

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Karnevalizace ve filmech Emira Kusturici

(Carnivalisation in the Films of Emir Kusturica)

Šárka Pažitková

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Olomouc 2008

Prohlašuji, že tato práce, a všechny závěry z ní plynoucí, jsou mým vlastním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 31. března 2008

Tímto bych ráda poděkovala Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. za cenné připomínky k textu a čas, který mi při konzultacích věnoval.

Obsah

1 Úvod	5
1.1. Karnevalizace ve filmu.....	13
1.1.1. Stručný historický kontext karnevalu - obraz karnevalu v umění.....	15
1.1.2. Bachtinův koncept karnevalu - Nietzscheho koncept Dionýsií.....	19
1.1.3. Eco - karneval - Bachtin.....	21
1.1.4. Chronotop karnevalu.....	25
1.1.5. Kategorie karnevalizovaných filmů podle R.Stama....	26
1.2. Stručný nástin historie bývalé Jugoslávie a její dopad na balkánskou kinematografii (především srbský filmový průmysl 90.let).....	29
1.2.1. Dějiny.....	30
1.2.2. Kinematografie v době Jugoslávských nepokojů 90.let.....	33
2 Underground	41
2.1. Underground v kritických souvislostech.....	41
2.2. Underground v souvislostech filmových.....	43
2.3. Úvodní tematické rozčlenění Undergroundu.....	49
2.4. Motiv Karnevalizace ve formální složce filmu.....	51
2.4.1. Hudba.....	58
2.4.2. Chronotop filmu.....	61
2.5. Stylová analýza explicitního zobrazení válečných scén	67
2.5.1. Karnevalová podoba války.....	68
2.5.1.1. <i>Hezké vesnice, hezky hoří a Underground</i>	76
2.5.2. Druhá podoba války.....	78
2.5.2.1. <i>Válka - motiv smrti - jejich symboly</i>	80
2.5.2.1.1. Smrt - motiv vody.....	85
2.6. Mystérium v podzemí.....	86
2.2.1. Studna - voda a jejich symbol.....	86
2.2.2. Symbol světla.....	88
2.2.3. Symbol tmy.....	93
2.2.3.1. <i>Podzemí jako symbol nevědomí - modelace hlavních motivů Undergroundu v charakterech Marka, Černého, Ivana, Jovana a Natálie.</i>	94
2.7. Symbol číslovky tři.....	103
3 Závěr	109
Prameny	114
Literatura	117
Resume	119

1 Úvod

Předkládaná diplomová práce si v původním záměru vytkla za cíl zanalyzovat celovečerní filmy Emira Kusturici z hlediska principu karnevalizace. Domnívala jsem se, že je to jeden z nejvhodnějších způsobů, jak lze Kusturicovu tvorbu zachytit v její celistvosti. Princip karnevalizace také nabízel možnost sjednocujícího přístupu pro analýzu specifického režisérova stylu a narativních postupů a pro následnou interpretaci jeho myšlenek na pozadí válečného konfliktu a kulturních specifíků zemí bývalé Jugoslávie.

Tuto původní ideu jsem musela přehodnotit, protože se ukázala jako neudržitelná zejména pro její rozsah. Původní zaměření práce jsem tedy obohatila o další dvě roviny (symbolicko rituální významy a Nietzscheho koncept). Dále jsem položila větší důraz na samotnou interpretaci filmu. V průběhu bádání a při získávání nových poznatků, jsem shledala mnohem zajímavější věnovat se Kusturicově poezii pouze ve filmu *Underground*, protože v sobě spojuje všechny předešlé (byť v některých případech jen v detailech viz. *Arizona Dream*) filmy a především obsahuje v extrahované formě čirý princip karnevalizace, který je sice na první pohled více patrný ve filmu *Černá kočka, bílý kocour*, ale pouze v odlehčené, jednostranné podobě (pohádkově podbarvený mýtus o balkánském lidu si nedává za úkol vystupovat proti sociálnímu bezpráví, poukazovat nebo převracet politickou ideologii té doby, princip karnevalizace tu výhradně směřuje k pobavení).

Dalším dílčím důvodem, proč jsem zvolila pouze *Underground*, byla možnost uchopit princip karnevalizace z hlediska obrazu války. Žánrové zaměření *Undergroundu* přímo vybízí k hledání společného jmenovatele pro oba tyto tematické fenomény. Téma války a princip karnevalového

zobrazení světa v *Undergroundu* tvoří pomyslný průsečík os, které se ve filmu rýsují a které obohacují *Underground* o další možné interpretace, míním tím především roviny: rituální, magické, mytologické, groteskně-fantastické, symbolické, historické, aktuální, atd.

Odkazy a dílčí analýzy ostatních Kusturicových filmů jsem proto vřadila postupně do všech kapitol ve formě poznámkového aparátu a především v rozborech a komparaci obdobných scén, které korespondují s analyzovanými motivy a symboly ve filmu *Underground* a v závěrečném shrnutí. Ukázky z ostatních snímků tak komplexní analýzu *Undergroundu* nejen doplňují, ale vsazují ho do širšího kontextu Kusturicovy tvorby a umožňují se v ní lépe orientovat, aniž by narušovaly tok základní strukturu práce.

Celkový charakter předkládané práce je založen na vzájemném provázání dílčích poznatků. Termíny, souvislosti a motivy vymezené v jedné části nalézají uplatnění v jiné. Např. válka z historického hlediska (1.2.1.) se logicky prolíná do války zobrazované v kinematografii bývalé Jugoslávie (1.2.2.), tito dva činitelé spoluurčují charakter vznikajících filmů na tomto území v čase let devadesátých a tedy i *Undergroundu*, který téma války rozvíjí v karnevalové, politické, symbolické a rituální podobě (viz. podkapitola 2.2.). Uvedené linie jsou důsledkem i výše zmíněných vnějších faktorů.

Strukturu práce určují dvě hlavní témata: karnevalizace a válka, které jsou v Úvodu (1.1. a 1.2.), pro lepší seznámení s problematikou diplomové práce, rozebrány odděleně, aby v hlavní části (kapitola 2 *Underground*) vytvořily komplexní celek a přispěly k tematické analýze filmu *Underground*.

Výběr tématu mě odkázal ke třem oblastem v odborné literatuře týkající se principu karnevalizace, historie (jazykové, kulturní, náboženské, územní, politické, atd.) i kinematografie zemí bývalé Jugoslávie a nakonec literatury vztahující se ke Kusturicově tvorbě a k tématům z mytologie a rituálů. Jako další zdroj pro čerpání informací o principu karnevalizace, tématu války, kinematografie bývalé Jugoslávie a Kusturicově tvorbě mi mj. posloužila cizojazyčná literatura v podobě odborných studií. Pro lepší vřazení *Undergroundu* do širšího kontextu a uvědomění si jeho působení na odbornou veřejnost jsem využila recenze a kritik z českých ale i zahraničních periodik.

U tématu karnevalizace se nejvíce opírám o Bachtinovy texty, které mi poskytly souhrnné úvahy a podněty. Vycházím z těchto děl: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*¹, *Dostojevsky umělec*² a *Román jako dialog*³. Především první jmenovaná Bachtinova práce mi poskytla uspořádaný, souborný a odborný náhled do karnevalové problematiky a otevřela mi tak široký záběr možných rovin (historie, druhy groteskna, chronotop, typologie postav, žánry uměleckých děl, atd.), které se principu karnevalizace dotýkají a které jsem mohla plně využít v diplomové práci.

Oblast karnevalizace postihuje z různých úhlů pohledu další podstatný pramen užitý v diplomové práci: *Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film*⁴ R. Stama, jehož studie: *Film, Literature and the Carnivalesque* mi

¹ BACHTIN, M.,M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha, Odeon, 1975.

² BACHTIN, M.,M.: *Dostojevskij umělec*². Československý spisovatel, Praha, 1971.

³ BACHTIN, M.,M.: *Román jako dialog*. Praha, 1980.

⁴ STAM, R.: *Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

umožnila rozvést Bachtinovy myšlenky na poli moderních teorií a směrů (antropologie, gender studie, atd.) a následně tyto nově získané poznatky aplikovat na filmové dílo. Stamova kniha obohatila diplomovou práci také o cenné poznámky kritiků, estetiků a filozofů, jež mě odkázaly k další literatuře související s principem karnevalizace, díky níž se tento pojem rozšířil o přínosná odvětví (hudba a rytmus, masmédiá, hudební komedie, atd.), které jsem mohla vztáhnout k problematice zkoumaného tématu.

V úvodní podkapitole (1.1.) se tedy přidržuji stanovisek, terminologie a metodologie vyplývající z těchto teoretických úvah. V kapitole *Underground* téma karnevalizace rozpracovávám na různých úrovních a v různých konotacích. Porovnávám ji porovnávám s Kusturicovým obrazem války a s představami o zobrazení válečného i poválečného stavu země jiných významných a generačně téměř shodných režisérů bývalé Jugoslávie. Záměrně jsem vybrala filmy, které jsou svou stylizací blízké *Undergroundu*, abych zdůraznila jeho výjimečnou poetiku, která není postavena pouze na syrovosti a explicitních záběrech války, ale zejména na epické, historické a mýtické mozaice spleteného osudu hrdinů, ale i samotného „Balkánu“. V další fázi analýzy filmu jsem spojila téma karnevalizace se symbolickou a hudební rovinou *Undergroundu*. Na základě získaných poznatků shrnuji v závěru práce (kapitola 3) analýzu *Undergroundu* z hlediska principu karnevalizace podle Bachtinova a Nietzscheho konceptu a včleňuji *Underground* do Stamových filmově-karnevalových kategorií, čímž uzavírám témata a oblasti působení karnevalizace nastíněné na počátku diplomové práce.

Válečné téma mě kromě jiného odkázalo k literatuře zachycující historický vývoj zemí bývalé Jugoslávie⁵. Odborné publikace pojednávající o složitém etnicko-politickém problému a historii „Balkánu“ jsem využila především v úvodním oddílu práce (1.2.). Podkapitolu (1.2.2.) zachycující rozvoj kinematografie a témat vzniklých filmů především v období devadesátých let jsem doplnila o stať: Stát a kinematografie v době Jugoslávské války⁶ a anglický text⁷. Dále jsem byla nucena z nedostatku běžně dostupné literatury přihlídnout i k internetovým odkazům⁸, které toto téma zpracovávaly v současnosti, tedy z hlediska filmů natočených v poslední době a pojednávající o válečném tématu.

V následující kapitole (2 Underground) jsem provedla v rámci těchto naznačených témat komparaci filmu *Underground* s dalšími vybranými filmy od režisérů z bývalých jugoslávských zemí a v podkapitole (2.2.) rozebírající masakrové scény v *Undergroundu* a filmu *Hezké vesnice, hezky*

⁵ BŘEZINA, J.: Dějinný úděl národů. Praha, HF Studio, 1997.

WEITHMANN, W.,M.: Balkán 2000 let mezi Východem a Západem. Praha, Vyšehrad, 1996.

TUDJMAN, F.: Dějinný úděl národů. Praha, 1997.

ED, V.: Údolí pekla. Porozumění válce v Bosně. Praha, 1997.

PELIKÁN, J.: Jihoslovanská krize. Kořeny a souvislosti. Praha, 1996.

TEICHMAN, M., aj.: Historické souvislosti rozpadu Jugoslávie. Praha, 1996.

⁶ PREJDOVÁ, D.: Stát a kinematografie. Cinepur, 55. [File:///D:/Cinepur-Stat a kinematografie v době jugoslávské války.htm](File:///D:/Cinepur-Stat%20a%20kinematografie%20v%20době%20jugoslávské%20války.htm). 30.9.2007.

⁷ GOULDING, D.,J.: Liberated Cinema. The Yugoslav experience, 1945-2001. Indiana University Press, 2002.

⁸ HOLUB, R.: Mezi válkou a popkulturou. Respekt 36/2006. <http://www.respekt.cz/clanek.php?fIDROCNIKU=2006&fIDCLANKU=1531>. 17.11.2007.

Nezávislý informační portál o Bosně a Hercegovině. <http://www.bosna.cz/kinematografie.html>. 17.11.2007.

<http://www.gowest.ba/>. 17.11.2007.

hoří, S. Dragojeviće, v které jsem čerpala ze studie J. Blažejovského: *Žánrové aspekty filmových masakrů*⁹.

Zatímco v literatuře věnované karnevalizaci a balkánské válce jsem musela vybírat a redukovat výchozí prameny, tak v oblasti jugoslávské kinematografie a zejména vlastní Kusturicově tvorbě jich existuje nedostatek, jediná relevantní práce je kniha J. Dudkové: *Línie, kruhy a svety Emira Kusturici*¹⁰, která válečný motiv ve filmu *Underground* zmiňuje.

V diplomové práci jsem využila především její stať o *Undergroundu*, která mi posloužila jako podklad k rozvoji myšlenek o tématu války jako univerzálního ukazatele „balkánského“ patriotismu, nacionalismu a tradicionalismu. Tyto úvahy, které základně rozpracovala, jsem obohatila o její rozšířený náhled dané tematiky v disertační práci v oddíle: *Underground: Nevedomie, nesvoboda a mýtus.*, který mé zkoumání posunul do roviny rituální, symbolické a mytologické. Směr analýzy *Undergroundu* se tak rozšířil o další zajímavé motivy (viz. podkapitola 2.2.), jež jsem pojala v duchu interpretace M. Eliadeho¹¹.

J. Dudková se v obou zmiňovaných případech přidržuje filozofické (J. Lacan, M. Foucault, S. Žižek) roviny zkoumání *Undergroundu*, která vybočuje z mé koncepce, protože snižuje politické poselství Kusturicových filmů (*Vzpomínáš na Dolly*

⁹ BLAŽEJOVSKÝ, J.: Studie: Žánrové aspekty filmových masakrů. In: Žánr ve filmu. Kolektiv autorů, NFA, Praha, 2004.

¹⁰ DUDKOVÁ, J.: Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu. Slovenský filmový archív, 2001.

¹¹ ELIADE, M.: Pojednání o dejinách náboženství, Argo, 2004.

ELIADE, M.: Mýtus o věčném návratu, Oikoymenth, Praha, 1993.

ELIADE, M.: Mýty, sny a mystéria. Praha, Oikoymenth, 1998.

ELIADE, M.: Posvátné a proffání. Praha, Oikoymenth, 2006.

ELIADE, M.: Od Zalmoxida k Čingischánovi. Praha, Argo, 1997.

Bell? a *Otec na služební cestě* a především v *Undergroundu*). Na Kusturicu a jeho dílo hledí spíše skepticky. Její analýza je vedena po povrchu mediálně známého image filmů i autora, protože se přidržuje západních kritik, s kterými se ztotožňuje a které nedokáží a ani nemohou postihnout skutečný stav filmů vzniklých v zemích bývalé Jugoslávie, reagujících na válku na Balkáně. Nepokouší se pochopit *Underground* v širších souvislostech daných kontextem.¹² Drží se pouze jednostranného pohledu, kdy Kusturicu a D. Kovačeviče staví do role srbské elity, která využívá mýty jako prázdné šablony bez jejich následné demytizace. Neposuzuje *Underground* z hlediska ostatních podobně tematicky laděných snímků, které nabízí shodná stanoviska autorů jako Kusturica jen v jiných polohách (hysterické v případě G., Paskaljevićova *Sudu prachu*, drastické u S. Dragojeviće a jeho *Hezkých vesnic*, apod.) a nehledí na fakt, že např. chorvatská kinematografie se dodnes nezbavila jednostranného pohledu.

Na druhou stranu se kniha J. Dudkové orientuje jiným směrem než diplomová práce, navíc obsahuje rozborů všech Kusturicových filmů, kromě *Život je čudo*, a tudíž nemůže postihnout všechny vnější faktory ovlivňující poselství *Undergroundu*, které rozšifrovává po stránce politické a psychologické až v disertační práci, kterou věnuje motivu nevědomí, nesvobody a „balkanizmu“ v *Undergroundu*. Zmíněná kniha mi také poskytla představu o balkánské hudbě, která v Kusturicových filmech tvoří podstatnou a neodmyslitelnou složku a zároveň je to jeden z charakteristických estetických znaků režisérovy tvorby. V kapitole (2.4.1.) jsem využila hudebních poznatků J. Dudkové ke komparaci hudby a principu

¹² Mám na mysli především kinematografii bývalých zemí Jugoslávie devadesátých let.

karnevalizace a tím jsem uvedla hudební složku Kusturicových filmů do širšího rámce analýzy.

Uvedený výčet literatury určuje kompozici a teoretické zázemí práce, která si vytkla za cíl seznámit čtenáře s historickým kontextem a fenoménem karnevalizace a na základě získaných faktů rozkrýt film *Underground* z roviny karnevalového, válečného a mytického pohledu - a tím poukázat na výjimečnost Kusturicova filmového díla, která není ukotvená pouze v mezích mediálně žádaného a zjednodušujícího obrázku „Balkánu“.

1.1. Karnevalizace ve filmu

M. M. Bachtin se pojmem karnevalizace v komplexním měřítku zaobírá především ve svém literárním díle: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance* (Odeon, Praha, 1975). V dílčích tématech pak tento termín rozebírá v knize *Dostojevskij umělec* (Československý spisovatel, Praha, 1971) a v *Románu jako dialog* (Praha, 1980), kde se věnuje tématům dialogičnosti a chronotopu.

V druhé polovině šedesátých let jeho myšlenky, týkající se dialogičnosti, karnevalizace a chronotopu, pronikají do západní literární vědy. Bachtinovu teorii můžeme postupně vysledovat nejenom ve vědě literární, ale také filmové (naratologie), v antropologii nebo v gender studiích. Bachtinova odkazu si všímá např. Tarturská škola.¹³ Záměrně s jeho pojmem karnevalizace pracuje i filmová teorie a estetika tzv. Třetího světa.¹⁴ V devadesátých letech americký literární teoretik M. Holquist přeložil do angličtiny Bachtinovy spisy, které opatřil komentáři¹⁵ a přispěl tak k rozšíření Bachtinových teorií do širšího teoretického zázemí. Pojem karnevalizace se tak objevuje v oblasti teorií médií (J. Fiske). Princip karnevalizace využívá i teorie filmového feminismu např. J. Kristeva, která zmiňuje Bachtina

¹³ Viz. studie IVANOV, V.,V.: *Film ve filmu*, ve sborníku *Tarturské školy*. Praha, NFA, 1995.

¹⁴ Viz. manifest kubánských filmařů Solanase a Getina, kde obraz karnevalizace a především chronotop karnevalu slouží jako umělecký prostředek proti opresím, jako boj menšiny s většinou.

¹⁵ Jedná se o knihu: *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bachtin, University of Texas Press, 1981.

v souvislosti s uplatněním karnevalizace v zobrazování ženského těla.¹⁶

Podrobně se Bachtinově práci o karnevalizaci a jejímu vlivu nejen na filmovou teorii věnuje Robert Stam ve své knize *Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film*.¹⁷ Termín karnevalizace zachycuje z hlediska historie, počátečních významů, Dionýských slavností, soudobých karnevalů. Porovnává Bachtinův přístup karnevalizace v Dionýských slavnostech s podobným chápáním těchto slavností F. Nietzscheho, v mediální struktuře zase R. Stam za pomoci Bachtinovy teorie stojí v opozici vůči jednostranným názorům U. Eca a „*vyzdvihuje způsob, jímž je groteskní realismus Bachtinovy karnevalizace schopen existovat jako jednotící princip multikulturního prostředí*“¹⁸.

Všimá si karnevalu jako způsobu boje proti nastavené sociální hierarchii společnosti, užívá karnevalového měřítka v pohledu na filmy, které zobrazují karnevalové vidění světa (L. Godard, F. Fellini, L. Bunuel), a rozděluje je do deseti základních kategorií. Jeho aplikace karnevalismu na film stanovují několik rovin možného zkoumání karnevalových motivů ve vztahu k filmu „*jako médiu, k filmovému žánru, k určitému tématu či stylu jednotlivého filmového díla, nebo k filmu v souvislosti s realizací sociálních aktivit*“¹⁹. Dále prochází za pomoci Bachtinovy teorie karnevalizace dějinami

¹⁶ Čerpáno z: PTÁČEK, L.: Filmový chronotop. Cinepur, 55. www.cinepur.cz/article.php?article=4. 12.9.2007.

¹⁷ STAM, R.: *Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

¹⁸ PTÁČEK, L.: Filmový chronotop. Cinepur, 55. www.cinepur.cz/article.php?article=4. 12.9.2007.

¹⁹ P. Skopal: Karnevalizace (ve) filmu. In: *Kino-Ikon*, Bratislava, ASFK, 5,2,2001, s.49.

absurdního divadla, surrealismu, Dada divadla, rozebírá pod tímto úhlem např. A. Jarryho hru *Král Ubu*.²⁰ Všímá si textu jako odrazu principu karnevalizace (W. Shakespeare, T. Mann, B. Brecht, J. Joyce, E. Ionesco, atd.).

Moderní divadlo podle něho sice převzalo prvky z karnevalu, ale odejmulo z něho sociální poslání a tím z karnevalu udělalo tzv. „salónní karneval“. Hnutí expresionistů a surrealismu nahrazuje sociální měřítko karnevalu groteskním tělesným symbolismem. Dada divadlo zase odmítá jakoukoli formu a prezentuje se v pouhých slovních provokacích. Pro Bachtina představuje Divadlo krutosti (hlavním představitelem spolu s A. Jarrym je A. Artaud) komplexnost a protikladnost vývoje karnevalizace ve všech těchto moderních divadelních směrech, jejich poslání a myšlení. Čímž stojí v kontrastu s realistickou groteskností B. Brechta a P. Nerudy, která je Bachtinovi bližší.

*„Bachtinova práce je víc než jen obyčejným pozastavením, je to přínosná práce v tom, že karneval reprezentuje různorodý lidový charakter a působí proti všem normám. Karnevalový princip ruší hierarchii, stupně sociálních tříd, a z tradičních rolí a omezení vytváří jiný svobodný život“.*²¹

1.1.1. Stručný historický kontext karnevalu – obraz karnevalu v umění

Karnevalová kultura vznikala mimo sféru vládnoucí ideologie jako osobitý projev spontánního lidového pohledu na svět. Karneval odkazuje k veselicím, jejichž původ může být v Dionýských festivalech v antickém Řecku a Saturnáliích

²⁰ Čerpáno z : STAM, R.: Film, Literature and the Carnavalesque. In.: Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.

²¹ Tamtéž, s.85.

v Římě, kde karneval hraje důležitou roli v životě komunity. Jeho rozvoj je patrný především v době vrcholného středověku (svátky hlupáků, karnevaly, *sottie*, frašky) a renesance (renesanční groteskní obraznost spojena především s lidovým karnevalem a kulturou - F. Rabelaise, M., S. Cervantese, W. Shakespeara), kdy se prvky karnevalového reje objevovaly i v oficiálních křesťanských hrách např. mystériích. Bachtin vymezuje základní formy „cervantesovské“ kultury: rituální výjevy, průvod, festival, slovní komické a parodické skladby (kompozice) a rozmanité žánry trhového jazyka (nadávky, klení, znesvěcení posvátných věcí).

Později se karnevalové nuance rozvíjí i v divadelním žánru - *commedii dell'arte*, která představuje: „karnevalovou groteskní formu - nositel analogických funkcí - sankcionuje volnost fantazie. Umožňuje spojovat různorodé jevy a sbližovat vzdálené, osvobozuje od panujícího názoru na svět, od vši konvence, od všeho obyčejného a obecně přijímaného. Umožňuje vidět svět nově“²². Princip karnevalu se neobjevuje jenom v divadelní (W. Shakespeare, J. B. Molière, surrealismus, divadlo Dada, B. Brecht) a literární podobě (J. Joyce, T. Mann), zasáhl také oblast malířství (A. Dürer, P. Breughel starší, H. Bosh). Svěbytná syntéza karnevalizace z těchto uměleckých druhů se pak vytvořila v rámci karnevalizace ve filmu např. (F. Fellini: *Cabiriiny noci*, 1957, *Klauni*, 1971, *Amarcord*, 1973, J. Jakubisko: *Vtackovia, siroty a blazni*, 1969, *Tisícročná včela*, 1983, *Nejasná zpráva o konci sveta*, 1997, E. Kusturica: *Underground*, 1995, *Černá kočka, bílý kocour*, 1998, *Život je čudo*, 2004).

Počátečními svátky přinášejícími ohromující radost, mohou být podle Bachtina vystopovány již v původním lidovém

²² BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 33.

zakořením honu nebo sklizně - tedy ve chvílích oslavy plodnosti a hojnosti, vítězstvím nad nedostatkem a strachem. Tato rituální regenerace se periodicky opakovala v cyklickém čase. Až později ztratily obrazy hodování polnohospodářský podtext a tradiční hostiny se vyvinuly v sympózia, v kterých jídlo a pití doprovází sváteční, vznešený dialog společenského svobodného jazyka.

Karnevalové prvky tedy nenalzáme jen v průvodech, ale také na rozličných lidových slavnostech, které jsou provázeny ustálenými průvodními jevy. Vděčným tématem k zpracování v umění se tak stávají hostiny např. u příležitosti svateb (viz. svatby v Kusturicových filmech, např. *Černá kočka, bílý kocour*, kde je přítomna i vizualizace groteskního těla v podobě nevěsty trpaslice Afrodity a ženicha obra Grga Patić), křtů (viz. obřizka ve filmu *Otec na služební cestě*), pohřbů (smrt je u Kusturici sice přítomna, nikdy však po čas pohřební hostiny, v *Undergroundu* viz. smuteční obřad Tita, kdy je užití tohoto archivního dokumentu a situace v něm zobrazená shozena celkovou kompozicí příběhu a následujících scén). V tomto ohledu se spojuje druhý základní rys karnevalizace a tím je, kromě principu obrácení světa a smyslu vzhůru nohama a nedodržování daných společenských norem v době trvání karnevalu, pojem groteskního těla, který se pojí s konzumací jídla. V aktu jídla „*tělo překračuje své hranice, polyká, pohlcuje a trhá svět, vstřebává jej do sebe, obohacuje se a roste na jeho úkor*“²³. Tak se „*prolamují hranice mezi tělem a světem ve prospěch těla. Tělo triumfuje nad světem. Jídlo nemůže být smutné*“.²⁴ (P. Breughelovo alegorické *Obžerství*, které věnoval svým lenivým synům, či H. Boshovu desku *Sedmi hříchů*, kde se obžerství také objevuje, i

²³ Tamtéž. s. 222.

²⁴ Tamtéž. s. 223.

když u věřícího H. Boshe se toto ztvárnění pojí s mravoličným upozorněním na tento hřích, nikoliv pouze ve smyslu čisté groteskní komiky.

I Francois Rabelais používá ve vykreslení svých hrdinů Gargantuy a Pantagruela hyperbolizačních měřítek jejich fyzické podoby. K estetice grotesknosti se povětšinou přistupuje jako k estetice ošklivosti: „*Groteskno ignoruje onen jalový povrch, který uzavírá a ohraničuje tělo jako izolovaný a dovršený jev. Proto groteskní obraz nepodává vnější, ale i vnitřní tvářnost těla: krev, střeva, srdce a ostatní vnitřní orgány.*“²⁵ (Tento moment karnevalizace se uplatňuje i ve filmu, např. v hororech - viz. *Vesmírní kanibalové*, P. Jackson, 1989.) Koncepce karnevalismu, groteskního realismu a groteskního těla je užíván nejen v komedii, ale i v hororu. Podstata karnevalového smíchu tkví v jeho funkci přemáhání kosmického strachu, který je hlubší než strach individuální, protože není usazen v individuálním těle, ale v rodovém těle lidstva.²⁶

V commedii dell'arte se groteskní tělo pojí s různorodým oblečením dle typologie jednotlivých postav, slovní komikou - vznešená mluva, pletení významů učených slov, atd. - gesty, mimikou a maskami. Masky se všeobecně spojují s přechody, metamorfózami (viz. kapitola 2 Underground), s hravostí jako životním principem, s mnohotvárností života (principu masek se využívá na divadle dodnes a v japonském divadle Kabuki tvoří masky důležitou součást představení).

