



DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR VIDEO

VIDEO STUDIO

BARBARA: FRAGILE MONSTERS, PRIVILEGED VICTIMS

BARBARA: FRAGILE MONSTERS, PRIVILEGED VICTIMS

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MASTER'S THESIS

AUTORKA PRÁCE

AUTHOR

Bc. Barbora Ilič

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

Mgr. Martin Mazanec Ph.D.

BRNO 2023

Abstrakt

CZ:

Tématem diplomové práce je vztah vypravěčských subjektů a objektivizovaných druhých, a to v prostředí romantizujících narativů kinematografie. Výstupem práce je krátký autofikční film *Barbara: The Weltschmerz Musical*, v němž se skrze postavu cizinky-umělkyně s příznačným jménem Barbara snažím poukázat na intimní úroveň fenoménů, které utváří vztah tzv. Západu k tzv. Balkánu. Ten je v tomto případě zastoupen ex-jugoslávským prostorem, a to zejména nynějším Srbskem. Práce se tak skrze téma jugonostalgie dostává k otázkám dekolonizace vlastní identity a k reparativnímu obratu v umění a problematice toho, k čemu se vůbec můžeme ze své, téměř vždy nějakým způsobem privilegované, pozice vyjadřovat. Předmětem samotného praktického výstupu práce však není ani tak rozbor těchto fenoménů, jako spíše subtilní snaha o poukázání na individuální motivace a vnitřní procesy, které je provázejí. K tomu práce využívá metody post-ironie a cringe namířené proti samotné autorce a její roli při vzniku narativu.

Klíčová slova: romantizace, reparativní obrat, weltschmerz, jugonostalgie, dekolonizace, narativní subjekt

ENG:

The diploma thesis deals with the relationship between the narrator subjects and objectified others, in the context of the romanticizing narratives of cinematography. The output of the work is a short auto-fiction film *Barbara: The Weltschmerz Musical*. Through the allegorical figure of a foreigner-artist with the name Barbara, I point out the intimate level of phenomena, which shape the relationship of the so-called West to the so-called the Balkans. The region is represented by the ex-Yugoslav area, and in particular by present-day Serbia. Thus, through the theme of yugonostalgia, the work focuses on the issues of decolonization of one's own identity and the reparative turn of the artworld. However, the practical output of the diploma is not so much an analysis of these phenomena as a subtle effort to point out individual motivations and internal processes that accompany them. For this, the work uses the methods of post-irony and cringe aimed at the author herself and her role in the construction of the narrative.

Keywords: romanticization, reparative turn, weltschmerz, yugonostalgia, decolonization, narrative subject

OBSAH DOKUMENTACE:

TEXTOVÁ ČÁST	s. 5–17
Úvod	s. 5
Romantizace jako narativní strategie	s. 6–8
Možnosti života po filmu	s. 8–9
Jugonostalgie: Návrat barbara*y	s. 9–12
Cizinkou ve světě reparativní kultury	s. 12–15
Realizace práce a praktické shrnutí	s. 16
OBRAZOVÁ ČÁST	s. 17–26

Úvod

V následujícím textu se pokusím popsat teoretická východiska mé diplomové práce – krátkého filmu *Barbara: The Weltschmerz Musical*, který se zabývá problematikou jugonostalgie a romantizace v kontextu reparativního obratu uměleckého světa.¹ Motivací pro vznik tohoto filmu byla moje vlastní zkušenost, kdy jsem se loni v rámci pracovní sáze po třech letech na delší dobu vrátila do Bělehradu, odkud pochází část mé rodiny a kde jsem také sama dříve žila.

Průvodkyní textu je alegorická postava Barbary, která je také hlavní protagonistkou samotného filmu. Jméno Barbara vychází z řeckého slova *barbaros*, které se běžně překládá jako „cizinec“ a z něhož původně vychází i označení „barbar“. Tato postava tak reflektuje moji vlastní pozici umělkyně – napůl cizinky a napůl místní, z níž se snažím jako autorka intersekcionalně posuzovat své vlastní přičinění na exploataci místní kultury a podílení se na narativu oběti.

