AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Katedra režie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mladý a zdravý jako růže: Černá vlna v jugoslávské kinematografii

Mgr. Luka Đikanović

Vedoucí práce: Mgr. Jasmina BLAŽEVIČ

Oponent práce: Radim Valak

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Magisterský

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Directing Department

MASTER'S THESIS

Young and healthy as a rose: Black wave in Yugoslav cinema

Mgr. Luka Đikanović

Supervisor: Mgr. Jasmina BLAŽEVIČ

Reviewer: Radim Valak

Date of defense:

Academic degree: Master's degree

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Mladý a zdravý jako růže: Černá vlna v jugoslávské kinematografii

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Černá vlna v jugoslávské kinematografii začala v šedesátých, a trvala až do poloviny sedmdesátých let minulého století. Vyvíjí se jako druh protestu mladých autorů jak proti sociálno-politické tak i proti kulturní okolnosti v zemi. Vyznačují se vzpourou proti estetice partyzánských filmů a také novým přístupem k filmovému médiu, kterým poukazovali na úpadek společnosti, jako kontrast ke státní rétorice a propagandě. Nová generace nebyla spokojena s chválením slavné partyzánské historie, zatímco situace v Jugoslávie byla otřesena mnoha nerovnostmi. Autory zkoumali prostého muže, který zápasí s nespravedlností, mládež, která se více orientuje na zločin, lidi hypnotizované komunistickým režimem atd. ...Velké množství filmů Černé vlně bylo zakázáno a autoři čelili zákazu pracovní činnosti, pronásledování a dokonce i zatýkání. Navzdory zákazům promítání, filmy z Černé vlny přežily a představují jedno z nejvýznamnějších období jugoslávské kinematografie.

Abstract

The Black wave in Yugoslav cinema began in the 1960s, and lasted until the mid-1970s. It developed as a kind of protest of young authors against both socio-political and cultural circumstances in the country. They are characterized by a rebellion against the aesthetics of partizan films and also by a new approach to the film medium, which pointed to the decline of society, as a contrast to state rhetoric and propaganda. The new generation was not satisfied with the praise of the famous partizan history, while the situation in Yugoslavia was shaken by many inequalities. The authors examined a simple man struggling with injustice, young people who are more crime-oriented, people hypnotized by the communist regime, etc. ... A large number of Black Wave films were banned, and the authors faced work bans, persecution and even arrests. Despite screening bans, Black Wave films have survived and represent one of the most significant periods of Yugoslav cinema.

Obsah

1 Úvod..... 1

2 Období do Černé vlny..... 5

2.1 Černá vlna..... 10

2.2 Jovan Joca Jovanović..... 26

2.3 Mladý a zdravý jako růže..... 30

3 Závěr 39

4 Literatura a filmografie..... 43

4.1 Literatura..... 43

4.2 Filmografie.....44

1. Úvod

Černá vlna zahrnuje období od počátku šedesátých let a trvá až do poloviny sedmdesátých let dvacátého století. Vyznačuje se experimentováním s filmovou formou a silnou kritikou ideologie socialistické Jugoslávie, proto byl velký počet filmů zakázán. Během krátkého trvání Černé vlny byly natočeny desítky filmů a autorům se podařilo i přes zákazy najít nový způsob filmového vyjádření a vytvořit díla, jejichž hodnota a význam stále trvají.

Než jsem se rozhodl psát o Černé vlně, logicky jsem si položil otázku, proč o tom chci psát.Upřímně řečeno, filmy z tohoto období jugoslávské kinematografie nejsou zrovna mé nejoblíbenější. Logicky, vzhledem k časové vzdálenosti to nebyly filmy, na kterých by moje generace vyrůstala. Navíc ani v době, kdy byly vyrobeny, se nesetkaly s výrazným ohlasem publika, nezaplňovaly kina, ani to nebyly filmy, ke kterým by se diváci s potěšením vraceli. Samozřejmě, pokud je vůbec mohli vidět, protože značná část z nich byla zakázána a hned po premiéře skončila v trezoru. Určitě vždy existovaly výjimky, a tak se například film *Nákupčí peří* od Aleksandara Petroviće stal nejsledovanějším filmem z opusu Černé vlny a jedním z mála, na které se těžko sháněla "vstupenka navíc". Co je pro mě na uvedených filmech nejatraktivnější, je pohrávání si s filmovou estetikou, hledání nového způsobu vyjadřování a obecně pojímání filmu jako nedostatečně prozkoumaného média jak z hlediska narativního, tak v přístupu ke kameře, zvuku či režii… Kromě toho, jsem byl fascinován odvahou, s jakou vstoupili do přímé kritiky systému, který stejně jako všechny systémy kritiku netoleruje, ale na rozdíl od těch liberálních,

komunistický systém nejbrutálněji trestal jakoukoli „odchylku" od oficiální rétoriky režimu a stalo se, že kromě zákazu filmů někteří autoři dostali zákaz tvorby, čelili pronásledování a dokonce byli i zatýkáni. Jistě nebyli jedinými autory, kteří kritizovali vládu, stejně tak kritizovali i stoupenci Černé vlny, ve filmových kruzích známí pod pojmem „pražská škola". Jejich filmy jsou mnohem více v souladu s mým chápáním filmu. Samozřejmě nemůžu opomenout i další autory jako jsou např.: Slobodan Šijan či Dušan Kovačević, ale nikdo to nedělal tak odvážně a jak by Američané řekli „in your face", jako to udělali zástupci Černé vlny. Na druhou stranu stále existuje tematicky neoddělitelná podobnost mezi filmy který patří do Černé vlny a tím, co se dnes děje na území bývalé Jugoslávie. To není překvapující, když uvážíme, že u moci jsou většinou bývalí komunisté, kteří se skrývají za maskou nové demokracie. Rétorika a represe státního aparátu zůstaly téměř totožné. Zatímco média bzučí o magickém pokroku ekonomiky, a slibují mnohem lepší život, který je za rohem, obraz reality je úplně jiný. Pod tlakem tohoto neviditelného ekonomického boomu dochází k rostoucímu odcizení jednotlivců, většinou mladých lidí, kteří už nevidí smysl ve své rodné zemi zůstavat, a rozhodují se, zda ze země uprchnout, což vnímají jakožto prostředek boje. Na druhé straně se sociální rozdělení od začátku 90. let neztratilo, zločinci a levné hvězdy se idealizují a společenské menšiny se nedaří do společnosti lépe integrovat. V širokém opusu Černé vlny je to také jedno z klíčových témat, o tom ale bude ještě řeč dále v textu.

S malou odbočkou je třeba poznamenat, že Černá vlna představuje nejen nové hnutí ve filmu. Projevuje se i v literatuře, to sice v mnohem menší míře, ale i tak je třeba to neopomenout. Jedním z nejvýznamnějších autorů tohoto období jsou Mirko

Kovač, Slobodan Selenić a Dragoslav Mihailović, který ve svém románu *Prohra* popisuje stagnaci mládeže v poválečné Jugoslávii. Celý román je vyprávěn z pohledu Ljuba Šampiona, mistra v boxu ze Srbska, který vypráví o svém dětství v Bělehradě, o problémech s režimem a nakonec i o tragické události, kvůli které se zlomeným duchem opouští svoji zem, ke které cítí velkou lásku, ale která je pro něj navždy ztracena. Román v době vydání v roce 1968 vyvolal bouřlivou reakci socialistického režimu a divadelní hra, která se měla odehrávat podle zmíněného textu, byla okamžitě zakázána. Přesto román přežil jako cenné kulturní dědictví a byl přeložen do 13 jazyků. Podobný způsob vyprávění, ich formou hlavní postavy, najdeme v Selenićovem románu *Pismo / Glava* z roku 1970. Pravda, Selenić si vybral složitější typ vyprávění, protože román nemá jednoho, ale tři hlavní hrdiny. Proplétá příběhy postav, které jsou svědky úplného kolapsu úctyhodné rodiny z Bělehradu, vzestupu primitivních lidí, kteří přebírají moc, zklamání, které přineslo vítězství komunistů, bezprostředně po počáteční euforii a naději na lepší dny. Zajímavá je také hra s časem, kterou Selenić dovedně rozehrává. Lineární tok času je roztržený a propletený, stejně jako způsob vyprávění. Zde se odráží síla Černé vlny - při zkoumání nových forem vyprávění, rozšiřování média, ať už románů nebo filmů, a nakonec při výběru hlavních postav, kteří nejsou hrdiny, ale lidmi z ulic, obyčejnými lidmi konfrontováni s těžkými životy. V románech i filmech v Černé vlně se setkáváme s do té doby nevídaným přístupem k vyprávění příběhu a filmovému vyjádřování, takže často je hraná forma kombinována s dokumentem, obecně se při filmování uplatňuje volnější, dokumentární styl a znatelný je mnohem experimentálnější přístup ke zvuku... Podobné principy jistě charakterizovaly i další

kinematografie, ale v oblasti bývalé Jugoslávie představuje Černá vlna kulturní osvěžení a zároveň svědectví o kulturních i politických okolnostech zmíněné doby. V zásadě je to odpověď na otázku, proč píšu o Černé vlně. Kromě toho, že tyto filmy byly pokusem experimentovat s médiem, kterému říkáme film, svědčily o skutečném životě z ulice. O tom životě, který je tak vzdálený tomu, co se prezentovalo v médiích, nebo v přednáškách yugonostalgistů, kteří pohrdavě mluvili o historii, a opěvovali přítomost a zítřky strávené v té nádherné, přenádherné Jugoslávii. Celý příběh získává ještě větší sílu, když se propojí se současností, která tak trochu děsivě připomíná životy hlavních postav Černé vlny. Cílem této práce rozhodně není zahrnout a popsat celý opus filmů natočených od počátku 60. do poloviny 70. let, ale poukázat na základní principy Černé vlny na příkladu filmu *Jovana* Jocy Jovanoviće - *„ Mladý a zdravý jako růže* ". Na rozdíl od podrobnější analýzy zmíněného filmu budu ve stručnosti psát o partyzánských filmech, které v uvedenou dobu vzkvétaly a které poskytují podrobnější přehled o rozporu ve vyprávění, výběru hrdinů a současně posílali úplně jiné zprávy. Jako příklad bude popsán epický film Veljka Bulajiće *Bitva na Neretvě*, který je nejpopulárnějším filmem tohoto žánru. Jelikož jsou tyto filmy neoddělitelně spjaty se sociálně-politickou situací v zemi, budou sledovány z tohoto kontextu, s občasnou paralelou se současnými událostmi na území bývalé Jugoslávie.

2. Období do Černé vlny

Poté, co měli bratři Lumiérové premiéru v prosinci 1895, netrvalo dlouho, než novou atrakci viděla velká část Evropy. Již o šest měsíců později, 6. června 1896, se v Bělehradě konalo první filmové promítání. Andre Carre, fotograf, který pracoval pro bratry Lumiéry, se po jejich vzoru rozhodl natočit film v Bělehradě, čímž vzniklo dílo *Dělníci opouštějí továrnu na tabák*. Poté natočil sérii různých epizod, včetně tramvají opouštějících stanice, medailonky ze života obyčejných lidí, lid vítající krále po jeho návratu do země apod… Navzdory skutečnosti, že spoustu těchto filmů z roku 1897 bylo ztraceno, v době jejich tvorby a promítání odrážely a podmínily začátek vývoje filmového umění. Svetozar Borović, který v roce 1906 otevřel první kino v Bělehradě, je z dnešního pohledu vnímán jako nejvýznamněhší filmař z té doby. Uvědomil si možnost vydělávání peněz filmem a rozhodl se natočit film vlastní. V roce 1911 byl tedy natočen film *Karađorđe*, který režíroval veterán herectví Ilija Stanojević a v němž hráli herci z Národního divadla. Film měl komerční úspěch, a to především díky tomu, že znovu oživil příběh nebo spíše mýtus o nebojácném Karadjordjovi, zakladateli dynastie Karadjordjevičů, která se dostala na trůn krátce před uvedením filmu. Politický systém v tehdejším království nebyl filmu příliš nakloněn, považoval ho spíš za formu zábavy bez větších kulturních přínosů, a proto lze říci, že filmové umění v bývalé Jugoslávii téměř neexistovalo až do konce druhé světové války .