²⁵ Tamtéž. s. 250.

²⁶ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 263.

1.1.2. Bachtinův koncept karnevalu - Nietzscheho koncept Dionýsií

Bachtinovy formulace o karnevalu připomínají Nietzscheho koncept týkající se Dionýských slavností. Oba připouštějí, že karneval byl skutečnou, reálnou praxí (tedy životem) a nejenom textovou entitou. Dionýské slavnosti jsou pro Nietzscheho potvrzením spojení nejen „člověka s člověkem“, ale také „člověka s přírodou“, která se mu v běžném životě odcizila. Dionýské rituály také, podobně jako karneval, ruší úrovně sociálních tříd a tradiční dekorum. Při jejich konání se otrok stává svobodným člověkem a ustálené hranice a konvence mezi lidmi přestávají pro tu chvíli platit. Oba potlačují oficiální kontrast kultury a více se věnují neoficiálnímu životu člověka. Nietzscheho polemika proti monismu, konečnosti, připomíná Bachtinovy argumenty proti monologistu²⁷. Bachtinův karneval i Nietzscheho Dionýské slavnosti se dovolávají prvotního konceptu kolektivního rituálu, jehož lidové počátky předcházejí křesťanství. Odkazují k obřadům, v kterých existence masek byla přirozenou součástí a které aktérům umožňovaly stát se ovládaným a transformovat sebe sama do blažené odlišnosti.

Nietzscheho chápání karnevalových slavností se od Bachtina odlišuje svým směřováním. Zatímco Bachtin karneval asociuje s nízkým, vulgárním, komickým žánrem, s hrou se slovy, parodií a nadsázkami, Nietzsche asociuje Dionýské slavnosti s vyšší tragédií a mýtem. Nietzsche vidí hodnotu v Dionýsiích ve zkušenosti přeměny individuálního ega, zavedl pocit „euforické ztráty sama sebe“ a zařadil jej do vyššího filozofického celku. Bachtina naopak karneval zajímá z hlediska symbolického převrácení sociální hierarchie

²⁷ NIETZSCHE, F.: Zrození tragédie z ducha hudby, Praha, 1993.

v rámci formy organické rovnosti. I když oba shledávají v karnevalových slavnostech příčiny sociálního pokrytectví, které v lidech mj. vyvolává pocit strachu z vlastního těla, Nietzsche za tuto fobii klade vinu křesťanství, kdežto Bachtin soudí, že odpovědnost za tento stav nese feudální ideologie a třídní hierarchie. Nietzsche je proti mase a velebí velkolepý stav samoty, Bachtina naopak lidé zajímají, zkoumá pocit komunity a společenství. Bachtinova záliba pro nízkost - nízké třídy, nízké tělesné vrstvy - se nehodí k Nietzscheho náklonnosti pro „vyšší duši a hezčího vnímání“.

Na druhou stranu oba oslavují tělo. Ne jako samostatný systém vymezený egem, ale jako prostor pro rozmanitost a rozklad. Oba oslavují nadměrné tělo, které překonává vlastní limity a překračuje normy slušnosti. Oba sdílí víru v člověka schopného úsměvu, v hlubokou a poznávací hodnotu smíchu. Pro karneval je charakteristickým prvkem smích, ať už explicitně či implicitně vyjádřený. *„Smích svědčí o jasném duchovním zraku a poskytuje takovou schopnost. Intelekt a smysl pro komično jsou dva atributy lidské přirozenosti. Nalézají-li se člověk ve vyrovnaně radostném, komičnosti přístupném rozpoložení, zjevuje se mu s úsměvem sama základní pravda.“*²⁸ Pravda oproštěná od didaktických požadavků společnosti. Pravda, která smíšená s humorem - zobrazí holou skutečnost s grácií a nadhledem.

Karnevalový smích je všelidový a univerzální. Prvky ironie, sarkasmu, černého humoru se v dnešním vnímání karnevalového světa ale poněkud liší od středověkého. Některé rysy z něj se přesunuly směrem k běžnému užití. Typická karnevalová gesta tak zevšedněla a ztratila svůj původní

²⁸ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 115.

význam, např. podání ruky, poplácání po zádech či různé modifikace nadávek, které uvádějí častovaného do topografických míst, měly mnohem hlubší význam než dnes.

Podobnou úlohu jako smích u Bachtina hraje v F. Nietzscheho úvahách hudba. Rytmus podle F. Nietzscheho vyvolává nepřemožitelnou touhu po rození, neúčastní se pouze nohy (chodidla), ale také sama duše, která se za pomoci hudby nechává unášet do „vyšších“ sfér, které odhalují „vyšší“ pravdu. Zmiňuje se o participaci šílených rytmů afrických, latinsko-amerických a karibských karnevalů: „rytmické vlny bubnů“ se nazývají „veškerým symbolem těla“, které prochází skrze hru, pantomimu tance, a uvádějí tak duši do „vyššího stavu poznání“. (viz. E. Kusturica v jehož filmech má rytmus podobnou funkci např. ve scéně filmu *Černá kočka, bílý kocour*, 1998, kdy se Zare chystá na nechtěnou svatbu, jejíž vyvrcholení tvoří obraz dědečka, kterého kamera zachycuje v nadhledu a v kruhové jízdě a jejíž pohyby pomalu splývají s dědečkovým pravidelně se opakujícím rituálním vzýváním smrti: „Mrtvý s mrtvými, živý s živými, synové s otci svými...“²⁹ atmosféru této magické scény podtrhuje rytmická melodie z harmoniky, která utichá ve chvíli, kdy dědova duše zabloudí do věčného kruhu života a smrti. Nebo očistný tanec Natálie v podzemí ve filmu *Underground*, 1995, atd.)

1.1.3. Eco - karneval - Bachtin

Umberto Eco v knize *Karneval*³⁰ redukuje Bachtinův princip karnevalizace pouze na textovou entitu, např. klade na stejnou úroveň karneval a komedii. Ecovy soudy o populární kultuře, která podle něho vždy kultivovanou kulturu

²⁹ *Černá kočka, bílý kocour* (E.Kusturica, 1998)

³⁰ ECO, U., aj.: *Carnival!* New York, Mouton, 1984.

determinuje, jsou značně zobecněné, neboť víme o nekonečné cirkulaci mezi populárními a elitními formami umění. Karneval nemůže být také rovnítkem mezi současnými masmédií, protože musíme rozlišovat mezi autenticitou a particitou (spojením s účastí všech) karnevalů na jedné straně a nepravými nebo degradujícími karnevaly na straně druhé.

Podle Eca existuje současný karneval pouze v degradovaných formách karnevalizace v masmédiích. Neuznává ani současný brazilský karneval, který tvoří nabitou směsici a spletitou křížovanku mezi učeným a populárním, podobně mísí zvyky z Evropy a Afriky, hispánskou kytaru s africkou cuicou a odráží bývalý i současný režim.

Kromě toho všechny tyto formy odkazují na Evropskou aristofanskou komedii³¹ a Římský cirkus, což jsou podle něho, první světová masmédiá.³² Ecovy analýzy ale neberou na zřetel např. brechtovskou podstatu komedie, antitragické, levicové divadlo nebo Bachtinovo vyzdvižení demistifikující role parodie.

V rozporu s Bachtinem je Eco také v časovém měřítku, Eco tvrdí, že karneval má nevyhnutelně krátkodobé trvání, zatímco Bachtin označuje pozdní - středověký svět - za karnevalový cyklus, v kterém se karnevalové zvyklosti pravidelně v časové periodě, od prosince do března, opakují a tedy 3 měsíce z roku jsou věnovány karnevalovým aktivitám. Což je dodnes živé např. v Salvadoru, Bahii a Brazílii.

³¹ Aristofanská komedie je orientovaná sociálně, politicky a intelektuálně, ve filmu se projevuje jako komedie preoidipální - imaginární, v které se plní sny a touhy, a proměňují se pouze postavy, nikoli stav společnosti. K preoidipálnímu modelu komedie naplněnému atmosférou karnevalu se blíží frašky, slaptiskové komedie např. filmy *bratři Marxů*, *Laurela a Hardyho* nebo některé filmy *L.Buñuela* (*Viridiana*, *Tristana*, *Nenápadný půvab buržoazie*, *Přízrak svobody*).

³² ECO, U., aj.: *Carnival!* New York, Mouton, 1984.

Eco také polemizuje s Bachtinem ohledně významu funkcí moci, převrácení sociálních hodnot a bourání hranic zákonů. Tvrdí, že moc použitá v karnevalu je tolerovaná a zjednodušující, protože má jen krátké, časem omezené trvání. „Zákon musí být všudypřítomný, aby byla poznamenaná presentace momentu porušení. Celý rok rituální poslušnosti nutně vytváří prchavé překročení povznášející radosti.“³³

Podle Bachtina může moc užitá v čase karnevalu naopak pohánět lidovou revoltu, neboť karneval má být objektem oficiálního útlaku. Bachtin chápe karneval jako účinný boj proti mocenské ideologii, protože v době konání je možné se svobodně vyjádřit k danému stavu a časová omezenost tomu nebrání, naopak karnevalová cykličnost tento fakt podtrhuje. Avšak karnevalu přímý mocenský prvek skutečně chybí, protože karneval zobrazuje jen okamžik rozpadu společenských hierarchií a mocenských vztahů a není založen na vztazích moci a ovládání. V tomto faktu se sice Ecova teorie potvrzuje, ale na druhou stranu nezohledňuje skutečnost, že mocenské vztahy jsou negativní podmínkou karnevalizace – „karnevalu vlastní moment transgrese totiž vyžaduje jako negativní podmínku hranici, přičemž onou hranicí, která je překračována, je (alespoň v původním smyslu karnevalu) hranice veřejného zákona, podmíněná moci“³⁴. Přesto Bachtinův koncept zachovává potenciál modelu únikových strategií ve vztahu k ideologii, moci a dogmatismu.

Skutečný, živý karneval může vyjadřovat politicky nejednoznačné záležitosti, můžeme v něm vidět jak boj proti rovnostářství a emancipaci, tak boj proti třídní hierarchii a útlaku. V karnevalu se tedy spojují protichůdné projevy bojů

³³ STAM, R.: Film, Literature and the Carnavalesque. In.: Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989, s.91.

³⁴ Tamtéž, s. 62.

proti nadvládě. Karneval v sobě nese tzv. vzorové kódy právě pro jakoukoliv modifikaci boje proti nadvládě. Musíme se vždy ptát kdo koho karnevalizuje, z jakých důvodů, s jakými prostředky a za jakých okolností. Z hlediska historie můžeme v karnevalu spatřit jak boj proti ženám, tak i proti maskulinitě, atd.

V karnevalu by také mělo dojít k důvěrnému spojení mezi hudbou a tancem. Tento koncept je také relevantní s muzikální (hudební) komedií. V hudební komedii ale represivní struktury každodenního života nejsou tak moc převrácené, stylizované a nemají mýtický přesah jako v Bachtinových konceptech. Performace umění „změny zpěvem“, pomocí kterého se negativní společenské bytí obrátilo dovnitř pozitivní umělecké přeměny, je nápadně paralelní s Bachtinovým vysvětlením karnevalu. Podle R. Dyerse³⁵ muzikál nabízí utopický svět charakterizovaný energií (pro Bachtina je charakteristickým znakem svoboda a živelnost tance a pohybu), hojností (v karnevalu všudypřítomné hodování, které tvoří rovnítko pro tučné masopustní úterý), intenzitou (v karnevalu zvýšenou teatralitou alternativního „druhého“ života), transparentností (v karnevalu svobodný a familiární kontakt) a společenstvím (karneval tak ztrácí vlastní kolektivní rozkoš).

Pro Bachtina není karneval pouhým způsobem života společenské praxe, ale také stále tvořícím zdrojem populárních forem a svátečních rituálů.

³⁵ DYER, R.: Entertainment und Utopia, in Genre: The Musical, London, Routledge and Kegan Paul, 1981.

1.1.4. Chronotop karnevalu

Čas i místo má v karnevalizaci svůj výlučný charakter. Karneval se konal vždy v určený čas a na určitém místě (spjato s lidovou vrstvou: rynek, náměstí, ulice, či výskyt šaška u dvora), během kterého ale reálný čas i místo přestalo platit stejně tak jako veškeré jiné dané oficiality. „V čase karnevalu je možné žít jen podle jeho zákona, to je podle zákona karnevalové svobody. Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa - obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé.“³⁶ Pojí se v něm elementární vědomí pojmu času (mládí, stáří, pomíjivost života, nestálost osudu). Stejně tak jako materiálně tělesný princip či „různý utopismus (oslava nadbytku, bratrstva, vítězství rozumu)“³⁷.

Nedílnou součástí principu karnevalizace bývá také specifická typologie postav: bláznů, prostáčků, šašků a podivínů, kteří svými postřehy napravují svět a ožívují situace. Většinou se staví do role pozorovatele. „Motiv šílenství je využit k osvobození od lživé pravdy tohoto světa, k tomu, aby bylo možno pohledět na svět očima osvobozenýma od této pravdy.“³⁸ Jejich komika má veřejně lidový charakter. „Vytvářejí kolem sebe specifické mikrosvěty a svébytné chronotopy.“³⁹

Speciální časové měřítko se týká také divadla a filmu. Bachtin vymezuje prostorový i časový chronotop ve struktuře

³⁶ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s. 10.

³⁷ Tamtéž, s. 78.

³⁸ Tamtéž, s. 45.

³⁹ BACHTIN, M.,M.: Román jako dialog. Odeon, Praha,1989, s.228.

uměleckého díla. „V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a uměleky viditelným, prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop.“⁴⁰ Bachtin píše o několika základních chronotopech, které odvozuje z antické a středověké literatury.

V moderní literatuře popisuje chronotopy např. maloměsta, cesty, zámku, vesnice, atd. V současné literatuře, ale i filmu můžeme nalézt další specifické chronotopy, které zároveň určují žánr uměleckého díla, jsou jimi např.: prostor na válečné frontě, ve vězení, v raketoplánu, ve vesmíru, v internátech či kolejích, v dopravních prostředcích, ve westernovém městečku, atd. Zvláštní pozici pak u Bachtina zaujímá chronotop karnevalu, kde splývá jeviště s hledištěm (např. Living Theatre zrušil tzv. rampu a jeho produkce se odehrávaly především v malých, intimních prostorech), karneval nerozlišuje účinkující a diváky, „karnevalu se nepřihlíží, karneval se prožívá, a žijí v něm všichni, protože je po výtce všelidový“⁴¹.

1.1.5. Kategorie karnevalizovaných filmů podle R.Stama

Podobně jako divadlo tak se i film snaží zrušit hranici mezi divákem a představením. R. Stam ve své kategorizaci karnevalizace aplikované na film uvádí jako příklad za

⁴⁰ Tamtéž, s.222.

⁴¹ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975.

všechny *Rocky Horror Picture Show* J. Sharmana, 1975, v kterém se karnevalové prvky objevují nejen v samotném příběhu, ale také v recepci diváka, který je „vyburcován“ k vzájemné interakci s textem. Divák se stává aktivním spolutvůrcem představení, když je nepřímo vyzván, dotkne se na plátně postavy (a tím ruší hranici mezi filmem na plátně a skutečností v sále), dovětky k dialogům, které vytvořili fanoušci, se staly součástí projekce, diváci chodí na promítání ve stylizovaných kostýmech, atd.

Další kategorii představují snímky, které reprezentují karneval jako reálnou sociální událost a zároveň ho mohou zachycovat i v jeho přirozené podobě v průvodu karnevalových masek, např. filmový dokument J. Viga *Na slovíčko Nice!*, 1929, kdy R. Stam spatřuje karnevalizaci v neobvyklých úhlech snímání za užití filmové gramatiky *jacosity*, jež umožňuje doslovné karnevalové převrácení logiky.

Adaptace karnevalové literatury a menippské satiry tvoří třetí kategorii. Sem můžeme zařadit snímky F. Felliniho *Satyricon*, 1969, P. Pasoliniho *Cantenburské povídky*, 1971.

Filmy, které vizuálně nebo verbálně používají tělo jako materiál ve vztahu „tělesného dole“ (např. film D. Makajeva *WR: Mystéria organismu*, 1971) spadají do další kategorie. Metoda koláže různých materiálů použitá v tomto filmu - dokumentu, hraného filmu, bezprostřední situace se prolíná v rovině příběhu s inscenovanou, archivní záběry střídají autorské - umožňuje vzájemné okomentování a zvrácení pravdy v nepravdu a naopak a zároveň je princip karnevalizace přítomen i v rovině média.

Proto můžeme Makajevův film zařadit i do další kategorie, v které filmy vyznávají antigramatiku a karnevalizují film na čistě formální úrovni. R. Stam se zmiňuje o filmech americké avantgardy např. J. Viga, *Trojka z mravů*, 1932.

Následující kategorie využívá podobného principu porušení daných estetických a stylistických filmových norem, ale více méně nechtěně, protože jejich antigramatičnost vyplývá z nedostatečné znalosti a zručnosti filmového řemesla (viz. špatné rámování ve filmu *Bride of the Monster*, 1955). Jedná se o kategorii trashové estetiky, která převrací normy klasické estetiky. Sem spadají filmy např. Eda Wooda.

Obdobné kategorie založené na karnevalové „antigramatice“ jsou následující: v první z nich filmy převracejí normy klasické estetiky založené na formální harmonii a dobrém vkusu. Např. brazilské undergroundové filmy tzv. „estetiky braku“, které vznikly jako odmítavá reakce proti Cinema Nuovo, která se snažila produkovat vysokorozpočtové, esteticky a řemeslně kvalitní filmy (čímž kopírovala a parazitovala na Hollywoodských filmech, ke kterým se vázala nechuť brazilského undergroundového filmu). „Odtud pramení preferování „dirty screen“ a „estetiky braku“ jako metafory, vyjadřující pocit marginální kultury, odsouzené k „recyklaci“ materiálu kultury dominantní“.⁴²

Linii kategorie karnevalizace spadající do trashové estetiky tvoří snímky např. J. Waterse. Karneval i trash spojuje princip inverze, převrácení vysokého a nízkého. „Trash je vzpoura proti pokrytectví, fašismu a elitářství umění, je glorifikací veškerého antiumění, všeho, co zjevně nestojí za nic. Trash je antiumění, antiintelektuální hnutí, i když záměrně neurčité a špatně definované“.⁴³ Dalšími snímky, které karnevalově parodují vysoké umění nebo žánry a tedy spadají do kategorie antigramatiku, jsou např. B. Keatnova parodie Griffitha *Láska kvete v každém věku*, 1923.

⁴² SKOPAL, P.: Karnevalizace (ve) filmu. In: Kino-Ikon, Bratislava, ASFK, 5,2,2001, s. 54.

⁴³ Tamtéž.

Do poslední kategorie R. Stam zařadil filmy, které používají humor k anarchizování institucionalizovaných hierarchií nebo k přímému výsměchu patriarchální autoritě např. filmy bratří Marxů (*Kachní polévka*, 1933).

1.2. Stručný nástin historie bývalé Jugoslávie a její dopad na balkánskou kinematografii (především srbský filmový průmysl 90.let).

„Dějiny národů jsou psány jejich zeměpisnou polohou.“⁴⁴

Napoleon Bonaparte

V analýze filmu *Underground* se věnuji pojmům karnevalizace a válka, oba jsou zároveň nosnými tématy této diplomové práce. V předešlé kapitole jsem shrnula Bachtinův přístup k principu karnevalizace a kritickou sumarizaci R. Stama. V této kapitole se teoretické vymezení dotýká druhého důležitého pojmu: války. Válka se stala tématem mnohých Balkánských filmů. Vzhledem k složitosti vývoje jugoslávských zemí, jejich historie, obyvatelstva a silnému nacionálnímu cítění etnik Balkánského poloostrova, jsem považovala za nutné alespoň v hrubých črtách připomenout historii a zároveň jsem se snažila neopomenout ani filmový průmysl,⁴⁵ odezvy

⁴⁴ WETHMANN, W.,M.: *Balkán 2000 let mezi Východem a Západem*. Praha, Vyšehrad, 1996, s. 9.

⁴⁵ Vzhledem k obsažnosti tématu se více podrobněji věnuji pouze situaci v Srbském filmovém průmyslu 90. let, protože politický i válečný stav země v této době nejvíce určuje charakter filmů, které následně vznikají. Toto období se bezprostředně dotýká nejen *Undergroundu* a Kusturici, ale také dalších filmařů z pražské FAMU a generačně shodných režisérů z ostatních zemí bývalé Jugoslávie.

jugoslávských filmařů, na který měla vliv nejen státní politická ideologie, ale také válečné stavy země. Proto jsem tento oddíl rozdělila do dvou kapitol, které se vzájemně doplňují.

1.2.1. Dějiny

Pojem „Balkán“ v zeměpisném smyslu představuje pouze pohoří *Stara Planina* v Bulharsku. Ke geografickému a kulturnímu vymezení došlo v 19. století: Bulharsko, Srbsko, Makedonie, Albánie, Bosna a Hercegovina, Černá Hora a severní Řecko. Dnes sem spadá Bulharsko, Albánie a republiky jižní části bývalé Jugoslávie - Srbsko, Bosna, Černá Hora a Makedonie. Chorvatsko a Slovinsko se řadí k střední Evropě.

Balkánská krajina byla v minulých dobách pod nadvládou: Tatarů, Osmanských Turků, pod vlivem imperialistů Rakouska-Uherska a Habsburků, Sovětského svazu, OSY a následně komunistických režimů. Důsledky pro kulturu a mentalitu mělo i misijní působení z křesťanského Říma na Chorvaty, přičemž Bulhaři, Srbové, Rumuni byli oproti tomu ovlivněni křesťanstvím z Konstantinopole. Určité náboženské i politické působení na jihovýchodní Evropu měl i islám (Albánci). Odlišné tradice i porušení historicky daných územních plánů hranic byly dalšími z dílů pověstného balkánského „sudu prachu“.

Jazyková kultura je mezi jednotlivými státy rozdělena na srbštinu (cyrilika) a chorvatštinu (latinka). Makedonština v sobě nese prvky srbštiny a bulharštiny, Černá Hora má jazyk i kulturu srbskou, Bosna a Hercegovina se skládají z víry muslimské, katolické, ortodoxní a v Bosně spolu funguje chorvatština, srbština (tzv. srbochorvatština) a albánština.

Rozpory mezi jednotlivými státy, zejména Chorvatskem a Srbskem se objevily už při vzniku samotné republiky. Odtržení

od Uher a vytvoření států Chorvatů, Slovinců (federace) a Srbů (radikálové, unitarismus) bylo sice oznámeno již 29. 9. 1918, ale za prvé nebylo uznáno Dohodou a za druhé se samotní představitelé států nedokázali dohodnout o vnitřním uspořádání státu.⁴⁶ Dne 1. 12. 1918 dochází k sjednocení s monarchistickou formou vládnutí budovaného státu s unitaristicko-centralistickým zřízením. Černohorci a Makedonci byli tehdy chápáni jako Srbové. Toto kontroverzní sjednocení postrádalo spojnicí přirozené komunikace. Její nesoulad podporovalo i antagonistické vládnuté komunity s odlišnou kulturou. Nacionálně složitě oblasti: Bosna a Hercegovina, Makedonie a Vojvodina nesloužily jako mosty, ale jako bariéry. Vliv na zhoršené podmínky v zemi měl silný srbský nacionalismus, nastolená diktatura a distanc od Spojených národů.

Roku 1941 začíná okupace Německem. Spolupráce Chorvatů s italskými fašisty jim a Bosně a Hercegovině vynesla samostatný stát. Makedonie, kosovští Albánci a vojvodští Maďaři se spojili s Bulharskem. V té době začínají vznikat programy proti Srbům a jejich následné vyhlazování Ustašovci, kterým pomáhají i Muslimové.

Mezitím přicházejí komunisté s přijatelným programem (ultralevicový, ale nikoli nacionalistický) pro sjednocení. Roku 1946 vzniká Federativní lidová republika Jugoslávie tzv. „*Titoland*“, která spojuje šest rovnoprávných republik: Slovinsko, Srbsko, Chorvatsko, Bosnu a Hercegovinu, Makedonii, Černou Horu. Pod Srbskou republiku spadají kraje Kosova (Albánci) a Vojvodiny (Maďaři). V průběhu let se Chorvatsko a Slovinsko ekonomicky vypracovalo a začínalo jim

⁴⁶ Představitel chorvatské Selské strany Š. Radić navrhl tři regenty a spojení s Černou Horou (dynastií Karadjordjevićů).

vadit nucené přispívání na chudé země, jakými byly Bosna a Hercegovina, Makedonie a Kosovo. Od konce 60. let mají Srbové největší procentuální zastoupení na všech vysokých úřadech i v tajné policii (UDBA). Od roku 1954 existuje jednotný srbochorvatský jazyk. Makedonská církev se stala autokefální a oddělila se tak od srbského patriarchátu. Bosenští Muslimové byli uznáni za zvláštní národ. Počátkem 70. let začíná chorvatský separatismus. „Balkán“ byl v té době vystaven řadě bloků: varšavský a severoatlantický pakt, pře o Albánii s komunistickou Čínou a neangažovanou Jugoslávií. V květnu roku 1980 umírá Tito. Nastupuje vláda Slobodana Miloševiče, který se roku 1985 stal prezidentem a svým heslem a přístupem: „*Srbsko je všude tam, kde žijí Srbové,*“⁴⁷ zavedl příčinu k mnoha konfliktům.

V létě roku 1991 vzniká samostatný stát Chorvatska a Slovinska. Miloševič a Karadić odmítají přistoupit na jejich samostatnost. Začíná válka Srbů proti Slovincům a v letech 1991/1992 Srbů proti Chorvatům. Nezávislost Bosny roku 1992 byla bosenskými Srby bojkotována. Sarajevo je v letech 1992-1995 odstřelováno a dochází k nejhrůznější občanské válce a střetům mezi Srby a Muslimy v Bosně a Chorvaty a Muslimy v Hercegovině. Bosna zůstává jednotným státem, který tvoří muslimsko-chorvatská federace (Sarajevo) a Republika srbská (Pale). Roku 1993 uznala OSN Makedonii za suverénní stát a o dva roky později přijalo tento fakt oficiální cestou i Řecko.

Kdybychom měli zrekapitulovat všechny důvody, které zapříčinily rozvíření balkánského „sudu prachu“, museli bychom sáhnout až do hluboké minulosti a jednotlivým problémům věnovat hlubší pozornost. Jelikož se tato tematika

⁴⁷ WEITHMANN, W.,M.: Balkán 2000 let mezi Východem a Západem. Praha, Vyšehrad, 1996.

(historie) stala pouze okrajovou pro diplomovou práci a slouží k tomu, abychom si uvědomili alespoň základní fakta, vyjmenuji pouze primární důvody rozporů: pocit zaostalosti způsobený cizí nadvládou, nepřehledné zeměpisné promísení, velké množství národností, hovořících vlastním jazykem), úzká vazba mezi národností a náboženstvím, národní pocit uražené cti, forma traumatického nacionalismu, přeceňování imaginárních historických vzpomínek - „autochtopologie“⁴⁸ atd., které ale v balkánských filmech, zabírají podstatné tematické místo atd.

K složitosti vývoje jednotlivého uskupení na „balkánu“ nepřispěl ani fakt mocenského vlivu západních i východních zemí (SSSR, VB, USA, Německo, Itálie, Francie) a přítomnost jednotek UNPROFOR.

