je jimi reflektována, je třeba brát na zřetel

⁷ Filmový historik Škrabalo ve své knize *Između publike i države* (a v jejím rozšířeném vydání o 14 let později pod názvem *101 godina filma u Hrvatskoj*) přináší jeden z nejucelenějších soupisů chorvatské filmografie. Jak autor uvádí, do tohoto soupisu zahrnuje snímky, na kterých se podílely „zcela nebo částečně instituce se sídlem v Chorvatsku“. V případě koprodukce se zahraničními partnery nebo s ostatními jugoslávskými filmovými centry platí zásada, že snímky jsou do chorvatské filmografie zařazeny v tom případě, pokud „svým tvůrčím přínosem mají charakter chorvatského filmu“. Tato definice je pochopitelná a klasifikace snímku na jejím základě je běžnou praxí, nicméně v případě velkých jugoslávských produkcí, kterou např. *Bitka na Neretvě* bezpochyby byla, je její zařazení do oficiální chorvatské filmografie přinejmenším diskutabilní a zakládá se zejména na taktéž problematickém působení autora *Bitky* Bulajiće převážně v chorvatských filmových produkcích. Podobnými výjimkami jsou jugoslávské koprodukční snímky *Crne ptice* a *Kad čuješ zvona*, jejichž případu se v práci dále věnuji.

Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 565.

skutečnost, že pojmy *chorvatská historie* nebo *chorvatská kinematografie* jsou dosti vágní. Je třeba je uchopovat v širším diskurzu, odpovídajícím tehdejšímu politicko-kulturnímu okolnostem.

2. Pozice chorvatského filmu v Titově Jugoslávii

2.1 Stav kinematografie do počátku 2. světové války

Pro objasnění hybatelů a stavu kinematografie ve zkoumané oblasti v 50. a 60. letech je nutné alespoň zevrubně popsat příznačné znaky jednotlivých tvůrčích období, která předcházela zkoumané periodě.

Ve filmových dějinách Chorvatska je možno jmenovat hlavní kapitoly vývoje tohoto média. Hned deset měsíců po prvním představení bratří Lumiérů v Paříži⁸ dorazily *pohyblivé obrazy* i do Chorvatska, nejdříve do Záhřebu, kde se první projekce uskutečnila v záhřebském „Kole“ 8. října 1896⁹, a později i do ostatních měst, venkov nevyjímaje. V tomto období byl aktivní fenomén kočovných kin, putujících i do odlehlejších oblastí a předvádějících krátké hrané filmy, které si po určité době jednotlivé kočovné společnosti navzájem vyměňovaly, aby tak oživily svůj repertoár. První stálé kino bylo v Záhřebu otevřeno již o rok později než v Americe, kde právě od roku 1905 stoupá počet stálých kin na úkor do té doby užívaných divadelních a vaudevilových sálů.¹⁰

I přes prvotní nadšení filmovým médiem a jeho rychlé šíření v chorvatské etnické oblasti zůstává film do počátku 1. světové války spíše doménou měst a městské vrstvy diváků. Soustavnější tvorba nevznikala a pouze díky malému počtu entuziastů bylo v tomto období natočeno několik krátkých nebo dokumentárních snímků; jejich větší část je však ztracena nebo zničena. Na „umělecké filmy“, jak se hraným filmům dříve v Jugoslávii říkalo, se muselo čekat až do doby 1. světové války, kdy vznikla potřeba domácí tvorby z důvodu nedostatku filmů k předvádění ze zahraničí - tyto filmy až do počátku světového konfliktu tvořily hlavní část repertoáru kin. Provázanost chorvatského filmu s událostmi ve filmu světovém se projevovala i jinak. Samotné počátky filmu v Chorvatsku byly spojeny s působením řady cizinců (Anatolij Bazarov, Aleksandar

⁸ První projekce bratří Lumiérů se konala v Paříži v Grand Café na Boulevardu des Capucines 28. 12. 1895.

⁹ Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984, s. 10.

¹⁰ Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU a NLN, 2007, s. 45.

Gerasimov, Stanislav Noworyta a další), kteří v zemi hostovali;¹¹ někteří se v Chorvatsku usídlili a pokračovali tam ve svém působení, jiní se vrátili zpátky do své vlasti. Nejde však jen o osobnosti raného filmu, které utvářely jeho podobu. Film měl velký tržní potenciál, který zpočátku souvisel se snahou zpeněžit jeho atraktivnost i šokující a překvapivé senzace, které divákům poskytoval. Stal se jakýmsi „prodlouženým okem“ diváka. Převratně umožňoval spatřit místa vzdálená tisíce kilometrů, pohyb prvků pod mikroskopem na velkém plátně nebo fantazijní výjevy z mořských hlubin. Jako všichni diváci na světě, stejně tak i publikum chorvatské toužilo toto vše spatřit. Protože až na výjimky nevznikaly téměř žádné domácí snímky, publikum bylo odkázáno ke sledování filmů různých obchodníků a filmových podnikatelů, kteří do země přijížděli předvádět svůj materiál, natočený však jinde než v Chorvatsku. Stejně tak i filmová technika byla často dovážena ze zahraničí. Rozvoj a stav filmu světového vůbec závisel na masové hospodářské kultuře; tento mechanismus se tak přenášel i na film chorvatský.

V období válečného konfliktu pochopitelně naopak stoupala potřeba diváctva s válkou „za zády“ se bavit a zároveň byl dovoz zahraniční distribuce omezen z důvodu poklesu filmové tvorby v zemích do války zapojených. V těchto podmínkách se formuje výrobní společnost Croatia, po válce Jugoslavija; vyrobeno je deset filmů, které jsou dnes však ztracené.¹² Po válce však do Chorvatska opět začínají proudit zahraniční distribuce a domácí filmová výroba je umrtvena do podoby před válkou.¹³ Zahraniční produkce měla na rozdíl od výroby domácí dobrý marketing a její distribuce byla velmi levná (platilo se jen za půjčení filmu¹⁴). Pro samostatnou domácí tvorbu bylo pochopitelně zapotřebí vyškolených filmových pracovníků, stále modernější techniky a drahého materiálu - tyto položky však nebylo z čeho hradit. Odbytiště pro domácí filmy bylo přeci jen malé, z filmového podnikání se stát byznys nemohl a do druhé poloviny 20. let se nedá hovořit ani o podpoře a subvencování filmu ani ze strany státu nebo jiných soukromých subjektů.

¹¹ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 17.

¹² Tamtéž, s. 19.

¹³ Bystrov, Vladimír. Prvních deset let jugoslávské kinematografie. *Film a doba I*, 1955, č.11-12, s. 558-561.

¹⁴ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 20.

Domácí výroba tak postrádala jakoukoliv kontinuitu. Z důvodu její nestability je taktéž příznačné, že do poloviny 20. let minulého století do filmu namísto specializovaných filmových pracovníků velkou měrou zasahují také odborníci z jiných uměleckých oblastí; doménou však pro ně i nadále zůstávají jejich primární umělecké druhy. Pro ranější chorvatský film je proto příznačná typická provázanost jednotlivých uměleckých druhů; až do poloviny 20. století film vznikal díky rozsáhlé spolupráci mezi divadelními umělci, malíři, hudebníky, skladateli a zejména literáty.¹⁵ Tento jev je mnoha ostatním národním kinematografiím v obdobné fázi rozvoje též známý; před uchopením filmové řeči a definováním ontologické povahy filmu a jeho vyjadřování byl film často posuzován a chápán jako něco, čím vlastně „nebyl“ (rozpohybovaný obraz, divadlo zachycené v čase), tedy pomocí charakteristik do té doby známých a uznávaných uměleckých forem. Teprve později si film vydobyl svou pozici „sedmého umění“. Tak i v Chorvatsku se teprve později počínají vytvářet diferencované struktury filmových pracovníků, studovaných jako *filmoví scénáristé*, *filmoví režiséři* (nikoliv divadelní) apod.

Z výše uvedených důvodů byla filmová tvorba ve svých počátcích (do 2. světové války) soustředěna spíše na produkci na zakázku, která nesouvisela s diváckým přijetím a příjmy z předvádění v kinech, nýbrž s poptávkou těch, kteří tyto filmy objednávali. Jednalo se zejména o filmy reklamní (také filmy zviditelňující národ - podporující turismus a národní kulturu), dále filmy politické nebo zdravotní propagandy, které byly placeny ze zvláštních fondů.

Velmi brzy bylo totiž jasné, že vedle prostředku tržního (film jako obchodní produkt i prostředek reklamy) může film být i médiem propagandy. Schopnosti filmu působit na lidské vědomí i podvědomí (zejména v prvních obdobích jeho rozvoje, před jeho kodifikovanějším teoretickým uchopením a rozkrytím všech mechanismů montážních i ideologických; svůj mocný vliv však dle mého názoru film neztratil dodnes, i když s určitými upřesněními) bylo využíváno během téměř celých dějin chorvatského filmu; jak

¹⁵ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 17.

k účelům naučným či osvětovým,¹⁶ tak i ideologickým, a to během 2. světové války, v období NDH (Nezavisna Država Hrvatska - Nezávislý stát Chorvatsko), po válce v některých snímcích vytvořených na základě estetické a ideologické normy socialistického realizmu nebo v období konfliktu 90. let i po něm. Přesnější mechanismy tohoto jevu, v 50. a zejména 60. letech, budou také předmětem této práce.

V období mezi dvěma světovými válkami je taktéž možné vysledovat první formy subvencování či podpory filmové tvorby - jedná se jednak o podporu výroby Školy národního zdraví Rockefellerovou nadací, která umožnila instituci soustavnější produkci.¹⁷ Toto závěťří také napomohlo výraznějšímu rozvoji osobitého stylu filmového vyjadřování. V souvislosti s touto institucí si lze povšimnout rodícího se fenoménu podporování filmové tvorby i ze strany státu. Jak uvádí Majcen, Škola národního zdraví přijímala finanční prostředky od poloviny 20. let do počátku 2. světové války i ze strany Záhřebského magistrátu, respektive Savské bánoviny, zainteresované v osvětovém působení filmu, který bohatě podporovala.¹⁸ Savská bánovina podporovala i další aktivity spojené s výrobou vzdělávacích filmů - společnosti Kinofot a Svjetlton, zaměřené na kulturní filmy,¹⁹ dále podnik Maar,²⁰ a z prostředků bánoviny vzniká i společnost Zora film.²¹ Ostatní pokusy o podporování kinematografie ze strany státu neměly dlouhého trvání. Jedním z úspěšnějších experimentů na podporu tvorby bylo založení Státní filmové centrály v roce 1929 Milanem Marjanovićem. Roku 1931 byly v Královské Jugoslávii dokonce vydány zákony,²² které podporovaly domácí tvorbu a předvádění domácích filmů nepřímo

¹⁶ Produkce *Školy národního zdraví* či *Zora filmu*. Srov. Majcen, Vjekoslav. *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka, 2001 a Majcen, Vjekoslav. *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja „Andrija Štampar“ /1926. - 1960./*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka Zagreb, 1995.

¹⁷ Majcen, Vjekoslav. *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja „Andrija Štampar“ /1926. - 1960./*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka Zagreb, 1995, s. 30.

¹⁸ Majcen, Vjekoslav. *Obrazovni film. Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka, 2001, s. 136.

¹⁹ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s.23-24.

²⁰ Tento podnik vzniká z poptávky po reklamních a ekonomicko-propagandních filmech a působí mezi lety 1931 a 1936. In Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 108-110.

²¹ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 23; Zora film se soustřeďoval na výrobu vzdělávacích filmů a spolupracoval s řadou kulturních institucí.

²² *Zakon o uređenju prometa filmova a Uredba o prometu filmova*.

nařízením, že „do konce roku 1933 filmové podniky, respektive kinematografy, musejí vedle každého dovezeného filmu zabezpečit projekci sedmi procent (a od roku 1934 15 %) domácí tvorby“.²³ Tento tzv. kontingentní systém, určující, kolik zahraničních filmů se smělo dovézt v poměru k filmu domácímu, byl známý také u nás a v ostatních zemích Evropy. Primárně sloužil k regulaci dovozu zahraničního filmu zejména ze Spojených států amerických. V případě např. Československa a Francie USA vyhrožovalo bojkotem a skutečně na konci 20. let a na počátku let třicátých došlo v USA k propouštění československých a francouzských filmových pracovníků, k zavírání distribučních podniků a bojkotu filmů pocházejících ze zemí „proviněných“ vůči distribuční politice USA.²⁴ Stejně tomu bylo i v případě Královské Jugoslávie - tam zavedení kontingentního systému mělo pro rozvoj domácího filmu katastrofální následky: domácí tvorba je v zahraničí bojkotována, filiálky zahraničních firem v Jugoslávii jsou zavírány. Pozoruhodné přitom je, že kontingentní systém navíc v Jugoslávii ani nebyl pečlivě dodržován.

Stejně jako tomu bylo na počátku 30. let v Československu, mezera na trhu uvolněném zejména od filmů amerických je zaplněna filmy německými a zároveň se promítají filmy staršího data. Německý filmový průmysl byl ochoten na rozdíl od průmyslu amerického splnit potřebné kvóty výrobou filmů, které byly natáčeny na území Jugoslávie.²⁵ Často však byla Jugoslávie využívána ze strany zahraničních filmových studií, která volila koprodukcii s jugoslávskými společnostmi zejména kvůli přitažlivým lokacím, které Jugoslávie nabízela, a nízkým cenám jugoslávských filmových pracovníků - štábu i herců.²⁶ V omezené míře se rozvíjí i film amatérský spolu se svou institucionální základnou – od roku 1928 má samostatnou sekci ve Fotoklubu Záhřeb, který se později v roce 1935 osamostatňuje jako Kino-klub Záhřeb.²⁷

²³ Majcen, Vjekoslav. *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatski dražvni arhiv - Hrvatska kinoteka, 1998, s. 88.

²⁴ V tomto období import amerických filmů do Československa klesl ze 45 % na pouhých 10 %.

²⁵ Majcen, Vjekoslav. *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatski dražvni arhiv - Hrvatska kinoteka, 1998, s. 88.

²⁶ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 2.

²⁷ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 21.

2.2 Kinematografie po propuknutí 2. světové války

Jak již bylo naznačeno výše, nízká angažovanost státu ve věcech filmových byla prolomena vznikem NDH, která chápala význam filmu jako média propagandy. Film se tak zakrátko dostává do služeb státu, který do něj investuje a kontroluje ho, kinematografie se stává kinematografií státní. Vzniká celá řada propagandistických snímků, pravidelné filmové týdeníky, ale i kulturní a dokumentární filmy.²⁸ Filmu se v tomto období dostává rozsáhlé institucionalizace: v roce 1941 vzniká Filmové ředitelství jako oddíl Státního sekretariátu národní osvěty (Državno tajništvo za narodno prosvjećivanje). O rok později je kinematografie přesunuta pod Státní úřad zpravodajství a propagandy (posléze Hlavní ředitelství propagandy), který měl Filmový oddíl.²⁹ V roce 1942 vznikl Hrvatski slikopis jako hlavní výrobní filmové družstvo, které se staralo také o filmovou distribuci.³⁰ Hlavní ředitelství propagandy fungovalo i jako cenzurní úřad, vydávalo nařízení a vlastnilo monopol na dovoz filmů.³¹ Úplná kontrola státu nad státní kinematografií měla v popisovaném období také dopad pozitivní: filmová výroba v Chorvatsku získala kontinuum, vytvořila se alespoň ohraničená skupina filmových profesionálů a filmy se začaly vyrábět pomocí moderní techniky, často nakoupené v Německu.³² Paradoxně podobně, jako tomu bylo i v případě poválečného Československa,³³ přispěl neutěšený historický válečný vývoj v chorvatské oblasti ke konstituování a významnému progresu chorvatské, resp. jugoslávské kinematografie. S filmem byla seznamována širší veřejnost;

²⁸ Tyto dokumentární snímky jsou během aktivního působení *Chorvatského slikopisu* ideologicky účelové; nejznámější z nich jsou dlouhometrážní dokument *Stráž na Drině* a *Baroko v Chorvatsku*. Vzniká i první chorvatský zachovaný zvukový hraný (!) film *Lisinski*. Srov. Kosanović, Dejan. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslovenskih zemalja 1896 - 1945*. Beograd: Institut za film; Jugoslovenska kinoteka; Feniks film, 2000.

²⁹ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 118-119.

³⁰ Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984, s. 97-108.

³¹ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 25.

³² Tamtéž, s. 25.

³³ Míním mimo jiné např. legislativní systematizaci čsl. kinematografie, ale také zlepšení zázemí technického (dovýstavba „Nových hal“ filmových ateliérů Barrandov atd.).

vedle předvádění filmů na filmových festivalech³⁴ také putující kinematografy představovaly filmové médium i divákům z odlehlejších oblastí chorvatského venkova a film se tak dostával více do širšího podvědomí, až se z něj postupně stala přirozená součást chorvatské kultury. Tato forma působení státu na film se modifikovala společně s koncem NDH v roce 1945.

2.3 Kinematografie v Titově Jugoslávii

2.3.1 První pětiletí

V péči o film NDH následovala i druhá Jugoslávie, která modelem ekonomického i ideologického řízení navazuje na podobu kinematografie z doby NDH. Státní kinematografie se v Titově Jugoslávii mimo jiné také opřela o zkušenosti, techniku, ale i vyškolené pracovníky ze Školy národního zdraví nebo Chorvatského slikopisu³⁵ - státní filmové instituce a výrobního družstva založeného právě v době NDH a sloužícího jeho potřebám. I přesto však bylo v poválečné Jugoslávii jen málo školených pracovníků a techniky, která byla často zastaralá. Kinofikace taktéž nebyla nijak převratná: v poválečné Jugoslávii se nachází pouze přibližně 500 kin.³⁶ I když znárodnování soukromých filmových podniků nebo kin proběhlo až v roce 1948, Škrabalo upozorňuje, že mnoho kin se již těsně po válce ocitlo ve státních rukou, a to pomocí „Zákona o krivičnim djelima protiv naroda i države“.³⁷ Konfiskace soukromých kin mohla probíhat i v případě, že za války promítala např. týdeníky Chorvatského slikopisu nebo německé válečné filmy - takové přečiny byly kvalifikovány jako „učin političke i privredne suradnje

³⁴ <http://www.pulafilmfestival.hr/hr/index.php?p=list&group=39>, acces 25.3.2011. NDH se kromě domácího pulského festivalu představovala i v zahraničí, srov. Rafaelić. NDH na filmskom festivalu u Veneciji 1942. godine. *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008, č. 56, s. 64.

³⁵ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 10.

³⁶ Poválečné Československo mělo v roce 1945 pro srovnání 1650 kin a kinofikace se neustále zvyšovala.

³⁷ „Zákon o trestných činech proti národu a státu“

s neprijateľem“.³⁸ Podobné inštitúcie ako *Chorvatský slikopis* tak teda skutočne *napomohly* budovanie jugoslávskú kinematografie.

Nově vzniklý stát však měl zájem na restauraci kinematografie a na jejím vývoji; bylo jasné, že film neztratil nic ze své schopnosti mocně působit na diváka, a navíc mohl pomoci s budováním jugoslávské podoby socialistického realizmu. Vzhledem k poválečné změně poměrů a státoprávního uspořádání druhé Jugoslávie, jejíž součástí se chorvatský etnický prostor stal, se budu v následujícím přehledu chorvatské kinematografie po válce věnovat jejímu popisu v kontextu kinematografie celého jugoslávského státu. Tento kontext je pro kinematografii chorvatskou v tomto období důležitější než dříve - chorvatský film přímo na strukturalizaci a stavu celé jugoslávské kinematografie závisel a byl zdatně poznamenan rozhodnutími státu.³⁹

Výchozím bodem pro budoucí státní kinematografii se stal již v roce 1944 po osvobození Bělehradu založený filmový referát v sekci propagandy generálního štábu osvobozeneckých sil, který měl za úkol organizovat veškerou filmovou aktivitu v osvobozených částech země.⁴⁰ V roce 1945 vzniká na jeho základě Filmový podnik DFJ, respektive FNRJ,⁴¹ centralizovaný útvar pod dohledem Ministerstva osvěty a pod kontrolou Komunistické strany Jugoslávie, který měl na starost všechny hlavní oblasti filmové výroby, distribuci i předvádění filmů a nahradil provizorní filmový referát.⁴² Jeho význam však trvá pouze do roku 1946, kdy je vládou jako hlavní a nejvyšší samostatný státní orgán pro kinematografi založen Kinematografický výbor (Komitet za kinematografiju) s Aleksandarem Vučom ve vedení.⁴³ Později, v roce 1947, vzniká Komisija za kinematografiju Vlade NR Hrvatske v Záhřebu, která se začala starat

³⁸ „Čin politické a hospodářské spolupráce s nepřitelem“; Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 140.

³⁹ Do podoby chorvatské kinematografie zasahovala ve specifických oblastech jak Lidová republika Chorvatsko, resp. Socialistická republika Chorvatsko, dále jen Chorvatsko, tak i Federativní lidová republika Jugoslávie, resp. Socialistická federativní republika Jugoslávie, dále jen Jugoslávie, a to různými způsoby a s různými pravomocemi, což bude popsáno dále.

⁴⁰ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 3.

⁴¹ Filmový podnik Demokracické federativní Jugoslávie, resp. Federativní lidové republiky Jugoslávie

⁴² Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 139-140.

⁴³ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 4.

o chorvatskou kinematografii, ale stále pod částečným vedením Kinematografického výboru.⁴⁴

Kinematografický výbor si hned na počátku svého působení stanovil pětiletý plán rozvoje jugoslávské kinematografie, který se týkal zejména zlepšení technických možností kinematografie. Počítalo se však i se zvětšením počtu kin a zejména se zvýšením filmové výroby vůbec. Šlo tedy v podstatě o snahu vytvořit samostatnou a fungující celojugoslávskou kinematografii.

Založeny byly i regionální výbory v každé republice vyjímaje Černou Horu, kde působila zvláštní komise. Ve federálním měřítku byly ustanoveny dvě produkční společnosti, a to Zvezda fim v Bělehradě a Zora film v Záhřebu⁴⁵. Bělehradský Zvezda film se specializoval na výrobu filmových týdeníků a záhřebský Zora film na kulturní a vzdělávací snímky. Vznikají pochopitelně i další společnosti na národních základech jednotlivých republik, jako například Avala film v Bělehradě (15. července 1946), Jadran film v Záhřebu (16. července 1946) nebo třeba Triglav film ve Slovinsku (16. července 1946). Působnost těchto jednotlivých republikových podniků byla později hlavním měřítkem pro určování případnosti filmů k té které národní kinematografii jednotlivých republik, ale podle slov Tomislava Kurelce není v těchto začátcích ještě možné hovořit o formování zvláštností jednotlivých národních kinematografií, protože většina tvůrců (včetně herců) se neustále pohybovala mezi studii po celé Jugoslávii.⁴⁶ V záhřebském Jadran filmu se v roce 1947 zrodil první chorvatský hraný film *Živjeće ovaj narod*.⁴⁷ Založena byla i společnost odpovědná za dovoz a vývoz filmů, ze které se později vyvinul Jugoslavija film. S popsanou institucionalizací jugoslávského filmu souviselo i založení filmových škol, které měly vzdělávat budoucí filmové profesionály (škola filmové režie a herectví v Bělehradě) i technické filmové pracovníky (dvě střední technické školy

⁴⁴ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 26.

⁴⁵ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 4.

⁴⁶ Kurelec, Tomislav. *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM; Hrvatsko društvo filmskih kritičara, 2004, s. 12.

⁴⁷ Tamtéž, s. 12.

v Bělehradě a Záhřebu); těmto školám se však ještě po dlouhou dobu nedostávalo vybavení ani osobností, které by výuku vedly.⁴⁸ Po válce také začalo vycházet několik nových filmových periodik.

Základy pro vznik svébytné národní kinematografie byly tedy položeny. Přes dramatický nárůst filmové výroby, počtu kin a diváctva⁴⁹ a přes zapojení i ostatních méně rozvinutých republik do filmové produkce však nebyly výsledky až tak optimistické, jak byly kalkulovány v první jugoslávské filmové „pětiletce“ Kinematografického výboru. Rozvoj filmu byl sice pozitivně poznamenán rozvolněním centralistické struktury organizace filmu a desetinásobným zvýšením finanční podpory filmu ze strany státu,⁵⁰ i přesto však byla filmová organizace dosti úřednická. Chyběl dostatek profesionálních, odborných pracovníků zaměřených na film a jeho potřeby.

