

Vzhůru k sebekolonizaci, obsaďte nás

Jana Dudková, *Slovenský film v éře transkulturality*. Bratislava: Drewo a srd 2011.

Jana Dudková přemýšlí o kinematografii způsobem, který je ve slovensko-českém kontextu vzácný, ba ojedinělý. Kromě imponující filozofické erudice disponuje vzhledem do jihoslovenského areálu, jenž vykazuje pružné vstřebávání zahraničních paradigmat, vycházejí tam jiné původní knihy a překlady než u nás a zároveň se v tamější sociální a mediální realitě některé trendy exponují dříve a ostřeji. Už ve své první monografii *Línie, kruhy a svety Emira Kusturicu* (SFÚ, 2001) překvapila Dudková analytickým, nikoli cinefilním přístupem ke Kusturicovým filmům, k čemuž využila psychoanalytické koncepty Slavojе Žižka. V úvodu ke druhé knize *Balkán alebo metafora. Balkanizmus a srbský film 90. rokov* (SFÚ & Veda, 2008) naznačila, že se setkává s nepochopením, když píše o balkanismu, kterýžto pojem slovenské (dodejme: ani české) humanitní disciplíny neznají. V novém svazku *Slovenský film v éře transkulturality* polemizuje s domácí tvorbou i kritikou; závěrem ovšem podotýká, že její ambicí bylo toliko zmapování, nikoli prognostika ani stanovení programu. Jádro souboru relativně samostatných studií vznikalo v letech 2005–2009, některé z textových verzí byly již dříve publikovány.

Jana Dudková přistoupila k průzkumu provázena několika paradoxy: zkoumá národní kinematografii, jejíž výroba je početně slabá; hledá v ní evokaci identity, k níž se slovenské filmy uchylují „výjimečně a nesystematicky“; a vyzbrojila se teoriemi, jež nacházejí v česko-slovenském prostoru jen nepatrnou ozvěnu. V polistopadové slovenské produkci nevidí sled osamělých uměleckých pokusů, ale soubor textů, mezi nimiž už má smysl hledat spojitosti,

trendy, analogie. Hned v úvodu však nesouhlasí se třemi redukcemi: se zúžením kinematografie na hranou produkci, se ztotožněním slovenského filmu s tvorbou Martina Šulíka (vtipně konstatuje, že s prvními filmy tohoto autora získala kinematografie „dvojníka uvnitř sebe samé“, s. 20) a s představou, že čest domácí tvorby zachraňují dokumenty z dílny takzvané generace '90.

Dudková se dále vymezuje proti „modernistické“ (čti tradiční čili překonané) kritice, když odmítá požadovat „reprezentační“ neboli „synekdochickou“ funkci; tedy aby byly slovenské filmy průřezem či zrcadlem národního života. Přijala výzvu postkoloniálních studií a pokusila se o aplikaci jejich konceptů na slovenský film. Ohradila se vůči „verbálnímu sportu“, jenž spočívá v trvale negativním hodnocení domácích filmů (dodává: podobně jako v České republice). A také proti vyzvedávání dokumentární tvorby nad „lifestylové“ hrané snímky. Zdá se jí apriori jasné, že pojem národa i národní kinematografie ztratil význam a je nahrazován mnohostí identit. Dobře ví, že ve slovenském kontextu zní tato teze diskutabilně (hrozí „úzkost z absolutního vyprázdnění“, s. 173); provokativně by konec konců vyzněla v kterékoli zemi postsocialistického regionu, kde se touhy po integraci střetávají se zjitřeným patriotismem. Na rozdíl od Polska a Maďarska, jejichž kinematografie dlouhodobě řeší především vztah k Rusku, jsou pro Slováky tradičně prvním „druhým“ Češi. Projevuje se to právě ve filmech Martina Šulíka, jimž Dudková věnuje důkladnou interpretační kapitolu.