1.2.2. Kinematografie v době Jugoslávských nepokojů 90.let

Válka ve filmově zhmotnělých představách režisérů bývalé Jugoslávie prochází mimo jiné různými etapami - např. od spíše schematického zobrazení válečných hrdinů a partyzánských bojů (*V. Afrić, Slavice, 1947*), přes divácky vděčné velkofilmy (*V. Bulajić, Kozara, 1962, Bitva na Neretvě, 1969 Valter brání Sarajevo, H. Krvavac, 1972, Sutjeska, Š. Dolić, 1973*), až po psychologicky zpracované velké množství látek, které válka nabízí (*F. Štiglic, Devátý kruh, 1960*) a pohled na člověka poznamenaného, ať už přímo nebo nepřímo, válečnou zkušeností (*V. Mimica, Prométheus ostrova Viševice, 1964*).

Zatímco starší generace dávala přednost spíše pietnímu zobrazení válečných témat a neustále se vracela

⁴⁸ Zdůrazňování praosídlení v zájmu současných nároků.

k partyzánským evokacím (A. Vrdoljak, *Až uslyšíš zvony*, 1969), mladí filmaři, tzv. „třetí generace“, vnímali válku a politické změny v zemi spíše jako historický artefakt, nechtěné dědictví, s kterým nakládali volněji než jejich zkušenější kolegové. Přicházeli tak s novými tématy a jejich zpracováním (G. Mihić, *Vrány*, 1969).

Jiný přelomový pohled na válku nabízejí tzv. „tři autorské generace“⁴⁹, které se filmovými prostředky vyjadřují k Balkánskému konfliktu v devadesátých letech. V té době byly Miloševićem kontrolovány pouze státní televize, noviny a rádia. Nezávislým médiím (např. Rádio B92) byl prozatím ponechán svobodný prostor k projevu. Teprve v druhé polovině 90. let (při bombardování Sarajeva) se Milošević snažil potlačit jakýkoliv opoziční hlas, jinak film zůstával stranou jeho zájmu a režim nevyužíval film ke své propagandě.⁵⁰ „*Miroljub Stojanović, významný srbský filmový teoretik a kritik, popisuje situaci srbského filmu v 90. letech tak, že*

⁴⁹ Tento pojem a výše uvedený název „třetí generace“ jsem přejala z terminologie J. Blažejovského, kterou použil v Ex-juhoslávský film, sborník textů cyklu 27. Letní filmové školy v Uherském Hradišti, Letní filmová škola, 2001, s.23.

⁵⁰ Na rozdíl od chorvatského průmyslu, který byl státem kontrolován a využíván k propagandě. Omezující vliv na tvorbu filmů měl i fakt, že většinu filmů financovala Chorvatská státní televize, která si určovala typ produkce. Obraz války mohli vystihnout pouze oficiální režiséři, kteří točili propagandistické snímky velmi malé profesionální úrovně, např. J. Sedlar, *Čtyři pokoje*, 1999. Režiséři, kteří se svými filmovými počiny znelíbili režimu, byli nuceni opustit zem, např. L. Zafranović za svůj film *Okupace v 26 obrazech*, 1978, který byl označen za protichorvatský. Přestože se filmaři v 90. letech dočkali možnosti svobodného projevu, většina natočených snímků zůstává poznamenaná ideologickými názory státní moci a snímky trpí jednostranným, černobílým a zjednodušujícím pohledem, kdy se chorvatský národ staví do pozice oběti, např., např. *Chorvatský příběh*, K. Papić, 1991 nebo *Zlatá léta*, D. Žmegać, 1992.

nikdo od nikoho nic nečekal, režim od filmu, film od režimu, společnost od filmu, takže film našel svůj svobodný prostor existence".⁵¹ Finanční podpora filmů přicházela z různých zdrojů, např. z malých státních podpor, domácích i zahraničních televizních i rádiových stanic nebo z peněz soukromých sponzorů (mafiánské skupiny). Nemůžeme tedy říci, že by srbský film byl jednoznačně opoziční, např. S. Dragojevićovi *Hezké vesnice, hezky hoří*, 1996 financovalo srbské Ministerstvo kultury a Radio televizija Srbija. Za nezávislé tvůrce lze považovat režiséry tzv. „pražské školy“⁵² nebo představitele „nové vlny“⁵³, jenž těžili ze svého renomé a jejich filmy vznikaly převážně v mezinárodních koprodukcích.⁵⁴

První generace navazuje na styl 60. let: např. Ž. Pavlović, *Dezertér*, 1992.

Druhou generaci zastupují režiséři, kteří vystudovali pražskou FAMU: např. G. Paskaljević, *Sud prachu*, 1998. Jejich rozsah zájmu je rozšířen o explicitní obrazy války (využití dokumentárních záběrů a použití archivního materiálu). Nebojí se ukázat lidské poněkud „zmrzačené“ soužití v zemích poznamenaných válkami, třídními nepokoji, vnitřními i

⁵¹ PREJDOVÁ, D.: Stát a kinematografie v době Jugoslávské války. Cinepur, 55. <File:///D:/Cinepur-Stat a kinematografie v době jugoslávské války.htm>. 30.9.2007.

⁵² Mladá generace, jejíž jádro tvoří absolventi pražské FAMU: L. Zafranovič, G.Paskaljevič, G.Markovič, S.Karanovič, R.Grlić, E.Kusturica.

⁵³ K režisérům této vlny patří např.: A. Petrovič (*Dva*, 1961, *Tři*, 1966), Ž.Pavlovič, P.M.Djordjevič, D.Makavejev (*Ohrožená nevinnost* 1968) Později domácí kritika, kvůli přílišnému defétismus a nihilismus, který se začal objevovat ve filmech, přejmenovala „nový“ film na „černý film“ (Dušan Makavejev, *W.R. - mystéria organismu*, 1971).

⁵⁴ Čerpáno z: GOULDING, J.D.: *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945-2001*. Indiana University Press, 2002.

vnějšími blokádami, xenofóbní nevraživostí a hlubokým nacionálním cítěním. Zkoumají jejich postupné, někdy drsné a cynické, vyrovnávání jak s jejich minulostí, tak s novou „svobodnější“ realitou, která prozatím nabízí především rozklad morálky, všeobecný marasmus a bezútěšnou vizi do budoucnosti.

Třetí generaci reprezentuje S. *Dragojević* s filmy *Hezké vesnice, hezky hoří, 1995* a *Rány, 1998*. Točí se snímky, které se vrací do válečné minulosti země, mapují S. Miloševićovu dobu a její odkaz budoucí generaci, která v sobě nese kořeny silné nacionální hrdosti svých předků. Za zmínku také stojí zajímavý fakt, že poslední dvě zmíněné skupiny často využívaly námětů spisovatele a dramatika Dušana Kovačeviće.⁵⁵

Následnou linii filmů s válečným obsahem posuzují nejen podle formálního nebo estetického přístupu k námětu, ale také z geografického hlediska, tedy podle toho v jakých národních kinematografiích film vznikal. Nově vytvořené národní identity umožňují režisérům užívat svobodného projevu v různých modifikacích minulosti. V jejich filmových pohledech na dobu uplynulou je zachycená míra křivd, demytizace předešlých národních hrdinů i oficiálních „pravd“, ale lze spatřit i ironizaci, zesměšnění válečného konfliktu, nadsázku a odstup. Podle nacionálních indicií snadno rozpoznáme původ filmu.

Tak např. srbské kinematografii se přeci jenom podařilo vymanit se z jednostranného obviňování. Snaží se nalézt svými způsoby (bláznivost, explicitní brutalita, kterou zjemňují vtipné vsuvky, jenž předešlé násilí na jednu stranu karikují, na druhou stranu za pomoci smíchu neupadají do patosu a

⁵⁵ D. Kovačević se scénáristicky podílel např. na vzniku filmů: S. *Šiljan, Kdo to tam zpívá?, 1980*, E. *Kusturica, Underground, 1995*, S. *Dragojević, Svatý Jiří zabíjí draka, 1998*.

dávají nahlédnout do zobrazené tragédie hlubším způsobem, ironie není jen shozením viny a zneuctění obětí, navíc smích je přirozenou součástí lidského života) pravdivý obraz skutečnosti.

Tématem války se zabírají např. snímek režiséra Živojina Pavloviće *Drzava mrtvih*, 2002⁵⁶, jehož předlohou je hra "Janez" (jméno hlavního hrdiny - starého vojáka) Siniše Kovačevice, který také spolupracoval na scénáři. Film se odehrává v době, kdy Chorvatsko a Slovinsko vyhlásilo 25. června 1991 nezávislost a rozpoutala se občanská válka. Dalším v řadě podobných je např. *Balkanska bracia* od Bozidara 'Boty' Nikoliče, 2005, nebo bosensko-chorvatsko-srbský film *Prohlášení číslo 710339*, 2006, který se týká celosvětově známého masakru ve Srebrenici v roce 1995 nebo film mladého režiséra Faruka Lončareviče *Máma a táta*, 2006, o starých, nemocných, na sebe odkázaných lidech, o které se nikdo nestará. Jedním z posledních úspěšných srbských filmů je dokument *Kniha rekordů Šutky*⁵⁷, A. Maniće, 2007, který se v odlehčeném stylu vrací zpět k tradicím balkánského filmového vnímání bizarních věcí a osudů a karnevalového ztvárnění dní kolem sebe, jak je vlastní Kusturicově nebo Felliniho (např. v *Cabiriiným nocím*) pohledu.

Naproti tomu chorvatská kinematografie se uzavřela sama do sebe neschopna aktualizace ani sebereflexe, což potvrzuje i malá produkce chorvatských snímků do zahraničí a mizivý úspěch na světových festivalech narozdíl od ostatních států bývalé Jugoslávie (především filmaři Bosny a Hercegoviny jsou na zahraničních přehlídkách v poslední době velice úspěšní).

⁵⁶ Režisér Ž. Pavlović zemřel v roce 1998, finální sestřih z roku 2002 je od režiséra D. Tucakovice.

⁵⁷ V zapomenutém kraji vesnice Šutky natáčel také Kusturica svůj film *Černá kočka, bílý kocour*, 1998.

Obtížná je i celková integrace do evropských struktur právě pro nedostatečnou kritickou analýzu vlastní úlohy ve válkách doprovázejících rozpad Jugoslávie. Dodnes se chorvatský film nezbavil přílišného patosu a důležité otázky nechává nezodpovězeny, např. film *Podivuhodná Splitská noc*, A. A. *Ostojiće*, 2004, otázky týkající se minulosti a odpovědnosti jsou sice implicitně přítomny, ale film na ně neodpovídá.

Historie slovinského filmového průmyslu se od obou předchozích liší⁵⁸ i v dnešní době se výběr témat odlišuje od ostatních zemí bývalé Jugoslávie, které se vyrovnávají s minulostí a zároveň ukazují dopad válečných konfliktů na současný stav společnosti. Ze současné tvorby jmenujme např. *Když zavřu oči*, France *Slakem*, 1993, nebo *Ekspres - Espres*, Igora Šterka, 1996, či *Volnoběh*, Janeze Burgera, 1999 a *Porno film*, Damjana Kozole, 2000 a *jeho Náhradní díly*, 2003.

Kinematografie Bosny a Hercegoviny se mezi světovými válkami příliš nerozvíjela a od roku 1945 nastávají změny, které vyvolal komunistický režim. Začíná vysílat Rádio Sarajevo a roku 1969 TV Sarajevo. Vzniká produkční společnost Bosna film, kde se točí především filmy, které mají sloužit propagandě. Většina filmových režisérů proto za svobodnou tvorbou odchází do zahraničí, např. i do Československa - G. Paskaljević, R. Grlić, E. Kusturica. Známými snímky z této doby jsou např. *Korzara*, V. Bulajić, 1962, *Bitka na Neretvi*,

⁵⁸ Tématika druhé světové války nebyla ztvárňována tak spektakulárně jako v jugoslávském filmu. Tyto filmy mají spíše intimní rysy a lyrickou podobu, přispěl k tomu i český režisér F. Čáp např. *Vesna*, 1953. Vlna „černého“ filmu se na slovinské filmové podobě nijak výrazně neodrazila, můžeme sem zařadit pouze Pavlovičovy opusy, např. *Let mrtve ptice*, 1973. V 80. letech pokračuje linie, která se vyrovnává s informbyrovským obdobím, např. *Rdeči boogie*, K. Godin, 1982.

1969, *Valter brání Sarajevo*, H. Krvavac, 1972, *Sutjeska*, Š. Dolić, 1973.

Válečný stav Bosny a Hercegoviny způsobil útlum filmové tvorby, většina studií byla zničena, nedostávalo se financí na podporu filmu ani moderního technického vybavení. Po dokumentárních a krátkometrážních snímcích se celovečerní hraný film objevil až roku 1996, *Dokonalý kruh*, A. Kenoviće. Úspěch filmu *Země nikoho*, 2001 D. Tanoviće, který získal Zlatý glóbus a Oskara, pomohl ostatním režisérům navázat spolupráci se zahraničními producenty.

Podpora bosenskohercegovinské kinematografie ze zahraničí zajistila tamním režisérům možnost točit kvalitní snímky, účastnit se mezinárodních soutěží a především snadnější distribuci do západních zemí. Týká se to např. snímků *Léto ve zlaté dolině*, 2003⁵⁹, S. Vuletiće, *U strýčka Idrize*, 2004, P. Žalici, *Go West* (Film se vrací k tématu jugoslávské války přes milostný příběh dvou homosexuálů, je nelítostným pohledem na válku, který čerpá svoji sílu z intenzivního tragikomického ladění, jež se vzájemně prolíná celým dějem. Snímek ostře karikuje srbskou nacionalistickou propagandu, ale i samotné balkánské prostředí, které nezabránilo válce. Homosexuální vztah se přitom stává metaforou netolerance Balkánu.), 2005, A. Imamoviće, *Grbavica* (příběh filmu se sice odehrává v současném Sarajevu, přesto se jeho tematika týká války a válečného hrdinství a odměn za něj. Malá Sara se musí vypořádat s pravdou o svém otci, který nezemřel za vlast),

⁵⁹ Dotýká se podobného tématu jako jeden z motivů filmu *Země nikoho* - korupce, na rozdíl od tohoto filmu, ale mnohem citlivěji a nepodbizivě, název filmu evokuje zlaté časy v Bosně, které byly před válkou a zároveň ty současné, které jsou zlaté pouze pro zkorumpované podnikatele a vyšší třídu.

2006, J. Žbanić, které zároveň zaznamenaly značný úspěch na mezinárodních festivalech a soutěžích.⁶⁰

Ze současných filmů Makedonie pracující s válečnou tematikou jmenujme např. *Před deštěm*, 1994, M. Manchevskiho nebo *Velká voda*, I. Trajkova, 2004.

⁶⁰ Čerpala jsem z:

HOLUB, R.: Mezi válkou a popkulturou. Respekt, 36/2006.
<http://www.respekt.cz/clanek.php?fIDROCNIKU=2006&fIDCLANKU=1531>.

17.11.2007.

Nezávislý informační portál o Bosně a Hercegovině.
<http://www.bosna.cz/kinematografie.html>. 17.11.2007.

<http://www.gowest.ba/>. 17.11.2007.

2 Underground

2.1. Underground v kritických souvislostech

Film *Underground* získal prestižní ocenění Grand Prix Zlatá palma na MFF v Cannes, 1995, dále obdržel Cenu Bostonských filmových kritiků (BSFC Award), 1997 za Nejlepší zahraniční film, byl také nominován na Césara za nejlepší zahraniční film, 1996, a ve stejné kategorii mu byla udělena nominace na Independent Spirit Award. Kusturicova práce byla označovaná jako: „briliantní a ambiciózní film vyplněným tím druhem lidských obrazů, které se obyčejně spojují s Fellinim“⁶¹. Další západní kritici, např. Deborah Young řekla: „Kdyby byl Fellini natočil nějaký válečný film, asi by se podobal *Undergroundu*.“⁶² Ruští kritici nazvali *Underground* triumfem desetiletí.⁶³

Navzdory těmto pozitivním reflexím podnítil *Underground* vznik ostrých diskuzí, ke kterým, na obranu filmu, nepřispěly ani režisérovy pohnutky, motivy, vysvětlování či prohlášení o jeho vnímání „Balkánu“ v tisku (viz. dopis Kusturicovi od francouzského filozofa A. Glucksmanna, v němž žádal, „aby díla jako *Underground*, byla hodnocena jako umění a nikoli jako zpravodajství nebo dokument“⁶⁴, v kterém Kusturicu kritizuje za jeho obhajobu filmu a naopak vyzdvihuje vysokou

⁶¹ CANNON, D.: *Underground*. Empire, č. 4, 1996.

⁶² YOUNG, D.: *Underground*. Variety, May 30, 1995.

⁶³ KEENE, J.: The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground - Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History. In.: Rethinking History The Journal of Theory and Practice. V.5,I.2,2001.

⁶⁴ ZACH, O.: Podzemí. Představení v neobvyklé manéži. Kinorevue, č.4., r.6., duben, 1996, s.33.

výpovědní hodnotu *Undergroundu*). Francouzský levicový list *Libération* přirovnal Kusturicovo dílo k prohitlerovskému opusu *Triumf vůle* L. Riefenstahlové. Francouzský filozof A. Finkielraut označil Kusturicu za srbského ultranacionalistu a proti filmu protestoval jako proti „zvláště vylhané verzi srbské propagandy“⁶⁵. Někteří kritici v Cannes si mysleli, že tuto nechuť k akceptaci *Undergroundu* vyvolaly dojmy vitality a brutality, které už ztratily všechny potenciální výzvy ve světle krvavé a tragické války v bývalé Jugoslávii.

Underground měl také chladný ohlas u bosenských kritiků, kteří ho popsali jako slabý a tvrdili, že Kusturica, jenž je původem bosenský muslim, vyhrál cenu jen proto, že *Underground* pojednával o válce. Mezi bosenskými a entuziastickými francouzskými kritikami bylo dokonce všeobecně rozšířené obvinění, že film byl prosrbský kvůli výběru lokality (Bělehrad) a zaměření se na srbské charaktery a jejich ztvárnění jako revolucionářů, nebo obětí vojny, jimž páchané násilnosti jen přidávaly na jejich neodolatelnosti a půvabu. Např. recenze bosenského kritika M. S. Ceroviče v novinách⁶⁶ byla velmi ostrá: „Kusturicova rekonstrukce historie nemá nic společného s realitou, pokud neakceptujete teorie srbských nacionalistů“.⁶⁷

Dále pak M. S. Cerovič ve vysílání *Rádia France Internationale* tvrdil, že Kusturica vyhrál *Palme d'Or* „ne protože by byl film dobrý“, ale proto, že porota si chybně myslela, že Kusturica jako Bosňan byl pro Bosnu. Ocenění bylo tedy pomýleným gestem solidarity směrem k obléhanému

⁶⁵ Spáčilová, M.: Strhující zpráva o zemi, kde se žije a umírá naplno. *Mladá fronta dnes*, r. 7, č. 88, (13.4. 1996), s. 19.

⁶⁶ „Cannes Lies: Yellow Press Heroes.“ *Bosna Report*, August, 1995.

⁶⁷ Tamtéž.

Sarajevu. Při pomýlení si skutečné prosrbské politiky filmu, spáchala porota „zločin storočí“, tvrdí Cerovič.⁶⁸

Cerovič se ale ve svém vidění filmu zaměřuje jen a hlavně na chvilkový obraz v první části filmu, kdy došlo ke krádeži partyzánského hnutí, z kterého jsou, podle jeho rozkódování postav, obviněni Muslim s Chorvatem. V neposlední řadě kritizoval Kusturicu za používání aktuálních záběrů z příchodu Nazise na nadšené přivítání v Lublani a Záhřebu.⁶⁹

2.2. Underground v souvislostech filmových

V druhé polovině 90. let vznikají snímky, které se snaží kritizovat politický systém, Miloševićův režim a válečnou skutečnost⁷⁰. Uvedené snímky však zahraniční tisk také obvinil z prosrbské propagandy, jednak proto, že vznikaly za podpory státní televize (což ale nemělo bezprostřední ideologický vliv na filmy), a pak také protestovali proti nabízenému obrazu Srba, který snímá vinu za válku ze srbského národa (kritici se také odvolávají např. na přátelství mezi Kusturicou a Miloševićem) tím, že se staví do role utlačovaného nebo představuje bláznivou mentalitu, která

⁶⁸ KEENE, J.: The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground - Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History. In.: Rethinking History The Journal of Theory and Practice. V.5,I.2,2001, p.233-253.

⁶⁹ Čerpáno z:

YAROVSKAYA, M.: Film Quarterly. V.51, No.2, (Winter, 1997-1998), p. 50-54.

KEENE, J.: The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground - Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History. In.: Rethinking History The Journal of Theory and Practice. V.5,I.2,2001, p.233-253.

HOBERMAN, J.: Chaos Theories Kusturica and Mitani. In.: New York Times, 8.9. 1999.

⁷⁰ Např.: *Hezké vesnice, hezky hoří, 1996 a Rány, 1998 od S. Dragojeviće, Sud prachu, 1998, G. Paskaljević, Vukovar: poste restarte, 1994, B. Drašković, Underground, 1995, E. Kusturica.*

karikuje vlastní zločiny a odmítá za ně nést zodpovědnost a poukazovali na předkládanou jednostrannost charakterů (např. V *Hezkých vesnicích*. Srbové jen zapalují vesnice, zatímco Muslimové vraždí.)

Přitom ale všechny tyto snímky podávají kritickou výpověď o současném stavu země i o pocitech lidí žijících v neutuchajícím válečném marasmu. Dragojevićův nebo Draškovićův film široce nuancuje srbské hledisko, zachycuje jejich pocity a možné cesty vedoucí k válce. G. Paskaljević umístil děj *Sudu prachu* do doby po podepsání Daytonské dohody, tedy do chvíle, kdy Srbsko prohrálo válku, aniž by do války vstoupilo. Společnost válečný stav vnímala jako všudypřítomný, mladíci odcházeli do vojenské služby, na Srbsko byly uvaleny sankce, čímž se snížila životní úroveň, vzrostla inflace a Srbsko ekonomicky neprospívalo, v lidech se prohloubila nenávist vůči menšinovému etniku, docházelo ke stále novým a novým rozbrojům a násilí a stávající režim se neměnil.

V *Sudu prachu* na sebe násilí bere různé podoby, lidé se dráždí a zabíjejí pro maličkosti, vylévají si zlost na druhých za své neúspěchy (nechtěně způsobená automobilová nehoda), převracují roli viníka a oběti (zbití policisty taxikářem) nebo smrt způsobí jakoby mimochodem, aniž by vraždu plánovali (scéna s autobusem) atd. Násilí se tak stává jediným východiskem ze vzniklé situace. Film neobviňuje nikoho za současný stav, pouze poukazuje na fakt, že zárodek zla dřímá v každém člověku, který si sice může svobodně zvolit jiné řešení problému, ale protože žije pod neustálým tlakem okolí, které akt násilí podporuje a pro kterou je přirozenou součástí žití, ztrácí tuto možnost volby.

Sud prachu ukazuje nekonečný bludný kruh, v kterém jedna vlna násilí zvedne druhou (viz. všechny zlé postavy k sobě přitahují ještě ty dobré). Kdyby se G. Paskaljević přidržel

předlohy D. Dukovského v jejím zeměpisném určení⁷¹, úvodní věta kabaretiéra: „Vítejte v kabaretu Balkán.“⁷² by měla mnohem hlubší smysl. Poukázala by na to, že zlo není vlastní jen Srbům a lidem žijícím v Bělehradu, ale že se týká celého Balkánu, který se zároveň stal jednou velkou fraškou, divadlem, tak jako domnělá srbská válka, jež hrála představení celému světu.

Naproti tomu *Rány* od S. Dragojeviće⁷³ představují přesnou analýzu postavení člověka v Miloševićově režimu. Hlavním hrdinou filmu se stává generace, která se narodila po Titově smrti a vyrůstala tak v Miloševićově režimu, ochuzená o pohled na jinou než zmanipulovanou skutečnost. Ústřední dvojici dovede ke zločinu i k vzájemnému zabití hned několik faktorů týkajících se klamně ideologie, která je obklopuje ze všech stran - rodina, mýtus a média přidržující se ideologických verzí režimu a z vrahů vytvářejí novodobé hrdiny a podporují nacionální cítění. Film zachycuje proces, jakým si Srbové prošli, od nadšeného a slepého velebení Miloševiće (vyprovázení tanků proti Chorvatům), provází diváka důležitými momenty války (odstřelování měst), ukazuje zhoršení ekonomické úrovně státu a konec války (panika na frontě), až po demonstrace proti Miloševićovi a zfalšovaným volbám (babička poprvé nevolila Miloševiće a umřela).

⁷¹ Hra se původně odehrává ve všech hlavních městech „Balkánu“ - Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, Bělehrad. Zatímco děj filmu se odehrává pouze ve městě Bělehrad.

⁷² *Sud prachu* (G. Paskaljević, 1998)

⁷³ Jeho film *Hezké vesnice, hezky hoří* zde záměrně neuvádím, protože se k němu vyjadřuji v podkapitole (2.5.1.1.), kdy ho analyzuji z pohledu karnevalizace na zobrazení válečné tematiky.

Ani smrt politický režim „neušetřil“, stala se součástí ideologické propagandy např. „*Kdo se bojí smrti není Srb*“⁷⁴. Podobně jako smrt, ztrácí svůj význam i balkánská mytologie, jejíž původní smysl přeměnil uměle vytvořený ideologický mýtus za účelem zesílení nacionalismu, a tím převrátil hodnoty celé společnosti. Právě srbské mýty Dragojević ostře kritizuje (babička kouřící marihuanu vypráví o krvavé noci) a dává jim nepřímo za vinu současný stav.

V dnešní době se srbské filmaři vrací k tématům let devadesátých, aby oživovali problém odpovědnosti za vlastní činy a pokládali si stejné otázky, ale odpovídají si na ně už pod jiným zorným úhlem pohledu, který není zatížený aktuální přítomností války a dovoluje jim tak se snadněji oprostít od pocitu ukřivdění.

Jako příklad mi poslouží film *Balkánští bratři* od Bozidara 'Boty' Nikoliče, 2005, jehož děj se odehrává ve Francii. Dokumentární záběry zachycují kolony uprchlíků z Bosny a Hercegoviny. Jedněmi z nich jsou i hlavní hrdinové, dva vojáci a jeden politický utečenec: Turek, Bosňan a třetí, který se k svému původu nehlásí. Emigrují do Francie, kde jim jejich krajan zabaví pasy a musejí se chtít nechtít podílet na distribuci drog (sáčky s kokainem zašívají do značkových riflí). V polovině filmu k nim přibývá čtvrtý krajan – sebevědomý Srb.

Film svou atmosférou, typizací postav, mísením nízkého s vážným: závažné téma režisér snoubí s až groteskním přístupem postav ke skutečnosti, připomíná Kusturicův *Underground* a *Hezké vesnice, hezky hoří* od Dragojeviće. Stejně tak působí i epizodní scény, které kompozičně čerpají z karnevalových férií (provokativní tanec, taneční průvod,

⁷⁴ *Rány* (S., Dragojević, 1998)

sexuální radovánky, vpády dědečka s brokovnicí, zpěv na Nový rok, atd.).

Obdobný význam jako u předešlých filmů dostává také hudba, především její texty odkrývají poselství filmu. Např. hned úvodní hudební part v podání kuchaře, který se prochází po zakrvené zemi a zpívá smutně pravdivou píseň „o směšné válce v jeho zemi, kterou obývají hloupí hrdinové, kde hroby budou kvést a bratr zradí bratra“⁷⁵ – ve smyslu Slovan zradí Slovana. Touto písní děj filmu končí a po stejně zakrvavené zemi se prochází týž kuchař, který pláče. Po této scéně následuje epilog, v kterém se bludný kruh násilí uzavírá. Na stejné krvi také tančí v bílých lodičkách jejich vězenkyně, která je sama vězněm, a zpívá si u toho tehdejší hit jugoslávského turbofolku⁷⁶ „Jugoslovenka“⁷⁷ (scéna tak připomíná sekvenci z *Hezkých vesnic*, v které voják se samopalem na pozadí hořících domů tančí na obdobný hit „Viva Jugoslavia“), jenž se v průběhu děje několikrát opakuje. Když opět stejnou krev utečenci uklízejí a ždímají zakrvavené hadry, jako by vytírali nejen podlahu, ale i jejich zemi.