Obsahově se v tomto prvním období jugoslávské kinematografie jedná o filmy s válečnou partyzánskou tematikou nebo o témata budování a obnovy země po válečných ztrátách - do konce roku 1950 vzniká třináct hraných filmů, z nichž se tomuto tematickému úzu vymyká pouze jeden jediný - dílo Radoše Novakoviće *Sofka* podle románu Bore Stankoviće *Nečista krv*.⁵¹ Vznikají také krátké filmy dokumentární a filmové týdeníky. Hlavním vzorem poválečné filmové výroby byla produkce Sovětského svazu (to se změnilo po rozchodu se SSSR v roce 1948) a jasně byla stanovena pravidla výstavby uměleckého díla a jeho estetický charakter, odpovídající umírněnější podobě jugoslávského národního socialistického realizmu. Tato umělecká formule se pochopitelně rozvíjí po roce 1948. Vyplývá i z charakteru národněosvobozenického boje, který byl v Jugoslávii v podstatě samostatný a uspěl zemi osvobodit sám, pouze s přispěním Sovětské armády. V tom se formace nového státu (alespoň zdánlivě) odlišovala od ostatních po válce vzniklých komunistických zemí a tento fakt se částečně odrážel i jinde než pouze v politickém uspořádání. Velký myšlenkový a estetický obrat po roce

⁴⁸ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 4-7.

⁴⁹ Tamtéž, s. 5. V roce 1946 byl počet kin 576 a v roce 1947 stoupl na 635, ve stejném období stoupl počet prodaných lístků na filmová představení z 25 988 127 na 40 613 419.

⁵⁰ Tamtéž, s. 6.

⁵¹ Srov. Dorovský, Ivan a kol. autorů. *Slovník balkánských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001, s. 554-555.

1948 byl však spíše vynucený shora, než že by šlo o přirozený umělecký vývoj. Dalším důležitým faktorem relativní rozvolňování na poli umění, který, ač institucionálního rázu, měl vliv i na rozvolňování tematické a estetické, byla postupná decentralizace a převod správy kolektivům a podnikům, který se týkal i filmového průmyslu a bude blíže popsán v následující kapitole.

Drtivá většina poválečných děl legitimizuje partyzánský boj o novou budoucnost jugoslávského národa; hrdinskost, vůle, důvtip a fyzická síla, kterou oplývali bojovníci proti okupantům, se transformuje do nezdolné vůle pracovníků, kteří budují nový stát – a přesvědčují i diváka o tom, že celý socialistický systém je tohoto rozvoje schopen. Namísto fašistů proti novým hrdinům stojí příroda nebo lidská slabost. Formální prostředky takových děl jsou dobře známé.⁵² Tyto estetické normy není nutno dále podrobněji rozvádět, je však potřebné je zmínit, protože rezidua těchto principů se periodicky objevují v jugoslávské kinematografii i nadále (zejména ve filmu reflektujícím minulost) i po tematickém rozvolnění nejen na poli umění na počátku 50. let. Ještě dlouhou dobu poté vzniká celá řada válečných fresek, které přímo operují s těmito estetickými a narativními principy, což je v dalších kapitolách dopodrobna popsáno. Na závěr této části je třeba zmínit, že však v každém období jugoslávské kinematografie, i v její první „pětilectví“, existovaly k těmto strukturám i přístupy alternativní, mířící k žánrové i tematické odlišnosti, které se rozvinuly do úplnosti zejména v 50. a 60. letech minulého století. Šablonovité vyjadřování v rámci sorealistické estetiky i se svými pozdějšími reminiscencemi v dílech některých filmových autorů se však pro chorvatskou tvorbu nikdy nestalo jejím hlavním uměleckým rysem; vždy k tomuto estetickému a myšlenkovému principu existovala eventualita, která se mnohdy proslavila i za hranicemi Jugoslávie. Tento technicky nerozvinutý směr bez hlubších uměleckých ambicí zároveň nikdy nebyl

⁵² Víceméně se jedná o didaktičnost, vyhýbání se avantgardám, „formalizmu“, filmovým experimentům, čistému estetizmu a abstrakci. Důraz je kladen na explicitní vyjadřování a utvrzování hodnot vyplývajících z národněosvobozeneckého boje. Příběh je jasný a koherentní s nekomplikovanou a předvídatelnou narativní strukturou, jasnou typologií postav bez hlubší psychologizace. Motivace konání postav je racionální, důraz je na kolektivním jednání oproti individualistickému. Užívají se typické filmové žánry, dobro a zlo jsou ostře oddělovány, častý je optimizmus, idealizace aj. Pro srovnání viz Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 8-9 nebo Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 348–349.

bezvýhradně přijímán a byl vystaven kritice zejména z kruhů odborné veřejnosti, a to i v ohledu působení na publikum. Paralelní alternativní proudy se prosazovaly nejen napříč žánrovým spektrem a celou filmovou tvorbou, ale vyskytovaly se i v pracích jednotlivých tvůrců v různých obdobích jejich tvorby.

2.3.2 Decentralizace a producentská kinematografie 50. let

Ve vývoji a transformaci jugoslávské kinematografie hrál rozhodující úlohu rozchod Jugoslávie se Sovětským svazem v roce 1948 a pomalá decentralizace a zavádění samosprávného modelu řízení⁵³ uvedeného zákonem v roce 1950,⁵⁴ který se týkal i kinematografie. Pro filmové výrobní společnosti a filmová studia to znamenalo možnost vlastnit filmovou techniku a ostatní výrobní prostředky a nakládat s nimi, uzavírat smlouvy s filmovými pracovníky a vlastnit hotové filmy. Vznikaly také profesionální organizace sdružující filmové pracovníky v každé z republik, které zastřešoval Svaz filmových pracovníků Jugoslávie, který vznikl v roce 1950.⁵⁵ Filmoví pracovníci přešli do svobodné profese; už nebyli trvalými zaměstnanci výrobních družstev, ale byli zaměstnáváni na základě dohody zvláště na jednotlivých projektech. Kinematografický výbor byl zrušen, záležitosti rozpočtu přešly do rozhodování vlád jednotlivých republik a do roku 1951 filmové podniky prošly transformací z podoby podniků federálních na podniky republikové nebo dokonce lokální.⁵⁶ Hledal se způsob, jakým by se mohla domácí kinematografie stát samostatnější a výdělečnější. Tyto proměny byly dovršeny roku 1956 *Základním zákonem o filmu*, který umožnil filmu samofinancování bez výraznějších státních subvencí: domácí film byl dotován nepřímou daní 17 až 20 procent z ceny každého prodaného lístku. Tato praxe nabyla účinnosti počátkem roku 1957 a přinesla

⁵³ Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 331-335.

⁵⁴ *Osnovni zakon o upravljaju državnim privrednim poduzećima i višim privrednim udruženjima od strane radnih kolektiva*, srov. Goldstein, Ivo. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber, 2003, s. 323.

⁵⁵ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 37.

⁵⁶ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 27.

s sebou i systém různých odměn pro umělecky kvalitní filmy nebo pro filmy, které přinesly do Spolkového fondu, založeného na základě výše zmíněného zákona, mimořádný příjem.⁵⁷ Stát tedy v podstatě z fondu, který získával prostředky z ceny lístků, přerozděloval peníze jednotlivým producentům. Vyšší dotování produkcí oceňovaných na filmových festivalech může být chápáno jako podpora uměleckému rozvoji filmu, ale je nutno dodat, že po zavedení tohoto systému domácí festivaly pomalu přestávaly být měřítkem kvality filmu. Rozdělování peněz tak záviselo zejména na úspěchu komerčním. Čím byly produkce úspěšnější a vydělaly více peněz, tím dostávaly také více prostředků z fondu. Stát však mohl prostřednictvím fondu rozhodovat i o dotacích a podobě jednotlivých podniků, které byly finančně neúspěšné, ale stát je chtěl zachovat.⁵⁸ Právomoc v rozhodování o podobě kinematografie prostřednictvím přerozdělování prostředků tedy státnímu aparátu nebo užšímu kruhu zainteresovaných zůstaly i nadále. Toto bylo příznačné i pro pozdější vývoj jugoslávského filmového průmyslu a svým způsobem se s tím v oblasti subvencování filmové výroby ze strany státu setkáváme dodnes i v jiných kinematografiích.

Za těchto okolností se jugoslávský film pochopitelně postupně dost komercializoval a obrátil se směrem k divákovi. Zároveň došlo i ke zvýšení filmové produkce a k růstu počtu diváků.⁵⁹ Vedle proměn rázu institucionálního a ekonomického probíhalo i třibení na poli tematiky a ideologie. Kritika absentujícího zkoumavého a konfrontačního přístupu k dění i klišovitý způsob vyjadřování a tvorby předcházející dekády se zhmotnila ve výstupech Petra Šegedina na záhřebském Druhém kongresu Svazu spisovatelů Jugoslávie v roce 1949 a v lublaňském referátu Miroslava Krleži na Třetím kongresu

⁵⁷ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 38.

⁵⁸ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 27.

⁵⁹ V chorvatském měřítku je to možno demonstrovat v porovnání s poválečnými lety rozvoje kinematografie i s augmentací filmové výroby během 50. let: v chorvatské produkci od konce války do konce 40. let vznikají 2 dlouhometrážní hrané filmy, v první polovině 50. let 7 filmů a v druhé polovině 50. let již 13 dlouhometrážních hraných filmů; <http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>, acces 23.5.2010. Zároveň stoupá počet prodaných lístků: na domácí filmy se v roce 1951 prodalo 5.656.000 lístků a v roce 1960 již 17.133.000 lístků. Taktéž se v daném období zdvojnásobil počet prodaných lístků na zahraniční filmy. Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 39.

Svazu spisovatelů Jugoslávie v roce 1952.⁶⁰ Začal vycházet liberálnější tisk jako *Mladost*, *Svedočanstvo*, *Krugovi* nebo slovinská *Beseda*, který se později stal naopak nežádoucím. Z tisku filmového je možné jmenovat *Film* (Ljubljana), *Film danas* (Bělehrad), *Filmsku reviju* nebo *Filmsku kulturu* (Záhřeb).⁶¹

Názorový rozchod se SSSR bylo pochopitelně potřeba podpořit i na poli umění zobrazením vlastní jugoslávské cesty k socialismu, takže zpočátku byly kvitovány čínorodé snahy tvůrčích pracovníků ve směru hledání nové estetiky a prohlubování kritického dialogu, pouze však do určité míry a v pevně stanovených hranicích. Toto ohraničení v politickém a ideologickém životě společnosti nabylo podoby i ve vyloučení Milovana Đilase z významné pozice nejužšího vedení Svazu komunistů Jugoslávie a jeho pozdější internaci ve vězení.

Znejasnění názorového spektra od pomalého rozjezdu změn na počátku 50. let a přes jejich problematizaci po smrti Stalina v roce 1953 a následný nejednoznačný vztah k Sovětskému svazu a jeho opětovné ochlazování rezonovalo i ve sféře filmové umělecké reality. Na konci čtyřicátých let a v letech padesátých vystřídaly na plátnech jugoslávských kin sovětskou produkci zejména filmy západoevropské, francouzské, italské a britské, a filmy americké. Co se týče filmu domácího, během 50. let se výrazně profesionalizoval, a pole žánrů se oproti prvním pěti poválečným letům značně rozrůstalo. Ekonomická situace Jugoslávie (a tudíž i její kinematografie) se zlepšila, a tak mohly vznikat i komedie, dobrodružné filmy a filmy pro dětského diváka⁶² nebo adaptace literárních děl.⁶³ V takových případech se částečně jednalo o únik některých filmových tvůrců od tehdejšího aktuálního dění právě k tematice historické nebo k vyjadřování, kterému je hlavním cílem

⁶⁰ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 182-183 nebo <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/1183.pdf>, acces 21.7.2011.

⁶¹ Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 41-43.

⁶² Do obou těchto kategorií zároveň je možno z děl chorvatských zařadit dva filmy Branko Bauera: *Sinji galeb* a *Milioni na otoku*, a dále *Veliko putovanje*, *Jurnjava za motorom* aj.

⁶³ Mezi tyto chorvatské adaptace je možno zahrnout např. Hanžekovićův film *Svoga tela gospodar* nebo Matavuljův *Bakonja fra Brne*, i když v tomto případě se může hovořit i o aluzi na aktuální dění, na poválečné vyrovnávání se s pozicí církve v Jugoslávii.

estetika. Každodennost nebo aktuální dění bylo však reflektováno také hojně.⁶⁴ Válečná zkušenost nebo tematika vztahů předválečných také tvoří značnou část repertoáru filmů 50. let.⁶⁵ Dá se říci, že v kategorii hraných dlouhometrážních filmů tohoto desetiletí byla nejvíce zastoupena tematika každodennosti nebo reflexe aktuálního dění. Poté následovala tematika reflektující válečné události.⁶⁶

2.3.3 Zlaté období jugoslávské kinematografie 60. let

Velké změny v organizaci financování jugoslávské kinematografie na počátku 60. let byly vyvolány neudržitelnou krizí jejího stávajícího řešení. Bylo jasné, že původní systém rozdělování peněz ze Spolkového fondu nepřináší kýžený úspěch: mnoho studií se dostalo do finančních potíží, protože prostředky z fondu stejně nestačily na pokrytí všech výdajů spojených s výrobou filmů. Takové situace byly řešeny zvláštními republikovými dotacemi, půjčkami nebo koprodukčními smlouvami se zahraničními producenty,⁶⁷ které byly nadějí na možnost výtěžku. Jeho hlavním kritériem však byla divácká úspěšnost filmu. Komericializace filmové výroby se zvětšovala, některé koprodukce navíc finančně propadly. Počet vyrobených filmů ročně závratně stoupal⁶⁸ - studia chtěla jejich výrobou (a prostřednictvím diváckého úspěchu v podobě prodaných lístků) získat co nejvíce finančních prostředků z fondu, ale co nejjednodušším způsobem - tedy výrobou levných,

⁶⁴ Tak je tomu, ať už v případě kritické reflexe tehdejších aktuálních událostí, nebo naopak ve snaze didakticky na diváka působit a oslavit socialistickou morálku, nebo v obratu ke každodennímu životu ve filmech jako jsou *Plavi 9*, *Ciguli Miguli*, *U oluji*, *Nije bilo uzalud*, *Samo ljudi*, *H-8* nebo *Vlak bez voznog reda*.

⁶⁵ Můžeme vzpomenout filmy jako *Koncert*, *Kameni horizonti*, *Opsada*, *Ne okreći se sine*.

⁶⁶ Pro celkové srovnání a komplexní obraz dalších východoevropských kinematografií po roce 1945 viz Liehm, M.; Liehm, A. J. *The Most Important Art : Eastern European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977 nebo Jordanova, Dina (ed.). *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower Press, 2006.

⁶⁷ Goulding, Daniel J. *Jugoslavensko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 39. Spolupráce se zahraničními produkcemi, zejména italskými, však často končily bankrotem. Zároveň zahraniční produkce, které natáčely na území Jugoslávie ve spolupráci s místními podniky, si často půjčovaly od různých jugoslávských subjektů finanční prostředky, které později nebyly schopny splatit. Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984, s. 206-207.

⁶⁸ V oblasti chorvatského filmu té doby je to možno demonstrovat porovnáním výroby 50. a 60. let: během celých 50. let vzniká v chorvatské produkci 20 hraných dlouhometrážních filmů. V 60. letech je jich již 52. Největší boom probíhá v letech 1961, kdy bylo natočeno 9 filmů, a v roce 1969, kdy bylo filmů 8. Ten pak pokračuje i v roce 1970 se sedmi natočenými filmy. <http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>, acces 27.5.2010.

většinou nevalných snímků (taková situace byla typická pro přelom padesátých a šedesátých let). Ty se ale naopak publiku brzy přestaly líbit, a tak peníze do Spolkového fondu z prodaných lístků téci přestaly. Počet diváků zejména domácích filmů se však rapidně snížil zejména z jiné příčiny. Důvod byl prostý: na scéně se objevil fenomén televize, která si získávala stále více a více diváků,⁶⁹ kterým nabízela vedle informací i aspekt zábavy a dokonce uměleckého prožitku podobně jako film. Tvůrci televizní a filmoví byli však v těchto prvních dekadách působení televize pracovně spíše odděleni a tvůrci filmoví nepovažovali tvorbu televizní za dostatečně uměleckou a vysokou. Navíc se začala vytvářet jednotlivá republiková centra televizní výroby, což opět vedlo k již zmíněné diferenciaci diváků a tvůrců v republikách. Tento systém Jugoslavenke radiotelevizije, která sdružovala osm *národních* radiotelevizí, jako např. Radiotelevizija Zagreb nebo Radiotelevizija Beograd, přetrval až do počátku 90. let.^{70, 71, 72}

Vedle sníženého počtu diváctva bylo pro filmovou výrobu 60. let příznačné její podstatné zvýšení oproti letům padesátým; tento vývoj korespondoval i s rozvojem techniky a dostatečnou základnou zkušených filmových kádrů. Otevření na žánrovém i ideologickém poli filmu i růst jeho kvantity tedy nekořespondoval s diváckým přijetím; alespoň tedy relativně s ohledem k uvedeným okolnostem. Tato situace, ve které se snoubil filmový boom spolu s omezeným počtem diváctva, byla neudržitelná. Pro překonání popsané krize filmového průmyslu bylo nutné zavést systémové řešení.

⁶⁹ V roce 1960 bylo v Jugoslávii prodáno 130.124.000 lístků na filmová představení, v roce 1971 již jen 80.874.000. Zájem o domácí film ve prospěch filmů dovezených ze zahraničí za uvedené desetiletí klesl o neuvěřitelných 71 procent (kritériem zůstává počet prodaných lístků). Naopak televizní síť se neustále rozšiřovala a nabízela více pořadů a vyžití. V roce 1960 připadal jeden TV přijímač na 618 obyvatel, v roce 1972 pouze na 10 obyvatel. In Goulding, Daniel J. *Jugoslavenko filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 67.

⁷⁰ Srov. http://bs.wikipedia.org/wiki/Jugoslavenka_radiotelevizija, acces 21.5.2010.

⁷¹ První veřejný televizní přenos v Chorvatsku proběhl 15. května 1956 na Trgu Republike (dnešní Trg bana Josipa Jelačića), kdy byl pomocí antény na prvním vysílači na Tomislavově domě na Sljemenu přenesen signál z vídeňského studia rakouské televize ÖRF. Následovaly první experimentální přímé přenosy a programy. Od roku 1957 se objevila příležitostná vysílání, často doplňovaná převzatými programy italské a rakouské televize a od roku 1958 začala pravidelně vysílat studia v Bělehradě a Ljubljani společný tříhodinový program šestkrát v týdnu. Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 218-220.

⁷² Srov. Vončina, Nikola. Iz povijesti hrvatske televizije. *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004, č. 39, s. 183-186.

Pohyb směrem k decentralizaci a osamostatňování filmových výrobních podniků započatý v letech padesátých se ještě prohloubil v letech šedesátých. Růst jejich relativní samostatnosti (otázkou však zůstává, nakolik byla skutečná a nakolik iluzorní) a přenos některých pravomocí rozhodování o rozpočtech nebo organizaci ze státu na podniky nebo pracovní kolektivy došel svého naplnění i na poli kinematografie. V roce 1962 byl modifikován *Základní zákon o filmu* z roku 1956 do podoby *Zákona o ochraně domácího filmu*⁷³, kterým byl dřívější Spolkový fond decentralizován. Tato úprava vedla k přenosu dalších pravomocí z federálního měřítká na jednotlivé republiky a jejich národní výrobní studia, což zvýšilo kulturní různorodost jugoslávského filmu, ale částečně vytvořilo i soutěživou atmosféru mezi jednotlivými národními produkcemi. Posun nastal vzhledem k prvním pěti letům jugoslávské kinematografie, kdy byl důraz kladen na kolektivní prožitek z ustavování a budování nové země na základě vítězných nadnárodních struktur; to se v padesátých a hlavně šedesátých letech do určité míry změnilo (zejména z hlediska profilování osobitých národních výrobních center). Jednotliví tvůrci však mezi nimi stále často fluktovali.

V šedesátých letech se také objevila stále silnější tendence k budování kinematografie autorské, ve které by hlavní úlohu ve formování filmového projektu a jeho vytváření měl autor filmu - režisér na úkor angažovanosti producentů subjektů.⁷⁴ Jako reakce na potíže ve financování předchozího období a na nová směřování na poli filmové tematiky a vyjadřování, i když všechny tyto události i jejich následky zůstávaly do jisté míry na sobě nezávislé a různě se vzájemně ovlivňovaly, byl v měřítku Chorvatska zavedený *Fond za unapređivanje kulture*. Tento fond prostředky získané z prodeje lístků na filmová představení nerozděloval producentům výrobním družstvům, ale de facto projektům samotných tvůrců. Ti mohli později založit malou výrobní skupinu, známou jako *filmska radna zajednica*, která byla vytvořena domluvou mezi autorem filmu a producentem, kterého si vybral autor sám. Systém byl tedy blízký tomu zavedenému v padesátých letech (existencí fondu, který rozdělával prostředky nabyté z daně na prodané

⁷³ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 228.

⁷⁴ Srov. Turković, Hrvoje. *Filmska opredjeljenja*. Zagreb: Cekade, 1985.

lístky), ale s tím rozdílem, že producenti už nebyli hlavní hybnou silou filmového projektu ani tím, kdo by rozhodoval o jeho finální podobě (a snažil se co nejvíce na filmovém průmyslu vydělat). Hlavním aktérem, který rozhodoval o podobě scénáře nebo o výběru samotného tématu a způsobu výroby konkrétního filmu vůbec, byl autor filmového díla, nejčastěji jeho režisér.⁷⁵ Prostředky z fondu byly přesměrovávány i kinotékám, festivalům nebo filmovému tisku a vzdělávání.⁷⁶ Důležitým aspektem nového systému bylo vypsání konkurzu, do kterého se mohli autoři přihlásit se svými projekty, které musely pochopitelně vykazovat určité kvality. Cesta k této podobě financování však byla dlouhá. Škrabalo uvádí, že k jistému osamostatňování filmových tvůrců docházelo pochopitelně již dříve (prostřednictvím decentralizace Spolkového fondu v roce 1962, rozšířením intelektuálních polemik a rozprav o potřebě nové kinematografie, která by reflektovala celou žitou skutečnost, a to uměleckými prostředky, výskytem prvních takových děl aj.), ale do úplného zavedení konkurzů a soutěží na rozdělování prostředků z republikového fondu, ve kterých si konkurovali jednotliví tvůrci, došlo až v roce 1967.⁷⁷

Forma osvobození nebo otevřenosti na poli kulturním nebyla během šedesátých let stejná. Proměňovala se v závislosti na dalších, zejména politických a společenských faktorech. Tematickou i formální a stylistickou podobu tehdejšího filmu zasáhly i události, jako byly systémové změny a přijetí nové federální ústavy Jugoslávie - tedy určité, vnitřně rozporuplné reformování, decentralizace a rozvolnění poměrů i ve sféře umělecké,⁷⁸ dále zhoršující se ekonomické podmínky nebo růst nacionálních nálad. Tyto podmínky

⁷⁵ Pochopitelně se v pojmu *autorské kinematografie* podle různých úhlů pohledu mění pohled na autorství. Někdy se hovoří o autorské kinematografii jako o dílu jednoho hlavního tvůrce, který je zároveň autorem námětu, scénáře i režisérem snímku; jindy je za autora považován ten, kdo má osobitý a umělecký způsob vidění světa a jeho transformace do filmového obrazu. Jak uvádí Škrabalo, autorský subjekt je v kontextu tehdejší situace jugoslávské kinematografie vnímán jako hlavní organizátor filmového projektu včetně otázek produkce. Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 228. Srov. Gerstner, David A.; Staiger, Janet. *Authorship and film*. London: Routledge, 2003.

⁷⁶ Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003, s. 28.

⁷⁷ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 316-317.

