

Akademie múzických umění v Praze

Filmová a televizní fakulta

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Otázka národní identity ve filmech ukrajinské poetické školy
na příkladu filmů *Stíny zapomenutých předků* a *Bílý pták s černým znamením***

Vasyl Malyshka

Vedoucí práce: Mgr. Lucia Kajánková

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2023

**THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILM AND TV SCHOOL**

Scriptwriting and Dramaturgy

BACHELOR'S THESIS

**The issue of national identity in Ukrainian poetic cinema
on the example of films *Shadows of Forgotten Ancestors* and *White Bird Marked
with Black***

Vasyl Malyshka

Thesis supervisor: Mgr. Lucia Kajánková

Awarded academic title: BcA.

Prague, 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci s názvem

Otázka národní identity v ukrajinském poetickém filmu

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů, a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

Poděkování

Chci poděkovat Mgr. Lucii Kajánkové za vedení mé bakalářské práce a podnětné konzultace.

Abstrakt

Bakalářská práce zkoumá otázku národní identity v ukrajinském poetickém filmu na příkladu dvou vybraných děl – *Stíny zapomenutých předků* (1964) a *Bílý pták s černým znamením* (1971). Opírá se o teorii o národní identitě Anthonyho D. Smithe a práce filmových kritiků a badatelů. Analyzuje obě díla skrze roviny národního heroismu a „etnické atmosféry“ a uvádí, do jaké míry se otázka národní identity projevuje ve vybraných filmech. V poslední kapitole se porovnává narativní a vizuální vyznění otázky národní identity. Téma nabízí prostor k budoucímu badání a přispívá k diskuzi o postavení ukrajinského poetického filmu jako samostatného uměleckého směru.

Abstract

The bachelor's thesis examines the issue of national identity in the Ukrainian poetic film on the example of two selected films – *Shadows of Forgotten Ancestors* (1964) and *White Bird Marked with Black* (1971). The thesis is supported by the national identity theory of Anthony D. Smith and the work of film critics and researchers. The thesis analyses both works through the levels of national heroism and "ethnic atmosphere" and states to what extent the issue of national identity manifests itself in the selected films. In the last chapter, the narrative and visual expressions of the issue of national identity are compared. The topic offers space for future research and contributes to the discussion about the position of Ukrainian poetic film as an independent artistic direction.

Obsah

Úvod	1
1. <i>Stíny zapomenutých předků</i> a vznik směru ukrajinského poetického filmu.....	4
2. Pojetí národní identity ve filmu podle Anthonyho D. Smithe.....	7
3. <i>Stíny zapomenutých předků</i> (1964).....	9
3.1. Ivan Palijčuk a rovina národního heroismu	9
3.2. <i>Stíny zapomenutých předků</i> : rovina „etnické atmosféry“	11
4. <i>Bílý pták s černým znamením</i> (1971)	15
4.1. <i>Bílý pták</i> a rovina národního heroismu na příkladu Petra a Oresta Dzvonarových	15
4.2. Vývoj postav bratrů Dzvonarových	17
4.3. „Etnická atmosféra“ v <i>Bílém ptáku s černým znamením</i>	18
5. <i>Stíny zapomenutých předků</i> a <i>Bílý pták s černým znamením</i> : otázka národní identity z různých perspektiv	22
Závěr.....	24
Bibliografie a elektronické zdroje	25
Filmografie	26

Úvod

Ukrajinská kultura je pro západní svět zatím stále málo známé teritorium. Je tomu tak i proto, že po větší část dvacátého století byla Ukrajina součástí území SSSR – a kulturní produkce, která tam v této době vznikla, obecně bývá považována za sovětskou. Umění se zdá být relevantním médiem pro reprezentaci i obhajobu ukrajinského tématu. Navzdory všemožným politickým omezením a dalším faktorům dokázali tvůrci ve svých dílech silně vystihnout ukrajinskou identitu a kulturu. Ukrajinská kinematografie je toho zářným příkladem.

Ukrajinský poetický film jako směr a soubor filmů vznikl na základě Kyjevského filmového studia O. Dovženka v Kyjevě v 60. letech 20. století a je spojený s hnutím šedesátníků v době Chruščovova tání. Filmy tvůrců poetické filmové školy reflektují obavy z narušení toku tradic a paměti mezi generacemi.¹ Často založené na literárních dílech, jsou filmy zcela nebo částečně zasazeny do minulosti. Podle Gurgy, se filmy tohoto směru pak vyznačují „...směsí výmyslu a non-fiction; využívání místních, neprofesionálních herců a experimentálních zvukových stop; zájem o problematiku kulturního dědictví a vztahu mezi lidmi a zemí“².

Samotný termín poprvé použil polský kritik Janusz Gazda ve článku *Ukrainska szkola kina poetyckiego* v roce 1970³. V Sovětském svazu se vůči jednotlivým filmům tento termín nepoužíval, ale používal se obecnější termín „poetické školy“, který zahrnoval i filmy dalších socialistických republik (například, ruským kritikem Michailem Blejmanem). Ukrajinský poetický film zahrnuje velmi malý (celkově se započítává kolem 15 filmů⁴⁵) a úzce specifický soubor děl. Podle některých kritiků tento směr dostal ukrajinský film do módu jakési retrospektivnosti a následně brzdil jeho rozvoj v 90. letech.

Období poetického filmu je těsně spjata s postavou Oleksandra Dovženka. Samotný pojem záměrně odkazuje na filmařský styl Oleksandra Dovženka, s jehož tvorbou filmy školy vstupují do dialogu. Sice vztah poezie a filmu má mnohem rozsáhlejší historii, v kontextu dějin ukrajinského a sovětského filmu je především spjat s osobností Dovženka⁶. Dále cituji: „Dovženkova poezie spočívala v jeho zvláštní směsi dokumentárního realismu a vysoce expresivního lyrismu spolu se zájmem o folklorní motivy“⁷. Tyto charakteristiky jsou zvláště

¹ GURGA, J.J. *Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema*. London: University College London, 2012. PhD thesis, dostupné také z: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1380194/>

² Tamtéž, vlastní překlad, s. 16

³ GAZDA, Janusz. 1970. *Ukrainska škola poetyčného kino*. In: O. Bryukhovetska. *Poetyčne kino*. Kyjev: ArtEk, s. 184

⁴ Tamtéž.

⁵ BRIUKHOVETSKA, Olha. *Proryv do vičného* [online], 2019 (https://web.archive.org/web/20190120060651/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814)

⁶ FIRST, Joshua. *Ukrainian National Cinema and the Concept of "Poetic"* [online], 2009 (<http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml>)

⁷ GURGA, J.J. *Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema*, vlastní překlad, s. 17

patrné ve filmech trilogie inspirované rodnou zemí: *Zvenigora* (1927), *Arzenál* (1929) a *Země* (1930), které tvoří vědomý referenční bod pro pozdější období poetické školy⁸.

Původně jsem zamýšlel provést analýzu celkem čtyř děl: *Stíny zapomenutých předků* (1964, r. Sergej Paradžanov), *Bílý pták s černým znamením* (1971, r. Jurij Iljenko), *Propala hramota* (1972, r. Borys Ivčenko) a *Babylón XX* (1979, r. Ivan Mykolajčuk). Nakonec jsem se však rozhodl, že se v této práci budu zabývat pouze dvěma snímky, a to *Stíny zapomenutých předků* a *Bílým ptákem*, abych mohl jít ve svých analýzách více do hloubky. Širší pohled na danou tematiku mohu uplatnit v případné rozsáhlejší práci v budoucnosti.

Stíny zapomenutých předků vychází z literární předlohy ukrajinského klasika Mychajla Kocjubynského a obsahuje v sobě nerealistické až magické prvky – ukrajinskou kulturu reprezentuje především skrze zachycení skutečných rituálů a zvyků, etnografické a kulturní prvky. *Bílý pták s černým znamením* se na druhou stranu zakládá na skutečných historických událostech, spojených s meziválečným obdobím na Bukovině a následným příchodem Sovětů. Film zkoumá historický materiál a jednotlivé metafory, často používá obrazy k silnějšímu vyznění aktuálních otázek, spojených s ukrajinskými dějinami a národní identitou. Každý z filmů obsahuje podobné stylové prvky, ale zároveň pracuje s ukrajinským tématem z různých perspektiv.

Vybrané filmy spojuje i skutečnost, že se na obou podíleli Jurij Iljenko a Ivan Mykolajčuk. Iljenko, kameraman *Stínů zapomenutých předků*, se po úspěchu Paradžanovova filmu stal sám režisérem a právě on je režisérem *Bílého ptáka*. Ivan Mykolajčuk, který ve *Stínech* ztělesnil postavu Ivana Palijčuka, ztvárnil i hlavní roli v Iljenkově filmu. Poté hrál hlavní role i ve velké většině dalších filmů, které se řadí k ukrajinskému poetickému filmu, a i on se později stal režisérem (jeho *Babylón XX* se považuje za příklad pozdního poetického filmu).

Hlavním záměrem mé práce je prozkoumat vystižení národní identity v těchto filmech ukrajinské poetické školy z pohledu teorie o národní identitě Anthonyho D. Smithe. Za použití odborné literatury výše zmíněného autora a také literatury filmových teoretiků popíšu, kde a jak se ve filmech *Stíny zapomenutých předků* a *Bílý pták s černým znamením* vyskytují roviny národního heroismu a „etnické atmosféry“. Tento postup jsem zvolil proto, že nabízí možnost nahlížet na národní identitu ve filmu jak skrze psychologii a vývoj postav, tak skrze čistě obrazové a další jevy, patřící k filmovému médiu, jako jsou hudba, zvuk, etnografický materiál. Zároveň umožňuje zkoumání národní identity ve filmech, které nejsou vyloženě historické, nebo se nevěnují historickým tématům z dějin národa, ale obsahují reprezentaci národní identity skrze další prostředky filmového jazyka.

