

## Balkán ako slepá škvrna multikulturality Priestor v balkánskom filme

**JANA DUDKOVÁ**

Kabinet divadla a filmu SAV

Kritické „balkánske štúdiá“ predstavujú pomerne nový smer uvažovania, ktorý sa vykryštalizoval počas deväťdesiatych rokov minulého storočia, keď na jednej strane aktualitu „balkánskych“ tém určovali revolúcie (Rumunsko) a vojny (bývalá SFR Juhoslávia) v jednotlivých balkánskych krajinách a na druhej strane v humanitných vedách sa pevne usadil vplyv postkoloniálnych teórií. Súbežne prebiehali aj pokusy o kritické revízie multikulturality ako projektu i ako teoretického objektu. Stretnutie dvoch kritických prúdov bolo iniciované až so zintenzívnením snáh o integráciu jednotlivých balkánskych krajín do Európskej únie (v oblasti filmových štúdií napr. v knihe Neveny Dakovićovej *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. (Balkán ako [filmový] žánr: obraz, text, národ, 2008).<sup>1</sup> Požiadavky európskej integrácie totiž znova vyniesli na svetlo „multikultúrnu“ povahu Balkánu a potrebu jej reformovania, ktorá pri pohľade zvonka, pod vplyvom stále pretrvávajúceho balkanizmu, môže pôsobiť sporne. Po druhej svetovej vojne, v časoch rastúceho vplyvu antikoloniálnej teórie a neskôr propagácie multikulturalizmu na Západe bola totiž prevažná časť Balkánu „kolonizovaná“ Sovietskym zväzom a po roku 1989 nanovo získala auru nebezpečného regiónu, regresívneho vo svojej fixácii na minulosť a etnické hodnoty. O Balkáne sa v deväťdesiatych rokoch hovorí ako o „multikultúrnom sne, ktorý sa zvrhol na nočnú moru“,<sup>2</sup> ako o radikálne „inom“ vo vzťahu k Európe, a smer, ktorý pestujú politické mýty, je revitalizovaný aj v umeleckom mainstreame (ale i mimo neho, tam, kde do pokusov o umeleckú originalitu presakujú prvky nekritického balkanizmu a kde deliace čiary naznačujú „osudovú“ absenciu medzikultúrneho dialógu).

V tomto príspevku chcem poukázať na ambivalencie formovania (balkánskeho) priestoru v tzv. „balkánskom“ (balkanistickom) filme alebo žánri<sup>3</sup> s ohľadom na jeho vzťah k hranici medzi kultúrami („balkánskou“ a „európskou“, regionálnou a etnicou), k ich prekračovaniu a rozmazávaniu či, naopak, zdôrazňovaniu. V úvode pripomeniem, v čom spočíva *tradičná* identita Balkánu<sup>4</sup> a ako sa k nej vzťahujú jednotlivé balkánske kinematografie, a následne prejdem k žánrovému (balkanistickému) formovaniu filmového priestoru.

## ODLIŠNOSŤ

Dnes je samozrejmosťou, že s dedičstvom konštruktivistickej teórie národa, tradície a identity sa seriózna debata o Balkáne nemôže uberať v smere esencialistického zdôrazňovania jeho odlišnosti. Balkán ako tradičné „iné“ Európy (vymedzené tiež voči mocensky privilegovanej časti sveta nazývanej striedavo „Severoatlantickou úniou“, „Západom“, či dokonca „Euro-Amerikou“ a podobnými nepresnými termínmi) mnohí bádatelia prirovnávajú k „Inému“ v psychoanalýze.<sup>5</sup> V tejto pozícii sa Balkán stretáva s hrozbou, že sa stane čírym obrazom, textom, resp. diskurzom. Dôraz na aspekt konštruovania Balkánu je silný aj v práci *Imagining the Balkans* (Predstavy o Balkáne, 1997) Marie Todorovej, tá však upozorňuje na nutnosť brať do úvahy aj Balkán „hors de texte“ – inými slovami, skutočný Balkán, ktorý má nielen istú geografickú legitimitu, ale aj vlastnú minulosť, súčasnosť a budúcnosť, vlastnú kultúru, neredukovateľnú na obrazy predostierané v balkanizme ako diskurze. Identita Balkánu je v zvýšenej miere podriadená heterostereotypom, ktoré o ňom vytvoril moderný „Západ“ počas kryštalizácie balkanizmu. Ako však pripomína sama Todorova, podlieha aj autostereotypom, ktoré síce západné heterostereotypy ovplyvnili tiež, no zároveň sa sformovali vo vzťahu k identitám, ktoré sú zvonka menej viditeľné alebo dokonca neviditeľné. Jedny aj druhé berú do úvahy odlišnosť Balkánu voči Európe/Západu/svetu,<sup>6</sup> takže sa môže zdať, že jeho skutočná povaha spočíva vo fungovaní v rámci opozičných binárnych párov.<sup>7</sup> Balkánu sa tiež pripisuje dvojznačnosť či janusovská dvojitvárnosť: „ambivalentnosť alebo neurčitnosť utvrdzuje každé určenie, prisudzované Balkánu, ako určenie s janusovsky dvojitými významami a hodnoteniami.“<sup>8</sup> Vďaka svojim dvom tváram by mal Balkán vo vzťahu k Európe pôsobiť menej priehľadne, hoci v skutočnosti práve dôraz na ne môžeme chápať ako skryté pripomenutie janusovskej povahy modernej Európy a jej národov.<sup>9</sup>

Relačná povaha Balkánu neznamená, že Balkán nemá vlastné „ja“, skôr sa stáva metaforou vymedzenia sa voči „inému“, čo je podmienkou formovania akejkoľvek identity. Na poznaní vzťahovej povahy identity spočíva aj veľká časť umeleckých projektov, zaoberajúcich sa identitou Balkánu v posledných dvoch desaťročiach. Často sa v nich balkánska identita oslobodzuje z rámca striktno submisívneho postavenia voči mocným sveta a poukazuje na únikové cesty, ktoré nie sú zredukované na exotizujúce uvoľnenie v medziach stereotypizovaného „balkánskeho“ temperamentu, spojeného s nekonečným „pseudobatailleovským... rytmom pitia–jedenia–spevu–smilstva“.<sup>10</sup>

Predstava o „balkánskej“ kultúre (gastronómii, mentalite, hudbe) býva často založená na predpoklade homogenity regiónu, ktorý však pozostáva z neprehľadnej heterogenity konfesiónálnych, etnických, a sociálnych identít. Balkán je metaforou heterogenity, ktorá môže mať, ako v britskej imperiálnej literatúre konca 19. storočia, auru nebezpečenstva ohrozujúceho sebedomie jednotných moderných národov. Napriek tomu však pôsobí ako celok, definovaný spomínanou odlišnosťou voči Európe. S týmto paradoxom dodnes bojujú mnohí autori, ktorí sa usilujú komplexne postihnúť balkánsku identitu. Príkladom môžu byť dva filmy, nakrútené na tému hudby na Balkáne: *Čia je toto pieseň?* Adely Peevej a *Cez most: Zvuky Istanbulu* Fatiha Akina. V prvom prípade sa bulharská režisérka vydáva na cestu naprieč Balkánom a pokúša sa zistiť pôvod piesne, ktorú pozná z detstva, v druhom prípade sa známy

nemecký režisér, ktorý patrí do druhej generácie prisťahovalcov z Turecka, pokúša dešifrovať rozmanitosť hudobnej scény Istanbulu (napriek dôrazu na tureckú identitu v ňom môžeme rozoznať mnohé motívy, príznačné pre balkanistický diskurz: motív prahu Európy, mosta, spájajúceho Východ a Západ, identity, postavenej na koalecencii moderných a tradičných vplyvov, a pod.). Charakteristické pre obidva filmy je, že sa im nedarí zodpovedať otázku, v čom regionálna identita vlastne spočíva, resp. či je (balkánska, či v prípade Akinovho filmu, turecká) hudba? Paradox jednotnej balkánskej identity je posilnený tým, že táto jednotnosť akoby bola, na rozdiel od „jednoty v rozmanitosti“ z povestného hesla Európskej únie, osudovo odsúdená na rozkoly a delenia. Jednotu založenú na spoločnej osmanskej minulosti komplikuje ideológia dištancovania sa od nej, charakteristická pre konštrukcie všetkých moderných balkánskych národov, ktoré vznikli na troskách Osmanskej ríše. Čo je však ešte zaujímavejšie, aj sama kultúrna jednota regiónu sa začína vo chvíli rozpadu jeho politickej jednoty. Tak napríklad, gastronómická príbuznosť Balkánu sa rozvinula po osamostatnení jednotlivých národov z Osmanskej ríše, pretože až vtedy si nižšie sociálne vrstvy mohli dovoliť jedlá, dovtedy dostupné len urbánnej moslimskej elite.<sup>11</sup> Film Adely Peevej tento paradox registruje tiež: väčšina pamätníkov z rôznych etnických skupín Balkánu datuje vznik rôznych variácií tej istej piesne do období po oslobodení, teda do prvej polovice 20. storočia.<sup>12</sup>

Vďaka kritickým revíziám obrazov Balkánu v práci historikov (Todorova) a literárnych vedcov (Goldsworthy, Norris)<sup>13</sup> sa už počas druhej polovice deväťdesiatych rokov minulého storočia prehĺbilo povedomie o jeho relačnej povahe a o ťažkostiach nájsť reálny či objektívny Balkán, keďže ten zotráva zaplavený nánosom stereotypov aj autostereotypov. Na prelome tisícročí sa tieto ťažkosti čiastočne vyriešili pokusom upozorniť na Balkán ako na metaforu. Balkán sa teda stáva metaforou Európy – ani nie tak veľmi tej, akou by chcela byť, ale naopak, tej, akou v skutočnosti je, so svojím nevedomím, rozporuplnou minulosťou i opakujúcimi sa dejinami.

## BALKÁN AKO METAFORA

Ak tvrdíme, že Balkán funguje ako metafora, už toto tvrdenie samo môžeme chápať dvojako. Na jednej strane kognitívni vedci George Lakoff a Mark Johnson upozorňujú na metaforickú povahu akéhokoľvek pojmu, čím sa zdôrazňuje nepresnosť a približnosť ľudského myslenia, ale tiež schopnosť metafory zasahovať do nášho života: „pojmy nám štrukturujú všetno, čo vnímame, jak se pohybujeme ve světě a jaké vztahy si vytváříme k ostatním lidem. ... způsob, jak myslíme, co prožíváme a co každý den děláme, (je) do značné míry záležitostí metafory“.<sup>14</sup> Balkán ako metafora v tomto zmysle môže pripomenúť Barthesovo chápanie konceptu v jeho ranej fáze: koncept ako označovanie buržoázneho mýtu sa vzťahuje na určitý konsenzuálny obsah, ale jeho hranice sú rozmazané a posuvné. Je to „beztvaré, nestálé, mlhavé zhuštění“.<sup>15</sup> V jednej chvíli sme upútaní jednou časťou obsahu, v ďalšej sa nám strátí, aby uvoľnila miesto niektorej z ďalších častí. Pohyb zahmlených a nezahmlených plôch zmyslu si môžeme predstaviť na diachronickej a synchronickej osi. Ktorá časť zmyslu sa stane viditeľnou, záleží na relatívnej historickej premenlivosti konceptu a jeho schopnosti prijímať ďalšie obsahy či potláčať tie staršie, no na druhej strane

chápanie toho istého konceptu sa líši aj medzi rozličnými členmi skupiny, schopnej rozpoznávať daný koncept. Akákoľvek ideologická deformácia znamená na jednej strane upevnenie stereotypu a na druhej hromadenie a amplifikáciu doplnkových významov, ktoré sa vynárajú a znova strácajú ako v hmlovine.