⁷⁸ Tyto změny a reformování je však nutno brát s rezervou a uvědomit si naopak skutečnosti, které paradoxně posilovaly neochvějnost Titova zásadního a absolutního postavení, jako bylo zavedení zásady rotace kádrů. Tedy: ano decentralizaci a rozdrobování, ale s pevnou pozicí Tita, kterého nemůže nikdo ohrozit. Srov. Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 338-347.

v konečném smyslu vedly spíše k prohloubení a zpřísnění autoritativního systému a tudíž i k okleštění možností, kterými umění disponovalo.

Určitá tenze mezi národním rozrůžňováním a celostátní jugoslávskou zkušeností byla zřetelná v již naznačeném posunu, který se odehrával i na poli kinematografie. Goulding vnímá pomyslné tři vlny vývoje nového jugoslávského filmu 60. let: film raných 60. let, kdy byly nové stylistické a tematické perspektivy rodícího se *nového filmu* přijaty ještě s odporem. Ten se proměnil během let šedesátých směrem k intenzivnímu rozmachu *nového filmu* také vlivem celkového uvolnění i na poli kulturním a pokračování decentralizace započaté v padesátých letech a přenosem možnosti organizace a rozpočtové politiky filmové výroby na jednotlivé republiky a filmové podniky.

Boom *nového filmu* byl umožněn taktéž angažováním nové generace umělců a filmových kritiků. V tomto období se jednotlivé republikové kinematografie skutečně stávají národními a osobitými celky. Plodné období hnutí *nového filmu* počíná skomírat na konci šedesátých let, aby se roku 1973 rozpadlo úplně⁷⁹ - kvůli neustávajícím kritikám, zejména tzv. *černé vlny nového filmu*, která tvořila velkou část jugoslávské produkce 60. let. Tento nesouhlas ideologický bude ještě popsán dále. Konec tohoto uměleckého období byl vyvolán také v závislosti na řadě událostí, které reagovaly na prohlubující se krizi tehdejšího Titova režimu, časově nastartovanou po odstranění Rankoviće. Krize dovedla do zproblematizování politického života, studentských demonstrací v šedesátém osmém roce, vyvolaným také událostmi zahraničními, a v neposlední řadě i do chorvatské nacionalistické krize z počátku sedmdesátých let. Cílené umrtvování dalších reforem nebo nacionalistických tenzí, které následovalo, se demonstrovalo Titovým zásahem proti maspoku, studentským stávkám z roku 1971 a vedení Svazu komunistů Chorvatska, ale i vedení Svazu komunistů Srbska a ostatních republik, ve kterých proběhly velké čistky.⁸⁰ Tyto zásahy a zabrzdění popsaných nacionalistických i obecně demokratických tenzí a celkové prohloubení autoritativního režimu pochopitelně vedly i k retardaci

⁷⁹ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 69-70. Některá východiska naznačená autorským filmem se však budou objevovat ve filmové historii i nadále.

⁸⁰ Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998, s. 540-548.

působení na poli uměleckém. Mnoho filmů bylo zakázaných nebo se střetly se zvýšenými byrokratickými intervencemi a někteří umělci, intelektuálové nebo studenti tuto změnu ve směru zvyšování ideologické kontroly osobně pocítili.

Za všech výše popsaných událostí na pozadí jugoslávské kinematografie vyrostl a také se rozpadl fenomén *nového filmu*, který v podstatě odpovídal principu autorské kinematografie.^{81,82} Bylo by však nesprávné se domnívat, že tento nový film měl jednoznačné a jednoduché postavení na uměleckém poli, i když to bylo právě hlavní a novátorské estetické východisko, které poznamenalo vývoj filmové estetiky i na světové úrovni. Kritika nového filmu byla přítomna již od jeho počátku, k nevhodnosti jeho formálních prostředků i ideovému působení⁸³ se v první polovině 60. let vyjadřoval i sám Tito. Filmy *nové vlny* i ve svém raném období procházely složitým cenzurním mechanismem. Některé se mohly promítat, jiné byly před puštěním do kin dlouho zdržovány nebo se nepromítaly vůbec.

Opět bych zdůraznila, že k novátorsky a významově dominantnímu *novému filmu* po celou dobu jeho trvání existovaly na poli jugoslávského filmu alternativy, dokonce početnější. I přes významnou úlohu, jakou tento proud hrál v utváření filmového vyjadřování, tematické novosti i angažovanosti tvůrčích individuí, a to na světové úrovni, se sám postupně stával nežádoucím, a to zejména v období konce 60. let. Toto období bylo pro filmaře *nového filmu* dosti složité; někteří byli vyloučeni ze Svazu komunistů Jugoslávie a ze svých pozic na uměleckých akademiích. Jejich filmy narážely na stále větší

⁸¹ Goulding uvádí, že ti nejvýznamnější tvůrci tohoto proudu jako Dušan Makavejev, Željimir Žilnik, Živojin Pavlović, Krsto Papić nebo Aleksandar Petrović se rekrutovali z řad amatérských (ale schopných) filmařů nebo dokumentaristů ještě z padesátých let, kteří čekali na příležitost uměleckého vyjádření na poli hraného filmu. Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 61-63.

⁸² O samotném fenoménu nového jugoslávského filmu by mohlo být napsáno velmi mnoho. Specifikují ho v různých obměnách motivy, jako jsou obrat k osobnímu a intimnímu světu individuí, odklon od konformní, konvencionální a vnitřně prázdné společnosti a mechanismů potlačovací moci, téma vnitřní svobody jedince. Tyto filmy se často věnovaly také reminiscencím války a doby po ní a problematizovaly motivy, jako byla poválečná industrializace a kolektivizace. Neoptimisticky, provokativně a někdy až naturalisticky reflektovaly temná zákoutí lidské duše, kolektivu, mechanismu moci a morálního úpadku lidství, rozvířovaly zažité společenské mýty a vyvolávaly emoce. Zcela neotřelým způsobem tvůrci nového filmu vynalézali nové formální postupy a vizuální metafory.

⁸³ Často byly tyto filmy vnímány pouze jako imitace filmů hnutí nových vln zejména v západoevropských zemích. Jugoslávští tvůrci těchto snímků byli obviňováni z toho, že neměli zájem o pravdivý obraz společnosti, který znetvořovali.

odpor nebo zákazy. Kritika často hovořila o nihilismu a anarchismu, o pokřivovaném obraze jugoslávské skutečnosti, pro který je negativismus hlavním a jediným smyslem, a ve kterém se profilují zdegenerovaná individua z nejhlubšího bahna společnosti.

Pro cíl mé práce budou však hlavní úlohu hrát právě ona chorvatská díla vztahující se k historické skutečnosti do roku 1945, která jsou v chorvatské produkci 60. let zastoupena snímky spíše klasičtějšími, tradičnějšími, ve kterých se ve větší míře stylistika a tematika *nového filmu* neprojevuje. Faktem zůstává, že chorvatští filmaři výdobytků *nového filmu* využívali zejména na poli filmové stylistiky,⁸⁴ méně již v oblasti politické angažovanosti, ve které naopak excelovala skupina filmařů bělehradských. Zároveň *nový film* pod taktovkou chorvatských tvůrců (nebo tvůrců z ostatních republik, kteří však filmovali v produkci chorvatské, nejčastěji Jadran filmu) nenabýval tolik temné podoby jako filmy jejich srbských kolegů; tvořil jim spíše satiričtější, ironičtější protějšek, reflektující většinou období až po skončení války nebo s aluzemi na aktuální dění. Naopak oni tvůrci klasičtější, jejichž práci se v následující kapitole budu věnovat, sestupovali ve svých dílech do hlubší minulosti před rok 1945.

⁸⁴ Z tohoto hlediska vynikly filmy jako např. Babajova *Breza*, Berkovičovo *Rondo*, Papičovy *Lisice*, Mimičin *Kaja*, *ubit ću te* nebo *Prometej s otoka Viševice* a další. V kontextu rozvíjení stylistických prostředků mohou zdůraznit i působení Záhřebské školy animovaného filmu, jejíž umělecký kolektiv často tematizoval frustrace a překážky tehdejšího člověka, ztraceného a odcizeného v přetechnizované době, tragikomické paradoxy a ironii soudobého života. Geometrická, redukováná a dvoudimenzionální animace Školy, využívající principu gagu a hry, byla skutečným protipólem disneyovské „plné“ animace a přinesla jugoslávskému animovanému filmu úspěch za hranicemi. Vukotićův *Surogát* zůstává i dnes nejoceňovanějším filmem z celé chorvatské filmografie. Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU a NLN, 2007, s. 514.

3. Reflexe minulosti v chorvatském filmu první poloviny 60. let

Reflexe dějinných událostí před rokem 1945 se objevuje v chorvatském dlouhometrážním hraném filmu (tedy právě v té části produkce, která je předmětem výzkumu této práce) 50. let v podobě několika snímků, a to v Belanově *Koncertu*, Marjanovićově *Opsadě*, Bauerově *Ne okreći se sine* nebo v *Kameni horizonti* a *Naši se putovi razilaze* Šime Šimatoviće. Filmy vytvořené v letech šedesátých, které budu v této práci analyzovat, jsou již mnohem početnější. V prvních dvou letech zkoumaného období je možné analyzovat tři snímky plus jeden - Bulajićův *Uzavreli grad*, který sice časové ohraničení zkoumání nesplňuje, ale zařadila jsem ho do jedné z dalších kapitol, protože jeho analýza je nosná pro srovnání s autorovou pozdější tvorbou, která již daným kritériím zkoumání odpovídá.

3.1 Reflexe minulosti v chorvatském filmu počátku 60. let pod taktovkou *hostů*

V roce 1960 měly premiéru dva filmy chorvatské produkce reflektující historické události ohraničené rokem 1945: *Deveti krug* slovinského tvůrce France Štiglice a *Signali nad gradom* Srba Žiky Mitroviće. Jak správně poznamenává Škrabalo, mezirepublikové hostování jugoslávských tvůrců bylo více než čímkoliv jiným ovlivněno zejména intereselem producentů, kteří se v honbě za cenami, zajišťujícími státní dotace, snažili v tehdejší soutěživé atmosféře pro své produkce získat ověřené a nadějně tvůrce, u nichž bylo možno očekávat diváckou a festivalovou úspěšnost.⁸⁵ Mezi takové tvůrce patřili právě Mitrović i Štiglic.

3.1.1 Živorad Žika Mitrović

⁸⁵ Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984, s. 198.

Živorad “Žika“ Mitrović filmy natáčel ponejvíce v 60. letech. Na základě jeho již zmíněného fluktuování mezi jugoslávskými produkcemi je o něm možno říci, že byl tvůrcem jugoslávským (avšak ne v takové míře jako např. Veljko Bulajić). I přes hostování v ostatních republikových produkcích, jako byl makedonský Vardar film nebo právě chorvatský Jadran film, v jehož produkci vznikají v 60. letech dva filmy, a to *Signalí nad gradom* (1960) a *Nevesinjska puška* (1963), natáčel Mitrović filmy převážně pro srbské produkční společnosti.⁸⁶ Vzhledem k tomu, že se tento tvůrce již od čtyřicátých let profiloval jako autor (režisér i scénárista) převážně válečných a historických dramát, nebylo překvapivé, že v tomto zaměření pokračoval i v letech šedesátých a také ve dvou filmech natočených pro Jadran film. Oba tyto snímky spojuje osoba scénáristy Slavka Goldsteina. Goldstein během své kariéry spolupracoval také s Vatroslavem Mimicou nebo Dušanem Vukotićem a dalšími, a to převážně právě na filmech s reflexí válečných událostí nebo politického dění na chorvatském prostoru.⁸⁷

Počáteční titulék filmu *Signalí nad gradom* nás upozorňuje, že i přes smyšlenost postav a detailů příběhu je hlavní děj inspirován jednou z „nejznámějších akcí chorvatských partyzánů na podzim roku 1941“ - jakoby právě to, že šlo v obecném povědomí o jeden z „neznámějších“ partyzánských činů, dávalo jeho filmovému zpracování punc věrohodnosti. Fabule je založena na skutečné události, při které se partyzánský pluk Kordunu a Banije (Banoviny) pod vedením budoucího oslavovaného starosty Záhřebu Većeslava Holjevce⁸⁸ převlékl za jednotku domobranců a snažil se před ustašovským výslechem z nemocnice zachránit zraněného Marijana Čaviće Grgu. Grga se angažoval v oblasti práv pracujících, podílel se na diverzantských akcích a do Karlovce byl přeložen, aby znovuoživil a posílil odbojové aktivity.⁸⁹ Akce na jeho osvobození nebyla úspěšná, protože v době příchodu jednotky do nemocnice byl již v ustašovském štábu.

⁸⁶ <http://www.imdb.com/name/nm0594020/#writer1940>, acces 6.7.2010.

⁸⁷ Filmy jako *Akcija stadion*, *Četvrti suputnik*, *Prometej s otoka Viševice* nebo dále analyzovaný film *Signalí nad gradom*.

⁸⁸ Kačavenda, Petar; Živković, Dušan (ur.). *Narodni heroji Jugoslavije*. Beograd: Partizanska knjiga, 1982, s. 289.

⁸⁹ Tamtéž, s. 149–150.

Filmové zpracování namísto Većeslava Holjevce vykresluje postavu v podstatě anonymního velitele Ranka a namísto Grgy se ve filmu objeví člen Hlavního štábu Tomo Knežević, taktéž smyšlená postava, která však svou důležitostí, ve filmu jí přiznanou, odpovídá skutečnému Marijanu Grgovi. Osud Marijana Grgy, tak jak byl popsán dle dějinných pramenů, podrobně vykreslen není, a namísto něj ve filmovém zpracování nalezneme smrt v ustašovském štábu řidič Pero Smoljan, řadový partyzánský pomocník. Taktéž způsob, jakým se Grga-Knežević dostane do nemocnice, se různí od toho, jak je tento příběh vnímán historicky. Údajné těžké mučení, kterému byl Grga vystaven, a ze kterého se měl ozdravit v nemocnici, aby mohl být podroben dalším výslechům, je ve snímku nahrazeno scénami laciného prozrazení a přestřelky z ujíždějícího vozu s členy policie. Filmový Grga-Knežević je ve filmovém podání svými druhy zachráněn a podaří se mu ujet sanitním vozem pryč z Karlovce, na rozdíl od jeho historického protějšku, který umírá v Jasenovci po dlouhém mučení. Tato autorská licence scénáristického a režisérského dua je pochopitelná a autoři na ni mají nesporné umělecké právo. Zároveň nás vzhledem k době vzniku snímku (r. 1960) vůbec nepřekvapí, že historická postava V. Holjevce byla ve filmu nahrazena k ničemu neodkazující postavou velitele Ranka. Holjevac byl v té době již přes osm let schopným starostou Záhřebu a svými kroky, populárními mezi obyvateli města a sloužícími jeho potřebám, se značně protivil vedoucí politické vrstvě. Lidmi byl však považován za partyzánského hrdinu, kterým skutečně byl, a jeho odstraňování politickými kruhy, jehož počátek můžeme datovat přibližně do období vzniku *Signálů nad městem*, bylo velmi opatrné a postupné.⁹⁰

I přes to, že interval mezi známou historickou skutečností a její filmovou interpretací je poměrně velký, není tento fakt relevantní – vyprávění nese všechny atributy mytologizujícího partyzánského příběhu o statečných hrdinech dle záměru autora a tužeb převažujícího ideologického spektra.

Tento narativně i ideologicky standardní příběh, vykreslující dobrovolnou oběť členů partyzánské skupiny pro bratrské osvobození druha a pro naplnění jejich partyzánského

⁹⁰ Goldstein, Ivo. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber, 2003, s. 327-328.

ideálu, si však ve své interpretaci ponechává jakousi minimální střízlivost, která pro většinu ostatních partyzánských příběhů není samozřejmostí. I přes romantické motivy, které většinou bývají povinnou součástí tohoto žánru, a povinná zúčtování partyzánů se všemi zrádci a pomahači zločineckého režimu,⁹¹ ponechávají autoři filmu postavám určitou míru lidskosti, a tedy i pochybování a omylnosti. Doktorce v nemocnici, kterou s vůdcem partyzánské skupiny pojí milostný vztah, je scénáristy dokonce ponechána možnost o budoucnosti a smysluplnosti konání jejího druha a jeho skupiny pochybovat a vyjádřit se v tom smyslu, že je nemožné zvítězit nad silnějším nepřítelem. Prostor pro vyjádření pochyb účastníků slavného partyzánského triumfu má však jasně určené hranice, přesto ale konečnou slávu partyzánů naopak umocňuje – vítězství partyzánů, bez morální podpory svých blízkých, je o to větší.

Oproti členům ustašovských vojenských sil, vždy profesionálním, podezřívavým, přesným ve svém počínání a zároveň bezcitným (absurdní je scéna, ve které spěchající nepřátelé v honbě za partyzánským oddílem svým vozem téměř přejedou invalidu na kolečkovém křesle) působí akce skupiny partyzánů nedůsledně až amatérsky.⁹² To pravděpodobně záměrem autorů nebylo. Ve srovnání s demonizovaným vyobrazením ustašovců však jejich protějšky působí nevinně a neškodně. A i pakliže toto kontrastní působení na diváka opomineme, stále v příběhu najdeme mnoho nelogičností a trapných scén. Je možné, že vše popsané bylo součástí záměru - záměru o zobrazení práce dílčí a titěrné, ale důležité pro formující se partyzánské hnutí. Tedy práce pro společnou věc, o kterou se zasadili různí *uvědomělí* lidé napříč společenským spektrem, jak to nejlépe dovedli, i když to dovedli mizerně. Amatérismus postav a jejich počínání pravděpodobně napomáhá divákově představitosti v přiblížení se realističtějšímu obrazu událostí

⁹¹ Tak je potrestán například i dávný partyzánův soused, který se živí prodejem benzínu a pro svou živnost neváhá amorálním způsobem podlézat příslušníkům německých okupačních sil.

⁹² Zcela nesmyslně na přímluvu doktorky nechají v nemocnici nepřátelského agenta, protože je těžce raněný, vrátí nemocnice se jim také vysmekne a z nejbližší restaurace zavolá do nepřátelského štábu a vše vyzradí. Partyzáni se procházejí po městě a nekonečně omílají své tajné heslo, aby zjistili, kdo k nim patří a kdo ne. Řidič Pero v jedné scéně nadšeně vítá spřáteleného doktora, který přichází s policejními komisaři, místo aby simuloval ztrátu vědomí jako Knežević a možný výslech odsunul na co nejpозdějši dobu. Následkem tohoto naivního výstupu je jeho odvoz na vyšetřování, ze kterého se již nikdy nevrátí. Na jednoho ze svých kolegů čekají partyzáni před okny policie tak dlouho, až se celá akce vyzradí...

na nejnižší úrovni organizace partyzánských sil. Očekávat tedy od tohoto uskupení kroky na profesionální úrovni by bylo nerealistické až pošetilé. Stravitelnější je i fakt, že se autoři ve svém snímku vystříhali nereálné glorifikace příběhu a jeho protagonistů. Zůstali pouze na úrovni naivního zobrazení lstivého a připraveného nepřítele, který je však romanticky přemožen (alespoň na okamžik a v této krátké a bezvýznamné epizodě) dobromyslnou skupinou partyzánů a jejich pomocníky, kteří v závěru filmu po zneškodnění nepřátel odcházejí přes karlovacký most do pohádkově svobodné krajiny za městem. Přitom si tato celá partyzánská akce zachovává charakter lidského a lokálního boje proti konkrétnímu nepříteli; partyzánské hnutí zde není primárně vnímáno jako záležitost ideologicky celojugoslávská nebo dokonce světová.

V Mitrovičově dalším filmu *Nevesinjska puška* natočeném roku 1963 opět pro chorvatský Jadran film je téma jihoslovanského, ba dokonce všeslovanského i evropského boje (boje křesťanského světa) proti Turkům významně akcentováno ve vykreslení počáteční fáze hercegovského povstání, které se později rozšířilo do ostatních oblastí Bosny a Hercegoviny. V současné historiografii je toto povstání se svými dalšími historickými důsledky reflektováno jako součást *velké východní krize*.⁹³ Jak je běžné ve filmech s historickou tematikou a v případě většiny filmů chorvatské produkce ze zkoumaného období, význam snímku, jeho krátké uvedení nebo zhodnocení a nastavený diskurz jsou divákovi představeny počátečními informativními titulky. V *Nevesinjské pušce* je tak divák uveden do vyprávění *o osvobození Hercegoviny od nadvlády Turků, ve kterém je na osudu jednoho junáka ukázána chrabrost ostatních vlastenců ze všech jihoslovanských krajů, kteří bojovali za nezávislost i přes úklady velmocí a domácí dynastické spory*.⁹⁴ Jako ohnisko povstání je zde vnímán nevesinjský kraj; označení *Nevesinjska puška* pro výchozí bod celé série povstání proti turecké nadvládě připadající zmíněné oblasti tradičně obydlené srbským pravoslavným obyvatelstvem je dnes běžně

⁹³ Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998, s. 200; Bachmann, Kryštof. *Národní listy a Velká východní krize (1875-1878)*. Závěrečná bakalářská práce. Brno: Ústav slavistiky FF MU, 12. 5. 2006.

⁹⁴ Krátká parafráze úvodních titulků filmu.

uváděno.⁹⁵ Naopak tomuto popisu a Mitrovićově filmovému zpracování někteří historikové jako ohnisko povstání uvádějí oblast v okolí hercegovské Gabely, tedy kraj obydlený převážně chorvatským obyvatelstvem, ze kterého se bouře rozšířily východněji do oblastí s většinou obyvatelstva srbského.^{96,97} Filmové zpracování tohoto tématu však vzhledem k době svého vzniku zcela příznačně neřeší národnostní/náboženskou případnost původců povstání, kteří jsou vnímáni jako obyvatelé hercegovského kraje na základě své územní případnosti. Nevesinje je reflektováno jako ohnisko povstání pouze lokálně a další faktické okolnosti, které z tohoto filmového územního vymezení plynou, můžeme dále analyzovat na základě znalosti ostatních dějinných faktů. Jedná se však o velmi komplexní problematiku, která byla již nespočetněkrát reflektována a rozporuplně vnímána, a ve výkladu se jí dále zabývat nebudu.⁹⁸

Krátké počáteční období boje za osvobození spolu s prvními dílčími úspěchy povstalců tvoří rámeček filmu. Ústřední postavou je zde Mićo Ljubibratić. Ljubibratić byl historickou postavou, vůdcem hercegovských Srbů, dočasným exponentem srbské vlády v záležitostech povstání,⁹⁹ knězem a autorem prvního překladu Koránu do srbochorvatštiny,¹⁰⁰ jehož filmová úloha ve vzpouře je značně zveličena (o užití

⁹⁵ Př. Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998, s. 200.

⁹⁶ Př. Goldstein, Ivo. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber, 2003, s. 196; Buconjić, Nikola. *Povijest ustanka u Hercegovini i boj kod Stoca*. Mostar: 1911.

⁹⁷ Zmíněná nejednoznačnost je pro prostor bývalé Jugoslávie typicky součástí sporů mezi jednotlivými národnostními skupinami o prvenství v tomto povstání.

⁹⁸ Zmíněná problematika hledání výchozího bodu celého povstání, které se dále šířilo a nakonec sehrálo velkou úlohu v dějinách tehdejšího jihoslovanského prostoru, inspirovala i umělce a lidové písničkáře, a to z obou kulturních okruhů: vznikly básnické skladby jako Šenoova *Munja od Gabele* nebo báseň (píseň) Maksima Šobajiće *Kosovska osveta* a mnoho dalších. Šenoa, A. *Izabrane pjesme*. Zagreb: Naklada knjižare L. Hartmana, 1908; Šobajić, Maksim M. *Osveta Kosovska: Srpske junačke pjesme*. Beograd: Tomo Jovanović i Vujić, 1929; Vujičić, Milovan. *Osveta Kosovska*. Nevesinje: Parry Collection. Milman Parry Collection of Oral Literature, 1933. Dostupné z: <<http://www.cpi.hr/download/links/hr/6963.pdf>>, acces 21.3.2011.