⁸ Tamtéž, s. 17

V první kapitole proto představím teoretický základy, na nichž postavím svou analýzu filmů. Popíšu detailněji používanou terminologii, kterou budu při analýze používat. Co to vůbec je národní identita? Dá se na ni nahlížet z různých perspektiv a interpretace Anthonyho D. Smithe je jenom jednou z možných.

V druhé kapitole se budu věnovat detailněji historickému kontextu, ve kterém ukrajinský poetický film vznikl, a východiskům, na nichž byl založen. Tento aspekt považuji za důležitý proto, že ve filmech samotných se témata spojená s ukrajinskou identitou a dějinami zpracovávala velmi opatrně a narážela na četné překážky a omezení ze strany komunistické strany a příslušných orgánů. Mezi diváky a především ukrajinskou inteligencí však tyto filmy vyvolávaly ohlas a nabízely perspektivu na ukrajinskou historii, kulturu a lidi, nezaměřenou požadavky cenzorů a estetikou socialistického realismu.

V třetí a čtvrté kapitole se zaměřím na zkoumání toho, jak se koncept národní identity projevuje v jednotlivých filmech, jakými prostředky je konstruována a jaké témata se tam vyskytují. Za použití odborné literatury provedu analýzu jak narativních postupů a rozvoje postav, tak i jednotlivých scén, obrazů a vizuálních sekvencí.

V závěru se zaměřím na porovnání interpretací, na hledání podobných a protichůdných prvků ve filmech. Přestože se v případě děl patřících k ukrajinské poetické škole jedná o film výrazně metaforický, který nepřináší příliš přesných sdělení, je pořád z velké části reprezentací politické atmosféry a podmínek, ze kterých vycházel. Někteří kritici, jako například Bohdan Nebesyo, zdůrazňují, že tematická rozhodnutí tvůrců poetické školy vedla k prosazování stereotypů a zužování tematických možností – a posílení především stereotypů vytvořených a propagovaných Ruským impériem a následovně Sovětským svazem jako jejím nástupcem⁹. Touto prací chci prokázat, že filmy ukrajinského poetického filmu a jejich zobrazení ukrajinské národní identity daleko přesahují omezení stereotypického pohledu na Ukrajinu a její lidi, a to hlavně díky své vysoké umělecké úrovni a autentickému uměleckému vidění.

⁹ NEBESYO, Bohdan. *Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s*, Canadian Slavonic Papers 42, 2000, vlastní překlad, s. 41

1. *Stíny zapomenutých předků* a vznik směru ukrajinského poetického filmu

Předtím, než popíšeme podmínky, za kterých vznikla ukrajinská poetická škola, je velmi důležité uvést stručný kontext rozvoje ukrajinské kultury a filmu. Ukrajinská kultura čelila po mnoho staletí hrozbě asimilace. V dobách bez státní příslušnosti umělci, původem Ukrajinci, přecházeli do světa imperiální kultury. Briukhovetska uvádí, že „k úplné asimilaci těch nejtalentovanějších však nedošlo – jejich původ byl v dílech zachován, bylo to možné vnímat, navzdory skutečnosti, že byli rusky mluvící. Vládnoucí národ říše se zpravidla snažil integrovat zástupce lidí, které měl v plánu asimilovat.“¹⁰

V 20. letech minulého století děkujíc Celoukrajinské správě fotografie a filmu byla vybudována infrastruktura ukrajinské kinematografie, která vycházela z technické základny ruského předrevolučního filmu. V roce 1923 začal podle vládních nařízení proces ukrajinizace: paralelně se vyvíjel vznik filmového průmyslu a probíhala ukrajinizace. Po krátkém období aktivního působení Celoukrajinské správy fotografie a filmu v letech 1922-1930 ukrajinizace byla zastavena a filmový průmysl byl přes protesty ukrajinských ředitelů centralizován, tj. podřízen vedení v Moskvě. S nástupem totality nastalo období masových represí. Mnoho filmařů, včetně mladých Dovženkových studentů, podlehlo represím, samotný mistr byl nucen se přestěhovat do Moskvy.

Teprve v polovině 50. let se situace zlepšila: „Ukrajinská kinematografie po dlouhém období nucené asimilace postupně získala národní rysy. Ale oddělení filmového průmyslu od ministerstva kultury a udělení nezávislého statutu bylo rozhodující pro odchod ukrajinské kinematografie ze stagnace.“¹¹ Ukrajinská kinematografie po dlouhém období nucené asimilace postupně získávala národní rysy. Mnohé Dovženkovy filmy, které byly „zapomenuté“ za Stalinova působení, byly rehabilitovány. Krátkodobé období změkčení ve vnitřní politice SSSR, návrat do kin Dovženkových filmů a širší sovětské hledání jinakosti v období Chruščovova „tání“¹² byly bezesporu některými z podmínek vzniku prvního snímku ukrajinské poetické školy – *Stínů zapomenutých předků*.

Doba vzniku *Stínů* a s ní spojený začátek obrody ukrajinského filmu se časově shodoval s koncem Chruščovova „tání“ a změnou v nejvyšších patrech moci v SSSR. V roce 1963 byla

¹⁰ BRIUKHOVETSKA, Olha. "Vijna kultur" čy zahroza asymilacii? Ukrajins'ke poetyčne kino jak faktor nacional'noho samostverdženn'a, Naukovi zapysky NaUKMA. Serija: "Teorija ta istorija kul'tury", 2008, vlastní překlad, s. 78

¹¹ Tamtéž, vlastní překlad, s. 79

¹² BRIUKHOVETSKA, Olha. "Ne-identyčne-z-soboju": Decentracija subjekta, 2015 [online], vlastní překlad, s. 58

(https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/344/Briukhovetska_Not%20Identical%20With%20Itself.pdf?squence=1&isAllowed=y)

stanovena strategie nové vlády ohledně národnostní otázky: národnostní rozdíly měly být smazány, aby se vytvořilo nové společenství – sovětský lid. „Sjednocení národních kultur znamenalo jednoznačně jejich rusifikaci. Takové pokyny zavazovaly kulturu, umění, ovlivňující masy, aby vytvářely toto naprogramované vědomí.“¹³ Nový hrdina (nebo spíše staronový, protože nová kulturní politika byla v podstatě pokračováním té stalinské) by měl být podle daných požadavků výrazně nevýrazný, nevyčnívat. V případě *Stínů*, prvního filmu školy, je tomu však právě naopak: je to hrdina, který prožívá skutečné osobní drama – a platí za to vlastním životem.

V kruzích inteligence se v té době do popředí dostávaly otázky národní identity a národní důstojnosti. Ale bylo nebezpečné o tom mluvit přímo – dalo se mluvit metaforicky, přes historické paralely, nebo odkazem na lidové umění, které bylo oficiálně podporováno. „Ukrajínští kinematografové však odmítali zbanalizovanou verzi lidového umění, přitahovalo je to, co existovalo ve skutečnosti, co ještě nebylo vytlačeno civilizačním pokrokem. Tam to v životě bylo celé, nerozdělené na sekce a ne rozložené na policích. Keramika, tkaní a výšivky byly volně kombinovány v domácnostech, oděvech a interiérech. Objevem právě takového umění se stal film *Stíny zapomenutých předků*. Byl to systém hodnot, celý svět, viděný neotřelými očima umělce fascinovaného autenticitou.“¹⁴

Tvůrci ukrajinské poetické školy se pokoušeli o to, aby točili umělecké díla, ve skutečnosti jim však často šlo o to, aby vůbec mohli točit. Jejich práce probíhala pod pečlivým dozorem cenzorů a komunistických organizací. Sergej Paradžanov, který byl etnický Armén, trval na tom, aby se *Stíny zapomenutých předků* nedabovaly do ruštiny. Byl proto obviněn z ukrajinského nacionalismu a strávil určitou dobu v Gulagu.

Jakkoliv se toto poetické drama jeví na první pohled oproštěné od politiky a problému národní identity, přesto viditelně ovlivnilo myšlení tvůrců a především filmařské inteligence své doby. Stalo se nejen předpokladem pro vznik školy ukrajinského poetického filmu, ale i pro formování podobných poetických tendencí v kinematografiích dalších socialistických republik (především Gruzie). Paradžanovův snímek ukázal, že i za stávajících politických podmínek se na Ukrajině dá natočit umělecký film, který se nezabývá se tematikou komunistického režimu a který neodráží socrealistickou estetiku, ale věnuje se tématům známým a blízkým ukrajinskému publiku. Bylo však potřeba, aby myšlenky a ideje byly vyjadřovány skrytě, nepřímě. Proto filmový styl, zaměřený spíše na zachycení autentické a vizuálně zajímavé kultury než na vyprávění koherentního příběhu, se nabídl jako přirozená volba. Tvůrci postupně reflektovali i

¹³ BRIUKHOVETSKA, Olha. „Vijna kultur“ čy zahroza asimilacii? Ukrajins'ke poetyčne kino jak faktor nacional'noho samostverdženn'a, vlastní překlad, s. 79

¹⁴ Tamtéž, s. 81

témata, zabývající se ukrajinskou historií a zčásti i identitou, a tak vznikla díla, jako jsou *Bílý pták s černým znamením*, *Ztracená listina* nebo *Pramen pro žíznivé*.

Poetickou školu nemůžeme vnímat jako školu ve smyslu jakéhosi manifestu nebo písemně formulovaných společných zásad, kterých by se jejich tvůrci drželi. Žádný umělecký manifest neexistoval, tvůrci pouze natočili díla, která jsou esteticky a obsahově blízká dílům ostatních. Vycházelo to přirozeně z toho, že v mnoha filmech se objevovali stejní herci, režiséři i další umělci – jakýmsi zosobněním tohoto směru je Ivan Mykolajčuk, protože ztvárnil hlavní roli skoro ve všech snímcích poetického filmu.

