

Siroty, ktoré si pamätajú, siroty, ktoré vzdorujú, a siroty, ktoré upadli do zabudnutia

Constantin Parvulescu, *Orphans of the East. Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2015, 190 stran.

Medzi dominantné prístupy k východeurópskym kinematografiám patrí väčšia alebo menšia miera ideologickej kritiky, odvodená z vnímania železnej opony ako bariéry, ktorá spoľahlivo odlišuje svetadiely podľa funkcií, ktoré ich kinematografie plnia v spoločnosti. Kým na „západe“ sú prípustné funkcie rozmanité, niekdajšie socialistické kinematografie sú vnímané ako primárne zamerané na politickú propagandu. Diela, vznikajúce v ich rámcoch, sú potom zvyčajne hodnotené na základe toho, do akej miery vzdorujú súdobému diskurzu.

Ani kniha Constantina Parvulesca *Orphans of the East* s podnázvom *Postwar Eastern European Cinema and the Revolutionary Subject* z tejto tradície na prvý pohľad nevybočuje. Ako sa sám autor priznáva, zaujímajú ho formálne či estetické parametre jednotlivých filmov, i dobové transformácie štýlov, hereckých škôl a produkčného zázemia, ale len potiaľ, pokiaľ spolupôsobia na vytváraní určitej ideologickej správy. „Všetky záležitosti filmového štýlu a dejín rozoberané v tejto knihe sú relevantné iba potiaľ, pokiaľ reflektujú spoločenské a politické vízie a transformácie. Filmy sú tu používané ako inteligentné okná do minulosti a minulosť ako úvod do budúcnosti.“ (s. 16)

Parvulescu vychádza z ľavičiarskych pozícií poučených dlhou tradíciou prehodnocovania marxizmu. Jeho kniha má charakter politického

manifestu, nasmerovaného proti zjednodušujúcim náhľadom na komunizmus ako politický systém, a za prinavrátenie jeho vnímania ako zložitého procesu. Zároveň to však znamená, že sa pohybuje proti srsti obvyklých ideologicko-kritických hodnotení socialistických kinematografií, ktoré komunizmus vnímajú ako výlučne negatívny fenomén, a jeho krach ako dôkaz jeho zlyhania.

Politický rozmer neznamena inštrumentalizáciu vybraných filmov na úkor analýzy ich jedinečných vlastností. Navyše pod politickým rozmerom nechápme politický program, ale skôr implicitný výchovný rozmer, ktorý obsahuje náhľad do transformácie spôsobov, akými sa vo východnej Európe podporovala produkcia subjektu politickej zmeny, alebo naopak politickej stagnácie. Ako na synekdochu tohto subjektu sa Parvulescu zameriava na postavu siroty. Tá preňho nie je len špecifickým výsledkom historickej situácie (obrovské množstvo sirôt, s ktorými sa povojnová Európa musela vysporiadať) a jej ideologického využitia tesne po druhej svetovej vojne, ale vytrvalo recyklovanou figúrou, ktorej funkcie sa v podaní jeho knihy neustále menia, zapájajúc do hry aj rozdielne postoje k telesnosti, pamäti či samotnej socialistickej revolúcii. Parvulescu meniacu sa figúru siroty objavuje aj vo filmoch, ktorých prínos nebol až tak obvykle hodnotený cez prizmu takto formulovaného sociálneho postave-

nia ich protagonistov (napr. Kieslowského *AMATEUR*).

Práve originalita tém, ktoré objavuje v súvislosti s „revolučnými“ funkciami socialistického filmu vo východnej Európe, zabraňuje Parvulescovej knihe sklznúť k tézovitosti. Originalita prístupu pritom nemá za úlohu maskovať pomerne očakávaný smer pohybu naprieč dejinami. Parvulescu, tak ako mnohí pred ním, postupuje od tesne povojnovej doby až po obdobie blížiace sa ku krachu komunizmu v Európe, pričom z vyše štyroch desaťročí si vyberá šesť filmov, na ktorých ilustruje meniace sa náhľady na povahu socialistickej revolúcie. Od tesne povojnového ľavičarskeho diskurzu v strednej Európe sa presúvame k obdobiu, keď vo východoeurópskych krajinách prevládli domáce apropiácie stalinizmu, následne k skepse nových vĺn, kinu morálneho nepokoja, i k dezilúzii konca 80. rokov.