Kromě zmíněného filmu , několika amatérských produkcí, krátkých filmů slovinského režiséra Metoda Badjura ve 20. letech 20. století, amatérských produkcí chorvatského autora Oktavijana Miletiće a dokumentů bratrů Manaki z Makedonie

stojí za zmínku autoři: Aleksandar Vučo, Dušan Matić, Dragan Aleksić, Boško Tokin a Marko Ristic, kteří byli zakladateli a šéfredaktory filmových časopisů Zenit a Kinofon z 20. let 20. století.[1] Teprve s nástupem komunistů nastal první vážný začátek vzniku toho, čemu dnes říkáme filmový průmysl. Povzbuzeni zkušenostmi ze Sovětského svazu a Leninovým mottem „Film je pro nás nejdůležitější umění" nebylo těžké spatřit sílu filmu v šíření nové propagandy. Těsně před koncem války film vzkvétal a začala kompletní reforma filmové infrastruktury. Otevírají se filmová studia: film Avala v Srbsku, film Jadran v Chorvatsku a Triglav film ve Slovinsku. Do roku 1948 měly všechny republiky vlastní filmové studio. Jelikož filmový projev a zkušenosti do té doby v zemi prakticky neexistovaly, bylo třeba je importovat. Logický sled událostí přivedl Sověty do Jugoslávie. Počátky filmu v této oblasti byly úzce spjaty se sovětským přístupem k filmu, a to nejen ve sféře technologie a práce, ale také v samotném vyprávění. Bylo nutné vybudovat novou Jugoslávii od základů, fyzicky i ideologicky. Svým způsobem byla hlavním problémem identita a tímto způsobem byl učiněn pokus překlenout ještě existující nacionalistickou nesnášenlivost. Zrodila se nová Jugoslávie, země všech lidí bez ohledu na národnost, země světlé budoucnosti, kterou spojuje bratrství a jednota. Prvními filmy se zmíněným vyprávěním jsou filmy Slavica z roku 1947, které režírují Vjekoslav Afrić, Živjeće ovaj narod, Nikola Popović, Na svým zemlji, France Štiglica, a také Příběh továrny, režie Vladimir Pogačić z roku 1949. Filmy jsou samozřejmě zaznamenány v duchu oslavy Jugoslávie a partyzánského hnutí, takže Slavica popisuje tvrdý boj partyzánů, kteří nacházejí v nové Jugoslávii spásu, pod

[1] Bašanović, Pavle, *Within and Without: Ideology, Cinema and Yugoslavia in the 1960s and 1980s,* Charles University, str 25.

rouškou bratrství a jednoty, která přináší vítězství všem národům nové země. V Příběhu továrny všechny překážky, které představuje maloburžoazie a obtížné pracovní podmínky, překonávají dělníci ve vzájemné solidaritě. Souvislost se sovětským přístupem k filmu je více než zřejmá. Přesto však během tohoto období, přesněji v roce 1948, dochází k rozkolu mezi Jugoslávií a Sovětským svazem. Jugoslávie je vyloučena z informbyra kvůli obvinění z provádění protisovětské politiky. Konflikt se fakticky odehrál kvůli skutečnosti, že Jugoslávie se odmítla stát satelitem SSSR a jako nezávislý stát usilovala o politiku nezávislou na centru komunistického bloku v Moskvě. Náhlý odchod z poválečného politického diskurzu zasáhl všechny sféry společenského života, kulturu nevyjímaje. Bylo nutné najít nový model šíření propagandy. O tom, jak drastický byl tento obrat, vypovídá anekdota ze života Želimira Žilnika, významného autora pozdější Černé vlny. Totiž v roce 48 seděl poprvé ve školní lavici. První pokyn, které celá třída dostala od učitele, byl, aby otevřeli učebnice a roztrhali první stránku sami. Na první stránce byla postava Stalina.[2] Jelikož vývoj filmu byl neoddělitelně spjat s politickou rétorikou a praxí, přinesla liberalizace ekonomiky v padesátých letech větší svobodu filmovým studiím, a to formou nezávislejší práce, vládních darů a prodeje vstupenek .. Investice do filmového průmyslu nepřestávali, takže v následujícím období vznikly desítky partyzánských filmů, které měly většinou miliony diváků, a to z důvodu,že školy a firmy posílaly studenty a dělníky, aby viděli nové a vzpomněli si na staré úspěchy svých partyzánských soudruhů. Mezi natočenými filmy byla téměř hollywoodská produkce, například *Bitva na Neretvě*, Veljka Bulajiče z roku 1969 s mezinárodně známými hvězdami, jako jsou Orson Wells, Yul Brynner

[2] Žilnik, Želimir , *Praxis i "crni talas" u filmu:* https://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI

a sovětský režisér a herec Sergej Bondarchuk. Film byl na stejné úrovni jako hollywoodské filmové podívané, na jejichž masivních scénách se podílely tisíce komparzistů. Tento film bude ještě rozebírán později v textu. V roce 1973 bylo natočeno pokračování v podobě filmu *Sutjeska* v režii Stipe Delič, v němž Tita hraje proslulý hollywoodský herec Richard Burton. Film Walter brání Sarajevo, který režíroval Hajrudin Krvavec z roku 1972, se stal jakýmsi až fenoménem. Dosáhl totiž obrovské popularity v Číně, kde ho viděli miliony lidí, a Bata Živojinović se díky roli Waltera stal filmovou ikonou. Pro liberalizaci a změnu politického a ekonomického diskurzu je charakteristický vliv západního vlivu ve všech sférách kultury, zejména filmu. Pokud lze říci, že období před schizmatem se Stalinem bylo obdobím socialistického realismu a v tomto smyslu mělo za vzor sovětskou estetiku, pak období po konfliktu nese určitý obrat směrem k evropskému filmu, jako je neorealismus, ale v mnohem větší míře směrem k hollywoodským žánrům. Nejvíce vynikají americké westernové nebo epické válečné filmy. Vliv Hollywoodu a Západu obecně nic nezměnil na šíření téhož poselství, které oslavuje partyzány a jejich velkolepá vítězství, ale co se týče vyprávění, vývoje postavy a proniknutí do žánru, výrazně změnilo způsob vyprávění. Partyzánské filmy převzaly hollywoodské vyprávění a dramaturgii a aplikovaly je v jiném sociologickém a ideologickém kontextu. Jedním z charakteristických a snadno patrných rozdílů byly stále častější akční scény podobné těm ze západních filmů nebo epické, masové scény jako grandiózní hollywoodské válečné filmy. Proto není divu, že jsou partyzánské filmy slangem pro jugoslávské špagety. Období, ve kterém vznikaly partyzánské filmy, se táhne od roku 1947 a výše zmíněného filmu Slavica a končí v roce 1990 filmem Neslyšící střelný prach od Bate Cengica. Kromě výše uvedeného zahrnuje cyklus

partyzánských filmů: *Opsada* (Branko Marjanović, 1956), *Dolina miru* (France Štiglic, 1956), *Signali nad gradom* (Žika Mitrović, 1960), *Akcija* (Jane Kavčič, 1960), *Veselica* (Jože Babič, 1960), *Kapetan Leši* (Žika Mitrović, 1960), *Kozara* (Veljko Bulajić, 1962), *Mačak pod šljemom* (Georgij Skrygin, 1962), *Desant na Drvar* (Fadil Hadžić, 1963), *Dvostruki obruč* (Nikola Tanhofer, 1963), *Nikoletina Bursać* (Branko Bauer, 1964), *Lelejska gora* (Zdravko Velimirović, 1968), *Kad čuješ zvona* (Antun Vrdoljak, 1969), *Most* (Hajrudin Krvavac, 1969), *Zaseda* (Živojin Pavlović, 1969), *Mirko i Slavko* (Branimir Tori Janković, 1973) a mnoho dalších…

Paralelně s rozkvětem partyzánských filmů se odehrával z filmového hlediska mnohem zajímavější fenomén. Totiž s liberalizací ateliérů a zvýšenými investicemi do filmu a filmové infrastruktury rostly filmové kluby jako houby po dešti, a to ve všech republikách, kde milovníci filmu, většinou mladí lidé, byli seznamováni s nejnovějšími filmovými počiny, ale také měli možnost komentovat a rozvíjet kritické myšlení. Kino kluby se postupem času vyvíjely a nabývaly na významu a staly se místem setkávání amatérského filmu financovaného veřejnými institucemi i předními filmovými studii. Největší filmová studia navíc každoročně podporovala amatérské režiséry ze zmíněných kinoklubů. Z podobného prostředí, z filmových klubů založených na počátku 50. let, tedy začali tvořit mezinárodně uznávaní autoři jako Živojin Pavlovič, Dušan Makavejev, Želimir Žilnik, Aleksandar Petrovič a další. Je pravda, že Aleksandar Petrovič skončil jeden rok na filmové akademii. Po absolvování střední školy v roce 1947 v 18 letech zamířil do Prahy, kde ve stejném roce otevřela jedna z prvních filmových akademií na světě, FAMU. Byl přijat na

katedru režie a společně s Nenadem Jovičičem, který se dostal na katedru fotografie, představují první studenty Akademie FAMU z bývalé Jugoslávie. V létě 1948 se Petrovič po ukončení prvního ročníku studia musel vrátit do Bělehradu. Po rozkolu se Stalinem byl vydán rozkaz, aby se všichni jugoslávští občané žijící, pracující nebo studující v jiných socialistických zemích museli vrátit. Tím také končí akademický, studentský život Aleksandara Petroviće.[3] Každopádně prací zmíněných autorů, přímo z filmových klubů, začala éra Nového jugoslávského filmu, známější jako Černá vlna.