Cílem diplomové práce je prozkoumat možnosti reflexe vlastních privilegií a zvážit, jaká východiska nabízejí. Jako jedno z ústředních privilegií v tomto smyslu chápu schopnost být vypravěčem svého vlastního romantického narativu. V něm se pak jasné hranice toho, kdo v daném případě exploatuje a kdo je exploatován, rozostřují v procesu pátrání po různých vrstvách intimního (sebe)útlaku. Tím pro mě může být manipulující oko kamery, směšná hořkosladkost pozdně-kapitalistického Weltschmerzu² či odcizující prožitek z toho, co běžně nazýváme domovem. V následujícím textu se pokusím rozebrat kontext výše zmíněných tvrzení a demonstrovat je na příběhu jedné zcela banální, a přitom ikonické romance s jedním imaginárním toposem. Tím je v tomto případě Jugoslávie, nikoliv jako fyzicky existující místo, ale jako nostalgická idea.

Text dokumentace práce se bude volně pohybovat na pomezí žánrů teoretické úvahy a osobního vyprávění, a to i proto, aby akcentoval jejich vzájemnou závislost, která je často v teoretických textech opomíjena či záměrně upozadována. V některých částech proto záměrně přebíhám k lyrickému jazyku, který představuje exkurz do romantizujících narativů, o nichž práce pojednává.

¹ Pojem bude přiblížen v dalších kapitolách textu.

² Pojem pocházející z německého romantismu, který lze přeložit jako světobol. Jeho význam bude přiblížen v dalších kapitolách práce.

Romantizace jako narativní strategie

Vedla život v neustálém strachu z toho, že by mohla něco krásného nebo důležitého propásnout. Často byla na cestách a ještě častěji se trápila, že dostatečně necestuje. Zdálo se, že ji radost a zážitky čekají vždy tam, kde zrovna nebyla. Měla proto spoustu plánů, jak je dosáhnout a polapit, aby se všechn ten shon jednoho dne proměnil v průzračný moment, kdy se, jak to alespoň bývá ve snech, život mění v příběh.³

(Sarajevski Marlboro, Miljenko Jergović, 1994)

V zimě 2018 jsem se rozhodla na několik měsíců přestěhovat do Bělehradu. Bez školy, bez práce, bez přátel. Stejně jako tehdy se mě i dnes lidé kupodivu často ptají proč a já odpovídám tak, jak se to zrovna hodí – Nejspíš jsem chtěla zažít, jaké to je být jen tak bez účelu a sama za sebe v cizím městě. Asi jsem chtěla udělat krok, který bude antitezí erasmácké kultury studijních výjezdů na Západ. Možná jsem jen chtěla poznat rodnou zem svého dědy a rodinu, kterou jsem nikdy neviděla. Podstatnější než tyto zdánlivě smysluplné důvody však bylo to, že když jsem poprvé přešla hranice Evropské unie a Srbska, ucítila jsem v chladném únorovém vzduchu něco, co ve mně bezprostředně vyvolalo nevysvětlitelný stesk po ztraceném domově. Po letech vím, že to byl smog a popílek z komínů pohraničních vesnic, který mi připomněl devadesátá léta strávená v Ústeckém kraji a který spolu s nefiltrovaným kouřem z místních uhelných elektráren každoročně přispívá k rapidnímu nárůstu respiračních a rakovinových onemocnění. Co naplat, nostalgie je svůdnou a těžce selektivní perspektivou, v níž se zřídka najde prostor pro environmentální smýšlení. Je steskem po tom, co je ztraceno a co v našich vzpomínkách či představách dává alespoň zdánlivý smysl, a to bez ohledu na to, že podstata těchto věcí může být idoslova toxická. Jejich kouzlo spočívá v tom, že už to většinou na vlastní kůži nemůžeme zjistit.

Zmíněná selektivní povaha nostalgie je běžně vykládána skrze proces idealizace, který akcentuje pozitivní prožitky oproti negativním, popřípadě ukazuje záležitosti v lepším světle, než jaké ve skutečnosti byly. Pro komplexnější pochopení toho, co činí nostalgii natolik svůdnou, je však ještě podstatnější proces tzv. romantizace. Ta se, narozdíl od idealizace, nešťastně prožitky nesnaží zakrýt, ale spojit je s narativem, který je má povýšit na něco krásného, dojemného či vznešeného. Jde o myšlenkový proces, kterým je protkána téměř celá historie moderní západní kultury, a který představuje způsob utváření smyslu a osobních i kolektivních narativů, které prostupují z čistě intimní roviny až po rovinu veřejnou. Nostalgická romantizace v tomto smyslu sehrála s nástupem modernity zásadní roli při formování národních identit.⁴ Motivem velkých vyprávění nových národních hnutí byl zpravidla stesk po romantizované (a někdy i zcela vyfabulované) kulturní autenticitě, ať už v podobě ztracené slávy dávných říší, zapomenutého umění či spirituality. Podmínkou vzniku imaginárních společenství, jak moderní národy, které se formovaly od začátku