Koncepcia, založená na analýze jednotlivých filmov, samozrejme so sebou prináša riziká. Výber filmov je prispôsobený snahe pokryť širšie spektrum socialistických kinematografií aj časové pásmo ideologicky omnoho variabilnejšej doby, než si obvykle predstavujú čitatelia z tzv. „Západu“, ale aj zo samotného „Východu“. Parvulescu cielene obchádza sovietsku kinematografiu a sústredí sa len na kinematografie satelitných štátov Sovietskeho zväzu, takže z jeho výberu (legitímne) vypadáva bývalá Juhoslávia či Albánsko. Na druhej strane, nedostáva sa doň ani Bulharsko, zato maďarskú kinematografiu reprezentujú hneď dva filmy: na jednej strane tesne povojnový film *NIEKDE V EURÓPE* (VALAHOL EURÓPÁBAN, 1948) Gézu Radványiho a na druhej strane Mészárosovej *DENNÍK PRE MOJE DETI* (NAPLÓ GYERMEKIMNEK, 1982). Skôr než o štatistickú rovnováhu však ide o snahu vystihnúť zmeny v myslení o subjekte socializmu, pričom sa Parvulescu zároveň snaží vzoprieť predstavám o sebakolonizácii či kolonizácii sovietskymi vzormi — a poukazuje na rozdiely a špecifiká aj v dobách, keď vplyv bol najsilnejší. Čitateľ sa zrejme nevyhne implicitnej konfrontácii medzi figúrou siroty a sa-

motnými socialistickými kinematografiami: kým siroty sú spočiatku vnímané ako osoby bez minulosti, ktoré je možné modelovať do požadovaných subjektov, samotné kinematografie sa modelovať nenechávajú.

Kniha účinne posúva pohľad na spoločenské i politické funkcie socialistických kinematografií. Treba však povedať, že analýzy sú prispôsobené čitateľskej obci, ktorá nemá dôsledné vedomosti o predmete záujmu, čo sa odráža napríklad na niekedy až príliš podrobných opisoch deja či jednotlivých formálnych riešení filmov. Na druhej strane sa autorovi darí vyhnúť sa triviálnym popisom ideologického pozadia vzniku jednotlivých filmov a práve v oblasti analýzy ideológií podáva presvedčivú správu o variabilite socialistického svetonázoru. Už síce neprekvapí zavrhnutie koncepcie budovateľského optimizmu ako čistého importu zo Sovietskeho zväzu, ani názor, podľa ktorého film morálneho nepokoja bol v zásade pro-socialistický. Ale pri analýzach zvolených filmov Parvulescu až fascinujúco pracuje s odhaľovaním vrstiev často aj vzájomne si konkurujúcich ideologických diskurzov. Film *NIEKDE V EURÓPE* napríklad prezentuje ako štýlovo eklektický film, prostredníctvom ktorého autori scenára — Balázs a Radványi — odkazujú na široké spektrum povojnových (neorealizmus), ale aj tých predvojnových vzorov (napr. expresionizmus), a sugerovať mladým tvorcom, že majú na čom stavať. Ale dokonca aj nemecký film *PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA* (ROMAN EINER JUNGEN EHE; Kurt Maetzig, 1952), dominantne vytvorený v štýle (a ako obhajoba) socialistického realizmu, pracuje s viacerými verziami produkcie revolučného subjektu (a revolučného umenia). Obsahuje odkazy na marxistickú tradíciu predvojnového Nemecka, ale napríklad aj na biomechaniku za stalinizmu zavrhnutého Mejercholďa.