⁹⁹ Filmový Ljubibratić má toto období „tápání“ již za sebou a zcela jistě nefiguruje jako exponent srbské vlády, loajální vůči srbským požadavkům na připojení Hercegoviny osvobozené povstáním, které srbská vláda nechtěla podporovat veřejně. Martić, Grga. *Osvetnici. Dio V, Ustanak u Bosni i Hercegovini od godine 1876-8. i bojevi srbski i crnogorski / Pjesma od Radovana*. Zagreb: Dionička tiskara, 1881, s. 108-109; srov. <http://www.srpskadijaspora.info/vest.asp?id=10632>, acces 24.8.2010.

¹⁰⁰ Norris, H. T. *Islam in the Balkans*. South Carolina, Columbia: University of South Carolina Press, 1993, s. 255. Předlohou Ljubibratićova překladu byl překlad francouzský. Ljubibratićova práce překladatelská (která pochopitelně měla i význam ideologický) se však ve snímku neuvádí.

Ljubibratićovy postavy jako vzoru pro výklad činů ostatních významných povstaleckých vůdců se ostatně hovoří v počáteční titulkové sekvenci).¹⁰¹

Filmový Ljubibratić, podobně jako jeho dějinný protějšek, odmítá ultimativní požadavky Rakouska-Uherska, k jehož politice ho zprvu vázal kladný vztah, a programové vyvražďování osmanských bojovníků, kteří se vzdali osvoboditelským jednotkám. Zároveň vystupuje jako skutečný *Hercegovac*. Jeho srbství je potlačeno, stejně jako náboženská orientace nebo jakákoliv jiná výraznější ideologická charakteristika¹⁰² - Ljubibratić je plně oddán myšlence svobodné Hercegoviny. Toto by se mohlo zdát jako zcela příznačné pro dobové filmové ztvárnění Ljubibratićovy postavy, které nemá zájem na jítření jakýchkoliv národních emocí; dle dějinných pramenů však právě tyto skutečnosti vykreslují skutečné zaměření historické postavy.

Namísto knězem je filmový Ljubibratić vzdělavcem, humanistou a zároveň chladným milovníkem holandské dobrovolnice Jeanne Merkus (Žana Merkus), taktéž známé z kronik povstání.¹⁰³ Odmítá spojení osvobozené Hercegoviny jak se Srbskem, tak i s Černou Horou nebo patronát Rakouska-Uherska a sní o svobodné Hercegovině jako o vzdělané a demokratické zemi, v jejímž osvobozeneckém boji jí pomohou nejen křesťanské sousední národy jako Srbsko a Černá Hora, ale celá křesťanská Evropa.¹⁰⁴ Filmový příběh blíže nerozvádí, zdali je počítáno se svobodnou Hercegovinou včetně jejího muslimského

¹⁰¹ Historik Grabovac též spekuluje o úloze Ljubibratiće v povstání a zejména o tom, proč byl právě on ze všech ostatních povstaleckých vůdců dle vídeňských plánů vybrán k zatčení jako první. Jako pravděpodobné důvody výjimečného Ljubibratićova postavení uvádí jeho předchozí aktivitu v povstání Luky Vukaloviće a zejména jeho výjimečné vzdělání, znalost cizích jazyků a schopnost zapojit do povstání i muslimy a katolíky k vytvoření jedné všenárodní fronty. Grabovac, J. *Dalmacija u oslobodilačkom pokretu hercegovačko-bosanske raje (1875-1878)*. Split: Književni krug, 1991, s. 139-140.

¹⁰² Mićo Ljubibratić byl v roce 1875 jedním ze zakladatelů jedné z lóží zednářské Regularne velike lože Srbije. <http://www.rgls.org/en/news/domestic-activities/214-poetak-nove-masonske-godine.html>, acces 13.7.2010.

¹⁰³ Tato figura, ve filmu podána jako duševně silná žena, avšak značně omezená v bojových podmínkách, je i v současnosti vnímána jako tajemná postava bosensko-hercegovského povstání. Skutečná úloha této bohaté a snad i chrabré aristokratky holandského původu, která značnou část života obětovala podpoře povstaleckých snah proti Osmanské říši, byla předmětem mnoha bádání. Merkus bývá nazývána i jako „Amazonka hercegovského povstání“ nebo „srbská Johanka z Arku“ aj.

¹⁰⁴ Samostatná Hercegovina dle jeho idejí může přijmout pomoc sousedních států, ne však již jejich diktát. Filmový Ljubibratić několikrát odmítá výzvy srbské a černohorské vlády pro spojení nové osvobozené země s jejich knížectvími, kterým si „spojenci“ vymíňují pomoc povstalcům v prvních fázích povstání. Ve snímku sleduje pouze interesy budoucí svobodné země jako jeden ze synů své vlasti, v tomto případě spíše „rodné hroudy“.

obyvatelstva nebo bez něj, ani se nezaobírá úlohou muslimů v povstání.¹⁰⁵ Tento fakt však koresponduje i s tím, jakým způsobem filmová postava vnímá Hercegovinu: jako by Hercegované byli samostatným národem, sebeidentifikovatelným i bez přiblížení se k sousedním slovanským národům nebo bez srovnávání se s nimi, a zejména na základě svého zemského vlastenectví. Grabovac vysvětluje tento liberální postoj Ljubibratićovým vědomím komplikované etnické struktury oblasti, jejíž další rozvoj mohl být umožněn pouze respektováním tradic všech obyvatel spolu s jejich náboženskou případností. Domníval se, že této diverzity a neporozumění bylo využíváno cizími mocnostmi pro expanzivní plány na balkánský prostor. Autonomie oblasti a shoda všech etnických celků tedy pro Ljubibratiće znamenala jediné řešení situace oblasti.¹⁰⁶ Vše uvedené koresponduje s dějinnou aktivitou historické postavy v organizování balkánských povstání (zahrnujících i muslimské obyvatelstvo) proti osmanské moci a nevyklučuje pozdější Ljubibratićovu názorovou orientaci z počátku 80. let 19. století v úsilí o vytvoření provizorní samostatné vlády křesťanů a muslimů v Bosně, Hercegovině a Novopazarském sandžaku na bázi rovnosti křesťanských i muslimských obyvatel této oblasti v rámci Osmanské říše (a v protikladu k moci a intencím Rakouska-Uherska).¹⁰⁷ V poznámce výše zmíněný moment, vysvětlující důležitost Ljubibratiće v povstání na základě jeho vzdělanosti a humanismu,¹⁰⁸ blíže vysvětluje i rozdělení stran zúčastněných v konfliktu.

Strany konfliktu příběh ostře štěpí: křesťanskou Evropu (katolickou, pravoslavnou i muslimskou na základě zemského vlastenectví a moderních požadavků humanismu) od cizí, nehumánní, nevzdělané a barbarské říše Osmanské, která na politické úrovni do děje ve filmu nijak nezasahuje. Reprezentují ji pouze anonymní a početní bojovníci, jejichž čety jsou vnějšně dokreslovány typickými melodiemi a hudbou. Toto přísné rozdělení je zřejmé již od prvních filmových sekvencí boje, ve kterých se křesťanští

¹⁰⁵ Pozdější dějinný vývoj, který v příběhu líčícím pouze počátky povstání v jižní Hercegovině již naznačen není, nám ukazuje Ljubibratićovo přiklonění se ke společnému hercegovskému státu křesťanů i muslimů.

¹⁰⁶ Grabovac, J. Dalmacija u oslobodilačkom pokretu hercegovačko-bosanske raje (1875-1878). Split: Književni krug, 1991, s. 140.

¹⁰⁷ Hoare, Marko Atilla. The national identity of the Bosnian Serbs and World War II. Dostupné z: <<http://www.cpi.hr/download/links/hr/6963.pdf>>, s. 122, acces 13.7.2010.

¹⁰⁸ Ljubibratić je vyobrazen jako někoho, kdo třímá nejvyšší diplomatickou moc, a jehož rozhodnutí jsou hlavním elementem i pro stanoviska a postupy vlád ostatních mocností.

spojenci sentimentálně vrhají do nesmyslných akcí na záchranu obyvatel pravoslavného kláštera. Podomácku vyzbrojeni spěchají na pomoc svým bratrům, vyvražďovaným nevěřícími Turky, kteří hlavy mnichů vypínají na kůlech přes hradby monastýru.

Pravděpodobně tedy není náhodou, že ústřední postavou snímku se stal právě Mićo Ljubibratić, jehož aktivity v přípravách povstání byly povíce společensko-kulturního a osvětového než vojenského rázu. Filmový Ljubibratić však svůj dějinný protějšek v jeho chvályhodném konání naplňuje až přespříliš. V celkovém kontextu vyprávění je podán jako naivní ideový bojovník, avšak paradoxně zcela nezávislý na jakýchkoliv vnitropolitických zájmech a samostatně rozhodující podle svého nejlepšího přesvědčení. O propuknutí vojenského povstání dokonce ani netuší (téma příprav vojenských strategií, zbraní aj. celkově není předmětem zájmu autorů snímku, ve kterém je neustále akcentován umírněný, kulturní a zejména humanistický charakter povstání). Jeho rozhodnutí však zároveň ve vývoji povstání hrají důležitou úlohu.

Křesťanské spojení však protíná další symbolické rozdělení, výše naznačené: přítomnost černohorských a srbských jednotek, poslaných knížaty na podporu povstalců, není bratrská, nýbrž je vyměňována připojením osvobozené Hercegoviny k Černé Hoře, respektive Srbsku, a vztah povstaleckých vůdců s Rakouskem-Uherskem se taktéž problematizuje.¹⁰⁹ Tedy diskurz nastavený v samém počátku filmu, motiv kláštera napadeného barbarskými Osmany a chráněného křesťany, kteří se nevrhají do boje takticky, ale srdcem a zaklínání proklamovanou případností k velké křesťanské rodině, se záhy začíná komplikovat. Prvotní idealizace hlavní postavy, která počítá s jistou pomocí slovanského jihu, se postupně ztrácí, ale ke slovu přichází ono romantizované bratrství mezi křesťanskými národy, které je ve snímku zobrazeno jako spolupráce obyčejných lidí, humanistů a lidových vůdců, nemotivovaných mocenskými nebo jinými zájmy členů

¹⁰⁹ Další zákulisní jednání mezi hercegovskými vůdci a evropskými velmocemi jsou spíše jen naznačena a omezují se na intriky vyslanec Rakouska-Uherska, které se po neúspěšných jednáních o připojení Hercegoviny k císařství rozhodne povstalce potrestat a uvolní průchod přes svá území dalším tureckým oddílům. Rakouský vyslanec a novinář zveřejní lživý článek, ve kterém informuje, že se Ljubibratić chystá uzurpovat moc osvobozené Hercegoviny pod diktátem Rakouska-Uherska, což způsobí další nesouhlas ostatních dosavadních jihoslovanských povstaleckých vládnoucích spojenců, kteří urychleně nařídí stažení svých jednotek z bojů proti Turkům.

vládnoucích skupin pokřivených intrikami a zvažujícími různé cíle. Velitelé černohorských a srbských oddílů, kteří odmítnou příkaz k návratu od svých knížat, se tak nakonec vrhnou se svými jednotkami do boje po boku svých hercegovských bratrů podle hesla o jednotě a vzájemnosti, ve snímku mnohokrát deklamovaném.¹¹⁰ Podobným způsobem se sjednotí v celoevropském duchu dobrovolníci z dalších evropských zemí bez ohledu na jejich politickou orientovanost v otázkách protitureckého povstání (dobrovolníci z různých částí Rakouska-Uherska se slovanským obyvatelstvem, Ruska, rozděleného Polska, Německa, Francie, Holandska, Garibaldiho pluků aj.). Prvotní idealizace tedy zůstává v podstatě zachována, jen pozměněna v demokratičnost a pokrokovou humanitu, hlavní postavou vnímanou jako jakýsi moderní výdobytek a závazek.¹¹¹

Film mlčí o reálných požadavcích národních, ve kterých se pravoslavní Srbové Bosny a Hercegoviny ztotožňovali s myšlenkou spojení se svými srbskými sousedy,¹¹² podobně jako se u 18 %¹¹³ tehdejších bosenských a hercegovských katolíků, pravděpodobně ne tolik intenzivně jako v případě pravoslavného obyvatelstva, začaly formovat myšlenky na národněosvobozené vymezení.

Přesněji se zorientovat ve scénách bojů a přiřadit je ke skutečným historickým dějům není jednoduché a pro ideovou interpretaci snímku ani důležité. Ve filmu pouze velmi řídko zaznívají faktická, geografická nebo časová přiblížení. Závěrečný dílčí vojenský úspěch povstání pravděpodobně odráží bitvy u Prapatnice ještě z léta roku 1875 nebo tureckou porážku u Muratovice z listopadu téhož roku nebo března roku 1876.¹¹⁴ Zcela jistě se však děj snímku odvíjí ještě před tím, než se do války proti Osmanské říši vložily Srbsko a Černá Hora.

Nevesinjska puška, na jejímž scénáři spolupracoval režisér filmu Mitrović opět se Slavkem Goldsteinem, měla celojugoslávské herecké obsazení. Není možné hovořit

¹¹⁰ Srov. taktéž „Kníže Milan Obrenović zpočátku nepodporoval myšlenku vojenské intervence, avšak pod tlakem domácího veřejného mínění, v němž se v té době znovu velmi intenzivně projevovala idea srbské národní solidarity, byl nucen svolit k pomoci povstalcům.“ Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998, s. 201.

¹¹¹ „...Došlo je novo doba. Mi danas ratujemo pred licem cijele Europe.“ *Nevesinjska puška*, 00:22.

¹¹² Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998, s. 200.

¹¹³ Goldstein, Ivo. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber, 2003, s. 196.

¹¹⁴ Srov. http://sh.wikipedia.org/wiki/Bosansko-hercegovina%C4%8Dki_ustanak, acces 24.8.2010.

o výrazném estetickém ozvláštnění nebo vybočení ze zobrazovacích postupů historických filmů toho období, ale alespoň v oblasti ideově-tematické si autoři dovolili ukázat nejednoznačnou spleť nejrůznějších lidských zájmů a chování. Zároveň je pravdou, že ústřední hrdinové, zejména ti kladní (vedle Ljubibratića také postava hajduka Harambaši nebo historická postava vojvody Peko Pavloviće, velitele dobrovolnických černohorských jednotek), se pevně drží své linie.

Pokud srovnáme výše analyzovaná filmová díla s dalšími Mitrovičovými počiny, jako byly filmy *Marš na Drinu* nebo *Operacija Beograd*, získáme jasnější obrysy jeho tvorby. Zdá se, že pro autora je normou točit historické snímky, avšak ne odpsychologizované nebo neautentické; vždy se v nich profiluje individuum a jeho pochyby, a to přijatelnějším, ne tolik laciným způsobem jako v dílech ostatních tvůrců filmů reflektujících historii v 60. letech, která budu dále analyzovat. Ve snímku *Operacija Beograd* si všímáme podobných tematických motivů jako v *Signalech nad gradom*.¹¹⁵ Morální tápání a nejednoznačnost hlavních postav z řad odpůrců okupantů v momentech, kdy se řeší dilema, zdali obětovat mnoho životů kvůli záchraně života jiného, i když možná zdánlivě důležitějšího, dodávají příběhu na věrohodnosti - a právě i existence dějové zápletky, vybudované na skutečném základě, je tím, co příběh odlišuje např. od laciných fabulací Bulajićových. Zároveň je viditelný značný posun od filmu *Signali nad gradom* do *Operacije Beograd*, který vznikl o osm let později. Přehnané a naivní chápání partyzánského bratrství v *Signalech nad gradom*, kdy je kvůli záchraně jediného, byť důležitého života riskováno mnoho životů dalších, a to bez jakýchkoliv pochyb, dozrává do větší realističnosti právě v *Operaciji Beograd*, která nastavené téma značně problematizuje a polidšťuje.

Ve snímku autor užívá i archivních materiálů; snaha o alespoň částečnou přímou a pravdivou konstrukci historického momentu je viditelná i v jeho dalším filmu *Marš na Drinu*. Zde autor zpracovává téma jednoho z prvních bojů srbské armády s rakousko-uherským vojskem v první světové válce (bitva na Ceru). Snímek vzniklý s pomocí Jugoslávské lidové armády (podobně jako Bulajićova *Bitka na Neretvi* nebo *Kozara*)

¹¹⁵ Důležitá politická postava v nemocnici, která je podrobována výslechům Gestapa a partyzáni se ji snaží osvobodit; náhodné spatření partyzánů z okna Němci a jejich prozrazení i přes utajení a dobrou přípravu aj.

začíná téměř až ve vaudevillovém duchu a postupně se dramaturgizuje, ale nikdy se v něm nepromítá laciný sentiment. Zvládnutá režijní práce, jak je pro Mitroviće většinou zvykem, divákovi předkládá důvěryhodnější bojové scény spolu s celkem kvalitním hereckým projevem vnitřního prožívání postav. Esteticky výborný a zajímavý je moment, ve kterém se postavy pohybují v prostoru rozbořeného pravoslavného chrámu a procházejí mezi barevnými geometrickými vitrážemi rozbíjejícími prostor před kamerou. Na rozdíl od většiny zkoumaných filmů s historickou tematikou *Marš na Drinu* nefabuluje skutečnost druhé světové války nebo poválečného budování a zároveň vyzdvihuje hrdinství srbských vojáků v počátku prvního světového konfliktu. Není tedy překvapující, že se film po svém vzniku dlouhé roky nepromítal v kině ani v televizi.

3.1.2 France Štiglic a *Deveti krug*

Dalším počinem na poli ztvárnění minulosti v chorvatském filmu rukou autora jiné národnosti než chorvatské¹¹⁶ byl film slovinského režiséra France Štiglice *Deveti krug* z roku 1960. O rok později byl dokonce nominován na Oscara jako cizojazyčný film.¹¹⁷ Film se jako jediný ze všech hraných chorvatských děl 60. let věnuje osudu Židů v ustašovském státě za druhé světové války. Až roku 1977 byl uveden další snímek s touto tematikou, film Dušana Vukotiče dle Goldsteinova scénáře *Akcija stadion*.¹¹⁸ Dějový motiv tohoto filmu nás nápadně upomíná na scénu právě z *Devetog kruga*, která ztvárňuje

¹¹⁶ V tomto období byla existence různých národů Jugoslávie, a tedy i národa chorvatského, faktickou i ideologickou samozřejmostí. „Oficiální“ a násilně vnucovaná jugoslávská národnost všech obyvatel z období první Jugoslávie byla ve zkoumaném období naopak potlačována, resp. identifikace obyvatelstva s jednou z mnoha národností Jugoslávie byla možná; případnost k určité národnosti však nebyla prostředkem ideologie či jakéhokoliv upřednostňování nebo naopak stigmatizace. Oficiálně byla poválečná Jugoslávie deklarována jako země jednotlivých jugoslávských národů a mnoha národnostních menšin (od r. 1962 tzv. národností), tvořících celek ve smyslu „bratrství a jednoty“. Jugoslávská identita prosazována nebyla a projevy národní nesnášenlivosti byly tvrdě odsuzovány.

¹¹⁷ <http://www.imdb.com/event/ev0000003/1961>, access 24.7.2011; Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 246.

¹¹⁸ Autor námětu Slavko Goldstein, židovsko-chorvatský historik a autor mnoha filmových scénářů, je autorem scénářů také k výše analyzovaným filmům *Nevesinjska puška* nebo *Signalni nad gradom*. Goldstein byl následně aktivní ve věcech židovské problematiky a mimo jiné i v hnutí pro obnovu záhřebské synagogy, kterého se účastnil se svým synem, taktéž historikem a prezidentem židovského sdružení Bet Israel v Záhřebu. <http://www.vjesnik.hr/Pdf/2006%5C07%5C22%5C06A6.PDF>, access 9.11.2010.

skutečnou událost, při níž byli záhřebští studenti ustašovci shromážděni v roce 1941 na sportovní stadion Dubrava za účelem oddělení Židů od ostatního studentstva. Ve filmu *Deveti krug* se tak děje na půdě fakulty architektury, na které hlavní postava filmu Ivo studuje. Scéna je jednou z mnoha ilustrací zrůdnosti tehdejší válečné situace, při které autoři využili skutečné dějinné události. Více než o snímek historický jde však o milostné drama na pozadí trýznivých událostí, které s sebou přinesly židovské pogromy tehdejší doby. Film natočený podle scénáře Zory Dirnbach je chorvatskou obdobou *Romea, Julie a tmy*.¹¹⁹

Židovská dívka Ruth zůstane sama, její rodina je odvečena a otec odsouzen k popravě. Ruth je na popud Ivoových rodičů – přátel židovské rodiny formálně za Iva provdána, aby byla ušetřena pronásledování. Ivovi je sňatek zpočátku na obtíž, protože mu komplikuje osobní život a společensky ho stigmatizuje. Později se však mezi mladými lidmi rozvine cit. Aby však mohlo dojít k hlavnímu zauzlení děje, musí tomu postava Ruth v rukou scénáristů křečovitě napomoci - během poplachu za doprovodu sirén se rozeběhne za paprsky slunce ven z domu a pokračuje do vyliďněných ulic. Raduje se z okamžiku svobody i přes zvuky náletů a valící se kouř z okolních budov na pozadí. Tento okamžik je vystřídán rozčarováním, když si na plakátu všimne jména svého otce odsouzeného k oběšení. Ruth je zlomená, zpozorují ji policisté, kterým prozradí své jméno, a odvečou ji do lágru (tato scéna se odehraje v okamžiku, kdy jsou represe proti židovskému obyvatelstvu zostřeny a fingovaný sňatek s Ivem Ruth již nemůže pomoci).

Toto spíše marginalizované tematizování dobové skutečnosti ve filmu (ilustrace omezení volného pohybu židovského obyvatelstva, povinné označování židovskou hvězdou, násilné deportace a popravy, aluze na možné získání dispensu pro určité skupiny

¹¹⁹ Na film *Deveti krug* se můžeme dívat stejným prizmatem jako to učinila filmová historička Zdena Škapová ve svém hodnocení českého poválečného snímku: „... se vracejí (filmy) k válce, poprvé od jejího skončení však nikoliv v duchu oficiálních pláten, postihujících tuto katastrofu v globálních obrysech, nýbrž se záměrem zpřítomnit ji jako mučivý emocionální prožitek jednotlivce. *Romeo, Julie a tma* (1959, Jiří Weiss) je komorní tragédií nenaplněné lásky, završenou smrtí ukryvané židovské dívky ...“ Přádná, S.; Škapová, Z.; Cieslar, J. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 15.

obyvatelstva¹²⁰ ve scéně se starým Židem) vrcholí v závěrečné katastrofě při prohlídce lágru, na kterou Iva vezme jeho bývalý spolužák ze studií, nyní loajální člen stráže tábora. Ivo je svědkem zruďného chování oficírů z lágru, kteří lákají děti na projížďku smrti autem, do něhož je zaveden otravný plyn, ponižují zajatky a sexuálně zneužívají mladé ženy před jejich odjezdem na smrt. Tato děsivá přehlídka vrcholí pokusem Iva o záchranu Ruth. Ta však nezůstává nic dlužna své křehkosti a pasivitě a útěk z lágru přes ostnatý plot vzdává v okamžiku, kdy je svobodě nejbližší. Mladí milenci tak společně zahynou v objetí zavěšení na ostnatý drát, který se ve filmu od začátku objevuje jako leitmotiv velké zkoušky a překážky, již nelze přejít.

Neurčité a nspecifikované umístění lágru za městem Záhřebem, představené jako mlhavé a větrné údolí,¹²¹ koresponduje s vyzněním filmu, jehož tvůrcům nejde toliko o konkrétní kritiku represivního ustašovského režimu nebo o zhodnocení dobové situace, ale spíše o kritiku lidských charakterů, kteří se oddali službě zruďnému režimu a odvráceným zákoutím své osobnosti a zavrhlí svou lidskost. I přes silnou emocionalitu je příběh scénáristkou Dirnbach značně znásilněn do místy nelogické absurdity a zejména postava židovské dívky a její chování neorganicky slouží zamýšlené fabuli. Stále ještě nám tento snímek nepřináší vyvážený pohled na toto přelomové období chorvatských dějin, což by však bylo neadekvátní a pošetilé očekávat od tohoto uměleckého a subtilně autorského

¹²⁰ Ve scéně se Žid neúspěšně odvolává na svou účast v první světové válce na straně Německa. Dispens byl naopak v průběhu druhého světového konfliktu ještě v době Jugoslávie udělován těm, kteří se „... nějakým způsobem zasloužili o stát, především pak ti, kteří bojovali za první světové války či v balkánských válkách v srbské armádě“ a později v době NDH těm, kteří „... se před 10. dubnem 1941 zasloužili o chorvatský národ, jakož druhému manželovi a dětem takové osoby ...“. Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 274, 288.