2. Pojetí národní identity ve filmu podle Anthonyho D. Smithe

Ve své práci se opírám na pojetí národní identity Anthonyho D. Smithe, sociologa historie, který vychází z předpokladu, že národní identita ve filmu má své kořeny v obrazovém umění a sdílí s ním podobné prvky. Anthony Smith konstatuje, že národní identita může být vizuálně zobrazena na dvou rovinách – jedna se vztahuje k národnímu heroismu, druhá se pojí k „etnické atmosféře“.

Podle Smithe, národní heroismus předpokládá „příklady ctnosti“ (exempla virtutis), vztahující se k psychologickému tlaku, morálním rozhodnutím a osobnímu dramatu protagonistů. Vychází tedy z veřejné morálky a didaktických sdělení ve vizuálním umění, které se objevují v renesanci a byly zvláště oblíbené v pozdním osmnáctém století. Oblíbenými tématy spojenými s veřejnou morálkou ve výtvarném umění té doby byly podle Smithe složení přísahy, morální odhodlání a heroické sebeobětování.

Ve filmovém umění se pak objevuje jenom několik příkladů historického filmu, který nabízí zjednodušenou veřejnou morálku heroismu, odvahy a sebeobětování. Smith zmiňuje mezi jiné postavu Mojžíše v *The Ten Commandments* (1956, r. C. B. DeMille) nebo Ruye de Bivare ve snímku *El Sid* (1961, r. A. Mann).

„Etnická atmosféra“ se potom utváří prostřednictvím dimenzí, jako jsou vývoj postavy, historická rekonstrukce, obrazové výjevy, doplňky, etnická krajina a „lidi“. Přičemž formování této etnické atmosféry zahrnuje „evokaci a reprezentaci národa ve všech jeho historických a geografických variantách tak naturalistických způsobem, jak je to jen možné.“¹⁵

Vývoj postav tedy často zahrnuje jakousi vnitřní výzvu, boj, kterým prochází hlavní hrdina filmu a zároveň slouží jako metafora vývoje státu samotného.

V dílech, věnujících se přímo dějinám národa nebo státu, dochází k historické rekonstrukci. Pokud se nejedná o druh zjevné národní propagandy, poskytují taková díla „historickou mapu“ národní minulosti, aby diváka „pevněji připoutala k současné národní identitě“. Jinými slovy: v každém historickém filmu nebo filmu zabývajícím se historickým tématem je hledání epické majestátnosti postaveno na rekonstrukci klíčových událostí. To by mělo vést k vytváření přesvědčivého obrazu státu, pohybujícího se dopředu.

Obrazové výjevy působí na publikum nenápadněji. Jedná se tedy často o scény nebo součásti díla, jako je hudba, které se stávají zestručněním celé obrazové sekvence. Doplňky (kostýmy

¹⁵ SMITH, Anthony. Images of the nation. Cinema, art and national identity. In: *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000, vlastní překlad, s. 51

a rekvizity) přispívají k větší autenticitě. Kromě toho etnické krajiny jasně označují národní území, které neobývají obyčejní lidé, ale „lidé“ s osobitou etnickou kulturou.

Kromě toho, etnické krajiny jasně označují národní území, které neobývají obyčejní lidé, ale „lidé“ s osobitou etnickou kulturou. Jak zdůrazňuje Smith, filmové médium a zvláště historický film se přirozeně specializuje na rekonstrukci etno-krajin „...od velkých chrámů starověkého Egypta a bazilik a památek Římské říše po větrem ošlehané ruské stepi a idylické vesničky jižní Anglie“¹⁶. V tomto ohledu ale především jenom opakuje malířskou tradici.

Přestože všechny filmy poetické školy jsou založeny na určitých historických událostech anebo se jejich děj odehrává v prostředí nespécifikované minulosti, nelze je považovat za historické. Nejsou to tedy národní velkofilmy ani propagační filmy. V každém případě se však jedná o zpracování tématu nebo prostředí minulosti, které potenciálně nabízí možnost, aby se divák identifikoval s postavami a prostředím.

Ve své práci se pokusím o analýzu jednotlivých filmů skrze roviny národního hrdinství a „etnické atmosféry“. Pro účely této práce se nebudu zabývat problematikou doplňků a etnické krajiny, které se týkají více etnografické stránky národní identity, protože mě zajímají především aspekty obrazové.

¹⁶ Tamtéž, vlastní překlad, s. 55

3. *Stíny zapomenutých předků* (1964)

Rodiny Palijčuků a Huteňuků v huculských Karpatech byly nepřátelské odedávna. Jednoho dne se na pohřebním obřadu hlavy rodiny Palijčuků seznámí jeho mladý syn Ivanko s Maričkou, dcerou vraha jeho otce. Plácne ji a hodí její kapesník do řeky. Mezi dětmi však brzo vzniká silné přátelství, čemu nejsou obě rodiny rády. Po smrti bratra zůstává Ivan posledním dítětem v rodině. Dvojice tráví hodně času spolu a postupně se mezi nimi rodí láska. Když však dospělý Ivan (Ivan Mykolajčuk) musí odejít za prací na poloninu, Marička (Larisa Kadočnikova) se ho zeptá, jestli budou pár. Ivan jí ujišťuje, že je to samozřejmostí, ale Marička předvídá, že pár nebudou. Jednou, poté, co šla hledat Ivanovu ztracenou ovci, spadne Marička z útesu do horské řeky a zemře. Když se po návratu do vsi Ivan dozvídá o neštěstí, upadne do hlubokého zármutku, který ho už neopustí. Když se ožení s Palahnou (Teřana Bestajeva), není schopen na Maričku zapomenout a žít normální manželský život. Palahna začne Ivana podvádět s jejich sousedem molfarem (tak se říkalo kouzelníkům u Huculů) Jurkem (Spartak Bahašvili). Palahna požádá Jurka, aby Ivana začaroval a on zemřel. Ivan se stává samotářem, znovu a znovu se mu objevuje obraz Maričky. Jendou, kdy jedné chladné noci následuje jejího ducha, umírá.

Film se dělí na jednotlivé novely, podobně jak tomu je v originálu – stejnojmenném díle Mychajla Kocjubynského. Každá novela má vlastní náladu a tempo a začíná titulkem ukazujícím její název. Už od vzniku filmu se o *Stínech* psalo jako o příběhu Ivana a Maričky, „karpatských Romea a Julie“, a hned se z toho stalo klišé.¹⁷ Toto snadné fabulační srovnání charakterizuje nejenom sovětskou kritiku. Podle Briukhovestké byla shakespearovská aluze v souvislosti se *Stíny* poprvé použita ve vlivném americkém časopise *Film Quarterly* v roce 1966. Jedná se tedy o film, který za strukturou příběhu připomíná klasické dílo, ale tato struktura se zdá být jenom osnovou pro sdělení autorovy reflexe huculských tradic a světonázoru, jak později ukážeme. Pokusím se zjistit, zda má v takovém archetypálním příběhu s tragickou hlavní postavou Ivana místo také rovina národního heroismu a jak se projevuje.

3.1. Ivan Palijčuk a rovina národního heroismu

Vraťme se tedy k definici Anthonyho Smitha. Pokud se jedná o případy morálních ctností (exempla virtutis), charakteristických pro tuto rovinu, „umělec si zvolí zásadní moment psychologického napětí, v němž se velmi veřejná morální volba uskutečňuje prostřednictvím věrného ztvárnění dramatu protagonistů.“¹⁸ V případě Ivana Palijčuka vidíme hrdinu, který

¹⁷ BRIUKHOVETSKA, Olha. *„Ne-identityčne-z-soboju“: Decentracija subjekta*, 2015, vlastní překlad, s. 66

¹⁸ SMITH, Anthony. *Images of the nation. Cinema, art and national identity*, 2000, vlastní překlad, s. 48

poté, co se dozví o nečekané smrti své milované, ztrácí zájem nejenom o lásku, ale i o domácnost, manželství, víru v Boha – konstanty národního života Huculů. Uzavírá sice sňatek s jinou ženou, Palahnou, ale nemá ji rád a pořád sní o zesulé Maričce. Žije minulostí, něčím, co už není. Ivanova volba je zřejmá: raději bude žít ve světě snů a minulosti, než v nemilé přítomnosti. Z narativního hlediska se tedy nedá mluvit o rozhodnutí Ivana jako příkladu morální ctnosti.

Zkusme se podívat na rovinu národního heroismu prostřednictvím vizuálního zpracování filmu. Celá černobílá novela „*Samota*“¹⁹, již začíná druhá polovina filmu, po smrti Maričky, je jakousi retrospektivou vesnice a toho, jak její obyvatelé vnímají Ivana: pozorujeme hořící oheň v domě muže, který Ivana zaměstnal, jednotlivé domy na vsi, hřbitov, kde si Ivan nějakou dobu kope hrob, horskou řeku, ale fokus kamery se nikdy nezastavuje na muži samotném. Slyšíme hlasy lidí, které si o něm povídají, ale jako hrdina působí Ivan velmi pasivně a dalo by se říct rozmlženě – i když cítíme, že prožívá utrpení, zároveň pozorujeme, že s tím není schopen nic udělat.