Z hľadiska historickej dôslednosti je samozrejme sporné ilustrovať prechod od tesne povojnových predstáv socialistických revolúcií k stalinistickým normatívam na príklade filmov *NIEKDE V EURÓPE* a *PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA*, ke-

dže oba patria do odlišných kinematografií a neumožňujú sledovať postupné prechody, ktoré boli v každej z vybraných krajín osobité. V snahe vyhnúť sa problematike selekcie filmov sa autor plne sústreďí na analýzu jednotlivých diel v ich jedinečnom geopolitickom a historickom kontexte, takže následne vznikajúce porovnania medzi jednotlivými geograficky aj historicky vzdialenými prípadmi sa stávajú skôr metaforami prechodov medzi jednotlivými varietami socialistického chápania umenia, ako jeho dôslednou históriou.

Fascinujúcou na Parvulescuho knihe je najmä schopnosť prepojiť témy, ktoré do bežných úvah o socializme nepatria so žiadnou samozrejmou. Metafora siroty sa tak stáva nielen indikátorom zmien, ktoré od seba očakáva spoločnosť ale aj indikátorom jej postoja k pamäti. Parvulescu začína od vzťahovania sa k vojnovým sirotám ako ideálnemu materiálu na modelovanie nového človeka, ktorý zmení zdevastovanú povojnovú Európu — okrem iného práve preto, že nie je zaťažený tradičnými modelmi kolektívnych identít. Diskurzu modelovania však predchádza obraz peripatetického podporenia anarchického potenciálu sirôt sokratovskou postavou učiteľa (NIEKDE V EURÓPE), a ani v čase, keď východoeurópske kinematografie majú nalinkovaný Stalinský model produkcie subjektu, nie všetky filmy ho preberajú tak automaticky, ako autor ukazuje na príklade zmieneného východonemeckého filmu PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA. Mladé socialistické kinematografie ako modelové „siroty“ Parvulescu prezentuje ako pomerne autonómne a schopné viesť dialóg s náhradnými „rodičovskými“ vzormi zo Sovietskeho zväzu. Tradícia jeho socialistickej kinematografie ich neťažá, najvyšš sa v niektorých obdobiach môže stať jedným z viac alebo menej internalizovaných inšpiračných zdrojov.

Zaujímavé je pritom najmä porovnanie prvých dvoch zvolených filmov s tými nasledujúcimi, keďže obidva, každý vlastným spôsobom, navrhujú taký spôsob produkcie socialistického sub-

jektu, ktorý je sprostredkovaný kolektívnou telesnou aktivitou. Prostredníctvom kolektívnej práce sa siroty z Balászovho a Radványiho filmu stávajú schopnými budovania novej spoločnosti. Kolektívne zdieľaná telesná (a hoci to Parvulescu nepodsúva priamo, dalo by sa povedať aj filmárska) aktivita sa môže stať novým druhom mnemotechnickej pomôcky, ktorá pomôže vybudovať zmysel pre kolektív nového typu. Tento princíp sa v období sovietskej inšpiračnej dominancie ešte viac radikalizuje: premena mladej herečky, vojnové siroty Agnes vo filme PRÍBEH MLADÉHO MANŽELSTVA sa deje prostredníctvom napodobňovania socialistického štýlu, ktorý sa napokon internalizuje do ideového presvedčenia (film sugeruje, že „socializmus je telesný štýl, spôsob hovorenia, pohybovania sa, pozerania a interagovania: je predstavením, ktoré sa treba naučiť prostredníctvom imitácie“, s. 48).

