

Dewesternizující gesto a jiné (ne)akademické hry

Saër Maty Bâ – Will Higbee (eds.), *De-Westernizing Film Studies*. London & New York: Routledge 2012

Čeština už vstřebala anglicismus „westernizace“, neměla by odmítat ani „dewesternizaci“; můžeme proto titul sborníku *De-Westernizing Film Studies* přeložit jako *Dewesternizaci filmových studií*. Aby název nevyvolával představu ateliérů, ve kterých se už nenatáčejí kovbojky, navrhněme raději *Jak odzápadnit filmovou vědu*. V našem kontextu zní takové předsevzetí, pravda, poněkud nevídaně, když jsme teprve nedávno vynaložili tolik úsilí na přiblížení Západu, tedy na westernizaci, včetně filmových studií. Letmé prolístování však našince uklidní: žádná dewesternizace se nekoná, ani v této knize. Lze snad učinit „dewesternizující gesto“, ale separace západního od nezápadního je stěží představitelná; co je pro někoho Západem, může být pro jiného Východem. Žádný tvůrce ve své mysli, jednání ani tvorbě nerozlišuje, co patří Západu a co Nezápadu. Ubývá míst, kde by byl Západ sám se sebou; města jako Paříž, Londýn nebo New York jsou západní právě tím, že tam vedle sebe pulsuje tolik nezápadních kultur. Západ bude překonán, až jej vstřebá a pohltí celý globalizovaný svět.

Je tedy dewesternizace jen akademickou konstrukcí, iluzí, předsevzetím, projektem, snem? Vlastně jsme to právě my ze střední Evropy, kdo máme s radikální dewesternizací, říkalo se tomu reálný socialismus, praktickou zkušenost. Přejímání kulturních hodnot ze zahraničí bylo podrobeno ideologicky motivovanému výběru. Jednou za dva roky se v Karlových Varech konal festival, na němž byla prezentována mimo jiné díla z takzvaného třetího světa; některá v soutěži, jiná v rámci Sympozia začínajících kinematografií.

Pod vedením profesora A. M. Brousila se pak o nich diskutovalo na Volné tribuně. Revue *Film a doba* věnovala rozvíjejícím se kinematografiím občas glosu, rozhovor či přehledovou stať. Několik filmů z Asie, Afriky a Latinské Ameriky proniklo do československých kin, obvykle v jedné či dvou kopiích pro filmové kluby, jež se však jejich uvádění spíše vyhýbaly. Vypadalo to jako lest režimu, jenž chtěl občanům vnutit kubánské pomeranče namísto španělských a Tomáše Gutiérreze Aleu namísto Luise Buñuela. Až po otevření hranic pochopili mnozí, že Gutiérrez Alea zvaný Titón, jakkoli si opravdu bral příklad z Buñuela, je i v Paříži či Berlíně autorem velmi váženým.

Dosti vzpomínek: bývalý socialistický tábor autoři recenzovaného svazku do dewesternizace vtahovat nechtějí. Vůbec s námi nepočítají! Ze zemí Visegrádu znají jediného režiséra, Maďara Miklóse Jancsóa, o němž se domnívají, že je filmařem rumunským (s. 263). Obdivují samozřejmě také Sergeje Paradžanova a Andreje Tarkovského. Z myslitelů od našich luhů zmiňují dva: Sigmunda Freuda a Ernesta Gellnera, hojně je dle očekávání citován Slovinec Slavoj Žižek. O některých západních režisérech ani nevědí, jak se píšou: Passolini? (s. 263), Malik? (s. 273). V rejstříku je nehledejme; tomu se nepodařilo pokrýt faktický výskyt jmen v textu.

O vyhrocenou polarizaci autoři neusilují. Nepřijímají esencialistické koncepty identit. Proklamují polycentrický přístup k filmovým studiím, odmítajíce definovat takzvanou světovou kinematografii (world cinema) negativně jako „nehollywoodskou“. Zároveň vybízí k obezřetnosti,

pokud někdo vnímá Hollywood jen jako jednu řadovou kinematografii mezi ostatními. Neboť „všechny kinematografie jsou si rovny, ale některé jsou si rovnější“ (s. 6). Autoři uvádějí dewesternizaci do kontextu jiných aktuálně obíhajících pojmů, jako je kinematografie s přízvukem (Hamid Naficy), postkoloniální film, poměrně nový koncept transnacionálního filmu anebo starší „třetí film“.