Rozmlžení, jakési Ivanovo zmizení z centra dění je velmi jasně zobrazené i v předchozí novele, „*Polonině*“²⁰. Když se Ivan vrací do rodné vesnice z práce v nájmu, ocitá se mezi shromážděním vesničanů, psů, koní a krav. Pohyblivá kamera ho sleduje dlouhým panning záběrem zprava doleva, jak jde v mlze mezi četnými vesničany, kteří zpívají, povídají si, hraji si. Tento záběr vypadá velmi obrazově, metaforicky a Ivan je v tomto celku po většinu jeho trvání na stejné rovině jako ostatní postavy, nevyčnívá nad nimi, jako by pro diváka nebyl důležitější než ostatní, jak tomu bývá v tradiční narativní struktuře. Slyšíme hlasy lidí, štěkání psů a řehání koní, bzučení a pískání hmyzu, a v tom všem je citelnější napjaté mlčení Ivana, přestože objektiv kamery pořád není zaostřen na muže. I později, když se Ivan přidává k vesničanům hledajícím Maričku, ho vidíme v dlouhém záběru jenom mimoděk, párkrát – scény hledání jsou složeny z rychle se měnících pohyblivých záběrů jiných lidí, karpatských panoramat a lesa, v němž Ivan naráží na mladou danělu, symbolizující podle běžné interpretace duši zahynuvší Maričky. Rovina národního heroismu z vizuálního hlediska ve filmu nejenže není jasně přítomná, ale dalo by se říci, že chybí: kamera často schválně sleduje okolí hrdiny, ne jej samotného.

Film *Stíny zapomenutých předků* přenáší diváky na periferii, daleko od kulturních a jiných center (jak sovětských, tak i ukrajinských), zároveň se dostáváme do minulosti. Ivan Palijčuk v tomto potenciálně „slibném“ prostředí nepůsobí jako prototyp národního hrdiny – ba spíše

¹⁹ *Stíny zapomenutých předků (Tini zabutyh predkiv)*, [film]. Režie: Sergej PARADŽANOV. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka, 1964, vlastní překlad (dále citováno jako *Stíny zapomenutých předků*, 1964 [film])

²⁰ Tamtéž, vlastní překlad

může na první pohled působit jako jeho pravý opak. Neřeší jakési nadosobní dilema, které by přesahovalo jeho vlastní neštěstí – je ponořen do osobního neštěstí a není s ním nic schopen udělat. Navíc z hlediska roviny národního heroismu jako Hucul představuje odlišnost nejenom od sovětské identity, ale i od ukrajinské. Ve filmu pak vidíme, že kamera často dává přednost prostředí obklopujícímu Ivana a obyvatelům vsi a Palijčuk zůstává zdánlivě upozaděm – přinejmenším vizuálně. Jak píše Olha Briukhovetska ve své stati *Ne-identické-se-sebou*: „Zdá se, že decentralizace kultury, která se odehrává ve *Stínech*, odráží decentralizaci vizuálního a narativního subjektu.“²¹ S tímto jejím názorem nelze nesouhlasit. Je to film o specifickém etniku, který představuje relativně velmi malou část ukrajinského národa a území, přičemž i hlavní protagonista v něm zabírá relativně malou část obrazového prostoru. Můžou být *Stíny* i přesto jasným příkladem zobrazení národní identity? A v čem přesně toto zobrazení spočívá? V další části zkusím prozkoumat film skrze rovinu „etnické atmosféry“, která, domnívám se, má ve *Stínech* větší prostor pro nastínění národní identity.

3.2. Stíny zapomenutých předků: rovina „etnické atmosféry“

Při zhlednutí *Stínů zapomenutých předků* pouhým okem sledujeme sice příběh, narativní rozvoj Ivanovy linie, ale v paměti zůstává spíše atmosféra, huculské prostředí a život Huculů od jeho každodennosti po chvíle, kdy se proměňuje v nespoutanou hédonistickou oslavu. Ta je zobrazena v četných masových scénách, kde Huculové zpívají, tancují, sedí v hospodě, provádí tradiční rituály a oslavují. Přičemž se stejným zápallem a radostí jsou oslavovány jak světlé životní chvíle (například, sňatek Ivana a Palahny), tak i události obecně chápané jako temné (Ivanův pohřeb na konci filmu, kdy příchozí začínají tančit, zpívat a smát se v blízkosti zesnulého), což odráží hluboký respekt Huculů k přirozenému běhu života a jejich vnímání smrti jako něčeho samozřejmého a normálního.

V předchozí podkapitole jsme nahlíželi na obraz Ivana Palijčuka z hlediska roviny národního heroismu a přirozeně jsme došli i k náhledu na protagonistu skrze dimenzi vývoje postavy. Došli jsme k závěru, že z tohoto hlediska je umělecká reprezentace národa sotva přítomná. Anthony Smith zdůrazňuje, že pro to, jak filmaři zobrazují národ a národní identitu ve svých dílech, jsou typická nejenom morální a symbolická témata: „Analogie jsou také výstižné a estetické: vzrůstající zájem o archeologickou věrohodnost, o dramatickou rekonstrukci a její atmosférickou evokaci mýtů, symbolů, tradic a vzpomínek.“²² Myslím si, že toto hledisko může

²¹ BRIUKHOVETSKA, Olha. *"Ne-identyčne-z-soboju": Decentracija subjekta*, 2015, vlastní překlad, s. 59

²² SMITH, Anthony. *Images of the nation. Cinema, art and national identity*, vlastní překlad, s. 48

být při hledání prvků národní identity ve *Stínech* užitečnější. Pokusím se tedy zaměřit na to, jak se národní identita ve filmu projevuje na rovině etnické atmosféry skrze jiné dimenze.

Jako první připadá v úvahu reprezentace huculské kultury skrze dimenzi obrazových výjevů. V této souvislosti je důležité zmínit, že během příprav filmu Sergej Paradžanov, národností Armén, strávil spoustu času, aby se obeznámil s kulturou obyvatel Podkarpátí i Zakarpátí. Scénář psal totiž spolu se zakarpatským spisovatelem Ivanem Čendejem, který kromě jiného byl sběratelem zakarpatských pohádek. Strávil proto měsíc v Užhorodě, bydlel u Čendejů a byl pořád obklopen místními umělci a bohémou. Pak strávil skoro celý rok ve vesnicích Verchovynského rajónu současné Ivanofrankivské oblasti a rozhodl se bydlet u Huculů a ne v hotelu, aby lépe porozuměl kultuře místních obyvatel. Režisér a filmový štáb navštěvovali skutečné svatby, křtiny a pohřby. Paradžanov se snažil nejen přesně reprodukovat všechny karpatské obřady, lidové tradice a koloristiku, ale také posílit jejich filmové ztělesnění, přidat symboliku a obsah. Pomohli mu v tom samotní místní Huculové, kteří ve vesnici žili a působili jako komparz.

Jako obrazové výjevy národní identity můžeme vnímat jednotlivé náboženské rituály, které se ve filmu odehrávají. Když zemře Ivanův otec, sledujeme skoro minutu trvající sekvenci pohřebního ceremoniálu. Huculové oblečení v černé a červené národní stroje (což evokuje asociaci s krví a smrtí) nesou náboženské korouhve po zasněžené horské krajině, dva býci vezou rakev pokrytou bílým vyšíváním sukrem, dál vidíme Ivanovou matku, proklínající rod Hutenjoků a za ní malého Ivana. Fokus kamery se na chvíli zastavuje na trojici hudebníků v červeném, kteří jdou za Ivanovou matkou a hrají na trembitu, vtom se mění na Ivana a od té chvíle kamera sleduje kluka. Malý Ivanko opouští ceremoniál a naráží na Maričku, která celé dění pozoruje ze strany, schovaná mezi stromy v přilehlém lese. Zvuky trembit, oznamující okolním vesnicím smrt hlavy rodiny Palijčuků, doprovází dvojici dětí utíkající do lesa, a fokus objektivu je už zaměřen na ně. Z této sekvence lze spíše vyčíst spíše metaforu věčné proměny v životě, která je charakteristická pro tradiční huculský světonázor, než reprezentaci národní identity: po smrti přirozeně nastává nový život, nebo jinak řečeno, život se smrtí nekončí, ale pokračuje dále. Scéna pohřebního ceremoniálu podobně jako další scény zvyků a obřadů reprezentují úctu Huculů k tradicím, které se po staletí nemění. Vyjadřují tak pro ně charakteristické vnímání času jako něčeho opakovatelného: stejně tak mohl probíhat ceremoniál několik generací před tím a stejně tak bude vypadat i v generacích následujících.

V jiné sekvenci, v novele *Vánoce*²³, sledujeme tradiční vánoční představení betlému. Pohyblivá kamera zaznamenává polodetaily jednotlivých koledníků v děsivých kostýmech a maskách, reprezentujících vojáky a jakési figury z podsvětí, jak jdou zasněženou cestou. Lidé

²³ *Stíny zapomenutých předků*, 1964 [film].

v dřívějších časech věřili, že koledníci převlečení v děsivé masky a kostýmy reprezentovali duše mrtvých, které přišly z jiného světa, aby přivítaly živé a přinesly jim blahobyt v novém roce. Koledníci s betlémem jako první oznamovali místním obyvatelům zprávu o příchodu Ježíše Krista. Navzdory tomu, že v sovětské době byly betlémy zakázané (stejně jako navštěvování chrámů a oslavování náboženských svátků), obyvatelé karpatských hor na Ukrajině svoje tradice zachovávali. I když se příběh *Stínů zapomenutých předků* odehrává dlouho před příchodem do Karpat Sovětů, samotné nastínění tohoto tradičního rituálu se zdá být kontroverzní a je jakýmsi gestem proti tehdejší sovětské vládě. Nedomnívám se, že by to bylo režisérovy záměrem, protože je zjevné, že Paradžanovovi šlo především o pravdivé zachycení autentických obřadů Huculů. I přesto se jedná o jeden z mnoha zobrazených rituálů ve filmu, které probíhaly i v době natáčení filmu a byly oficiálně zakázané.