2.1 Černá vlna

Černá vlna představuje období filmové tvorby od začátku 60. let do poloviny 70. let 20. století. Samotné začátky autorů Černé vlny neodolatelně připomínají počátky autorů Francouzské nové vlny. Stejně jako jejich francouzští protějšky začínali filmaři z bývalé Jugoslávie v kinosálech, odkud nejprve psali recenze filmů, než se pustili do vlastní tvorby. Stejně jako Jean-Luc Godard, François Truffaut, Agnès Varda, Claude Chabrol a další poprvé psali recenze filmů v dnes již legendárním Cahiers du Cinéma upraveném Andre Bazinem, tak členové Černé vlny obíhají kolem několika, tehdy aktivních, filmových časopisů. Podobnosti tedy nekončí. Francouzská nová vlna zavedla nový přístup k filmu a byla v mnoha ohledech inovativní. Podobným způsobem Černá vlna experimentovala s filmovou formou. Jelikož francouzské vlnové filmy vznikaly pár let před filmy z bývalé Jugoslávie, byli autoři Černé vlny často obviňováni pouze z kopírování svých francouzských kolegů,

[3] Sudar, Vlastimir, *A portrait of the artist as a political dissident: The life and work of Aleksandar Petrović*, str.27

což autoři z Jugoslávie odmítli. Na svoji obranu uváděli vlastní recenze filmů ve filmových časopisech, v nichž mimo jiné uváděli cestu, kterou by se jejich práce měla ubírat, a také krátké filmy, které vznikaly současně s francouzskými vlnovými filmy. Určitě nelze vyloučit vliv francouzské nové vlny na Černou vlnu, ale tuto skutečnost nelze odsuzovat, když vezmeme v úvahu, že filmy, tj. filmová estetika nové vlny, ovlivnila celé dědictví evropského a možná i světového filmu. Obě vlny, potažmo filmový výraz, vznikly v duchu šedesátých let, což se odráží v určité aspiraci na svobodu projevu, porušování norem a pravidel komunity, sexuální revoluci atd. Formování estetiky Černé vlny ovlivnil také film noir, který si získal oblibu v 50. letech minulého století. Tematicky je toto spojení patrné při zkoumání jevů, jako je pesimismus, deprese, zklamání, korupce atd. Co je důležité z hlediska narativu, je výběr hlavních postav, kteří jsou více antihrdinové jako zločinci, sociopati, jednotlivci ztracení v systému, morálně pochybné existence ... Pro samotný příběh je důležitý jiný přístup k filmovému vyprávění. Čas, nestandardní struktury, například nelineární, cyklické, s někdy banálním přístupem k hlavní zápletce za účelem nastínení hlavního tématu, které v Černé vlně téměř vždy obsahovalo ideologické a politické postavení jednotlivých autorů. S ohledem na období zrání autorů Černé vlny jsou vlivy francouzské Nové vlny i filmu noir víceméně uloženy jako logické. Kvůli obratu v jugoslávské politice a vzdálenosti od Sovětského svazu se Jugoslávie obrátila na Západ a díky liberalizaci ekonomiky a trhu se uvolnila. Jak ekonomicky, tak kulturně. Jak uvádí Žilnik, v rámci relace Praxis a Černá vlna ve filmu: „Celý komplex, konflikt mezi jugoslávským vedením a sovětským vedením, probíhal v reálném životě na několika úrovních. Jedním plánem bylo, že pro nás, mladší generaci, bylo všechno sovětského původu zcela

mimo dosah a tabu. S mojí generací jsem tedy poprvé viděl skvělé ruské filmy Medvetkina, Eisensteina a Pudovkina, až když mi bylo 23 let… Tyto filmy nebylo běžně možné vidět. My v kinech, když jsem byl mladý, jsme viděli kompletní novou francouzskou vlnu, viděli jsme americké undergroundové filmy, mladého Bunuela, italský neorealismus a tak dále. A to v běžných kinech! Ten každodenní život byl zcela prostý od sovětské literatury, v jednom velkém procentu, stejně jako tyto nové sovětské umělecké postupy. Stalinismus byl jedním ze základních ohnisek negativní propagandy v každém ohledu. "[4]

V každém případě se Černá vlna jeví jako druh výrazu vzpoury, revolty mladší generace, a to jak směrem k ideologickým, tak kulturním událostem v Jugoslávii. Charakteristické je, že autoři protestu jsou ve skutečnosti děti partyzánů, kteří osvobodili zemi a vnucovali novou ideologii, která teoreticky zněla ideálně, ale v praxi ukázala úplně jinou tvář. Představovala se jako země všech lidí, jakékoli národnosti a náboženství, propagující stejnou propagandu prostřednictvím partyzánských filmů, a proto se Jugoslávie stala terčem kritiky své mládeže, která viděla úplně jinou stránku, v níž byly menšiny opomíjeny, korupce ničila veřejné zdroje a úpadek morálních hodnot a životních podmínek obyčejných lidí byly viditelné na každém rohu. Autoři Černé vlny měli touhu nejen kritizovat tuto ideologickou stránku, ale také dát filmu nový výraz, estetiku odlišnou od partyzánských filmů, které do té doby dominovaly. Na rozdíl od grandiózní partyzánské podívané se Černá vlna snaží vynést na světlo témata, která mají daleko ke státní rétorice a která představují realističtější obraz společnosti, jako je rozdělení, stratifikace sociálních vrstev, prostituce atd.

[4] Žilnik, Želimir , *Praxis i "crni talas" u filmu:* https://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI

Sanja Lazarević Radak ve své práci Jugoslávská „černá vlna" a kritický diskurz: Přezkoumání minulosti, Kritika současnosti a předvídání krize poukazuje na 4 hlavní témata, která se objevují hlavně v úspěších Černé vlny: „1. sociální problémy, které vznikaly po druhé světové válce; 2. příznaky odcizení v socialistické společnosti, které jsou maskovány diskurzy o „pokroku" a „lepší budoucnosti"; 3. tematizace „volné lásky", která ve vulgarizované podobě odráží postoj politické elity k těm, kteří nejsou „vykonavateli moci"; 4. kritika postavení marže v jugoslávské společnosti."[5]

Jelikož opus Černé vlny představuje velké množství filmů, je téměř nemožné zahrnout všechny do této práce a věnovat pozornost každému zvlášť. V pokračování textu si krátce povíme o některých úspěších, které jsou nositeli hlavních témat, ale i celé vlny.

Počátky velkého schizmatu mezi vedením státu a filmy o Černé vlně začaly v roce 1968, kdy byly natočeny filmy Svatý písek od novináře, dětského spisovatele, malíře a režiséra Mike Antiće a film Delija od Mića Popoviće. Filmy nebyly oficiálně zakázány, ale jejich distribuce byla omezena a nikdy se nedostaly do kina. Ve filmu Svatý písek popisuje Antić osud Aleksandara, bývalého partyzánského kapitána. Film líčí období schizmatu se Sověty a Alexander upadá v nemilost úřadů a končí v jakémsi jugoslávském koncentračním táboře pro disidenty - Goli Otok. Ústředním tématem je jistě odcizení hlavní postavy, která poeticky přenesená na plátno žije jako vyhnanec na písku, jako poustevníci Deliblato Sands. Film má rozbitou strukturu, ve které se prolínají obrazy minulosti z partyzánských dnů a současnosti, což je v naprostém kontrastu. Proto je to z pohledu vyprávění zajímavá hra s

[5] Radak, Lazarević, Marija, *Jugoslovenski „crni talas" i kritički diskurs:preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut SANU, Beograd, str. 498.

časem, ve které se prolíná zmíněná minulost se současností. Aleksandar, když žil na tom písku, kde může najít jen mír, vzpomíná na obrazy válečných soudruhů zabitých v ofenzivě v podobě halucinací na filmovém plátně. Kromě ústředního tématu odcizení využívá Mika Antić jako narativní prostředek opakovatelnost scén ve stodole s podtextem státní praxe „povinného nákupu" zemědělského zboží. Charakteristické pro tento film jsou erotické záběry, ve kterých se přenáší alegorie úpadku společnosti a samotné revoluce. Anticův druhý a také poslední film nedopadl lépe, a to kvůli tehdejší vládě. Totiž film Snídaně s ďáblem z roku 1971 byl po uvedení na festivalu v Pule, kde získal cenu za scénář, okamžitě sankcionován a jeho filmový život tak zase začíná až v 90. letech, čehož se autor již nedožil.

Na druhé straně film Delije vypráví o poněkud absurdním vítězství ve válce, která se stává zničující porážkou pro společnost jako celek. Oba bratři po válce pokračují tam, kde skončili, když byli partyzány. Bratři, zaskočeni poválečnou beznadějí, vezmou zbraně a zabijí nevinné, střílejí náhodně, dokud střelba pro jednoho z nich neskončí smrtelně . S přeneseným významem film hovoří o bezduchém boji o život v nově získané svobodě, kde se vítězové stávají oběťmi, vrahy, ale i sebevrahy. Puriša Đorđević se také zabývá poválečnými tématy a neštěstími nově vytvořeného, zjevného vítězství ve filmu Ráno z roku 1967. Jak název napovídá, film vypráví příběh prvního rána ve svobodné zemi, po skonč
ení války. Hlavní hrdinkou filmu je Aleksandra, která přežije koncentrační tábor, ale ne nevyhnutelnou smrt zastřelením svými spolubojovníky, kolegy z partyzánů. Její smrt použijí stejní kolegové z války, aby uspěli a prorazili v nově vytvořené

hierarchii společnosti. Navzdory skutečnosti, že film byl napaden vládou, úspěch na mezinárodní scéně zachránil toto dílo od zapomnění, jako se to stalo dvěma předchozím dvou filmům, a Puriša Đorđević se nakonec stal jedním z největších režisérů Černé vlny a podepsaným pod přibližně padesáti krátkými a dvaceti celovečerními filmy, hranými i dokumentárními.

Další velikán Černé vlny, Živojin Pavlović, se tematicky zabývá poválečným obdobím prostřednictvím svého filmu *V pasti* z roku 1969. Tento film se vyznačuje použitím archivních záběrů Stalina a boje Rudé armády, které vytváří paralelu s novou situací v zemi, kde pokračuje boj mezi partyzány a zbytkem četnického hnutí, a krutostí revolucionářů, kterou pocítí rolníci, občané a obecně každý, kdo stojí v cestě revolucionářům. Už v úvodních sekvencích je divák svědkem střelby do lidí za drobné přestupky, zabavování jídla rolníkům a majetku odsouzených. Hlavní postavou filmu je Ive, devatenáctiletý mladík, který naivně věří ve spravedlnost revoluce a morální kodexy, které by měl přinést nadcházející nový věk. Po sérii zklamání jeho spolubojovníků, včetně zastřelení nevinných, nemorálního stranění partyzánskému hnutí a zrady jeho partnera pod záminkou volné lásky, je vyvrcholením honba za notoricky známým četníkem Markem, který je však již mrtvý. ? Ive marně žádá, aby o té události řekl pravdu, žádá spravedlivou revoluci, ale nikdo nechce slyšet jeho slova. Poražen sledem událostí je zabit v partyzánské záloze a poslední slova, která pronesl, jsou: „I ty jsi revoluce".

Stejně jako hrdinové z již popsaných filmů je Iva mužem, který patří do rétoriky revoluce, která bezprostředně po vítězství dostává novou tvář nespravedlnosti a

krutosti. Ztracen ve ztracené ideologii nepatří do tohoto nového světa a jako nezpůsobilý platí svým životem. Jeho smrt, stejně jako osudy hrdinů z výše uvedených filmů, svědčí o zakopnutí revoluce a předvídají její nevyhnutelný kolaps. Scény, tj. Popisovaná témata související s érou Černé vlny, se pohybují mezi venkovem, které jsou přítomny ve filmech vykreslujících poválečné období, a městem, které se snaží kromě ideologických odchylek poukázat i na intimnější vztahy či anomálie související s městským způsobem života. Všechny filmy ve větší či menší míře poukazují na odcizení jedince podmíněné socialistickým režimem. Zakázaný film *Neklidný* z roku 1967, který režíroval Kokan Rakonjac, poskytl pohled na podmínky městského života bohaté dcery vysokého úředníka. Svým způsobem film vyčnívá z prostředí klasických filmů Černé vlny, protože podle mnoha kritiků neobsahoval explicitní politické poselství, ale vykresloval obraz městského způsobu života.