Po prvých dvoch prípadoch však nastáva radikálny skok v prístupe. Dostávame sa do obdobia československej novej vlny a jej revízie témy holokaustu. Revolučný pátos pominul, častejšie sa ozýva pochybovačný postoj k predpísanému socialistickému optimizmu. Voľba filmu DITA SAXOVÁ (1967) je legitímna, keďže film ponúka iný pohľad na vojnové siroty a volí ich (predtým väčšinou ignorovanú) špecifickú skupinu: siroty, ktoré prežili holokaust a sú v podmienkach socialistického štátu podporované k zabudnutiu celkom čerstvej traumy. Zabudnutie, ku ktorému povzbudzujú aj predchádzajúce dva analyzované filmy, tak nadobúda nový, tragickejší rozmer. Moskaljov film Parvulescu interpretuje doslova ako výpoveď o umlčaní svedkov genocídy. Navzdory pomerne rozšírenej interpretácii filmu ako epigónskeho a manieristického, s priveľmi exoticky zvoleným až ornamentálnym zjavom hlavnej protagonistky, Parvulescu zdôrazňuje Ditinu melanchóliu a ironický postoj k mužom ako reakciu na systematické disciplinovanie židovských sirôt v smere ich prípravy na skorý vydaj — bez akéhokoľvek záujmu spoločnosti o svedectvo, ktoré so sebou nosia. Dita je podľa Parvulesca

svedkyňou pokračujúcej legitimizácie zločinu, o ktorom je v záujme vybudovania novej spoločnosti potrebné mlčať. Jej zdanlivo manieristická samovražda prichádza práve vo chvíli, keď si uvedomí, že mlčanie je rovnako očakávané ako aj požadované na oboch stranách železnej opony. Udeje sa totiž krátko po tom, ako sme Ditu počas rozhovoru s dvomi mladými Švajčiarmi videli zahľadieť sa na detail *Posledného súdu* Hieronyma Boscha. Netvor v ňom požíra ľudskú obeť, pričom z úst mu vykúkajú iba rozkročené ľudské nohy. Ditin komentár: „Můj případ“ — je dokladom jej identifikácie s osudom obete, ktorej horná časť (vrátane úst, ktoré by mohli vypovedať) je mŕtva a smrti sa vzpiera už len ostatok tela. Parvulescu upozorňuje na nenápadné prerámovania v rámci naratívu, prostredníctvom ktorých sa jej aktuálny postoj k vlastnému telu, formovaný opatrovníkmi a obdivujúcimi mužmi, neustále vracia k druhu objektifikácie, aký poznala v koncentračnom tábore.

Ďalším ostrým strihom sa dostávame k filmu, ktorý vznikol o ďalších dvanásť rokov neskôr, a k protagonistovi, ktorého status siroty už neodráža žiadnu štatisticky dominantnú ani traumatizujúcu realitu povojnovej Európy. Filip z Kieslowského *AMATÉRA* (*AMATOR*, 1979) sa narodil krátko po vojne, nie je teda produktom žiadnej historickej katastrofy. No keďže vyrástol v siroťinci, je žiarivým príkladom socialistického modelovania, oslobodeným od subverzívnych vplyvov nukleárnej rodiny. Paradoxne, práve preto sa stáva aj ideálnym agentom pochybovania nad smerom, ktorý nabral socializmus v dobe konformizmu a upevňovania mocenského postavenia politických elít. Na rozdiel od optimistických pohľadov na socialistické modelovanie subjektov (ako) sirôt, Filip poukazuje na riziká, ale aj na sebaobnovujúcu silu takejto socialistickej inštitučnej produkcie. Parvulescu sa prostredníctvom *AMATÉRA* opätovne dostáva k subjektu bez pamäte a poukazuje na špecifickú apropiáciu figúry siroty v utopických víziách Kieslowského obmeny kina morálneho nepokoja: agentom zmeny,

ktorý by mohol spoločnosť navrátiť k ideálom revolučného socializmu, by mohol byť práve človek nezaťažený pamäťou predchádzajúcich generácií — a to nielen v zmysle človeka ako siroty v doslovnom slova zmysle, ale aj filmára, ktorý je skôr ideálnym amatérom nezaťaženým tradičnými filmovými normami ako profesionálom.