Vraťme se k sekvenci koledníků. Mezi děsivými figurami se objevuje smrtka v bílé kožené masce a s kosou a fokus kamery se na chvíli zůstává s ní. Vtom následuje rychlé otáčení kamery, která se po záběrech zachycujících panoramata karpatského lesa zastavuje na mladé daněle, která na kopci u březového kříže hledá trávu schovanou pod sněhem. Pak se kamera otáčí zpátky na smrtku, která si sundává masku, a vidíme, že je to Ivan. Ivan vypadá znepokojeně, v jeho zdoluhavém pohledu se dá vyčíst i jakési hluboké, až nezdravé vyděšení. V této části sekvence se diegetický zvukový záznam zpívajících mužů v maskách se promění na nediegetickou hudbu, zesilující dojem úzkostlivosti z Ivanova projevu. Jak už bylo zmíněno dřív, podle běžné interpretace daněla ve filmu symbolizuje duši zahynuvší Maričky. Opravdu vypadá to tak, že muž již není přítomen ve vsi s lidmi, ale spíše vnímá náznaky a symboly, svět, který není viditelný: nedívá se na reálnou danělu, v jeho pohledu je na to příliš moc děsu a úzkosti. Pravděpodobně vidí něco nadpřirozeného, což v kontextu filmu můžeme skutečně vnímat jako spojené se světem a postavou zahynuvší milované. Tento přechod z reálného světa do Ivanova metaforického, snového vidění působí přirozeně: domnívám se, že je to proto, že rozdíl mezi divoce vypadajícími kostýmy, divně znějící hudbou a Ivanovým pozorováním „nereálného“ nepůsobí jako obzvlášť velký.

Huculové měli složitý systém víry, který zahrnoval pohanství, pravoslaví a katolický světonázor, a zachovali jinak zapomenuté rituály a zvyky. Již zmíněná scéna z novely *Vánoce* představuje zároveň pohanskou a náboženskou složku vnímání huculského světa: Ivan je nejdřív zobrazen jako člen tradiční betlémské skupiny koledníků, pak se jeho pohled proměňuje na vyloženě symbolický neboli pohanský. Paradžanov hojně využívá zobrazení autentické huculské kultury ve filmu a tím zdůrazňuje její jedinečnost. Přičemž režisér zachází s jednotlivými elementy náboženství a pohanství velmi delikátně: ve filmu se tyto složky přirozeně doplňují, skoro jako kdyby jedna vycházela z druhé, a proto působí jako celek originálně.

Tyt příklady ukazují národní identitu Huculů jako velice komplexní a autentickou. Paradžanov zachycuje všední a sváteční život Huculů a ukazuje, že je v něm přítomna svébytná a vlastně velmi hluboká životní filosofie: smrt je jenom přirozenou součástí lidského života a po smrti se vždy zrodí něco nového. Po smrti starého Palijčuka se malý Ivan seznámí s Maričkou, dcerou vraha, a mezi nimi se zrodí láska. Po Mariččině smrti se Ivan po nějaké době ožení s Palahnou a začne se starat o domácnost. Po Ivanově smrti sledujeme ceremoniál, v němž se lidé baví, zpívají a tancují v přítomnosti zesnulého. Huculové nejsou v žádném případě reprezentací většinového ukrajinského obyvatelstva, navíc toho současného, a nebyli ani v době, když byl film natočen. Film samotný se zabývá spíše věčnými otázkami než těmi historickými nebo aktuálními – obyvatelé světa *Stínů zapomenutých předků* coby zapomněli na existenci politických režimů, státních hranic a plynutí času. Analýza prokázala, že v případě filmu se nedá mluvit o příkladech roviny národního heroismu – hlavní postavě ve filmu nejde o jakousi veřejnou morální volbu. Ivanovi Palijčuku evidentně nejde ani o to, aby se vrátil k normálnímu a společenským schvalovanému životu. Po prozkoumání roviny „etnické atmosféry“ ve filmu se domnívám, že národní je samotná podstata *Stínů*, jeho postav a národa v nich zobrazeného. Jednotlivé sekvence by se mohly považovat za dokumentární: ale díky hudbě, aktivní práci s pohyblivou kamerou a také práci se zdánlivě rozporuplným vnímáním světa Huculy, v němž se reálné mísí s nereálným, vzniká dílo umělecké v tom lepším slova smyslu. Paradžanov tedy nabízí autenticky působící pohled na etnikum zbavené starostí o politické problémy, ale zcela ponořené do života samotného.

4. *Bílý pták s černým znamením* (1971)

Film *Bílý pták s černým znamením* je stejně jako *Stíny zapomenutých předků* zasazen do prostředí západní Ukrajiny. Oproti Paradžanovově snímku se však jeho děj odehrává v historicky přesně daném období. Sleduje život rodiny Dzvonarových během jednoho z nejsložitějších období dějin Ukrajiny mezi 1937 a 1947 lety na území Bukoviny.

Hladomor 30. let a rumunizace obyvatelstva (Bukovina v letech 1917-1940 byla součástí Rumunského království) vedly k rozsáhlému zbídačování Bukovinců. Rodina hudebníka Lese Dzvonara je chudá a hladová do té míry, že otec musí prodat své vlastní syny jako „dobytek“, aby si vydělal na chleba pro sebe a svou rodinu. Představují se nám čtyři bratři – Petr (Ivan Mykolajčuk), Orest (Bohdan Stupka), Bohdan (Jurij Mykolajčuk) a malý Heorhij (Oleg Polstvin). Nejstarší z nich, Petr, je na pouti zatčen rumunskými vojáky; nejmladší, Heorhij, je najat místním knězem, otcem Myronem (Vasyl Simčyč); zbytek se rozchází na bohaté farmy, věnuje se zemědělským pracím, kácí lesy. Pokusím se ukázat, jak je v *Bílém ptáku* zobrazena první rovina vizuální konstrukce národní identity – národního heroismu.

4.1. *Bílý pták* a rovina národního heroismu na příkladu Petra a Oresta Dzvonarových

V *Bílém ptáku* je hned několik – čtyři – protagonistů. I když vizuálně je nejvíce zachycena linie staršího syna, Petra (on má mezi syny i největší počet detailů ve filmu), v psychologickém smyslu se nedají tyto postavy snadno rozlišit, hlavně na začátku – jsou jakousi opakovanou reprezentací mladého muže z chudé bukovinské rodiny v meziválečném období. Tři starší syny sledujeme od první sekvence převážně pohromadě a nejmladší syn je zobrazen samostatně, odděleně.

Rovina národního heroismu se v první polovině filmu málo dotýká nejmladšího syna, Heorhije: ten je jakýmsi ztělesněním dětství a magického vnímání světa, o které starší synové přišli. Když vyleze na jablň místní čarodějnice a ta se ho zeptá, jestli přišel ukradnout jablka, odpovídá: „Nepotřebuju vaše jablka. Hledám strom, aby se mi otevřely oči, abych viděl, abych byl jako Bůh, abych poznal dobro a zlo.“²⁴ Ta ho varuje, ať s tím nespíchá, že to stihne: „Když tě stokrát prodají za kus chleba, tehdy začneš vidět.“²⁵ Ve filmu je přítomný takzvaný motiv oběti, který Nemanja Zvijer považuje za další možnou rovinu národní identity v systému

²⁴ *Bílý pták s černým znamením* (*Bily ptach z čornoju oznakoju*) [film]. Režie: Jurij ILJENKO. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka, 1972 (dále citováno jako *Bílý pták s černým znamením*, 1972 [film])

²⁵ Tamtéž, vlastní překlad

Smithe²⁶. Čarodějnice si je nejen zřejmě vědoma těžké reality, v níž existuje, ale taky se o ní vyjadřuje, poučně a rázně, bez ozdob.

V případě starších bratrů a především Petra začíná být rovina národního heroismu a potřeba morálních rozhodnutí brzy velmi patrná. Vesnický kněz má krásnou dceru Danu (Larisa Kadočnikova), do které jsou zamilovaní všichni tři starší bratři. Dívka si nemůže vybrat jen jednoho, což mezi bratry vyvolá rivalitu. Láska bude hrát velkou roli v životě každého z chlapců, ale nikdo nedojde ke šťastnému „a žili spolu...“.

Dana, přestože je nerozhodná, věnuje nejvíce přízně Petrovi. Jedné noci Petr ji uvidí, jak pláče u pozemku a přijde ji utěšit. Dana ho pak následuje, dvojice tráví spolu čas u řeky a pak utíká do lesa. Petr ale od začátku varuje Danu, ať ho nenásleduje, že do lesa nechodí jen tak pro zábavu. Když už jsou oba daleko od lidí v lese a blíží se k intimitě, Petr jí říká: „Počkej, ty mi nerozumíš. Jsem dobytek, mě lze prodávat na tržišti, bít, já ti nemůžu dát to, co po mě chceš.“²⁷ Pak bere do rukou pušku, která je schována ve stromě a říká: „Nemůžu tady čekat, než každého z mých bratrů prodají jednoho po druhém. Musím se mstít.“²⁸ A tak Petr opouští Danu. V této sekvenci je citelný psychologický tlak, který je v Petrovi, v tom, s jakým rozhořčením, vztekem mluví: nemůže si vybrat lásku, i kdyby chtěl. Je tady vidět předpoklad pro příklad ctnosti, *exempla virtutis*, klíčový pro rovinu národního heroismu. Záleží na tom, jak Petr se svým přáním pomsty naloží.