Motiv národní křivdy, nesnášenlivosti, vzájemné okupace mezi státy a neschopnost uznat chybu za své činy, svalování viny na „ten druhý národ“ vystihují vzájemné popěvky o národních hrdinech – komandantor Montenegro a general Draza, kterými se častují Srb s Muslimem. Nacionalismus je patrný v písních o rodných městech Srba a Bosňana. Muslim připomíná

⁷⁵ *Balkanska braca* (B., B., Nikolič, 2005).

⁷⁶ Turbofolk se vyznačuje formou tradiční folkové písně, použitím diskotékových hudebních nástrojů, elektronickým bubeníkem a arabským vlivem. Texty kopírují tradiční lidovou formu a jejich hlavní představitelkou je sexy zpěvačka. Turbofolk je balkánský mainstreamový pop, který byl využíván i k nacionální propagandě.

⁷⁷ Hit zpěvačky turbofolku Fahrety Jahić, kterou v tu chvíli dívka svým sexy vzezřením připomíná.

mladíkovi ze Sarajeva, když se staví na jeho stranu proti Srbovi, že je stejný jako Srb, protože „polovinu života prožil pod vládou turbanu a tu druhou pod vojenským baretem“⁷⁸. Nakonec spolu všichni tančí jako jeden národ (všichni tři společně pracují, společně usilují o útěk, společně zpívají své národní písně a společně umírají) na dívčinu píseň, jejíž obsah vypráví o slovanské duši a dívce z Jugoslávie s očima barvy Jadranského moře a s vlasy jako počasí v kraji Vojvodiny.

Poznámky typu „*fucking Srbija*“, nebo užití slovního spojení jugoslávský zápach, kterým jsou myšleny nejen nevalně vonící boty utečenců, nebo když je dívka popoháněna do práce a použije opět příměr odkazující k jejich rodné zemi: „*Tady nejste v Jugoslávii, kde nikdo nepracuje*“⁷⁹, odvolávání se na svůj původ, který se Srby nemá nic společného (např. při odevzdávání pasů, kdy se jeden liší, protože pochází z Bosensko-chorvatské federace a jeho majitel je na to hrdý „*Já nejsem Jugoslávec*“⁸⁰.), jsou dalšími v řadě implicitních ukazatelů na současné poměry na Balkáně.

I když film zobrazuje některé tragické věci odlehčeně (když excentrický Srb odmítne poblázněnou korpulentní dámu, vyřídí si to s ním její otec s kulovnicí v ruce) a snaží se z tragédie udělat směšnou záležitost, je to trpký humor, energické bujaré scény nebo epizody, v kterých je humor přítomný třeba jen v maličkostech (v gestu, mimice, řeči) se pravidelně střídají s drsným a syrovým zachycením skutečnosti a holé pravdy, ať už ve slovech nebo skutcích (viz. konečný masakr, nebo scéna se znásilněním dívky) i závěrečné takřka romantické skonání dívky v náruči milence je shozeno nejen předešlými záběry, ale i těmi následujícími. Kdy se v epilogu

⁷⁸ Balkanska bracia (B., B., Nikolič, 2005).

⁷⁹ Tamtéž.

⁸⁰ Tamtéž.

ocitáme na pláži Jadranského moře a v klidných, dlouhých záběrech za tónů lyrické skladby linoucí se z houslí a později klavíru vzpomínáme společně s bláznivým párem otce a dcery nad fotkami na aktéry uplynulého příběhu, přičemž chlapec vyhrabává zbraň z písku a příběh se uzavírá. Jako podklad pod běžícími titulky zní píseň „Jugoslovenka“, která podporuje hořký pocit z právě viděného.

2.3. Úvodní tematické rozčlenění Undergroundu

Kusturica rozdělil *Underground* formálně ale i myšlenkově do tří částí. První oddíl trvá po tři roky. Začíná 6. dubna 1941⁸¹ okupací nacisty a končí osvobozením od německých i italských jednotek roku 1944. První část můžeme chápat jako odkaz na hrůzy druhé světové války. Stejnou plochu ale v tomto úseku zabírá i téma zrady. (Petar zradí ženu pro Natálii, Natálie zradí Petara pro německého generála, aby nakonec Marko zradil Petara, Natálii, sebe i ostatní pro peníze.). Tato část je úvodní, ne příliš dlouhá a zároveň nejméně tragická, zemřela sice Markova žena, ale porodila zdravého chlapečka, stále sice trvá válka, ale Černý Marka s přáteli schová do podzemí. Až tady se teprve začíná odvíjet dramatičtější osa příběhu, která plynule přechází do druhé části.

V druhém oddílu, který se odehrává v delším časovém úseku od velikonoce 1944 do roku 1992, se Kusturica obrací k dějinám

⁸¹ Stejným datem končí jiný film, na kterém Kovačević spolupracoval - *Kdo to tam zpívá?* od Slobodana Šiljana (1980). I opakující se hudební motiv, který uvádí jednotlivé epizody, ztřeštěnosti a podivná směsice balkánských typů, která se náhodně sešla v autobuse mířícím do Bělehradu, se podobá svou karnevalovou atmosférou *Undergroundu*.

komunistické Jugoslávie a zároveň zachycuje vývoj situace v podzemí. Opět dává více prostoru ději mimo politické události. Ty zachycuje jen v minimálních časových stopážích filmu za pomoci jím vybraných a upravených segmentů dobových dokumentů. Tématem pro tuto část se stává moc nebo hrozba moci v její absolutnosti a její schopnosti manipulace a objevuje se motiv nesvobody a nevědomí.

Rok 1945 je rokem vítězství, které se bohužel nijak nedotýká lidí držených v klamu v podzemí. Pro ně se nic nemění. Čas trávený v podzemí věnují dál výrobě zbraní proti nepřátelům, aniž by tušili, že se nepřátelský tábor v průběhu let stačil několikrát proměnit. I když hlavní strůjce jejich osudů zůstává stále stejný. V podstatě se mění jen příjemce zboží nikoli situace.

Třetí oddíl zahrnuje nejvíce ze skutečného pohledu na válku už proto, že se vyjadřuje k válce současné⁸². Fiktivní boje se těm skutečným podobaly v některých důvodech vzniku války. I ve filmu se totiž zmiňují možné úhly pohledu příčin „nekonečných balkánských pří a bojů“, je to především hluboký nacionalismus, který má své kořeny v dávných dobách Balkánské krajiny a historie, touha po svobodě i odplatě, chaos v domnělých i pravých bratrstvích, které rozděluje víra a příslušnost k té či oné menšině. To si můžeme uvědomit např. v okamžiku, kdy Marko smlouvá o ceny granátů a nábojů: „*Já jsem přišel, abych ti pomohl bez ohledu na naše náboženské, národnostně-politické rozdíly.*“⁸³ Stírá tak i klasický model

⁸² V době vzniku filmu stále trval bosensko-srbský problém a Sarajevo bylo ještě odstřelováno (1992-1995). Ani již vyřešený konflikt (vznikem samostatných republik) srbo-chorvatský 1991/1992, nebyl zapomenut a dodnes je ještě hluboce zakořeněný v podvědomí tamních obyvatel (mohou o tom svědčit např. i náměty filmů, stále odkazující k historii obou národů).

⁸³ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

viníka a oběti: „*Srbové zabíjejí Chorvaty a Chorvati Srby. Nemusíte se bát.*“⁸⁴ Ani bratrovražda není nic neobvyklého a v Ivanově případě ani nic odsouzeníhodného. Ale otevírá se tím další doposud uzavřené pole války. Balkánské heslo: „*Dokud bratr nevztáhne ruku na bratra, není válka,*“⁸⁵ jako by dávalo pokyn k odsouhlasení tamních nepokojů.

Třetí obraz války tedy určuje podobu poslední části filmu a zároveň dochází k završení všech témat. Celý svět se vzájemně propojuje v podzemní labyrint (válka se stává globálním problémem, už neplatí, že: „*V naší zemi je naše válka.*“⁸⁶), ze kterého vede východ pouze do dalšího neprodyšného labyrintu. Na jeho konci však nesvítí slunce, ale naopak vládne „zatmění“ všech smyslů (podvědomé nevědomí, protože jako voják zabíjet musím, i když jako věřící a jako člověk vím a cítím, že je to špatné). Atributy války jsou posunuty o další nepatrnou mez (nastoluje otázku, jakým právem napomáhá člověk udržovat válku při životě, protože žádný motiv není správný, ani motiv pomsty, ani národní cítění ani víra). Kusturicovo osobité vyjádření k (v době svého vzniku) aktuálnímu dění ve své zemi ale i ve světě, se promítá také v explicitních odkazech na atributy (peníze, UNPROFOR) „moderní“ války.

2.4. Motiv Karnevalizace ve formální složce filmu

Motiv karnevalizace prostupuje všemi tematickými vrstvami filmu, dotýká se i stylistických postupů (např. podoba dokumentárních úseků, stylizovaná podoba předělů mezi jednotlivými částmi filmu nebo momentální obrazové

⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁵ Tamtéž.

⁸⁶ Tamtéž.

informační sdělení o čase, prostoru a události), zasahuje i do žánrového zasazení filmu (její přítomnost lze spatřit jak u tragické polohy filmu, tak u pohádkové, mytologické i komediální). Vzájemně se prolíná s válečným motivem v průběhu celého příběhu, oba utvářejí podobu dějové linky, oba zasahují do charakterů postav a oba rozvíjejí další motivy, které byly nastoleny v první části filmu (obchod, zrada, moc, manipulovatelnost, atd.). I *Undergroundem* nastolený motiv vědomí a nevědomí se vyskytuje v samotném principu karnevalizace: „Karneval osvobozoval vědomí od nadvlády oficiálního světového názoru, dovoľoval pohledět na svět nově: bez strachu a pokory s neomezovanou kritičností, bez nihilismu, kladně, protože karneval odhaloval nevyčerpatelný materiální princip světa, vznikání a proměnu, nezdolnost a věčný triumf toho, co je nové, nesmrtelnost lidu. (...) To je právě ona karnevalizace vědomí (...) naprosté osvobození od gotické vážnosti, které razilo cestu k vážnosti nové, svobodné a věčné“.⁸⁷

Téma karnevalizace ustupuje válečnému tématu až v třetí části, kdy ho Kusturica sice využil, ale zahalil ho do dvojitých významů znehodnocených křesťanských symbolů („smích osvobozuje od náboženského mysticismu a přípravu na budoucí blaženost“⁸⁸) a iniciačního rituálu smrti („smrt je

⁸⁷ BACHTIN, M., M.: Dostojevskij umělec. Československý spisovatel, Praha, 1971, s.217.

⁸⁸ BACHTIN, M., M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s.10. (Nutno podotknout, že se tentýž převrácený symbol objevil v závěru Kusturicova filmu *Dům k pověšení*, ale v jiném smyslu a s očividným karnevalovým využitím.)

nezbytným prvkem života, podmínkou jeho neustálé obnovy a omlazování, smrt je pokračováním života“⁸⁹).

Nejvíce „čirých“ karnevalových postupů můžeme spatřit především v první polovině filmu, kterou obohacují četné anekdotické výstupy a děj provází navzdory okolnostem pocit veselosti, směšnosti, nadsázky a humoru. Druhou část vystihuje Kusturicův ironický, až sarkastický pohled na své vlastní dějiny, který posléze vystřídá spíše melancholické hledisko. Tento fakt přechodu od bláznivých férií k vystřízlivění se dotýká také přítomnosti grotesky, která postupem času ztrácí na své intenzitě a uvolňuje své místo vážnějšímu žánru - tragédii.

Nádech grotesky představuje již první záběr, který film uvádí: „Byla jednou jedna krajina a v té krajině město Bělehrad - 6. dubna 1941.“⁹⁰ Tímto orámovaným titulkem, připomínajícím grafickou podobou filmové grotesky, začíná první část triády *Undergroundu*. Titulky volně navazují na začátku každého dějství, popřípadě uvozují nástup dokumentárních materiálů a označují místa konání. Německé dokumenty ukazující nadšené vítání nacistů Chorvaty za oslavné germánské písně Lili Marlene, která je mimo jiné slyšet ještě i u příležitosti smrti Tita, aby tak jemně naznačila Kusturicův příměr všech totalitních mocností a velikánů, naznačují režisérův názor na zobrazované výjevy.

Vtipné zasazení Černého do scény s pionýry nebo letmé připomenutí bodrého Tita bezstarostně tančícího s veselou dívkou z lidu, svědčí více o Kusturicově černém humoru než z prosrbské propagandy, kterou ovládal jiný mocný

⁸⁹ Tamtéž. s. 45.

⁹⁰ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

komunistický nacionální činitel - Slobodan Milošević. Titovu důležitost pro Srby zdůrazňuje i úvodní titulek: „*O tři roky později Bělehrad ochořel na otevřenou zlomeninu duše.*“⁹¹ Zároveň se v této větě projevuje i princip karnevalizace, tedy shození vážně míněného faktu na směšnou úroveň.

Důvtip některých glos, které provázejí „obrázky“ z minulosti, vystihují dobu znázornění, aktuální situaci ve filmu a zároveň podléhají definici karnevalu pro který je typická: „*aktualizace mýtických hrdinů a historických postav, které promlouvají v rovině důvěrně familiárního kontaktu v dosud neuzavřené, probíhající současnosti*“⁹². Jako například kombinace Titova pohřbu s okomentovaným vysvětlením jeho úmrtí, že jeho smrt způsobil hluboký zármutek nad ztrátou milovaného a věrného přítele - komunisty Petra Popara Černého, který zmizel beze stopy.

Scénu tradičně uvozují titulky, opět zní oslavná píseň Lili Marlene, která se poprvé objevila v obraze u příležitosti okupace fašistů a posléze fungovala jako index stále trvajících fašistického režimu (Marko ji vždy pouštěl na gramofonu před fingovanými nálety, aby vyvolal v lidech v podzemí falešné domnění stále trvajících okupace). V tomto momentu slouží jako příměr fašistické moci ke komunistické. Titova ikona evokuje tu Hitlerovu (viz. rakev umístěná pod tribunou, která po architektonické stránce připomíná Speerovu, kterou navrhl u příležitosti důležitého projevu Hitlera, tento dojem velikosti umocňuje i snímání kamery z podhledu), s tím rozdílem, že s Hitlerem se nepřišel rozloučit dav obdivovatelů, který sdílel společný hluboký

⁹¹ Tamtéž.

⁹² BACHTIN, M.,M.: Dostojevskij umělec. Československý spisovatel, Praha, 1971, s. 147.

smutek z Titovy smrti. Dokument zachycuje putování Titových ostatků po celé zemi (viz. vlak vezoucí mrtvého Tita a titulky obsahující názvy hlavních měst - Ljublana, Zahřeb, Bělehrad, kterými vlak projíždí) za asistence vysokých politických státníků bývalé Jugoslávie. V průběhu znění písně se střídají záběry na truchlící dav v jeho anonymnosti a velikosti spolu s individuálními plačícími tvářemi, pionýry pokládajícími květiny na koleje, vlak, smuteční síň a státníky z celého světa.

Zpěv písně Lili Marlene, reální politici na Titově pohřbu jsou v dokumentárních záběrech vlastně rovni fiktivním, groteskním postavám. Tato scéna se tak, díky záměrnému mísení fiktivní, stylizované grotesknosti a dokumentu, stala jednou z nejsilnějších ve filmu.

Grotesknost tedy vyplývá z jednotlivých epizod, poskládaných z gagů a komických výstupů, kde i věci ztrácejí svůj původní význam ve jménu větší imaginace a podpoření fantastična, jak tomu bývá u grotesek. *„Groteska je 'konkrétně - iracionální', její básnické kvality a svoboda naplno vyzní jen s filmovým verismem a konkrétností světa, v níž umožňuje komické ideje zakotvit a sloučit tak imaginární s reálným v jediný „magický realismus“.*⁹³

Smršť uzavřených groteskních výstupů se line celým úvodem, vyjma scény ze zoologické zahrady. Dokonce i rámcovou formu písemných sdělení typický pro období němého filmu a grotesek kopírují některé pohledy či rekvizity (viz. skleněný výklenek restaurace, z kterého Markova skupina sleduje dění na ulici). Jiné zhmotnění grotesky lze

⁹³ KRÁL, P.: Groteska čili morálka šlehačkového dortu. Národní filmový archiv, Praha, 1998, s.119.

vysledovat v taškařicích tandemu Černý-Marko i rvačka na oslavě tří let Jovana se neobejde bez komických variací (viz. zobrazení bitky za přítomnosti neutuchající, nezpomalující hudby, která svým rytmem a volbou melodie podporuje zběsilost akce), stejně tak jako Markovo vysvobození z područí France. Elektrické zařízení, které neublíží Černému, ale jeho mučitele zabije, je sice kruté, ale přesto směšné. Přenos Černého v dřevěné bedně, do které se sotva vměstná, a jeho neopatrnost při manipulaci s výbušninou místo pocitu lítosti vyvolává smích. Obdobně jako zlomyslné gagy prvních filmových komických dvojic a situací.

Marko i Černý se dostávají svým počínáním i prožíváním do komických situací, které vážnost zobrazených dějin posouvají do karikaturní roviny. Jejich afektivní hyperbolizované tzv. „balkánské“ jednání kolem nich vytváří ovzduší bohaté na prvky z karnevalizace, grotesek, estrádních vystoupení a vaudevillových divadelních komedií. „*Grotesknost také upozorňuje na automatismus akcí i reakcí postav,*“⁹⁴ tedy na manipulovatelnost a nesvobodu v jaké jsou drženi, ať už svým přičiněním nebo danými okolnostmi. Téma manipulovatelnosti rozvíjí Kusturica, podobně jako žánr grotesky, v průběhu celého filmu i za pomoci dochovaných archivních dokumentů, do kterých vkládá dotáčky s herci. Stříhem, dodatečným komentářem a vhodným umístěním dokumentů do filmu doplňuje mozaikovitě uspořádání *Undergroundu* a zároveň podporuje hlavní motivy filmu.

Další zpodobnění karnevalizace ve filmu, respektive karnevalizace s vážným podtextem, kromě politicky

⁹⁴ DUDKOVÁ, J.: *Underground: Nevedomie, nesvoboda a mýtus*. In: *Disertační práce. Filozofická fakulta, Univerzita Komenského Bratislava*, s. 45.

motivovaných dokumentů, představují svatební scény anebo i nečekaná akce v divadle, která sice počítá s karnevalovým vyzněním, ale nekonala se pro pouhé uniknutí ze všedního dne. Specifické místo konání, čas, který je určen pro vymanění se z reality, slavnostně oděné obecenstvo a herci v maskách a kostýmech, to vše jsou atributy divadla společné i pro karnevalizaci. Tento model byl ale narušen jinou klauniádou, výměna rolí „bandity“ Černého za herce a jeho kolegy za diváka, by stále ještě odpovídalo karnevalovému pojetí situace. Ale důvod, pro který se odhodlají způsobit rozruch a mystifikovat ostatní, už neslouží k rozptýlení, ale k únosu a vraždě. Nicméně postup jakým dosahují cíle plně odpovídá principům karnevalizace. Podobně tomu je i v jednotlivostech vyskytujících se na všech svatbách.

První z nich je nedokončená svatba Natalije a Černého, kdy si ji Černý bere násilím, aniž by si připustil fakt, že by ho snad nechtěla. Hraje muzika, tanečnice svými orientálními pohyby trupu vyzývavě svádí mužské osazenstvo, na stolech je plno jídla, veselo a živo. Dokonce i uvařená ryba se několikrát pohne, než ji zasáhnou kulky z pistole. Kdyby nedorazil Franc se svými vojáky, nikdo a nic by Černému nezabránilo si Natálii vzít za ženu. Ani obchod se zbraněmi ani její odmítnutí. Muzikant visící hlavou vzhůru v kajutním okénku, znázorňuje nesmyslnost svatebního aktu, který je, kvůli nevěstině nedobrovolné volbě, postaven takříkajíc „na hlavu“.

Z hlediska prvního plánu karnevalizace nemá ale ani jedna ze tří svateb v *Undergroundu* zcela typickou všeobecnou bujarou atmosféru, jakou by měla mít. Vždy dochází k narušení tohoto základního principu - nezávazného užívání si. V prvním případě je to Franc, v druhém spuštění tanku a příchod Natálie a Černého, neboť tank je symbolem pro válku

a násilí a Natálie se svým druhem přicházejí zvenčí, z ničeho nic a narušují tak svou přítomností posvátný iniciační čas sloučení, protože nejsou čistí a reprezentují spíše odluku než jednotu. Iniciační postup splňuje pouze novomanželská dvojice Jovana a Jeleny.

A konečně v třetím případě jsou svatebčané mrtví, tzn. opět v jiném časovém rozmezí, kdy je časový princip obrácen. Nejprve se musí uskutečnit spojení, pomyslná ztráta jejich svobody, teprve pak z nového „bytí“ může vzniknout jejich společné „nebytí“. Navíc ani tentokrát nejsou hosté zcela smířeni mezi sebou, tedy své provinění přenášejí v nostalgických vzpomínkách do místní nálady, která je zatížena chmury a uvězněná v melancholickém oparu. Právo na pocity štěstí mají pouze Jovan s nevěstou a Ivan s Baťou, neboť první z nich takřka žádnou minulost za sebou ještě nemají (žádná břemena, černé svědomí, apod.) a druzí dva dostali dar zapomenutí minulosti.

2.4.1. Hudba

Nedílnou součástí karnevalu bývá i hudba, podobně jako u filmu není podmínkou, ale doplňkem. Hudba si stejně jako vtip dokáže dělat legraci z vážně míněného, umí shodit situaci a obrátit její smysl a tím poukázat na skutečnou tragédii. Propojení hudby s obrazem přispívá ke karnevalizaci. Obojí Kusturica využívá byť v skrytém významu, kdy např. německý song používá nejen jako podklad k dobovým dokumentům, ale zároveň i k shození jejího zaslepeného velebení dosažených německých úspěchů. Když zakomponuje tento popěvek i do scén ze smrti Tita, vysmívá se tím vážnému faktu, a poukazuje i na jistou podobnost obou „velikánů“.

Většinou je hudba součástí života všech Kusturicových postav, které se neustále účastní kolektivních slavností. Je proto zajímavé, že hudební složka není většinou původní. Hudební doprovod Gorana Bregoviće nebyl složen pro *Underground*, teprve vznikal v průběhu natáčení. Interpretem je cikánská skupina, kterou vede, v Srbských zemích známý muzikant a skladatel Guča. Jejich hudební poetika se skládá dohromady z prvků rokenrolu, maďarské hudby, ze starých sentimentálních houslových melodií, naivních popěvek, složitých variací monotematického repertoáru milostných písní. Energií, kterou vkládají do svých skladeb se blíží Kusturicově režijnímu pojetí filmu, které je zdánlivě postaveno na momentální improvizaci a nápadech, než na pevně strukturovaném scénáři, jenž by striktně dodržoval. Celková kompozice filmu i použití hudby, je ale velice strukturované a cílevědomé.

V *Undergroundu* zaznívá ve třech podobách. Je přítomna v živé formě, kterou představují takřka všudypřítomní muzikanti, poté zaznívá jako podkres u dobových dokumentů a z magnetofonu za pomoci německé oslavné písně a popěvku, který evidentně navozoval dojem stále trvajících německé okupace. Třetí způsob lze označit jako klasické využití hudebního záznamu, který má za úkol dotvářet atmosféru nebo připravit diváka na budoucí dění na filmovém plátně.

Především živí muzikanti dodávají pocit autentičnosti a svým živelným pojetí hudby, ať už ve sklíčené nebo veselé tónině, přispívají k dojmu z bujarého karnevalového pojetí života. Hudební složka, která synchronně kopíruje kontext ve filmu ze záznamu, má povětšinou smutné naladění (vzpomeňme na nálety v Zoo, Petarovo uvíznutí v síti, motiv smrti ve třetím dílu filmu). Oproti tomu stojí výjevy z podzemí,

oslav, průvodu a svateb, kdy je hudba přítomna za asistence skutečných muzikantů, tedy v reálu, nikoli reprodukovatě.

I v tomto případě se sice ozývají teskné melodie (viz. oslava Jovanových tří let, nebo tísnivá skladba, která se line z houslí malého chlapce při svatbě z podzemí, popřípadě až mystická poloha skladby, která doprovází cestu nevěsty k Jovanovy až k jejich prvnímu společnému manželskému políbení.), všechny tyto případy ale posléze přecházejí do svižného radostného tempa, které koresponduje s aktuálním dění (viz. bitka na oslavě narozenin, svatební nevázané veselí). Někdy se zdá jako by hudba určovala tempo scén (případ rvačky v hostinci) a jindy zase naopak, jako by podle vzniklé situace dodatečně skládali hudbu (což je koneckonců i běžná praxe).

Ne vždy se hudba na pozadí děje objevuje, někdy je ponechán prostor pouze pro ticho nebo autentické zvuky, aby lépe vyzněla atmosféra právě viděného (např. u scény v podzemním tunelu, kdy se první, neveselé tóny ozvou, až když Ivan vylézá s opicí ze studny, nebo při scénách bojů na frontě, nebo když se Jovan s Petarem ocitnou ve tmě na voru, atd.). Výjimečnou podobu hudby pak tvoří hrající seskupení hudebníků pod vodní hladinou. Zvuk z trubky zazní až v záběru na plavoucí krávy, které se stejně jako lidé shromažďují na ostrově se svatebčany. Teprve Jovanovo radostné zvolání pobídne muzikanty k rozverné poloze hraní (zvolená melodie doprovázela všechny akčně - bujaré scény související s hlavními postavami filmu), která neustává ani v okamžiku odplouvání utrženého kousku země s hosty.

Vrátíme-li se zpět k činným prvkům karnevalu, zjistíme, že jeden typický se odehrává již v několikrát vzpomínaném úvodu. Je jím průvod, a přesto že oslava není explicitně

ukázána a dovidáme se o ní pouze ex post v rozhovoru Marka s Verou, dokážeme si ji barvitě představit díky muzikantům, kteří ji zprostředkovávají svým muzicírováním a dávají divákovi pocítit nejen nynější náladu ve filmu, ale odkazují i k předchozím událostem. Bujaré veselí podporuje dojem z uspokojeného těla, které je dostatečně nasycené hmotnými pochutinami (jídlo, pití) i rozkoší z dámského těla. Průvod je zároveň demonstrací proti nastolenému útlaku, přičemž jejich odboj za spravedlnost připomíná spíše frašku, neb výtěžek z akce zůstává pro jejich osobní potřebu popřípadě pro útratu na další veselí. Artefakt peněz snižují z jejich „mocné“ úrovně jejím znevážením - a to rozverným troušením z kapes. Po celou dobu hrají muzikanti v poklusu. Ani masky nechybí, představuje je lež, která má sloužit k zamaskování účelu jejich opití a povesezení se.

Karnevalové využití funkce hudby, tedy za účelem pobavení, což je pouze základní rovina, není ničím ojedinělým, používá ji ve svých filmech mnoho balkánských režisérů. Stavění hudby do kontrastu s příběhovým kontextem můžeme spatřit i u *Hezkých vesnic* nebo *Balkánských bratrů*. Přítomnost muzikantů jako postav příběhu oživuje děj a dodává příběhu reálné vyznění, dopomáhá dotvořit autentičnost právě prožívaného okamžiku a nabízí další moment komičnosti.⁹⁵

2.4.2. Chronotop filmu

Podobně důležitou roli jako hudba zaujímá v *Undergroundu* logicky i čas a prostor. Oba tyto elementy jsou obsaženy i

⁹⁵ Tento fakt aplikuje ve svém filmu *Kdo to tam zpívá* i S. Šiljan, 1980.

v kořenech samotného karnevalu (viz. původní cyklický, rituální čas i místo konání), v principu karnevalizace (čas i místo se objevuje v abstraktní formě, která dotváří žánrový charakter uměleckého díla) a ve filmu (slouží např. k žánrové identifikaci a následným interpretacím filmů).

