

Obzor

Paralelní dějiny jugoslávského filmu

Bogdan Tirnanić: *Crni talas*.
Beograd: Filmski centar Srbije 2008, 212 stran.

„Země, která nechápe své filmy, je odsouzena prožít si je znovu ve skutečnosti,“ konstatoval v závěru své knihy *Crni talas* (Černá vlna) prominentní srbský žurnalista Bogdan Tirnanić (1941–2009).¹⁾ Právě on kdysi ztělesnil „rádoby intelektuála“ Dragišu v buičském a zakázaném filmu Želimira Žilnika *RANÁ DÍLA* (Rani radovi, 1969),²⁾ byl jedním ze spoluautorů (vedle Miloše Formana, Bucka Henryho, Tinta Brasse, Paula Morrisseye, Fredericka Wisemana, Dušana Makavejeva, Puriši Đorđevića a Karpa Aćimoviće Godiny) taktéž zakázané patnáctiminutové hříčky *NEDOSTAJE MI SONJA HENI* (Teskním po Soně Henie, 1971) a scenáristicky se podílel na diskutované komedii Miloše Radivojeviće *DEČKO KOJI OBEČAVA* (Slibný mladík, 1981). „Tirke“, jak ho oslovovali přátelé, býval redaktorem kulturní rubriky ilustrovaného týdeníku *NIN*, přispíval do listu *Politika*, publikoval v ústředním stranickém orgánu *Borba* a v dalších novinách a časopisech; podílel se na dramaturgii bělehradské přehlídky FEST, působil v rozhlasu i v televizi. Kromě filmu se věnoval psaní o fotbalu, komiksech, graffiti, literatuře, populární kultuře a rokenrolu; vydal knihy esejů *Beograd za početnike* (Bělehrad pro začátečníky, 1983, 2006), *Beograd za ponavljaće* (Bělehrad pro repetenty, 1998, 2005), *Ogled o Paji Patku* (Esej o kačeru Donaldovi, 1989), *Coca-cola art* (1989). Nad jeho úmrtím 16. ledna 2009 vyjádřil lítost i srbský prezident Boris Tadić.

Kniha *Crni talas*, s podtitulem „prilozi za paralelnu istoriju nekadašnjeg jugoslovenskog filma“ (příspěvky k paralelním dějinám bývalého jugoslávského filmu) a s žánrovým označením „fejeton“,³⁾ vznikala od osmdesátých let, kdy Tirnanić začal ve svém domovském týdeníku *NIN* uveřejňovat na pokračování „paralelní dějiny“ jugoslávské kinematografie, popisující její tajný život v sekretariátech a kuloárech. „Fejeton vycházel měsíc dva a skončil. Ve skutečnosti byl přerušen s mým mlčenlivým souhlasem,“ vysvětlil Tirnanić. „Dobře informované vedení časopisu, s vazbami na politické kruhy, vyvíjelo tichý nátlak, aby se věc *odbyla* dříve, než provokativnost jejích epizod překročí hranici tolerance, po čemž bude nevyhnutelně následovat kritika, sebekritika a diferenciace prostřednictvím *demokratického dialogu do konečného zúčtování*.“⁴⁾ Tehdejší pokus

1) Bogdan T i r n a n i ć, *Crni talas*, s. 203.

2) Tehdy sedmadvacetiletý Tirnanić byl v *RANÝCH DÍLECH* jedním ze tří hereckých partnerů Milji Vujanović (Miss Srbska 1967), jež ztělesnila dívku Jugoslavu. Dle nekrologů v srbských médiích prohlašoval Tirnanić za svůj největší životní úspěch, že „viděl nahou Milju Vujanović a živého Che Guevaru“. Srov. online: <www.srbijanet.rs/vesti/drustvo/7576-preminuo-novinar-bogdan-tirnanic.html>, [cit. 10. 8. 2010].

3) Pojem „fejeton“, jenž má v různých národních kulturách odlišnou sémantickou náplň, označuje v zemích bývalé Jugoslávie nejen krátký „podčárník“, ale také esejistické útvary otiskované na pokračování.

4) B. T i r n a n i ć, cit. d., s. 7.

přinesl zadostiučinění: do centra pozornosti se vrátila otázka zakázaných filmů a ty se znovu začaly promítat: nejprve v rámci sympozií, později, byť vzácně, v kinech.