Nikoli poprvé zde musíme připomenout zvláštnost slovenské situace, kde audiovizuální

tvorba přežívá pod úrovní svého potenciálu (podle počtu obyvatel by mělo mít Slovensko stejně silnou kinematografii jako Finsko nebo Dánsko), zatímco ediční činnost, školství, historie, teorie a estetika dosahují úctyhodných výsledků. Podobně jako v Bulharsku tam chybí kontinuita žánrového mainstreamu, takže se skoro všechny celovečerní projekty jeví jako festivalové neboli artové — pokud nejsou zcela amatérské (TAK FAJN). Příznačné pro tyto disproporce jsou právě lifestylevé městské snímky (tento typický postsocialistický žánr se částečně kryje s tím, čemu se v Česku začalo pejorativně říkat „trendový film“), jimž Dudková věnuje povzbudivou pozornost: O DVE SLABIKY POZADU, ZOSTANE TO MEDZI NAMI, ŽENY MÔJHO MUŽA. Tyto elegantní filmy, napsané mladými absolventkami VŠMU, jako by vypadly z přednášek profesora Petra Michaloviče o poststrukturalismu; univerzitní seminář, obávám se, jako by byl také jejich jedinou cílovou skupinou. Tak se uzavírá nejen festivalový, ale též hermeneutický a akademický kruh: scenáristka si ve škole osvojí koncept proměnlivosti identit, vymyslí podle něj pretenciózní film o proměnlivosti identit, z něhož pak analytička vyvodí závěry o proměnlivosti identit. V pozadí sice ještě doznívá nespokojené mručení esencialistických (čti zpátečnických) recenzentů, ani publikum se do kina dvakrát nehrne, ale z perspektivy vědeckých konferencí je takový opus „up to date“.

Jenže nic není tak přesvědčivým důkazem provinčnosti jako křečovitá snaha vyhovět globalizujícím trendům, které obvykle probíhají ve dvou fázích: nejprve se rozšíří idea, že národnost je cosi trapného, o čem se už ani nesluší hovořit, načež se do vyklizených pozic prosadí produkty silnější kultury. Zatímco ve festivalových katalozích už žádné národní barvy nestraší, hegemonova vlajka hrdě vlaje v každém blockbusteru. Vítěz už opravdu nemusí upozorňovat na národní původ svých výrobků, neboť sebral vše. Polemika o rozmyšlení identit není nová: dávno před fondem Eurimage vznikaly koprodukční projekty, jejichž hrdinové bloudili od jedné atraktivní turistické destinace ke druhé, hledající za doprovodu pohledných intelektuálů svou unikavou totožnost (klasickým příkla-

dem takového europudingu je POVOLÁNÍ: REPORTÉR od mého milovaného melancholika Michelangela Antonioniho). Jistě, teoretička může zkoumat jenom ty filmy, které byly natočeny. Žánrovým kouskům se nevyhýbá, všímá si například kuriózní kolonizátorské imaginace ve FONTÁNE PRE ZUZANU 1–3 Dušana Rapoše (a také v Jarošově a Jakubiskově TISÍCROČNÉ VČELE). Mimo analytický aparát ovšem zůstávají podstatné aspekty studovaných děl, jako jsou tempo, rytmus, obrazové kvality, dialog či divácká recepce.

Jak jsou teze o rozplývání identit nespolehlivé, dokazuje badatelčino přesvědčení, že se koprodukční DOM/DŮM přímo netýká slovenské identity, neboť jeho dvě jazykové verze umožňují, aby byl zároveň vnímán jako svědectví o identitě českého či širěji středoevropského venkova. Jenomže tak to právě nefunguje: snímek Zuzany Liové zůstal pro české publikum ryze slovenským příběhem, jenž byl pro česká kina a televizi nesmyslně nadabován do češtiny; tento dabing dokonce vede až k jakémusi efektu zcizení, kdy se musíme ptát, kde jsme: krajina je slovenská, postavy se chovají jako na Slovensku, platí slovenskými penězi (eurem) — a přesto mluví česky.? Jiné nedorozumění se týká charakteristiky Hřebejkova filmu MUSÍME SI POMÁHAT jako „nostalgického retropříběhu“ (s. 20); život v protektorátu však znamenal takovou úzkost, že k němu Češi nemohou pociťovat žádnou nostalgii.