V tradičnom literárnoteoretickom chápaní metafora odhaľuje nové, doposiaľ nepovšimnuté aspekty vecí, ale tiež „stojí namiesto niečoho“. Nevena Dakovićová v tejto súvislosti pripomína možnosť vidieť Balkán ako to, čo nemá vlastný obsah, čo zastupuje niečo iné – hoci uprednostňuje oslobodzujúci potenciál Balkánu ako metafory.<sup>16</sup> Na metaforickú povahu Balkánu upozornili ešte v roku 2002 Obrad Savić a Dušan I. Bjelić v zborníku *Balkan as Metaphor* (Balkán ako metafora), pripravenom pre vplyvné vydavateľstvo MIT Press.<sup>17</sup> Rozšírená verzia zborníka vyšla súbežne v srbskom preklade,<sup>18</sup> a preto neprekvapí, že zborník ticho stojí v pozadí Dakovićovej odkazov na metaforickú povahu Balkánu. Savić a Bjelić sa zhromaždením príspevkov vo svete renomovaných humanitných vedcov „balkánskeho“ pôvodu pokúšajú evokovať šírku možných interpretácií slovného spojenia, stojaceho v názve zborníka. Spojenie „Balkán ako metafora“ má čisto rétorický ráz a jeho význam nie je editormi prísne vymedzený, takže si ho každý z prispievateľov interpretuje po svojom (väčšina pojmom metafory vôbec neoperuje, aspoň nie explicitne). Niektoré príspevky zdôrazňujú fungovanie Balkánu ako konceptu (a teda aj metafory), iné vychádzajú zo synekdochických predstáv – niekedy prebratých zo zdanlivej banality každodenného života, ako v prípade syra „kajmak“,<sup>19</sup> ktorým sa dnes vymedzujú balkánske časti bývalej Juhoslávie oproti nebalkánskym (demonštrácia novej vlny metaforizácie „kajmaku“ je v oblasti filmu titul *Syr a marmeláda* Branka Djurića, sarajevského režiséra a herca dlhodobo usadeného v Lublane). Tieto synekdochické predstavy sú potom ďalej rozvíjané ako samostatné metafory Balkánu, takže sa Balkán odkrýva ako metafora, ktorá môže mať vlastné metafory (alebo aspoň vlastné zástupné symboly).

V konečnom dôsledku oslobodzujúci aspekt metafory Balkánu môžeme chápať ako súčasť potvrdzovania jeho pohyblivej identity, ktorá sa mení na synchronickej i diachronickej osi. *Oslobodenie* môže byť dané postupnou afirmáciou pozitívnejšieho zmyslu Balkánu, rovnako „reálneho“, ako i vnímaného. Ešte dôležitejšia je však možnosť metafory vytvárať nové podobenstvá a v konečnom dôsledku aj vytrvalo meniť a prekračovať už zaužívané významy.<sup>20</sup> Naopak, *obmedzenia* spojené s metaforickou povahou Balkánu nevyplývajú len zo skutočnosti, že Balkán stojí namiesto čohosi iného, ale aj z jeho nestabilného, *nejasného* obsahu. A tak sa ukazuje, že obmedzenia pojmu Balkán sú aj jeho silnou stránkou, pretože takto sa Balkán stáva metaforou nášho vnímania sveta a je schopný stále nanovo odhaľovať slabé miesta našej vlastnej (ne)balkánskej identity.

## BALKÁNSKY ŽÁNER

Podobne ako v iných prípadoch opozícií, vychádzajúcich z koloniálnej minulosti i neokoloniálnej či neoimperialistickej súčasnosti Európy a Severnej Ameriky, opozícia Balkán–svet, Balkán–Západ či Balkán–Európa stojí na ťažko zmeniteľnej hierarchii moci. Podriadené či periférne postavenie Balkánu však okrem príležitostnej paranoje či, naopak, zmierlivého autoexotizmu, vyvoláva aj pokusy o prehodnotenie

jeho mocenského vzťahu so „svetom“, či dokonca o cielenú, často zábavnú či anarchickú kultúrnu „balkanizáciu“ Európy („don't mourn, balkanize!“).<sup>21</sup> Na rozdiel od niekdajšieho modelu pozitívnych reprezentácií Balkánu, odvodených z faktu, že nikdy nebol kolóniou západných mocností dlhodobo a vcelku (zdôrazňovanie jeho nezávislosti, hrdinskosti, pozitívne chápanej neuchopiteľnosti, divokosti a hrdosti jeho obyvateľov),<sup>22</sup> tentoraz sa pod vplyvom rozličných animácií multikulturality kladie dôraz na rovnoprávnejší dialóg kultúr. Zároveň však hrozí nebezpečenstvo, ktoré Obrad Savić naznačuje v predslove srbského vydania zborníka *Balkán ako metafora*: „symptóm *sebaorientalizácie Balkánu*, ktorý svedčí o tom, že Balkán sa už zvnútra stal stereotypným, autodeštruktívnym literárnym žánrom“.<sup>23</sup> V rámci filmovej teórie sa nedávno objavil koncept balkánskeho žánru, ktorý sa dá aplikovať aj na iné oblasti umeleckej a mediálnej produkcie. Vo filme – najmä vo sfére tzv. „festivalového filmu“, ktorý sa tiež niekedy vníma ako osobitný žáner – má balkánsky žáner počas deväťdesiatych rokov nebývalý vplyv, pričom namiesto opakovania balkanistických stereotypov speje k ich postupnej relativizácii. Podľa originálnej teórie Neveny Dakovićovej je balkánsky žáner určený metaforickým naratívom cesty alebo putovania, ktoré implikuje pohyb v blízkosti hraníc a cez ne. Cesta môže byť presunom v priestore, ale aj mentálnym putovaním, a možnosť prekročenia hraníc znamená aj možnosť prehodnotenia predtým upevnených predstáv.<sup>24</sup> Balkánsky žáner sa teda oproti staršiemu pojmu balkanizmu Marie Todorovej ukazuje ako schopnejší obsiahnuť trend relativizácie mocenských vzťahov v rámci súčasného postkoloniálneho myslenia.

Balkánsky žáner obsahuje možnosť revízie „západného“ žánru road-movie a v niektorých prípadoch nadväzuje aj na symptomatický žáner (imperiálneho) cestopisu, je však chápaný širšie. Cestopisy boli vďaka Saidovej teórii orientalizmu (1978) rozpoznané ako kľúčové médium konštrukcie Orientu a v osemdesiatych rokoch sa stali populárnym ťažiskom výskumu eurocentrických reprezentácií sveta.<sup>25</sup> Od polovice deväťdesiatych rokov sa saidovský model kritiky reprezentácií, založený na výskume cestopisov, rozšíril zo skúmania obrazov bývalých kolónií aj na skúmanie obrazov Iného (v rámci) Európy, teda Ruska i Poľska ako ťažiskových častí „východnej Európy“ (v knihe *Inventing of Eastern Europe* Larryho Wolffa, 1994 – Vynájst východnú Európu)<sup>26</sup> a napokon aj juhovýchodnej Európy v knihe Marie Todorovej (1997). Dina Iordanova nadväzuje na tento výsostne konštruktivistický trend postkoloniálnej teórie osemdesiatych rokov, resp. na jeho transformovanú podobu z Todorovovej knihy. Tentoraz však nejde o skúmanie cestopisov 18. a 19. storočia ako zdrojov poznania modernej Európy o svete mimo modernity a následne ako zdrojov reprezentácií tých častí sveta (doslova bielych miest na mentálnej mape Európy), ktoré dodnes pretrvávajú v podobe heterostereotypov (a v prípade Balkánu či východnej Európy aj autostereotypov). Dina Iordanova určuje cestopis ako jeden z charakteristických žánrových modelov filmových a ďalších mediálnych textov, zaoberajúcich sa Balkánom.<sup>27</sup> Podľa vzoru cestopisov minulých storočí „západné“ filmy, rovnako ako aj filmy nakrútené v jednotlivých balkánskych krajinách, spravidla prinášajú postavu (novinára, fotoreportéra, príslušníka jednotiek UN či aspoň náhodného turistu) pôvodom zo Západu, ktorej úlohou je legitimizovať rozprávanie.<sup>28</sup> Vo filmoch o post-juhoslovanských konfliktoch sa z tejto postavy stalo nadužívané kliše, prítomné v tak-



mer všetkých známych festivalových filmoch tohto obdobia (*Underground*, *Odyseov pohľad*, *Pekné dediny pekne horia*, *Zem nikoho*). Vo filme *Obloha nad krajinkou* sa však návštevník zo „Západu“ stáva ústrednou postavou a umožňuje prehodnotenie spomenutého princípu legitimizácie. Film sa začína náhodným pádom francúzskeho dievčaťa na neznámy kopec v Bosne. Úvod teda stavia na úplne netradičnom riešení priestorovej reprezentácie vzťahu medzi Balkánom a Západom. Obvyklý postup vychádza z predstavy tradičného grafického znázornenia mapy Európy, v ktorom sa Balkán nachádza na juhovýchode. Návštevník sa teda pohybuje (alebo predpokladáme, že sa pohyboval) zo Západu na Východ, zo Severu na Juh. V tomto prípade ide skôr o alúziu na hierarchiu moci, kde „Západ“ je hore a „Balkán“ dole. Pohyb nesleduje horizontálnu trajektóriu, ale odvoláva sa na vertikálne členenie priestoru. Na vertikálnej osi pohyb môže znamenať buď pád, alebo útok a absencia pohybu naznačuje vzdialenosť, ale aj registráciu a dozor (v spomenutom filme naň upozorňujú úvodné zábery krajinky z vtáčej perspektívy). Podobný princíp využíva *Underground*, kde sa svetové mocnosti (v tomto prípade Nemecko i spojenecké vojská) sprítomňujú prostredníctvom bombardovacích lietadiel, útočiacich počas druhej svetovej vojny na Belehrad, a neskôr podobnú sémantiku použijú filmy s témou bombardovania Srbska v roku 1999.<sup>29</sup> Netradičnosť úvodu z *Oblohy nad krajinkou* však spočíva v tom, že prevracia celý systém legitimizácie rozprávania prostredníctvom postavy zo Západu: jednak priestorovým riešením situácie (namiesto horizontálneho sa zdôrazňuje vertikálny vzťah), jednak upozornením na dezorientáciu, ktorej po páde návštevník/návštevníčka podľahne, a v neposlednom rade aj očividnou zmenou rodu, čím sa superiorita návštevníka ešte väčšmi spochybňuje. Neskúsená paraglidistka spadne doslova z neba, je tým zosmiešnená (nevie sa vymotať zo svojho padáka), stáva sa nečakanou atrakciou pre miestneho pastiera, nevie sa zorientovať v priestore, v ktorom sa ocitla. Takýto typ postavy je v klasickom cestopise nemysliteľný. Aj v tradičných filmoch, od *Gréka Zorbu* po novšie balkánske filmy, s epizódnymi postavami zahraničných pozorovateľov, novinárov, mierotvorcov, turistov a vojenských dôstojníkov (väčšinou, hoci nie nevyhnutne mužov) sa legitimizácia rozprávania dosahuje práve vďaka dodržiavaniu relatívnej superiority postavy „zo Západu“. Americkú superioritu často ilustrujú postavy akčných a morálne zreých (alebo počas filmu ako svojrázneho bildungsrománu dozrievajúcich) hrdinov z filmov ako *Savior*, *Mierotvorca* či *Za nepriateľskou líniou*. Hrdinovia týchto filmov sprostredkujú mierové dohody, ktoré sami účastníci konfliktu nie sú schopní dosiahnuť, zachraňujú malé deti a stávajú sa regulátormi politiky ľudských práv. Nedostatok akčnosti a zjavnej či postupne získanej morálnej superiority býva nahradený inou formou užitočnosti, ako v prípade postavy Harveyho z filmu *Vojna naživo*, ktorý sa odohráva (a bol aj nakrúcaný) v čase bombardovania Srbska krajinami aliancie NATO. Harvey sa stane maskotom filmového štábu, nakrúcajúceho film vo filme, zároveň však slúži ako poistka proti obvineniu z protiamerického postoja. Postavy ho pasujú za „brata-Srba“, podmaňujú si ho žižekovským ironickým žmurkaním moci,<sup>30</sup> ale v skutočnosti je práve on tým, kto na symbolickej úrovni pripomína, že ich film (resp. film Darka Bajića), má zmysel – že nie je založený na balkánskej samovrave, že jeho „hlas“ zaujme aj západné uši.