Kniha vypadá jako happening kreativně spřízněných duší, které spolu mluví, ať už se to dewesternizace týká, nebo ne. Akademický diskurs někdy respektován je, jindy ne; působí to velmi dewesternizačně. Jako příklad jasného myšlení bohužel neposlouží názvy tří oddílů: „(Dis)kontinuity kinematografické imaginace: (ne)reprezentace, diskurs a teorie“, „Vyprávění (trans)nacionálního, region a komunita z nezápádních perspektiv“, „Nové (dis)kontinuity ‚ zevnitř ‘ Západu“. Začátek je doslova kosmický: Edward George a Anna Pivaová z Londýna, kteří vystupují jako duo elektronických hudebníků a multimediálních umělců Flow Motion, předkládají úvahu „Představo(v)ání vesmíru“ — „Imag(in)ing the universe“ s mnohoslabným podtitulem „Kosmos, jinakost a film“. Začínají vymezením hranic USA na konci 18. století, pokračují úsvitem americké kinematografie, žánrem sci-fi a vesmírem jako prostorem koloniální fantazie, dotýkají se transcendence a dospívají k polymorfním hudebním kompozicím. Zaskočený čtenář, jenž přece jen nečekal, že pouť k dewesternizaci začne na území Spojených států, aby jej odtud vynesla na oběžnou dráhu, přijme s vděčností následující rozpravu o proměnlivém symptomu „černého filmu“, jak ji napsal Saër Maty Bâ. Týž se pak s Kate E. Taylor-Jonesovou pustil do analýzy tančícího ženského těla ve snímku Marca Allégreta ZUZU (Zouzou; 1934) a v senegalské KARMEN GEÏ (Joseph Gaï Ramaka, 2001). Taylor-Jonesová posléze rozebírá panasijské projekty a vize, prosazované v dobách japonského imperialismu (Japonci se pokoušeli kultivovat sobě loajální národní kinematografie na územích, kterých se zmocnili)

a znovu, tentokrát z čínské strany, oživované v posledních letech. Sheila J. Pettyová upozorňuje na přínos diasporického myšlení pro africká filmová studia. Yifen T. Beusová se vrací ke známým postřehům o důležitosti griota (vypravěče) v africké kinematografii a rozšiřuje je na tvorbu Oceánie.

Will Higbee zjišťuje, že podezřelý, původem eurocentrický termín „národní kinematografie“ může mít pro dewesternizující se kultury nadále svůj význam a zkoumá na pozadí arabského kontextu tvorbu tuniského režiséra Férida Boughedira. Shahab Esfandiary dokazuje v kritické stati „Banální transnacionalismus: o ‚bezhraniční‘ filmářině Mohsena Makchmalbafa“, jak se tento slavný iránský režisér, dlouhodobě usazený ve Francii, přizpůsobil západním nárokům na zobrazování Orientu. Jeho integrovaný transnacionální umělecký svět má prý elitní euroamerickou orientaci, ve snímku KŘÍK MRAVENCŮ (Faryad morcheha, 2006) přistupuje z kolonialistických pozic k Indii a jeho KANDAHAR (2001) posloužil americkým neokonzervativcům k ospravedlnění války. Esfandiary se tak dotýká nikoli ojedinělého paradoxu: některá díla mají úspěch na festivalech, jejich talentovaný autor se počne těšit pozornosti v zahraničí, vypěstuje si auru disidenta, poté mu v produkci začnou pomáhat západní mecenáši, nakonec odejde do exilu a tvoří odtamtud přizpůsobivé filmy o svém původním „divokém“ světě, jimiž vychází vstříc západním fantaziím.

V diskursu dewesternizace chápou editoři také tradici judaistickou (která je ovšem, můžeme namítnout, organickým podložím Západu) a zařadili brilantní studii, v níž Nathan Abrams nabízí midrašovou interpretaci Kubrickova filmu OSVÍCENÍ (The Shining). Midraš je nejstarší forma biblické exegeze; Abrams přichází s výzvou číst film v tradici židovského myšlení, zde jako parafrázi příběhu o Abrahamovi. Konečně má být součástí dewesternizace také queer fenomenologie, jak ji aplikuje Katharina Lindnerová v analýze dvou amerických filmů o sportovkyních: GYM-

NASTKA (*The Gymnast*; Ned Farr, 2006) a BOXERKA (*Girlfight*; Karyn Kusamaová 2000). Její logika je prostá, byť nelogická: pokud je bílé, středostavovské, heterosexuální, mužské tělo spojeno s konvenčním pohledem Západu, potom vše tělesně ženské, lesbické a tak dále skýtá dewesternizující potenciál. Zajímá ji „haptická vizualita“ a „grasping gaze“ (osahávající zírání). Nakonec přichází úvaha Williama Browna „Byl vůbec film někdy západní?“ s kreativním (či snad karnevalovým) návrhem obrátit „continuity editing“ Davida Bordwella v „editing of continuity“ a uplatnit „politiku lásky“: „(...) nemilovat jisté filmy více než jiné, ale milovat všechny filmy. Nikoli cinefilie jako ochrana privilegovaných filmů nebo diváků, ale cinefilie jako láska k filmu vůbec“ (s. 176).