Od zmíněného seriálu pro *NIV* do jara 2008, kdy byla čtenářům představena kniha *Crni talas*, vyšla tiskem řada vzpomínek a dílčích svědectví o kinematografii za Titovy Jugoslávie. Jugoslovenská kinoteka v Bělehradě například vydala v roce 1995 knížku Milana Nikodijeviče *Zabranjeni bez zabrane* (Zakázané bez zákazu) s podtitulem *Zona sumraka jugoslovenskog filma* (Zóna soumraku jugoslávského filmu). Tři z jedenácti rozhovorů (s podtituly *Plastický Jidáš I-III*) tu byly věnovány kauze filmu *PLASTIČNÍ ISUS* (Plastický Ježíš, 1971), do níž byl zavlčen nejen jeho autor Lazar Stojanović (odsouzen na tři roky do vězení), ale i jeho pedagog Aleksandar Petrović. Kromě dalších režisérů zde hovoří i dramaturg Radoslav Zelenović, jenž v roce 1983 v bělehradské televizi inicioval cyklus zakázaných jugoslávských filmů.⁵⁾ O proskribovaných dílech natočili pak Milan Nikodijevič a Dinko Tucaković 52minutový televizní dokument *ZABRANJENI BEZ ZABRANE* (2007).

Kniha *Crni talas* probírá jednu kauzu za druhou, s četnými odbočkami po časové ose vzad i vpřed. Jakkoli je každý z oněch případů jedinečný, vyvstává před čtenářovými očima pomyslný katalog motivů a metod, s jejichž pomocí docházelo k postihům. Nešlo přitom o nějaký aparát, jenž by byl za tento dozor zodpovědný, i když cenzura jako instituce (Republička komisija za pregled filмова) existovala v každé svazové republice. Impuls k zákazu mohl vzejít odkudkoli a kdokoli také mohl být do tohoto procesu zapleten: dělníci, novináři, kritici, armáda, filmaři, členové Svazu bojovníků, soudy a prokuratura, špičky strany a státu i vedení filmových společností, pod jejichž značkou byly filmy vyrobeny. Kdo se v jistou chvíli projevil jako dogmatik, mohl se v jiném dějinném okamžiku ocitnout na straně disentu nebo se stát obětí následující kampaně (biografie některých aktérů se Tirnanić snažil stručně dopovědět).

První kapitola „Raní kohouti“ (Rani petli)⁶⁾ zkoumá, proč byla v padesátých letech zakázána chorvatská satira *CIGULI MIULI* (1952) a film *JEZERO* (1950) režiséra Radivoje Loly Đukiće. Ve scénáři tohoto budovatelského snímku figurovala postava záškodníka na stavbě přehrady: měl jím být agent amerického imperialismu. Po připomínkách Agitpropu, vedeného pozdějším disidentem Milovanem Đilasem, byl škůdce nahrazen agentem sovětským (nedlouho předtím došlo k roztržce mezi Jugoslávií a Informbyrem), s čímž po zhlédnutí natočeného materiálu nesouhlasil jiný člen nejužšího vedení Edvard Kardelj. Proti motivu sabotáže protestoval svazový ministr energetiky a film byl nakonec zakázán na údajnou žádost pracovních kolektivů z jablanické hydroelektrárny. Scenárista Jugoslav Đorđević se oběsil.

Druhá kapitola rekapituluje případ povídkového filmu *GRAD* (Město), který natočili bělehradští filmoví amatéři Marko Babac, Kokan Rakonjac a Živojin Pavlović pod záštitou sarajevské firmy Sutjeska. V dějinách jugoslávské kinematografie šlo o jediný případ, kdy byl snímek soudně zakázán a kdy bylo nařízeno jeho zničení, a to z iniciativy studia, které ho produkovalo. Ve zdůvodnění rozsudku se mimo jiné pravilo, že třetí povídka ukazuje „kavárny plné protispolečenských

5) Prosadit tento cyklus do vysílání se nepodařilo. Z projektu ale vzešel nápad promítat zakázané filmy na festivalu v městečku Vrnjačka Banja. Stojí za zmínku, že Tirnanić tehdy pro TV Beograd připravil cyklus spaghetti westernů. Viz Milan Nikodijevič, *Zabranjeni bez zabrane*, Beograd: Jugoslovenska kinoteka, 1995, s. 163.