Vo filme *Obloha nad krajinkou* návštevníčku hneď na začiatku oberú o sebavedo-

mie a základné istoty. Pre domáce obyvateľstvo je nielen spretrením každodenného života, ale ako žena aj predmetom, vystaveným neustálym pohľadom. Je striedavo fetišom a objektom, na ktorom možno demonštrovať moc. Matka hlavného protagonistu si ju predstavuje ako prípadnú nevestu svojho syna, čo jej však nebráni s predstieraným úsmevom jej nadávať či vnucovať svoje čo najponížujúcejšie zvyky. Hoci princíp legitimizácie rozprávania postavou zo Západu sa teda narušuje, stále ide o balkanistický film.<sup>31</sup> V jeho centre stojí reprodukcia autostereotypu typického pre mnohé malé národy, ktoré si svoje územie i vlastnú mentalitu predstavujú pre návštevníka zvonku ako nepochopiteľné. Dievča svojím pádom vyruší pastiera, ktorý vyrezáva sošku ženy, a následne sa zľakne, zočiach v jeho rukách nôž. „To nie je nič, iba som sa nudil, celý deň sám.“ Naratív je pomerne rozvláchnou sériou drobných nedorozumení, založených na kombinácii heterostereotypných očakávaní (nôž v rukách obyvateľa Balkánu v zásade znamená hrozbu) a etnocentrického bosniackeho autostereotypu, zobrazujúceho Bosniakov ako spomalených,<sup>32</sup> zaostalých, občas zákerých a zároveň bezdôvodne optimistických. Nesúdená paraglidistka sa po svojom pristátí na neplánovanom, neznámom území pokúša dostať do „civilizácie“, nevie sa však dohovoriť s miestnym obyvateľstvom, ktoré neovláda nijaký cudzí jazyk, musí podstúpiť dlhú cestu za majiteľom jediného mobilného telefónu v okolí či boj s telefónnym signálom, ktorý sa neustále stráca. Nakoniec podstupuje cestu do Sarajeva na akejsi svojpomocne zostrojenej motokáre, ktorú predbehne hociktorý pešiak.<sup>33</sup> Jej pobyt v horskom prostredí Bosny sa mení na nekonečné čakanie, spetrované opakujúcimi sa príslubmi kontaktu s urbánnym svetom, ktoré sú však ustavične odďalované (vďaka čaru nechceného sa dokonca aj samo rozprávanie stáva ukážkou nezvládnutej, rozvláchnej a amatérskej dramaturgie). Navzdory viacerým odchýlkam od balkánskej identity, charakteristickým pre všetky balkánske národy vo fázach zrodu i obrodzenia (akými na prelome tisícročí nesporne prechádza aj ten bosniacky), ostáva balkánskosť filmu nedotknutá. Potvrzuje ju pevne stanovená séria opozícií vo vzťahu k Európe, prehnaná exotizácia domácich (s hlučnými a detinskými hádkami na dennom poriadku, stredovekým spôsobom života, extrémne pomalými dopravnými prostriedkami), ako aj konečná pointa, ktorá z návštevníčky robí len dočasného hosťa a nie možného účastníka dialógu. Francúzske dievča opúšťa neželaný chronotop a skutočnou nevestou osamelého pastiera sa stane láska z mladosti, ktorá teraz robí poštárku v jazdeckých oddieloch.<sup>34</sup>

## BALKÁN A JEHO HRANICE

Identita Balkánu vychádza zo zdôraznenej ambivalencie, neprehľadnosti a záhadnosti či chaotickosti, ale na druhej strane tak ako každá iná identita závisí od spolupôsobenia s množstvom ďalších identít. Typickou vlastnosťou regiónu sú zložité vzťahy medzi regionálnou identitou a jednotlivými národnými identitami, z ktorých väčšina sa tradične snaží zbaviť príznakov balkánskosti, prípadne ich presunúť na svojich susedov. Niektoré presuny sú ospravedlňované geografickými hranicami (na sever a na juh od Dunaja, takže Vojvodina a časť Rumunska na sever od Dunaja samy seba vnímajú ako nebalkánske a vymedzujú sa voči „užšiemu“, teda balkánskemu Srbsku, resp. voči rumunským provinciám na juh od tejto rieky).

Iné presuny vychádzajú z omnoho krehkejších etnických heterostereotypov, ktoré však berú do úvahy opäť priestorové vzťahy: kým pre Srbov sú väčšími Balkánčanmi Macedónci a Bulhari, pre Chorvátov sú nimi Bosniaci a Srbi a pre Slovincov už i Chorváti. V konečnom dôsledku platí Žižekova nadsadená verzia hesla, že každý má ten svoj Balkán, a ten v konečnom dôsledku mení aj hranice regiónu. Balkánom môže byť Bavorsko pre niektorých Francúzov alebo Európska únia pre niektorých Britov, pretože Balkán je dnes už predovšetkým mentálny, a až potom geopolitický a historický región.<sup>35</sup>

Predstavu Dunaja ako prírodnej hranice Balkánu, na rozdiel od mentálnych presunov „balkánskosti“<sup>36</sup> na „tých druhých“, podporujú aj historické argumenty: dlho totiž určoval hranicu medzi Habsburskou a Osmanskou ríšou (pričom časti, patriace do Habsburskej ríše, sa často využívali ako oázy, kde bolo možné konštruovať a archivovať kultúrne diela národov podľa západných osvietených vzorov – zatiaľ čo na neistom juhu sa za oslobodenie národa bojovalo v povstaniach, ako v prípade Srbska). Sama hranica ostávala ambivalentne spätá s „barbarskou“ minulosťou práve vo chvíľach, keď sa jej pokúšala zbaviť. Napríklad, v sedemdesiatych rokoch 19. storočia, v dôsledku štátnej politiky modernizácie, bola časť starej osmanskej osady Dorćol zrovnaná so zemou a na jej mieste vznikol základ dnešného centra Belehradu, vybudovaný v klasicistickom štýle.<sup>37</sup>

Dunaj dodnes vnímame ako severnú zemepisnú hranicu Balkánu, hoci geografi sa ani na tejto hranici polostrova nie vždy dokázali zhodnúť.<sup>38</sup> Ide však o hranicu, ktorá najviac mobilizuje mýtotočrný princíp naturalizácie<sup>39</sup> a na ktorú sa ďalej nabaľujú mýtické významy vody a rieky. Ako rieka s potenciálne mýtickým významom sa Dunaj objavuje v rôznych umeleckých dielach, ktoré upozorňujú na hraničné postavenie Balkánu. V rumunskom filme *Božie bozky* sa čiastočne dostáva do vzťahu s hraničnou existenciou hlavného hrdinu, ktorá pripomína (tragický) stokerovský mýtus extrémne hraničnej, neúplnej bytosti – ktorá nie je ani živá, ani mŕtva, nie je ani človekom, ani zvieratom. Hrdina, mäsiar Dumitru, sa vracia z väzenia domov, zisťuje však, že manželka čaká dieťa s jeho bratom, ktorý ju znásilnil. Jeho život sa v tomto bode definitívne stáva osudovou cestou zabíjania a Dumitru sa vydáva na nemožný útek. Putuje po krajine, stále znova sa stávajúc vrahom, a hoci si sám želá smrť, zisťuje, že nemôže zomrieť. Sugestívne epizódy jeho plavby po Dunaji pripomínajú nielen hraničnosť vydedenej existencie, ale aj nemožnosť úniku pred životom.<sup>40</sup> Aj Kusturicov film *Underground* využíva prítomnosť Dunaja v obrazoch s mýtickým podtextom (je prepojený so studňou v podzemí, tvoriacou axis mundi – symbolický stred sveta; vedie postavy filmu do záhrobného sveta a jeho voda ich čiastočne zbavuje ťarchy minulosti). Dunaj funguje aj ako možná evokácia geopolitickej hranice s Európou. Belehrad, mesto na Dunaji, nie je ani v Európe, ani na Balkáne – rovnako, ako nie je ani moderným mestom, ale ani barbarskou dedinou – je na hranici a upozorňuje tým aj na všeobecné metaforické chápanie Balkánu ako územia na hranici medzi Európou a Orientom.

Priestorové kvality Balkánu sa najmä v žánri súčasného festivalového filmu delia na tie, ktoré prostredníctvom priestorových metafor zdôrazňujú rozdiely medzi Balkánom a Európou/svetom, a tie, ktoré tieto rozdiely zahmlievajú. Delenie priestoru



na balkánsky a nebalkánsky zvyčajne prebieha horizontálne, podľa geografického členenia Európy. Ako sme videli, vertikálne členenie sa opiera o priestorové metafory delby politickej moci (Západ sa zjavuje rovnako v *Oblohe nad krajinkou*, ako aj v podobe bombardérov v *Undergrounde* či ich implikovanej prítomnosti vo filmoch o bombardovaní Srbska – *Nebeská ulica*, *Zranená krajina*). Na druhej strane však nadväzuje na kresťanskú tradíciu vertikálnej stratifikácie priestoru, kde pod zemou leží peklo, ktoré v balkánskom žánri často dostáva podobu nevedomia a vytesnených obsahov kolektívnej pamäti (*Underground*, *Zberné stredisko*), zatiaľ čo tam „hore“ možno čakať raj, nebeskú ríšu očisteného ducha národa (*Do tretice šťastie*).

Podzemné alebo aspoň tunelovité priestory (*Pekné dediny pekne horia*, *Tu*) pripomínajú pamäť regiónu, potlačenú, ale schopnú cyklicky sa vracieť, ovplyvňovať či ohrozovať nasledujúce generácie. Konfrontácia zeme a podzemia zas pripomína konfrontáciu balkánskej každodennosti s potlačenou balkánskou minulosťou. Naopak, konfrontácia zeme a neba spočíva na vzťahu ega, zeme, každodennosti, a superega, princípu Boha/moci, ktorá je podľa prevahy dôrazu na etnickú (*Do tretice šťastie*) alebo regionálnu identitu buď politická vo svetovom meradle, alebo božská, odvodená z kresťanskej mytológie.

## BALKÁN A ČAS

Nastoliť kontakt s večnosťou sa Balkánu darí aj mimo kresťanskej symboliky či etnických verzií kristologického mýtu, jednoducho cez podobenstvo o nemennosti a stagnácii. Podobne ako niektoré časti východnej Európy i Balkán sa z času na čas stáva metaforou skanzenu exotických folklórnych tradícií.