¹²¹ Podle drobných indicií ve filmu šlo pravděpodobně o tábor Stara Gradiška. Scény nám ukazují pouze ženy a děti jako zajatce tábora, muži jsou výhradně hlídači. Jak uvádí J. Rychlík, „Ve Staré Gradišce byla zřízena filiálka Jasenovce pro ženy a děti.“ Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 289. V úvahu ještě připadá tábor v Sisaku, který však byl primárně určen dětem. Zároveň ale těmto dvěma tezím odporuje fakt, že by hlavní postava putovala ze Záhřebu do tábora tak daleko; při hledání Ruth Ivo hovoří se zajatými ženami o tom, že přišel z města, (tedy ze Záhřebu), čemuž by odpovídal spíše menší tranzitní tábor poblíž hlavního města, kam mohl Ivo dojít pěšky. Takovým kritériím odpovídá vězení Kerestinec, užívané však zejména omezeně a pro levicové odpůrce režimu už od předválečných dob, popř. tábor v Jastrebarsku, primárně však také určen dětem. Pravděpodobně bylo záměrem autorů zpodobnit ideu logoru, nikoliv se opírat o historickou skutečnost. To by odpovídalo i celkové povaze příběhu. Tak i absurdní mučení žen ve filmu, nucených ke hledání čtyřlístků jako propustky domů nebo v kruhu nosících hroudy hlíny, aby je zase vracely zpátky, nám ukazují spíše na ideové zobrazení ponížení vězeňkyň v lágru, které by ve skutečnosti byly spíše využity pro potřebnější práci.

<http://www.jasenovac-info.com>, <http://www.jasenovac.org/>,
<http://www.ushmm.org/museum/exhibit/online/jasenovac/>, access 2.11.2010.

vyjádření. Toto pojetí však na diváky velmi silně působí, a to i přes svou (nebo právě pro svou) jistou bezzubost a zachovávaní dobové korektnosti – za povšimnutí stojí fakt, že autoři v tomto snímku tematizují perzekuci židovského obyvatelstva za druhé světové války ze strany fašistických a kolaborantských živlů, avšak pronásledování obyvatelstva srbského či chorvatských odpůrců režimu již nikoliv.

Toto vyhýbání se určitým tématům, v konkrétním případě reminiscencím na problematické vztahy mezi národy tvořícími poválečnou Jugoslávii, je typické pro zkoumanou produkci 60. let. Výjimku tvoří pouze „odvážný“ Vrdoljakův snímek *Kad čuješ zvona*. Vzhledem k oficiální jugoslávské dobové politice, která neměla nejmenší zájem na jítření nacionálních emocí, je to zcela pochopitelné. Ustašovské zločiny byly často tématem filmů, ale jejich autory byly tlumočeny spíše jako kruté počínání temné strany v opozici k vítěznému národněosvobozeneckému tažení, které s sebou přineslo mírové řešení a nové, spravedlivé podmínky pro existenci všech národů poválečné Jugoslávie. Dělení zúčastněných často ve zkoumaných snímcích prochází napříč a jasně definuje dvě strany - tábor fašistů a jejich pomahačů a síly protifašistické, národně nebo nábožensky zcela nespecifikované, nýbrž sjednocené na základě myšlenky NOB. Národ židovský navíc stojí v oné národnostní jugoslávské komplexnosti zcela stranou, a je jasné, že jeho využití je tak ideálním vzorem pro ilustraci ustašovských zločinů ve filmu, aniž by se riskovalo vyvolání reminiscencí nebezpečných pro tehdejší režim. Perzekuce židovského obyvatelstva je tak nejvhodnějším příkladem, který nezdůrazňuje ani chorvatský, ani srbský původ, a nerozdmýchává tak vzpomínky na pnutí zejména mezi těmito dvěma národy.

3.2 Reflexe minulosti v chorvatském filmu první poloviny 60. let a jeho domácí tvůrci

Vedle již popsaných uměleckých vyjádření hostujících jugoslávských tvůrců v produkci záhřebského Jadran filmu se na filmovém zpracování historických reminiscencí

podíleli také tvůrci domácí.¹²² V roce 1961 se svým prvním hraným filmem profiluje Fadil Hadžić – a právě jeho prvotina *Abeceda straha* odpovídá našim kritériím zkoumání.

3.2.1 Fadil Hadžić a *Abeceda straha*

Do atmosféry ustašovského Záhřebu nás film zavede úvodní sekvencí, ve které si náhodní kolemjdoucí prohlížejí plakát informující o osobách odsouzených k oběšení. Je to naprosto ten samý plakát, který figuruje v již analyzovaném *Devetom krugu* (z tohoto plakátu se hlavní hrdinka dozví pravdu o smrti svého otce). Oba filmy vznikaly ve velmi blízkém časovém sledu; můžeme se tedy jen dohadovat, zdali je scéna s plakátem aluzí na předchozí Štiglicův snímek z válečného Záhřebu či zdali jde pouze o náhodu a o využití jednoho z mála zachovalých „archivních“ materiálů s autentickými informacemi a jmény.

Tematicky film zpracovává motiv národněosvobozeneckého boje a adoraci chytré záškodnické partyzánské práce; příběh je však vyprávěn z opačného pohledu, než tomu bylo v již analyzovaném snímku jako *Signali nad gradom* nebo ve filmu *Bitka na Neretvi*, kterému se budu věnovat níže. Ukazuje nám pohled z druhé perspektivy zmíněného plakátu – tedy ne z pozice obětí perzekuovaných režimem, ale z pozice samotných aktérů represí. Prostor díla není věnován velkým masovým partyzánským akcím, nýbrž popisu drobné práce protifašistických sil (s podobnou strukturou vyprávění a uchopení tématu národněosvobozeneckého boje se setkáme také ve snímcích druhé poloviny 60. let). Tento typ komorního uchopení příběhu je režiséru vlastní – Fadil Hadžić, dosti schopný a plodný autor i jako dramatik a zejména novinář, se ve své filmové tvorbě soustředil převážně na vykreslování subtilnějšího a aktuálního dění poznamenaného politickou situací než na velké válečné produkce. V jeho filmografii však přesto nechybí velká témata jugoslávských dějin jako látka národněosvobozeneckého boje nebo atentátu v Sarajevu,

¹²² Do této kategorie spadají tvůrci, kteří se v Chorvatsku narodili nebo se během svého života v Chorvatsku naturalizovali a svou tvorbou byli významněji spjati s chorvatským kulturním okruhem. Druhá možnost je případem Fadila Hadžiće, který, ač narozen v Bosně a Hercegovině (pravděpodobně v jedné z minoritních muslimských rodin ve městě Bileća), po celý život působil v Záhřebu a význačným způsobem ovlivnil záhřebskou filmovou a divadelní scénu.

tentokráté spektakulárněji pojatá.¹²³ Všechny tyto snímky ale vznikaly v autorově tvorbě spíše okrajově a v ostatních jugoslávských produkcích. To, že příběh *Abecedy strachu* tak úplně neodpovídá úzu tvorby mytologizujících spektáklů, je tedy více než změnou v oficiální linii tvůrčích kruhů výsledkem autorova osobního přístupu (tím však nemíním naznačit, že by filmová tvorba té doby byla plně v kompetenci jejích autorů). Hadžićova práce, jak o tom svědčí i analyzovaná *Abeceda strachu*, se vyznačuje klasickým stylem bez využití formálních a stylových výdobytků nového jugoslávského filmu. Tato vlastnost je však pro chorvatskou filmovou produkci reflektující historické události logicky typická; snaha většiny autorů o autentické zpracování dějin doplněné o akcenty lidskosti a morálky pochopitelně neposkytuje tolik možností pro formální a stylovou vynalézavost jako ostatní filmové žánry.

Komorní snímek s pouze omezenými akčními prvky nám umožňuje pohled na drobné děje uvnitř kolaborantské rodiny. Otec je ředitelem národní banky a jeho dcera nemravnou ustašovskou funkciónářkou, která má poměr s ženatým Němcem. Její matka je morálně zkažená žena, jež sedává s přítelkyněmi, které se chlubí úspěchem svých mužů při vypalování vesnic nepřátel nebo obětí ustašovského režimu a svou domácnost vybavují drahým nábytkem po vyhnaných Židech.¹²⁴ Do této rodiny je implantována partyzánska, která v rodině slouží a vydává se za nevzdělané vesnické děvče. Jejím cílem je odhalit skrytý útržek se jmény osob, spolupracujících s kolaboranty.¹²⁵

Autoři, jak si často všímáme v chorvatské tvorbě zkoumaného období u filmového druhu reflektujícího dějinné události, zkoušejí zdání autentičnosti příběhu navodit použitím archivních zvukových (dobové rádiové přenosy) a filmových materiálů a titulků (upozornění o původu zápletky ve skutečné události). V tomto případě archivní materiály

¹²³ http://www.film.hr/bazafilm_ljud.php?ljud_id=209, access 9.11.2010.

¹²⁴ Příběh je plný ilustrativních výroků popisujících vztah kolaborantů k Židům, př. „Važno je znati razlikovati loše i dobre ljude. Kako ćeš prepoznati Židova, a kako poštenog čovjeka.“ „Tata nije protiv Židova.“ „Jer se znaju kao i on vješto igrati novcima. Naš tata mi često liči na Židova.“ „Da ga nećeš prijaviti?“ „Ma nije po krvi, samo po mentalitetu. Da je pravi Židov, osjetila bih to po tebi i po sebi.“ „Da te tata čuje!“ „Znaš, mi smo plemeniti arijevci...“ Hadžić, Fadil. *Abeceda straha*, 0:07:53.

¹²⁵ Právě tento motiv je jedním z mozaiky absurdních situací ve filmu. Cílem celé mise je právě tento malý papírek s velmi tajnou informací, který kolaborant schová do telefonního sluchátka, místo aby se několik jmen kompiců naučil nazpaměť.

pocházejí ze Záhřebu ze září čtyřicátého třetího roku a jejich druhá část je spíše ilustrativním obrazovým doprovodem s vizuálními divácky atraktivními efekty z neidentifikovatelných bojišť’.

Tato drobná filmová špionáž v domě kolaboranta je tematicky a věcně propracovanější než dříve analyzovaný *Deveti krug* (taktéž komorní příběh, ale založený spíše na ilustraci milostného vztahu dvou mladých lidí). Velký důraz je nepřekvapivě kladen na glorifikaci těch, kteří se podíleli na protifašistickém odboji a mnoho riskovali: adorace hlavní postavy partyzáanky-špiónky v *Abecedě strachu* se přenáší od toho, co zpodobňuje, i na civilní postavu herečky: její úloha je v závěru filmu vyzdvížena zvláštním titulkem.¹²⁶ Příběhovou linii doprovázejí obvyklé nelogičnosti, které slouží více dramatickému příběhu než dokumentárnímu zpodobnění.¹²⁷ Tedy, nám již známé schéma mravně odolných bojovníků proti fašismu riskujících oddaně pro ideu vlastní životy a zkažené psychiky kolaborantů a posluhovačů ustašovského režimu se vrací. Před mravním odsouzením, implikovaným divákovi téměř násilně, se z celé kolaborantské rodiny uchrání pouze mladší, zatím nezkažená dcera.

3.2.2 Nikola Tanhofer a *Dvostruki obruč*

Tematika krizového dějinného vývoje chorvatského národa během světového konfliktu zůstává stěžejní i v dalším zkoumaném díle první poloviny 60. let. Podobně jako již analyzovaná *Abeceda strachu*, která nám drama válečného Záhřebu ukazuje vlastně zpoza klíčové dírky, patří i Tanhoferův *Dvostruki obruč* mezi filmy, o kterých Škrabalo mluví jako o komorních akčních filmech standardní kvality, které se již vzdaly principů

¹²⁶ V tomto momentě dochází k ontologickému přenosu-ztotožnění obrazu a jeho předobrazu. Tento jev je popsán v mnoha oblastech od magicko-náboženské spirituality přes zobrazovací postupy umělecko-religiózních druhů, např. v pravoslavné ikonografii nebo egyptském posmrtném zobrazování, a prochází napříč i dějinami uměleckých oborů, zejména malířství, divadla a filmu.

¹²⁷ Tak se například partyzáanka poté, co se svými pomocnicími dokončila plánovanou akci a jen těsně unikla pronásledovatelům, před nasednutím do vozu zcela nepochopitelně vrací pro sešit, který jí vypadl na ulici. Do tohoto sešitu si zapisovala písmena, když předstírala negramotnost a nechala se učit od kolaborantovy mladší dcery. Při tomto zaváhání je z okna postřelena, a téměř jen díky „slitování“ scénaristy postřelení zázračně přežije.

poválečného socialistického realismu a spolu s akčností divákovi umožňují bavit se i psychologickou nadstavbou postav.¹²⁸

V době realizace filmu *Dvostruki obruč* měl jeho režisér za sebou již více než dvacetiletou praxi jako kameraman, režisér i spoluautor scénáře. Již v roce 1949 se podílel na Marjanovićově filmu *Zastava* (tento film nebyl ničím jiným než poválečnou reminiscencí národněosvobozenického boje), který se stal pro většinu mladých tvůrců dveřmi do filmového světa a byl i mezníkem v profesionálním využití technických možností, které tehdy mohl Záhřeb poskytnout. Před realizací analyzovaného snímku si Tanhofer na své konto připsal režii nebo spolupráci na filmech jako *Opsada*, *Ciguli Miguli* nebo *H-8*.

Autoři fabulují partyzánský mikropříběh, kterému v jeho úvodu dodávají punc věrohodnosti použitím zdánlivě dobových artefaktů: plakátu s podobiznou hledaného partyzána a rádiovou zprávou. Z ní se dozvídáme o útěku a pátrání po vůdci povstalecké jednotky Tomu Oljačićovi, při jehož úniku z vězení v listopadu roku 1941 zemřeli tři ustaši. Vyprávěný příběh může být autentický, ale podle své dějové osnovy má pravděpodobně pro dějiny NOB minimální význam, a tak jsem nebyla schopna dohledat žádné další informace, které by svědčily o jeho pravdivosti. Zároveň i zpodobnění hledaného partyzána na plakátu, jehož tvář přechází později ve tvář hlavní postavy-herce a je s ní totožná, poukazuje na jistou dávku vykonstruovanosti příběhu. Nepřímo tak odkazuje k zařazení příběhu, který filmu jako námět posloužil, spíše mezi tradované a v poválečné době velmi oblíbené vypravěčské struktury, zčásti se zakládající na skutečných událostech a zčásti sloužící mýtu vyprávění. Podobně jako v dříve analyzované a spíše komorní *Abecedě strachu* má i zde svůj prostor akce, ale mnohem větší roli hraje komorní psychologická hra a napětí, které konečnému vyvrcholení příběhu předchází. *Dvostruki obruč* oživuje mýtus chrabrych záškodnických partyzánských jednotek, které se s minimálními prostředky úspěšně postaví mnohem silnějšimu nepříteli. Podobného motivu využívá i Bulajić ve své *Bitce na Neretvi*. Oživuje historii ofenzívy,

¹²⁸ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 230.

ve které se vítězně střetly oddíly čtyřiceti tisíc partyzánů proti sto dvaceti tisícům nepřátelských jednotek,¹²⁹ čehož ve svém filmu nadšeně využívá pro zpodobnění téměř beznadějného, avšak finálně triumfálního boje partyzánů. Tak i v Mitrovičových *Signalech nad gradom* malý oddíl partyzánů dokáže v přestrojení projít přes celé město a nakonec se probít přes mnohem silnějšího nepřítele.¹³⁰ Podobně se i dvěma druhům v Tanhoferově filmu s minimální municí pomocí lsti podaří zastrašit celou skupinu pod vedením ustaše, a později ji i zneškodnit.¹³¹ Většina postav, na straně partyzánů i jejich protivníků, však jedná chladnokrevně, jakoby ovládána silou, která je převyšuje. Touto silou je v příběhu oddanost ideji, konkrétně té ustašovské a té protifašisticky partyzánské. Ustaša ve filmu zabíjí při deklamaci „poglavnikove odredbe“¹³²; ve své oběti nevidí mladého a nevinného chlapce, ale dezertéra, který se odmítl spolupodílet na potírání nepřátel vznikajícího ustašovského státu. Stejně tak se maskovaný partyzán těsně před závěrečným vyvrcholením příběhu deklamativně odhalí a definuje svou řečí k ustašovi: „*Jesam... protiv tebe, protiv poglavnika, protiv poglavnikove odredbe, protiv Nezavisne Države i protiv svih tebi sličnih.*“¹³³ Tento teatrální projev doprovází hudební doprovod, ve snímku jinak zřídka používaný. Jeho efekt zpečetíuje partyzánovo vyznání a dodává mu téměř kouzelnou moc. Libé durové tóny se násilně vtírají do divákova vědomí a přesvědčují ho o tom, že je svědkem zjevení jediného a správného principu dobra, zhmotněného v partyzánově řeči. Jedinou postavou, která není spoutána okovy ideologie, zůstává prostá hospodská Marija, příběhu dodávající element bezpodmínečné lidskosti a soucitu. Filmový příběh nakonec dostojí svému jménu: ustašovec a kolaboranti jsou sevřeni ve „dvojitém obruči“

¹²⁹ Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 304.

¹³⁰ Mýtus špatně vybavených partyzánských oddílů, vítězících téměř holýma rukama, se však na skutečnosti nezakládá; partyzánské oddíly byly v pokročilejším stádiu válečného konfliktu (přibližně od podzimu roku 1943) dobře organizovány a disponovaly taktéž slušnou vojenskou technikou a zbraněmi. To se pochopitelně nevztahuje na partyzánskou jednotku o čtyřech bojovnících z našeho filmu *Dvostruki obruč*.

¹³¹ Jejich lstivá hra, v níž se dva partyzáni rozdělí a každý hřímá z jiné strany hor jako početné vojsko, kterou se jim podaří donutit skupinu ustašovců k vrácení do osady, a jež se rozvíjí i po návratu z hor, je sice efektivní, působí však naivně až směšně. Mnohé amatérské nelogičnosti jejich chování, kterými v osadě vyvolávají podezření a provokují tak k zauzlení děje, vlastně pomáhají udržovat napětí a dějovou linii.

¹³² „Vůdcově nařízení“. Pojmenování *poglavnik* označuje tzv. vůdce národa, vrcholného představitele NDH Ante Paveliće.

¹³³ Tanhofer, Nikola. *Dvostruki obruč*, 1:20:10. „*Jsem... proti tobě, proti vůdci, proti vůdcově nařízení, proti Nezavislému státu (Chorvatsko) a proti všem tobě podobným.*“

protifašistických sil: partyzánů čekajících na úder venku i partyzána uvnitř domu, který ve vyvrcholení příběhu odhalí svou pravou identitu a postaví se *zlu*.

3.2.3 *Opasni put* jako sentimentální metafora

Posledním snímkem z *domáci* dílny Jadran filmu byl *Opasni put* rodáka z Šibeniku Mate Relji podle předlohy slovinského spisovatele Antona Ingoliče.¹³⁴ Přetížený barokní prostor prvních scén a strnulé záběry na poničené sochy křesťanských mučedníků utvářejí rámec filmu, který vypráví především o utrpení všech, které postihla tragédie druhého světového konfliktu. Vybrané téma potvrzuje explicitní titulkový prolog, představující divákovi jeden z výsledků nacistického běsnění – jugoslávské vyhnance soustředěné v internaci kdesi ve Slezsku.¹³⁵ Ilustrace nejrůznějších forem fašistického teroru je velmi oblíbeným a vděčným tématem jugoslávské kinematografie od konce konfliktu až do hloubi druhé poloviny dvacátého století; jugoslávská kinematografie se tímto způsobem mohla i celkem úspěšně vyrovnávat s problematiku a na Říši orientovanou politikou jedné ze svých republik a části politických kruhů napříč celou skomírající první Jugoslávií v letech války. Hlavní účast v antifašistickém odboji a zničení nepřátelských sil bylo vnímáno (a toto pojetí bylo u obyvatelstva významně posilováno vládnoucími a ideologickými kruhy) jako hlavní zásluha komunistických, partyzánských sil. První světový konflikt se tomu druhému jakožto zdroj umělecké inspirace svým významem nikdy nemohl rovnat.

Opasni put od začátku využívá laciného sentimentu. Tíživý život vyhnanců v provizorní internaci v chladném slezském kostele je násoben angažováním dětských hrdinů do role osmiletého chlapce a podobně staré, těžce nemocné dívky. Chlapec se děvčeti rozhodne pomoci tím, že mu slíbí donést jablka ze stromu v jejich domově, vzdáleném stovky kilometrů. Vyprávěcí záběry kamery, někdy dosti neumětelské,

¹³⁴ Dorovský, Ivan a kol. autorů. *Slovník balkánských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001, s. 218-219.

¹³⁵ V konkrétním případě se nejedná o protektorátní část Slezska, nýbrž o část říšskou.

ve scénách ohraňovaných formálně i obsahově (chlapci se plazí po zemi, narazí na oficirové boty a pomalu zvedají svůj pohled až k jeho tváři; záchrana chlapců na poslední chvíli z vlaku pod palbou, při níž zahyne odvážný strojvůdce atd.) sledují anabázi malých hrdinů až do jejich rodiště. Velkou část cesty stráví v Protektorátu, což autorům umožňuje rozehrát vyprávění o sbratřených národech s podobně nešťastným válečným osudem. Tvůrce pro roli Čechů vybral minimum českých amatérských herců; většinu se v jejich roli objevují jugoslávští profesionální herci, mluvící před kamerou lámanou češtinou, strnule a pomalu, soustředěni pouze na zvládnutí promluvy v cizím jazyce, avšak bez náznaku herectví. Tematizace česko-jugoslávského bratrství je v jugoslávském filmu téměř dvacet let po válce dosti neobvyklá a černobílá charakterizace postav (dobrý slovanský bratr versus chlípňý a zákeřný zloduch - Němec či „Sudeták“) se v českém filmu objevuje spíše jen bezprostředně po válce nebo zřídka v první polovině padesátých let.

Film místy nabývá až pohádkových rysů. Chlapci putují téměř „na kraj světa“ pro zázračné jablko pro nemocnou dívku a na jejich cestě jim buď škodí jednoznačně stylizovaní nepřátelé (nadšení členové Hitlerjugend, malá udavačka či rakouský řidič) nebo je v ději posouvají a pomáhají jim jejich české protějšky, charakterizované lidskostí a vždy poznamenané válečným neštěstím. Ve svých četných estrádních a neživotných výstupech popisují útrapy, kterým byli vystaveni ze strany nacistů, a v divácích ožívají vzpomínky na ty nejhorší kapitoly českých válečných dějin.¹³⁶ Tyto postavy se chlapcům zjevují a zase mizí, svědčící svými zkratkovitými výpověďmi o válečném utrpení pod pekelnými nacisty, ničícími vše, na co přijdou (nešťastná lidická žena, chlapec z cirkusu) nebo o životě ve strachu v protektorátní realitě (strojvůdce, průvodčí).