6) Tirnanić použil adjektivum „rani“ (jež lze do češtiny přeložit jako „ranní“ i „raný“) jako analogii s titulem *Raná díla*, jenž se vztahuje k edici textů mladého Karla Marxe a ke stejnojmennému filmu Željnika.

individuí, život ve městě se odvíjí ve znamení morbidní sexuality a chuligánské mládeže, kde je hrdinou příběhu ponuře naladěný invalida [...].⁷⁾

Třetí kapitola „Orfeus mezi tanky“ připomíná, jak se v roce 1967 zvedla organizovaná kampaň „čtenářských dopisů“ proti filmu Puriši Đorđevići JITRO (Jutro), který ukazoval poválečné partyzánské účtování s údajnými zrádci. Tirnanić si mimochodem povšiml, že nové kritické generace hodnotí tento film značně níže a že někdejší vášniví zastánci režisérovy poetiky dnes už tento film tolik neobdivují.⁸⁾ Věnuje dále pozornost kameramanovi tohoto díla Mihajlovi Al. Popovićovi (1908–1990), jenž v roce 1932 natočil po léta nedoceněný a až ke konci osmdesátých let rekonstruovaný válečný film SA VEROM U BOGA (S vírou v Boha).

Následuje kapitola o filmu RANÁ DÍLA (otiskujeme ji v českém překladu v tomto čísle *Illuminace*) a dvě kapitoly o kampani proti „černé vlně“ z roku 1969, kterou rozpoutal článek Vladimira Jovičića v listu *Borba*.⁹⁾ Tirnanić analyzuje případy filmů V PASTI (Zaseda) Živojina Pavloviće a BRZY BUDE KONEC SVĚTA (Biće skoro propast sveta) Aleksandra Petroviće, kterého charakterizuje jako přecitlivělého podivína, jenž se do konce života cítil nedoceněn a poškozován. Stihomam velkého filmaře se projevil zvláště v aféře kolem snímku PLASTIČNI ISUS, o němž prý Petrović tvrdil, že byl lstivě natočen proto, aby ho kompromitoval. V deváté kapitole, věnované tomuto případu, Tirnanić dokládá, že se Petrović jako profesor bělehradské akademie za realizaci Stojanovićova debutu osobně zasadil a zároveň byl uměleckým ředitelem firmy Centar FRZ,¹⁰⁾ která ho vyrobila; musel by tedy Petrović po dvou liniích usilovat o vlastní poškození.

Nejdelší sedmá kapitola referuje o provokativním pamfletu Dušana Makavejeva WR – MYSTÉRIA ORGANISMU (WR – misterije organizma, 1971). Na počátku stál skandál s ilustrovaným časopisem *Fleš*, který otiskl fotoreportáž z natáčení, kde jedna nahá žena stojí před plakátem s postavou Lenina, zatímco druhá, rovněž neoblečená, drží fotografii Hitlera; inkriminovaný záběr ovšem ve filmu není. Dušan Makavejev veřejně odhalil, že nakladatelství Interpres jako vydavatel tohoto žurnálu vydává také časopis *Země sovětů*... Petici za uvedení WR na festivalu v Pule 1971 podepsali mimo jiné čerství absolventi FAMU Srđan Karanović a Rajko Grlić, nikoli však záhřebský kritik Vladimir Vuković, jenž připomněl případ filmu LISICE (Pouta) chorvatského režiséra Krsta Papiće, kterého se o rok dříve nezastal nikdo, ani Dušan Makavejev. V následující kapitole Tirnanić cituje fámou, že LISICE (první snímek o teroru tajné policie proti tzv. informbyrovcům, tedy zastáncům stalinské linie) zachránil Josip Broz Tito, když prohlásil, že je to dobrý a silný film. Na

7) Dikci onoho rozsudku se tehdy dostalo parodické reflexe v článku Dejana Đurkoviće, otištěném v časopise *Delo*: „Myslí si soudní senát, že by se společenský rozvoj socialistické Jugoslávie ukázal pozitivně [...], kdyby se natočil film o životě města, jenž se odvíjí ve znamení zdravé sexuality a zlaté mládeže, v kavárnách plných společenských individuí, kde by hrdinou příběhu byl světle naladěný invalida [...]“ B. T i r n a n i ć, c. d., s. 39.