Na druhej strane, obraz Balkánu sa od 19. storočia dodnes príliš nezmenil aj vďaka pretrvávajúcemu stereotypu regresie a spiatočnictva, ktorého reálna podoba (ono „hors de texte“ Marie Todorovej) má zložité politické, hospodárske i sociálne pozadie. Balkán bol spiatočnícky – oneskorený – vo vzťahu k modernej Európe 19. storočia a takým je aj dnes vo vzťahu k rozširujúcej sa Európskej únii. Ako tradičné „Iné“ Európy tak dokáže pretrvávať, hoci záujem oň oproti deväťdesiatym rokom opadol, a toto opadanie sa už premietlo aj do teórie.

Pojem Balkánu sa tradične spája s neracionalizovaným poňatím času, čo v herde-rovsko-hegelovskej línii uvažovania vedie k zvýšenej citlivosti voči časovej retardácii. Ak nové historické podmienky neustále nanovo aktualizujú tradíciu oneskorovania sa za Európou v negatívnej konotácii, jej pozitívna konotácia ostáva často zámerne „nezávislá“ od dejín a viaže sa na predstavy cyklického času, ktorý môže byť časom mýtu, ale aj časom opakovaných únikov od každodennosti – napríklad v hetero- i autostereotype temperamentnej „balkánskej“ zábavy i v mýte (jednotnej) „balkánskej“ hudby.

Balkán ako metafora etnografického múzea (v ktorom sa zastavil čas a predmoderné tradície môžeme sledovať v podobe, za akou Európa cíti už len nostalgiu) zase naznačuje, že tento región má potenciál vytvárať chronotopy, odtrhnuté od vnímania času a priestoru charakteristického pre každodenný život Západu. Podobné chronotopy sa v súčasnosti často objavujú v symbióze balkánskeho žánru a klasických žánrov amerického filmu. Vďaka generačnej iniciatíve niekoľkých absolventov belehradskej

Fakulty dramatických umení vzniklo najmä v srbskej kinematografii viacero takýchto filmov. *TT syndróm* je napríklad horor, v ktorom sa metaforou Balkánu stáva prostredie verejných záchodov, kde sa periodicky odohrávajú záhadné, neobvykle brutálne vraždy, zatiaľ čo odhalenie zabudnutých tureckých kúpeľov za záchodmi dodáva celej metafore nádych orientálneho exotizmu. *Kúp mi Eliotta* je gangsterka, odohrávajúca sa v rôznorodých prostrediach, medzi ktorými môžeme rozoznať odkazy na klasické diela žánru, na juhoamerickú telenovelovú kultúru, ale aj na aktuálne zobrazovanie celebrit na začiatku deväťdesiatych rokov (rýchlo zbohatnutých podvodníckych bankárov, dievčatá žijúce z podpory svojich „sponzorov“ a pod.).

Ambícia transformovať balkánsky žáner a inovovať repertoár ošúchaných balkánskych „metafor“ stojí už v samých začiatkoch popularizácie žánrov americkej kinematografie v prostredí, v ktorom nemali tradíciu. Prostredia, zápletky a postavy, známe z importovaných žánrových modelov, sa spočiatku iba rozpoznávajú ako možné prirovnania k súčasnému politickému, sociálnemu, ekonomickému a morálnemu stavu regiónu. Žánrová symbióza v niektorých prípadoch predpokladá vtipné kombinácie mainstreamových žánrov s modelovými situáciami, nadväzujúcimi na film noir aj na existencializmus šesťdesiatych rokov (napr. v prípade kombinácie neonoir filmu s chronotopom motela na ceste do južného Srbska vo filme *Kolesá*, kde sa cesta na juh skutočne stáva cestou k vlastnému temnému nevedomiu a z poctivého vysokoškolského študenta sa v prostredí osamelého motela stáva masový vrah). Niektoré pokusy o akulturáciu holywoodských žánrov sú skôr príkladmi „pidgeonizovania“ filmového jazyka, pri ktorom dochádza k funkčnému a gramatickému splynutiu, ale slovník a gramatický repertoár ostáva obmedzený. „Invenčné, ale rudimentárne formy svedčia o svojskom svetonázore a identite, ktorú charakterizuje pocit vnútorného exilu“, požičané či importované žánre „sa mechanicky kľbia s novým chronotopom, a stávajú sa tak... potvrdením identity v rámci uzavretého spoločenstva“. <sup>41</sup> Oproti pidgeonizovaným žánrovým formám stojí kultúrna a žánrová kreolizácia, ktorej podľa Neveny Dakovićovej zodpovedajú až niektoré novšie filmy. V tých naopak vzniká „pre-žánrovanie“ cudzích žánrov, resp. ich preklad do lokálneho chronotopu. <sup>42</sup>

Už sama cesta smerom (z „Európy“) na Balkán stupňuje jeho metaforickú povahu. „Ísť na Východ“ totiž môže znamenať návrat k (intímnym) koreňom, ako v prípade novšieho slovenského filmu *Návrat bocianov*, kde nad-moderná nemecká letuška opúšťa priestory augéovských nemiest a podstupuje cestu do rodiska svojej starej mamy, na východné Slovensko. <sup>43</sup> No „ísť na Juh“ alebo „Juhovýchod“ znamená (ak vylúčime romantickú predstavivosť spojenú s Gréckom a byronovskými návratmi do Grécka ako ku koreňom civilizácie) návrat k skrytej, vytesnenej, a preto aj nebezpečnej minulosti samotnej modernity. Veľmi typickým príkladom je aj tentoraz Stokerov román *Dracula*, no práve on poukazuje na (hrozivú) možnosť obrátenia smeru pohybu. <sup>44</sup> V rámci opakovania neokoloniálneho didaktizmu, ktorý sa podľa vzoru spravodajských dokumentov nezriedka objavuje i v hraných filmoch v podobe grafického znázornenia cesty na Balkán (šípka naznačujúca smer pohybu na mape), aj film *Čia je toto pieseň?* sleduje opačne nasmerovanú trajektóriu. Napriek tomu bezpečne zotrváva vo vnútri Balkánu. Je totiž koncipovaný ako svojrázny cestopis, v ktorom reži-

sérka putuje z jednej balkánskej krajiny do druhej, v každej z nich sa stretáva s vybranou vzorkou ľudí, viac či menej skromne sa orientujúcich v dejinách ľudovej hudby, a v každej sa dozvedá, že pieseň, ktorú si pamätá z detstva, patrí národu, s ktorým sa práve stretla. Grafické znázornenie jej cesty naznačuje, že ide o opakovanie metafory kruhu (v závere sa vráti do Bulharska, kde sa svojím spôsobom jej cesta začala), ale zároveň, že ide o svojrázne prevrátenie smeru pohybu západných cestovateľov, objavujúcich (a konštruujúcich) Balkán. Graficky znázornená trajektória sa začína v Sofii, hoci prvé obrazy sú z Turecka, kde Peeva s pátraním začína.<sup>45</sup> V doslovnejšom zmysle teda cesta postupuje od juhovýchodu na severozápad, z Turecka, Grécka a Albánska smerom do Sarajeva, odtiaľ do Macedónska, južného Srbska a nakoniec naspäť do Bulharska. Objavovanie Balkánu opakuje pocity zmätku a absurdity, ktorým bývali (a sú) vystavení západní cestovatelia, takže v konečnom dôsledku obrátenie smeru pohybu i perspektívy (Balkán zvnútra, nie zvonka) privádza len k ďalšiemu potvrdeniu skutočností, ktoré sa o Balkáne umožňujú dozvedieť klasický balkanistický diskurz.

Aj v tomto filme Balkán predstavuje zmes absurdne do seba zahľadených etník, zdieľajúcich spoločné kultúrne „dedičstvo“, ktoré sa namiesto prostriedku vzájomného porozumenia stáva prostriedkom vyčleňovania, vedúcim často k nenávisti a bojom o vlastníctvo symbolov. Kým boje o moc založené na podvedomom „kradnutí symbolov“ neboli v posledných rokoch na Balkáne zriedkavé,<sup>46</sup> tentoraz ide skôr o ochranu toho, čo ten-ktorý národ v danom okamihu považuje za súčasť vlastnej tradície. Zabúdanie zahmlilo historický proces šírenia (v danom prípade melódie) naprieč regiónom a jej prispôbovania sa v jednotlivých lokalitách. Ľudové piesne sa stali nemennými artefaktmi s aurou ľudovosti, odvekosti a esenciálnej väzby s kolektívnym spoločenstvom, v ktorom sa zachovali. Keďže aura, typická pre spôsob vnímania (ale aj modelovania, resp. politicky riadeného „vynachádzania“) tradícií,<sup>47</sup> je zároveň veľmi krehká a ľahko napadnuteľná, vyvoláva potrebu nedotknuteľnosti a ochrany. Peeva sa vo svojom filme stretáva s pamätníkmi, ktorí si ešte spomínajú na okolnosti vzniku daných piesní, či s odborníkmi, ktorí sa k nim dopátrali na základe viac či menej dôveryhodných výskumov. Neustále obnažovanie nepôvodnosti piesne, jej mladosti, často aj neskrývanej politickej účelovosti je sprevádzané demagogickou rétorikou tautologicky poňatých etnických atribútov piesne. Pieseň je „albánska“, „bosniacka“ (sarajevská), „bulharská“ či „srbská“, čo znamená, že je „albánska“, „bosniacka“ („sarajevská“), „bulharská“ či „srbská“. Väčšina respondentov ju označuje jednoducho ako „našu“.<sup>48</sup> Pokusy o spochybnenie etnicky založenej tradície môžu viesť k násiliu, ktoré Žižek ilustruje na príklade mechanizmu „kradnutia *jouissance*“.<sup>49</sup> Výnimočnosť filmu Adely Peevej teda spočíva v *spôsobe*, akým nenápadne odkrýva za diskurzívnym Balkánom (Balkánom ako miestom nekončiacich sa nacionalistických bojov) čosi naviac: doslova ono „reálne za textom“, ktorým je v tomto prípade (žánrovo veľmi rôznorodý) pôžitok z vybranej piesne.

Isté epizódy filmu pôsobia vyslovene ako zjavenie oproti prevažujúcej politickej korektnosti a úzu distribúcie viny, najmä medzi niekdajšími juhoslovanskými národmi. Pieseň, ktorú si niektoré z vybraných národov prispôbobi do ľúbostnej podoby, sa v prostredí moslimov v Bosne interpretuje v dvoch polohách: ako ľúbostná i ako

náboženská, a to raz v meditatívnom, druhý raz v bojovnejšom mode. Peeva navštevuje sarajevský zbor, kde sa nacvičuje už známa melódia v prestrojení do kasidy, náboženskej piesne, ktorú podľa slov zbormajstra napísala nábožne založená dáma približne v sedemdesiatych rokoch, čiže v období viere neprajúceho komunizmu. Počas spievania sa však zbor dostáva na hranicu bojovného tranzu, čo v danej politickej situácii a v danom rámci (nejde o zbor duchovných) získava auru skrytej hrozby.<sup>50</sup> „Reálno“ sa do filmu skutočne dostáva vo forme násilia, najprv v podobe stôp (ostrieľaných domov pozdĺž Bosny a zbúraných pravoslávnych kostolov v Macedónsku), a neskôr aj vo forme priamej skúsenosti. Keď režisérka spomenie sarajevskú interpretáciu „ich“ piesne, pokúsi sa ju fyzicky napadnúť skupina Srbov. Záber sporu je však prerušený strihom, režisérka sa rozhoduje pre lepšiu pointu: násilnícky potenciál Balkánu vrcholí v závere filmu, na nacionalistickom mítingu v rodnom Bulharsku, kde večne sa pýtajúcu Peevu etiketujú ako nedostatočnú Bulharku.