Opasni put můžeme chápat jako obraz cesty, cesty domů jako posunu v prostoru, ale zejména cesty, během které její malí aktéři vyzrají. Tato anabáze na pozadí skutečné

¹³⁶ Hodný český pantáta vypráví příběh své sestry, která přišla o muže a své dva syny při lidické tragédii; opuštěný malý český chlapec putuje pouze s cirkusovou opičkou světem poté, co byli jeho nejbližší nacisty odvezeni neznámo kam. Jeho explikace, při které vysvětluje, že se částečně naučil srbochorvatsky na cestách s rodinným cirkusem, naplno rozehrává neuvěřitelnou malost a směšnost takovýchto promluv, naroubovaných na filmový děj: „Jednoho dne upadli nacisti do našeho cirkusa. Všecko rozvalili a tátinka, máminka a sestričku odvedli se sobom. Ja se svuda rozpital za ně, ali ništa nenašel.“ Relja, Mate. *Opasni put*, 59:55.

světové tragédie se tak posouvá z polohy putování dobrodružného, v literárních a filmových dílech často vykreslovaného, do podoby tragické, i když ani v tomto jejím konkrétním zpracování nechybí odlehčené, komické prvky. Svého truchlivého naplnění tato cesta za jablkem a sluncem (nadějí, mírem) dojde ve svém závěru, kdy je na konci cesty uzřený cíl v podobě rodného domu a sadu vzápětí zničen nálety a jablka se rozkutálejí z porážených stromů. I přes nemožnost dosažení onoho dětského snu (doprovázené zvukovými reminiscencemi pochyb ohledně možnosti tohoto snu dosáhnout vyřčených postavami, které chlapce při jejich cestě doprovázely) tento příběh zůstává zprávou o existenci lidskosti a naděje i uprostřed válečného běsnění, které vše pohltí.

4. Reflexe minulosti v chorvatském filmu druhé poloviny 60. let

Na rozdíl od první poloviny šedesátých let, kdy se v produkci záhřebského Jadran filmu střídali nejen domácí tvůrci, ale i tvůrci z ostatních republik tehdejší Jugoslávie, pozorujeme v jeho druhé etapě počínající rokem 1965 počiny výhradně domácích autorů,¹³⁷ pocházejících z tehdejší Socialistické republiky Chorvatsko. Tento jev nepovažuji za zcela náhodný; souvisel s tím, že se v druhé polovině 60. let začala naplno projevovat decentralizace Spolkového fondu z roku 1962, která s sebou přinesla i zvýšenou soutěživost mezi jednotlivými republikovými produkčními centry a jejich rozrůžňování. Samostatné republikové produkce začínaly nabývat národních rysů. Zároveň považuji za přirozené, že *domácí* filmoví tvůrci se svými projekty, kteří získávali finanční prostředky z nově založeného *Fondu za unapređivanje kulture*, si pro svou tvorbu vybírali jako produkční zázemí „svá“ filmová centra.¹³⁸ I přes skutečnost, že v druhé polovině zkoumaných šedesátých let se v produkci Jadran filmu (tedy v produkci, která buď posloužila anebo nikoliv jako filmové výrobní zázemí, a dle tohoto schématu je považována za hlavní kritérium toho, co definuje chorvatský film) profilují v oblasti filmu reflektujícího historické události místní, domácí tvůrci,¹³⁹ nelze východiska tohoto jevu označit za určující, což nám ukazuje i vývoj chorvatské kinematografie v následujících obdobích.

4.1 Podoby chorvatského filmu reflektujícího minulost v druhé polovině 60. let

¹³⁷ Tvorbě černoorského rodáka Veljko Bulajiće, ryziho *jugoslávského* tvůrce, věnuji jako zvláštnímu příkladu maximální fluktuační mezi jugoslávskými filmovými centry a neobvyklé tvůrčí megalomanie samostatnou kapitolu.

¹³⁸ Tím se zásadně změnil dosavadní vývoj, ve kterém se jednotlivá republiková centra snažila na svou stranu získat úspěšné tvůrce bez ohledu na jejich národní příslušnost, a tím si zajistit úspěšnost na festivalech nebo u publika, a tedy i větší dotace ze Spolkového fondu. Tento postup byl popsán v předchozích kapitolách. Zároveň stále se zvyšující autorské pojetí filmu, organizačně vrcholící rokem 1967, kdy začal naplno fungovat konkurenční systém autorských soutěží a konkurzů, také přispělo k systémovým změnám.

¹³⁹ Celkově se v druhé polovině 60. let zmenšuje i angažovanost „hostujících“ tvůrců v Jadran filmu i v oblasti hraného dlouhometrážního filmu obecně.

4.1.1 Rozjítřená poetika snímku *Kaja, ubit ću te!*

Toto období, pokud hovoříme o filmu reflektujícím historické události do roku 1945, otevírá netradičním způsobem *Kaja, ubit ću te!* Vatroslava Mimici z roku 1967. Tento film je podobně jako jeho výše analyzovaný předchůdce, *Opasni put* Mate Relji, spíše než historickou reminiscencí poetickou metaforou, podobenstvím¹⁴⁰ o zlu, které je ukryto kdesi v hlubinách lidské duše, nemůže být nikdy zcela vymýceno a v určitých okamžicích vyvěrá na povrch a ničí vše lidské, krásné a vznešené. Toto zlo se probouzí na pozadí určitých historických konstelací – takovou je ve filmu okupace dalmatských měst Itálií na počátku druhé světové války.

Předzvěst tohoto zla je citelná ve filmovém prologu: zneklidňující záběry na vybydlené a opuštěné domy, zkázu a burácející přírodní živly, detail na pavouka spřádajícího svou pavučinu vystřídají stafážovité a obdivné pohledy na křesťanské umění, které svědčí o hluboké historičnosti a kulturnosti města a jeho obyvatel po staletí žijících v klidném rozjímání, které má být záhy narušeno příchodem vetřelců. Život figur je pevně provázán s jejich prostředím; ve filmovém vyprávění se postavy dostávají na roveň personifikovaným architektonickým prvkům starodávného města nebo svědectvím moře, zvukům přírody... Jsou organickou součástí příběhu, prosyceného duchem předků a kulturní minulosti. *Kaja, ubit ću te!*, podobně jako jeho poetický a expresivní československý vrstevník, Jasného *Všichni dobří rodáci*, přináší příběh o hlubokém sepětí člověka s jeho minulostí, přírodou, půdou a s ostatními lidmi v odvěkém, všeplatném řádu. Selanka dalmatského městečka, lebdícího v takovém ustrojení, je přerušena vpádem okupátorů. Jejich příchod je ohlašován předem a probleskuje v podobě strašlivých výjevů (umírající tele, vykuchané zvíře, řinoucí se krev), které předznamenávají zkázu města, zkázu lidského řádu. Přirozený rytmus života se umrtvuje, nelidskost a neorganičnost fašismu, systému vystavěného na zlu, ale jinak vyprázdněného, prosycuje vše živé. Zlo

¹⁴⁰ V obou dvou případech těchto lyricky pojatých filmových artefaktů (*Opasni put*, *Kaja, ubit ću te!*) není prostor dán balancování a analyzování rozporu nebo podobnosti mezi známou (nebo alespoň omezeně poznatelnou) historickou skutečností a jejím filmovým ztvárněním. Tyto dva snímky nám však ukazují další ze způsobů, jakými může být dějinná látka umělecky zpracována.

pokřivuje psychiku postav, které se přimykají k tomu nejtemnějšímu v zákoutích své duše. Okupátoři pronikají do oné malebnosti, ničí kulturní svědectví minulosti, ruší staletý klid a nakonec umírá i člověk rukou svého bývalého přítele. Stejně jako ve *Všech dobrých rodácích* i v *Kaja, ubit ću te!* zasahuje nepřírozená moc do koloběhu života, zcela ho rozvrací a deformuje vztahy mezi lidmi; stejně jako kolektivizace venkova imperativně působí i příchod okupátorů do dalmatského městečka. „Jořkova naivní slobodomyslnost se čím dál tím méně hodí do nové éry. V obci „převychovávaných“ lidí, kde jedni diktují vůli druhým a kde je člověk omezován ve svých nejbyťostnějších projevech, už není pro něho místo. Přivolává smrt nikoli ze zoufalství, nýbrž z nutnosti: Nezbyvá mu než dobrovolně opustit nastupující režim všeobecné převýchovy.“¹⁴¹ Podobně jako Jořka musí odejít i Kaja, citově subtilní lidský typ.

Vzhledem k naladění dobového publika na vlnu nového experimentálního, poetického jugoslávského filmu je nepřijetí Mimicova snímku dosti nepochopitelné. U publika film zcela propadl; z pulského festivalu se ani nedostal do distribuce. Diváci nejen, že film nepřijali, ale jejich projevy nevěle byly extrémní: podle pamětníka se při projekci dal slyšet silný pískot a do samotného režiséra se nespokojené publikum dokonce střefovalo kameny (!).¹⁴² *Kaja*, i přes to, že představoval nevídanou symfonii výrazových prostředků (a pravděpodobně právě z tohoto důvodu), byl pro diváctvo nestravitelný. Odborné kruhy naopak přijaly a dokázaly ocenit tuto výsostnou meditaci, tematicky na pozadí známých celosvětových událostí, uchopených jako kulisa pro příznačný motiv existence nevykořenitelného zla v člověku.

4.1.2 Umělecká reflexe dějinné skutečnosti

Všechny výše analyzované snímky z produkce Jadran filmu 60. let reflektují historické události spjaté s jugoslávským prostorem do období konce druhého světového

¹⁴¹ Hanuš, Milan. O poetičnosti *Všech dobrých rodáků*. *Film a doba* 1990, č. 6, s. 346.

¹⁴² Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 327.

konfliktu. Do svého rozboru jsem zařadila také některé výjimky (například Bulajićovy snímky analyzované v další kapitole reflektující období poválečného budování), které jsem pro jejich významnost pro studium příznačných motivů autorovy tvorby a jeho ztvárnění kolektivního hrdiny ve filmu při psaní práce vzala v úvahu. Všechna zmíněná díla je možno definovat podle způsobu, jakým dějinné události interpretují. Z hlediska tematického můžeme hovořit převážně o látce z období národněosvobozenického boje nebo o civilních příbězích v kulisách válečných událostí. Výjimku tvoří pouze snímek *Nevesinjska puška*, který reflektuje starší historické události. Napříč tímto dělením prochází další rovina, charakterizovaná dle způsobu uchopení historické, převážně válečné tematiky. V další kapitole se seznámíme s prvním typem těchto snímků, s filmovým spektáklem. Výše analyzované snímky jako *Kaja, ubit ću te!* nebo *Opasni put* nás naopak odkazují spíše k lyrickému podobenství, metafoře na pozadí neutěšených dějinných událostí. Největší skupinu tvoří filmové interpretace, které mohou do určité míry sloužit jako materiál pro historická zkoumání, analýzy a pro studium mimetického intervalu mezi obecně přijímanou a chápanou historickou skutečností a jejím uměleckým ztvárněním. V tomto okruhu se nejčastěji objevují snímky z partyzánského mikroprostředí. Jejich dějinné reminiscence však více než jako materiál pro naznačenou historickou analýzu slouží pouze jako pozadí zmíněným civilním příběhům nebo jako podloží okleštěné psychologizaci aktérů filmového příběhu, nejčastěji partyzánských bojovníků.

Zdánlivě bychom mezi takové snímky mohli zařadit i poslední dvě filmová díla ze zkoumaného období. Naznačím, proč právě tyto dva filmy z řady snímků mytologizujících partyzánský boj a primárně ideologicky působících na diváka vybočují. *Crne ptice* a *Kad čuješ zvona* zároveň patří mezi tři filmové výjimky z šedesátých let. Jde o snímky reflektující minulost a chorvatskou historiografii považované za díla chorvatská, která však nebyla natočena pouze v produkci záhřebského Jadran filmu (jejich autory jsou však chorvatští umělci). Časově poslední takovou výjimkou je níže analyzovaná *Bitka na Neretvě*, dílo spojených jugoslávských producentů v koprodukcii s dalšími zahraničními

produkčními subjekty. Chorvatská filmová historiografie a Chorvatský filmový archiv¹⁴³ jako instituce tento snímek počítají, ne zcela pochopitelně, do filmografie chorvatské.¹⁴⁴ Film *Crne ptice* vznikl nikoliv v produkci Jadran filmu, nýbrž v koprodukcí záhřebské produkční skupiny „Most“ a lublaňského Viba filmu a *Kad čuješ zvona* je dílem záhřebské Filmske radne zajednice a bělehradské produkční společnosti CFRZ.¹⁴⁵

Crne ptice Eduarda Galiće z roku 1967 o útěku z lágru, ve kterém vězni zažívají perverzní a absurdní hry na pomezí života a smrti ze strany svých ustašovských strážců, jsou stylistovně zajímavým snímkem plným napětí. Věznitelé plánují převoz vězňů na smrt, někteří z nich se snaží sebe a své druhy zachránit. I mezi nimi se však najdou pochybující, liknaví jedinci, zrádci, nebo napravení hříšníci. V zobrazení subtilní a utajené záškodnické práce zajatců v lágru, kteří nakonec i s minimem prostředků a sil přemohou své ustašovské trýznitelé, *Crne ptice* následují své filmové předchůdce. Krutost ustašovských vůdců je zosobněna v postavě jejich náčelníka, stylizujícího se do role posla boží vůle nebo samotného Boha, který převádí kontext biblických úryvků na své zvrhlé hry¹⁴⁶ a jako jediný na osamělé loďce jako tichý rybář přežívá útok vězňů. Mimo tyto biblické aluze snímek obsahuje i scénu bezmocného vězně, upínajícího se v beznaději k Bohu – tato scéna je řídkou výjimkou ve zkoumané produkci. V druhé polovině snímek i přes svou psychologickou přetříženost nabývá téměř meditativního charakteru a dle mého mínění zcela jistě patří mezi to vydařenější, co ve zkoumaném okruhu bylo vytvořeno – snímek překračuje hranice šablonovitých příběhů bojovníků proti ustašovskému teroru a divákovi otvírá prostor i pro umělecký zážitek.

¹⁴³ Chorvatský filmový archiv – Chorvatská kinotéka vznikla roku 1979 jako součást Chorvatského archivu (Arhiv Hrvatske, dnes Hrvatski državni arhiv). Na počátku sedmdesátých let minulého století bylo rozhodnuto o přerušení činnosti filmového archivu na celojugoslávské úrovni a o vytvoření archivních institucí republikových. V roce 1972 se dosavadní Jugoslavenka kinoteka stala archivem Socialistické republiky Srbsko, avšak Socialistická republika Chorvatsko na svůj archiv musela čekat až do roku 1979, odkdy začala shromažďovat svůj fond. Celojugoslávský fond, společně shromažďovaný do roku 1970, zůstal součástí archivu Jugoslávské kinotéky Soc. republiky Srbsko.

Na základě korespondence s Jurajem Kukočem, Hrvatska kinoteka, 19.4.2011.

¹⁴⁴ Jak již bylo řečeno v úvodu této práce, zařazení *Bitky na Neretvě* do oficiální chorvatské filmografie je přinejmenším diskutabilní a zakládá se zejména na nedostačujícím (a podobně nejednoznačném a taktéž problematickým) faktu, že autor *Bitky* Bulajić působil převážně v chorvatských filmových produkcích.

¹⁴⁵ <http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>, acces 17.4.2011.

¹⁴⁶ „Tamo gdje se nađu dvojica ili trojica od vas i spomenete ime ustaša, i ja ću biti među vama.“ Galić, Eduard. *Crne ptice*, 1:21:07.

Kad čuješ zvona je snímkem zcela svěžím a absolutně inovativním ve způsobu uchopení dříve již tolikrát zpracované válečné tematiky do zcela životného a věrohodného lokálního příběhu srbské vesničky s formujícím se partyzánským oddílem v těsné blízkosti vesnice katolické a muslimské, ovládané ustašovci. Autor scénáře i režisér Antun Vrdoljak toto výjimečné dílo zformoval na námět *Válečného deníku (Ratni dnevnik)* Ivana Šibla, který ve své knize popisuje svou válečnou zkušenost ve funkci politického komisaře. Pravděpodobně právě tento zdroj, osobnější než kterýkoliv jiný námět chorvatského historického filmu z 60. let, pomohl talentovanému Vrdoljakovi vytvořit originální a především autentické dílo, ilustrující nevykořenitelnost předsudků, absurditu války a zlo, slabost, smířlivost i nejednoznačnost, které je možno najít pohromadě v jednom člověku.

Příběh je rychle se odvíjejícím výsekem událostí, který nesměruje k vyvrcholení nebo k vlastnímu orámování, a i přes tíhu některých momentů zůstává velmi zábavným, (tragi)komickým. Nesmyslnost, ale zároveň nevyvratitelnost konfliktu sousedních vesniček je živena staletými předsudky a dávno odehranými událostmi, které zůstávají v paměti a „dědí“ se z otce na syna. Přesto je rozměr těchto šarvátek i dočasného smíření soupeřících vísek velmi lidský. Do příběhu jsou zcela organicky zakomponovány motivy partyzánských nešvarů, zrady, krvelačnosti a touhy po pomstě nebo unáhleného a krutého odsuzování „zrádců“ k smrti bez řádného soudu a vyšetřování. Dříve glorifikované nadšení partyzánských bojovníků, v jejichž příbězích je pochybování nebo chybování povoleno pouze nižším hodnostem a je pouze dočasné a v každém případě odsouzeníhodné, se v *Kad čuješ zvona* rozšiřuje na celou hierarchii formující se partyzánské vesničky. Ctnosti bojovníků v národněosvobozeneckém boji, s jakými jsme často setkávali v příbězích mytologizujících toto období, jsou zde absolutně relativizovány silnými akcenty na zdánlivou malost, ale přirozenost a opravdovost lidského počínání. Toto založení je více než politickými hesly formováno na základě omezené osobní zkušenosti nebo prostě nevyvratitelného lidství v člověku (i s jeho nepříliš obdivuhodnými zákoutími), které

protíná svět postav na všech stranách barikády.¹⁴⁷ Podobné tlumočení složitého období dějin do té doby v chorvatském historickém filmu nebylo zvykem.¹⁴⁸ Autor se nevyhýbá ani tematizování náboženské mnohosti, která byla typická nejen pro region, jenž posloužil jako pozadí tomuto filmovému příběhu, ale i pro celou tehdejší Jugoslávii. Během celých 60. let se aluze na náboženskou mnohostrannost Jugoslávie v chorvatských historických snímcích neobjevovaly, a s nimi nebyla tematizována ani mnohostrannost národností. Hrdinové byli spíše unifikováni – ať už masový hrdina, odpovídající kolektivu jugoslávského lidu (př. Bulajić), nebo představitel partyzánských sil, pocházející odkudkoliv, ale naplňující podmínku ideového společenství bojovníků za nové pořádky. Výjimkou byl pouze *Deveti krug*, všímající si problematiky židovského pronásledování během druhého světového konfliktu¹⁴⁹ a *Nevesinjska puška*, která se ale více soustředila na dichotomii křesťanského světa (do něj patřily všechny národy splývající pod ideou osvobození křesťanských oblastí) a světa muslimského v hlubší historii jugoslávského prostoru.

Ztvárnění všech stran do konfliktu zapojených ve Vrdoljakově snímku však postrádá černobílou typologii postav, typickou pro ostatní analyzované partyzánské snímky. Postavy ze srbské vesničky i jejich nepřátelé podléhají své vnitřní podobě více než válečné mašinérii. Figury jsou do značné míry určeny svým okolím, do kterého patří, ale které není zcela nepropustně uzavřeno. Postavy mezi jednotlivými stranami mohou přecházet - jsou součástí rodového celku, ale v jeho rámci jsou ovládány svými osobními, vnitřními silami.

¹⁴⁷ Popsané přesně ilustrují i výroky vůdce formující se partyzánské vesničky, který odmítá konflikt jako takový, jak byl chápán příslušníky NOB. Vidí ho z perspektivy příslušníka skupiny, která nebojuje za ideály proti anonymnímu nepříteli, nýbrž se brání před útoky konkrétního agresora v jeho bezprostřední blízkosti. „Nismo baš prava vojska. Nema baš previše reda.“ „E, da ti ja kažem. Neću ja ovdje nikakve vojske. Nismo mi država koja ratuje, nego brate selo koje su napali. Mi čuvamo svoje kuće. A ja kad bi moga', zatro bi ja vala sve putove, jer cestama dolaze i vojske, i bolesti, i sve nevolje.“ Antun, Vrdoljak. *Kad čuješ zvona*, 0:20:39.

¹⁴⁸ Následující a velmi podobný Vrdoljakův snímek *U gori raste zeleni bor* byl promítán na filmovém festivalu v Pule, kvitován publikem i přijat politickým aparátem. Po událostech Chorvatského jara však mocenské struktury v posuzování uměleckých děl změnily názor, staly se přísnějšími a film se přestal promítat v kinech a posílat na festivaly, i přestože nebyl přímo zakázán.

Na základě korespondence s Jurajem Kukočem, Hrvatska kinoteka, 19.4.2011.

¹⁴⁹ Židovství je takto však vnímáno jako okrajový fenomén, existující vedle tehdejší komplexity tří monoteistických věr - v podobném duchu, jako byla genocidů Židů vnímána i u ostatních národů. Dílo, které by tuto náboženskou komplexitu jugoslávského prostoru skutečně tematizovalo, se během 60. let v chorvatském historickém filmu neobjevuje.

Protivníci formující se partyzánské vesnice k jejím postavám netvoří přirozený kontrapunkt, jak jsme byli doposud zvyklí, nýbrž jsou vykresleni zcela neutrálně a smířlivě v duchu oné relativizace ostrých charakteristik válčících stran a jejich ideových předpokladů.

5. Veljko Bulajić a filmový spektákl

5.1 Tvůrčí cesta Veljka Bulajiće k filmovým opusům

Veljko Bulajić, ambiciózní filmový režisér a autor velkofilmů 60. let reflektujících období národněosvobozenického boje se způsobem své tvůrčí práce a jejím pojetím značně odlišoval od ostatních režisérů, tematizujících minulost v chorvatském filmu, a to zejména svým plně angažovaným, velikášským pojetím tvorby. Slouží nám jako zářný příklad celojugoslávského tvůrce, fluktuujícího mezi výrobními centry po celé Jugoslávii. Na počátku 50. let strávil nějaký čas na legendární italské filmové škole v Římě Centro sperimentale,¹⁵⁰ kde měl možnost se setkat s předními italskými neorealisty. Tyto zkušenosti se však více než na jeho osobním tvůrčím rozvoji projeví na vlídnějším přijetí Bulajiće jako režiséra filmovými kruhy.

Autor nedostatek své tvůrčí invence často vyvažoval velkým úsilím a organizátorským talentem. V jeho dřívějších filmech z 50.let a počátku let šedesátých, jako byly *Rat*, *Vlak bez voznog reda* nebo *Kozara*,¹⁵¹ můžeme vysledovat některé obrysy, typické pro autorovu pozdější tvorbu. *Vlak bez voznog reda* z roku 1959 je, podobně jako autorovy analyzované filmy z 60.let, značně schematický a naplněný všepřítomnou budovatelskou propagandou, která má publiku pomáhat otevírat cestu do nového poválečného života. Podobně jako ve filmu *Uzavreli grad*,¹⁵² který dále analyzují, se na pozadí historických událostí objevuje laciný milostný příběh mezi dívkou a chlapcem a další prostor příběhu zůstává i pro sledování dalších lidských vztahů. Onou historickou kulisou je zde stěhování kolonistů do úrodnějších oblastí, kde mají příležitost společně započít lepší život

¹⁵⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0119819/bio>, acces 16.5.2010.

¹⁵¹ Ne všechna autorova díla zmiňovaná v této práci pocházela z dílny záhřebského Jadran filmu nebo analyzovaného období. Uvádím je však z toho důvodu, že se v nich zcela přesně odráží Bulajićův pracovní přístup. Srov. Šakić, Tomislav. Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog. *Hrvatski filmski ljetopis*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008, č. 57-58, s. 14-26.

¹⁵² Oba snímky (*Vlak bez voznog reda*, *Uzavreli grad*) nepatří do zkoumané kategorie filmů reflektujících dějinné události ohraničené rokem 1945, nýbrž odrážejí období poválečné industrializace a kolonizace. Přesto je uvádím, neboť napovídají mnoho o autorově způsobu tvorby provázané s ideologií a jejími schémata.