Avšak nedochází přímo k pomstě, o které Petr mluví. Začíná válka a bukovinský kraj a vesnice, v níž se odehrává děj, se stává místem střetu zájmů různých stran: Němců, Sovětů a ukrajinských vzbouřenců. Dotýká se přímo starších bratrů Dzvonarových: každý nakonec učiní vlastní rozhodnutí – Petr se připojí k Rudé armádě, Orest ke vzbouřencům, kdežto Bohdan se octne „někdy mezi“ a jako první se z války vrací domů. Tato rozhodnutí už jsou přímým příkladem roviny národního heroismu, v němž každý z bratrů prožívá osobní drama: Bukovinci byli vždy pod nadvládou Rumunska, tady už se každý musí rozhodnout, pro kterou stranu bude bojovat.

Nevíme však přesně, jaké motivace a touhy stojí za rozhodnutími postav, těmito a následujícími. Dialogy se často se neskládají v jeden pevný příběh, ale doplňují působivou vizuální složku, která nechává diváka scénu domýšlet, interpretovat. Přičemž zacházení s filmovou metaforou je velmi pečlivé, a metafora, jak tomu bývá v poezii, nechává prostor pro

²⁶ ZVIJER, Nemanja., Film (de)construction of national identity. The case of Serbian films from the 1990s. In *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 2018, s. 15-23.

²⁷ *Bílý pták s černým znamením*, 1972 [film], vlastní překlad

²⁸ Tamtéž, vlastní překlad

osobní prožívání, pochopení. K interpretaci jednotlivých sekvencí se vrátím později, v souvislosti s rovinou „etnické atmosféry“.

4.2. Vývoj postav bratrů Dzvonarových

Ještě se chci vrátit k rovině národního heroismu, jak se vyvíjí u hlavních postav filmu. Je třeba konstatovat, že jako hlavní postava filmu nejvíc působí Petr, nejstarší z bratrů Dzvonarových, ztělesněný charizmatickým Ivanem Mykolajčukem. Je to tak ideologicky správně, i když se postava Petra z dnešního pohledu (a pohledu většinové tehdejší ukrajinské inteligence) nejeví jako pozitivní. Podle původního záměru hlavní postavou měl být Orest Dzvonar, který se připojuje k ukrajinským vzbouřencům, a právě tuto roli Ivan Mykolajčuk chtěl hrát. Ztělesnění této role, i z ohledu na tehdejší popularitu Mykolajčuka, bylo zakázáno „shora“, aby se slovy Vitalije Jurčenka, „z negativní postavy náhodou nestala postava pozitivní“²⁹.

Když se Petr po třech letech nepřítomnosti vrátí domů, otec ho nepřijímá: naznačuje, že se stal komunistou, což starší syn neskryvá. Otce navíc vyzývá, aby s ním šel do války, což starý muž odmítá. Nato mu Petr říká: „Ve vaší duši je válka, stejná válka, která je támhle, za horou, ale ta pomine a vaše zůstane s vámi.“³⁰ Ano, otec není zdaleka šťastný člověk (dá se mluvit o štěstí kohokoliv v tomto období války a chudoby?): snaží se nějak přežít pomocí pašování a zachránit vypálený barák i rodinu. Synova otázka zní krutě a dá se říct, že je jakousi introjekcí – vyjadřuje něco, co Petr prožívá sám, vlastní válku, která v něm přetrvává. Nevidíme tedy přímo, jak pochybuje o své volbě, ani nevidíme scény z války, která probíhá – fokus filmu zůstává na vesnici, která je jakýmsi kolektivním obrazem tehdejší bukovinské a ukrajinské společnosti. Ale z toho, že Petr je Bukovinec a chtěl původně zachránit své bratry, se můžeme domnívat, že nešel do Rudé armády s čirého přesvědčení a slepé důvěry k nově příchozím.

Orest Dzvonar se mezitím skrývá v horách a chystá spolu s dalšími vzpouru. Petr se po odchodu od otce vydá do hor, nedaleko od místa, kde se skrývá jeho bratr a ostatní, a v duchu agitačních filmů křičí ve snaze přesvědčit Oresta, aby přešel na tu „správnou“ stranu. Orest, i když ho slyší, bratra ignoruje a říká svým spojencům: „Nejsme na cestách – ani s Moskvany, ani s Němci. Němci přišli - a odejdou, a my sami Moskvany odhodíme. V těchto horách budeme my.“³¹ V Orestových slovech nezní rozporuplnost, váhání (jako ani v Petrových slovech). Působí přesvědčivě, rázně – ale zároveň též krutě, autoritativně. Hlavně – ví, kdo je,

²⁹ JURČENKO, Vitalij. *Spohad pro tryoch mudreciv, abo Uroky "Biloho ptacha..."*, [online]. 1999, vlastní překlad (<https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ee9d6714-bade-496d-843d-8f3255f0b3b7/content>)

³⁰ *Bílý pták s černým znamením*, 1972 [film], vlastní překlad

³¹ Tamtéž, vlastní překlad

a ví, že je na té správné straně. Orest se stává nositelem národního heroismu ve filmu, i když ve své době měl působit jako hlavní záporná postava filmu.

Na druhou stranu ani Petr Dzvonar se neomezuje na propagandistické výkřiky a vyvoláním války. Také zjevně ví, že je Bukovinec, Ukrajinec, ale zdá se být přesvědčený, že jedině spojením se sovětskou stranou se může jeho rodný kraj osvobodit od věčného otroctví. Měl ztělesňovat upřímnou víru v osvobození Sovětským svazem a v to, že z východu přijde spravedlnost a změna. Ale v momentě, když tuto volbu učiní, přestává pro svého otce jako syn existovat. V této sekvenci nezastáváme pozici žádné ze stran – otec zůstal stranou aktuálního dění, snaží se starat o domácnost a vyhýbá se tomu, aby zaujímal aktivní politickou pozici. Petr sice udělal ideologicky správnou volbu, ale nepůsobí jako pozitivní hrdina právě proto, že se tím postavil proti otci a bratrům. V zobrazení Petra jako nejednoznačné postavy nového komunisty shledávám velkou zásluhu (a evidentně i záměr) Jurije Iljenka.

4.3. „Etnická atmosféra“ v *Bílém ptáku s černým znamením*

Národní identita je výrazně konstruována „etnickou atmosférou“ a to zvláště skrze dimenzi etno-krajiny a „lidí“. Jak je zmíněno výše, celý děj *Bílého ptáka* se točí kolem jedné bukovinské vesnice. I po začátku války neopouštíme její hranice a hranice přilehajícího lesu a hor. Kromě členů rodiny Dzvonarů a dalších ústředních postav se ve filmu několikrát vyskytuje sběrný obraz bukovinského lidu a v odpovídacích scénách, trvajících vždy několik minut, kde můžeme také pozorovat velké celky samotné horské krajiny. V úvodu do části „Vlast a etno-krajina“ Smith uvádí: „...„etnická atmosféra“ je úzce spjata s poetickou krajinou výrazných etnických komunit (etnik) nebo takzvanou etno-krajinou. Území zde zrcadlí etnickou komunitu a je historizováno komunitními událostmi a procesy, jejichž relikty jsou posety krajinou, takže země začíná patřit lidem stejně, jako lidé patří ke konkrétní zemi – vytváří dědičnou „vlast“³². *Bílý pták s černým znamením* nabízí zřetelné příklady poetické krajiny s obývající ji etnickou komunitou, které je historizováno komunitními událostmi.

V jedné ze sekvencí sledujeme skupinu vesničanů s korouhvemi, kříží a otcem Myronem v čele, když jdou po poli v rámci nespecifikovaného ceremoniálu (domnívám se, že jedná se o pohřební ceremoniál podobně jako ve *Stínech*). Slyšíme zvuk vyzvánění zvonů, ale ten je přerušován zvuky výbuchů min. Otec Myron vede lidi, nehledě na četné miny, které jsou zakopané po celém teritoriu pole, a křičí na další, aby se ke skupině nepřipojovali. Vtom vidíme

³² SMITH, Anthony. *Images of the nation. Cinema, art and national identity*, vlastní překlad, s. 54

Petra Dzvonnara spolu s ruským traktoristou Ostapem, jak jedou po poli na traktoru s pluhem. Děkujíc pluhu dochází ke zničení jednotlivých min bez lidských obětí a skupina věřících se nakonec připojuje k Petrovi a Ostapovi a následuje je zezadu. Tato scéna nemá přímý úvod ani pokračování a proto nemůžeme ji analyzovat v širším kontextu, avšak vizuálně obraz zemi s četnými dírami od min působí velmi silně.

Z ní je možné vyčíst metaforu bukovinského kraje, zažívajícího těžké časy, ale taková interpretace jenom zúží a zbanalizuje vizuální sdělení, které nepůsobí jednoznačně. Sekvence je oproštěna od jakýchkoliv propagačních nebo ideologických sdělení a nabízí nám možnost k interpretaci či vnímání poetického obrazu sama od sebe. Z předchozího děje (a historických událostí odehrávajících v této části filmu) vyplývá, že miny byly zakopány Němci, Iljenko ani postavy k tomu nenabízí žádný přímý komentář. Ruský komunistický příslušník Ostap je sice zobrazen jako osoba pomáhající v této záležitosti Petrovi a krajanům, ve scéně je ale spíše upozaděn ve prospěch věřících a samotné bukovinské krajiny. Nejeví se zde totiž jako vyloženě pozitivní postava a ani negativní – Iljenko se oprošťuje od jakéhokoliv politického komentáře stejně jako psychologického vnoření se do postavy. Ostap působí jako zvláštní součást poetického světa obydlého Huculy. Ve scéně je v popředí fyzicky zdůrazněná bolest, kterou zažívali samotní lidé, a tím podstatnější je zobrazení etnokrajiny jako součásti roviny „etnické atmosféry“.