8) Tamtéž, s. 49–50. Z osobní pedagogické zkušenosti mohu dosvědčit, že film JITRO, v šedesátých letech vysoce hodnocený i u nás, je pro dnešní studenty takřka nesrozumitelný. Jde o jeden z případů, kdy je pro pochopení díla natočeného za socialismu nezbytná znalost dvojího kontextu: historické chvíle, kdy se odehrává děj, a veřejného diskursu v době, kdy byl film uveden. Bez této znalosti nelze dešifrovat, jakých tabuizovaných otázek se dílo dotklo; nemluvě o dobové estetické normě, bez jejíhož pozadí nemůžeme docenit míru jeho originality.

9) Vladimir J o v i ć i ć: „Crni talas“ u našem filmu. *Borba*, příloha Reflektor, 3. 8. 1969, s. 1–7. Tirnanić odhalil, že autorem přidruženého, ale nepodepsaného článku o špatných hospodářských výsledcích filmů „černé vlny“, přetištěného z listu *Ekonomika politika*, byl novinář Nebojša Glišić; tuto informaci nabízí jako řešení záhady, kdo s termínem „černá vlna“ přišel jako první.

10) Centar filmskih radnih zajednica (Centrum filmových pracovních kolektivů).

námítku, že se ve filmu dějí „strašné věci“ (znásilnění nevěsty, její lynč, poprava – pozn. rbl), údajně odpověděl: „To nic není, dělali jsme i horší věci.“¹¹⁾

O dilematech takzvané slušnosti svědčí trpkost, kterou Tirnanić i po letech cítil vůči Batovi Čengićovi (1933–2007), jenž v roce 1971 na festivalu v Pule přijal Stříbrnou arénu za svůj snímek *ULOHA MOJE PORODICE U SVETSKOJ REVOLUCIJI* (Úloha mé rodiny ve světové revoluci), aniž vyslyšel apel kritiků a filmařů, aby se onen 18. ročník bilančního festivalu, vzhledem k vynucené absenci filmu *WR – MYSTÉRIA ORGANISMU*, prohlásil za neplatný. Tirnanić uznává, že si Čengić nezasloužil svůj pozdější hořký osud, kdy byl léta bez zaměstnání a jeho *GLUVI BARUT* (Neslyšný střelný prach, 1990) byl na posledním ročníku pulského festivalu před novou válkou přijat jako „četnický film“ a „poslední komoušské dílo“.¹²⁾ Rozsáhlými citáty Tirnanić dokládá, jak tvrdým kritikem Makavejeva i Čengićova filmu byl v roce 1971 scenárista Stevan Bulajić, bratr tvůrce partyzánských velkofilmů Veljka Bulajiće, jenž o deset let dříve zažil podobně drsnou kritiku svého filmu *UZA-VRELI GRAD* (Město, v němž to vře, 1961).

V kapitole „Ideová kritika genitálií“ se Tirnanić zamýšlí nad případy, kdy recenzenti vedeni ušlechtilými úmysly zadusili pokusy o žánrový film, počínaje melodramatem Branka Bauera *DNY ČEKÁNÍ* (Samo ljudi, 1957), přes filmy Vojislava Nanoviće, na něhož počátkem šedesátých let zaútočili budoucí protagonisté „nového filmu“ (odešel pak do USA), až po komedii Miloše Radivojeviće *KVAR* (Kaz, 1978), která po televizním odvysílání v prime timu vyvolala vlnu (tentokrát spontánní) mravně rozhořčených diváckých dopisů.¹³⁾