Výslednou metaforou filmu je začarovaný balkánsky kruh. Film sa začína odkazom na režisérkino bulharské detstvo a končí sa opäť v Bulharsku, v situácii, keď sa nevinné privlastnenie istých podobajúcich sa symbolov stáva dôvodom na nevraživosť. Nepopiera platnosť „balkánskeho mýtu“. No na druhej strane, aby ho potvrdil, nepoužíva ani sériu stereotypov a téz, ale motív cesty, ktorá reálny základ diskurzívneho Balkánu umocňuje prostredníctvom rôznorodých variácií afektívnych vzťahov k „tej istej“ piesni.

Hoci niektoré filmy obsahujú „dokonalý kruh“ priamo v názve (ako film Ademira Kenovića z roku 1997), alebo sa naň odvolávajú ako na osudový referenčný rámec,<sup>51</sup> *Čia je toto pieseň?* je z hľadiska konštrukcie kruhovej trajektórie skôr výnimkou. V „balkánskych“ filmoch pôdorys cesty obvykle nebýva uzavretým kruhom, hoci jej vyústenie je často podobné ako u Peevej: nevyriešená úloha a zotretie rozdielu medzi virtuálnym a reálnym. Na podobnom princípe fungujú aj výsostne moderné filmy Thea Angelopoulosa, v ktorých stieranie hraníc (medzi geopolitickými jednotkami i medzi svetmi – živých a mŕtvych, predstáv a skutočností) vizuálne podporuje aj symbol hmly. Krajina v jeho filmoch permanentne stráca topografické kvality, priestor sa stáva len pozadím klimatických určení. Je to preto, lebo hmla spolu s námrazou ako prejavy prevažujúceho ročného obdobia neskorej jesene a začínajúcej sa zimy má okrem silného emocionálneho účinku aj metaforický zmysel a jej vizuálne stvárnenie pomáha divákovi naladiť sa na kontemplatívny spôsob sledovania filmu. Angelopoulosove diela obvykle stoja na naratívne putovania za niečím (za strateným kotúčom filmu v *Odyseovom pohľade*, za strateným otcom v *Krajine v hmle*), no vplyv moderného filmu v nich pretvára priestor na čas, a nie naopak, ako v klasickom predvojnovom filme.<sup>52</sup> Platí pre ne tradičný bonmot spájaný so žánrom road-movie: cieľom je cesta sama. Metaforický cieľ cesty sa totiž nikdy nenaplní; skôr vypovedá o existenciálnom manku postáv a cez ne aj daného etnika, či napokon regiónu.

## BALKÁN A MINIMALIZMUS

Namiesto záveru si dovoľím vrátiť sa k téme vzťahu Balkánu a multikulturality. Dalo by sa tvrdiť, že Balkán zaujíma typicky ambivalentné postavenie aj vo vzťahu k nej. Na jednej strane etnická a kultúrna heterogenita regiónu lákajú aplikovať tento

novodobý termín, ktorý by čiastočne mohol nahradiť staršie metafory mosta, križovatky či prahu (Európy, resp. Východu). Balkán by tak mohol aj politicky ašpirovať na integráciu do zjednotenej Európy. Tradične však to, čo dnes do kolónky „multikulturality“ niektorí bádatelia vsúvajú, inými slovami „odvekú“ balkánsku heterogenitu, znamenalo v postosvietenskom modernom myslení nejasnú, neprehľadnú zmes kultúr, rovnako exotickú ako znepokojujúcu. Balkán je „poslednou možnosťou koloniálnej expanzie“<sup>53</sup> v konečnom dôsledku však ostáva z väčšej časti neobsadený; je pseudokolóniou, obsadenou len vo fantázii, ako na to poukázala na príklade britskej imperiálnej literatúry Vesna Goldsworthy.<sup>54</sup>

Osmanská minulosť Balkánu dáva jeho „multikultúrnej“ povahe prímes odlišného chápania medzikultúrnej komunikácie, než z akého vychádza (post)moderný multikultúrny projekt, reagujúci na stále sa obnovujúcu potrebu zbaviť sa jarma nacionalizmu, post- či neoimperiálneho zmýšľania, konania i vnímania. Obdobia relatívnej tolerancie voči etnickým a náboženským menšinám sa s obdobiami nacionalistických či náboženských vášní striedali v rámci Balkánu iným spôsobom ako v modernej Európe. Osmanské impérium pôsobilo v časoch konštrukcie a upevňovania západoeurópskych národných štátov zároveň fascinujúco i nepochopiteľne; na príčine bola jeho politika voči menšinám i nedostatočné „národné cítenie“. Na druhej strane však oneskorený vznik národov v časoch jeho oslabenia v druhej polovici 19. storočia predstavoval pre Európu zdroj nepreniknuteľnej hrozby. „Metropolitná ilúzia“ Toma Nairna<sup>55</sup> sa vo vzťahu k Balkánu najživšie reaktivuje práve v období deväťdesiatych rokov 20. storočia. Dnešný Balkán sa však zmieta medzi túžbou balkanizovať a dokázať svoju urbánnu, modernú tvár, oslabenú dedičstvom socializmu a napriek tomu si nárokuje na integráciu do širších globálnych celkov. Aj nový balkánsky film je, podľa vzoru minimalistických trendov, ktoré sa vo festivalovom filme pestujú už dve desaťročia, „nebalkánsky“ civilný, sústreďujúci sa na nedôležité deje každodenného života, ktoré prezrádzajú dlhodobé traumy „inakších“ dejín.

Balkánsky chronotop sa znova stáva chronotopom ustrnutia v predmodernom štádiu, ktoré sa končí a súčasne prelína s degeneratívnou modernitou. Najlepšie túto tendenciu ilustruje súčasný rumunský (festivalový) film. Starý pán vo filme *Smrť pána Lazaresca* umiera, márne čakajúc na lekársku pomoc, zatiaľ čo celý film sa odohráva počas jedinej noci, ktorá ilustruje krach postkomunistického systému zdravotníctva.

Paradoxom nového „rumunského žánru“ je, že nespočíva na karnevalovej a vtipnej kultúrnej kreolizácii, ale na dokonalom reformovaní minimalistického štýlu, ktorý tvorí jednu z domén festivalového filmu už vyše dvoch desaťročí. Ďalšie reformovanie v rámci štýlu priniesla skutočnosť, že rumunský film zasadil minimalizmus do nečakaného semiexotického chronotopu, pričom na druhej strane samotný štýl inicioval prehodnotenie balkánskej metafory (v tomto zmysle je rumunský „zázrak“ obdobou „iránskeho filmového zázraku“ z prelomu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia).

Nehybnosť, uzavretý a väčšinou skryto monokultúrny chronotop či zdanlivá absencia akcie pritom maskujú doslova boje na život a na smrť (starého pána vo filme *Smrť pána Lazaresca* či mladého dievčaťa, čakajúceho na neprofesionálne urobený potrat vo filme *4 mesiace, 3 týždne a 2 dni*). V konečnom dôsledku nový chronotop,



ktorý rumunské filmy vypestovali, odvádza pozornosť od „balkánskosti“; práve tým však ostáva ponorený do tradičného balkánskeho kruhu ako východiska konštrukcie rumunskej identity v neustálych a nemožných útekoch od Balkánu.<sup>56</sup>

Bez ohľadu na skutočnosť, či ide o priestorové metafory balkánskej subordinácie, obrazy aktívnej (*Balkanizátor*) alebo pasívnej balkanizácie (*Obloha nad krajinkou*), ktoré zdôrazňujú nemožnosť dialogického vzťahu medzi eurocentrickou a balkanocentrickou kultúrou, alebo ide skôr o monokultúrny existenciálny chronotop rumunských filmov, pre všetky spomenuté verzie balkanizmu však platí jedno poznanie: cez obrazy Balkánu reflektujú a zviditeľňujú slepú uličku globalizačného, povrchného multikultúrneho sna.

## ■ ZOZNAM CITOVANÝCH FILMOV

- Čia je toto pieseň?* (Čia e tazi pesen?; Bulharsko, 2003, r. Adela Peeva)  
*Cez most: Zvuky Istanbulu* (Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul; Nemecko/Turecko, 2005, r. Fatih Akin)  
*Syr a marmeláda* (Kajmak in marmelada; Slovinsko, 2003, r. Branko Djurić)  
*Underground* (Podzemlje – Bila jednom jedna zemlja [U. – Il était une fois un pays] U. – Once Upon a Time There Was a Country; Francúzsko/ZR Juhoslávia/Nemecko/Maďarsko, 1995, r. Emir Kusturica)  
*Odyseov pohľad* (To vlemma tou Odyssea; Grécko/Taliansko/Francúzsko/Nemecko/VB/ZR Juhoslávia/Bosna a Hercegovina/Albánsko/Rumunsko, 1995, r. Theo Angelopoulos).  
*Pekné dediny pekne horia* (Lepa sela lepo gore; ZR Juhoslávia, 1996, r. Srdjan Dragojević)  
*Zem nikoho* (Ničija zemlja; Bosna a Hercegovina/Slovinsko/Taliansko/Francúzsko/VB/Belgicko, 2001, r. Danis Tanović)  
*Obloha nad krajinkou* (Nebo iznad krajolika; Bosna a Hercegovina, 2006, r. Nenad Djurić)  
*Labyrint* (Lavirint; ZR Juhoslávia, 2002, r. Miroslav Lekić)  
*Grék Zorba* (Alexis Zorbas/Zorbas o Ellinas; Spojené štáty americké/VB/Grécko, 1964, r. Michalis Kakojanis)  
*Savior* (Spojené štáty americké, 1998, r. Predrag Antonijević)  
*Mierotvorca* (The Peacemaker; Spojené štáty americké, 1997, r. Mimi Leder)  
*Za nepriateľskou líniou* (Behind the Enemy Lines; Spojené štáty americké, 2001, r. John Moore)  
*Vojna naživo* (Rat uživo; ZR Juhoslávia, 2000, r. Darko Bajić)  
*Nebeská udica* (Nebeska udica; ZR Juhoslávia/Taliansko, 1999, r. Ljubiša Samardžić)  
*U strýca Idriza* (Kod amidže Idriza; Bosna a Hercegovina, 2004, r. Pjer Žalica)  
*Všetko zdarma* (Sve džaba; Bosna a Hercegovina, 2006, r. Antonio Nuić)  
*Príbeh Alvina Straighta* (The Straight Story; Francúzsko/VB/Spojené štáty americké, 1999, r. David Lynch)  
*Dorćol-Menhetn* (Dorćol-Manhattan; ZR Juhoslávia, 2000, r. Isidora Bjelica)  
*Božie bozky* (In ficcare zi dumnezeu ne saruta pe gura; Rumunsko, 2001, r. Siniša Dragin)  
*Zranená krajina* (Ranjena zemlja; ZR Juhoslávia, 1999, r. Dragoslav Lazić)  
*Krajina pravdy, lásky a slobody* (Zemlja istine, ljubavi i slobode; ZR Juhoslávia, 2000, r. Milutin Petrović)  
*Zberné stredisko* (Sabirni centar; SFR Juhoslávia, 1989, r. Goran Marković)  
*Do tretice šťastie* (Treća sreća; ZR Juhoslávia, 1995, r. Dragoslav Lazić)  
*Tu* (Chorvátsko/Bosna a Hercegovina, 2003, r. Zrinko Ogresta)