³ Miljenko JERGOVIĆ, *Sarajevski Marlboro*, Sarajevo: Šahinpašića, 2008.

⁴ Benedict ANDERSON, *Představy společenství. Úvahy o původu a šíření nacionalismu*, Praha: Karolinum 2008.

18. století, nazývá historik Benedict Anderson, byl pak i nástup nových komunikačních médií. Ta pomohla svůdný nostalgicko-romantický narativ masově rozšířit a povýšit vyprávění na úroveň kolektivně přijímané historické skutečnosti.⁵ S touto dobou a společenskou změnou je spojen i samotný romantismus jako filozoficko-umělecký směr. Myšlenky romantiků, mezi něž patří například Novalis, Friedrich Schlegel nebo Jan Paul, často vychází z představy, že svět nelze uchopit a zakoušet tak naplno, jak bychom chtěli. Tento smutek či zklamání ze světa, který nedokáže naplnit naše očekávání je obsažen v pojmu *Weltschmerz*⁶, který lze doslovně přeložit jako světobol. Stesk po něčem, co nemůžeme a mnohdy jsme ani nikdy nemohli mít, je pak základním kamenem romantické perspektivy těchto autorů. Fascinace ruinami a nešťastnou láskou je u nich často romantická právě tím, že dané záležitosti redukuje na pouhou představu, do níž si autoři projektují sami sebe.

Pokud se na tuto problematiku podíváme blíže, a to interpretativní fenomenologickou optikou, zjistíme, že takový způsob romantizace ani zdaleka nemusí být vědomou agendou. Lidské vnímání, které inklinuje k uspořádávání prožitků do smysluplných celků, je vlastně předurčeno k tomu, aby komplexní povahu „skutečnosti“ převádělo do zredukovaných narativů. Jde o funkční mentální proces, který nám umožňuje třídít poznatky do vzorců a nacházet osobní smysl v zakoušeném plynutí času, které je samo o sobě jakýmsi prvotním sdíleným narativem. Ať už se jedná o myšlenku či fotografii, vznik reprezentace je v tomto smyslu vždy procesem více či méně vědomé selekce a formální redukce původní komplexity toho, co zprostředkovává. Tento proces lze sledovat už v selektivním pohledu samotného oka, které z pravidla upřednostňuje pomyslnou figuru oproti splývajícím pozadím.

Fotografie a následně i film byly v tomto kontextu přelomovými médii, která výše popsany proces umocnila svou přesvědčivostí a iluzí až důkazního zprostředkování něčeho, co alespoň na moment v dané podobě opravdu existovalo.⁷ Zejména v případě filmu je však komplexita skutečnosti manipulována okem kamery a selektivitou narativitu, který zdůrazňuje to, co se mu hodí a opomíjí to, co je méně podstatné pro jeho vypravěčskou agendu. Stylizace záběru, střih a zejména soundtrack – to vše nás často nechává alespoň na chvíli zapomenout, že je naše fyzická realita zatížena všedními tělesnostmi,⁸ které nás při snaze ponořit se do života jako do romantizujícího příběhu⁹ vrací zpátky k tomu, co je

⁵ Ibid.

⁶ Tento pojem pochází z období německého romantismu, kdy byl spisovatelem Jeanem Paulem poprvé použit jako výraz hlubokého smutku ze světa, který nikdy nemůže uspokojit naše očekávání. *Weltschmerz* jako způsob vidění (perspektiva nahlížení) světa se později objevuje i v pracích dalších romantiků, prokletých básníků a pesimistické větve filozofie, kde lze jeho dědictví vysledovat například v absurdní filosofii Alberta Camuse.