(pochopitelně v duchu socialismu) a za doprovodu otřepaných hesel („*Živila agrarna reforma!*“). Na rozdíl od autorových pozdějších masových počinů, jakými byla *Bitka na Neretvi* nebo *Kozara*, si autor zde ještě dovoluje namísto patetické tragiky užít i některých komičtějších motivů. Tomu pochopitelně nahrává samotné téma příběhu, i přes to, že obvykle bývá žánrové směřování uměleckého díla formováno spíše přístupem autorů než zvoleným tématem. Bulajić jde však ještě dále: v tomto snímku, velmi netradičně pro podobné budovatelské fresky, se však dokonce objevuje postava, která opovrhne hodnotami svého okolí a nabízenou půdou a raději se odejde toulat. I přes to mezi ní a divákem autor nechá vzniknout určitému porozumění a sympatii. Strnulé promluvy herců však působí značně divadelně. Hlavním protagonistou filmu je lidská masa, originalnost postav nebo tvůrčího pojetí se rozplývá v ideji a jejím zhmotnění ve všepřítomném optimismu.

V duchu Bulajićovy poválečné tvorby 50. a 60. let, která se nevymyká ani formálně, ani po ideologické stránce zažitému poválečnému úzu smazávat rozdíly mezi národy Jugoslávie a jejich vyznáními, se ve *Vlaku bez voznog reda* se explicitně nebo průkazně neobjevují žádná bližší národní specifika. Jediným prvkem popisu osob je většinou to, že jde o bývalé partyzány a jejich rodiny.

Snímek byl průlomový z hlediska prolomení uměleckého mlčení k velké poválečné, vládou sponzorované migraci obyvatelstva z neúrodných velebitských oblastí do plodnějších panonských nížin po odstěhovavších se Němcích¹⁵³ - téma tohoto Bulajićova hraného celovečerního filmu předtím zobrazil jen v podobě krátkého dokumentárního snímku srbský tvůrce Radoš Novaković v roce 1946.¹⁵⁴

Bulajićův sen o vytvoření velké produkce s masou účinkujících, pyrotechnickými efekty a bohatým rozpočtem se částečně vyplnil v jeho dalším filmu *Rat* (1960), jehož scénář vytvořil samotný Cesare Zavattini, spisovatel a autor scénářů k filmovým opusům, jako byly *Zloději kol* nebo *Zázrak v Miláně*, spoluzakladatel italského neorealismu. Film

¹⁵³ Viz Goldstein, Ivo. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber, 2003, s. 310.

¹⁵⁴ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 239.

o nukleární katastrofě ve vymyšlené, ale možné válce s pacifistickým nádechem. V tomto snímku již dostává tvar autorovo upřednostňování práce s hereckými masami a velkolepými pyrotechnickými efekty před subtilnějším a niternějším hereckým vyjádřením - ploché nepropracované postavy navíc s nedostatkem prostoru pro rozehrání individuálních lidských situací v jeho filmech poukazují na to, že práce s hercem pro něj není silnou stránkou. Typické autorovo upřednostnění ideologické motiviky jeho filmů a jeho odklon od estetických norem výstavby filmového díla a směřování k velkým, masovým produkcím založeným na efektech a grandióznosti je však spíše než odrazem přetrvávajícího estetického úzu zcela přirozeným autorovým vyjádřením, jemu plně vlastním. Všechny tyto postupy výstavby filmového díla, které se počaly v Bulajícově tvorbě rodit na konci 50. let a které byly výše popsány, se naplno rozvinou v Bulajícových historických *velkodílech* 60. let.

Uzavreli grad z roku 1961 o lidech shromážděných na stavbě velké pece v komplexu výstavby Zenica v době masivní industrializace, poválečné obnovy a výstavby, kteří se každý po svém vyrovnávají s touto situací, nepřímo navazuje na předchozí Bulajícův film *Vlak bez voznog reda*. Oba filmy je možno posuzovat shovívavě; oproti dalším Bulajícovým velkoprodukcím si zachovávají částečnou snahu o střízlivý realizmus, tak, jak ho měl Bulajíc možnost poznat během svého učení v Centro sperimentale. Je však nutné tento autorův „realismus“ brát s rezervou. Svému italskému inspiračnímu zdroji je velmi vzdálený a jde tu spíše o věrnější kresbu postav a střízlivější přístup než v autorových následujících válečných megadílech. Kriticky to Goulding zhodnotil ve svém příspěvku, kde mu neuniká idealizace a zjednodušování situací postavených do filmového příběhu.¹⁵⁵

Po shlédnutí filmu se mu nedá upřít rozdílnost od pozdějších Bulajícových válečných fresek na téma národněosvobozenického boje. I přes všudypřítomný optimismus a sílu společenství masy, která v příběhu vždy předstihne individuum, autor ponechal část prostoru pro rozehrání jednotlivých osudů i některým postavám. V mozaice lidských charakterů je největší pozornost věnována vedoucímu výstavby Šubovi, který si, na rozdíl

¹⁵⁵ Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 60.

od bezejmenných a plochých postav následujících filmů *Kozara*¹⁵⁶ a *Bitka na Neretvi*, může dovolit jistou ambivalentnost svého charakteru a také osobní porážku v budovatelském běsnění, která je způsobena Šubovou lidskostí, ale i chybováním, a která je autorem vnímána s určitou dávkou soucitu. Ambivalentnost, morální lidská nízkost, nerozhodnost a hlavně nedostatek budovatelského nadšení a pochybování o smyslu společné práce, na které se sešli, je dovolena i ostatním postavám; nakonec jsou však osobní prohry a pochyby členů společenství rozptýleny. Ani postavy, kterým autor nedovolí překročit rámeček iluzivní černobílé typologie a které často provázejí sentimentální a téměř absurdní explikace a zápletky, se však nikdy nedostávají do pozice hybatele děje; tím vždy zůstává společenství. V závěru filmu, stylizovaného do „optimistického realizmu“, jak tento filmový formát, ve kterém převažuje idealizace skutečnosti a očekávání optimistické budoucnosti nad zobrazením životní pravdy v celé její mnohosti a dichotomii, Škrabalo s lehkou ironií pojmenovává,¹⁵⁷ do Zenice přijíždějí další masy pracovníků a plánovaná práce na druhé vysoké peci pro tavení oceli začíná.

Tímto snímkem, který vznikl v produkci bělehradského Avala filmu, začíná autorovo putování po filmových centrech celé Jugoslávie.¹⁵⁸ Jak si všímá Škrabalo, i když autorovým útočištěm i nadále zůstával Záhřeb,¹⁵⁹ je možno režiséra označit za tvůrce skutečně jugoslávského, neboť se věnoval historicko-sociálním tématům společným všem republikám Jugoslávie, bez specifických pro jednu oblast.¹⁶⁰ Při výběru filmů, které jsou zařazovány do jednotlivých národních kinematografií i kinematografie domácí, se chorvatská filmová historiografie řídí zejména hlediskem produkčním.¹⁶¹ Z tohoto důvodu není film *Uzavreli grad* vnímán jako součást chorvatské filmografie. O jeho

¹⁵⁶ Analýza tohoto opusu není dle mého uvážení třeba, neboť *Kozara* využívá velmi podobných ideologických, produkčních a uměleckých schémat jako dále podrobně popsaná *Bitka na Neretvi*.

¹⁵⁷ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 242.

¹⁵⁸ Např. jeho další film *Kozara* vznikl v produkci Bosna filmu.

¹⁵⁹ Autor se narodil v černohorském Nikšići.

¹⁶⁰ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 243.

¹⁶¹ Pouze výjimečně (a spíše utilitárně) se připouští do seznamu chorvatských filmů zařadit taktéž snímky koprodukční (př. *Crne ptice* – Producenta grupa Most Zagreb a Viba film Ljubljana), na kterých se v první řadě podílí „zcela nebo částečně instituce se sídlem v Chorvatsku“ nebo snímky, které „svým tvůrčím přínosem mají charakter chorvatského filmu“. Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 565. Škrabalův postoj se plně shoduje se systémem kategorizace filmů Chorvatského filmového archivu, viz výše a <http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>, acces 15.3.2011.

zařazení do této práce jsem se však rozhodla na základě výrazné osobnosti jeho režiséra a spoluautora na scénáři Bulajiće, který většinu svých tvůrčích počinů vytvořil v produkci záhřebského Jadran filmu a Chorvatsko bylo jeho domovem. Myslím, že reflexe tohoto snímku v mém textu může napomoci lepšímu pochopení autorova vývoje v celé šíři jeho mezirepublikového působení i reality tehdejšího stavu jugoslávské, respektive chorvatské kinematografie (esteticko-ideologický úzus).

5.2 Bitva na Neretvě

Film *Bitva na Neretvě*, který filmový historik Škrabalo řadí mezi tzv. „revoluční fresky“,¹⁶² vznikl o dvacet let později než filmy jemu podobné z prvního poválečného období jugoslávské kinematografie. Přesto si však zachoval mnoho z jejich typologie, vlastní autorovi jako jeho osobitý výrazový systém. *Bitka na Neretvi* (*Bitva na Neretvě*) z roku 1969 byla skutečným fenoménem jugoslávského filmu; později ukážeme, že spíše fenoménem politickým, ekonomickým a společenským než uměleckým.

Film byl již od počátku své realizace obklopen grandiózní aureolou. Režisér Bulajić, který si, jak jsme již poznali dříve v této kapitole, oblíbil masové scény¹⁶³ a celkově takový způsob natáčení, který rozhodně nelze označit za komorní, pracoval na filmu čtyři roky. Samotné natáčení trvalo osmnáct měsíců, což je v měřítkách ostatních evropských i amerických velkoprodukcí extrémně dlouhá doba. Projekt *Bitky na Neretvi* byl něčím, co přesahovalo hranice filmové tvorby, něčím, co do sebe vtělilo široké celospolečenské a ideologické podloží. Film se stal jakýmsi „národním dítětem“ i v tom smyslu, že reprezentoval jugoslávskou kinematografii i tamní společenský a ideologický řád v zahraničí - když už ne jako film vynikajících uměleckých kvalit, tak alespoň prostřednictvím oné legendy, která byla okolo filmu (a zejména toho, co se film snažil tlumočit) vytvořena. Tato legenda se někomu mohla zdát spíše jako nafouknutá bublina,

¹⁶² Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 164.

¹⁶³ Srov. Kurelec, Tomislav. *Filmska kronika: Zapisi o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM; Hrvatsko društvo filmskih kritičara, 2004, s. 16.

uměle vytvořený konstrukt o filmu s gloriolou, jehož hlavní rys byl možná vytvořen až ex post zásluhou jeho silného ekonomického a zejména ideologického podhoubí. Tento film, značně politicky zatížený, se sebezprezentoval vlastně ještě v době před svým uvedením do kin, kdy diváctvo s napětím očekávalo příchod nejdražšího filmu v historii Jugoslávie^{164,165} (cena doteď není zcela zřejmá, ale počítá se přibližně s 57 milióny dinárů,¹⁶⁶ což byl na tehdejší poměry nevídaný výdaj). Na vzniku filmu se podílela i Jugoslávská národní armáda s 10.000 vojáky a velkým množstvím vojenské techniky, jejíž služby byly tvůrci filmu k dispozici zdarma - produkce platila pouze za vystřelenou municí. Pomoc JNA byla obrovskou položkou v rozpočtu filmu, jehož skutečná celková cena po připočítání i této části byla vyčíslena na 15 miliard tehdejších dinárů.¹⁶⁷ To, že se stát natolik angažoval ve výrobě tohoto filmu, však bylo významným mezníkem pro tvorbu následující dekády.¹⁶⁸

Premiéra na Den Republiky 1969 byla spektakulární událostí a odehrála se v nově postavené sarajevské Skenderiji, v jejíž blízkosti byly dokonce zbourány staré domy, které by akci vadily a kazily výhled. K této příležitosti se sjela celá řada zvučných jmen světa filmového byznysu jako Sophia Loren, Carlo Ponti, Omar Sharif nebo Robert Favre Le Bret; pro návštěvníky z řad hostů, novinářů i kritiků byly z Paříže a Říma vypravovány zvláštní letadlové linky.¹⁶⁹ O filmu tehdy mluvila celá země, spekulovala o něm i zahraniční periodika. Jako filmový plakát posloužila část plátna Únos Sabineek samotného Picassa, od něž produkce filmu získala osobní „věnování“ s názvem filmu a malířovým

¹⁶⁴ Film se stal v historii Jugoslávie i filmem nejsledovanějším. To je však třeba brát se značnou rezervou, protože výsledný počet diváctva stoupal i díky povinným projekcím filmu po celé zemi pro vojáky a žáky škol. Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 362.

¹⁶⁵ Spolu se scénami válečné vřavy byly hlavním lákadlem pro diváky pyrotechnické efekty. S nimi bylo dokonce spojeno neštěstí v podobě lidské oběti jednoho z kameramanů, smrtelně zraněného.

¹⁶⁶ Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984, s. 289-290.

¹⁶⁷ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 361.

¹⁶⁸ Po *Bitvě na Neretvě* se objevila celá řada podobných snímků s tématem národněosvobozeneckého boje, na jejichž financování se stát rád podílel (na rozdíl od dřívější (ne)angažovanosti, která začala klesat v polovině padesátých let) výměnou za díla s odpovídajícím ideologickým působením. Navíc prostřednictvím státních subvencí od počátku 70. let bylo možno také ze strany státu ovlivňovat skladbu filmové výroby - vládnoucí garnitura nebyla spokojená s vlnou tzv. černého filmu zejména šedesátých let, který se proslavil i za hranicemi Jugoslávie, a výrazný styl těchto tvůrců se rozhodla změnit. Tamtéž, s. 367-368.

¹⁶⁹ Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984, s. 291.

podpisem nad výsekem malby. Film byl prodán do osmdesáti čtyř zemí a nominován na Oscara za nejlepší cizojazyčný (tedy neanglicky mluvený) film. Vedle světových hvězd přítomných na premiéře filmu, kterými se Tito mimochodem při této příležitosti rád obklopoval a jejichž pozornost již stárnoucímu prezidentovi dělala velmi dobře (z premiéry existuje mnoho fotografií Tita se zahraničními hosty v družném rozhovoru nebo Tita obklopeného celou řadou krasavic domácího i zahraničního filmu) se na premiéře objevila celá domácí politická a diplomatická honorace, váleční veteráni a dokonce i někteří představitelé spojeneckých sil z doby války.¹⁷⁰

„Hvězdné“ bylo i obsazení filmových rolí Bitvy na Neretvě - účinkujícími byli oscaroví Yul Brinner a Orson Welles, ruský scénárista, režisér a herec Sergej Bondarčuk a italský herec Franco Nero. Toto herecké obsazení spolu s velmi drahými davovými scénami, přehlídkou vojenských akcí a techniky a dalšími až megalomanskými sekvencemi¹⁷¹ bylo jako součást pyrotechnického představení, jakým film bezpochyby byl, velice nákladné. Režisér Bulajić spolu se svými producenty využili nejen prostředků z fondů na podporu kinematografie (které byly v porovnání s ostatními zdroji rozpočtu téměř zanedbatelné), ale také příspěvků různých domácích hospodářských organizací¹⁷² (což nebylo vůbec těžké v případě takto ideologicky exponovaného filmu) nebo od zahraničního distributora. V neposlední řadě se spolehl též na již zmíněnou pomoc Jugoslávské lidové armády.

Film se stal v podstatě celým mýtem, vyživovaným zejména ideologií a společenskou situací, které byly samy o sobě smyslem, a filmové dílo jako takové z hlediska obsahového a zejména uměleckého bylo nerelevantní. Ideologický záměr filmu je celkem zřejmý a není nutné jej podrobit hlubší analýze; tato patetická a sentimentální oslava partyzánského boje, povětšinou tragická (občas však i s téměř anekdotickými momenty), otevřeně předvádí

¹⁷⁰ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 366.

¹⁷¹ Štáb nechal např. do povětří vyhodit obrovský most; detonace však neproběhla podle plánu, a tak byla torza mostu přemísťována nazpět; nový most pro obyvatele oblasti byl však postaven až na základě jejich protestů v tisku až o několik let později. In: Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 361.

¹⁷² Úplný seznam všech sponzorů z řad společností a družstev je publikován v knize *Bitka na Neretvi*: Munitić, Ranko (ed.). *Bitka na Neretvi*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969, s. 318-319.

svůj leitmotiv. Princip výstavby tohoto filmového díla odpovídá úzu prvních pěti let jugoslávské kinematografie, který byl představen v předcházejících kapitolách. Autor si neklade otázky vytyčované novou realitou, nýbrž dílo má spíše funkci utvrzovací v oprávněnosti revolučního boje, potřebného pro výstavbu nové budoucnosti jugoslávského národa, která v době vzniku filmu byla již žitou *skutečností*. Ráda bych však upozornila na některé momenty, které považuji pro recepci tohoto filmu za důležité. Záměrem pro mne není zkoumat historické archivní materiály a sledovat ofenzívu den za dnem,¹⁷³ ale spíše se pokusit určit některé signifikantní prvky stavby filmového díla a jeho zobrazovacího způsobu.

Dalším z takových nosných témat vztahujících se k analyzovanému filmovému dílu je po jeho mytologizaci otázka dokumentárnosti, lépe řečeno tvůrčí potřeby příběh rekonstruovat ve vztahu k historické pravdě a podobnosti. Balancování *Bitvy na Neretvě* mezi chtěnou autentičností (která je v některých momentech filmu exponována, jindy téměř nepřítomna) a sférou abstraktně ideologickou se ve filmu i v jeho reflexích často objevuje. Většina postav ve filmu neodpovídá známé historické skutečnosti¹⁷⁴ a často víme pouze jejich křestní jména. Vzhledem k tomu, že hrdinství a nezdolná morálka celého kolektivu bojovníků za novou budoucnost jsou dost silnými příznačnými motivy filmu, je to pochopitelné. Film s divákem komunikuje pouze omezeně; jeho idea je natolik absolutní, že divák se ocitá stranou a s postavami se téměř neidentifikuje. Možnost identifikace je v podstatě potlačena – o postavách se dozvídáme velmi málo a často

¹⁷³ Existuje kniha, jejíž kolektiv autorů se snaží o přiblížení celého fenoménu „Neretvy“, tedy materiálů s obecně přijímanou historickou reflexí této události, fenoménu jejího filmového ztvárnění a autorského subjektu. Její nejobsáhlejší pasáž tvoří ucelený soupis všech písemných a jiných záznamů osobního charakteru i určených veřejnosti, vztahujících se k nejdůležitějším etapám bitvy. I přes oslavný tón ve vztahu k této dějinné etapě v úvodu je sympatický přístup editora, který si za cíl neklade posuzování adekvátnosti autorského (filmového) zpracování tématu nebo historiografický výpis, nýbrž předložení archivního materiálu, který se k jednotlivým fázím konfliktu vztahuje a pomáhá vytvořit ucelenější vizi mezi pramennými a dějinnými fakty a jejich zpracováním ve větší a také subjektivní komplexnosti pojetí. Publikace však patří do období celospolečenského masového zájmu o téma na pozadí uvedení Bulajićova filmu. Munitić, Ranko (ed.). *Bitka na Neretvi*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969.

¹⁷⁴ <http://www.generals.dk>, acces 5.4.2010; <http://www.axishistory.com>, acces 5.4.2010; Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998. Pravděpodobně pouze postava filmového generála Lohringa může být inspirována generálem Alexandrem Löhrem, velitelem Luftwaffe, který padl do rukou slovinských partizánů, byl uvězněn, obviněn z válečných zločinů a nakonec v Bělehradě popraven. <http://wehrmacht-history.com/personnal/1/loehr-alexander-luftwaffe-personnal-file.htm>, acces 21.3.2011; srov. http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_L%C3%B6hr, acces 21.3.2011.

dochází k přeseknutí vznikajícího napojení mezi postavou a divákem v okamžiku, kdy začalo vznikat (jestli vůbec). Podrobnější psychologizace vnitřního prožívání postav je omezena pouze na občasné sentimentální výlevy, stejně ale klouzající po povrchu lidského prožívání, a doprovázená falešnou akcentuací vyhocených citových prožitků. Ikoničnost, typizace a zobecňování ve vytváření charakterů, jakož i vetknutí protagonistů do nepřirozeného společenského řádu v příběhu nás v případě tohoto monumentálního projektu na oslavu morální síly partyzánského odboje nepřekvapí.^{175,176} Nemožnost bližšího definování filmových charakterů kontrastuje s užitím Titovy postavy, která je ve filmu jako jediná historicky blíže určitelná a rozpoznatelná, avšak ve snímku přímo nevystupuje; o její přítomnosti se dozvídáme pouze náznakově a pomocí zástupných předmětů a informací - např. pomocí písemného nařízení s jeho podpisem, které si partyzáni předávají mezi sebou s tichou úctou. Každý Titův vojenský pokyn, bojovníkům předávaný nepřímo pomocí jeho zástupců, má absolutní platnost a je plněn s poslušností. Jeho tvář se tedy ve filmu neobjeví, ale jeho přítomnost je cítit v každém záběru; Tito nad postavami figuruje jako neviditelná, ale všeobjímající a všudypřítomná síla, jejíž význam není ničím a nikým zmenšován ani potlačen - ostatní filmové postavy jsou historicky neidentifikovatelné.

Popsanou nejednoznačnost v oblasti postav se autor snaží nahradit v oblasti efektů a v podrobném, až pedantském zobrazování vojenských operací a techniky - některými nadšenci pro vojenskou techniku je však akurátnost jejího užití spíše zpochybňována,¹⁷⁷ což osobně nemohu posoudit, avšak pro neodborného diváka celé bojovné hemžení působí

¹⁷⁵ Srov. Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004, s. 20-21.

¹⁷⁶ Můžeme si všimnout zejména ostré opozice mezi krutou a na nic se neohlížející válečnou strategií Říše a nepřátel (i když toto zlo je v příběhu odstupňováno – např. Italové jsou podáni mnohem shovívavějším způsobem než Němci atd.) a partyzánskou družinou, ve které platí zákon upřednostňování lidského života před jakoukoliv pozici vojenskou výhodou, která by lidský život mohla ohrozit. Lidské ztráty jsou přípustné v případě, pakliže zamezí ještě větší ztrátě na lidských životech, a často jsou důsledkem dobrovolného rozhodnutí obětujících se individuů. Humanita partyzánské skupiny, která s sebou do bezpečí vláčela stovky kilometrů nemocné a raněné, je mnohonásobně zdůrazňována, a podle této skutečnosti se pro tuto nepřátelskou ofenzívu v domácích kruzích často užívá termínu „Bitka za ranjenike“.

Je možno si povšimnout také dalšího atributu uspořádání nepřátelených stran (podobně, jako tomu bylo ve snímcích *Signal nad gradom* nebo *Dvostruki obruč*), a to technického i početního znevýhodnění vítězných partyzánů oproti nepřítelům.

¹⁷⁷ <http://www.csfd.cz/film/16639-bitva-na-neretve-bitka-na-neretvi/>, acces 6. 4. 2010.

relativně věrohodně. Zobrazení válečné vřavy a vojenských operací je sice monumentální, ale na mnoha místech nepřehledné a nekompaktní.¹⁷⁸ Tato přecitlivělá autentičnost (jde o scény válečné vřavy s přehlídkou vojenské techniky nebo o další technické nebo pyrotechnické efekty jako vyhození mostu do vzduchu aj.) je dosti pedantická a svou délkou narušuje narativní tok. Obsahová nehomogenita snímku ve smyslu k odkazování ke skutečnosti a k potlačení tohoto odkazování vyvolávají dojem, že cílem autora bylo zejména vyzdvihnout koncept ideologický, vedle kterého autenticita díla hraje pouze podružnou úlohu a je spíše prostředkem k dosažení kýženého výsledku – účinku na diváka, i když se výsledek tváří jako nezpochybnitelný výsek skutečných událostí. Poměrně přesně tento rozkol mezi autentičností a službou ideologii formuloval po shlédnutí filmu sám Tito, který se pro dílo velmi nadchl: „Iniciátorem a režisérem toho filmu byl Veljko Bulajić a mohu říci, že výborně splnil tento úkol, že dosáhl toho, co jsme od něho i očekávali ... Myslím, že *Bitva na Neretvě* je velmi dobrý film a že přispěje lepšímu porozumění našemu čtyřletému boji na celém světě. ...Teď bych nemluvil o tom, jestli je v něm vše do detailů správné, ale v celku film věrně líčí jednoměsíční boj, který jsme vedli, v neustálém obležení.“¹⁷⁹ Mohlo by se zdát, že výsledná podoba snímku odpovídá pasivitě jeho režiséra, který se pouze podrobil onomu estetickému revolučnímu úzu. Já jsem přesvědčena o opaku: dominantní ideologický zobrazovací způsob, dost se překrývající s typickými estetickými normami jugoslávského socrealizmu po válce, pravděpodobně napomohl Bulajićovi ke splnění jeho megalomanské touhy po spektakulárním filmu a plně

¹⁷⁸ Tuto nepřehlednost, částečně vyvolanou i častým použitím velkých celků, v jejichž prvním plánu se objevuje známá herecká hvězda na pozadí s ohromnými pohyby lidských mas a válečných strojů, filmový historik Zvijer šťastně označuje za jeden z ideologických prostředků filmu. Velikost mas a spektakulárnost celého pojetí tak tlumočí i důležitost celého konfliktu a jeho význam pro celkovou přeměnu politického uspořádání Jugoslávie po válce, vítězném tažení partyzánských protifašistických sil. Popsané snažení osvoboditelů tak nabývá mytologického charakteru a je sakralizováno. Masovost a fenomenálnost bitvy zároveň napomáhá jejímu ideologickému ztotožnění s celým druhým světovým konfliktem v jeho vážnosti. Zvijer, Nemanja. Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog analizi filma na primeru *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića. *Hrvatski filmsku ljetopis*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2009, č. 57-58, s. 27-40.