- T.T. syndróm* (T.T. sindrom; ZR Juhoslávia, 2002, r. Dejan Zečević)  
*Diablov bojovník* (Šejtanov ratnik; Srbsko, 2006, r. Stevan Filipović)  
*Kúp mi Eliotta* (Kupi mi Eliota; ZR Juhoslávia, 1998, r. Dejan Zečević)  
*Kolesá* (Točkovi; ZR Juhoslávia, 1999, r. Djordje Milosavljević)  
*Štvrtý muž* (Četvrti čovek; Srbsko, 2007, r. Dejan Zečević)  
*Čarlston pre Ognjenku* (Čarlston za Ognjenku; Srbsko, 2008, r. Uroš Stojanović)  
*Návrat bocianov* (Slovensko/Nemecko/ČR, 2007, r. Martin Repka)  
*Dokonalý kruh* (Savršeni krug; Bosna a Hercegovina/Francúzsko, 1997, r. Ademir Kenović)  
*Pred dažďom* (Pred doždot/Before the Rain; Macedónsko/Francúzsko/VB, 1994, r. Milčo Mančevski)  
*Krajina v hmle* (Topio stin omichli; Taliansko/Grécko/Francúzsko, 1988, r. Theo Angelopoulos)  
*Smrť pána Lazaresca* (Moartea domnului Lazarescu; Rumunsko, 2005, r. Cristi Puiu)  
*4 mesiacе, 3 týždne a 2 dni* (4 luni, 3 saptamâni si 2 zile; Rumunsko, 2007, r. Cristian Mungiu)  
*Balkanizátor* (Valkanizater; Francúzsko/Grécko/Bulharsko/Švajčiarsko, 1997, r. Sotiris Goricás)

## POZNÁMKY

- <sup>1</sup> DAKOVIĆ, Nevena: *Balkan kao (filmski) žanr: slika, tekst, nacija*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 2008.
- <sup>2</sup> ŽIŽEK, S.: „You May“, Slavoj Zizek writes about the Post-Modern Superego. In: *London review of books*, 18. 3. 1999, s. 3.
- <sup>3</sup> Termíny „balkánsky film“ a „balkánske kinematografie“ u nás nie sú neznáme, aj keď ich určenie je vágne a nepresné (také je však aj určenie geografického rozmedzia pojmu Balkán, do ktorého sú niekedy zahrňané aj Turecko, Moldavsko či Slovinsko, podľa toho, ktorý z historických a geografických argumentov sa uprednostňuje). Skutočne problematickými sa tieto termíny stali po páde železnej opony, keď ich uvedenie do filmologických debát v bývalom západnom bloku získava silný politický aspekt. Pokusy diferencovať a prehĺbiť poznatky o nedostatočne známych kinematografiách bývalého Sovietskeho bloku totiž nadväzujú na aktuálny politický mýtus založený na delení bývalých socialistických krajín Európy na „anjelskú“ strednú Európu, „démonickú“ Balkán a krajiny bývalého Sovietskeho zväzu.

Filmová historička Dina Iordanova termíny obhajuje na základe predpokladu podobných tém, štylistických prostriedkov a naratívov v kinematografiách všetkých balkánskych národov (kam zaraďuje „Bulharov, Rumunov, Bosniakov, Grékov, Srbov, Turkov, Albáncov, Kosovčanov, Černohorcov, Chorvátov, Slovincov a Macedóncov“; IORDANOVA, Dina: *Balkan Cinema in the 90s: an Overview*. In *Afterimage: The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*; roč. 4, 2001, č. 28, s. 23). Iordanova síce odmieta existenciu jednotného balkánskeho dedičstva, na druhej strane je však jej určenie balkánskych kinematografií sporné vďaka nekritickej naviazanosti na edičné politiky, z ktorých vzišlo. Stala sa autorkou jedného z prvých komplexných prehľadov balkanistických reprezentácií vo filme, ale už o dva roky neskôr pre to isté britské publikum napísala knihu o „východeurópskom filme“, do ktorého zahrňa kinematografie bývalého Sovietskeho zväzu spolu s kinematografiami všetkých krajín socialistickej strednej Európy (budúcej V4). Pozri IORDANOVA, D.: *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute, 2001; a IORDANOVA, D.: *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. London: Wallflower Press, 2003.

Aj vzhľadom na politické rozdiely vo vnímaní pojmu „balkánskeho filmu“ sa mi ako presnejšie zdá pomenovanie „balkanistický film“, ktoré zahrňa koprodukcie balkánskych krajín so západnými či západné produkcie zaoberajúce sa Balkánom. Ešte presnejší je termín Neveny Dakovićovej „balkánsky žáner“, ktorý zjemňuje dôraz na politické aspekty formovania diskurzivity, charakteristické pre vývoj pojmu „balkanizmu“.

- <sup>4</sup> Pod tradičnou identitou Balkánu mám na mysli identitu, ktorej základy boli sformované tak zvonka,

ako aj zvnútra na prelome 19. a 20. storočia, kedy podľa Marie Todorovej vznikol aj balkanizmus ako pevný, ucelený diskurz (podľa Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 1997).

- <sup>5</sup> Patria sem aj práce Neveny Daković, ktorá využíva všeobecné znalosti o psychoanalytických termínoch spojených s identitou a odlišnosťou. Podrobnejším analýzám Balkánu z hľadiska psychoanalýzy sa venujú slovinskí teoretici z okruhu tzv. Lublanskej školy. Slavoj Žižek sa spomedzi nich stal populárnym autorom základného referenčného rámca pre zahraničné publikum, jeho analýzy Balkánu sú však väčšinou fragmentárne a náhodné, slúžia ako príklady ďalších ideologických mechanizmov a nesú sa v populárnom duchu. K podrobnej analýze fungovaniu Balkánu z hľadiska psychoanalýzou ovplyvnených ľavičiarskych teórií pozri MOČNIK, Rastko. *The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms*. In *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*. Editori Dušan I. Bjelić a Obrad Savić. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002, s. 79–115.
- <sup>6</sup> Na tradíciu stotožňovania Európy, Západu a sveta v myslení balkánskych národov upozorňuje D. Jordanova. *Cinema of Flames*, s. 31. Európu je myslené zahraničie, akoby Balkán nebol jej súčasťou.
- <sup>7</sup> Tie môžu byť náboženské, rasové (tmavá pleť proti bielej), ekonomické (úpadok a chudoba proti progresu a bohatstvu), emocionálne (excesívnosť verzus potlačená emocionalita), sexuálne (libidinózni južania proti zdržanlivým severanom) či právnické (zvykové právo verzus písaný zákon) a ideologické (komunizmus verzus demokracia) atď. Porovnaj DAKOVIĆ, N.: Prah Európy: Pomyselná Juhoslávia vo filme. In *Kino-Ikon*, roč. 8, 2004, č. 1, s. 119.
- <sup>8</sup> Tamže, s. 117.
- <sup>9</sup> Ambivalentný janusovský aspekt moderného národa zdôrazňuje napríklad teoretik národa Tom Nairn. Jedným z jeho efektov je „metropolitná ilúzia“ o nerovnomernom vývoji: „moderní kapitalistický vývoj odstartovalo niekoľko západoevropských štátů, ktoré si k tomu shromážďovali potenciál po dlhých historických obdobiach. Podľa predstavy rovnomerného vývoje bolo možno tento pokrok priamočiarne nasledovať a inštitúcie, ktoré se o něj pričínily jednoduše okopírovať – periferie, venkov sveta, měla v patričném čase vedoucí státy dostihnout“. NAIRN, Tom: *Moderní Janus*. In *Pohledy na národ a nacionalismus*. Editor Miroslav Hroch. Praha: SLON, 2003, s. 147.
- <sup>10</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Mor fantázií*. Bratislava: Kalligram, 1998, s. 62.
- <sup>11</sup> Tento príklad, pôvodne sa objavujúci ako výsledok výskumu bulharského vidieka v rokoch 1878–1900, Maria Todorova rozširuje na celý Balkán. TODOROVA, M.: *Imaginary Balkan*, s. 309.
- <sup>12</sup> Pre väčšinu z nich je charakteristický aj paradox nostalgického návratu k „osmanskému dedičstvu“ (termín Marie Todorovej), ktorého sa nové národy navonok pokúšajú zbaviť. Tieto návraty nemajú politické ambície, s výnimkou dvoch interpretácií jedného prípadu prepísania piesne v druhej polovici minulého storočia v Bosne. Tie totiž súviseli s upevňovaním bosniackej identity ako moslimského ostrova v zajatí kresťanského, resp. ateistického sveta. Podľa prvej interpretácie ide o využitie melódie starej piesne o dievčati z Anatólska (ako pôvodnú verziu „svojich“ piesní ju uznáva viaceró respondentov z ďalších etnických skupín), na ktorú je napísaný duchovný text. Podľa druhej interpretácie sa ten istý text spieva v podobe, ktorá skôr ako k tichému rozjímaniu vedie k bojovnému kolektívnemu stmelovaniu národnej a náboženskej identity.
- <sup>13</sup> Tesne po vydaní Todorovej knihy *Imagining the Balkans* totiž vyšli ďalšie vplyvné práce, upozorňujúce na špecifickú diskurzivitu Balkánu: GOLDSWORTHY, Vesna: *Inventing Ruritania: the Imperialism of the Imagination*. New Haven – London: Yale University Press, 1998; NORRIS, David: *In the Wake of the Balkan Myth*. London: Macmillan, 1999. Predchádzali im práce viacerých humanitných vedcov, ktorí od začiatku deväťdesiatych rokov vnímajú reprezentácie Balkánu ako druh variácií na orientalistickú tému či na tému hraničných východoeurópskych kultúr, až do polovice dekády však nešlo o systematické skúmanie balkanizmu ako osobitného diskurzu.
- <sup>14</sup> LAKOFF, George – JOHNSON, Mark: *Metaforý, ktorými žijeme*. Brno: Host, 2002, s. 15.
- <sup>15</sup> BARTHES, Roland: *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 118.
- <sup>16</sup> DAKOVIĆ, N.: *Balkan kao (filmski) žanr*, s. 210.
- <sup>17</sup> *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation*, cit. d.
- <sup>18</sup> *Balkan kao metafora: Između globalizacije i fragmentacije*. Editori Dušan I. Bjelić a Obrad Savić. Beograd: Beogradski krug, 2003. Namiesto pôvodných štrnástich príspevkov srbská verzia má dvadsaťpäť, čo je výsledok vydavateľskej politiky MIT Press. Z americkej verzie boli vypustené štúdie, ktoré

nesúhlasili so zmluvou s MIT Press a boli uverejnené pred vydaním zborníka.