Polemikou o filmu Lordana Zafranoviće *OKUPACE VE 26 OBRAZEC* (Okupacija u 26 slika, 1978) začal proces politické diferenciaci uvnitř kritické fronty bojující za „noví film“. Dříve než Tirnanić ocituje vlastní pozitivní recenzi o tomto díle, rozepíše se o westernově koncipovaném válečném filmu Predraga Goluboviće *PLAMENY POD ZEMÍ* (Crveni udar, 1974), jehož zákaz požadovaly stranické orgány v Kosovu, ačkoli šlo o typický státní („državni“) film, tedy o ideovou objednávku. Partyzánské filmy, navzdory obecnému mínění, byly sledovány obzvlášť ostře: „Na náklady se nehledělo a důležití soudruzi navštěvovali v terénu filmové štáby a nechávali se fotografovat v srdečném rozhovoru s herci nebo při odborném pohledu do hledáčku kamery. Každý takový projekt měl kromě toho svůj poradní orgán, v němž zasedali politici, a cenzura fungovala *preventivně*, jako tomu bývalo v *administrativním období* v dávných padesátých letech.“¹⁴⁾ Epilog knihy nazvaný „Spuštěná opona“ je pak věnován analýze filmu Srđana Dragojeviće *LEPA SELA LEPO GORE* (Hezké vesnice hezky hoří, 1996) jako svého druhu intertextové hry, mimo jiné s motivy válečných spektaklů Veljka Bulajiće.

11) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 136.

12) Tázal-li se Tirnanić v závěru kapitoly pateticky, kde je Čengić dnes, bylo to poněkud trapné, neboť tento bosenský filmař byl v době vydání knihy *Crni talas* už několik měsíců po smrti. Se smíšenými pocity čteme poznámku, v níž se Tirnanić chlubí, jak se mu v roce 1971 podařilo Čengiće urazit připomenutím jeho původního rodného muslimského jména Bahrudin. Bato Čengić byl v roce 2001 jedním z hostů Letní filmové školy v Uherském Hradišti (vedle Dušana Makavejeva, Krsta Papiće, Karpa Godiny, Lordana Zafranoviće) a organizátoři tehdejší retrospektivy v dobré víře uvedli jméno Bahrudin v informačních letácích. Čengić se rozzlobil: „Nejsem žádný fundamentalista!“ Tirnanić viděl v Čengićovi, nikoli bez jistého zadostiučinění, outsidera, kterému se nepodařilo zapojit se mezi bělehradské příslušníky černé vlny, ani se po poslední válce integrovat do nové bosenské kinematografie. Srov. B. T i r n a n i ć, c. d., s. 143.

13) Film začíná ranním pokusem o soulož, po němž hlavní hrdina objeví na svém penisu herpes.

14) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 180.

Crni talas se čte jako kniha populární, ač je koncipována jako odborná, tedy s poznámkovým aparátem. Přečteme-li si vedle ní popis týchž událostí, např. osobní svědectví o filmu *RANÁ DÍLA*, v jiném autorově „fejetonu“ *Tajna istorija Jugo filma*, dostupném na internetu, odhalíme, jak rozverně uměl Tirnanić psát, pokud se necítil vázán odborným stylem.¹⁵⁾ Ani ve svazku *Crni talas* se nezřekl jízlivých odboček, subjektivního zaujetí a sarkasmu. Citáty z novin a časopisů, soudních rozsudků, záznamy z jednání porot v Pule a dokumenty z archívů kombinoval s osobním svědectvím a obšírně citoval z vlastních recenzí. Čtenář je tu konfrontován s řadou osobností veřejného života v bývalé Jugoslávii, s politickými peripetemií v jejích republikách a autonomních oblastech a s ironickým uplatněním politické frazeologie, kterou v Česku neznáme, neboť byla typická právě pro jugoslávský systém tzv. samosprávného socialismu.

Fakticky je Tirnanićova kniha řetězem volně propojených historek. Například největší festivalový úspěch jugoslávského nového filmu, totiž Velká zvláštní cena poroty z Cannes (ex aequo) pro Petrovićův snímek *NÁKUPČÍ PEŘÍ* (Skupljači perja, 1967), tu vypadá jinak než v učebnicích: když prý legendární šéf Avala filmu Ratko Dražović viděl, že *NÁKUPČÍ PEŘÍ* mají šanci, „přikázal, aby se z Bělehradu vypravil kamion s přívěsem, plný jehněčího, vepřového, sýra, kajmaku, pršutu, vína a rakije, což posloužilo jako proviant na recepci v ceně tehdejších 250 000 dolarů“.¹⁶⁾ Ještě jinak onen úspěch vypadá, když narazíme na nevěrohodné tvrzení Aleksandra Petroviće, že Ratko Dražović již přiklepnutou Velkou cenu tajně prodal producentu Carlovi Pontimu, takže v Cannes nakonec vyhrála Antonioniho *ZVĚTŠENINA* (Blow-Up).¹⁷⁾ Takové anekdotické epizody se těžko zobecňují; povšimnout si můžeme jen vzdálené analogie mezi životopisy Ratka Dražoviće a normalizačního ředitele Krátkého filmu Praha Kamila Pixy, když oba byli „odloženi“ k filmu poté, co odvedli jistou práci v řadách tajné policie.