¹⁷⁹ „Inicijator i režiser tog filma bio je Veljko Bulajić i mogu da kažem da je odlično izvršio ovaj zadatak, da je postigao ono što smo mi od njega i očekivali ... Mislim da je *Bitka na Neretvi* vrlo dobar film i da će doprinijeti boljem razumijevanju naše četvorogodišnje borbe u čitavom svijetu. ... Ne bih sada govorio da li je u njemu tačno sve do detalja, ali u cjelini film vjerno prikazuje jednomjesečnu borbu koju smo vodili, stalno opkoljavani.“ Borba, 1. 12. 1969 In Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 360.

odpovídal jeho tvůrčí přirozenosti. Toto autorovo pnutí je evidentní i přes jeho zlehčující rozpačité výroky typu „Nesnáším spektakly ... i přes to, že jsem zrealizoval nejdražší film v Evropě“¹⁸⁰ a nemůže být zastřeno ani jeho dalšími výroky, ve kterých se stylizuje do role pouhého posla zprostředkovávajícího vznešené ideje NOB a nového společenského uspořádání bez nároku na vlastní tvůrčí existenci: „Až na vás přestanou působit tyto filmy, zapomeňte na to, že i já existuji.“¹⁸¹

Může se zdát překvapivé až absurdní, že je Bulajićův autorský subjekt v mé analýze vnímán jako element rozhodující o výsledné podobě díla i jako hlavní hybatel jeho vzniku. I přes to, že je třeba tyto otázky v tehdejších podmínkách vnímat komplexněji a i v obecnějším smyslu vždy závisí na dalších politických a produkčních podmínkách, v popsaném Bulajićově případě autor splňuje úlohu kontrolujícího tvůrce. Nelze přímo hovořit o filmu autorském, protože tento pojem ve filmové historii nabývá jiného smyslu, ale je třeba poukázat na to, že Veljko Bulajić byl téměř ve všech případech zde vzpomínaných děl spoluautorem filmového scénáře¹⁸² (a to je už je důvod celkem postačující k ovlivňování výsledné podoby díla). V případě jeho prvního celovečerního hraného filmu *Vlak bez voznog reda* byl dokonce autorem námětu. Jeho bratr Stevan Bulajić s ním spolupracoval na scénáři filmů *Bitka na Neretvi* a *Kozara*. Byl také autorem námětu a spoluscénáristou filmu *Sarajevský atentát*, který vznikl v československo-jugoslávské koprodukcí roku 1975.¹⁸³

To, co v dějinném vývoji následovalo po dílčím vítězství části Národní osvobozené armády Jugoslávie v bitvě na Neretvě, ve filmu podaném velmi oslavně

¹⁸⁰ „Mrzim spektakle ... iako sam realizirao najskuplji film u Europi“ Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 367.

¹⁸¹ „Kada na vas prestanu da deluju ovi filmovi – zaboravite da i ja postojim.“ Volk, Petar. *Veljko Bulajić ili Kako u masi pronaći čoveka*. In Munitić, Ranko (ed.). *Bitka na Neretvi*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969, s. 303-316. V této své krátké větě Bulajić možná nevědomě poukázal i na to, že jeho filmy na diváka působí, což můžeme číst i tak, že mají ideologický účinek. Obecně je vliv uměleckého díla na diváka samozřejmostí, ve válečných jugoslávských spektaklech jde však o něco více než o běžnou míru působení a interakce mezi dílem a divákem; ovlivňování úsudku diváka je zde důležitým atributem takového díla a cílem různých zainteresovaných subjektů.

¹⁸² S výjimkou filmu *Rat*, jehož autorem scénáře byl Cesare Zavattini.

¹⁸³ <http://www.imdb.com/title/tt0073660/fullcredits#writers>, acces 21.3.2011; <http://www.imdb.com/name/nm0119818/>, acces 21.3.2011.

a radostně, již tolik optimistické nebylo.¹⁸⁴ Ve filmování těchto tragických událostí Bulajiće následoval Stipe Delić filmem *Sutjeska* z roku 1973, podobně drahou spektakulární produkcí, která přes ony tragické momenty porážek a utrpení taktéž sleduje ideologickou linii hrdinství bojovníků při obraně „lidských hodnot“ a v boji za nový společenský řád.¹⁸⁵ Dalšími spektáky z doby národněosvobozeneckého boje, na kterých se podílel stát,¹⁸⁶ byly filmy jako *Partizani* (Stole Janković, 1974) nebo *Užička republika* (Žika Mitrović, 1974). Tyto snímky byly často protěžovány a kritikové jejich nízké umělecké úrovni diskriminováni. Po určité době však bylo více než jasné, že stát nemůže zvládnout každý rok financovat podobnou velkoprodukcí, a výroba podobných spektáklů se začala problematizovat a utíchat.

¹⁸⁴ Části partyzánských jednotek se podařilo dostat do východní Bosny kaňonem řeky Sutjesky, ale za cenu velkých ztrát. Těmto bojům byl již přítomen Tito, sám zraněn. Partyzánské hnutí se však rychle postavilo opět na nohy a začalo se dále rozšiřovat. Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998, s. 476.

¹⁸⁵ Srov. Musabegović, Senadin. Totalitarizam i jugoslavensko socijalističko iskustvo: primjer Sutjeske Stipe Delića. *Hrvatski filmski ljetopis*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2009, č. 57-58, s. 41-57.

¹⁸⁶ Stát se na takových produkcích podílel i nepřímo, a to pomocí nejrůznějších fondů (fondy pro péči o revoluční tradice, místních zdrojů). Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998, s. 368.

6. Závěr

Cílem této práce bylo zkoumat, jakým způsobem byla v záhřebské produkci především šedesátých let reflektována známá dějinná skutečnost, jaké historické události byly v jednotlivých obdobích ve středu zájmu tvůrců a jak bylo k jejich filmové interpretaci přistupováno. Již v tomto požadavku, pokud hovoříme o reflexi dějinné skutečnosti, je možno nalézt dvě nejednoznačnosti. Právě v oblasti *historického filmu* je více než v jiných žánrech umělecké tvorby nasnadě hovořit o angažovanosti či o úmyslu formovat historické vědomí diváka a jeho ideovou orientaci. Dějinná skutečnost je limitována možnostmi skutečného, pravého poznání, a při svém uměleckém zpracování navíc může být různým způsobem deformována. A to tím více, že kinematografie je odvětvím finančně náročným a závislým na prostředcích mnoha zainteresovaných subjektů.

Samotná kategorie národní kinematografie, v tomto případě kinematografie chorvatské, je ve zkoumaném období značně vágní. Pro běžné publikum je přirozené filmová díla zařazovat do většího kontextu dle národní případnosti nebo ohraničených období uměleckého vývoje. Nejenže tento přístup s sebou přináší značné zjednodušení, ve studovaném prostoru je zcela nefunkční. Události 90. let na tomto teritoriu vnímání soudobého pozorovatele, uvažujícího uvnitř myšlenkových hranic národních specifik, jen podporují. Je však důležité si uvědomit, že ve zkoumaném období byla Jugoslávie velkou zemí sice mnohonárodnostní, nicméně mezi jejími obyvateli panovala jazyková blízkost (umělci mohli při svém působení bez problémů přecházet z jedné republiky do druhé bez jakýchkoliv bariér) a politicko-ideologickými kruhy bylo podporováno stírání národnostních specifik a rozporů a jakékoliv upřednostňování na základě národnostní případnosti bylo potlačováno. Fluktuace tvůrců, jejich blízkost i blízkost jazyková a kulturní a zároveň nutná, někdy shora a ne zcela úspěšně vnucovaná tolerance vůči národním odlišnostem, a postavení jednotlivých republik jsou klíčem k pochopení celé praxe tehdejší jugoslávské, resp. chorvatské kinematografie v její komplexnosti.

Chorvatský film ve zkoumaném období reflektuje dějinné události svázané s jugoslávským prostorem. Výjimkou je *Opasni put*, líčící cestu malých jugoslávských vyhnanců ze slezské internace domů. Události evropské či světové historie jako inspirační zdroj tvůrcům chorvatského filmu v období 60. let nesloužily. Tvůrčí zájem je zaměřen na období druhého světového konfliktu, zřídka také na období poválečného budování, kolektivizace a industrializace podle stalinského modelu (př. *Uzavreli grad*) nebo na zpracování látky z hlubší historie druhé poloviny 19. století a formování nových balkánských států (př. *Nevesinjska puška*). Ve zpracování dějinných událostí druhého světového konfliktu převládá značně mytologizovaná tematizace partyzánského odboje; výjimkou je Vrdoljakův osobnější snímek *Kad čuješ zvona*.

Chorvatský film 60. let odrážející dějinné události tematizuje problémy jednotlivců tváří v tvář konkrétní historické situaci v průběhu druhé světové války nebo těch, kteří se podílejí na vojenských operacích ve středu válečného prostoru (neautentičnost a plochá psychologizace v jejich vykreslování jsou již jinou otázkou). V prvním případě je látka podána spíše civilně se snahou o zobrazení existujících problémů individuů v kulisách válečného konfliktu, který výrazně zasahuje do jejich životů. Látka partyzánská je podobně jako civilní příběhy vnímána v celojugoslávském kontextu, oživuje historický příběh tzv. dobově pojímaného jugoslávského lidu a její aktéři jsou nahlíženi jako součást kolektivního celku podporující cíle odbojové masy nebo je podvracející.

Zcela příznačným jevem zkoumané tvorby je absence tematizování nebo zdůrazňování národnostní nebo náboženské případnosti filmových postav a dějinných fenoménů z ní vyplývajících. Převratnou výjimkou v historii zkoumané tvorby je pouze Vrdoljakův snímek *Kad čuješ zvona* ze sklonku šedesátých let. Domnívám se, že toto vyhýbání se naznačenému je důsledkem nezájmu politických, ideologických a tudíž i uměleckých kruhů na vyostřování a znovuožívání problematických vztahů mezi jednotlivými jugoslávskými národy zejména do konce druhé světové války. Štiglic tak např. ve svém snímku *Deveti krug* oživuje zločiny ustašovského režimu; jeho oběťmi však mohou být pouze Židé. Toto ztvárnění jugoslávské historie z doby druhého světového

konfliktu, bezzubé v nevyužití možnosti otevřít širší pohled na komplexní situaci zkoumaného prostoru, odpovídá potřebám stabilizace mnohonárodnostní poválečné Jugoslávie. Jejím ideologickým potřebám vyhovují spíše kolektivní partyzánská dramata, ve zkoumaném období ve filmové tvorbě reflektující dějinné události nejzastoupenější. Do analyzované filmové tvorby však proniká i autentická tragika lidského osudu a skutečná lyričnost (opět *Deveti krug*, *Crne ptice* či *Kaja, ubit ću te!*).

Prameny a literatura

Prameny

Babaja, Ante. *Breza*. Sc. Kolar, S.; Babaja, A.; Violić, B. Jadran film: 1967.

Bulajić, Veljko. *Bitka na Neretvi*. Sc. Đurović, R.; Bulajić, S.; Bulajić, V.; Pirro, U. Udruženi jugoslavenski producenti / Igor film, Roma / Eichberg film, München: 1969.

Bulajić, Veljko. *Čovjek koga treba ubiti*. Sc. Bulajić, V.; di Geronimo, B.; Đurović, R. Jadran film / Croatia film / Filmski studio Titograd: 1979.

Bulajić, Veljko. *Uzavreli grad*. Sc. Baratti, B.; Bulajić, V.; Ilić, D.; Ostojić, R. Avala Film: 1961.

Bulajić, Veljko. *Vlak bez voznog reda*. Sc. Bulajić, V.; Perović, S.; Braut, I.; Petri, E. Jadran film: 1959.

Cenevski, Kiril. *Crno seme*. Sc. Cenevski, K.; Georgijevski, T. Vardar Film: 1971.

Đorđević, Mladimir. *Jutro*. Sc. Đorđević, M. Dunav Film: 1967.

Đorđević, Mladimir. *Podne*. Sc. Đorđević, M. Avala Film / Dunav Film: 1968.

Dragojević, Srđan. *Lepa sela lepo gore*. Sc. Bulić, V.; Dragojević, S.; Maksić, B.; Pejaković, N. Cobra Films / MCRS / Radio Televizija Srbije: 1996.

Galić, Eduard. *Crne ptice*. Sc. Gamulin, G. Producentska grupa "Most", Zagreb / Viba film, Ljubljana: 1967.

Grlić, Rajko. *Karaula*. Sc. Grlić, R.; Tomić, A. Refresh Production / Sektor Film Skopje: 2006.

Hadžić, Fadil. *Abeceda straha*. Sc. Hadžić, F.; Vidas, F. Jadran film: 1961.

Makavejev, Dušan. *Ljubavni slučaj ili tragedija službenice P.T.T.* Sc. Makavejev, D.; Vučićević, B. Avala Film: 1967.

Mimica, Vatroslav. *Kaja, ubit ću te!* Sc. Mimica, V.; Quien, K. Jadran film: 1967.

Mitrović, Žika. *Nevesinjska puška*. Sc. Goldstein, S. Jadran film: 1963.

Mitrović, Žika. *Signali nad gradom*. Sc. Goldstein, S. Jadran film: 1960.

Papić, Krsto. *Lisice*. Sc. Kovač, M.; Papić, K. Jadran film: 1969.

Paskaljević, Goran. *Bure baruta*. Sc. Dukovski, D.; Paskaljević, G.; David, F.; Andrić, Z. Canal / Fonds Eurimage / Gradski Kina a dalši: 1998.

- Paskaljević, Goran. *Vreme čuda*. Sc. Paskaljević, G. Radiotelevizija Beograd / TRZ Singidunum: 1989.
- Pavlović, Živojin. *Kad budem mrtav i beo*. Sc. Kozomara, Lj.; Mihić, G. Filmska Radna Zajednica, 1969.
- Petrović, Aleksandar. *Biče skoro propast sveta*. Sc. Petrović, A. Avala Film / Les Productions Artistes Associés: 1968.
- Petrović, Aleksandar. *Skupljači perja*. Sc. Petrović, A. Avala Film: 1967.
- Petrović, Aleksandar. *Tri*. Sc. Isaković, A.; Petrović, A. Avala Film: 1967.
- Popov, Stole. *Tetoviranje*. Sc. Kovač, M.; Pavlović, Ž.; Popov, S. Vardar Film, 1991.
- Relja, Mate. *Opasni put*. Sc. Ingolič, A. Jadran film: 1963.
- Štiglic, France. *Deveti krug*. Sc. Dirnbach, Z. Jadran film: 1960.
- Tanhofer, Nikola. *Dvostruki obruč*. Sc. Štivičić, I. Jadran film: 1963.
- Tanhofer, Nikola. *H-8*. Sc. Berković, Z.; Butorac, T. Jadran film: 1958.
- Tanović, Danis. *Ničija zemlja*. Sc. Tanović, D. Noé Productions / Fabrica a další: 2001.
- Vrdoljak, Antun. *Kad čuješ zvona*. Sc. Vrdoljak, A. Filmska radna zajednica, Zagreb / CFRZ Beograd: 1969.
- Zafranović, L. *Okupacija u 26 slika*. Sc. Kovač, M.; Zafranović, L. Croatia Film / Jadran film: 1978.
- Žmegač, Davor. *Zlatne godine*. Sc. Žmegač, D. ICAV / Maxima, Zagreb: 1993.

Sekundární literatura a internetové zdroje

- Bachmann, Kryštof. *Národní listy a Velká východní krize (1875-1878)*. Závěrečná bakalářská práce. Brno: Ústav slavistiky FF MU, 12. 5. 2006.
- Bartošek, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.
- Blažejovský, Jaromír (ed.). *Ex-Jugoslávský film. Sborník textů k cyklu 27. LF3 v Uherském Hradišti*. Uherské Hradiště: LFŠ, 2001.
- Buconjić, Nikola. *Povijest ustanka u Hercegovini i boj kod Stoca*. Mostar: 1911.
- Bystrov, Vladimír. Prvních deset let jugoslávské kinematografie. *Film a doba* I, 1955, č.11-12, s. 558-561.
- Dorovský, Ivan a kol. autorů. *Slovník balkánských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001.

- Dovniković – Bordo, Borivoj. *Škola crtanog filma*. Zagreb: Filmska kultura, 1983.
- Ekmečić, Milorad. *Ustanak u Bosni 1875-78*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1973.
- Fiala, Miloš. 'Cross Country' jugoslávského filmu. *Film a doba* XV, 1969, č. 10, s. 531-541.
- Frangeš, Ivo. *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1987.
- Gerstner, David A.; Staiger, Janet. *Authorship and film*. London: Routledge, 2003.
- Goldstein, Ivo. *Hrvatska povijest*. Zagreb: Novi Liber, 2003.
- Goulding, Daniel J. *Jugoslavenstvo filmsko iskustvo 1945-2001. - oslobođeni film*. Luka Bekavac. Zagreb: Biblioteka Tridvajedan, 2004.
- Grabovac, J. *Dalmacija u oslobodilačkom pokretu hercegovačko-bosanske raje (1875-1878)*. Split: Književni krug, 1991.
- Martić, Grga. *Osvetnici. Dio V, Ustanak u Bosni i Hercegovini od godine 1876-8. i bojevi srbski i crnogorski / Pjesma od Radovana*. Zagreb: Dionička tiskara, 1881.
- Hanuš, Milan. O poetičnosti Všetech dobrých rodáků. *Film a doba* 1990, č. 6, s. 344-347.
- Iordanova, Dina (ed.). *The Cinema of the Balkans*. London: Wallflower Press, 2006.
- Iordanova, Dina. *Cinema of the Other Europe*. London, New York: Wallflower Press, 2003.
- Kačavenda, Petar; Živković, Dušan (ed.). *Narodni heroji Jugoslavije*. Beograd: Partizanska knjiga, 1982.
- Kosanović, Dejan. *Leksikon pionira filma i filmskih stvaralaca na tlu jugoslavenskih zemalja (1896-1945)*. Beograd: Institut za film, 2000.
- Kukuljica, Mate (ed.). *Filmovi u Hrvatskoj kinoteci pri Hrvatskom državnom arhivu 1904 - 1940*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2003.
- Kurelec, Tomislav. *Filmska kronika: Zapis o hrvatskom filmu*. Zagreb: AGM; Hrvatsko društvo filmskih kritičara, 2004.
- Kvapil, Miroslav a kol. *Slovník spisovatelů Jugoslávie*. Praha: Odeon, 1979.
- Liehm, M.; Liehm, A. J. *The Most Important Art : Eastern European Film After 1945*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Macan, Trpimir. *Dějiny Chorvatů*. Jeronym Březina. Praha: ISE, 2000.

- Majcen, Vjekoslav. *Filmska djelatnost Škole narodnog zdravlja „Andrija Štampar“ (1926.-1960.)*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 1995.
- Majcen, Vjekoslav. *Hrvatski filmski tisak do 1945. godine*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv - Hrvatska kinoteka, 1998.
- Majcen, Vjekoslav. *Obrazovni film - Pregled povijesti hrvatskog obrazovnog filma*. Zagreb: Hrvatski državni arhiv, 2001.
- Matavulj, Simo. *Bakonja fra Brne*. Beograd: Rad, 1974.
- Munitić, Ranko (ed.). *Bitka na Neretvi*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1969.
- Musabegović, Senadin. Totalitarizam i jugoslavensko socijalističko iskustvo: primjer Sutjeske Stipe Delića. *Hrvatski filmski ljetopis*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2009, č. 57-58, s. 41.
- Norris, H. T. *Islam in the Balcans*. South Carolina, Columbia: University of South Carolina Press, 1993.
- Paul, David W. *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*. London: The Macmillan Press, 1983.
- Pelikán, Jan; Tejchman, Miroslav. *Dějiny Jugoslávie (1918 – 1991)*. Praha: Karolinum, 1994.
- Přádná, S.; Škapová, Z.; Cieslar, J. *Démanty všednosti*. Praha: Pražská scéna, 2002.
- Rafaelić. NDH na filmskom festivalu u Veneciji 1942. godine. *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008, č. 56, s. 64.
- Rychlík, Jan; Perencević, Milan. *Dějiny Chorvatska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- Stoil, Michael Jon. *Balkan Cinema. Evolution after revolution*. Michigan: Umi Research Press, 1982.
- Šakić, Tomislav. Filmski svijet Veljka Bulajića: poprište susreta kolektivnog i privatnog. *Hrvatski filmski ljetopis*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2008, č. 57-58, s. 14.
- Šesták, M. a kol. autorů. *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN, 1998.
- Šenoa, A. *Izabrane pjesme*. Zagreb: Naklada knjižare L. Hartmana, 1908.
- Škrabalo, Ivo. *101 godina filma u Hrvatskoj 1896. - 1997*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 1998.
- Škrabalo, Ivo. *Između publike i države*. Zagreb: Znanje, 1984.

Šobajić, Maksim M. *Osveta Kosovska: Srpske junačke pjesme*. Beograd: Tomo Jovanović i Vujić, 1929.

Szczepanik, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové, 2004.

Tejchman, Miroslav a kol. autorů. *Dějiny Srbska*. Praha: NLN, 2005.

Thompson, Kristin; Bordwell, David. *Dějiny filmu*. Praha: AMU a NLN, 2007.

Turković, Hrvoje; Majcen, Vjekoslav. *Hrvatska kinematografija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2003.

Vlašín, Štěpán a kol. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.

Vončina, Nikola. Iz povijesti hrvatske televizije. *Hrvatski filmski ljetopis*, Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2004, č. 39.

Zvijer, Nemanja. Ideologija i vrednosti u jugoslovenskom ratnom spektaklu: prilog analizi filma na primeru *Bitke na Neretvi* Veljka Bulajića. *Hrvatski filmsku ljetopis*. Zagreb: Hrvatski filmski savez, 2009, č. 57-58, s. 27.

<http://www.arhiv.hr/hr/hda/fs-ovi/kinoteka.htm>

<http://www.axishistory.com>

<http://www.csfd.cz>

<http://www.film.hr>

<http://www.generals.dk>

Hoare, Marko Atilla. *The national identity of the Bosnian Serbs and World War II* [online]. Dostupné z: <<http://www.cpi.hr/download/links/hr/6963.pdf>>.

<http://www.imdb.com>

<http://www.jasenovac.org/>

<http://www.jasenovac-info.com>

Prejdová, Dominika. *Stát a kinematografie v době jugoslávské války* [online]. Dostupné z: <<http://cinepur.cz/article.php?article=875>>.

<http://www.pulafilmfestival.hr>

<http://www.rgls.org>

<http://www.srpskadijaspora.info>

<http://wehrmacht-history.com>

<http://www.wikipedia.org>

<http://www.filmsite.org>

<http://www.ushmm.org>

<http://www.vjesnik.hr>

Vujičić, Milovan. *Osveta Kosovska*. Nevesinje: Parry Collection. Milman Parry Collection of Oral Literature, 1933 [online]. Dostupné z: <<http://www.cpi.hr/download/links/hr/6963.pdf> >.

<http://www.zaprokul.org.rs>