Nejprve se budeme věnovat časové konstantě v podobě karnevalové, poté filmové a v konečné podobě spojím získané informace v časové a dále prostorové charakterizaci a analýze v *Undergroundu*.

Z obecného hlediska platí, že na rozdíl od hudby, která mnohdy nemusí být přítomna v karnevalových oslavách, respektive není nutnou podmínkou (viz. karnevalizace sympózií, kdy funkci karnevalu přebírala hodovní hostina a chvástaví, hloupí řečníci), se v karnevalu musí zohledňovat časoprostorové rozložení.

Karneval se sice může konat v jakémkoli prostoru, ale ten prostor karneval vymezuje, mimo jeho dění, existuje pouze všední „reálný“ prostor, nikoli prostor určený pro karnevalovou zábavu. Prostor je podobně vymezen jako v divadle, s tím, že může být porušen diváky, kteří se ale v ten moment stávají aktéry. Naproti tomu časový úsek karnevalu má přesně dané pravidla.

V minulosti měly karnevalové slavnosti nejprve význam rituální a staly se svátky oslav přírody a úrody. Konaly se v daném časovém období (od prosince do března), který se cyklicky opakoval. S příchodem křesťanství se karnevalové oslavy spojují především s náboženskými motivy (oslavy bláznů, sottie, apod.) ještě později vzniká tzv. Masopust. Masopust je třídní lidový svátek, který ve své podstatě sice nemá nic společného s liturgií, ale přesto je podřízen běhu církevního kalendáře. Slavil se ve dnech předcházejících Popeleční středě, kterou začíná 40denní půst před

Velikonocemi. Protože datum Velikonoc je pohyblivé, byl pohyblivým svátkem i masopust. Od Popeleční středy následuje postní období před Velikonocemi, proto se má opustit požívání masa (carni-val, maso-pust). V době masopustu se na královském dvoře konaly hostiny a na vesnici vepřové hody. Svátek byl tedy spojen především s jídlem. V současném slova smyslu jde o taneční a lidové zábavy v maskách (viz. maškarní bály).

Nejznámějším karnevalem ve světě je karneval v Rio de Janeiru. Jeho začátky jsou známé již od počátku 18. století. Začíná poslední pátek před Popeleční středou a trvá více jak pět dní. V tomto čase ulice města ožívají produkcí tanečnicků, hudebníků a průvodem alegorických vozů, vše za účelem zachování tradice a zábavy.

Karnevalový čas je univerzální: *„V čase karnevalu je možné žít jen podle jeho zákona, to je podle karnevalové svobody. Karneval má vesmírný charakter, je to zvláštní stav celého světa - obrození a obnovení, kterého se účastní všichni lidé. Je reálnou formou samého života, která se prožívá“*.⁹⁶ I v Undergroundu pracuje Kusturica s několika časovými rovinami, které se vzájemně prolínají a dotýkají se aktérů filmu. Karnevalový (filmový) čas je ambivalentní a vzniká i zaniká v něm život, tak aniž by narušoval smysl časové kontinuity. *„Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené metamorfózy, v stadiu smrti i zrození, růstu i vznikání. Vztah k stálému vznikání je nezbytný konstitutivní rys groteskního obrazu“*.⁹⁷

⁹⁶ BACHTIN, M., M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s.10.

⁹⁷ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s.15.

Minulost zobrazuje jak dokumenty, tak právě probíhajícím časem, který prožívají postavy filmu. Další časovou linií tvoří skutečný čas na zemi a čas v podzemí, který není reálný už proto, že hodinář záměrně opoždjuje hodiny, takže Petar a jeho společníci prožívají čas historický. Dále je přítomný čas mytologický (oslava narozenin, čas na konci filmu) a cyklický (oslava Nového roku). Karnevalový čas vyplývá ze samotného filmu ze scény s filmaři, kde se střetne více časových úrovní naráz. Podobně je tomu s prostorem, odlišný svět představuje povrch sklepení a podzemí. I místo dění lze rozčlenit na rituální prostor (podvodní hladina, ostrov na konci filmu, podzemí, místo v kostele a před ním) a na filmově „reálný“ (fronta, Bělehrad, zem - kromě konečné scény).

Postavy se pohybují v cyklickém čase a zároveň i v historickém, lineárním čase, který je na konci vřazen do mytologického bezčasí (scény z ostrova). Ve všech archaických kulturách je ústředním tématem periodická obnova světa, tzn. že veškerá existence je založena na přírodních, vegetativních cyklech, které se neustále opakují: narození, smrt a znovuzrození. Nutnost obnovy světa vede k rituálnímu opakování kosmologického aktu u příležitosti Nového roku. Při této oslavě se Ivan dovídá pravdu.

Specifický chronotop času i místa se týká např. Baťi a Ivana, neboť postavy bláznů vytvářejí svébytné světy, které se od jiných liší svým pravdivým pohledem. Další pravidlo karnevalizace však nezasahuje Baťu, ale pouze Ivana, který není zbaven mentálního uvažování a od ostatních se liší svým fyziognomickým vzezřením a nevinností. Svým způsobem lze použít tento příměr bláznovství (viz. Markovo upřímné doznání: *„Všichni jsme blázni, jenom ještě nikdo nestanovil*

diagnózu."⁹⁸ a individuálního časového i místního rozpětí na všechny postavy z *Undergroundu* (např. manipulace s časem v podzemí). Každý žije v jiném časovém pásmu, Marko budoucností, Natalije podle stavu alkoholové deziluze, lidé v podzemí minulostí a přítomnost přichází na řadu pouze na začátku prvního a na konci posledního dějství.

Index Nového roku - ohňostroj, který zároveň ohlašuje změnu času a je spojován s průvody, veselím, oslavami a takřka rituálním uvítáním nového času spojeného s vírou v lepší budoucnost, není ponechán bez zatížení, pouze v rovině mytologické (obnova) a karnevalové (nevázané veselí). V tomto čase se Ivan dozvídá o bratrově zradě, respektive příchod Nového roku pro něho opravdu znamená příchod nového času, který přináší určité pozitivum v prohlédnutí a vymanění se z minulosti, ale následky jsou pro druhé negativní. Opět se tedy principy karnevalizace podřizují něčemu vyššímu, nezvratnosti osudu, nebo-li slouží jako návnada k lepšímu pochopení situace.

Tak, jako se časová linie odehrává v několika souběžných rovinách, tak se podobným způsobem ve filmu pracuje i s místem odehrávání příběhu. Centrálním místem pro děj je ne náhodně vybrané město Bělehrad, které nabízí několik alternativ zdůvodnění tvůrcova výběru. Jednak k němu má Kusturica osobní vztah, neboť v něm několik let žil i tvořil. Bělehrad také patří mezi ta města, jejichž jména nejvíce figurovala, jak ve válečných, tak i v poválečných zprávách vysílaných do celého světa, protože byl spojován s tamními vůdci, kteří ovládali chod celé bývalé Jugoslávie.

⁹⁸ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

Bělehrad je také „prostředím, které svojí zeměpisnou polohou, známými topologickými emblémy i sociálním složením vytváří podmínky pro střetnutí možností, na základě kterých mohou vzniknout metafora (bělehradská zoologická zahrada jako metafora pudového, ale i rousseauovsky čistého a exotického Balkánu, a Bělehrad jako metafora místa na hranici mezi civilizací a Balkánem, respektive morálkou a amorálkou, humanitou a egoizmem)“.⁹⁹ Tyto metafora se shodují s typologií hlavních postav.

I podzemní prostory jsou spojené s Bělehradem ale i v přeneseném významu s vědomím a nevědomím postav. Díky tomuto rozlišení sledují v *Undergroundu* mytologickou linii, která s groteskou a postupy karnevalizace, dokumenty - fakty a magického realismu utváří jeho podhoubí. Studna v podzemí představuje v podstatě most mezi racionálním a iracionálním. Proto je možná propustnost časů a prostorů v tak velkém měřítku, aniž by byla narušena struktura příběhu. Podzemí funguje jako spojnice mezi minulostí a přítomností, stejně tak jako studna mezi světem živých a mrtvých. Jednotlivé uspořádání místa děje, metafora a mýtické odkazy mohou svůj předobraz hledat v Dantově *Božské komedii*, kde figuruje stejný trojitý princip: peklo - očistec - ráj, jen v obráceném postupu.

V podzemí se odehrává pouze jeden výrazný příklad karnevalizace, a to svatba. Karnevalový rej se děje na povrchu zemském nikoli dole ve sklepení, neboť i válka je svým způsobem jeden velký karnevalový průvod, s maskami, převleky, hudbou a salvami. Je vedena za účelem převrácení

⁹⁹ DUDKOVÁ, J.: *Underground: Nevědomí, nesvoboda a mýtus*. In: *Disertační práce, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského Bratislava*.

nastolené situace v určitém vymezeném čase a prostoru, „jen“ význam má zcela opačný.

2.5. Stylová analýza explicitního zobrazení válečných scén

Nejprve definuji pojem „válečný film“ a uvedu prvky, které v sobě tento žánr nese. Obecně lze říci, že do žánru válečný film se zařadí ty filmy, které se odehrávají na frontě popřípadě se vyznačují vojenskými operacemi, tak se dělí především válečné filmy Hollywoodské produkce. Ale pro „východoevropskou kinematografii bychom měli připustit hranice volnější, nakolik válečný stav nabýval na zdejších teritoriích rozmanitých podob: počínaje obranou před nacistickým útokem, přes život v okupačních či kolaborantských režimech (...), až k povstání a osvobození“¹⁰⁰.

Dále pak to mohou být všechny filmy, v kterých se objevuje signifikantní ikonografie (zbraně, uniformy, vojáci, fronta, atd.) odkazující k válce. Z čehož vyplývá, že tento žánr lze rozdělit na rozmanitou strukturu podžánrů, která v sobě tyto atributy zahrnuje a splňuje i válečné časoprostorové konotace (ať už jsou explicitně zachyceny formou „tady a teď“ a nebo jsou zmíněny ve flasbacích). Ve výčtu podžánrů můžeme rozlišit např.: „epické spektakly s kolektivním hrdinou (Korzara, V. Bulajić, 1962), melodramata (Jestřáby táhnou, M. Kalatazov, 1957), holocaustové filmy (Jakub lhář, F. Beyer, 1974), apokalyptické filmy (Jdi a dívej se, E., Klimov, 1985), komedie (Nikdo nic neví, J., Mach, 1947), road-movie (Balada o vojákovi, G. Čuchraj, 1959), filmy o dětech (Syn pluku, V. Promin, 1946), lyrické filmy (Věvec sonetů, V. Rubinčik, 1976), špionážní filmy (Valter brání Sarajevo, H. Krvavac,

¹⁰⁰ BLAŽEJOVSKÝ, J.: Smrt fašizmu, sloboda narodu. In: Cinepur, listopad, 2006, číslo 48, s.18.

1972), *obrazy každodennosti (Dvacet dní bez války, A. German, 1976), atd.*¹⁰¹.

Podle vyjmenovaných požadavků lze tedy bez větších výhrad *Underground* zařadit do žánru válečný film s minimem tzv. „masakrových scén“, které se ve filmu vyskytují jen ve dvou případech (scéna v zoo a smrt Marka a Natálie) a jen u první z nich jde o čistě účelové připomenutí válečného motivu. Oproti tomu jsou *Hezké vesnice, hezky hoří* na těchto a vzpomínkových scénách postaveny. Musím podotknout, že masakrové sekvence nejsou nutnou podmínkou válečného filmu.

2.5.1. Karnevalová podoba války

Motiv války se vyskytuje už v titulcích, které uvádějí jednotlivé části filmu. Základem prvního triptychu, z kterého se analyzovaný film skládá, je další triáda. Úvodní part představuje karnevalový průvod Marka, Černého a jejich přátel. V podobném bláznivě groteskním tónu i tempu se odvíjí také třetí, obsáhlejší a zároveň závěrečná část prvního dílu filmu. Mezi tyto tematicky podobně naladěné sekvence je důmyslně a v odlišném znění vložena závažnější epizoda s přímým odkazem k válce, která v sobě skrývá již zmiňovanou „masakrovou“ scénu.

Celý úvodní díl filmu poskytuje modelovou situaci pro definici: „Masakrové sekvence“, která se obvykle člení do čtyř částí: *nejprve spatříme lid (demonstrující, rabující, zpívající si revoluční písně či jinak se radující nebo vzdorující), poté nastupuje ozbrojený oddíl, padají první rány a na zem se snášejí oběti. Čas se zastavuje, záběry je*

¹⁰¹ Tamtéž. (Výčet podžánrů jsem o některé položky, vyjmenované autorem článku, zkrátila.)

vhodné zpomalit, obraz obrůstá lyrickými konotacemi, hodí se zařadit tesknou melodii. (...) jde zpravidla o emocionálně nejpůsobivější a řemeslně nejefektivnější část filmu, (...).¹⁰², jejíž teskný, vážný a důstojný rys Kusturica nabourává karnevalizací motivu smrti a války.

Bujarou veselici opilého Marka a Petara můžeme považovat za lid jinak se radující. V této scéně se nachází předzvěst následných událostí (život v podzemí a motivy války, nevědomí a smrti). Běh muzikantů zobrazují jejich stíny na zdi, který vzápětí překryje nápis názvu filmu „Underground“. Objevují se i motivy peněz a zbraně (pistole), které se v konečné části filmu spojují, aby vytvořily obraz války jako obchodní záležitost, jako výdělečný podnik se zbraněmi (viz. smlouvání Marka s prodejcem zbraní). Když Petarova žena hodnotí čerstvé členství svého manžela ve straně, jako vstup do „bordelu“, míní tím kromě ženské společnosti i nepřehlednou situaci v politickém dění a zbytečnou existenci klubu, který se zabývá pouze loupežemi, pitím a prostitucí. Jiným radostným a bezstarostným činem je Markovo užívání si s „lehkou“ slečnou.

Nastupující ozbrojený oddíl představují německé letouny bombardující město. Prvními oběťmi snášejícími se na zem a zároveň jedinými explicitně zobrazenými jsou zvířata v zoo. Pohled na válku, zakódovaný v obraze vyděšených, mrtvých a bloudících zvířat ze zoologické zahrady, působí mnohem silněji, než kdyby Kusturica zvolil „běžné“, v dnešní době médií tolik zprofanované, lidské oběti války. Emocionální vypětí způsobuje i využití obecného mínění o zvířecí bezradnosti a nevinosti. Situaci v zoo se podřizuje i rytmus

¹⁰² BLAŽEJOVSKÝ, J.: Studie: Žánrové aspekty filmových masakrů. In: Žánr ve filmu. Kolektiv autorů, NFA, Praha, 2004, s. 114.

hudebního leitmotivu, jenž prostupuje v různých modifikacích celým filmem. Tragédie se odehrává během několika málo záběrů v jednom časoprostorovém úseku, který narušují autentické dokumentární záběry získané z německého archívu. Kombinace skutečnosti i fikce tak uměle dotváří zdání reality a opět odkazuje k principu karnevalizace užitě ve filmovém díle (viz. Stamovy filmové kategorie, podkapitola 1.1.5.).

Záběry na neklidná zvířata v klecích kontrastují s Ivanovou každodenní rutinou ranního krmení a znervózňují diváka, který netuší co se bude dít. Podhled na vyděšené, dezorientované holuby s chaoticky mávajícými křídly, zmatené pobíhání tygra v kleci dává tušit blížící se nebezpečí, které potvrzuje i zvuková složka filmu: vřískoty opic a vzdálené, zatím těžko identifikovatelné, zvuky, později poplašné sirény a žádné hudební podkreslení. Kamera snímá stavbu klecí jak po horizontální tak vertikální ose a umocňuje tím bezvýchodnost situace - všude jsou jen uzavřené klece, žádný prostor ani možnost úniku. Zmatek navozují rakursy a střídání detailních pohledů do vystrašených zvířecích tváří, stále ještě nevědomého Ivanova obličejů a záběrů v celcích, jenž zvýrazňují místní neklid.

Útok přichází ze shora. Kusturica střídá letecké záběry z dokumentu - reálnými s filmovými - fiktivními, při nichž vybuchují granáty z letadla. Zvuk motorů letadel přehlušují první tóny plačtivých nářků žen zakomponovaných do chmurné písně, které obrazově doprovází rozbombardovaný prostor zoologické zahrady, obrazy mrtvých i polomrtvých zvířat a umírající Bambiny, kdy se objevuje jediný záběr na krev, jako doprovodný index nastávající invaze, války a předznamenává i Ivanovu smrt (viz. kapitola 2.1.2.). Posledním záběrem této scény je na zdánlivě apatického tygra a „otravnou“ husu, která ho pokouší štípáním do čumáku. Tygr zareaguje a

zakousne ji. Na jednu stranu může tento výjev znamenat, že škádlit svůj osud se nevyplácí (kdyby si Petar nehrál na vládce a strůjce života lidí držných v podzemí, nemuselo by vše dojít, tak daleko), také může zobrazovat vzpruhu a zpupnost balkánského národa proti nepříteli, (Markova kuráž s jakou se pustí do hledání nacistů a jeho následný boj za svou zem, když se dostane z podzemí), na druhou stranu se může jednat jen o komickou vložku k shození předchozí vážné situací a uvedení následující scény, která odlehčuje nastolený válečný problém. Tady nastává zlom v tematizaci války jako něčeho hrozného, smutného a beznadějného a nastupuje zcela odlišné hledisko, které běžně zobrazované válečné konvence obrací vzhůru nohama.

Podle definice „masakrové sekvence“ dochází v její závěrečné pasáži k zpomalení záběrů, lyrickým konotacím a obraz podkresluje teskná melodie. V *Undergroundu* plyne tato část sekvence sice v pomalém toku, ten je ale v kontrastu pouze se scénou karnevalového příchodu Marka a Petara s jejich přívrženci do města. Následující scéna nabourává pohled na masakrové sekvence tím, že nedochází k celkovému pocitu smutku, nostalgicky zbarvený hudební leitmotiv mizí, jediným kdo pláče je Ivan a rytmus se ustálil ve stejné hladině jako ve scéně v zoo, až v konečné části scény se zrychluje, to je ale dáno útekem do skrýše před nacisty a spěchem hlavních protagonistů.

Kusturica tragédii války karnevalizuje a tím ukazuje její podstatu. Patos scény v zoo schazuje uklidněním situace, (po náletech je třeba dát vše do pořádku, nasnídat se, dokončit milostný akt, uklidit sutiny rozbombardovaných domů, připomenout se milence a jít zneškodnit nepřítel). Využívá postupů karnevalizace k předvedení balkánské typologie charakterů a k rozvratu smutku. Hluboké a pravdivé se dá

ukázat cestou smíchu, která je jediná pravá, protože pouhý obraz skutečnosti nemůže postihnout celý problém, stále by byl složený jen z jednoho úhlu, ale smích je univerzální nástroj a dá se jím říci vše¹⁰³.

Karnevalizace také pomáhá scelovat všechny motivy (války, moci, peněz, nesvobody, ukázání charakteru balkánského muže, přátelství a podoby lásky - milenecké, manželské, bratrské a lásky k vlasti, životu, atd.) a narativní postupy filmu (od ryze vážného dramatického žánru tragédie, přes veselohru, grotesky po apokalyptickou vizi, mystérium a pohádkové vyprávění). Ostatně i v karnevalu dochází k „záměrnému bohatství stylů, zřeknutí se stylové jednoty, míšení vysokého a nízkého (to je i válce: ideje a zbraně), vážného a směšného“¹⁰⁴.

Postupy karnevalizace přeměňují tradiční pohled na válku tím, že ji doplňují o nesčetné druhy humoru: situační komiku, gag, ironii, satyru, grotesknost, atd., a dávají ji tak lidštější rozměr, čímž ji zároveň obohacují.

Tak např. prvky grotesky jsou zastoupeny v drobných, laškových etudách, které tvoří kolážovité minipříběhy rozeseté po celém filmu.¹⁰⁵ Hned v počátečním dějství jich je několik (např. Černého utření si bot kočkou, když utěšuje Ivana, že se mu zvířata vrátí - Kusturica směšnosti dociluje

¹⁰³ Motto režiséra Karla Vachka přesně vyjadřuje Bachtinovu definici pro smích: „smích má hluboký význam pro poznání světa, (...), je to zvláštní univerzální pohled na svět, (...), některé velmi podstatné stránky světa jsou dostupné jen za pomoci smíchu“. M.,M.,Bachtin: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Odeon, 1975, s.60.

¹⁰⁴ BACHTIN, M.,M: Dostojevsky umělec, Československý spisovatel, Praha, 1971, s. 147.

¹⁰⁵ V této kapitole uvádím pouze ty momenty, které se nachází v rozebírané scéně.

obrazovou vizualizací a zároveň se dotýká i slovní komiky. Druhým příkladem stejné sekvence je obraz slona, který Černému odnáší pár bot položených na okně. Znovu je tu užit humor v obrazové i zvukové podobě. Obrazovou směšnost podporuje jednak samotná přítomnost nezneklidněného slona a poté postava hysterického Černého ve spodním prádle a sítkou ve vlasech, což snižuje jeho post muže i vůdce v partyzánském odboji. Vtipným doprovodem této scény je slovní označení slona za koně.).

Asi neprůzračnější groteskní scéna s prvky karnevalizace, která zároveň trefně charakterizuje oba hlavní hrdiny a vzpomíná i Natálii, je ta, v níž dochází k náletům na Bělehrad. V záběrech s Markem se humorné prvky vyskytují v oblasti tělesné (ženino tělo, milostný akt, Markova groteskně zvýrazněná mimika) a ve faktu, že během všeobecné hysterie způsobené nálety, myslí na úplný opak, místo na reakci, destrukci a smrt, na akci, tvoření a zrození. Nechává se opečovávat prostitutkou s kyprými tvary, které slastně sleduje v zrcátcích. Ta si nejprve užívá sama, nucena snášet Markovo nevybíravé, sarkastické chování (napodobení sténání s ironickými úšklebky nebo ozdobení jejího mocného pozadí květem) a posléze, když se k ní přidá i Marko a dožaduje se její společnosti, prchá jen spoře oděná od Marka před nálety, označujíc ho za blázna. Klidný Marko dociluje orgasmu svépomocí, v okamžiku vyvrcholení, se v záběrech objevují bombové výbuchy a řítící se domy. Chování Marka svědčí o jeho egoismu, sobectví, touze ovládat chod věcí a neohlížet se přitom na rizika ani na ostatní.

Mezitím si Černý dopřává bohatou snídani v rodinném prostředí a taktéž se nenechává rušit okolním ruchem způsobeným bombardováním. Už samotná mizanscéna snídaně vytváří vtipný kontrast s vážným faktem invaze fašistů. Vážné se snižuje na směšné a naopak směšná situace se snídání je

v pietním přístupu Černého povýšena na vážný akt. Komičnost a absurdnost potruhuje i tvrdohlavé až dětské trvání si na svém: „*Jak můžeš jíst? Můžu, na just, mám chcípnout hlady?*“¹⁰⁶ Od záměru se v klidu a nerušeně se nasnídat ho odradí až lustr, který spadne doprostřed stolu. Černého prudká reakce, kterou vyvolal uvolněný lustr, odpovídá jeho přirozenému naturelu. Je tvrdohlavý, výbušný, nerad se řídí pravidly, pokud si něco umane, těžko ho někdo může zastavit (odhodlané překousnutí elektrického vedení u světla, které jeho postavě dodává také jakousi mystiku), za svou pravdu a zem je ochoten položit i život.

Obě scény spojuje společný princip příznačný pro karnevalizaci a zároveň vystihuje jejich charakter i danou situaci. Oba si nebezpečí okolo nich nevšímají a věnují se svým drobným radostem, jako by se nic nedělo, jakoby jen oni dva zůstali mimo čas a místo. Oba se oddávají slastem souvisejícím s tělem (milování/jídlo) a vychutnávají si je navzdory okolnímu zmatku. Z letargie je vytrhne až celkové narušení jejich užívání si, zásah zvenčí, který se jich bezprostředně týká (lustr/úprk prostitutky), žádné bomby padající na ostatní lid, domy, ulice.

Karneval převrací hodnoty třídní hierarchie, vyznává rovnoprávnost, je oslavou života ve všech jeho podobách, tedy i smrti, protože smrtí život nekončí, ale naopak začíná, odehrává se v prostorově vymezeném místě (náměstí, předem určené trasy pochodů), odvíjí se v daných časových termínech, které se cyklicky opakují, libuje si v tělesnosti, karikatuře, absurditě, grotesknosti a mystériích, obsahuje i rituální prvky (svátky úrody a oběti za lepší úrodnost,

¹⁰⁶ Tamtéž.

masky, obřady smrti - pohřební hostina, iniciační obřady - svatební hostina, narození).

Všechny tyto podněty svým způsobem nabízí i válka. I vojáci se oblékají do kostýmů - uniforem, na stejnou úroveň může být postaven dělník i právní, nezáleží až tak na tom kdo jsem, ale jak umím zacházet se zbraní a kolik mám odvahy, i válka se odehrává v předem určených prostorech (fronty, okupované města, zem, která je ve válečném stavu oproti okolnímu světu), i válka bojuje za rovnoprávnost (demokracii, stejná práva utlačovaných, za svobodný stát), i ve válce lze najít absurditu (konečné výsledky, důvody, projevy vládních činitelů), ironii, cynismus, rituální prvky (vojáková modlitba, talismany) a samozřejmě válka bere život, ale může ho i dát (v některých zemích trvá válečný stav, tak dlouho, že se během přirozeného i násilného umírání, se rodí i nový život, popřípadě udělení milosti, propuštění ze zajateckého tábora). Koloběh života i smrti je neustále přítomen, tak jako v karnevalu. Jen čas není ohraničen přírodními cykly, ale termíny danými generály, popřípadě vládními vyslanci za mír z okolních států. Karneval i válka jsou záležitostí masy.

Kusturica tedy motivy karnevalizace i války mísí v jeden kompaktní celek. Karnevalizace se objevuje i v místech rituálu a válka stejně tak (viz. svatba v podzemí, sebevražda Ivana). Karneval je alegorií války a naopak. Přirovnání války k bláznivému karnevalu má své opodstatnění v rovině vnímání a oba aspekty rozvrací daný stav věcí: *„Karnevalový život, to je život vykolejený ze své obvyklé dráhy.“*¹⁰⁷

Válečnou a groteskní linii a jejich vzájemnou návaznost lze vysledovat i v titulcích. Válka nese název kapitol. Groteska se zase projevuje ve formálním ztvárnění podávané

¹⁰⁷ BACHTIN, M., M.: Dostojevskij umělec, Československý spisovatel, Praha, 1971, s. 167.

informace. Orámovaným titulek, připomíná svou grafickou podobou filmové grotesky. Titulky volně navazují na začátku každého dějství, popřípadě uvozují nástup dokumentárních materiálů a označují místa konání. Německé dokumenty ukazující nadšené vítání nacistů Chorvaty s germánskou oslavnou písní Lili Marlene, která je mimo jiné slyšet ještě i u příležitosti smrti Tita, jako jemné naznačení přímo úměrné osy mezi všemi totalitními mocnostmi a velikány.

2.5.1.1. *Hezké vesnice, hezky hoří a Underground*

Princip karnevalizace, užitý za účelem zjemnění tematiky, nikoli k nacionální propagandě nebo k znevážení válečného mýtu vůči nepříteli, můžeme nalézt i ve filmu *Hezké vesnice, hezky hoří*. Pro stylovou, časoprostorovou (podstatná část děje se odehrává v tunelu, který podobně jako podzemní prostor v *Undergroundu* představuje motiv nesvobody a návratu k dětství, i když v *Undergroundu*, je to spíše obraz bezpečného lůna matky, než-li vzpomínky na kamarádské pouto udržované v dětství, jako tomu je v případě *Hezkých vesnic*) i tematickou podobnost s *Undergroundem* jsem se rozhodla uvést v tomto oddíle i tento film.