⁷ Problematikou distribuce mediálních sdělení a jejich možnostmi manipulace se v tomto smyslu zabýval už Walter Benjamin, T.W. Adorno, Roland Barthes, Guy Debord, Villem Flusser a v neposlední řadě pak John Berger a Jean Baudrillard. Zejména Debordův spektakl nebo Baudrillardova simulakra se v mnohém protínají s tím, co jsem v předchozích odstavcích popsala jako proces romantizace.

⁸ Tělesnost ve fenomenologickém významu, tak jak ji najdeme například v pracích Edmunda Husserla nebo Alfreda Schutze.

⁹ Romantizující nemusí být nutně přímo romantické v běžné slova smyslu. Romantizovat lze i nudu, všednost a ošklivost. Jde především o to uzavřít je do imerzivního narativu, který vyvolává silné emoce jako je dojetí, katarze, lítost nebo soucit.

banální a fádni.¹⁰ Trvání momentu přerušuje vibrace telefonu, nutnost najíst se, vylučování, suché oči, nepohodlná obuv, těžká taška – odvrácená strana oblíbeného „být tady a teď“.

Možnosti života po filmu

Úvodní titulky končí a začíná film. Kromě vůně popílku zbyla z dětství v Ústeckém kraji i dopaminová reakce na znělky produkčních společností. Je to dětství strávené před televizní obrazovkou, která voní a chutná jako kov a před očima zůstává jako mentální obraz, i když ji později nahradí lcd, monitory počítačů a obrazovky smartphonů. Stává se současně způsobem vidění i projekční plochou, kterou si s sebou před očima nosím všude, kam se vydám. Někde za ní se nachází ten opravdový život, do kterého se člověk může ponořit jako do snu. Mezi tím pokládám ruku na sklo a dívám se, jak svět tam venku ubíhá. Překračuji hranici a nečekaně se ocitám na druhé straně. Za ní, stejně tak jako ve snu, už to nejsem tak úplně já. Romanticko-nostalgický vztah se zemí, která se jednou jmenovala Jugoslávie a teď jí můžeme říkat třeba Srbsko, je zpečetěn. Na scénu přichází Barbara.

Barbara kouří na benzinových pumpách. Barbara se nebojí rakoviny. Přes den chodí zapadlými kouty města s knihou *I Love Dick* v ruce. Po nocích neznámým mužům v nonstopch říká, co mají pustit na jukeboxu. Barbara je šťastná sad girl, která miluje svůj Weltschmerz a fotí na analog, protože jen starý jazyk fotky dokáže oživit ruiny starého světa. Barbara už se nechce vrátit tam, odkud přišla, protože jen tady opravdu vědí, o čem život vlastně je. Poprvé má pocit, že si vystačí s ničím. Jen pokud zůstane tady. Jen pokud dál potrvá film.

Jenže většina filmů jednou končí. Události kulminují a čekají svůj závěr. A existuje vůbec život po happy endu? Je přece obecně známo, že sequely jsou málokdy tak dobré jako jejich původní předlohy. Krátký film *Barbara: The Weltschmerz Musical* se proto zabývá Barbařinými pokusy o návrat do romantizované představy o zemi, kterou kdysi opustila. Přes snahy uniknout různým fyzickým skutečnostem, se tato původní romantická představa stává čím dál více kontaminovanou praktickými dopady současného dění, které se Barbara snaží buď nevidět či znovu romanticky začlenit do svého Weltschmerzu. Prostupnost mezi životem „ve filmu a mimo film“ je vyjádřeno přechody mezi různými druhy obrazu videa s využitím rozličných kamer a také pomocí stříhu záběrů, které zastupují různé druhy filmového jazyka.¹¹

¹⁰ John BERGER, *Způsoby vidění*, Praha: Labyrint, 2016.

¹¹ Pojem *filmový jazyk* v práci používám ve smyslu anglického termínu *cinematic language* nebo také *film language*. Jedná se o abstraktní soubor konvenčních metod a přístupů, které se v kinematografii používají pro komunikaci obsahu směrem k divákovi. Může tak jít například o různé konvenční přístupy ke kameře nebo stříhu, které divákovi často předem napovídají, o jaký druh narativu se jedná. (Robert EDGAR, John MARLAND, Steven RAWIE, *The Language of Film*, London: Bloomsbury Publishing, 2015.