Je však považován za příliš moderní na dobu, ve které vznikl a byl prohlášen za anarchistického, a tedy zakázán (ač bez oficiálního zákazu). Pokud mu lze připsat jakoukoli kritiku systému, pak je to jemný podtext všemocného jugoslávského lidu ve funkci na rozdíl od marginalizované chudé vrstvy populace. Povrchní a marný život dcery úředníka dochází až k arogantní zábavě, kdy jednou večer ukradeným autem zabije chodce, načež používá různé machinace a triky, mění si identity, aby se vyhnula trestu. Aby představil mladý a zhýralý život co nejvěrohodněji, používá Rakonjac ručně nahrávaný záznam doprovázený rockovou hudbou. Je to téměř až děsivá paralela s dnešními poměry v bývalé Jugoslávii, kde jsou děti úředníků téměř nad zákonem, i když, stejně jako ve filmu, mají na svědomí smrt „obyčejných lidí".

Navzdory skutečnosti, že byl zakázán, film získal status kultovního úspěchu a autor, Kokan Rakonjac, náhle zemřel za nevysvětlených okolností dva roky po natáčení. Stejně jako je ve filmu Neklidný představen povrchní život, tak Aleksandar Petrović nabízí marné a povrchní partnerství v zakázaném filmu *Dny* z roku 1963. Vztahy ve filmu představují jen únik z každodenního života, nudné vyjeté koleje, útěk, který nakonec vyústí ve stejné odcizení a jakousi lhostejnost. Jde o vztahy, které zotročují konvenční společenský život, plnění norem; vztahy, které se nesetkávají. Prázdní partneři, na povrch vylézající nesmysly, které ukrývají přísně definovaná očekávání pramenících ze sociálních rolí.

Petrović tak nabízí další variantu odcizení v rychlém městském životě. Do tématu odcizení zapadá i Velimir Bamberg, hlavní postava filmu *Probuzení krys* z roku 1967, který režíroval Živojin Pavlović. Film vypráví o Velimirově neúspěšném pokusu změnit jeho osamělý, nesmyslný život. Zatímco hlavní postava shání peníze na léčbu své sestry, odmítá možnost pracovat jako pašerák, protože mu to připadá nečestné. Rozhodne se jít do podnikání se svým přítelem a ponoří se hlouběji do půjčování peněz. Cestou potká dívku, zamiluje se a láska se nabízí jako konečné východisko z monotónnosti a nesmyslů, ale, jak je tomu v případě lásek Černé vlny, je krátkodobá. Dívka ukradne Velimirovi půjčené peníze a uteče, takže hrdinu nechá v ještě hlubší samotě a rozkladu. Film *Probuzení krys* je často citován jako významný, protože upozorňuje na homosexualitu. Totiž listováním v knize svého přítele Velimir narazí na fotografie, na kterých je s muži v intimnějším vztahu. Přesto je tento film v první řadě silným sociálním dramatem, které poukazuje na propast mezi standardy vnucovanými socialistickou společností a praktikami,

beznadějí a monotónností života mladých lidí. Za tento film byl Živojin Pavlović oceněn Stříbrným medvědem za nejlepší režii na berlínském filmovém festivalu. Film Jovana Jovanoviće - *Mladý a zdravý jako růže* - rozhodně patří k opusu filmů s tématem odcizení v podobě agrese, sebezničení, kriminality, vniknutí drog do jugoslávské společnosti doprovázené svobodným projevem sexuality, to ale bude ještě zmíněno později v textu.

Dosud popsané filmy nesou obraz brutálního realismu, v němž se prostý člověk ocitl. Co je pro Černou vlnu charakteristické, jsou také filmy, které představují alegorii rozkladu, filmy, které mnohem méně zajímá složitější vyprávění a mluví vizuálními stylistickými postavami, komunikují s publikem úplně jiným způsobem.

Dosud popsané filmy nesou obraz brutálního realismu, v němž se prostý člověk ocitl. Co je pro Černou vlnu charakteristické, jsou také filmy, které představují alegorii rozkladu, filmy, které mnohem méně zajímá složitější vyprávění a mluví vizuálními stylistickými postavami, a komunikují s publikem úplně jiným způsobem. Jsou to filmy, ve kterých je hra se stylistickou formou a estetikou nejnápadnější. Film, který k takovému opusu rozhodně patří, je *Plastový Ježíšek* z roku 1971. Film představuje diplomovou práci režiséra Lazara Stojanoviće, která je nejen zakázána, ale zmíněný autor byl odsouzen na 3 roky vězení. Diváci ho měli možnost vidět až v roce 1990. Vyprávění je postaveno do pozadí, je téměř banální, neviditelné. Děj je založen na životě Tomislava Gotovace, skutečného člověka, který byl jedním z vedoucích postav performance-artu a mentor Mariny Abramović. V každém případě je Toma studentkou filmu ze Záhřebu, která v Bělehradě přežívá díky podpoře žen, se kterými vstupuje do snadných, nemorálních vztahů. Film se vyznačuje strukturou koláže, v níž autor prochází společností a hravou formou upravuje

archivní záběry, identifikuje socialistickou vládu s nacisty, Tita s Hitlerem, ale také hovoří o sexuální svobodě, homosexualitě, marginalizaci umělců vztah k moci, morální úpadek atd. Ve skutečnosti se prostřednictvím střihu získávají stylové, přenesené významy, takže záběr, ve kterém hlavní postava projíždí Bělehradem, je proložen archivními záběry nacistů salutujících Hitlerovi, čímž vznikají nacistické obrysy hlavního města. Takový přístup k filmové estetice dává téměř humorný tón filmu, který je snadno sledovatelný, téměř komický, ale který obsahuje sdělení, které bylo v té době nemyslitelné.

Hraje si s národními ikonami, mýty a hodnotami společnosti, která byla tak pečlivě propagována vládou, jim Stojanović dává snadný a posměšný tón a neustále je identifikuje s nacisty, jejichž hodnoty socialisté odmítli se všemi síly. Tím to však nekončí. Propojení obrazů Ustašovců, Četniků, Hitlera, Stalina, Tita, partyzánů ... autor ve skutečnosti identifikuje všechny totalitní režimy založené na mučení a velké oběti lidí, a nakonec je redukuje na vůli k moci v podobě muže, který se stává tím,co se nabízí v samotném názvu filmu - Plastový Ježíšek. Při střihu, způsobem Kuleshovova experimentu, režisér vnucuje svůj názor, podobným způsobem jako totalitní vláda. Gotovac, hlavní postavou filmu je muž, který nezná disciplínu a pravidla, muž, který vyzařuje ducha sexuální svobody a jako takový je nevhodný pro socialistickou společnost, kterou platí životem ve svých 33 letech.

Principy montáže, které použil Stojanović ve filmu *Plastový Ježíšek*, jsou patrny u jeho staršího kolegy, muže, který, dá se říci, přinesl zmíněnou techniku v Černé vlně a kterou dovedl k dokonalosti. Je to Dušan Makavejev, mezinárodně uznávaný režisér.

Makavejev se svým raným krátkým filmem *Památkám bychom neměli věřit* z roku 1958 za pouhé 4 minuty trvání filmu naznačil téma, kterým se bude zabývat, ale také přitáhnul pozornost přísné vlády.

Mladá dívka, protagonistka, se snaží milovat se sochou, ale socha přes své vášnivé pokusy mlčí. Už tehdy Makavejev zkoumá sexualitu a dává jí politický rys, svým způsobem sexuální závist mladé dívky na jugoslávský státní památník. Film byl zakázán na 5 let kvůli sexuální scéně, která byla v té době příliš erotická. Později se svým čtvrtým celovečerním filmem, jak sám autor uvádí, se oficiálně stal neviditelným.[6]

Film WR - mystéria organismu je zakázán a odstraněn z registru zaznamenaných filmů. V oficiálním rozhodnutí bylo uvedeno, že film nebyl dokončen a nikdy nebude dokončen. Pravda byla samozřejmě úplně jiná, a co nejvíce vadilo vládě, byla skutečnost, že film byl i v té době již zobrazeno ve více než 20 zemích. Makavejev po tomto filmu obdržel výhrůžky vězení na 3 roky, a také i výhrůžky smrtí.

Šedesátá a sedmdesátá léta minulého století přinesla to, čemu se dnes říká sexuální revoluce, na světovou úroveň, a tak není divu, že autoři Černé vlny také znovu zkoumali nové sexuální hodnoty. Čeho se dotkl zmíněným krátkým filmem, pokračoval Makavejev ve svých celovečerních filmech. Přezkoumání sexuální svobody a jejího vnímání z několika úhlů má tendenci nabídnout divákovi odpověď na to, co tato svoboda ve skutečnosti jednotlivci i společnosti přinesla.

Makavejeveho film z roku 1967 *Milostní příběh* je zajímavý z několika důvodů. Naznačuje nejen roztržku, kterou za sebou sexuální svoboda zanechává, ale také i

[6] Makavejev, Dusan. Afterimage; Berkeley Vol. 28, Iss. 4, (Jan/Feb 2001): 8.

hraní s filmovou formou. Ve filmu se objevuje dokumentární a hraní forma, které se spojují ke konci.

Makavejev dále využívá záběry z Říjnové revoluce a demolice starých církevních budov, ze kterých vzniká nová ideologie, a u této alegorie nastoluje otázku, zda a jakým způsobem se tomuto novému muži podaří změnit. Ve skutečnosti si tyto otázky klade sám autor na samém začátku filmu prostřednictvím velkých titulků, které jako by křičely z filmového plátna, na způsob Jigy Vertova. Film začíná podtitulem: „Dojde k lidským reformám?" „Udrží si nový člověk nějaké staré orgány?" Dále „Paradigmatické používání stereotypních maďarských / tureckých rolí je koncipováno provokativně a jako sexuální svobody nebo jejich absence lze číst v obou směrech - esencialistický i antiesencialistický. V tomto směru je možné číst problémy socializace a akulturace a znovu zkoumat, do jaké míry je svoboda možná vzhledem k omezením způsobeným primární a sekundární socializací, a v tomto smyslu kultura, která v jednotlivci zanechává svůj otisk, je kolektivní bytostí.[7] Film vypráví tragický milostný příběh mezi Isabellou a Ahmedem. Je to dívka svobodného ducha, která potřebuje svobodu, ztělesnění nové doby. Na druhou stranu je Ahmed tradiční muž, který usiluje o typické rodinné hodnoty. V samotném spojení těchto dvou postav je naznačeno téma, spojení minulých a nových hodnot. Po aféře s jiným mužem prochází Ahmed zklamáním a vzdává se alkoholu. Isabellin pokus o jeho záchranu končí tragicky a končí jako tonoucí, náhodná oběť, zatímco Ahmed je obviněn z vraždy. Tragický konec milostného příběhu zároveň varuje před novými svobodami, vyjádřenou sexualitou, ale také spojením s hodnotami, které se objevily dříve.

[7] Radak, Lazarević, Marija, *Jugoslovenski „crni talas" i kritički diskurs:preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut SANU, Beograd, str. 510.