Dragojević ve svém filmu nabízí syrovou podobu války, kterou ale polidšťuje prvky karnevalizace. Film *Hezké vesnice, hezky hoří* válku nepředstírají. Obrazy bojů jsou nasnímány na skutečných frontách za války v Bosně, kdy se film točil. Do reálné ale i filmově fiktivní tragédie vplétá komiku drobných klauniád v podobě postav vojáků (vzájemné popichování Srbů v tunelu jejich bývalými „sousedy, kamarády“ Muslimy, kteří je drží v zajetí, pítí jejich exkrementů doprovází vtipné narážky na Coca Colu bez cukru, atd.), vzpomínek na dětství (kdy Muslim a Srb nedokázali zplodit ani

jednu slzu za velkého Tita, když se z rozhlasu dozvěděli o jeho smrti a snažili se napodobit i pochopit pláč pošťákovy milenky, která ustala v tělesné rozkoši jenom proto, aby uctila jeho památku), v hudebních konotacích (např. ve scéně masakru, kdy na pozadí ohně a bojů tančí voják se samopalem v ruce na popový hit opěvující Jugoslávii - *Vivat Jugoslavia*, přičemž oslavující násilně ztmelený kolos se hroutí stejnou silou jakou vznikl) a narážkách na tu druhou stranu (např. v polorozpadlém domě je nejprve úkryt Muslimů, kteří pomocí zkazek na zeď posílají Srby do „oněch míst“, poté se situace obrátí a stejná usedlost se stává útočištěm pro Srby, kteří nápis vyretušují a místo něho napíší odkaz pro Muslimy ve stejném znění).

Hezké vesnice, hezky hoří postrádají rovinu mystiky, rituální obřady, pohádkové vyprávění, zároveň v nich je ale zachycen reálnější, drsnější, pravdivější a aktuálnější obraz balkánských hrdinů dneška, bez mytologického patosu a odkazu jako tomu je u Kusturici a tím jsou i více kritičtější k současnému stavu. Narativní linie příběhu je jednotná, mozaika složená ze vzpomínek, pobytu v nemocnici, v tunelu i z demonstrací na sebe logicky navazuje.

Karnevalizace skutečnosti pomáhá ustát v přijatelné podobě všechny hrůzy, které divákům Dragojević předkládá. „*Skutečný smích, ambivalentní a univerzální, nepopírá vážnost, ale očišťuje ji a doplňuje.*“¹⁰⁸ Masakrové scény šokují ve své samozřejmosti, strohosti a přímosti. V *Undergroundu* tyto scény nevyvolávají takové zděšení, protože jejich explicitní zobrazení odhaluje jiné stupně vnímání právě viděného, divák

¹⁰⁸ BACHTIN, M.,M.: *Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Odeon, 1975, s. 101.

se přesouvá do mystické či rituální roviny, nebo následné scény, svou vaudevillovskou strukturou, bourají tragický rozměr předcházejících událostí a také jsou pouze dvě v celém filmu.

Navíc tyto scény „předkládají ideologický argument způsobem, jenž maximalizuje jeho přesvědčivost a zároveň minimalizuje prostor k jeho zpochybnění“¹⁰⁹. Takže masakrové scény plní funkci názorového stanoviska režiséra, nebo chcete-li ideologickou, a mučednickou, která je přítomna např. v smrti Ivana. Divák se tak stává svědkem událostí, ztotožňuje se všemi přítomnými aktéry, za pomoci filmového plátna prožívá stejnou bolest, stejný boj a stejnou smrt jako filmové postavy. Pocit skutečnosti mu dodává aktuálnost zpracovaného tématu, nasnímání scény, popřípadě dokumentární záběry nebo autentické místo válečné tragédie. Stává se tak účastníkem podivného krvavého mystéria.

2.5.2. Druhá podoba války

Druhá a zároveň poslední vzpomínaná masakrová sekvence zobrazuje smrt Marka, Natálie i Ivana. Tu ale Kusturica zanechává nedotčenou smíchovou kulturou, nepoužívá postupy karnevalizace, ani komiky nebo groteskních prvků. Obraz jejich skonání, ať už v podobě Ivanovy sebevraždy, nebo v okolnostech nedobrovolného odchodu Marka a Natálie v sobě ukrývá rituální podoby smrti. Nachází se tu další rozměr Undergroundu, který byl rozkryt v druhém oddílu filmu, tedy v části, která se odehrávala převážně v podzemí.

¹⁰⁹ BLAŽEJOVSKÝ, J.: Studie: Žánrové aspekty filmových masakrů. In: Žánr ve filmu. Kolektiv autorů, NFA, Praha, 2004, s. 116.

„Masakr“ v pravém slova smyslu je vykonán během jednoho obrazu a to v okamžiku, kdy do zajatých vojáků střílejí příslušníci vojska Černého. Bez sebemenšího zaváhání jako by šlo o rutinu a lidský život nebyl ničím výjimečným. O tom může svědčit i obraz prasat ožirajících mrtvoly vojáků. Scéna s Markem a Natalitou se odehrává v téměř rychlém sledu, bez zbytečných emocí ze strany popravitele. Nejprve jsou obviněny z profitování z válečného stavu v podobě výdělečných obchodů jakým je prodej zbraní a poté je Černým vynesena rozsudek smrti nad zrádci země. Voják prostřelí těla skrz na skrz, polije je benzínem a zapálí. Pojízdný hořící vozík jezdí dokola kolem piedestalu Ježíšova kříže, jehož hlava směřuje k zemi. V této scéně je zachyceno hned několik hlavních motivů, které se prolínají celým příběhem. Motiv války se tady uzavírá, dál jej Kusturica nijak filmově neřeší. Zároveň dochází ke spojení tématu války s motivem peněz, moci, viny a přátelství.

Ve způsobu řešení kompozice scén umírání v této sekvenci válečný motiv ustupuje do pozadí (zastřelení zajatců, zastiňuje obraz smrti Ivana a motiv jeho sebevraždy, stejně tak jako význam smrti Marka a Natálie). Tomu nasvědčuje i vizuální podoba těchto posledně zmíněných smrtí. Samotné smrtelné zranění Marka a Natálie i jejich vzplanutí je, jak už bylo zmíněno, zobrazeno stroze. Jejich konečnou pouť ale snímá kamera dlouhými záběry, staticky sleduje kroužení jejich křesla, centrálním bodem se stává převrácená podobizna Ježíše, se stejnou naléhavostí a tklivostí zaznívají smuteční variace ze základního hudebního leitmotivu, které doprovázely hrůznou scénérii, odehrávající se za náletu v zoologické zahradě. Černý nad jejich skonáním, které bezmyšlenkovitě způsobil, pláče, v čemž nastává naopak posun od scény bombardování města, teprve tady si naplno uvědomí, co všechno

mu válka vzala a v čem spočívá její nebezpečí a její podstata, protože při prvním setkání mu spíše dala (výdělek, možnost stát se hrdinou a být dočasně svobodným ve svém nevědomí).

Válka už není jenom otázkou nebes (první explicitně ukázaný válečný útok viděl divák prostřednictvím leteckých náletů, jak v dokumentu, tak ve filmovém zpracování), tedy něčeho, co je nám vzdáleno, útočí z pevné půdy (zbraně, tanky, vojáci) pod jejich nohama a tím pádem se jich bezprostředně dotýká.

Tato podoba války se odehrává v osobní rovině a zároveň alegoricky zachycuje osud celého Balkánu. Není bezejmenná, oběti mají své jména. Proto na nás její obrazová stylizace působí silnějším dojmem než střelba do anonymního davu. V tomto obraze se spojuje mystika i část rituální atmosféry, válka dostává vážnou podobu, podobně jako smrt.

2.5.2.1. Válka - motiv smrti - jejich symboly

Tematizace smrti v sobě nese symbolický náboj a odkazuje k tradičním pohanským i křesťanským rituálům. Smísením těchto dvou odlišných tradic dodává Kusturica do filmu i prvky z reálného prostředí. Vždyť ani samotný Balkán (Srbové jsou ortodoxní pravoslavní věřící, kdežto Chorvati přijímají římsko-katolickou víru) není ustálen hned mezi několika náboženstvími a zároveň je ovlivněn i starými tradicemi.

Smrt v *Undergroundu* rozdělují do několika kategorií, do nahodilé (Jovanova nevěsta), přirozené (smrt Very při porodu, Titova smrt), násilné (Natálie, Marko), pod vlivem ideologie (smrt „pravého“ německého oficíra i herce, který ho ztvárňuje

v právě natáčeném filmu, Jovanova smrt) a jako jediné možné východisko ze zoufalé situace (Ivanova sebevražda a Černého dobrovolné ponoření se do studny s vodou, v které se zrcadlí obraz jeho hledaného a milovaného syna). Každá smrt nastává za jiné situace, odehrává se v jiném časovém měřítku i prostoru, každý umírající skonává z jiných příčin a pro jiné důvody.

První válečnou obětí se stává Jovan, kterého sice nezastřelí příslušníci armády ve výzvědném vrtulníku, jeho život skončí, protože na něho otec zapomene. Ale otec ho ponechá osudu právě pro vrtulník, který chce sestřelit, aby se „fašistům“ pomstil za léta strávená v podzemí. Jovanova smrt vypadá na první pohled zbytečně, ale smyslem je jednak poukázat na další tvář války, kvůli níž bezdůvodně umírají nevinní lidé. Za druhé se opět setkává se svojí milou, aby se na konci jeho život spojil s životy ostatních příbuzných a obyvatel podzemí, tedy nachází se v koloběhu věcí, které on sám nemůže nijak ovlivnit. A za třetí pomůže otci si uvědomit nesmyslnost válečných bojů i honění „fašistů“, protože jeho blízké mu to nevrátí. Když spatří Jovanův obličej ve studni, bez váhání se za ním vydá a kruh živých i mrtvých se uzavírá, aby se ke konci filmu znovu otevřel.

Kusturica si s motivem smrti nepohrává prvoplánově a nepromyšleně, ale uvádí ve funkčnost pravidlo starých, neevropských kultur, že smrt¹¹⁰ není nic konečného a není nutné z ní mít pocit strachu. *„Smrt je spíše přechodem*

¹¹⁰ Smrt není konečným stádiem ani u křesťanů, ale v jejich pojetí se smrt stává pasivním činitelem, protože v ráji se duše již nevyvíjí a nemůže sublimovat do nové, dokonalejší podoby nebo do stavu, který jí umožňuje nový návrat do života. Smrt není pojata jako karmická a tedy i rituálně cyklická obnova duše.

*k jinému způsobu bytí, a proto je spojována se symboly, iniciačními obřady, znovuzrozením nebo vzkříšením (...) Smrt je nejvyšším iniciačním zasvěcením.*¹¹¹ Ivan, Marko, Natálie, Černý neumírají se strachem, ale s odevzdaností svému osudu, smrt jim přináší vykoupení i alibi. Symboly smrti lze rozdělit na mytologické a křesťanské. Ty první představuje např. dvanáctáka, jehož poselství lze chápat jako předznamenání smrti Jovanovi milé a rozloučení se s ním, její závoj ve vodě pak naznačuje jejich společnou cestu.

Křesťanské symboly se vyskytují především na pozadí Ivanovy sebevraždy a smrti Marka s Natálií, posléze se spojují se symbolem Balkánu. Křesťanské atributy, které jsou rozestavěny v záběrech s konajícím Ivanem, postrádají ale své původní postavení, respektive jsou přetransformovány do svých pokřivených symbolů. Logika přestává fungovat jak v případě válečných konfliktů, tak v případě víry. Náboženská ikonografie je postavena vzhůru nohama - obrácené postavení Kristova těla (tento motiv se objevuje už ve filmu *Dům k pověšení*, jako úsměvné pohoršení Krista nad činem mužem, který z očí mrtvoly sebral mince), stejně jako balkánská krajina ve válečném stavu, v které se místo živelného tance, bujarého veselí a zpěvu, ozývá střelba. Kamenný kříž stojící osamoceně uprostřed válečné vřavy rezignuje na nápravu, pochopení nebo požehnutí. Polorozpadlý kostel, jehož zvon se naplno rozezní v momentu Ivanovy smrti, jen dokládá nesmyslnost a zbytečnost aktu války. Ale to, že odolal okolnímu běsnění a stále se hrdě tyčí mezi tanky, kulometry a vojáky, dává jistou naději k přežití a k ne úplnému zničení krajiny.

¹¹¹ ELIADE, M.: *Mýty, sny a mystéria*. Praha, Oikoyemh, 1998, s.43.

V druhém plánu pokřivené symboly křesťanství, jejich znevážení a neúcta nemusí tak úplně znamenat jen negaci viděné vážnosti a velikosti. V karnevalové tradici se víra a náboženský mysticismus nikdy neuctíval, tudíž jejich převrácení může představovat nízkost a tedy polidštění Boha. Shození ho pod lidskou úroveň, protože on se znovu nenarodil¹¹², jako všichni ostatní. „Člověk je největší ze všech bytostí, počítaje v to i nebeské duchy, protože nepředstavuje pouze bytí, nýbrž i vznikání“.¹¹³

Zatímco ostatní členové ostrova vykonali poslední pouť skrze vodu, Ivan její očistný účinek nepotřeboval. Očistcem bylo pro Ivana podzemí. Zavraždění bratra bylo nevyhnutelným procesem, předposledním krokem k jeho vypořádání se s minulostí. Přičemž klíčovým momentem se stává kruté zjištění o rozpadu Jugoslávie, které zapříčiní Ivanovo prohlédnutí o zradě vlastního bratra, čímž ztrácí veškeré naděje a víru v dobro bratrových skutků. Již nemá pro co žít. Jeho následná sebevražda pak představuje logický čin, který nevedl k věčnému zatracení, ale naopak k vzkříšení a prozření. Markovo zvolání: „Zabít bratra je hřích.“¹¹⁴ Je plané. V tomto případě výrok neplatí, neboť hříšníkem je on sám. Ivan je pouhým nástrojem svých instinktů a všechny jeho činy jsou tudíž čisté a odpustitelné. Jeho duše se převtělila do husy, která za zvuku kostelních zvonů vylétá z válečného dýmu ven z kostela.

¹¹² Myšleno konkrétně v tomto filmu, nikoli obecně.

¹¹³ BACHTIN, M., M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Odeon, 1975, s. 239.

¹¹⁴ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

Husy jsou symbolem Balkánu. Jejich hejna jsou přítomna všude i ve všech Kusturicových filmech¹¹⁵ a ani *Underground* není výjimkou. Husy představují duši Balkánců, neboť v rámci mytologie byly dřívějším obyvatelstvem uctívány jako posvátná zvířata. Ta jim dávala obživu a jejich bělostné peří pro ně představovalo čistotu jejich vnitřního já (viz. spjatost s rodinou - hejno, které husy tvoří, jistá balkánská animalita, odlišnost jejich myšlení od západního i evropského, které nebylo zatěžkáno civilizačními pojmy a postupy, spjatost s přírodou, hluboká úcta k tradicím, ale i národní hrdost a tvrdohlavost - dráždění husy polomrtvého tygra štípanci do tváře v prvním dějství, na kterou doplatila. A i když se tygr zmohl na poslední útok v jeho životě, mohl tento čin signalizovat konečné zavlnění a zborcení totalitní moci na Balkáně, která brzy padne, protože hus je v poměru s tygry několikanásobně víc. Navíc tygr není balkánské zvíře, musí žít v kleci na rozdíl od svobodných hus, které se potulují na každém kousku balkánské země s takovou samozřejmostí, jako by jim patřila, a kdyby jich v ten osudný okamžik bylo celé hejno, tygr by se na odpor ani nezmoohl).¹¹⁶

O Ivanově neposkvrněnosti může svědčit i přítomnost bílého koně, který mimochodem proběhne za Ivanovými zády ve chvíli, kdy utluče svého bezmocně usazeného bratra na invalidním vozíku a odevzdaně pronese: „Bože odpust' mi.“¹¹⁷ Jako by mu vyšší moc v obraze bílého koně posílala náznak odpuštění.

¹¹⁵ Nejen v jeho filmech, ale i ostatních Balkánských režisérů, např.: S. Dragojević, Petrović, B., B. Nikolić.

¹¹⁶ DUDKOVÁ, J.: *Underground. Nevedomie, Nesvoboda a mýtus*. Disertační práce, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského Bratislava, s. 44.

¹¹⁷ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

2.5.2.1.1. Smrt - motiv vody

Smrt jako iniciační obraz se naplňuje v poselství Veriny smrti. Akt zrození Jovana se stává iniciačním obřadem. V rámci Kusturicovy hry s vyjadřovacími prostředky a využití detailů rekvizit, lze v této sekvenci rozpoznat nejen prvky z rituální oblasti, ale také z principu karnevalizace (viz. osobité ztvárnění tohoto okamžiku - zdrojem životadárného světla se stává dynamo upevněné na kole, na němž Ivan vši silou šlape, aby zintenzívnil proud světla). Jovan se narodil, aby matka mohla zemřít, a naopak. „Konec musí být těhotný novým začátkem, stejně jako smrt je těhotná novým zrozením.“¹¹⁸ Pro oba dva v podzemí nebylo místo, nehledě na fakt, že Vera představovala, i když jí byl dán prostor jen v malém časovém úseku, vidoucí element, který by se nenechal tak snadno oklamat jako její muž. Samotný porod se neobešel bez asistence lačného publika na netradičním místě a, jak již bylo popsáno výše, bez karnevalových eskapád, které ve vážné situaci vyvolávaly pocit smíchu. Tedy princip převrácení naruby, vážnost pojata s humorem a porod odehrávající se místo na světle v podzemí (tedy místo nahoře dole).

Dalším iniciačním obřadem smrti prochází Jovan a jeho nevěsta, mysticismus této podávané spočívá, kromě poslání a významu, také v její vizualizaci. Je to, hned po Ivanově, Markově a Natalijině smrti, bezesporu jedno z nejpůsobivějších ztvárnění smrti v *Undergroundu*, respektive jejich obraz pod vodní hladinou (Jovanovo a Jelenino objímající se tělo, jejich polibky, dojaté výrazy v tvářích, společné odplutí s rukami přimknutými k sobě a vlající, bílé šaty se závojem, které symbolizují jejich nevinost).

¹¹⁸ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Odeon, 1975, s. 223.

Jovanovo shledání se smrtí je pro něho paradoxně šťastným okamžikem, kdy si ani neuvědomuje, že umírá, neboť se k němu vrací jeho vyvolená. Prchavá a nevinná krása této momentky, která svým obsahem navazuje na poetiku zobrazenou při svatební hostině, jemně poukazuje na ruského malíře 20. století Chagalla.

Nekonečnost okamžiku zdůrazňují zpomalený, dlouhý, statický záběr. Hudba se naopak z pomalejšího rytmu a smutného nádechu tónů vrací do veselejší a rychlejší podoby. Jako by mimoděk zdůrazňovala tragédii otce, který dal přednost nepříteli, když se za ním vrhl a ponechal syna neplavce na pospas vodě a tím se ho i dobrovolně vzdal. O synově důležitosti v tomto okamžiku svědčí i Petarovo povzdechnutí: „Kde je ten kluk, ten mi de na nervy.“¹¹⁹ Úlek a zpanikaření přijdou až po této prvotní reakci. Jeho zmatené hledání pod vodní hladinou ho uvězní v síti, která symbolizuje chycení se do vlastní pastí (upřednostnil sebe, své nacionální pudy před svoji rodinou), na smrt ale ještě není připraven, ještě neprošel dostatečným očištěním, ještě musí „trpět“ a uvědomit si podstatu života, aby se mohl znovu narodit.

2.6. Mystérium v podzemí

2.2.1. Studna - voda a jejich symbol

Podvodní hladinou projdou postupně všichni, kteří se na konci shledají na ostrově. Vodní element zastupuje křest jejich nového života. Podobnou spojnici mezi světem živých a mrtvých tvoří již studna, která v podzemí zabírá přesně jeho střed. „*Střed je zónou posvátnosti - zónou absolutní reality.*

¹¹⁹ E., Kusturica, *Underground*, 1995.

*Cesta vedoucí ke Středu je 'svízelnou cestou', což se projevuje na všech úrovních reality. Cesta k sobě vede cestou ke středu. Obřad přechodu od profánního k posvátnému, tj. od efemérního a iluzorního k realitě a věčnosti, od smrti k životu. Dosažení 'středu' se rovná posvěcení, iniciaci: po existenci, která byla ještě včera profánní a iluzorní, následuje existence nová reálná, trvalá a účinná.*¹²⁰

Studna představuje „Axis mundi“ tzv. osu světa, tedy kosmickou spojnicí mezi Nebem, Zemí a Podsvětím. „Axis mundi“ v náboženství většinou symbolizují posvátné hory nebo chrámy, v mytologii nebo v kmenových osadách udržující šamanské tradice zase symbolizuje cestu, po které lze stoupat k univerzu, do kosmických sfér, které odhalují příchozímu věčnou pravdu. Křesťanská symbolika „axis mundi“ tu funguje ve spojení Země (povrch) s Podsvětím (podzemí), voda symbolizuje očistu, znovuzrození (tedy i odkaz na Jana Křtitele), ale Nebe chybí.

Voda zároveň symbolizuje onu cestu k poznání, čemuž nasvědčují i vzpomínky a paměť znovu narozených, proto nemůže být konec označen za ráj nebo nirvánu, neboť tam nás netíží svědomí a vzpomínky. Vzniklý nový počátek na konci filmu spíše odpovídá jevu vyskytujícímu se v mýtu, připomíná znovu opakující se archetyp, vzor, který už tu jednou byl, stal se, takové jednání ruší čas. Došlo k porušení profánního času a vzniká čas sakrální - mimočasová přítomnost, která je posilována individuálními vzpomínkami hlavních postav na čas předchozí.

„(...) studna a vodní živel nabývá důležité afektivní, mýtické a vizuální postavení. Studna je propojená s vodami,

¹²⁰ ELIADE, M.: Mýtus o věčném návratu (archetypy a opakování).

Oikoymenh, Praha, 1993, s. 19.

které spojují svět živých se světem mrtvých, ale i s Dunajem - a Dunaj funguje jako kvazimýtická řeka, jako místo upozorňující na hranici mezi 'světem' živých a mrtvých - ale i mezi geopolitickými územími".¹²¹

Tzv. geopolitickou nebo-li globální úlohu zastává i spletitý uzel chodeb v podzemí v třetí části filmu, v němž migrují lidé z různých krajin, odlišných barev, kultur a vyznání.

O Studně jako symbolu brány do světa mrtvých, vypráví i mytologická legenda o Orfeovi, který ale nad vládou mrtvých zvítězil a svou milou si odnesl zpět na zem, na rozdíl od mužských představitelů *Undergroundu*. Také tklivý tón, který se line z chlapcových houslí a vtíravě se vrývá do duše, má cosi z této báje, neboť podobný hudební motiv nesla u Orfea lyra.

Dalším nedílným důkazem o posvátnosti studny je vzkříšení polomrtvého Černého vodou ze studny, která je podle slov obyvatel podzemí léčivá.

2.2.2. Symbol světla

Studna tedy zastává post posvátnosti - má moc léčit a uzdravovat, čímž se stává nadějí a tedy i symbolem světla. Samotné podzemí jako metafora tmy, negace, zatemnění v sobě nese prvky magičnosti i ve „světelném“ smyslu v možnosti vykonávat profánní i sakrální obřady (viz. iniciační obřad svatby) a ponechává příležitost pro konání zázraků (viz.

¹²¹ DUDKOVÁ, J.: *Underground: Nevedomie, nesvoboda a mýtus*. In: disertační práce, Filozofická fakulta, Universita Komenského Bratislava, s. 67.

nepochopitelné ujmoutí se, vzrůst a zazelenání se stromu v tomto prostředí bez životadárného slunce).

Symbyly světla i tmy v podzemním prostoru se vzájemně prolínají. Na první pohled se může zdát, že každý symbol představuje samostatnou linii příběhu. Prostor nad podzemím může být, z hlediska patrné sluneční aktivity, chápán jak symbol pro světlo a podzemí tedy jako symbol pro tmu. Oba symboly odděluje nejenom prostorové měřítko, ale také časové. Na povrchu zemském plyne čas v jiném, skutečném toku, dole v podzemí se čas opozdil (hodinář jej záměrně ovlivňuje, aby držel obyvatelé v časovém nevědomí). To jsou ale pouze primární ukazatelé. Světlo na zemi představuje pouze jeho fyzická přítomnost, ta symbolická chybí. Marka s Natálií tíží špatné - černé svědomí, nezplodili dítě - světlo života a v konečné části příběhu se na povrchu odehrává válka - temnost.

V podzemí sice lidé žijí v nesvobodě, ale užívají si ji, plodí děti, uzavírají manželství z lásky, jejich nevědomí je pro ně štěstím, nejsou zatíženi vinou, žijí v harmonii. Tmu tedy představuje jen absence slunce, kterou ale při důležitých, symbolických, světelných okamžicích doprovází proud umělého osvětlení. Symbol tmy do podzemí přináší až příchod Marka s Natálií na svatbu. Následné zničení podzemí představuje prolnutí tmy a světla, jak po stránce symbolické, tak i fyzické. Tímto činem dochází ke spojení dvou odlišných časů i světů a začíná se odvíjet nový, společný svět i čas (ručičky hodin v podzemí začínají dohánět zmeškaný čas rychlým otáčením v před). Tento skutek, také způsobí pozdější prohlédnutí Ivana, ke kterému dojde při oslavě Nového roku (opět symbol nového času, v kterém lze rozkrýt prvky karnevalizace, viz. kapitola 2.4.2.)

Prvním okamžikem světla ve sklepě je narození Černého syna Jovana (světlo ve fyzické příležitosti představuje dynamo na kole). Druhý vpád světla se odehrál ve chvíli, kdy se k nohám obyvatel sklepení sesunul poraněný Černý (fyzickou přítomnost světla, která potrhuje symbolické vyznění scény, zajišťuje obrovská lampa). Lidem v podzemí se navrátil velitel a hrdina a on se cítí být potřebným a spásou pro celý svět. Třetí světelný okamžik lze přisoudit Natalijině náhlé přítomnosti v podzemí (v této scéně ke změně světelné intenzity nedochází, světlo v podobě lustru oslňovalo její postavu pouze na hoře, v podzemí je její tělo v stejném světelném tónu jako ostatních postav). Její pád na dlážku, takřka pod nohy Černého, působí jako zjevení anděla, jako by spadla z nebes. Díky jejímu „sestoupení“ přichází dolů i Marko. Tady se světelný okamžik láme do tmy, protože dochází k odhalení pravdy v případě Markovy zrady ohledně Natálie, kterou ukradl Černému. Černý Natálii nic nezazlívá, naopak její „miluji tě“ mu prosvětlí již tak radostný den a ještě více mu zahalí srdce i rozum do blažené nevědomosti.

Čtvrtou pozitivní událost v podzemí představuje Jovanova a Jeleninina svatba. V této scéně jsou zachyceny jak prvky karnevalizace, tak rituálu. Kusturica oslavě nově vznikajícího života, jakým sňatek bezesporu je, ponechává mytologický smysl. Karneval a groteska tu stojí spíše v pozadí, na rozdíl od svatby v jeho dalším filmu *Černá kočka, černý kocour*. Sňatek Jovana a Jeleny pojímá mysticky jako „odraz mytických prototypů, (...) jenž jsou opakovány, protože původně byly posvěceny bohy, předky nebo hérovy“¹²².

¹²² ELIADE, M.: Mýtus o věčném návratu, Oikoymenh, Praha, 1993, s.10.

Tím dává tuto „posvátnou“ dvojici, do kontrastu s „pouze světským“ a ne bezchybným vztahem Marka a Natálie (nemilují se, ale potřebují, žijí ve lži) a Natálie a Černého (oba si vzájemně slouží jako náhrada za nedostupný ideál, navíc Černý ji vymění za válečné hrdinství, tak jako syna, kterého zmanipuluje svými vizemi o fašistech, aniž by bral v potaz jeho nevědomost v tomto směru, protože pro něho je otcovo vyprávění o válce pohádkou, bájí).