Zároveň se v tom znovu projevuje motiv sebeobětování. Etno-krajina v případě Iljenkova filmu, i když je vyobrazena poeticky, tak je to spíše poetika dramatická až tragická. Kromě výše zmíněné sekvence, masové scény *Bílého ptáka* (kterých je celkem čtyři) jsou doprovázeny dramatickými událostmi spojenými s panujícími režimy a v těch scénách jsou Huculové zobrazení jako pasivní pozorovatelé. Například, v úvodní masové sekvenci rodina Dzvonnarů přichází na trh a otec se chystá prodat vlastní syny – a starší se stává zatčen rumunským vojákem. V další masové scéně sledujeme příchod ruských vojáků, kde mlčenliví Huculové u podnoží a na samotné horské skále pozorují přípravu Rusy na zničení části té skály. Tentýž otec, Les Dzvonnar, přináší ruskému vojákovi chléb, vyrobený z mouky půjčené od krajanů – což představuje přímý obraz reprezentující chudobu tehdejšího obyvatelstva Karpat, ale také nabízející evidentní kontrast se silnými vojáky, jejichž příchod je doprovázen radostnou pochodovou sovětskou melodií.

Národní identita je dál výrazně konstruována skrze četné metaforické obrazy, které můžeme chápat jako obrazové výjevy. Ve filmu je hodně obrazů-symbolů, které jsou nejenom součástí huculské tradice, ale i obecně ukrajinské.

Podívejme se na ústřední obraz filmu *Bílý pták s černým znamením* – obraz bílého čápa s černým znamením na křídlech. Vidíme ho hned v otevírací sekvenci filmu, jak prochází před

nejmladším bratrem Heorhijem po zoraném poli směrem „k divákovi“. V tradiční lidové kultuře je čáp považován za Božího ptáka a domácnost, kde je čapí hnízdo, je považována za šťastnou. Zároveň se pták může pomstít za škodu, která mu byla způsobena³³.

Ve filmu *Bílý pták* se tento obraz-symbol objevuje několikrát, což zdůrazňuje především symboliku názvu filmu. Jsou zde přítomny folklorní prvky. Využita je především legenda o původu čápa, kterým býval člověk, ale pro jeho neposlušnost Bůh proměnil člověka v ptáka. Nebo významná je i lidová pověra o ptačím vejci, které když ho budete sedm dní zahřívát v podpaží, pak jakoby zahřejete svého vlastního diďka – čerta. O tom si povídají Heorhij s ženou kněze, čarodějnicí, a pak i s jejich dcerou Danou – Heorhij, který má čapí vejce, chce vypěstovat diďka, což Danu pobaví.

Tento obraz je dominantní v první třetině filmu, když bílého ptáka s černým znamením vidíme na střeše domu Dzvonarových – té nejchudší rodiny na vsi. Vnímám v tom jakousi hořkou ironii: naznačovali tím tvůrci, že si to štěstí Dzvonarovi zaslouží, nebo že ho kvůli dobovým zvrátům a změnám nikdy nezískají? Nebo je čapí hnízdo symbolem Boží záchrany? Neexistuje ani náznak toho, že by osud alespoň jednoho z bratrů Dzvonarových skončil připodobněním jakéhosi happy-endu. Domnívám se, že tento obraz – jako i další v Iljenkově filmu – nelze vyložit jednoduše a jednoznačně a právě v tom spočívá síla, působivost autorovy poetiky. Kdyby tento a další obrazy měly jednoznačnou interpretaci, film by pravděpodobně ztratil na své poetické síle a stal by se banální.

Když se Heorhij dozví, že ho chudí rodiče prodají knězi, vyleze na střechu a pokusí se shodit čápa z hnízda: bojí se, že ho oddali, aby v rodině bylo „méně [hladových] úst“³⁴. Vtom ho na žebříku zastaví matka, oblečená do tradičního bílého kroje: „Tento pták je Boží. Nelze se ho dotknout.“³⁵ Pováží mu legendu o tom, jak se člověk, který zasáhl do Božího tajemství, proměnil v čápa a od té doby ten pták putuje po světě a sbírá nečistoty, aby měl jednoho dne šanci znovu se stát člověkem. Celá sekvence je natočena jedním záběrem, v němž se kamera postupně oddaluje od dvojice v bílém se zčernalou střechou na pozadí. V této sekvenci a obrazu už nejde tak ani o obraz tradičně ukrajinský nebo slovanský. Jde tu spíše o obraz univerzální – co je to dobro, co je to zlo. Domnívám se, že úvahou o univerzálním je zesílena působivost lokálního, co daný obraz a film nabízí.

V *Bílém ptáku s černým znamením* se oproti *Stínům zapomenutých předků* setkáváme se situací z relativně nedávných dějin ukrajinské historie. Rovina národního heroismu se tady

³³ MELENČUK, Olha. *Tradycijna kultura jak osnova tvorchoho fenomenu Ivana Mykolajčuka*, 2021. (<http://www.bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/inshe/5338-tradytsiina-kultura-ia-oslava-tvorchoho-fenomenu-ivana-mykolaichuka.html>)

³⁴ *Bílý pták s černým znamením*, 1972 [film], vlastní překlad

³⁵ Tamtéž, vlastní překlad

projevuje velmi zřetelně, a to především na rozhodnutích starších bratrů – Petra a Oresta. Nehledě na to, že jako hlavní postava se jeví Petr Dzvonar a divácky bychom měli stát na jeho straně. Jeho postava stejně jako další postavy působí komplexně a nelze se s ní jednoznačně ztotožnit. Nejuceleněji se národní identita konstruuje skrze postavu Oresta Dzvonara, který chce, aby jeho kraj a lidé nepodléhali žádnému z cizích států, a stává se vůdcem vzbouřenců. Ve filmu Orest končí tragicky, zatčen obyvateli jeho vlastní vesnice u horské řeky, což působí jako metafora pro ukrajinskou národní ideu obecně, která neměla šanci se rozvinout v něco většího. V tom lze spatřovat také motiv oběti jako další možnou rovinu národní identity ve filmu. Rovina „etnické atmosféry“ provází celý děj. Navzdory tomu, že je poměrně hutný a odehrává se v relativně velkém časovém rozmezí, v *Bílém ptáku* jsou četné scény, ve kterých se režisér zaměřuje na jednotlivé symbolické obrazy, masové a jiné scény z života postav filmu, které působí velmi poeticky a přidávají na metaforičnosti. Často, jako v rozhovoru Heorhije s matkou o bílém čápovi nebo při setkání Petra s otcem po návratu syna z války, se národní identita konstruuje jako něco univerzálního. Postavy filmu se sice baví o tom, co se odehrává pro ně v momentě tady a teď, ale zároveň spíše mluví o věčných filosofických tématech, jako např. co to je dobro a zlo, život a smrt nebo – co to znamená být dobrý syn, bratr, otec.

5. *Stíny zapomenutých předků a Bílý pták s černým znamením*: otázka národní identity z různých perspektiv

Film *Stíny zapomenutých předků* se nezabývá národnostními otázkami a nenabízí příklady národního heroismu. Zachycuje etnikum žijící vysoko v Karpatech, daleko od civilizace, aktuálních politických problémů, měnících se režimů a hranic. Jeho zahraniční úspěch je spjat s novátorským zachycením exotického pro západní diváky prostředí ve vší přirozenosti jeho různorodých prvků. Huculské etnikum bylo svými zvyky a tradicemi, zachycenými Paradžanovem, exotické i pro většinu ukrajinských diváků té doby. Ústřední postava Ivana Palijčuka nejenom nereprezentuje rovinu národního heroismu, ale v určitých momentech se rozmlží, zanikne z centru dění. Pozorujeme Ivana skrze perspektivy vesničanů, Palahny, molfara, muže z poloniny, v samotných scénách je často upozaděn a do popředí vstupují příroda, magické prvky a huculské zvyky, obřady.

V *Bílém ptáku s černým znamením* se oproti *Stínům* setkáváme se situací z relativně nedávných dějin ukrajinské historie. Rovina národního heroismu se tady projevuje velmi zřetelně a to především na rozhodnutích starších bratrů Dzvonarových – Petra a Oresta. Nehledě na to, že jako hlavní postava se jeví Petr Dzvonar a divácky bychom měli zůstat na jeho straně, jeho postava stejně jako postavy další působí komplexně a nejde se s ní jednoznačně ztotožnit. Nejuceleněji se národní identita konstruuje skrze postavu Oresta Dzvonara, který nechce, aby jeho kraj a lidé podléhali žádnému z cizích států, a stává se náčelníkem vzbouřenců. Ve filmu Orest končí tragicky, zatčen obyvateli jeho vlastní vesnice u horské řeky, což působí jako metafora pro ukrajinskou národní ideu obecně, která neměla šanci se rozvinout v něco většího. V tomto se shledává také motiv oběti jako další možná rovina národní identity ve filmu.

V předchozích kapitolách 3. *Stíny zapomenutých předků* (1964) a 4. *Bílý pták s černým znamením* (1971) jsme zjistili, že v obou filmech se výrazně projevuje rovina „etnické atmosféry“. Přičemž ve *Stínech zapomenutých předků* je nejjasněji vystižena dimenze obrazových výjevů – film děkujíc své intenzivní vizualitě a atmosféře může působit jako jakási posloupnost obrazových výjevů, doprovázena příběhem a postavami. Národní identita je zde projevená ve vykonávání tradičních obřadů od křtin po pohřební ceremonie a také v dodržení tradic, které se předávají od generace ke generaci. Zároveň Paradžanov klade důraz na univerzální vyznění jednotlivých obřadů a zvyků – a univerzální vyznění a huculského světového názoru. Huculové vnímají smrt jako přirozený předpoklad pro zrození a život a toto chápání se promítá do způsobů, jakými jednotlivé obřady probíhají.