Film *WR - mystéria organismu* je poctou dílu Wilhelma Reicha, slavného psychoanalytika a prvního asistenta Sigmunda Freuda, „muže, který objevil Orgone, kosmickou energii, energii života a lásky, muže, který uprchl před Hitlerem a Stalinem do Ameriky, země svobodných. "[8] Jako *Plastový Ježíšek* a *WR - mystéria organismu* pocházejí z roku 1971, ale náhody tím nekončí. Tematická shoda okolností, popisující demokratický systém, který se ve skutečnosti mění v totalitní, Makavejev dovedně prostřednictvím fraktální, mozaikové struktury představuje úpadek americké svobody srovnáním s komunismem a fašismem. Prostřednictvím výzkumu svobody, sexuální i primární, lidské, která je kořenem demokracie, autor ukazuje na svobodný systém, který sklouzává k diktatuře. Film je vlastně dokumentem o životě a praxi zmíněného psychologa v Americe, který kvůli svému přesvědčení skončí ve vězení, kde zemře. Nelze to však vnímat pouze jako dokument, protože stejně jako ve filmu *Milostný příběh* se hraná forma prolíná s dokumentem a editace archivních záznamů vyžaduje shodu, která tematicky popisuje, co sám autor poukazuje na srovnání všech systémů. Pomocí této filmové struktury nabízí Makavejev polohování diváků podle vlastního uvážení. Při popisu samotného vyprávění a popisu filmu Nevinnost bez ochrany Makavejev uvádí: „Diváci se budou sledováním filmu spontánně rozhodovat podle svých vlastních předpokladů. Někteří budou věřit, že sledují melodrama s dobrodružstvím a nemorálními dilematy, do nichž jsou vloženy určité dokumentární materiály, jako velké filmové poznámky které lze ignorovat. Ostatní budou přesvědčeni, že následovali současný dokument o přeživších tvůrcích našeho prvního zvukového

[8] Makavejev, Dušan, *Mysteries of the Organism, https://www.youtube.com/watch?v=3bVkKJAju-0&ab_channel=dagda4444, 1971*

filmu, spojený se skvělými citáty ze samotného filmu, jako jakýsi „stroj času" věnovaný počátkům naší kinematografie. Klidně si vyberte jeden nebo druhý přístup nebo dojem, záleží výhradně na tom, co považujete za první a co za druhé, zda začínáte od přítomnosti k minulosti, nebo od fikce k realitě.[9]

Podobným způsobem film *WR - mystéria organismu* komunikuje prostřednictvím několika úrovní, jak uvádí Sanja Radak: „I přes absenci pevné struktury je Tajemství organismu mnohovrstevné a je uznávána jako dokumentární film o Wilhelmu Reichovi, inspirovaný závěrem, že psychoanalýza a marxismus se vzájemně nevylučují, což ostatně potvrzují práce frankfurtské školy. Druhá vrstva je hraní film, který paroduje politickou exkluzivitu, rétoriku, demagogii, fráze o rovnosti pohlaví, fráze o rovnosti a třídním boji. Makavejev zkoumá hranice politické podvratnosti sexuality a odhaluje její nemožnost uniknout z pastí konzumerismu pomocí obrazů „osvobozené sexuality" travestie a transsexualismu doprovázených rozhlasovými reklamami Capricorn, Coperton a Maybelline. V pozadí činí sexualitu explicitní, aby umožnil fyzickému a nefyzickému vstoupit do vztahu vykořisťovaný / vykořisťovatel a ukázat, že fyzické je umístěno ve stínech, utlačováno ideologií a glorifikací rozumu, který upřednostňuje dialektický materialismus. Wilhelm Reich interpretuje válku a diktatury jako politické neurózy způsobené nevyřešenými sexuálními konflikty. Na čtvrté úrovni Makavejev pomocí metafory sexuálního styku (vláda-masy) poukazuje na společný rys všech autoritářských praktik."[10]

Celovečerní část filmu ukazuje na milostný příběh podobný filmu Milostný příběh. Totiž Milena, která je svobodnější a hádá se o sexu, přestože na rozdíl od Isabelly

[9] Levi, Pavle, *Crni talas i marksistički revizionizam,* The Central and Eastern European Online Library, *str. 337,*
[10] Radak, Lazarević, Marija, *Jugoslovenski „crni talas" i kritički diskurs:preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut SANU, Beograd, str. 511.

otevřeně nevstupuje do sexuálního aktu, dostane se do kontaktu s Vladimírem, odhodlaným a zarputilým komunistou sovětské orientace. Tento střet různých ideologií a přesvědčení končí katastrofálně pro Milenu, kterou Vladimir brutálním způsobem zabije, bezprostředně po pohlavním styku. Tímto Makavejev navrhuje Reichovu teorii, že potlačované a nevyřešené sexuální konflikty vedou ke zničení.

Kromě odcizení a sexuální revoluce se některé z nejpozoruhodnějších úspěchů týkaly postavení okrajových postav, nezaměstnaných, lidí žijících na okraji existence, Romů atd. V ideální státní rétorice pro ně nebylo místo, ale všichni cítili na kůži krutý realismus a zasloužili si tak místo na filmovém plátně.
Jednou z takových okrajových postav je Jimmy Barka z filmu *Až budu mrtvý a bílý* Živojina Pavloviče, z roku 1967. Chudoba ho nutí putovat z práce do zaměstnání v chudých oblastech provincie, kde vládne bída, nehygiena a kde jsou dělníci považováni za běžné spotřební zboží. Jimmy, který se snaží vstát ze spodku společenského žebříčku, se oddává drobné kriminalitě a často mění ženy, se kterými tráví čas. Obvykle v nich vidí příležitost zajistit si místo pod nebem, a setkání s místním zpěvákem formuje jeho ambice, na základě kterých chce být zpěvákem a zkusit štěstí v Bělehradě, kulturním centru socialismu. Prostřednictvím postavy Jimmyho Pavlović poukazuje na existenci lidí, kteří nejsou schopni přežít jako dělnická třída v provincii, a zároveň nejsou způsobilí žít ve městě kde jsou odmítáni, nějakým způsobem vyloučeni z komunity. Jde o lidi, kteří jsou v beznadějné situaci a jejichž život je odsouzen k tragédii, protože sám Jimmy skončí - mrtvý, v kadibudce. Pavlović pomocí epizodické struktury road movie popisuje situaci v zemi Jimmyho toulkami. Nezaměstnanost, těžký a špatný život dělníků,

manželka, Jimmyho matka, která dělá těžkou fyzickou práci, zatímco její partner sedí doma ... Po neúspěchu v hudební kariéře se Jimmy vrací tam, kde začal, do špinavé provincie, kde provokuje a konfrontuje se s autoritou, která ho nakonec zabije. Jimmy tak zůstává „mrtvý a bílý" jako svědectví o okrajové postavě nevhodné pro život v socialistické společnosti Jugoslávie. Život společnosti na okraji je také zobrazen ve filmu Aleksandara Petroviće *Brzy bude konec světa* z roku 1968. Petrovic popisuje život v malé vesnici, která se stává metaforou socialistické společnosti a vytváří malý mikrokosmos obývaný bídou, nespravedlností, žárlivostí a násilím. Extrémní rezervu však tvoří Romové, jejichž marginalizaci a obtížné životní podmínky zastupuje Aleksandar Petrović ve filmu *Nákupčí peří* z roku 1967. "Vizuální vyprávění se odehrává minimálně na dvou úrovních: 1. Romové jsou v socialistické Jugoslávii marginální; 2. vztahy mezi Romy jsou dány faktem jejich subalterizace. Petrovic ve filmu používá dva jazyky - romštinu jako jazyk používaný pro komunikaci v rámci romské skupiny a jazyk používaný pro komunikaci s členy jiných skupin. Ukazuje tedy propast, které jsou Romové vystaveni, a dvojí subalteritu, která zůstává základem, na kterém je prezentován sociální život Romů: jejich obchod, rodinné vztahy, formy zábavy a zvyky. Ačkoli kritizuje marginalizaci, film využívá rámcové stereotypy o Romech, jako je vášeň, impulzivnost a neschopnost začlenit se do širší společnosti."[11] Prostřednictvím tragického milostného příběhu je v jejich zchátralých domech zobrazena bída, ve které Romové žijí. Krajina, boje v levných tavernách, vše jako důsledek neschopnosti vyrovnat se ve společnosti. Zajímavé je také identifikovat církev a její postavení u Romů. Žijí za stejných podmínek, nevyrovnaní a vyloučeni z komunity. Film je snad

[11] Radak, Lazarević, Marija, *Jugoslovenski „crni talas" i kritički diskurs:preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut SANU, Beograd, str. 513.

nejsledovanějším filmem Černé vlny v Jugoslávii, byl nominován na Zlatou palmu a na stejném festivalu byl oceněn speciální cenou poroty.

2.2 Jovan Joca Jovanović

Joca Jovanović je jedním z vůdců Černé vlny a jedním z nejvíce zakázaných režisérů té doby. Jako velký milovník filmu začal tvořit v rané fázi, ve dvaceti, a jak sám uvádí, největší vliv na něj měla americká kinematografie a především film noir. „Během šedesátých let jsem hovořil (v němých filmech vyslovoval titulky) v Kinotece. Měl jsem vstup zdarma a sledoval všechny promítané filmy, mnoho z nich nesčetněkrát. Když jsem se seznámil se sémiologií filmu, uvědomil jsem si, že složitost repertoáru ve filmové fikci vyžaduje, aby byly filmy sledovány více než jednou. Americké filmy utvářely moji mentální strukturu a mou citlivost, stejně jako můj pohled na svět. Prostřednictvím amerických filmů jsem poznal americkou civilizaci a kulturu, která se ve 20. století stala dominantní.
B-filmy a filmy noir ukazují na omezení člověka a systému západní civilizace k dosažení utopií. Tyto filmy svědčí o tom, že se americký sen proměnil v americkou noční můru, která se pomalu stála planetární můrou. V Kinotece jsem si uvědomil, že existuje filmový názor a filmový jazyk, který je v rozporu s myšlenkou a verbálním jazykem evropského literárního divadla, a že tyto hodnoty jsou v rozporu."[12] Stejně jako jeho vzory, na začátku své kariéry, prostřednictvím svých prvních filmů, Jovanović ukázal touhu kritizovat systém. Kritika jeho filmů je silná,

[12] Sala Dinko Tucaković, *Moj izbor: Jovan Jovanović*, Jugoslovenska Kinoteka, 2017.

ale pravdivá. Jeho snahou bylo přenést na filmové plátno život takový, jaký ve skutečnosti je, na rozdíl od ideologie a zkrášlování reality. Jako někdo, kdo se nebál vyjádřit kritický postoj, rychle pocítil na kůži těsnost systému, takže jeho první krátký dokument byl zakázán. „Přešel jsem na 35 mm s jedním dokumentem, Studentská čtvrť, natočeným na akademii v roce šedesát šest, který se nikdy nedostal na veřejnost. Při promítání nahrubo upraveného materiálu dostal Vjekoslav Afrić nervové zhroucení, protože viděl, jak žijí studenti v Novém Bělehradě. Zakázal promítání filmu, udělal komisi z několika členů profesorů a studentů, kteří měli jít do Nového Bělehradu a ukázat, jak jsem údajně naaranžoval ubohý život studentů v roce šedesát šest, a poté mě vyloučit z akademie ... Později v cenzurované verzi ... protože viděli, že jsem nic naaranžoval, pak měli odvahu udělat nějakou zvukovou kopii, ale film nikdy nebyl ohlášen. Nenahlásili ho ani na cenzuru v domnění, že pokud ho nahlásí , filmové oddělení na akademii bude zrušeno. Byl to docela divoký film, film Cinéma vérité ...„[13] S využitím principů filmového hnutí Cinéma vérité, realistickými záběry, Jovanović ukazuje studentské koleje, před nimiž je jakoby smetiště, chátrající pokoje, přeplněná kuchyně... Ve voice over-u slyšíme studenty, kteří mluví o nešťastném životě a ne tak barevném obrazu života v kolejích. Internát se svým způsobem stává samotným obrazem společnosti, ve kterém se studenti nacházejí. Na jedné straně je to ideologie a na straně druhé docela odlišná realita. Podobný přístup bude mít Jovanović v pozdějších dílech a ve zmíněném rozhovoru podává zajímavou zkušenost s dokumentární formou: „Dokumentární film nemůže být prodlouženou rukou ideologie. V povaze dokumentu jde o konfrontaci s bezprostřední realitou, se všemi jejími