Svatba tu tedy funguje v prapůvodním smyslu a jako přijímací rituál se řadí mezi tzv. iniciační rituály, které mají „obdobnou vnitřní strukturu jako kalendářní obřady Nového roku“¹²³. Jejich posláním je sociální regenerace. V podzemí se na rozdíl od povrchu, tedy v bytě, kde bydlí Marko s Natálií, jejichž vztah není posvěcen a tudíž předurčen k plození potomstva, rodí děti. Symbolu Nového roku jako počátku slouží nejen svatba, ale i poslední a zároveň definitivní vstup světla do podzemí, který zapříčiní opice Sony, jenž se chopí atrapy tanku a vezme osud všech přítomných do vlastních rukou.

Ač se tedy tato svatební sekvence štěpí do jiných motivů a symbolů, které již nejsou nositely „světla“ (zrada, nevědomí, válka, peníze v podobě kufru plného bankovek – svatební dar od Marka), v pojetí svatebního aktu zůstává Kusturica věrný tradici a dodržuje její rituální význam. Tak např. samotný výjev nevěsty, která se vznáší na podivném stroji, její vlající třásně z věnce na hlavě a poletující kousky svatebních šatů v rytmu cikánské muziky připomínají pohádkové malby ruského malíře Chagalla a zároveň vdechuje záběru mystiku věčné lásky, která provází každou mytologickou dvojici. Na poetický až zasněně magický okamžik, kdy se

¹²³ BUDIL, I.,T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Praha, Triton, 2003, s.296.

nevěsta sklání nad Jovanem k poslednímu polibku, navazuje, svým vyobrazením, scéna, v které se zarmoucená nevěsta pomalu sesune do studny, kam také odhodila svatební kytici.

Svatební rituál Kusturica pouze doplňuje o karnevalové prvky, které se staly přirozenou součástí každé svatby. Průvodním atributem karnevalového spodobnění sňatku jsou svatební hostiny, jejichž funkcí je „dovršení, které v sobě obsahuje nový počátek. *Hodovní oslava je univerzální: je to triumf života nad smrtí*“.¹²⁴ Ve filmu také slouží k odlehčení situace a tragických událostí. Volně se směšuje profánní a sakrální. Nejenom hojnost jídla, pití, tanec (vyjma pití a tance Natálie, jejíž počínání pramení z tragické skutečnosti, jakým je oklamání svých nejbližších a existence ve lži), všeobecné radovánky, korpulentní tělo nenasytné dámy - vytváří pocit veselí. Humorný element představují i hudebníci, jejich drobné výstupy s dětmi a míčem se odvíjejí v samostatných komických etudách. Taktéž se stávají posly předtuchy o katastrofě, tím ale, že toto slovo nahlas omílá stále dokola jeden a týž podnapilý hudebník, kterého nikdo neposlouchá, dostává vážná skutečnost vtipný příměr. „*Hyperbolizace je nejpodstatnějším znakem groteskního stylu*“.¹²⁵ Hyperbolizaci Kusturica umocňuje zrychlováním rytmu i vizuální stylizací, kdy se kapela, stojící na otočné, kruhové desce, nezadržitelně točí kolem dokola.

¹²⁴ BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s.223.

¹²⁵ Tamtéž, s. 239.

2.2.3. Symbol tmy

Jak jsem zmínila za začátku podkapitol, se symboly světla kontrastují a vzájemně se prolínají symboly tmy.

Tma se v podzemí objevuje především v motivech nevědomí, nesvobody a v charakterových vlastnostech postav. Rozhraní mezi smutkem a veselostí představují samotné postavy, jejich duše a motivy s jakými svatbu oslavují (Černý chce Marka s Natálií opít, aby mohl uniknout ven a pozabíjet nepřátele, Natálie oslavuje, protože jí alkohol přináší chtěné nevědomí a Marko oslavuje z povinnosti).

Podzemí není pouze synonymum pro slova temné, tmavé, negativní a ilegální. Underground znamená v přeneseném slova smyslu také „na okraji“, v umění se tento výraz využívá pro směr, který nejde s modelovým „oficiálním“ proudem. Podzemí v *Undergroundu* splňuje všechny tyto prvky. „Na černo“ se v něm vyrábějí zbraně, jejich ideologie se v průběhu let stala skutečně okrajovou, ale zároveň i vyčpělou a v soudobé době v jejich zemi již nepoužitelnou. Ale takové vysvětlení by bylo pouhým dalším slovním výrazem, označením pro prostor, popřípadě pro odlišný ideový směr.

Samotné stísněné podzemí ale nepředstavuje jenom tmu a navíc tma se neobjevuje jen v podzemí, negativní věci se nachází především venku, kde se střídají válečné stavy s obdobími předválečných chviliek oddechu. Temno reprezentuje i alkoholové opojení a lidská povaha, která v sobě tyto negace taktéž ukrývá. Metafora světla i tmy se line průběžně celým příběhem. Vyskytuje se i v popěvku lidové písně, který poprvé zazní na nucené a nakonec neuskutečněné svatbě Natalije a

Černého. Sami hrdinové jsou uvěznění ve svých iluzích a touhách a tedy tmě.

2.2.3.1. Podzemí jako symbol nevědomí¹²⁶ - modelace hlavních motivů Undergroundu v charakterech Marka, Černého, Ivana, Jovana a Natálie.

Charakter ústřední dvojice, jejich myšlení a vývoj projde pod vlivem „vnitřních“ událostí (smrt ženy, narození a ztracení syna, zrazení blízké osoby, atd.) a „vnějších“ okolností (válka, ideologie, atd.), které se bezprostředně týkají pouze jich anebo celé Balkánské krajiny, od začátku do konce příběhu postupnými změnami. Společně otevírají, doplňují a uzavírají široké spektrum témat, které Underground nabízí.

Pokud bych měla pokračovat ve výčtu „temných“ vlastností podzemí, pak nemohu opomenout fakt nevědomí a nesvobody. Zároveň si musím položit otázku, kdo vlastně žije na „světle“ a kdo v „tmě“. Jsou to pouze lidé dobrovolně uvěznění v prostorách sklepení pod Markovým domem a nebo se v podobné situaci ocitá i sám Marko? Podzemí by mohlo být metaforou pro podobenství o jeskyni v Platónově Ústavě. Černý i ostatní obyvatelé jsou, sice bez pout ale přes to, drženi v odlišném světě, kterému věří a nepřipouštějí si, nebo lépe řečeno neuvědomují si, že by mohla existovat jiná skutečnost, než jakou jim Marko nabízí. Jsou zajatci vlastní i nabízené ideologie. Pravda se proměnila ve stín. Zároveň se ale tento

¹²⁶ Myšleno v C.G. Jungovském pojetí - individuální nevědomí jednotlivých přerůstá v hyperbolické stylizaci do kolektivního nevědomí Jugoslávie a napojuje se na celý svět - po výbuchu se podzemí rozšiřuje.

fakt dotýká i Marka, protože i on se stal obětí svého klamu, který ho drží v šachu.

Ve lži podzemní lid tedy nadržuje jenom Marko, ale také jejich falešná a slepá víra v jeho slova. Nejvíce ovlivnitelným a zároveň oslabeným v tomto směru je jinak silný Černý, který by pro Tita byl schopný udělat takřka cokoli (i ztratit syna). *„Vězení je náš obvyklý způsob života. Pouhý stín je naše okolí, jak nám je ukazují smysly.“*¹²⁷ Jinými slovy, věříme tomu, čemu chceme věřit.

Jeho jediným nepřítelem až do jeho smrti tak zůstávají „fašistické svině“ a z konce příběhu není zcela patrné, zda pochopil, co mu přítel Marko, kromě přebrání Natálie, všechno provedl. Tento tmavý okamžik v křesťanské symbolice braným jako hřích, je zrada kmotra kmotrem. *„Skutečnost, že jeden z kmotrů se stal dominantním do té míry, že získává právo na zradu, a přesto se nepřestává jevit jako ochránce – nám tedy říká, že tato zrada je nejvyšším možným hříchem. Kmotr je prostředníkem mezi člověkem a Bohem, přičemž právě tato skutečnost vede k smrti Boha v závěru filmu.“*¹²⁸ Tedy neexistence ráje jak již bylo vzpomenuťo výše.

Téma zrady a práva na zradu, jejíž motivy jsou ve filmu od jeho počátku, se tedy prolíná s tématem nevědomí, které je v podobě ideologie a alkoholu také přítomné již v úvodní sekvenci (viz. oslava přijetí Černého do strany, odraz jejich stínů na zdi, titulky s názvem filmu). Oba motivy určují jednu z podob charakterových rysů Marka a Černého.

¹²⁷ STÖRIG, H., J.: Malé dějiny filozofie. Karmelitánské nakladatelství kostelní vydání, 2000, s. 123.

¹²⁸ DUDKOVÁ, J.: Linie, kruhy a svety Emira Kusturicu. Slovenský filmový ústav, 2001, s.194.

Téma zatemněného vědomí jsem rozdělila do tří linií, které se vzájemně protínají. První z nich se dotýká Ivana, Baťi a Jovana. Ivanovo a Baťovo nevědomí je částečně způsobeno jejich nižší inteligencí. Baťa rozděluje lidi na dobré a zlé podle jejich vnějších znaků a sympatií a podle sestry, podle viditelných faktorů dělí i prostředí a skutky. Ivan je oproti němu dál, neboť ví co je správné a co nikoli. Kvůli své dobrotě, nebo spíše naivitě, nemůže nevěřit svému bratrovy. Dokáže pochopit jen přímé věci. Než došlo k válce, byl pro něho svět jen dobrý. Jakmile ale došlo k vybočení z tohoto takto naprogramovaného světa, ztrácí se v chaosu a pokusí se o sebevraždu, od které ho uchrání bratr, tedy jeho „spasitel“, ochránce a ten nejlepší člověk jakého má i zná. Proto, když díky vnějším faktům po letech prohlédne pravou tvář bratra, ubije ho (protože tomu jednak nerozumí a jednak se mu zhroutil přírodou jemu pevně daný obraz jeho světa, který znal, v který věřil, a v kterém žil) a sám si vezme život, neboť neunesse tíhu svého špatného činu a protože už nemá pro co a kde žít. Všechno jeho konání, které činí, dělá zároveň z přesvědčení, že jedná správně, neboť tak mu velí instinkty, naučené modely chování, nikoli rozum. Proto zůstává nevinný.

Tento poznatek zdůvodňuji v poslední scéně filmu, kdy jsou sice všichni po smrti spolu, ale starosti a problémy si uchovali v paměti. Jen Baťovi a Ivanovi se podařilo zapomenout. Dokonce dostali i tu výsadu, že se zbavili svých předešlých hendikepů. Ivan tak figuruje jako vypravěč - režisér (upravuje a určuje příběh) - „pozorovatel, nezúčastněný účastník života a zároveň zrcadlo života“¹²⁹. Není zatěžkán svými předešlými činy (pokus o sebevraždu,

¹²⁹ BACHTIN, M.,M.: Román jako dialog, Praha, 1980, s.289.

zabití bratra, sebevražda), v podstatě největšími křesťanskými hříchy. A to proto, že on je tou jedinou obětí války v pravém slova smyslu. Postava Ivana má „nepřímý metaforický význam celého obrazu člověka“¹³⁰. Ostatní se stali oběťmi svých tužeb, neschopností a nepravé víry. Pouze Ivan se dokázal zbavit tzv. resentimentu, který je tolik příznačný nejenom pro hrdiny příběhu, ale také pro skutečné Balkánce.

Tzv. druhou linii nevědomí představuje Jovan a ostatní děti, které se narodili v podzemí. Neznají jiný svět, než ten, o kterém jim vyprávějí rodiče. Ve své nevědomosti jsou ale paradoxně šťastné, neboť jim život na „povrchu“ nechybí, protože s nimi nemají vlastní přímou zkušenost. Navíc neznají ani negativní jevy venkovního světa - hlad, válku, nemoci, zimu, atd. Jovanovo myšlení zahalené do blažené nevědomosti připomíná sladkou nevědomost batolat, která objevují svět za pomoci modelového jednání jejich rodičů (Černý jde zabíjet fašisty a Jovan, aniž by o tom přemýšlel, ho následuje) a pudové přirozenosti. Stejně jako Jovan i ony mají strach v okamžicích prvotních nebezpečných situací (učení se plavání) i ze vzdálení rodiče (když se mu Petar schová pod vodou) popřípadě ztráty hračky (Jelena - stejně jako na hračku na ni zapomene a vzpomene si až při náhlém zjevení jejího závoje). I Jovan odhaluje dříve nepoznané, např. jelena, nebo poprvé spatří východ slunce. Jeho zkrácený pobyt na zemi mu přináší šťastné opojení, které nestihlo zkalit jeho naivní, dětský pohled na svět, proto šťastným zůstává i na závěrečné svatební hostině, vše (i slunce) a všechny, které má rád má vedle sebe (dokonce i matku).

¹³⁰ Tamtéž, s.291.

Do třetího obrazu nevědomí, nebo spíše potlačovaného vědomí - úmyslného nevědomí, se řadí Marko, Černý i Natália. Černý zpočátku řídí ilegální, místní organizaci komunistické strany, i když byl přibrán až na popud Marka. Stal se vůdčí osobností, svým nadšením a rázným jednáním si brzy získal přívržence. Jeho hluboké nacionalistické cítění (v míře víry v ideologii, pro kterou byl ochoten i zemřít) ho uvedlo nejen do pozice hrdiny, (pro lid v podzemí, který na povel, bez vlastního přesvědčení a myšlení provolává slávu Titovi na Černého vyzvání) ale také do podzemí. Černý jeho slabosti, která spočívá v obdivu a milování Tita a Srbska, využívá pro svůj prospěch. Manipuluje s ním, přebral mu milenku a drží ho ve své moci pro své účely a využívá jeho přítomnosti v podzemí pro své obchodní záměry. Jako by se na něm mstil za ponížení na svatbě (musel dělat Černému koně) nebo i nižší funkce v jejich spolku a nebo byl jen zbabělcem, který se bojí, že o vše přijde a tudíž se on stává tím hlavním zajatcem nesvobody. Jako by Markova záchrana Černého z ústavu pro choromyslné byla jen pro publikum.

Černý ve svém politickém přesvědčení odmítá vidět skutečnost, postupně se ztrácí jeho kuráž, stačí mu pouhé zkazky od Tita (viz. hodinky) a naděje ze setkání s ním mu dostatečně vyplňuje dlouhé chvíle v podzemí, které zatím tráví zbytečným posilováním svalstva. Jeho počáteční horlivost se mění v pohodlnost, která pramení z jeho libování si v obraze ikony hrdiny, kterého lid uctívá, aniž by musel bojovat¹³¹. Na druhou stranu ho neopouští víra, těší

¹³¹ Fakt, že na synově svatbě chce Marka s Natálií opít, aby se mohl dostat ven, na tom nic nemění, protože se k činu odhodlal po značném časovém

se na každý den, kdy uslyší buď o vytouženém vítězství, nebo o možnosti vyjít ven a pomoci. To ho paradoxně přibližuje k smrti: „*Když člověk s radostnou netrpělivostí očekává nový den, nové jaro, nový rok, neuvědomuje si, že právě tím v podstatě touží po vlastní smrti*“¹³².

Kult zbožňovaného a symbolem naděje pro podzemní lid představuje také Tito, při práci si zpívají oslavné písně, které Tita velebí, modlí se za něho a vyrábějí pro něho a svou zem zbraně. Černý i Marko jsou silnými osobnostmi, jejichž ego v mnohém přesahuje nad city. Pro Černého je snažší vystřílet filmový štáb nebo se nechat vplést do další války než být věrný jedné ženě nebo zůstat po boku syna, protože to z něho nedělá muže Balkánu (muž Balkánu je tvrdý, vášnivý a miluje svou zem). Teprve když všechny své blízké ztratí, pochopí jak se mýlil. Proto se na svatbě znovu ocitá po boku své ženy Very.

Postava Černého tedy rozvíjí motiv manipulace v podobě její oběti, nevědomosti - skutečné (neví, že druhá světová válka již zkončila, netuší, že ho Marko využívá) i ve formě alibi (všechny Markovi odpovědi mu stačí a příliš se nesnaží o vybojování si cesty ven) a balkanizmu. Markově postavě naopak režisér přiřadil post manipulátora, diktátora, jehož charakter utváří finanční obohacení z války a z neštěstí druhých (uvěznění jeho přátel v podzemí, získání si Natálie). Klame za účelem peněžního zisku. V jeho postavě tedy sledujeme naopak motiv využití ideologického kultu pro peněžní zisk, nikoli pro myšlenku. Zpodobňuje falešný obraz

úseku a nepřímo skrz obejití přítele. Jeho jednání tedy spíše odpovídá slabošskému než hrdinskému činu.

¹³² BACHTIN, M.,M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975, s.46. (Leonardův aforismus vyjadřuje karnevalové pojetí světa a zároveň vypovídá o Petarově budoucnosti.)

soudobé politiky i války, která žije jen díky lži. Marko držel své přátele v podzemí i v době, kdy druhá světová válka již dávno zkončila a vedení nad zemí převzal Titův režim. Proč? Protože podzemní armáda mu mohla snadno zajistit blahobyt, protože válka se stala běžnou součástí dnešního života. Zároveň v něm podzemní lid vzbuzoval špatné svědomí, které umlčoval tím, že pil a dolů jim posílal dary věcné i v podobě pozdravů a referencí od Titovy vlády.

Motiv peněz a výtěžného obchodu představuje samotný fakt války, jak ve filmu, tak i ve skutečnosti. Válka se v dnešní době také stala zdrojem obchodu a peněz (jak v podobě výroby zbraní, tak v podobě mediální). Kusturica tento fakt zmiňuje v konkrétních případech např. ve scéně, kdy příslušník UNPROFOR převáží bosenské utečence, kteří museli za převoz do bezpečí zaplatit 1000 marek. Což poukazuje nejen na korupci, ale i na neochotu okolního světa zapojit se aktivně do řešení Balkánského problému¹³³. Tento motiv se ale objevuje v jiných kinematografiích, např. americké, není tedy ničím výjimečným a Kusturica ho ozvláštnil pouze etnickým začleněním (obchodují jak Chorvati, muslimové, křesťané tak i Srbové).

Markovo i Natáliino vědomí je pod nadvládou vášní, chtíče, touhy po moci nebo se ocitá „jen“ v područí alkoholu. (Přítomnost alkoholu a tedy posílení nevědomosti lze spatřit i v podzemí.)

¹³³ I když tomuto tématu se mnohem podrobněji věnuje film *Země nikoho* (2001), režiséra D. Tanoviće, který poukazuje na druhý negativní dopad války moderní civilizace a to medializace a její možná ovlivnitelnost politickými činiteli i její možná manipulovatelnost s obrazem skutečnosti. Tento problém zase zachycuje Kusturica v *Život je zázrak*, 2004.

Natalija začala s pitím ve chvíli, kdy si ji Marko nechává na hoře pro sebe. Zatímco Černého po vysvobození ze sanatoria pro duševně choré, kde ho Němci mučili, ponechává dole, ve svém sklepení spolu s ostatními „kamarády“ a rodinou. Tak jako je Natalija slabá vymanit se z Markovy náruče, ačkoliv dobře ví, že jí lže, nedokáže podobným způsobem odolat svodům, jaké jí nabízí alkohol. Markovy peníze ji ponechávají v sladké iluzi o pohádkovém životě v přepychu. Alkohol jí zase pomáhá zapomenout na cestu, jakou jsou tyto peníze vydělávány. Nakonec spolu zůstávají - ne protože si zbyli, ale protože jsou stejní a potřebují se. Natalije je pouhou figurkou v područí svých představ o sobě, životě, Marka a Černého. Sama neví, co chce, nechává se dobrovolně vést kýmkoli, kdo ji alespoň trochu zajistí budoucnost a bude za ni ochoten činit „správná“ rozhodnutí. Pro svého bratra ale i sama pro sebe si buduje vztah k Francovi i k Černému, jako by byla představitelkou podobně smýšlející chorvatské vlády (viz. skutečný historicky dokázaný fakt obchodu mezi Chorvaty a fašistickými oddíly) a váhala mezi etikou a výhodnějším postavením, které by jí, alespoň prozatím, zajistilo lepší život.

Když se poprvé octne mezi Černým a Markem a dovídá se o pravém vzdělání Černého, který pro ni kvůli svému „pouhému“ elektrikářskému vyučení přestává být atraktivní partií, a svůj zájem přesouvá na Marka, kterému také není lhostejná, a je přistižena při koketérii s ním, na svou obranu v zoufalém pokusu zabánit roztržce vyřkne větu, která ji jako osobu přesně vystihuje: „*Jsem jenom herečka.*“¹³⁴ Její sympatie podobně oscilují mezi Černým (ten je sice ženatý, ale zahrnuje ji šperky, zlatem i penězi) a Francem (vztah s ním

¹³⁴ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

jí zaručuje luxus i ve válečném období, zároveň se alibisticky odvolává na nemocného bratra, kterému Franc může zabezpečit potřebnou léčbu a léky), nacistickým velitelem. Natálie všechny muže využívá pro své potřeby přesně tak jako oni jí (ona pro peníze, oni pro prestiž, vnímají ji jako cennou trofej). Ve scéně, kdy se nedobrovolně stala nevěstou, ji nejprve učaruje Marko, který působí vzdělaně a recituje jí verše a není obyčejným elektrikářem. V okamžiku, kdy se objeví nacističtí vojáci, přebíhá za Francem, protože on v tu chvíli znamená nejen, málem ztracenou, svobodu, ale i moc a peníze.

Na druhou stranu zůstává navzdory všem možnostem věrná Markovi až do konce života a není to pouze tím, že by neměla jinou volbu nebo příležitost, ani tím, že by se od něho bála odloučit, nebo že si navykla na jeho přítomnost vedle svého boku. Byla mu věrnou, mírně hysterickou družkou, která s ním chtěla mít i děti, tak jak to balkánský model žen vyžaduje. Do pozice odsouzené ženy se uvrhla sice z části sama, ale z velké části jí k tomu dopomohl i Marko. Sugestivní scéna svádění opilé Natalije Marka odhaluje pravdu o Markově vztahu k ní. Marko v Natálii vidí děvku - prodejnu ženu za peníze, která mu stojí pouze za dobře zahranou roli, protože nevěří, že by ho mohla skutečně milovat. Neboť při každém jejich vzájemném vyznání lásky se objevuje slovo „lež“.

Jak jsem již naznačila výše, nesvoboda se nedotýká pouze Natalije ale i Marka a Černého. Z předchozích náčrtů jejich charakteristik vyplývá, že Natálie představuje přesný a jediný obraz balkánských, do pasivity odkázaných, žen. Oproti tomu mužský potenciál v sobě ukrývá různorodý mix balkánských typů, od hrdinských bojovníků přes potulné komedianty po mocenské manipulanty. Černý vyznívá oproti Markovi na první pohled střízlivěji a umírněněji, ale jen

díky méně expresivní mimice. Jinak zpodobňuje živelný eruptivní typ pravého Balkánce s horkou hlavou a tvrdohlavostí sobě vlastní, který své činy vede skrze srdce nikoli skrze rozum. V tom se odlišuje od rozumového „intelektuála“ Marka, jehož gesta jsou uhlazená a předem promyšlená. Černý vždy jedná upřímně, jeho zloba i radost jsou opravdové na rozdíl od Markových emocí, kterými si nemůže být nikdo jistý, neboť se mu na obličeji usadila maska cynismu. Jeho ironický úšklebek, kterým častuje všechny přítomné okolo, je odrazem jeho pravého já, stejně tak jako přehnaná teatrální gesta (viz. objímání Černého, milostný akt s prostitutkou, střelba do nohy místo do hlavy, recitace jeho revolučních veršů, neskromné přirovnávání se k Majakovskému, odhalení bisty „nejlepšího kamaráda“, atd.). Markova neschopnost dělat věci impulzivně a pro radost popřípadě pro víru v danou myšlenku z něho činí polovičního muže v poměru balkánského měřítko, protože u něho došlo k úbytku vášně. Marko tedy představuje spíše západní typ muže racionálně uvažujícího. Černý naopak svým impulzivním jednáním a impulzivním myšlením představuje, jako jediný ve filmu, čistý typ balkánského muže.

2.7. Symbol číslovky tři

Symbolika číslovky tři se prolíná celým filmem (např. Kusturicova „reprodukce hlavních motivů mýtu o Kristově smrti: oběť, opuštění Bohem, vzkříšení“¹³⁵, jež se sbíhá v závěru filmu, atd.). I jednotlivé části rozdělil do tří dějství. Toto uspořádání odkazuje k prvotnímu podnětu k filmu – Kovačevićově hře z druhé poloviny sedmdesátých let „Jaro v lednu“ (1977). V ní se spoluscénarista *Undergroundu* Dušan

¹³⁵ Tamtéž. s. 50.

Kovačević ujal nezvyklého řešení prostoru děje hry, spočívající ve vertikálně rozděleném domě - „nahore“ žijí představitelé moci, „dole“ je umístěna skupina lidí vyrábějící zbraně pro domnělé partyzány. I některá jména hlavních představitelů (Marko, Natalija, Černý, Jovan a Baťa) Kusturica zakomponoval do svého filmu.

Samotné kapitoly jsou rozděleny do tří fragmentů, které nesou názvy: Válka, Studená válka, Válka. Každé dějství v sobě nese jinou podobu války, odvíjející se v jiném časovém měřítku a odkazující takřka na padesátiletý vývoj balkánských zemí. Kusturica překračuje hranice nejen stylistické, formální a žánrové, ale také historické. Tvář války ukazuje v její rozmanité podobě, vývoji a změněné filozofii. Od války jako „očistného rituálu“, přes válku v moci ideologie, po válku jako věc obchodu.

Válka tu nefunguje v humánním smyslu - boj za pravdu, svobodu a mír. Tyto ušlechtilé myšlenky původních bojů se vytratily spolu se „starými“ bojovníky a „starým“ myšlením. Válku ovlivňuje mnoho faktorů, z nichž se pouhé minimum řadí k neziskovým důvodům. Profitovat z války je jedním z nejvýhodnějších obchodů, kterého se ujali nejenom jednotliví podnikavci, ale také masové organizace - zejména média.

Tomu odpovídá i spodobnění jednoho z mnoha symptomů války - krve, která Ivanovi slouží jako červená nitka vedoucí nahoru, na povrch zemský skrze studnu, jež představuje spojnici mezi světem živých a mrtvých, směrem k soudobé válce na Balkánu. „V naší zemi je naše válka.“¹³⁶ Nejenže nevíme, komu patří, ale hlavně se tato krev padlého rozhodně

¹³⁶ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

nespojuje s rituální posvátností, jež jí byla dána v dávných dobách. Kdy se věřilo, že oběť mrtvého bojovníka v sobě nese jeho čistotu a sílu, jež posílí zem, z které se zrodil. (O neúctě a zbytečnosti války svědčí i záběr s prasetem ožírající mrtvolou).

Postupná gradace a konstanta téměř shodného (až na přidání přívlastku studená) pojmenování kapitol vyznívá až frustrujícím dojmem z lidské - „balkánské“ neschopnosti změnit dějiny. *„Opakování slova „válka“ vyplavuje na povrch sebevědomou víru v tragický geopolitický osud krajiny, území, kde je mír „neobyčejným jevem“ (Dušan Kovačević).¹³⁷*

Bezútěšnost osudu balkánských zemí a jen nepatrná naděje na změnu k lepšímu se zračí i v posledních záběrech filmu. Kamera se zaměřuje na odplouvající kus země, snad nové, svobodné „krajiny“. Obraz začíná paradoxně svatbou, tedy něčím, co by mělo vyjadřovat nový počátek života a konec toho starého. Toto povědomé schéma je postaveno naopak, neboť rozradostnění svatebčané jsou ve skutečnosti mrtví. Ani s minulostí nejsou všichni zdaleka vyrovnání.