- <sup>19</sup> Tejto balkánskej metafore sa venuje DREZGIĆ, Rada: *Kajmak* i demokratija bez masnoća. In *Balkan kao metafora*, s. 495–516. Štúdia nebola zaradená do americkej verzie zborníka.
- <sup>20</sup> Podľa spomínanej Neveny Dakovičovej „metaforický Balkán je opresia, zneužitie, ale aj sloboda a nevinnosť strateného raja, multikulti spoluzitie, cesta dospievania a nespútanej radosti zo života. V metafore význam prechádza cez prah, stanovuje novú identitu. Inými slovami, balkánskosť projektuje a štruktúruje vlastné významové opcie prostredníctvom významu prvkov / významových prvkov, ktoré neustále siahajú za demarkačné čiary“. DAKOVIĆ, N.: *Balkan kao /filmski/ žanr*, s. 210.
- <sup>21</sup> Heslo stojace v názve pripravovanej knihy anarchistického ľavičiarskeho kritika a historika Andreja Grubačića (GRUBAČIĆ, Andrej. *Don't Mourn, Balkanize!: Essays After Yugoslavia*, pozri tiež G. A., *Don't Mourn, Balkanize!* na <http://www.zcommunications.org/dont-mourn-balkanize-by-andrej-grubacic>).
- <sup>22</sup> V tejto súvislosti pozri reprezentácie Čiernej Hory či Albánska v britskej imperiálnej literatúre u Vesny Goldsworthy (GOLDSWORTHY, V.: *Izmišljanje Ruritanije: imperijalizam mašte*. Beograd: Geopoetika, 2005, s. 42).
- <sup>23</sup> *Balkan kao metafora*, s. 9 (zvýraznila J. D.).
- <sup>24</sup> Okrem úpravy stereotypných predstáv balkánsky žánr ako druh metaforického videnia Balkánu sa ako každý žánr spája s „trvalým pohybom a prechodom cez hranice medzi žánrami a významami“, čo v tomto prípade „korešponduje s mobilitou národov, identít a reálnych pohybov doby“. N. Daković, *Balkan kao (filmski) žanr*, s. 210.
- <sup>25</sup> Valerie Kennedyová upozorňuje na rozhojnenie prác venujúcich sa analýze imperiálnych cestopisov v osemdesiatych rokoch, ale aj na ich reakcionárnu povahu, čoho príkladom je množstvo prác venovaných cestopisom žien, ktoré Said zanedbal. Saidov nesporný vplyv je aj v tomto zmysle spojený s často až prehnaným a nekritickým odmietaním jeho jednotlivých východísk. KENEDI, Valeri: *Said i postkolonialne studije*. In *Polja*, roč. 53, 2008, č. 452, s. 71–76 (prebraté z KENNEDY, Valerie: *Edward Said: A Critical Introduction*. Cambridge: Polity Press, 2000).
- <sup>26</sup> WOLFF, Larry: *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- <sup>27</sup> IORDANOVA, D: *Cinema of Flames*, s. 55–70.
- <sup>28</sup> Na rozdiel od Iordanovej David Norris do tohto typu postáv vkladá aj určité nádeje spojené s reflexiou možného medzikultúrneho dialógu: „umiestňovanie postáv cudzincov v malých literatúrach, vrátane priselcov, ktorí zastupujú hlas dominantnej kultúry, stavia do popredia otázku dialógu alebo jeho neprítomnosti.“ NORIS, D.: *Balkanski mit. Pitanja identiteta i modernosti*. Beograd: Geopoetika, 2002, s. 71.
- <sup>29</sup> Okrem toho, že sa v nich – na rozdiel od slepých útokov z *Undergroundu* – pracuje s motívom registrácie krajiny a jej obyvateľov „zhora“, či ich redukcie na neosobné body digitálneho obrazu (napr. v závere filmu *Labyrinth*), niekedy je naznačená aj možnosť opačného pohybu – útoku „zdola“. Ten sa objavuje napr. v podobe metaforických útokov basketbalovou loptou na kôš vo filme *Nebeská udica*, kde podhlady zdôrazňujú, že triafanie do koša je chápané práve ako vracanie útoku „Američanom“. Je to gesto rezistencie voči poníženiu bombardovaním krajinami NATO a obsahuje aj psychoterapeutický účinok prekonania traumy z vylúčenia účasti ZR Juhoslávie na športových súťažiach v zahraničí (štátni reprezentanti v basketbale tradične obsadzovali víťazné pozície na svetových šampionátoch a film naráža aj na paradox, že mnohí z nich dokonca hrali v americkej NBA).
- <sup>30</sup> Podľa Žižeka je symptómom moci „groteskné prehánanie, prostredníctvom ktorého sa v jedinečnom krátkom spojení odkrýva tajomná konšpirácia medzi pozíciami, ktoré sú oficiálne protichodné a navzájom sa vylučujúce – konšpirácia, pri ktorej, na znamenie obscénnej solidarity, začína po nás dôstojný agens Moci nečakane požmurkávať.“ ŽIŽEK, Slavoj: *Metastaze uživanja*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1996, s. 8.
- <sup>31</sup> Dokonca stále ide o radikálnu legitimizáciu rozprávania postavou zo Západu: pádom do bosnian-skyh hôr návštevníčka doslova iniciuje naratív. Predchádza mu totiž *bezpríbehový* orientalistický obraz krajinky s pastierom, vyrezávajúcím z dreva sošku ženy. Ironický tón prvého obrazu je dosiahnutý len tým, že soška, ktorú pastier vyrezáva, nápadne pripomína Venuše z predhistorickej doby. Obraz je sprezdávaný meditatívnym hudobným motívom, ktorý bosniacku krajinku lokalizuje do

rámca hudobného orientalizmu, a predchádzajú mu úvodné titulky v sprievode podobne pomalého hudobného motívu a v zodpovedajúcom rytme sa striedajúcich záberov hôr a horskej osady v údolí, nakrúcaných z vtáčej perspektívy. Názov filmu teda môžeme chápať ako pripomienku fungovania balkanistických naratívov: krajinka bez neba (t. j. bez možnosti byť nazeraná „zhora“, v tomto prípade z hierarchicky vyššie postavenej perspektívy Západu) nie je ničím, jej obyvatelia nemajú hlas a adresáta svojich príbehov. Rozprávania sa doslova začína až vo chvíli pádu francúzskeho dievčaťa a môže trvať len dovtedy, kým dievča konečne neopustí balkánsky vidiek.

- <sup>32</sup> Spomalenosť sa stala jedným z prostriedkov konštruovania novej bosniackej identity v súčasnom bosniackom filme a týka sa rovnako životného štýlu postáv, ako aj rozvláčneho, „spomaleného“ spôsobu rozprávania. Pozitívom tohto procesu je pomerne rýchle vyrovnanie sa s traumatickou vojnovou minulosťou, negatívom však je stereotypizácia a politické významy v pozadí. Spomalenosť je typická rovnako pre pokojný malomestský život postáv filmu *U strýca Idriza*, ako aj pre spomalenú variáciu na žánre road-movie *Všetko zdarma* (kde sa hrdina, osamelý melancholický tridsiatnik, ktorý si od života neželá nič viac než to, čo má, rozhodne využije nečakané dedičstvo na cestovanie po krajine s putovným barom „Všetko zdarma“, a márne sa pokúša presvedčiť svojich zákazníkov, že za občerštenie nemajú platiť).

Vďaka pomalosti sa bosniacka (moslimská) identita vymedzuje voči temperamentnejšej a bojovnejšej identite balkánskej a zároveň voči identitám kresťanským. Bosniacka identita zdôrazňuje svoj údajný nárok na zachovanie kontemplatívneho spôsobu života, pripisovaného miestnej verzii islamu. Treba dodať, že takéto konštruovanie národnej identity prostredníctvom filmu je možné aj vďaka statusu obetí vojny, ktorý bol zahraničnými médiami a vojnovými prostredníkmi pomerne skoro a dlhodobo pripisovaný bosniackym a najmä sarajevským moslimom (srbská a chorvátska identita sa vo filme formovali oveľa rozporupnejšími spôsobmi, s dlho pretrvávajúcou tradíciou sebaobhajoby).

- <sup>33</sup> Film sa vďaka tejto ceste stáva podobnou extrémne pomalou variáciou na road-movie ako Lynchov *Príbeh Alvina Straighta*.

- <sup>34</sup> Ide o jednu z mnohých narážok na impotentnosť bosniackych mužov, čo je jedna z foriem popierania balkánskeho libida pripisovaného Bosniakom inými národmi v regióne. Pointou totiž je, že takýto muž môže symbolicky získať moc len prostredníctvom fetiša silnej ženy (na koni), nie ženy, ktorá mu „padla z neba“.

- <sup>35</sup> Podľa ŽIŽEK, Slavoj: *You May!* Cit. d., s. 3. Ak odhliadneme od tohto pre Žižeka typického preháňania v aplikácii teoretických koncepcií na populárnu kultúru, pre mnohých sa Balkán začína minimálne vo Viedni, čo upozorňuje na analógiu medzi dvoma multikultúrnymi prostrediami, ale tiež na občasnú stotožňovanie Balkánu a bývalého Rakúsko-Uhorska. V Stokerovom románe *Dracula* sa vlakové poriadky prestávajú rešpektovať už na ceste do Viedne a v Budapešti; Hneď v štvrtej vete románu rozprávač Harker podlieha pocitu, „jako bychom opustili Západ a prijíždeli na Východ; nezápadnejší ze skvelých mostů přes Dunaj, zde velmi široký a hluboký, nás zavedl přímo do říše tradic turecké mocí“. Od tohto bodu sa zrýchlene začína prejavovať aj kulinársky, folkloristický a prírodopisný exotizmus. STOKER, Bram: *Dracula*. Praha: Levné knihy, 2004, s. 9.

- <sup>36</sup> „Balkánskosť“ („balkan-ness“) nie je esencialistická vlastnosť, ale odkazuje na termín objavujúci sa v konštruktivistických teóriách národa – „nation-ness“ (národ-nosť).

- <sup>37</sup> Táto traumatická časť národnej minulosti aj dnes prežíva v ambivalentných významoch, ktoré sa viažu s historickým centrom Belehradu, s časťou nazývanou Dorćol. Ide o pôvodné turecké pomenovanie znamenajúce krížne cesty. David Norris pripomína, že údajne šlo aj o bývalé popravišisko a ako symbolická krížovatka kultúr i národnej histórie sa Dorćol dostal i do názvu zbierky poviedok Svetlany Velmar-Janković z roku 1981 (viac k ambivalenciám Dorćolu a jeho reprezentáciám u Velmar-Janković pozri NORRIS, D.: *Balkanski mit*, s. 171–174; k otázke prestavby podľa moderného modelu siete ulíc s. 132–134); Na balkánsku aurou Dorćolu sa odvoláva aj jeden z filmov, ktoré boli nakrútené počas bombardovania Srbska na jar 1999, film Isidory Bjelice *Dorćol-Manhattan*.

- <sup>38</sup> Geografická identita Balkánu sa zdá byť najmenej spochybniteľnou, keďže v tomto zmysle Balkán ako polostrov skutočne existuje. Na druhej strane, na pomenovanie polostrova sa ujal termín „Balkán“ až v druhej polovici 19. storočia ako náhrada dovtedajšieho geopolitického termínu „Európske Turecko“. Jeho hranice tiež nie sú také jednoznačné. Tradíciu vnímania Dunaja, spolu s riekou Sávou, ako severnej hranice Balkánu rozšíril geograf Jovan Cvijić, ktorý v roku 1918 názov „Balkán“ používa



napriek uvedomovaniu si jeho nepresnosti (pôvodne totiž šlo o pomenovanie pohoria, nie celého polostrova).

Viac ku geografickej identite Balkánu TODOROVA, M.: *Imaginarni Balkan*. Beograd: Biblioteka XX vek, 1999, s. 55–63.