[13] Isakov Mileta, *Intervju Jovan Jovanović*, 1990. godina, https://www.youtube.com/watch?v=AqD-J8Lzigg&t=1937s

kontroverzemi, dramaty atd. A co je to ideologie? Ideologie je jakýmsi zkrášlením reality, jakýmsi jednorozměrným, jednotvárným pohledem na realitu. Jedna ideologie se prakticky dopouští násilí proti realitě. Stylizuje ... Komunistická ideologie a dokument jsou v neuvěřitelném konfliktu. Komunistická ideologie je utopická a toto je něco skutečného. "[14]

Jovanović ve svých dokumentech skoro vůbec nespoléhá na scénář, ten existuje hlavně ve formě skici. Poukazuje na to, že i během natáčení může realita překvapit a vytvořit samotný scénář. V krátkém dokumentu z roku 1971. KOLT 15 GAP. sleduje Jovanovic nezaměstnaného dělníka, velkého socialistu a zastánce Marxovy myšlenky. Jako patnáctiletý se přidal k partyzánům a poté se vyučil řemeslu a mnoho let se neúspěšně pokoušel získat práci. Žije bídně, na nádražích. Hlavni nápad, nebo skica scénáře, byla ta, že by dělníci velké továrny mluvili o Marxovi, protože „marxismus je součástí vědomí dělnické třídy."[15] Ukázalo se, že žádný z dělníků neměl tušení, kdo je Marx. V tomto filmu je vidět Jovanovićova estetika, kterou později rozvíjí ve svém celovečerním filmu *Mladý a zdravý jako růže*. Chaotické natáčeni z ruky se zdůrazněným používáním zoomu, používání voice over-u, vkládání archivních záznamů, fotografií, používání zvukových efektů za účelem zesměšňování statni rétoriky, spíše hrubé střihy, přeskakování os atd.… V jeho tvorbě převládají krátké dokumentární filmy a většinou je uváděn jako dokumentarista, ačkoli natočil také jeden krátký a dva celovečerní hrané filmy. Pro krátký film *Zřetelné já* z roku 1969 existuje v Srbsku městská legenda, že poté, co měl film premiéru na filmovém festivalu v New Yorku, jeden z nich, Scorsese

[14] Isakov Mileta, *Intervju Jovan Jovanović*, 1990. godina, https://www.youtube.com/watch?v=AqD-J8Lzigg&t=1937s
[15] Isakov Mileta, *Intervju Jovan Jovanović*, 1990. godina, https://www.youtube.com/watch?v=AqD-J8Lzigg&t=1937s

nebo Schrader, vyjádřil k filmu obdiv a rozhodl se na základě toho natočit Taxikáře. To vše je na úrovni legendy, protože pro tuto legendu neexistuje zdroj. Jovanovicův film ale nápadně připomíná příběh taxikáře De Nira, psychicky labilního protagonisty, který s sebou nosí zbraň a napadne ho začít střílet do lidí. Zřetelné já nemá klasickou zápletku, spiš popisuje stav vědomí mladého muže vyloučeného ze společnosti. Film v mnoha ohledech připomíná Jovanovićuv další celovečerní film *Mladý a zdravý jako růže*. Rebelie, která se objevuje v hlavních postavách, pochází určitě zevnitř, z narušené mysli, ale tato mysl je produktem společnosti a jako taková je také kritikou. Navzdory povahovým podobnostem je Dragan Nikolić stále větší frajer než Stevan Tadić a obecně jde o mnohem lépe napsanou a propracovanou postavu. Na tento film bude navazovat série filmů, ve kterých je přítomnost kamery ve funkci vyprávění příběhů mnohem více cítit, a tím se chaos ve společnosti přenáší způsobem filmování, o kterém již byla řeč.

V pozdějším celovečerním filmu *Krajiny v mlze* z roku 1984 se Jovanović vymyká svému chaotickému, dokumentárnímu stylu natáčení, který nepřinesl zvláštní výsledek. Zdá se, že bez jeho rozpoznatelného, anarchistického přístupu Jovanovićův film ztrácí na síle, postrádá výraz rebelie, který se od něj očekává. *Krajiny v mlze* hovoří o vlivu drog v jugoslávské společnosti a prostřednictvím úpadku hlavní hrdinky Lely také naznačuje úpadek mladých lidí ve společnosti. Lela je ztracená teenagerka, která si, stejně jako většina jejích vrstevníků, není jistá, co dělat se svým životem. Brzy spadne do špatné společnosti a začne experimentovat s drogami. Film je natočen v období osmdesátých let, kdy heroin proniká na jugoslávský trh, a tak se Lela propadá hlouběji a hlouběji do heroinové závislosti, která ji přivádí ke zločinu, uvěznění a nakonec k nevyhnutelné smrti. Věřím, že v

době, kdy film vyšel, to bylo jiné, ale z dnešního úhlu pohledu film tančí na hraně klišé a co je důležitější, v současnosti nemá ozvěnu, film rezonuje na úplně jiné úrovni. Na rozdíl od *Krajiny v mlze* nabízí film Mladý a zdravý jako růže divákům svěžest a aktuálnost, která neustává ani dnes.

2.3 Mladý a zdravý jako růže

To co je charakteristické, kulturně i politicky pro období před a během natáčení filmu *Mladý a zdravý jako růže*, je již zmíněné oddělení od Sovětského svazu a otevření dveří pro Západ. Autoři se chopili tohoto západního, ale především amerického vlivu, aby vytvořili svůj vlastní osobní výraz. Přivlastňování západních hodnot bylo dokonce podporováno vládou v souladu s novým politickým kurzem, který zvolila. Pokud jde o kinematografii, "ukazuje přesvědčivě jak se Titova politika snažila „přivlastnit si" amerikanizaci a využít ji k popularizaci, a tím i konsolidaci vlastního režimu v dlouhodobém horizontu. Příkladem je hollywoodizace partyzánských filmů, v nichž je v 60. letech cítit silný vliv amerických žánrů, jako je thriller, akční a špionážní film, western atd. Úspěšný trend „propojování" amerických a jugoslávských modelů, který režim používal k prezentaci partyzánství jako základního mýtu socialistické Jugoslávie v nejlepším možném světle. Bylo paradoxní, že „černá vlna" byla ve skutečnosti protihollywoodská, a tedy jakousi reakcí na amerikanizaci jugoslávského filmového umění."[16] Zajímavým fenoménem,

[16] Jović, Dejan, *Radina Vučetić, Koka-kola socijalizam: amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture u šezdesetim godinama XX veka,* Politološka lektira: Što čitati, str. 70

a to i ze strany analýzu uvedených filmu, je výskyt supermarketů, typických pro západní kulturu, a výskyt tzv konzumerismu v socialistické společnosti.

Mladý a zdravý jako růže byl hned po premiéře na festivalu v Pule v roce 1971 okamžitě zakázán a publikum čekalo až do roku 2006, kdy se film dočkal obnovené premiéry. Film se tematicky shoduje s opusem Černé vlny, který pojednává o odcizení jedince, přičemž odcizení hlavní postavy přechází ve vzpouru stupňující se fyzickým násilím. Mladý a zdravý jako růže je svým způsobem pokračováním filmu Izrazito ja, kde Jovanović jde hlouběji do stagnace jugoslávské mládeže a deformace společnosti. Hlavní hrdina filmu Izrazito ja právě přemýšlel o tom, jak střílí lidi při procházce bělehradskými ulicemi, zatímco Dragan Nikolić ve filmu Mladí a zdravý jako růže jde ve zběsilém zabíjení a agresi mnohem dál. V tomto filmu jde Jovanović nejdál, pokud jde o estetiku chaosu a anarchie, ale také tematicky, prostřednictvím kritiky systému a vývoje charakteru, který takový systém kultivuje. Film začíná záběry během Dne mládeže v Bělehradě, vyzdobeného na počest Titových 77. narozenin. Díváme se na bělehradské ulice, obrovský plakát Tita přes fasádu budovy, ještě větší nápis „Ať žije náš soudruh Tito" po celé délce solitéru, množství jugoslávských vlajek; hlasem naslouchámе řeči mladé soudružky, která jménem mládeže děkuje velkému vůdci, přeje mu dlouhý život a slibuje vytrvalost při plnění profesních a sociálních úkolů za účelem dosažení ideálů socialismu a míru. Řeč sleduje skandování davu s jednoduchou oslavnou hudbou, zatímco poprvé z dálky vidíme protagonistu v červeném autě. Tito děkuje a očekává, že mládež bude „stejně věrná sama sobě jako vždy, tj. věrná naší socialistické zemi... aby byla věrnými strážci odkazu našeho velkého revolučního boje ... Myslím, že můžeme být

na svou mládež hrdí. "[17] Jovanović pak ukazuje jedince z tohoto mládí, protagonistu Steva (Dragan Nikolić) v saku s britskou vlajkou. Pije Coca-Colu, bez zájmu poslouchá Titovu řeč, zívá, píská na protest ... Používání voice overu který komentuje a vizuálního komentáře je technika, kterou Jovanovic již použil v krátkých dokumentech a bude pokračovat v celém filmu, ať už jde o protichůdnou ideologii hlavní postavy a toho, co se říká, nebo jako komentář z pohledu protagonisty. Odkazy na „amerikanizaci" společnosti jsou všude, ať už je to kostým, rekvizita - Coca -Cola, nebo v samotném hlasovém projevu hlavního hrdiny, který vyslovuje určité fráze v Srbštině s anglickým přízvukem. Film je plný posměšných komentářů na společnost, macho svět, konzumerismus a obecně na převzetí západních hodnot, takže Steve v některých částech filmu říká: „Ať žije jugoslávský standard, American style of life."