Pohled na vzdalující se ostrov, na jehož hřbetě se odehrává „hrané“ bujaré veselí, vyznívá více nostalgicky a utopisticky než-li euforicky. Závěrečný titulok: *„Tento příběh nemá konec“¹³⁸* vyvolává pocit ještě neukončeného dějinného procesu. Jako by nad osudem konce utrpení balkánského národa visel Damoklův meč, jehož odstranění je podmíněno překonáním genetických odkazů tohoto národa. O zlepšené situaci a poměrů v zemi svědčí až následující Kusturicův film *Černá kočka, bílý kocour*. Kde se naopak klasické označení filmu „konec“ proměnilo v Kusturicou pobaltštěný amerikanismus - „Happy end“.

¹³⁷ DUDKOVÁ, J.: Linie, kruhy a svety Emira Kusturicu. Slovenský filmový archív, 2001, s. 180.

¹³⁸ *Underground* (E. Kusturica, 1995).

Motiv války svírá Underground v kruhu, v kterém se točí i samy postavy, rodí se, umírají a opět ožívají, aby se pokusily o nápravu. „Všechny cesty jen zdánlivě vedou kupředu, ve skutečnosti jsou pohybem v kruhu.“¹³⁹ Otázkou zůstává zda jejich znovunarození je v něčem obohatilo. Podobně kruhovou osu vytvářejí i tři odlišné oslavy svateb.

Na druhou stranu se v podobenství války neustále rozprostírají karnevalové motivy, což se týká i všech vážných věcí, jakou je např. smrt: „ve smrti je vždy přítomno tažení nového zrodu, ve zrození smrt, ve vítězství porážka, ve vzestupu pád, atd. Karnevalový smích nedovoluje ani jednomu z těchto momentů věčné změny, aby absolutně převládl a srostl v jednostrannou vážnost“¹⁴⁰, všechny se neustále proměňují a sublimují v nová témata a nastolují nové otázky a udržují mezi sebou vzájemnou rovnováhu.

Pocit zbytečnosti člověka a prázdna v něm naštěstí vyrovnávají samy postavy svou lidskostí, která se projevuje v karnevalových odrazech jejich jednání a charakterů. Neustálé vibrace a výkyvy mezi chvílemi rozpustilosti a nevázanosti spojené s momenty vážnými a prostupnost mezi jednotlivými žánry dodává *Undergroundu* punc přitažlivosti a přibližuje ho opět ke karnevalovému vnímání světa, v kterém se záměrně mísí „bohatství stylů, zřeknutí se stylové jednoty, paftonismus ve vyprávění, nízký s vysokým, vážný se směšným“¹⁴¹.

¹³⁹ Citace z dokumentu: A. Manić, *Natáčení*, Čt1, 1996. Výrok bosenského spisovatele Iva Andriće.

¹⁴⁰ BACHTIN, M., M.: *Dostojevskij umělec*. Československý spisovatel, Praha, 1971, s.225.

¹⁴¹ Tamtéž. s.149.

Konstanty vyvíjejících se a v průběhu filmu pravidelně ozývající se motivů pak udržují zdlouhavý děj v narativní soudržnosti a kompaktnosti.

Filmová narace Undergroundu vychází z pevně daných reálií a přidržuje se skutečnosti, aby tak všechny neuchopitelné náznaky zázraků a neskutečna lépe na podkladu reálného světa vynikly a vnesly do něj obraznost a imaginaci, aniž by ji tím anulovaly. I když těžko si lze představit, že by Kusturicův svět byl v jakémkoli z jeho filmů zcela všední a obyčejný, vždy se ale snažil o zobrazení pravdy. „*Fantastika má symbolický, mysticko - náboženský ráz a její funkcí je provokovat pravdu*“¹⁴². I v jeho prvních filmech lze najít hned několik anomálií (náměsíčnost Malika ve filmu *Otec na služební cestě*, nostalgické připomínky Sarajeva mimo filmový obraz a skoro až magická fascinace nahým ženským tělem ve filmu *Vzpomínáš na Dolly Bell?*, oba tyto snímky také spojuje princip vypravěče v podobě dětských hrdinů, ovšem v prvním uvedeném případě se jedná o dětský pohled, v druhém o dospívající, na který navazuje Perhanův dozrávající v *Domě k pověšení*), které osvěžují na první pohled „normální“ děj.

Největší model magického realismu, snovosti a nadpřirozenosti se snoubí v triádě: *Dům k pověšení* (magické, tajuplné, kouzelné se zračí v samotném obrazu domu, v tradičních, cikánských, rituálech, v postavě babičky Perhana a jeho krocana, dále se magické pouto vyskytuje v detailech a leitmotivech viz. závoj, které jsou přítomny i v jiných Kusturicových filmech), *Arizona Dream* (např. splnění snu o létání, magická uhrančivost obou žen, závěrečný požár stromu, atd.) a *Černá kočka, bílý kocour* (opět v celkově strukturované narativní konstrukci filmu, v které se míchají pohádkové, rituální, karnevalové a

¹⁴² Tamtéž. s. 153.

reálné, i když v nadneseném smyslu, linie). Jak je patrné z poznámek uvedených v závorkách za filmy, *Underground* překračuje magický a pohádkový rámeček v reálných odkazech. Mytologie Balkánu, rituální obřady i karnevalové prvky a témata filmu odkazují vždy k reálným motivům a faktům a tím se od uvedených snímků liší.

Příběh *Undergroundu*, který je zakódovaný do obrazů fiktivních osudů lidí i země, je ve své podstatě pravdivý. Tento příběh bohužel nemůžeme použít u dalšího Kusturicova filmu s válečným tématem *Život je čudo*, protože tady se už Kusturicovi jednak nepodařilo udržet jednotnou narativní linii, dále se příběh tříští žánrově, do romantické pohádky (opět jsou přítomny leitmotivy - létání), bláznivé komedie (ztřeštěnost některých obyvatel - listonoš, manželka výpravčího) a dramatu (námět přejatý ze skutečné bosensko-srbské války, které vzpomínají vojáci, obsazený tunel spojující obě země a v neposlední řadě také fotbalový zápas, jehož průběh ve filmu kopíroval skutečnou událost na mistrovství v Záhřebu). Nejmenší prostor pak Kusturica věnuje nejdůležitějšímu tématu jakým je válka.

3 Závěr

V úvodní části jsem představila dvě stěžejní témata diplomové práce - princip karnevalizace a motiv války. V podkapitole (1.1.) Karnevalizace ve filmu jsem rozkryla široké uplatnění principu karnevalizace v umění. Nejdůležitějším poznáním se stal fakt, že jsem mohla Bachtinovu karnevalovou teorii propojit s Nietzského teorií hudby a principem „věčného návratu“ a společně je aplikovat v interpretaci *Undergroundu*.

Rytmus a hudba, které jsem blíže specifikovala v podkapitole (2.4.1.), tvoří základ Nietzského hudební teorie a zároveň jsou důležitou složkou karnevalů a Kusturicovy filmografie (především v modelu živelnosti, vášně až tranzu, viz. cikánská hudba v podzemí a Natáliino taneční svádění a vymanění se za pomoci hudby a divokého tance z reality, podobnou funkci zaujímá i cikánská hudba ve filmu *Černá kočka, bílý kocour* v postavě modrooké cikánky, v Domě k oběšení má zase charakter rituální, viz. zasvěcovací obřad v řece).

Kusturica ve své tvorbě čerpá z různých zdrojů (turbofolk, cikánská hudba, sevadlinky), které dotvářejí charakter filmů a díky hudebnímu zázemí dochází k propojení mezi nimi. Turbofolk jako hlavní hudební motiv se objevuje jak v *Černé kočce, bílém kocourovi*, tak jako vedlejší ve *Vzpomínáš na Dolly Bell?* Ve filmech *Otec na služební cestě* a *Vzpomínáš na Dolly Bell?* dostává hudba funkci politicko-společenské konotace a komentuje děj jak ve filmu, tak ve skutečnosti, v *Otcí na služební cestě* figuruje namísto nevyřčených slov. Ve všech zmíněných filmech se objevuje další hudební motiv, Kusturicou často využívaný, a tím jsou

tzv. sevadlinky, např. v *Otci na služební cestě* vyprávějí o filozofických úvahách o světě a životě, zatímco v *Undergroundu* je využit jejich původní smysl (sevadlinky zpívají o sevdachu, který v překladu znamená bolest z lásky). V neposlední řadě spojuje Kusturicovy filmy po hudební stránce skladatel a dřívější člen populární sarajevské skupiny *Bijelo dugme* (spojení rocku a punku, vážných témat s populizmem) G. Bregović např. etno variace ve filmu *Arizona dream*, adaptace rómského textu písně Ederlezi z filmu *Dům k pověšení* nebo hudební složka filmu *Černá kočka bílý kocour*.¹⁴³

Druhým pojátkem mezi Nietzscheho koncepty a filmem *Underground* jsou motivy: pomsty, smrti, resentimentu, Boha, věčného návratu a princip „stávání se“. Došla jsem tedy k závěru, že v epilogu filmu dochází k naturalizaci věčného návratu jako osudu společenstva, od kterého se nedá odtrhnout. Věčný návrat není v *Undergroundu* návratem stejného a proto dochází k „stávání se“, což potvrzuje i všudypřítomná excesivita cykličnosti (viz. válka, která se jen mění, ale nikdy nekončí). Epilog a závěr filmu plní funkci osvobození dějin i subjektu mýtu od opakování „stejného“, tím že přidělují zodpovědnost na každého jedince.

Podobným důležitým a potřebným zjištěním k analýze filmu, je kategorizace karnevalizace ve filmech podle R. Stama. V *Undergroundu* si největší pozornost v tomto ohledu zaslouží scéna s filmovým štábem, v které je užito principu filmu ve filmu.

Princip tzv. „filmu ve filmu“, který Kusturica zasazuje do dění *Undergroundu*, odkazuje ke karnevalu, jehož subjektem

¹⁴³ Čerpáno z: DUDKOVÁ, J.: Línie, kruhy a svety Emira Kusturici. Slovenský filmový archív, 2001. s.61-67.

je dav (v tomto případě kompars, muzikanti, herci ve filmově specifickém čase), který představuje masový divadelní (filmový) obraz par excellence. „Karneval se samotnou svojí symbolikou obrací ke stejnému souboru znaků, označovaných a označujících, jako sémiotický systém nevědomí s přednostním sklonem ke zrakové obraznosti (pravá hemisféra), který představuje zvláště vhodný materiál pro film“.¹⁴⁴

Vtrhnutí laviny v podobě Černého se synem zase nabourává afektivnost a strojenost scény. Čímž podrývá autoritu režiséra a vážnost míněného díla. Smísením času natáčení filmu s „reálným“ časem a s časem, v jakém doposud žijí Černý s Jovanem, dociluje Kusturica mystifikaci, která ač vede k tragickému konci jednoho herce, navazuje na tradici karnevalizace. Ovšem všichni zúčastnění se podílejí na tomto „představení“ nevědomě a netuší, že se jedná o „skutečnost“¹⁴⁵, respektive o skutečný útok se skutečnými následky. Scéna nevyznívá nelogicky, protože „můžeme předpokládat, že optická podívaná - ať je to sen, karneval, cirkus, divadlo, film - uvnitř filmového představení netrpí těmi specifickými obtížemi, které jsou charakteristické pro metajazykové logizované modely, právě proto, že tu jde především o obraznost pravé hemisféry“¹⁴⁶.

V této scéně se tedy, na základě analýzy a mé interpretace, už nejedná o „pouhý“ karnevalový pohled na svět skrz užití principu film ve filmu, ale o metakarneval.

¹⁴⁴ IVANOV, V.,V.: Film ve filmu. In: Sborník Tarturské školy . Kolektiv autorů, Praha, NFA, 1995.

¹⁴⁵ I tato akce se odehrává ve filmu, nicméně v rámci principu „film ve filmu“, jsem si dovolila považovat skutečnost za dění mimo natáčení.

¹⁴⁶ IVANOV, V.,V.: Film ve filmu. In: Sborník Tarturské školy. Kolektiv autorů, Praha, NFA, 1995, s.41.

Druhá část mi posloužila jako cenný informační podklad pro zasazení *Undergroundu* do širšího historického, filmového, stylového, tematického a kritického kontextu. Zároveň jsem vybranými snímky vyvrátila teze o čistě propagandistickém vyznění srbských filmů a *Undergroundu*, které jsou obsaženy ve většině odborných kritikách.

V poslední části se zabírám již samotnou analýzou a interpretací filmu. Tematicky jsem ji rozdělila do dvou celků, první se zaměřuje na princip karnevalizace jak po formální, tak po tematické stránce a druhý se zabírá motivem války (především v jednotlivých podobách smrti). Karnevalizaci i válečné téma spojují v jednotný celek v kapitolách týkajících se symbolů. V tomto momentě jsem postupně rozkryla jednotlivé motivy a narativní linie *Undergroundu*. Důležitou roli v tomto ohledu má samotný fakt prostoru filmu - podzemí.

V kapitole *Mystérium v podzemí* (2.6.) jsem na základě přiblížení života tamních obyvatel, odhalila jednak funkci iniciačních rituálů (svatba, smrt) a posléze také charaktery hlavních postav. Důležitou scénou filmu pro pochopení motivů, funkce iniciačního rituálu, činů ústředních postav i principu karnevalizace je svatba. Fakt podzemí v sobě nese opět několik dílčích rovin. Podzemí vnímám jako symbol kolektivního nevědomí, které zároveň zobrazuje nesvobodu a mohlo by posloužit i jako symbol návratu k sobě samému (do lůna matky, to potvrzuje i ochrana obyvatel před nemocemi, smrtí a schopnost plození) a to především v postavě Natálie (i Marka), která u svatební hostiny vzpomíná na své ruské kořeny (její matka byla slavná ruská herečka).

Tuto narážku na ruské umění, ale spíše chápu jako další Kusturicův odkaz směrem k jemu tolik obdivované ruské a srbské kultury a to hlavně literatury (viz. původní Kusturicův záměr zpracovat Dostojevského *Zločin a trest*,

který opustil a nechal se inspirovat mj. jeho povídkou *Zápisky v podzemí*). „*Emir Kusturica tak podobně jako ve filmu Otec na služební cestě, 1985, ale i ve filmu Arizona Dream (1993), prostřednictvím navození paralel s ruskou mentalitou, poukazuje na tradici nostalgické přitažlivosti Ruska u Srbů, která však funguje i jako důsledek konkrétních politických vztahů (znovunastolení diplomatických kontaktů mezi SFR Jugoslávií a Sovětským Svazem po smrti J. V. Stalina)*“.¹⁴⁷

V závěrečné kapitole jsem došla ke zjištění, že narativní rovina filmu nabízí dva interpretační rámce filmu, které jsou založeny na neustálém křížování balkanizmu (viz. charakterizace postav, symbol vody - Dunaje, atd.) a etnopolitického mýtu (motiv půdy a bojovníků a resentment, který zmiňuji v závěrečné kapitole *Undergroundu* 2.7., užití filmových, archivních dokumentů, atd.). Zároveň jsem našla možnou odpověď na otázku, proč byl *Underground* západním odborným obecnstvem vnímán jako propagandistický. Tato nemožnost určit přesné hranice mezi balkanizmem a tím, co již patří k nacionalistickým postulátům, totiž způsobila některé ostré polemiky vedené na diskuzích západní kritikou (podkapitola 2.1.)

Pomocí tematické komparace Kusturicových filmů, uvedené v podkapitole *Symbol číslovky tři (2.7.)*, jsem zhodnotila a uzavřela témata, motivy i narativní strukturu a postupy *Undergroundu*.

¹⁴⁷ DUDKOVÁ, J.: „Cyklický čas“ a vztah filmu *Underground* k srbskému politickému etnomýtu. *Revue dramatických umění. Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied*, r. 54 - 2006 - č. 2.

Prameny

Amarcord (F. Fellini, 1973)
Arizona dream (E. Kusturica, 1993)
Až uslyšíš zvony (A. Vrdoljak, 1969)
Balada o vojákov (G. Čuchraj, 1959)
Bitva na Neretvě (V. Bulajić, 1969)
Bride of the Monster (E. Wood, 1955)
Cabiriiny noci (F. Fellini, 1957)
Cantemburské povídky (P. Pasolini, 1971)
Černá kočka, bílý kocour (E. Kusturica, 1998)
Čtyři pokoje (J. Sedlar, 1999)
Devátý kruh (F. Štiglic, 1960)
Dezertér (Ž. Pavlović, 1992)
Dokonalý kruh (A. Kenović, 1996)
Drzava mrtvih (Ž. Pavlović, 2002)
Dům k oběšení (E. Kusturica, 1988)
Dva (A. Petrović, 1961)
Dvacet dní bez války (A. German, 1976)
Ekspres - Espres (I. Šterk, 1996)
Go West (A. Imamović, 2005)
Grbavica (J. Žbanić, 2006)
Hezké vesnice, hezky hoří (S. Dragojević, 1995)
Chorvatský příběh (K. Papić, 1991)
Jakub lhář (F. Beyer, 1974)
Jestřáby táhnou (M. Kalatazov, 1957)
Jdi a dívej se (E. Klimov, 1985)
Kachní polévka (bratři Marxové, 1933)
Kdo to tam zpívá? (S. Šiljan, 1980)
Když zavřu oči (F. Slak, 1993)
Klauni (F. Fellini, 1971)
Knih rekordů Šutky (A. Maniće, 2007)
Kozara (V. Bulajić, 1962)
Láska kvete v každém věku (B. Kaeten, 1923)
Let mrtve ptice (Ž. Pavlović, 1973)
Léto ve zlaté dolině (S. Vuletić, 2003)
Mama a tata (F. Lončarević, 2006)
Na slovíčko Nice! (J. Viga, 1929)
Náhradní díly (D. Kozole, 2003)
Nejasná zpráva o konci sveta (J. Jakubisko, 1997)
Nenápadný půvab buržoazie (L. Buñuel, 1972)
Nikdo nic neví (J. Mach, 1947)
Ohrožená nevinnost (D. Makavejev, 1968)
Okupace v 26 obrazech (L. Zafranović, 1978)

Otec na služební cestě (E. Kusturica, 1985)
Podivuhodná Splitská noc (A. A. Ostojiće, 2004)
Porno film (D. Kozole, 2000)
Prométheus ostrova Viševice (V. Mimica, 1964)
Přízrak svobody (L. Buñuel, 1974)
Před deštěm (M. Manchevski, 1994)
Rány (S. Dragojević, 1998)
Rdeči boogie (K. Godin, 1982)
Rocky Horror Picture Show (J. Sharmana, 1975)
Satyricon (F. Fellini, 1969)
Slavice (V. Afrić, 1947)
Sud prachu (G. Paskaljević, 1998)
Sutjeska (Š. Dolić, 1973)
Svatý Jiří zabije draka (S. Dragojević, 1998)
Syn pluku (V. Promin, 1946)
Tisícročná včela (J. Jakubisko, 1983)
Tristana (L. Buñel, 1970)
Trojka z mravů (J. Vigo, 1932)
Tři (A. Petrović, 1966)
U strýčka Idrize (P. Žalici, 2004)
Underground (E. Kusturica, 1995)
Valter brání Sarajevo (H. Krvavac, 1972)
Velká voda (I. Trajkov, 2004)
Vesmírní kanibalové (P. Jackson, 1989)
Vesna (F. Čáp, 1953)
Věvec sonetů (V. Rubinčik, 1976)
Viridiana (L. Buñuel, 1961)
Volnoběh (J. Burgera, 1999)
Vrány (G. Mihić, 1969)
Vtackovia, sirotky a blazni (J. Jakubisko, 1969)
Vukovar: poste restarte (B. Drašković, 1994)
Vzpomínáš na Dolly Bell? (E. Kusturica, 1981)
W.R. - mystéria organismu (D. Makavejev, 1971)
Zem nikoho (D. Tantovič, 2001)
Zlatá léta (D. Žmegać, 1992)
Život je čudo (E. Kusturica, 2004)

DUDKOVÁ, J.: *Underground: Nevedomie, nesvoboda a mýtus*. In: *disertační práce, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského Bratislava, 2006*.

HOBERMAN, J.: *Chaos Theories Kusturica and Mitani*, New York Times, 8.9. 1999.

IORANOVA, D.: *Balkan film representations since 1989: The quest for admissibility*. *Historical Journal of Film, Radio and Television* 18, 1998.

ROTHEROE, D.: *The Politics of "Underground" ', Sight and Sound* 6, 1996.

SPÁČILOVÁ, M.: *Strhující zpráva o zemi, kde se žije a umírá naplno*. *Mladá fronta dnes*, r. 7, č.88, (13.4. 1996), s. 19.

YOUNG, D.: Underground. Variety, May 30, 1995.
YAROVSKAYA, M.: Underground. Film Quarterly. V.51,
No.2, (Winter, 1997-1998).
ZACH, O.: Podzemí. Představení v neobvyklé manéži. Kinorevue,
č.4., r.6., duben, 1996.

HOLUB, R.: Mezi válkou a popkulturou. Respekt 36/2006.
<http://www.respekt.cz/clanek.php?fIDROCNIKU=2006&fIDCLANKU=1531>. 17.11.2007.

Nezávislý informační portál o Bosně a Hercegovině.
<http://www.bosna.cz/kinematografie.html>. 17.11.2007.

PREJDOVA, D.: Stát a kinematografie v době Jugoslávské války.
Cinepur, 55. [File:///D:/Cinepur-Stat a kinematografie v době jugoslávské války.htm](File:///D:/Cinepur-Stat%20a%20kinematografie%20v%20dob%C4%9B%20jugosl%C3%A1vsk%C3%A9%20v%C3%A1lky.htm). 30.9.2007.

PTÁČEK, L.: Filmový chronotop. Cinepur, 55.
www.cinepur.cz/article.php?article=4. 12.9.2007.

ŽIŽEK, S.: Underground, or Ethnic Cleansing as a Continuation
of Poetry by Other Means. *Intercommunication. A Journal
Exploring the Frontiers of Art and Technology* 18. 1999. [http:
www.ntticc.or.jp/pu/icmag/ic018/intercity/
zizek-E.html](http://www.ntticc.or.jp/pu/icmag/ic018/intercity/zizek-E.html). 12.9.2007.

<http://www.gowest.ba/>. 17.11.2007.

Literatura

- BACHTIN, Michail, M.: Francois Rabelais a lidová kultura středověku a renesance. Praha, Odeon, 1975.
- BACHTIN, Michail, M.: Dostojevskij umělec. Československý spisovatel, Praha, 1971.
- BACHTIN, Michail, M.: Román jako dialog. Praha, 1980.
- BARTHES, R.: Mytologie. Dokořán, 2004.
- BŘEZINA, J.: Dějinný úděl národů. Praha, HF Studio, 1997.
- BLAŽEJOVSKÝ, J.: Studie: Žánrové aspekty filmových masakrů. In: Žánr ve filmu. Kolektiv autorů, NFA, Praha, 2004.
- BLAŽEJOVSKÝ, J.: Smrt fašizmu, sloboda narodu. In: Cinepur, listopad, 2006, číslo 48.
- BLAŽEJOVSKÝ, J.: Sborník textů cyklu 27. Letní filmovém školy v Uherském Hradišti, vydala LFŠ, 2001.
- BUDIL, Ivo, T.: Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Praha, Triton, 2003.
- CANNON, D.: Underground. Empire, č. 4, 1996.
- DUDKOVÁ, J.: Línie, kruhy a svety Emira Kusturici. Slovenský filmový ústav, 2001.
- DUDKOVÁ, J.: „Cyklický čas“ a vztah filmu Underground k srbskému politickému etnomýtu. Revue dramatických umění. Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied, r. 54 - 2006 - č. 2.
- ECO, U., V.V.Ivanov, and Monica Rector: Carnival! New York, Mouton, 1984.
- ED, V.: Udolí pekla. Porozumění válce v Bosně. Praha, 1997.
- ELIADE, M.: Pojednání o dejinách náboženství, Argo, 2004.
- ELIADE, M.: Mýtus o věčném návratu, Oikoymenh, Praha, 1993.
- ELIADE, M.: Mýty, sny a mystéria. Praha, Oikoymenh, 1998.
- ELIADE, M.: Posvátné a proffání. Praha, Oikoymenth, 2006.
- ELIADE, M.: Od Zalmoxida k Čingischánovi. Praha, Argo, 1997.
- FRAZER, J., G.: Zlata ratolest. Aleš Čeněk, 2007.
- GOULDING, D., J.: Liberated Cinema. The Yugoslav experience, 1945-2001. Indiana University Press, 2002.
- IVANOV, V., V.: Film ve filmu. In: Sborník Tarturské školy. Praha, NFA, 1995.
- JUNG, C., G.: Výbor z díla II. - Archetypy a nevědomí. Nakl. Tomáše Janečka, 2003.
- KEENE, J.: The Filmmaker as Historian, Above and Below Ground - Emir Kusturica and the Narratives of Yugoslav History. In.: Rethinking History The Journal of Theory and Practice. V.5, I.2, 2001.
- KRÁL, Petr: Grotoska čili morálka šlehačkového dortu. Národní filmový archiv, Praha, 1998.
- MUKAŘOVSKÝ, J.: Studie z estetiky. Praha 1966.

NIETZSCHE, F.: Zrození tragédie z ducha hudby, Praha, 1993
NIETZSCHE, F.: O pravdě a lži ve smyslu nikoliv morálním. Oikoymenth, 2007.
NIETZSCHE, F.: Mimo dobro a zlo. Předehra k filozofii budoucnosti. Aurora, 2006.
PELIKÁN, J.: Jihoslovanská krize. Kořeny a souvislosti. Praha, 1996.
SKOPAL, P.: Karnevalizace (ve) filmu. In: Kino-Ikon, Bratislava, ASFK, 5,2,2001,
STAM, R.: Subversive Pleasures. Bachtin, Cultural Criticism and Film. The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989.
STÖRIG, H., J.: Malé dějiny filozofie. Karmelitánské nakladatelství kostelní vydří, 2000.
TEICHMAN, M., P., Šesták, M., Hradečný: Historické souvislosti rozpadu Jugoslávie. Praha, 1996.
TUDJMAN, F.: Dějinný úděl národů. Praha, 1997.
WEITHMANN, W., M.: Balkán 2000 let mezi Východem a Západem. Praha, Vyšehrad, 1996.

Resume

My theses "Carnivalisation in the Films of Emir Kusturica" analyses film *The Underground* through two thematic lines - a principle of carnivalisation and a theme of war which determines a character of *The Underground*.

The thesis is divided into three thematic chapters. The first one is focused on the principle of carnivalisation. It comprehensively analyses this term on the basis of Bachtin's theories, Nietzsche's conception of "eternal comeback" and the rhythm of music. It uses the gained pieces of knowledge in the subhead where inserts the principle of carnivalisation into the context of the film (1.1.5. The category of carnival films according to R. Stam)

The second chapter is focused on the war history and cinematography especially during the nineties of twentieth century in the countries of former Yugoslavia.

Previous chapters are summarized in the last one which is focused on thematic analyze of *The Underground*. The film is firstly set in wider context through comparing criticisms and reviews in technical papers and also through brief analyses of Serbian films with similar theme.

In the following part is *The Underground* analyzed through the principle of carnivalisation (in a formal aspect - music, spatio-temporal chronotop). This one is afterwards used in the interpretation of the war theme. (Chapter 2.5., The analyze of the style of the explicit image of the war scenes). Again it comes back to the theme of war and carnevalisation in the chapter the mystery in the *Underground* (2.6.). Here it follows meanings of the symbols which open other important motives (unconsciousness, lack of freedom,

ressentiment, political context, etc.) and ritualistic image of *The Underground*.

In the end it finds through the previous analyses, the structure of film narration and its connection and differentiation from other Emir Kusturica's films.