- <sup>39</sup> Naturalizácia znamená predpoklad „prirodzeného“ výskytu daného javu, ktorý je vnímaný mimo historických, politických či kultúrnych podmienok svojho vzniku, a väčšinou sa ani nepredpokladá, že by mohol mať vývoj či zaniknúť. Barthes ju spája aj s rétorickou figúrou „nepřítomnosti dejín“ (BARTHES, R.: Cit. d., s. 149).
- <sup>40</sup> Dumitrov status hraničnej bytosti nachádza odozvu v relatívne periférnom sociálnom i etnickom postavení jeho priateľov v rodnej dedine (Rómov) i na cestách (srbská priateľka, v ktorej schátranom byte v meste sa krátky čas ukrýva).
- <sup>41</sup> DAKOVIĆ, N.: Kreolizacija srpske kinematografije: Srpski film i EU integracije. In: *Obrazovanje, umetnost i mediji u procesni evropskih integracija*. Editorky N. Daković a Mirjana Nikolić. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti, 2008, s. 41.
- <sup>42</sup> Nová etapa je možná aj vďaka rozširujúcej sa debate o možnostiach integrácie Balkánu do EU. Neznámená však úplné vylúčenie predchádzajúcej „pidgeon“ formy. Naznačuje to Dakovićovej delenie, podľa ktorej k prvému stupňu nedokonalkej kreolizácie patrí aj *neonoir Štvrtý muž* (2007), zatiaľ čo medzi kreolizované filmy Dakovićová zaraďuje *Čarlston pre Ognjenku* (2008) či *Diablovho bojovníka* (2006). Pozri tamže, s. 41–42.
- <sup>43</sup> Slovensko je poňaté nielen ako priestor rodinných tradícií a dobrých susedských vzťahov, evokujúcich (na Západe „dávno stratenú“) ľudskú blízkosť – teda ako pravý opak nad-moderného chladu – ale aj ako priestor prahu. Naratív pomerne presne evokuje novodobý balkánsky žáner, napríklad aj motívom prevádzania utečencov z „Východu“ (z ázijských častí bývalého Sovietskeho zväzu) na „Západ“, čím sa živí jedna z hlavných postáv filmu. Kým táto postava je len mentálnym nomádom, ktorý sa nevie usadiť s jednou ženou, skupinové postavy (utečenci i Rómovia) odkazujú na formy nomádstva, často exploatované práve v balkánskom filme; k pojmu nad-modernity a nemiest pozri AUGÉ, Marc: *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- <sup>44</sup> Prevrátením smeru pohybu v draculovskom mýte som sa podrobnejšie zaoberala v Dudková, Jana: Bram Stoker’s Dracula a mediálne reprezentácie Balkánu po roku 1989. In *Mediálne kompetencie v informačnej spoločnosti*. Editori Slavomír Magál, Miloš Mistrík, Dana Petranová. Trnava: Fakulta masmediálnej komunikácie UCM, 2007, s. 182–188.
- <sup>45</sup> Grafické zobrazenie cesty na mape znázorňuje Sofiu ako počiatočný bod, hoci v skutočnosti je situácia trochu komplikovanejšia. Prvý obraz filmu je rekonštrukciou stretnutia režisérky s priateľmi (Grékom, Macedóncom, Turkom a Srbom) v istanbulskej kaviarni. Peeva v naratíve mimo obrazu spomína, ako počas posedenia prišli na to, že všetci poznajú rovnakú pieseň, no každý ju považoval za patriacu národu, z ktorého pochádza. V hlbšej rovine je teda iniciátorom príbehu režisérkino bulharské detstvo, keď pieseň prvý raz počula. Okrem toho je počiatočný bod na mape odvodený od miesta bydliska režisérky a štábu. V doslovnejšej rovine sa však cesta začína až v Turecku (kde režisérka zistila, že „jej“ pieseň z detstva sa bežne spieva v kaviarňach a kde začína aj prvé rozhovory s pamätníkmi, hudobnými umelcami a odborníkmi). Z Turecka cesta pokračuje do Grécka, Albánska, Bosny, Macedónska, južného Srbska a napokon sa končí v Bulharsku. Smeruje teda z juhovýchodu na severozápad, z krajiny, považovanej ostatnými balkánskymi národmi za dedičku osmanskej minulosti, do „európskejších“ končín. V istej chvíli sa však obracia naspäť: bod zlomu je, symbolicky, Sarajevo; mesto, ktoré má (od rakúsko-uhorskej anexie a neskoršieho atentátu na habsburského následníka trónu až po nebývalú pozornosť svetovej verejnosti a humanitárnych organizácií počas obsadenia medzi aprílom 1992 a februárom 1996) silný politický význam. Je považované za ostrov islamskej kultúry v rámci Európy, ale aj prezentované ako bašta európskej verzie multikulturality v nehostinnom prostredí Balkánu.
- <sup>46</sup> Príkladom môžu byť piesne konkurenčných nacionalistických hnutí (prípadne súperiacich spoločenstiev futbalových fanúšikov alebo konkurenčných ideologických programov). Tie boli často totožné, zamieňali sa v nich len konkrétne symboly priamo súvisiace s hodnotami daného spoločenstva (k tejto otázke pozri ČOLOVIĆ, Ivan: *Politika simbola. Ogledi o političkoj antropologiji*. Beograd: Biblioteka XX vek – tretie, ilustrované vydanie, 2000, s. 347 a i.).

- <sup>47</sup> K vynachádzaniu tradícií pozri *The Invention of Tradition*. Editori Eric Hobsbawm a Terence Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- <sup>48</sup> Výnimkou, ktorá prekvapí aj samu Peevu, je odborník z Macedónska, ktorý naopak zdôrazňuje, že rytmus piesne *nie je* macedónsky, ale importovaný pravdepodobne ešte v časoch križiackych výprav z východnejších častí budúcej Osmanskej ríše.
- <sup>49</sup> Jedným z motorov nenávisti voči Inému je podľa Žižeka predpoklad, že Iný má prístup k nám nedostupnému druhu *jouissance*. Môže to byť nadbytok potešenia, ktorého sme sa „my“ zriekli (napr. nadbytok sexuálnej rozkoše, excesívne formy zábavy či nadbytok voľného času na úkor práce), ale paradoxne aj nadmerná zaujatosť prácou, ktorú Žižek ilustruje na príklade závidia ostatných ex-juhoslovanských národov voči Slovincom. Podstatné je, že *jouissance* alebo „potešenie“ Iného je našou vlastnou fantáziou a v prípade nenávisti k inému zapája do hry klasický paranoidný mechanizmus: „potešenie je v konečnom dôsledku vždy potešením z Iného, čiže predpokladaným potešením, pripísaným Inému, a naopak, nenávisť k potešeniu Iného je vždy nenávisťou k nášmu vlastnému potešeniu“. ŽIŽEK, S.: *Metastaze užívania*, s. 20.
- <sup>50</sup> Zaujímavé napätie vzniká, keď si pieseň v podaní sarajevského zboru vypočuje moslimský náboženský hodnostár zo Skopje a okamžite ju komentuje slovami, že nejde o meditatívnu, ale „džihadskú“ pieseň určenú na povzbudzovanie militantného ducha. Vtipným momentom zostáva opakujúci sa model prisvojenia „pôvodnej“ verzie piesne. Proti „neoriginálnej“, sarajevskej verzii macedónsky duchovný stavia tú „svoju“, ktorú považuje za pôvodnejšiu. Tvrdí, že je ňou moslimská náboženská pieseň určená na pestovanie viery.
- <sup>51</sup> Pozri DAKOVIĆ, N.: podkapitola „Historický kruh“ v texte *Prah Európy*, s. 123–126.
- <sup>52</sup> Podľa Gillesa Deleuzea všetky druhy obrazu vo filme možno klasifikovať do dvoch základných skupín: buď ide o obraz-pohyb, alebo o obraz-čas, či niektorú z prechodných foriem medzi nimi. Deleuze sa inšpiruje Peirceovou taxonómiou znakov a Bergsonovou koncepciou mysle, pamäti a trvania. V najvšeobecnejších črtách je možné povedať, že kým pre prvú skupinu obrazov je charakteristické spriestornenie času a klasický režim reprezentácie, druhá skupina funguje viac na princípe voľného myšlienkového prúdu. Deleuze neodporúča vidieť dve skupiny obrazov ako prísne oddelené historické koncepty, zároveň však naznačuje, že prechod k rozhojneniu obrazu-času sa začína po druhej svetovej vojne s talianskym neorealizmom, francúzskou Novou vlnou a ďalšími formami moderného povojnového filmu. Súvisí s nalomenou vierou v zmysel klasickej akcie, preto možno základnú prechodnú formu označiť ako prejav „krízy obrazu-akcie“. Pre všetky druhy obrazu-pohybu platí predpoklad senzomotorických väzieb medzi podráždením a reakciou, či už ide o veľký detail ako súčasť „obrazu-afekcie“ alebo o obraz-akciu, kde jedny obrazy doslova vyvolávajú druhé v podobnom zmysle, ako akcia vyvoláva reakciu. Až obraz-čas tieto väzby ruší, a darí sa mu evokovať obraz mysle oslobodenej od závislosti na priestore.
- Angelopoulos používa obrazy pomalého potulovania sa ako odkaz na typickú povojnovú figúru prehodnocovania obrazu-akcie, keď potulky strácajú cieľ. Jeho filmy sú navyše konštruované ako obrazy mentálnej cesty dejinami regiónu, pre ktorú sa prechod fyzickým priestorom aj konkrétny cieľ stávajú len zámienkou. Ide o formu, v ktorej je cieľ vždy vopred stanovený, vždy je však aj silne metaforický a nedosiahnuteľný. Sám cieľ existuje len ako existenciálne manko vpísané do dejín regiónu: takým je rovnako absencia symbolickej figúry otca, ako aj absencia kotúča s prvým balkánskym filmom – čo sa spája s reflexiou nemožnosti vytvoriť dejiny vlastných obrazov, ktoré by neboli vnucované zvonka; k Deleuzovej taxonómii obrazu pozri DELEUZE, Gilles: *Film 1: Obraz-pohyb*. Praha: NFA, 2000; a DELEUZE, G.: *Film 2: Obraz-čas*. Praha: NFA, 2006.
- <sup>53</sup> NORRIS, D.: *Balkanski mit*, s. 25.
- <sup>54</sup> GOLDSWORTHY, V.: *Inventing Ruritania: the Imperialism of the Imagination*.
- <sup>55</sup> Pozri pozn. č. 9.
- <sup>56</sup> K rumunskej identite v tomto zmysle pozri CIORIANU, Adrian: *The Impossible Escape: Romanians and the Balkans*. In: *Balkan as Metaphor*, s. 209–233.

THE BALKANS AS A BLIND SPOT OF MULTICULTURALITY  
SPACE IN BALKAN CINEMA

**Balkanism. Multiculturalism. Cinema of the Balkans. Balkan genre.  
Constructions of “Other Europe”. Constructions of cinematic space.**

The paper deals with transformations of the traditional Balkan identity via constructions of cinematic space in some contemporary films about the Balkans. It analyses some typical as well as some innovative methods of space construction of the Balkans in Balkanistic cinema, and points out their structural embeddedness in Balkanism. Balkanism is shown as a structurally non-dialogical but still predominant paradigm of space construction even in some non-traditional cinematic works, which leads to the acceptance of a recent notion of the Balkan (cinematic) genre elaborated by Nevena Daković in her recent book (2008) on this subject. The notion of genre reduces earlier emphasis on power relations determining representation of the Balkans while still including the notion of limits that organise these representations.

*Mgr. Jana Dudková, PhD.  
Kabinet divadla a filmu SAV  
Dúbravská cesta 9  
841 04 Bratislava  
janadudkova@gmail.com*