Steveova expozice probíhá na dvou úrovních. Jedním z nich je Voice over, který čte Steve rychle a chladnokrevně, způsobem policejního spisu, a tak se dozvídáme o jeho problematické minulosti, drobné kriminalitě, útěku z armády, agresivním chování atd. Současně probíhá vizuální prezentace - Steve ukradne auto, uteče před policií ... Jovanović přistupuje k vývoji scén i k samotnému vyprávění povrchně, což jde ruku v ruce se způsobem vyprávění, natáčení a použití zvuku. Podobně jako filmy *WR - mystéria organismu* nebo *Plastový Ježíšek* je Jovanovićův film snadno sledovatelný, přestože se zabývá vážným tématem a urputně kritizuje společnost. Samotný film není natočen ve stylu realismu, takže scény fyzické konfrontace nebo vraždy mají komickou notu. Tento nonšalantní přístup znehodnocuje lidský život, zobrazuje násilí jako každodenní a výbuchy agrese jako

[17] Jovanović, Jovan, *Mlad i zdrav kao ruža,* 1971, https://www.dailymotion.com/video/x3xpojk

něco, co je považováno za samozřejmost. Chaotické natáčení z ruky, neutuchající zoomování, dabovaný zvuk doprovázený rockovou hudbou, poskytuje ucelenější obraz o společnosti, která usiluje o anarchii. Steve, jako zástupce mládeže, je zločinec, který zabíjí bez zvláštního motivu, nemá respekt k ženám, se kterými tráví čas, a bere od nich peníze. Je to bělehradský frajer, který chce žít rychle a vydělat spoustu peněz. Snaží se to udělat i legálně, hledá si práci, ale každý pokus končí neúspěchem. Během ekonomické reformy se ruší pracovní místa a na úřadě práce není nic lepšího. To je samozřejmě jeden z důvodů, proč se mladí lidé oddávají kriminalitě, ale autor nevěnuje příliš mnoho pozornosti a nezachází hluboko do sociálních problémů. Jen krátce, v jednoduchých liniích, nabízí anatomie sociální situací. Takový je celý děj filmu, který je více založen na atmosféře obecného šílenství, ze kterého čerpá své poselství i kritiku zároveň. Přestože nemohl získat práci, Steve dostal od policejního šéfa nabídku pracovat pro zákon. Policie ho chce jako již infiltrovaného člena podsvětí využít jako přístup k informacím. Navzdory skutečnosti, že nabídka je pro něj nevhodná, Steve přijme vše, co je dobře zaplaceno. Poté, co vykoná drobnou, špinavou práci, dostane s pověřením policie za úkol zabít jistého muže. Steve plní rozkaz a krátce nato je zatčen a vyslýchán v souvislosti s vraždou stejným policejním šéfem, který ho povolal, aby pro něj pracoval. Steve se hájí lží a na otázku, kde byl ten den, kdy došlo k vraždě, říká, že byl v kině a že sledoval film od Godarda. Na otázku, jaký je děj filmu, říká, že jde o Godarda, že děj neexistuje. Navzdory skutečnosti, že Jovanović neuvádí jako inspiraci pro svou práci novou vlnu z Francie, ve filmu *Mladý a zdravý jako růže* člověk cítí snadné vyprávění a svobodu při zkoumání filmového jazyka charakteristického pro Godarda jako jednoho z největších tvůrců zmíněné vlny. I

tento samozřejmě čerpal inspiraci z amerického filmu noir, ale k převzetí vlivu stačí fakt, že Jovanović ve svém filmu odkazuje na Godarda. Největší podobnost se odráží ve filmu À bout de souffle, ve kterém Jean-Paul Belmondo hraje zločince v rozporu se zákonem. Podoba protagonistů je patrná a je zajímavé, že oba filmy pro slavné herce, Jeana-Paula Belmonda a Dragana Nikoliće, byly počátky jejich brilantní kariéry. Tematicky je možné udělat paralelu s románem Pekelný pomeranč, podle kterého Kubrick natočil film, ve stejném roce, v jakém Jovanović vytvořil svůj vlastní. Kromě obecné agresivity, která vychází najevo, je v Jovanovićově filmu identický motiv jako v románu nebo Kubrickově filmu - hlavní postava, zosobnění běsnění jedné generace, nekonzumuje alkohol, ale mléko. Po výslechu Steva na policejní stanici a bití, které tam utrpěl, nastává naprostý chaos. Steve se stává vůdcem mladých chuligánů, kteří nejprve vniknou do obchodního domu a rozbijí vše kolem sebe. Metaforicky se jedná o vzpouru proti konzumerismu a již zmíněnému americkému životnímu stylu. Skupina mladých lidí se tam nezastaví, stejně jako Jovanović nepřestává přenášet metaforu na filmové plátno. Totiž po demolici obchodního domu obsadili chuligáni hotel Jugoslávie. V něm bezostyšně vstupují do sexuálních vztahů, zabíjejí, hazardují, berou drogy ... Hotel Jugoslávie se stává tím, co chce autor sdělit veřejnosti - Jugoslávií, jak ji vidí, zemí ovládanou chaosem a bezprávím. V obsazeném hotelu chtějí reportéři státní televize vidět a natočit Steva, který se tak stává kultem, ikonou, idolem nových generací. To upozorňuje na nové hodnoty obsazené televizními stanicemi, přenášející a šířící na televizních obrazovkách úplný rozklad morálky a nový hodnotový systém, který rezonuje a je stále aktuální i dnes. Když policie obklopí hotel, Steve uteče, ale je dopaden a zabit. Než jeho tělo spadne na zem, Jovanovic

nás jedním střihem vezme zpět do města, kde Steve sedí v kavárně s mikrofonem v ruce. Film končí jeho slovy: „Velmi vzrušující, velmi poučné a velmi spravedlivé, jak by řekl můj otec. Frajer je mrtvej. Jak žil, tak zemřel ... ale hovno. Gangsteři umírají jen ve starých filmech, v životě je to naopak... Jsem tvá budoucnost."[18] Věřím, že Jovanović sám nemohl tušit, jak dlouho budou lidé jako Steve budoucností na území bývalé Jugoslávie. Je to vlastně budoucnost, která stále trvá. Zločin se dostal do všech pórů společnosti. V politice, v televizi, na ulici ... O tom, jak jsou témata filmu stále aktuální, svědčí fakt, že i dnes se film *Mladý a zdravý jako růže* setkává s nepochopením a odporem. Je možné, že cenzura filmu z roku 1971 pokračuje? Poté, co byl film zakázán, byl veřejnosti představen až v roce 2006 v rámci Mezinárodního filmového festivalu FEST v Bělehradě a stal se nejsledovanějším filmem na festivalu vůbec. „Jak je možné, že nejsledovanější film FEST-u všech dob není zajímavé promítat v kinech?" Žádný distributor v Srbsku neprojevil o tento film zájem, žádná televizní stanice zatím na nabídku ukázat toto mistrovské dílo nereagovala kladně, žádný filmovy festival nepotvrdil účast filmu *Mladý a zdravý jako růže*."[19] Dá -li se říci, že tehdejší cenzura byla přísná, jak tedy říkáte tomu, co se dnes děje? Je důležité zmínit, že filmy Černé vlny byly zakázány, ale také je důležité rict, že tyto filmy vznikly. V dnešní době by autor nevhodného filmu možná neseděl, ale otázkou je, zda by vůbec dokázal film natočit. Filmovým centrům byla poskytnuta absolutní moc při přerozdělování peněz určených na filmovou produkci a taková centralizace moci zavádí novou formu cenzury, která se zdá být neviditelná. Pro mladého autora by dnes bylo těžké, skoro nemožné, podle

[18] Jovanović, Jovan, Mlad i zdrav kao ruža, 1971, https://www.dailymotion.com/video/x3xpojk
[19] Ješić, Danko, *Danko Ješić: KO SE BOJI FILMA JOŠ? O filmu "Mlad i zdrav kao ruža" Joce Jovanovića,* FIPRESCI Srbija, 2007. http://sfipresci.org/tekstovi_mlad_i_zdrav.htm

scénáře k filmu *Mladý a zdravý jako růže*, získat finance na jeho natočení. Důležitost role nezávislých studií, které film produkovaly, dokazuje skutečnost, že kromě grandiózních partyzánských filmů vznikaly filmy Černé vlny. Vyvinula se subkultura, která přispěla k rozvoji jugoslávské kinematografie, mezinárodně uznávaného filmového projevu a co je nejdůležitější, velký počet mladých autorů měl možnost natáčet. Je pravda, že prostředky, které na filmy obdrželi, se nedaly srovnávat s prostředky přidělenými na partyzánské filmy, což mohla být výhoda. Tímto způsobem našli nový způsob vyjádření. V samotném srovnání partyzánských filmů s filmů Černé vlny je vidět rozdíl mezi těmito dvěma filmovými estetikami, vytvořenými ve stejném časovém období. Vezmeme-li film *Neretva* od Veljka Bulajiće z roku 1969, který je vrcholem partyzánských filmů, uvidíme, jak odlišná byla struktura a filmový jazyk, ale i rozdíl v investovaných penězích a objemu produkce je znatelný. Kromě domácích hvězd si ve filmu zahráli také mezinárodní hvězdy jako Orson Welles, Yul Brynner, Sergey Bondarchuk, Hardy Krüger, Anthony Dawson a další. Plakát k filmu vyrobil Pablo Picasso a „údajně bylo vynaloženo 4,5 milionu dolarů, ale když je zahrnuta bezplatná účast tisíců vojáků, podle některých odhadů toto číslo stoupá až na 12 milionů"[20]. Existuje také legenda, podle které byl za účelem natáčení scény demolice mostu výbušninou postaven nový most. Režisér Veljko Bulajić chtěl scénu představit co nejrealističtěji, takže výbuch a demolici natočili v reálu, ale bylo to marné. Totiž, kamera kvůli velkému prachu nedokázala zaznamenat téměř nic. Poté vyrobili model mostu a tímto způsobem byl zaznamenán výbuch.[21] Pokud jde o přistoupení státu k výrobě partyzánských filmů,

[20] Bulajić, Veljko, *Bitka na Neretvi,* IMDB, https://www.imdb.com/title/tt0064091/fullcredits?ref_=tt_ov_st_sm
[21] Maričić, Slobodan, *Drugi svetski rat i Jugoslavija: Bitka na Neretvi - film koji je doveo Holivud u SFRJ,* BBC, 2019, https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-50547283

je zajímavé, na co poukazuje Zelimir Zilnik: „U určitých partyzánských filmů takzvaná rada generálů a bývalých bojovníků oznamuje, že každá vesnice by měla dávat tolik a tolik koní, tolik a tolik komparzistů. Polovina komparzistů si má nechat narůst vousy, protože budou hrát Chetniky, a druhá polovina se má pravidelně holit, protože budou hrát partyzány.“[22] Neretva byl film, který byl smysluplně natočen pro Západ. Mimo jiné byl film v roce 1969 nominován na Oscara, který nakonec získal režisér Costa-Gavras za film Z. Souběžně s tak velkolepými inscenacemi se vytvořila avantgarda, jejíž filmy podle mě přesahují uměleckou hodnotu partyzánského spektáklu.