Jistou distanci od Bordwellova myšlení nepřímou prozrazuje čtvrtá část knihy, kterou tvoří třináct rozhovorů s filmovými teoretiky a většinou i praktiky; konkrétně jsou to interdisciplinární umělkyně Coco Fusco z New Yorku a Patti Gaal-Holmesová z Porthsmouthu, filmoložka Deborah Shawová z téže univerzity v Porthsmouthu, jihoafrický filmař Teddy E. Mattera, britská video-umělkyně srílanského původu působící nyní v Hongkongu Jonnie Clementi-Smithová, irský mediální pedagog Rod Stoneman, marocká filmařka Farida Benlyazidová, šéfredaktor časopisu *Film International* Daniel Lindvall ze Švédska, marocký kritik Mohammed Bakrim, briská experimentální „queer“ filmařka působící pod jménem Campbell X, indický hudebník Kuljit Bharmra, francouzský odborník na africký film Olivier Barlet a britský filmař ghanského původu John Akomfrah.

Jmenování experti reagují na trs standardizovaných dotazů, mezi nimiž se vyjímá otázka, založená na citátu z knihy Roberta B. Raye *How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies* (Indiana University Press, 2001), česky tedy *Jak filmová teorie zabloudila a jiná tajemství kulturních studií*. Dodejme, že právě v této štíhlé knize esejů podnikl surrealismem inspirovaný hudebník a filmolog Robert B. Ray

z Floridy kritiku Bordwellova „režimu“, který ve vší účtě charakterizoval jako klasický a pozitivistický, v opozici vůči konceptům barokním, jimž sám dává přednost. Ray zde například na s. 41 potměšile poznamenává, že Bordwellovy knihy si zjednávají autoritu svým formátem, neboť jsou „tištěné ve dvou sloupcích, nadměrné, doslova vyčnívají z poličky běžných humanitních knih, a už tím manifestují znaky své učebnicové převahy nad změtí pouhých „interpretací.“ Bordwell a jeho spoluautorky prý „produkují knižní ekvivalent širokoúhlého formátu, „neviditelného stylu“, hollywoodského filmu založeného na lini příčin a následků“.

Zmíněná otázka, opakovaná v rozhovorech, vychází z Rayovy parafráze slov Theodora Adorna adresovaných Walteru Benjaminovi (Ray 2001, s. 1–2) a zní takto: »Robert B. Ray, akademik se zvláštním zájmem o kritickou praxi, se jednou otázel: „Co by mohlo být přesnější definicí kinematografie, než že je „křížovatkou magie a pozitivismu“? A co by mohlo být výstižnější definicí tradičního projektu filmové teorie, než že se snaží „toto kouzlo zrušit“?“ Domníváte se, že se vaše práce nachází na některé z takových křížovatek? Ruší vaše práce nějaká kouzla, teoreticky či prakticky?“ Duchaplná otázka však uvádí respondenty spíše do rozpaků a ani další dotazy nejsou dvakrát inspirativní: zda lze Západ vymezit geograficky; co si představujete pod nezápadními způsoby myšlení, teoretizování a filmování; zda je dewesternizace procesem ekonomickým, politickým, institucionálním nebo uměleckým; zda navazuje na dřívější filmová hnutí, jako byl „třetí film“ Fernanda Solanase a Octavia Getina. Zmínován je, mimochodem, také koncept nedokonalého filmu (*cine imperfecto*) Julia Garcíi Espinosa; to jsou, zdá se, poslední trosky, jež zbyly z minulých, téměř již půlstoletí starých pokusů o manifestační zdolání dominance hollywoodského typu filmu.