Naopak Mészárosovej *DENNÍK PRE MOJE DETI*, uvedený len o tri roky neskôr, už patrí do doby, ktorá je opätovne postihnutá dezilúziou, no ktorá zároveň, podobne ako koniec 60. rokov, začína znovu objavovať aj morálnu silu pamäte. Sirota, ktorá si nekompromisne spomína na vlastných rodičov, symbolizuje morálny rozmer spomienok, ktoré pomáhajú odhaľovať opakovanie dejín. V tomto prípade opakovanie naberá podobu zámerne zdôrazňovaných paralel medzi stalinovskými čistkami v 30. rokoch, ktorých obeťou sa stali protagonistkyní rodičia, a politickými čistkami v Maďarsku 50. rokov. Parvulescu dokonca Mészárosovej film prezentuje ako formálne, ideovo a topicky bližší poľskému kinu morálneho nepokoja 70. rokov než samotný Kieslowského *AMATÉR*. A v podobnom zmysle hľadá paralely s poľským kinom morálneho nepokoja aj v poslednej analýze, venovanej rumunskému filmu *PIESOČNÝ ZRAZ* (*FALEZE DE NISIP*, 1983) Dana Pițu.

Napriek tomu, že autor knihy sa snaží vzdorovať zjednodušujúcim predstavám o krachu komunizmu ako (vopred na neúspech odsúdeného) systému, jeho kniha je štruktúrovaná v duchu takto postavených deziluzívnych teleologických naratívov. Analýzu filmu Dana Pițu prezentuje ako epilóg, hoci film vznikol takmer súbežne s filmom Mészárosovej. Skôr než o dobu vzniku však v ňom sugerovanej chronológii ide o rôzne, niekedy simultánne sa vyskytujúce fázy v chápaní revolučného potenciálu subjektu. Dan Pița vo svojom filme prezentuje fázu dezilúzie tak silnej, že neposkytuje pre svojho protagonistu žiadne možnosti efektívnej rebélie či dialógu so spoločnosťou.

Parvulescuho analýzy vychádzajú zo snahy porozumieť jednotlivým varietám konštrukcie

socialistického subjektu tak, ako ich zachytávajú ním vybrané filmy. Jeho kniha však prirodzene odráža nerovnakú mieru znalosti jednotlivých kontextov. Kým v epilógu pracuje s množstvom sekundárnych zdrojov, ako sú napríklad novinové články kriminalizujúce súčasnú rumunskú mládež, pri väčšine ostatných kapitol si vystačí s prekladovou literatúrou. No najmä, nevychádza z úplného prehľadu filmov, ktoré spĺňajú ním stanovenú podmienku (mať za protagonistu sirotu), a tak napríklad slovenského či českého čitateľa môže prekvapiť výber filmu z tohto regiónu — pretože DITA SAXOVÁ neplní len úlohu reprezentácie obetí holokaustu, ale v inej rovine aj úlohu reprezentácie československej novej vlny. Aj napriek snahe zasadiť vybrané filmy do širšieho kontextu socialistických filmov so sirotami ako protagonistami sa Parvulescu napríklad vôbec nezmieňuje o Jakubiskovom filme VTÁČKOVIA, SIROTY A BLÁZNI (1969), ktorý sirotu nielen obsahuje v názve, ale priamo sa zaoberá dekonštrukciou povojnového chápania sirôt ako ideálneho materiálu na modelovanie subjektov nového svetového poriadku.

Napriek tomu, že Parvulescov výber materiálu, s ktorým sa rozhodol pracovať, či dokonca jeho argumentácia sú miestami napadnuteľné, najväčšia hodnota jeho knihy je v posunutí obvyklej paradigmy aj repertoára tém, prostredníctvom ktorých zvykneme uvažovať o kinematografickom socializme.

Jana Dudková