Tématu romantizace ve filmovém jazyce jsem se věnovala i ve svém předchozím krátkém filmu *Platonic Breakup* (2022). Přístup k obrazu se zde pohyboval na škále od béčkových romantických filmů, přes vizuální kliše hudebních videoklipů až po obyčejný dokument. Podobně jako v případě *Platonic Breakup* je i ve filmu *Barbara: The Weltschmerz Musical* stěžejní práce s hudbou jako se silným nástrojem imerze a pomyslným vodítkem diváckého očekávání, které může být skrze ni snadno stupňováno i narušováno. Nostalgicko-romantický vztah k Jugoslávii je ve filmu *Platonic Breakup* zastoupen abstraktním platonickým vztahem k náhodně nalezenému kameni, do nějž si protagonistka filmu projektuje především sama sebe a svou až příliš lidskou touhu polapit osudový *objet petit a*¹². V případě diplomové práce jsem se ale rozhodla přestoupit od abstraktního k o něco konkrétnějšímu objektu touhy, kterým je právě topos zahrnující bývalou Jugoslávii, současné Srbsko a Bělehrad. V následující kapitole se budu věnovat jeho specifickému významu pro nostalgicko-romantický diskurz a tuto práci.

Jugonostalgie: Návrat barbara*y

*„Procházeli se šedivými ulicemi s dírami v chodnicích, večer viděli v oknech bytů u stropu viset holé žárovky... Zažívali příjemné a nesdělitelné pocity. Žít by tam nechtěli ani za nic.“*¹³ píše francouzská spisovatelka Annie Ernaux v knize *Roky* (2022) o lidech, kteří v 90. letech navštívili země Východního bloku. Příchozí cizinci, turisté a návštěvníci se tou dobou do čerstvě „otevřených“ zemí vydávali s očekáváním, že okusí něco málo mrazivé atmosféry z již padlých komunistických¹⁴ režimů, a především zažijí něco takzvaně autentického.

Představa o

této autenticitě pak často vycházela z dualistického vidění světa a nahlížení Východu jakožto Orientu, který je antitezí k odkouzlené racionální euro-atlantické společnosti. Hranice toho, co ještě je a co už není Západ či pomyslná „Evropa“, se přitom zejména v desetiletí následujícím po rozpadu „východního bloku“ různě posouvaly spolu s proměnou politických garnitur.

Romantizace (post-)komunistických evropských zemí jako míst, kde v šedých ruinách totality vedou vášniví (převážně) Slované své rozervané, ale zato opravdové životy, si v podobné době jako Annie Ernaux všímala i chorvatská novinářka a spisovatelka Slavenka Drakulić. Ve své knize *Café Europa: Life After Communism* (1999) prostřednictvím různých reportážních esejů reflektuje paradoxní napětí mezi východoevropskou touhou směřovat na „Západ“ a naopak západní poptávkou po konstruování identity „východoevropanů“ jako těch

¹² Pojem z lacanovské psychoanalýzy – abstraktní objekt touhy, který si promítáme do druhých.

¹³ Annie ERNAUX, *Roky*, Brno: Host, 2022.

¹⁴ Tyto země byly ve skutečnosti ve většině případů socialistické. Politické strany u moci se však často identifikovaly jako strany komunistické.

„druhých“.¹⁵¹⁶ Tato romantizace tak nebyla pouhou estetizací často skloňované (post-)komunistické šedi, ale prohlubováním již historicky zakořeněného narativu o národních povahách a duších.¹⁷

Jak jsem nastínila v předchozí kapitole, velká vyprávění romantizující minulost národních identit se netýkala pouze těch, kteří se zrovna nacházeli za pomyslným kalamářem, psacím strojem či televizní kamerou. Tradiční romantické narativy totiž kromě svých hrdinů či obětí, zpravidla vždy potřebovaly i svá monstra a záporáky. Tyto binární opozice jsou jakousi obdobou fenomenologického schématu konstitutivních druhých jako prostředku utváření vlastní identity, kdy bez něčeho jako „oni“ nemůže být ani „my“.¹⁸ Národy spadající do oblasti jihovýchodní Evropy pak v evropském kontextu historicky sehrávaly právě roli těchto konstitutivních druhých.