Z textu je poznat, kdy jde o rozhovor simulovaný, vzniklý korespondenčně, a kdy byl tazatel s interviewovaným v kontaktu a mohl na jeho prohláše-

ní flexibilně reagovat. Nejkonciznější přístup nabídl Gramsciho ctitel Daniel Lindvall v imperativech jasných a úderných, jak tomu ostatně v marxismu bývá (s. 229): Vyvarujme se estetismu. Styly či žánry nejsou samy o sobě pokrokové ani reakční, mohou sloužit různým politickým cílům. Musíme se vyhýbat myšlení podle velkých mužů („big man thinking“). Jakkoli si vážíme některých filmařů, kultura je vždycky kolektivní projekt. Klíčem je participace, nikoli uctívání hrstky „mistrovských děl“. Ani v době internetu se participativní kultura neprosadí sama. Neměli bychom akceptovat zjednodušené dichotomie Hollywood versus zbytek světa, zábava versus umění, zeměpisný Západ versus Nezápad. Jak komerční Hollywood, tak elitářská artová kina udržovala antidemokratické sociální rozdíly mezi konzumenty a tvůrci kultury. Překonaný typ „artové kinematografie“, vymezený intelektuální elitou, sloužil vzdělaným třídám jako znamení kulturní distinkce a jako píárový nástroj pro národy a regiony.

Rod Stoneman inicioval v osmdesátých letech v britské televizní stanici Channel 4 cyklus *Kinematografie tří kontinentů*, podílel se na podpoře filmových projektů třetího světa, navštěvoval festivaly v Ouagadougou (FESPACO), v Kartágu, Havaně, osobně poznal režiséry Youssefa Chahina či Gastona Gaborého. Jeho vzpomínky jsou plné nostalgie a je mu líto, že nebylo vykonáno víc; nyní alespoň svým studentům pouští vietnamský snímek režiséra Nguyen Hong Sena *Divoké pole* (Canh dong hoang, 1979; může nás těšit, že to ve škole děláme zrovna tak). Vášnivá cinefilie pak spojuje Stonemana s temperamentním Johnem Akomfrahem, jehož dewesternizující gesto si při četbě jeho spontánních vyjádření umíme představit jako reálnou gestikulaci.

Několik příspěvků potvrzuje, že zájem o nezápadní filmové projevy je přirozenou součástí cinefilie. Jak si pamatujeme, artové publikum do konce šedesátých let obdivovalo především modernistické tvůrce, jako byli Bergman, Godard nebo Fellini. Novější cinefilie přibrala (u nás jen vlažně) do svého zájmu také díla kinematografií

třetího světa. V digitální éře se kultovnímu obdivu těší exploatační, půlnoční a jiné raritní kousky. Fanoušek u notebooku, obávám se, už se nechce emočně nořit do psychodramat ani se nehrne do soucitu s vykořisťovanými; ku potěše mu stačí herní pocit převahy. Jako cinefilové si zajisté nemůžeme přát, aby třetí svět trval věčně; radujeme se z každé národní kinematografie a každého autora, kteří se vymanili z chudoby a daří se jim dosahovat globálního orbitu. John Akomfrah ovšem upozorňuje, že zatímco filmy lze už díky digitálním technologiím vyrábět kdekoli, dostat je za jistou etnickou či geografickou hranici zůstává obtížné: „[...] pořád potřebujete tytéž staré hochy, aby zakročili. Stále jsou tu ty vleklé otázky o politické ekonomii a podřízenosti, o nadvládě jedné části světa nad jinou, které nezmizely: je těžké natočit *Harryho Pottera* v Lagosu“ (s. 260).

Některé příspěvky spojuje pochybnost nad smyslností katedrové filmologie. „Nikdy neuvažují v termínech, jako jsou ‚nezápadní‘ způsoby teoretizování a filmování, to dělají jen filmoví vědci,“ říká Jonnie Clementi-Smithová (s. 204), jež nevěří v přínos lingvistů ani psychoanalytiků, hodně si naopak slibuje od biologie mozku (s. 207). Rod Stoneman se ztotožňuje s přirovnáním akademického života ke hře na pomyslnou kytaru a ptá se (s. 220): „Kde je publikum? Kde je interakce? Jak omezené a institucionální jsou naše diskursy, naše způsoby myšlení?“ Také podle Johna Akomfrah se tradiční přístupy přežily: „Myslím, že už nejsou nutné intelektuální intervence mezi diváckým subjektem a plátnem, aby říkaly: ‚Hele, máme si o čem povídat, ono to ve skutečnosti není, jak to vypadá, můžou tu být věci k odhalení, věci k dekonstrukci,‘ a tak dále“ (s. 258).

Kniha *De-Westernizing Film Studies* nepojmenovává protivníka a možná ho ani nezná. Neusiluje o novou revoluci, neopouští akademické bezpečí, ani když se nese v uvolněném tónu. Jak na konci říká šťastně unavený John Akomfrah: „Jsem hotovej, chlapi.“

Jaromír Blažejovský