Bitva o Neretvu je událost z druhé světové války, kdy partyzánský oddíl na nátlak Němců a Chetniků opustil osvobozené město spolu s lidmi, ale také zraněnými, včetně nemocných tyfem. Bitva je známa přímo díky mostu, který byl nejprve zbořen a poté znovu postaven, což se ukázalo jako rozhodující tah. Partyzánům se tak podařilo dostat pryč z nebezpečí a zachránit zraněné a civilisty. Film samozřejmě vychází ze zmíněné události a oslavuje partyzánské hnutí, jejich ducha a jednotu. Je plný morálních zpráv, které všechny poukazují na stejnou věc, již zmíněnou. Charakter kolektivu je ve skutečnosti hlavní postavou filmu a v samotném partyzánském odloučení vystupuje několik postav, které nesou děj. Ve filmu dochází k masivním scénám bitev, hrdinských úmrtí hlavních partyzánů, pro které pláče přítel, bratr nebo sestra. Takže hodně akce a nějaké ty slzy. Na druhou stranu vznikaly filmy, jako například Mladý a zdravý jako růže, který v sobě nenesl grandióznost, odmítl ji a vytvořil silný filmový výraz. Mladý a zdravý jako růže

[22] Žilnik, Želimir, *Praxis i "crni talas" u filmu, https://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI&ab_channel=TVisualCommunication*

provokuje dodnes, tematicky i filmovým jazykem. Je stále tak čerstvý a divoký, jako v době svého prvního uvedení na plátna. Filmy Černé vlny varují, na rozdíl od partyzánských, které učí. Dostávají se k jádru problému, nesnaží se zkrášlovat realitu a zkoumaji problémy obyčejného člověka, aniž by z něj udělaly hrdinu. Stejně jako je hlavní postavou Neretvy hrdinská skupina, v Jovanovićově filmu je vyvrhelem. Neretva vypadá jako grandiózní dílo udělané k ohromení, jako památník, zatímco Mladý a zdravý jako růže je blesk, přesný ve svém chaosu a dotěrný právě díky své svobodě projevu. Radikální přístup k filmové tvorbě, ať už jde o vyprávění, způsob natáčení, aplikaci zvuku nebo střih, ukazuje na určitou odvahu, s níž film Mladý a zdravý jako růže vyzařuje. Střih filmu působí jako hrubá ruka, ale také jako takový přispívá ke špinavé estetice, která jde ve prospěch filmu a tématu, kterým se zabývá. Když k tomu připočteme chaotickou kameru, hlasové komentáře a téměř nepřerušovanou hudbu, vznikne bláznivá atmosféra, přesně opačná té čisté, o kterou Bulajić v Neretvě usiluje. Zdá se, že Neretva byla natočena proto, aby potěšila široké publikum, zatímco v Jovanovićově filmu je postoj autora, který se může, ale nemusí líbit. V určitých chvílích to vypadá, že Jovanović provokuje natolik, že chce vzbudit určité nepohodlí. Ve filmu Neretva se Bulajić snaží vyvolat v publiku hluboký náboj emocí, podmíněný smrtí protagonistů. Na druhou stranu ve filmu Mladý a zdravý jako růže emoce neexistují. Lidé umírají bez důvodu a publikum tu smrt emocionálně neprožívá, což byl cíl, protože Jovanović nás zavádí do světa psychopatu a zločince, kde emoce neexistují. To vše je dosaženo snadným vyprávěním příběhů a vtipnou atmosférou, kterým film vyzařuje. Zdá se, že ve filmu není žádná skutečná dramatická zápletka, protože Jovanović k dílu přistupuje povrchně. Mnohem důležitější je atmosféra, kterou

vytváří s filmovým výrazem. Na druhé straně je úplně jiný obraz, pokud jde o život partyzánů ve filmu Neretva. Nakonec byly vyrobeny partyzánské filmy, aby přilákaly co nejširší publikum, na rozdíl od filmů o Černé vlně, které primárně chtěly do filmu přispět zkoumáním vizuálního a zvukového projevu. Filmy Černé vlny natočené s mnohem menším počtem peněz a bez příliš velkého očekávání zůstaly významnější památkou v historii jugoslávské kinematografie než objemné a drahé partyzánské filmy.

3. Závěr

Svého času byla Jugoslávie snad jediným socialistickým státem, který kombinoval hodnoty Východu a Západu. Jako takový chtěl, aby se Západu představil jako svobodná země připravená přijmout nové hodnoty. Tímto způsobem dochází k vlivu nového názoru a vytváří se komplexnější obraz svobody jednotlivce. Jiná situace byla v samotné zemi. Svoboda projevu byla omezená a tento rozdíl ve státní rétorice vytvořil vhodný terén pro rozvoj Černé vlny. Je zajímavé, že obrovské investice ve filmovém průmyslu byly určeny na rozvoj a šíření komunistické propagandy. Dá se říci, že partyzánské filmy byly to, co se od filmu očekávalo - velkolepé úspěchy za účelem propagace Jugoslávie. Na druhé straně vliv ze Západu ovlivnil vznik Černé vlny, která byla naprosto neplánovaná a nežádoucí. Povzbuzeni propagandou svobody autoři vyjadřovali svou nespokojenost prostřednictvím filmů a ukázali, jak moc tato svoboda ve skutečnosti neexistuje. Hledali větší svobodu pro sebe i pro ostatní, obrátili se ke všem těm nespokojeným lidem z každodenního života a udělali z nich filmové postavy. Filmy z tohoto opusu vyzařují určitý

pesimismus a většinou končí tragicky. Odcizení jedince společnosti tedy nevyhnutelně vede ke smrti, a to v době, kdy je již jasné, že hlavní hrdina nemá v dané komunitě již co hledat. Láska nedopadá o moc lépe. Střet starých morálních hodnot a sexuální revoluce obecně přináší tragický výsledek, kdy jeden nebo oba partneři přijdou o život. Podobná věc se stává Romům nebo jiným lidem na okraji společnosti. Svět, který nabízejí ve filmech, je většinou temný, krutý a nebezpečný. Pravda je někdy zahalena světelnou atmosférou, ale poselství je vždy silné. Zdá se, že autoři Černé vlny nějakým způsobem předvídali rozpad společnosti a nemožnost existence sebe-rozporuplného systému. Například dívka jménem Jugoslávie umírá ve filmu Želimira Žilnika Raná díla z roku 1969, chuligáni okupují Jugoslávii v Mladý a zdravý jako růže a předpovídají krvavé zúčtování nebo náznak nacionalismu v Plastic Jesus, ve kterém je Jugoslávie přirovnávána k fašismu jako bomba na pokraji výbuchu.

Na druhou stranu samotný fakt, že vznikaly filmy v Černé vlně, svědčí o tom, že Jugoslávie nebyla úplně uzavřenou společností. Otázkou je, jak je dnešní společnost z bývalé Jugoslávie otevřená. Kritika společnosti je ještě méně tolerována a na filmovém plátně stále častěji vidíme nacionalistický trend, který probíhá již od 90. let minulého století. Jsou vyráběny filmy, které oslavují zemi, ze které pocházejí, kritizují sousedy nebo vytvářejí díla o významných historických osobnostech s nacionalistickým přesahem. Takže už tu máme série o Miloševičovi, Tudjmanovi, filmy o tom či onom králi, tom či onom sportovním počinu některých bývalých republik. Faktem je, že jsme stále všichni ve stejném scénáři, bez ohledu na to, o jakou zemi z bývalé Jugoslávie jde, a ten scénář se příliš neliší od scénáře z období Černé vlny. Alespoň pokud jde o tematickou aktuálnost. Absence kritického filmu je

však viditelná, což by nejen upozornilo na problémy ve společnosti, ale také by se pokusilo zaujmout kritický přístup k filmové estetice. Tyto scénáře určitě existují, ale stát který ma kontrolu nad filmovém centrum, a tým i přehled o kompletní filmové produkci, takové filmy prostě neumožňuje. To se vysvětluje skutečností, že prostě existovaly lepší scénáře, které získaly finance. Příklad moderní cenzury se stal v Srbsku v roce 2018, kdy byl podporován jeden takový kritický film, ale těsně před začátkem natáčení dorazilo oznámení, že smlouva s produkční společností byla ukončena a peníze na natáčení byly staženy. Dimitrije Vojnov napsal scénář k filmu, ve kterém jsou hlavními padouchy zkorumpovaní policisté zapojeni do obchodování s orgány. Poté, co byl film vybrán jako jeden z mála, který obdrží peníze, začaly určité tlaky aby se měnil scénář a to tak, že by zkorumpovaní policisté byli nahrazení Albáncum, což scenárista odmítl. Režisér však mění scénář, proti vůli autora kvůli určitému tlaku lidí, jejichž jména nesmí říkat. Film každopádně nevznikl, ale poskytl vhled do nové formy cenzury, o které se údajně vůbec neví, že existuje. Proto je otázka, zda byla cenzura v bývalé Jugoslávii horší než ta, která existuje dnes, zcela správná. Je pravda, že čas od času se objeví film, který je pro systém kritický, ale zdaleka není zavedenou praxí. Chaos, který se děje v bývalé Jugoslávii, musí v určitém okamžiku vyvolat kulturní vzpouru. Jelikož si autoři Černé vlny zvolili cestu, jak se vyjádřit, generace nových filmařů si bude muset najít vlastní cestu. Dokud se tak nestane, budeme mít kulturní stagnaci. Autoři Černé vlny začali tvořit za podmínek naprostého amatérismu, v kinoklubech, učení se během natáčení. To je nezastavilo, naopak pokračovali beze strachu, dokud nezvládli a nevyprodukovali nový filmový výraz. Technologické a filmové znalosti jsou dnes mnohem dostupnější a internet poskytuje dostupnost a příležitost bojovat

proti cenzuře. Možná je to příležitost, aby se na filmovém plátně objevil jiný obsah, který se statečně ozve a ukáže svou rebelii, jako to bylo v Černé vlny.

4. Literatura a Filmografie

4.1 Literatura

Sudar, Vlastimir, A portrait of the artist as a political dissident: The life and work of Aleksandar Petrović

Žilnik, Želimir , *Praxis i "crni talas" u filmu:* https://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI

Bašanović, Pavle, *Within and Without: Ideology, Cinema and Yugoslavia in the 1960s and 1980s,* Charles University

Makavejev, Dusan. Afterimage; Berkeley Vol. 28, Iss. 4, (Jan/Feb 2001): 8.

Makavejev, Dušan, *Mysteries of the Organism, https://www.youtube.com/watch?v=3bVkKJAju-0&ab_channel=dagda4444,*

Levi, Pavle, *Crni talas i marksistički revizionizam,* The Central and Eastern European Online Library

Radak, Lazarević, Marija, *Jugoslovenski „crni talas“ i kritički diskurs:preispitivanje prošlosti, kritika sadašnjosti i anticipiranje krize*, Balkanološki institut SANU, Beograd
Sala Dinko Tucaković, *Moj izbor: Jovan Jovanović*, Jugoslovenska Kinoteka, 2017.

Jovanović, Jovan, *Mlad i zdrav kao ruža,* 1971, https://www.dailymotion.com/video/x3xpojk

Ješić, Danko, *Danko Ješić: KO SE BOJI FILMA JOŠ? O filmu "Mlad i zdrav kao ruža" Joce Jovanovića,* FIPRESCI Srbija, 2007. http://sfipresci.org/tekstovi_mlad_i_zdrav.htm

Maričić, Slobodan, *Drugi svetski rat i Jugoslavija: Bitka na Neretvi - film koji je doveo Holivud u SFRJ,* BBC, 2019, https://www.bbc.com/serbian/lat/srbija-50547283

Žilnik, Želimir, *Praxis i "crni talas" u filmu,* *https://www.youtube.com/watch?v=Y6LZGykJARI&ab_channel=TVisualCommunication*

4.2 Filmografie

Nákupčí peří - Aleksandar Petrović (1967)

Mladý a zdravý jako růže – Jovan Jovanović (1971)

Bitva na Neretvě – Veljko Bulajić (1969)

Walter brání Sarajevo – Hajrudin Krvavec *(1972)*

Svatý písek – Mika Antić *(1968)*

Delija – Mića Popović *(1968)*

Ráno - Puriša Đorđević (1967)

V pasti - Živojin Pavlović (1969)

Dny - Aleksandar Petrović (1963)

Probuzení krys - Živojin Pavlović (1967)

Plastový Ježíšek - Lazar Stojanović (1971)

WR - mystéria organismu – Dušan Makavejev (1971)

Milostní příběh - Dušan Makavejev (1967)

Až budu mrtvý a bílý - Živojin Pavlović (1967)

Brzy bude konec světa - Aleksandar Petrović (1968)

KOLT 15 GAP – Jovan Jovanović (1971)

Zřetelné já - Jovan Jovanović (1969)