Bulharská historička Maria Todorova se ve své knize *Imagining the Balkans* (2009) obsáhle věnuje procesům, které podmínily stereotypní obraz Balkánu¹⁹ jako území náležitých evropským druhým – barbarům, kteří jsou svou temperamentní povahou předurčeni k násilí.²⁰ Konstrukt balkánského barbara se podle Todorové vyznačuje esencionalizací lenosti, agresivity a obecné nevole přizpůsobit se takzvaně civilizovanému způsobu života.²¹ Todorova však upozorňuje, že historici, novináři a cestovatelé, kteří tento stereotyp v minulosti rozšiřovali, často opomíjeli zmínit podstatný politicko-ekonomický kontext událostí, na nichž tyto vlastnosti ilustrovali.²² Portrét Balkánců jakožto barbarů tak často sloužil jako ospravedlnění kulturní dominance Západu a jako zástěrka kolonizačního útlačku, s nímž se místní národy dlouhodobě potýkaly. Ať už se tedy jednalo o Sarajevský atentát nebo o pozdější válku v Jugoslávii, stereotyp o impulsivitě a násilné povaze místních sloužil jako jednoduché vysvětlení lokálních konfliktů, jejichž příčiny ve skutečnosti tkvěly v mnohem komplexnějším problému celoevropské politiky.

Fenomén ustavení Jugoslávie – země jižních Slovanů – lze v tomto kontextu chápat jako emancipační gesto, v jehož rámci se na romantizujícím narativu o společné jihoslovanské identitě podíleli sami obyvatelé tohoto regionu.²³ Zejména tzv. druhá Jugoslávie²⁴

¹⁵ Slavenka, DRAKULIĆ, *Cafe Europa: Life After Communism*, London: Penguin Books, 1999.

¹⁶ V kontextu jihovýchodní Evropy se touto tematikou zabývá například umělecký kolektiv Slavs and Tatars, který reaguje na stereotypizaci regionu. Jako příklad platformy, které reflektují tuto problematiku, lze uvést také magazíny [Kajet journal](#) nebo [Badland magazine](#). Dvojitě stereotypizovanou pozicí napůl místní a napůl cizinky se zabývá také film *Take Me Somewhere Nice* (2018) od režisérky Eny Sendijarević.

¹⁷ Například v současnosti kritizovaný koncept „ruské duše“.

¹⁸ Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press, 2009.

¹⁹ Historička Maria Todorova se v knize *Imagining the Balkans* (2009) mimo jiné zabývá i konstrukcí Balkánu jako imaginárního území, které spíše než skutečnému geografickému celku odpovídá představám, které do něj vložili cestopisci a jiné evropské mocnosti.

²⁰ Maria TODOROVA, *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press, 2009.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Slobodan BJELICA, „Jugoslovenstvo i Jugoslavija“, in: MUZEJ JUGOSLAVIJE (eds.), *Misletí YU*, Bělehrad: Muzej Jugoslavije, 2019, s. 43–49.

²⁴ Tzv. první Jugoslávii byla konstituční monarchií Království Jugoslávie, která trvala mezi roky 1918–1945.

představovala ideový projekt, díky němuž se z kdysi chudého regionu na několik desetiletí stala moderní tržně socialistická republika s volným mezinárodním pohybem obyvatel. Zatímco „Balkán“ byl spojován s Orientem, s válkami a se zaostalostí, socialistická Jugoslávie byla vnímána jako progresivní, rozvíjející se země.²⁵ Samotný výraz Balkán se do oběhu znovu dostal až během války v devadesátých letech, a to opět ve známém negativním významu.²⁶ Rozpad Jugoslávie tak nebyl jen ztrátou územní celistvosti, ale i ztrátou jedné vize – jugoslávského snu o bratrské jednotě etnicky odlišných národů, sjednocených myšlenkou antifašismu a snahou vybudovat novou společnost. Společnost, kterou nebudou brzdit etnické sváry vycházející z romantických narativů o dávné historii a která se na místo toho spojí skrze nově vytvořenou mytologii, díky níž dokáže najít třetí cestu k binárním opozicím studené války.²⁷ Společnost, která pro jednu ukáže, že se obyvatelé jihovýchodní Evropy dokážou společně stmelit proti kolonizátorskému *divide et impera*, které je po staletí udržovalo v pozici evropských „druhých“.