15) Podle Tirnanićových vzpomínek měli ve filmu *RANÁ DÍLA* hrát dva mladíci a dvě dívky. Jenže Snežaně Nikšić její tehdejší manžel, režisér Vuk Babić, účinkování ve filmu kvůli erotickým scénám zakázal. Když tři dny před natáčením scenárista Branko Vučićević a režisér Želimir Žilnik „běhali zoufale po bělehradských ulicích, kudy se proháněl vítr, a opakovali si Leninovo ‚co dělat‘, narazili na autora a vyložili mu svůj problém.“ Ale ani „Tirke“ nesouhlasil, aby jeho tehdejší dívka v takovém filmu hrála. „Tehdy Branko řekl: ‚Tak to zahrej ty!‘ [...] Vučićević odešel připravit s Marxem a Engelsem scénář a já jsem se zeptal Žilnika, kdo to bude snímat. Kdybych se byl nezeptal, možná by se film nenatočil. Neboť Žilnik úplně zapomněl na onu drobnost, které se říká kameraman. Vtom jsem si vzpomněl na jistého Slovince, kinoamatéra, na něhož jsem náhodou měl telefonní číslo. Žilnikovi se ten nápad zalíbil, jelikož sám byl amatér. [...] Slovinec se už nazítří objevil v Novém Sadu s hromadou knih o fotografii: pánové, vyberte si styl! Lehčí by pro nás bylo zápasit s medvědem. Ten chlap byl absolutní profesionál a jmenoval se Karpo Acimović Godina. Kromě toho, že byl režisérem, kameramanem a střihačem, byl také Slovincem z profese, což je to jediné, co zbývá tomu, kdo se narodil jako Makedonec. [...] Vše se natáčelo, jak se říká, veristicky, v tehdy módním stylu cinéma vérité: když má někdo dostat výprask, tak skutečně dostane výprask. Jak to s tímhle verismem bylo v erotických scénách, zůstane pro vás, milí čtenáři, věčným tajemstvím.“ Online: <xtratvision.forumxpress.net/filmovanje-f71/tajna-istorija-jugo-filma-t320.htm>, [cit. 10. 8. 2010].

16) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 48. Stopy této události zachytil tehdy ve svém referátu Jan Svoboda: „Jugoslávský film [...] zahájil ofenzivní mezinárodní nástup s plnou palebnou silou. Patřily k ní nejen filmy, ale i nejbohatěji zásobený a nejlépe fungující propagační stánek, zájem o novináře i osobní a společenské kontakty početné a kvalifikované jugoslávské delegace na patřičně velkorysém úrovni... Úhrnem vytvořila tato strategie takovou atmosféru, že ani malá aféra a vynucené odstoupení režiséra Clauda Lelouche [...] nemohly připravit Jugoslávce o rozhodující úspěch [...]“ Jan S v o b o d a, Cannes. *Film a doba* 13, 1967, č. 8, s. 445.

17) B. T i r n a n i ć, c. d., s. 48 a 95.

Tirnaničova kniha mimo jiné ukazuje, jak těžké je systémově uchopit dějiny socialistických kinematografií: kdykoli přistoupíme blíže k událostem, abychom odhalili jejich skrytou logiku, ocitáme se v tragikomické spleti náhod, osobních loajalit a averzí, selhání a dramatických interakcí mezi umělci a mocí. Přičemž ztělesněním oné moci nebyl častokrát nikdo jiný nežli titíž intelektuálové a umělci.

J a r o m í r B l a ž e j o v s k ý