Podobně jako Paradžanov ve *Stínech*, i Iljenko aktivně pracuje s dimenzí obrazových výjevů. Navzdory tomu, že děj filmu je poměrně hutný a odehrává se na relativně velkém časovém rozmezí, v *Bílém ptáku* jsou četné scény, ve kterých se režisér zaměřuje na jednotlivé symbolické obrazy, masové a jiné scény z života postav filmu, které působí velmi poeticky a přidávají na metaforičnosti. Často, jako v případě rozhovoru Heorhije s matkou o bílém čápovi nebo setkání Petra s otcem po návratu syna z války, se národní identita konstruuje jako něco univerzálního. Postavy filmu se sice baví o tom, co se odehrává pro ně v momentě tady a teď, ale zároveň spíše mluví o věčných filosofických tématech, jako co to je dobro a zlo, život a smrt nebo – co to znamená být dobrý syn, bratr, otec.

V snímku *Bílý pták* se pak, podobně jako ve *Stínech*, objevují scény, kde se odehrávají náboženské obřady nebo scény vystihující každodenní život Huculů. Odesl jsem je ale oproti *Stínům* k dimenzi etno-krajiny, protože jsou zobrazeny v kontextu skutečných historických událostí, které mají dopad na celkové vnímání scén. Nabízí se v nich interpretace Huculů a bukovinského kraje jako rukojmí politické situace, ve které se ocitli v momentě. Většinové obyvatelstvo působí pasivně a často jako neschopné nic udělat. Podobně jako ve *Stínech*, vidíme je jako národ, který se jen pokouší žít normální život, radovat se hezkým chvílím (jako ve scéně svatby Dany a Ostapa), ale oproti *Stínům* tu pozorujeme setkání s reální skutečností, kde to často není možné. To vyvolává empatii a nehledě na všechny jeho nedostatky, ve snímku *Bílý pták* zčásti zastáváme pozici národa.

Národní identita se v těchto scénách a filmu obecně potom konstruuje skrze rozporuplné hlavní postavy – bratrů Dzvonarových, jejich otce, Dany a kněze. To se dotýká roviny vývoje postav, kterou jsme zasadili do samostatné podkapitoly. Národní identita se zde nejeví jako jednoznačná a žádná z těchto postav nepůsobí jako vyloženě protagonistická. Přesto čelí výzvám spojenými nejdřív z okupací Rumunskem, následně příchodem Sovětů a začátkem války, a můžeme divácky zastávat pozici každé z nich. Oproti *Stínem* tedy u každé dochází k nějakému vývoji, ale nemůžeme jej považovat za psychologický přesný. Často jsme jenom svědky jednotlivých výrazných momentů, ve kterých se projevuje světonázor postav, jako například ve scéně, kde Orest, jakožto vůdce vzbouřenců, jim připomíná, že oni jako Huculové jsou pánové na bukovinské zemi. V místech, kde bychom mohli pozorovat stopy posloupného psychologického vývoje postav, často pozorujeme poetické scény jejich interakcí. Tyto scény působí vizuálně autenticky a jednotlivé problémy se probírají v metaforických dialozích, jak jsme to zjistili na příkladech rozhovoru Heorhije Dzvonara z čarodějnicí nebo Petra s otcem po návratu z války. Na jednu stranu je to tvůrčí přizpůsobení autorů, kteří nemohli o tématech jejich filmu mluvit otevřeně, a proto zvolili poetický vizuální jazyk a jazyk, kterým mluví postavy. Na druhou stranu, působí to velmi autenticky samo od sebe, což se odráží v tom, že film neztratil své aktuality dodnes.

Závěr

Záměrem této práce bylo prozkoumat vystižení národní identity ve filmech ukrajinské poetické školy *Stíny zapomenutých předků* a *Bílý pták s černým znamením*. V rámci této analýzy byl nejdříve stručně představen historický kontext ukrajinské kinematografie a význam *Stínů zapomenutých předků* pro ukrajinskou poetickou školu. Posléze jsem přistoupil k analýze filmů, jejich formálních prvků a postav z hlediska teorie o národní identitě ve filmu Anthonyho D. Smithe.

Na základě odborné literatury se prokázalo, že oba filmy hojně pracují s rovinou „etnické atmosféry“. V obou filmech se národní identita zobrazuje jako napojená na tradice, rodný jazyk a spojenost s rodnou zemí. Ve filmu *Paradžanova* je národní identita především vystižena skrze rovinu obrazových výjevů v sekvencích, zachycujících jednotlivé obřady a zvyky Huculů. Ústřední narativní linie Ivana Palijčuka je pak často upozaděna ve prospěch poetického zobrazení národa, tradic a dalších postav filmu.

Kdežto *Stíny* jsou koncipovány jako filmová poema a opomíjí aktuální historické procesy odehrávající se v době vzniku díla, v *Bílém ptáku* dochází tento světónázor ke konfrontaci se skutečnými událostmi. Na rovině etno-krajiny Iľjenko rekonstruuje jednotlivé momenty z života Bukovinců z zasažením je do reálií minulosti.

Bílý pták s černým znamením aktivně pracuje také s rovinou národního heroismu a dimenze vývoje postav. Postavy ve filmu otevřeně řeší otázku národní identity v setkání s nutností udělat rozhodnutí a postavit se na jednu ze stran.

V obou filmech se národní identita konstruuje jako spojená s věčnými otázkami a problémy. Odráží to charakter doby a také způsob, kterým tvůrci poetické školy zpracovávali aktuální témata, protože nemohli o nich otevřeně mluvit. Zároveň se díky tomu podařilo tvůrcům ztvárnit národní identitu, která přesahuje hranice vlastního národa.

Tvůrci poetické školy se vraceli k tématům z minulosti, což umožnilo vytvořit alternativu národní identitě, kterou vytvářeli jiné ukrajinské sovětské filmy té doby, zaměřující se na zobrazení identity ukrajinského sovětského člověka. Sice pokus o návrat poetických tendencí do ukrajinského filmu v 90. letech ztroskotal, v 60-70. se jeví jako přirozeně vycházející z existujících politických podmínek a velmi působivý ve své expresivní umělecké síle.

BIBLIOGRAFIE A ELEKTRONICKÉ ZDROJE

BRIUKHOVETSKA, Olha. "Vijna kultur" čy zahroza asymilacii? Ukrajins'ke poetyčne kino jak faktor nacional'noho samostverdženn'a. In: *Naukovi zapysky NaUKMA. Serija: "Teorija ta istorija kul'tury*, 2008, s. 77-84.

BRIUKHOVETSKA, Olha. "*Ne-identyčne-z-sobaju*": Decentracija subjekta [online]. 2015.

Dostupné z:

https://er.ucu.edu.ua/bitstream/handle/1/344/Briukhovetska_Not%20Identical%20With%20Its_elf.pdf?sequence=1&isAllowed=y

BRIUKHOVETSKA, Olha. *Proryv do vičnoho* [online]. 2018. Dostupné z:

https://web.archive.org/web/20190120060651/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=814

FIRST, Joshua. *Ukrainian National Cinema and the Concept of "Poetic"* [online]. 2009.

Dostupné z: <http://www.kinokultura.com/specials/9/first.shtml>

GAZDA, Janusz. Ukrajinska škola poetyčného kino. In: BRIUKHOVETSKA O. *Poetyčne kino*. Kyjev: ArtEk, 2008, s. 184-186.

GURGA, JJ. *Echoes of the past: Ukrainian poetic cinema*. London: University College

London, 2012. PhD thesis, dostupné také z: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1380194/>

JURČENKO, Vitalij. *Spohad pro tryoch mudreciv, abo Uroky "Biloho ptacha..."* [online]. 1999.

Dostupné z: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/ee9d6714-bade-496d-843d-8f3255f0b3b7/content>

MELENČUK, Oksana. *Tradycijna kultura jak osnova tvorčoho fenomenu Ivana Mykolajčuka*.

[online]. 2021. Dostupné z: <http://www.bukcentre.cv.ua/index.php/tradytsiina-kultura/inshe/5338-tradytsiina-kultura-ia-oslava-tvorchoho-fenomenu-ivana-mykolaichuka.html>

NEBESYO, Bohdan. Questionable Foundations for a National Cinema: Ukrainian Poetic Cinema of the 1960s. In: *Canadian Slavonic Papers* 42, 2000, s. 35-46.

SMITH, Anthony. Images of the nation. Cinema, art and national identity. In: *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000, s. 45-62.

ZVIJER, Nemanja. Film (de)construction of national identity. The case of Serbian films from the 1990s. In: *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, 2018, s. 15-23.

FILMOGRAFIE

Arzenál (Arsenal). 1929. [Film] Režie: Oleksandr Dovženko. SSSR: Celoukrajinská správa fotografie a filmu.

Babylón XX (Vavylon XX). 1979. [Film] Režie: Ivan Mykolajčuk. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka.

Bílý pták s černým znamením (Bily ptach z čornoju oznakoju). 1972. [Film] Režie: Jurij Illjenko. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka.

Pramen pro žíznivé (Krynycja dlya sprahlych). 1965. [Film] Režie: Sergej Jurij Iljenko. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka.

Stíny zapomenutých předků (Tini zabutyh predkiv). 1964. [Film] Režie: Sergej Paradžanov. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka.

Země (Zemlya). 1930. [Film] Režie: Oleksandr Dovženko. SSSR: Celoukrajinská správa fotografie a filmu.

Ztracená listina (Propala hramota). 1972. [Film] Režie: Borys Ivčenko. SSSR: Kyjevské filmové studio O. Dovženka.

Zvenigora (Zvenyhora). 1928. [Film] Režie: Oleksandr Dovženko. SSSR: Celoukrajinská správa fotografie a filmu.