Jana Dudková píše pevně, sebejistě, přitom za jejím nerozechvělým tónem tušíme úsměv. Každá její studie je zároveň nastolením nové agendy. Tentokrát uvádí do zdejšího oběhu pojmy francouzského antropologa Marca Augého *nadmodernita* a *nemísta* (takto klausovsky zní překlad francouzského „non-lieux“), a termín bulharského kulturologa Alexandra Kiosseva *sebekolonizace*. Ve stopách bělehradské filmoložky Neveny Dakovićové pak upozorňuje na rozdíl mezi jazykem *pigeon* (nebo snad pidgin?, lze psát i pidžin) a *kreolizací*. Typickými nemísty jsou prý letiště či nákupní galerie, kde se už lidé, včetně antropologa, nesetkávají se sebou navzájem, ale participují na virtuálním prostoru „smluvené osamělosti“. Právě pobyt v nemístech

považuje Dudková za výdobytek lifestyleových filmů (bratislavské shopping centrum Aupark ve filmu *ZOSTANE TO MEDZI NAMI*). Pidžin znamená takové osvojení západních žánrů, při kterém dochází k funkčnímu a gramatickému splynutí při nepřekonatelné omezenosti slovníku a gramatiky. Naopak kreolizace představuje „přežánrování“, tedy překlad cizího žánru do lokálního chronotypu. Podle těchto definic může být příkladem pidžinu western Zdenka Sirového *KANON SAMÉ ZLATO*, zatímco kreolizaci pozorujeme, jak uvádí Dudková, ve snímku *JE TŘEBA ZABÍT SEKALA* (a vzpomenout si můžeme i na takzvané kosovské westerny Žiky Mitroviće nebo hajducké série ze studia Buftea podle scénářů Eugena Barba). Až sebemrškačský potenciál má z těchto nových pojmů Kiosseova sebekolonizace, typická prý pro chování takzvaných traumatických kultur. Ty se ve svých dějinách musí opakovaně vyrovnávat s pocitem vlastního zaostávání, což řeší dvěma protichůdnými strategiemi: westernizací a nativismem (tedy bukolickou idealizací domněle autentické podstaty národa). Výsledný autoexotismus, jak Dudková dokládá na příkladu ceněného dokumentu Marka Škopa *INÉ SVETY*, vychází pak vstříc objednavce Západu a evropským grantovým projektům, které si právě takto přejí stimulovat zanikající rozmanitost regionů „nové Evropy“. Na cestě k multikulturalismu však slovenský film, jak autorka vyvozuje, nadále kráčí cestou monologu.

Bývám nedůvěřivý vůči pokusům vycházet z importovaných teorií a poté hledat v domácím prostředí příklady k jejich ilustraci či aplikaci. Často takový postup odklání badatele od empirie, neumožňuje uchopit domácí kulturu v její komplexnosti, ale sugeruje selektivní mřížku, která apriorně nadhodnocuje jevy, jež korespondují s módním paradigmatem. Marxistické imperativy třídnosti a pokrokovosti, jimž bylo — vedle autorské teorie — podrobeno několik generací zdejších kritiků a historiků, byly po strukturalistické epizodě vystřídány nabídkou genderových a postkoloniálních studií. Je otázka, zda je nepřiliš vstřícný postoj českého prostředí vůči těmto příležitostem projevem zaostalosti, nebo zdravé skepse. Když 12. listopadu

2011 v Moravské galerii v Brně v rámci konference Screen Industries in East-Central Europe vystoupila Anikó Imre s metodologickou přednáškou, kde jako produktivní přístup pro studium (post)socialistických kinematografií navrhla právě postkoloniální studia, zahájila ji zcela samozřejmě videocitací ironické promluvy Slavojе Žižka; slovinského filozofa, který sice o pět dní později promluvil na Václavském náměstí, ale jeho přijetí v českém milieu bylo v předchozích letech opožděné a zůstává zdrženlivé. V několika dnech mezi těmito událostmi bylo maďarsko-americké docentce dopřáno zjistit, že posluchači filmové vědy na Masarykově univerzitě o postkoloniálních studiích nic nevědí. Jana Dudková ve své knížce prokázala, že se koncepty těchto studií dají využít přinejmenším ke kritické rozpravě; zároveň přiblížila cestu k jejich vážnému studiu.

Jaromír Blažejovský