Pokud vás něco z toho, co jsem právě uvedla, dojíká, existuje velká pravděpodobnost, že se nevědomky podílíte na fenoménu, který v posledních desetiletích získal pojmenování *jugonostalgie*.²⁸ Jak jsem zmínila v předchozí kapitole, nostalgii bývá často vyčítáno, že svůj předmět touhy idealizuje a podrobuje ho selektivní paměti. To, co zbývá, pak údajně není stesk po věci samotné, ale stesk po pouhé představě o ní. Takový výklad ale předpokládá, že daná věc někdy vůbec mohla být zakoušena sama o sobě. Jugoslávie však byla vždy spíše idejí než hmotnou realitou. Těžko bychom ji mohli nahmatat nebo na ni ukázat prstem. Existovala jen v prostorových vztazích, nikdy ne sama o sobě a najednou. Stejně tak jako americký sen, byl i jugoslávský sen vizí emancipace, kterou v tomto případě zastupovala snaha vytvářet jiný svět, než který byl diktován imperiálními mocnostmi pomyslného Západu a Východu. Z tohoto binárního narativu se jí, stejně tak jako i zbytku světa, nikdy nepodařilo zcela uniknout a stávala se tak od svého počátku svůdnou ruinou toho, co mohlo být a na okamžik možná i bylo.

Barbara sedí za oknem v jedenáctém patře *soliteru*²⁹ a připadá si jako poutník nad mořem mlhy. Sleduje panorama brutalistického sídliště, jehož urbanistická kvalita je doposud jednou z předností života na Novém Bělehradě. „Oní neví, že Jugoslávie byla progresivnější než

²⁵ Miroslav TOMEK, „Jugonostalgie je příznakem krize: S Ondřejem Vojtěchovským o Titově Jugoslávii a dnešním Balkánu“, A2, 14. srpna 2019, <https://www.advojka.cz/archiv/2019/17/jugonostalgie-je-priznakem-krize> (cit. 13. 4. 2023).

²⁶ Ibid.

²⁷ Josip Tito Broz se jako někdejší hlava Jugoslávie významně angažoval v založení Hnutí nezúčastněných zemí – aliance států, která se vymezovala vůči kolonialismu, imperialismu a dalším formám dominance ze strany světových mocností.

²⁸ Přestože se jedná o empiricky málo prozkoumaný jev, dle výzkumu veřejného mínění provedeného v roce 2017 rozpadu Jugoslávie lituje zhruba 40 % Makedonců, 63 % Černohorců, 68 % bosenců a 71 % Srbů. (Sven, MILEKIC, Rise of Yugo-Nostalgia 'Reflects Contemporary Problems,' *Balkan Insight*, 14. března 2017, <https://balkaninsight.com/2017/03/14/yugonostalgia-as-result-of-unfinished-nation-building-processes-03-14-2017/> (cit. 14. 4. 2022)

²⁹ *Soliter* je označení, které se v zemích bývalé Jugoslávie používá pro samostatně stojící vysoké budovy (tzv. věžáky či mrakodrapy).

kdejaký kapitalistický stát na západě... Oni neví, že *sevdah*³⁰ vynalezl fatální melancholii dávno před romantiky,“ pomyslí si zahořkle a stává se živoucím memem věčně ublížené levicové kritičky Západu. Znechucení z kapitalistického realismu, nicota po dokoukání Curtisovy *Hypernormalizace* a ještě větší úzkost z hyperobjektů. Ze studia sociálních věd si odnesla hlavně pocit prázdnoty. A protože po ruce zrovna není žádná smysluplná vize budoucnosti, zaplní jej alespoň hořkosladkým steskem po zemi, která kdysi mohla být alternativou. Kdo ví, možná tam někde venku pořád ještě je.

Ten stesk se nedá vyjádřit slovy, pod kterými se rozpadá do prázdných klišé. Místo toho za něj mluví stará dema a rádiové hity, které Barbara pouští tak, jak jiní čtou poezii. Střeží si punktem starých nahrávek, z nichž ztracená minulost na okamžik vystupuje jako duch, a bojí se, aby se z nich pod tíhou slov nestalo studium. Když život zrovna není filmem, může být přece alespoň kompilací klipů, ze kterých se třeba časem promění v muzikál jejího Weltschmerzu.

Cizinkou ve světě reparativní kultury

Hlavní postava filmu Barbara vznikla jako autofikční charakter, který je karikaturou mé umělecké identity. Představuje post-ironické³¹ vypořádání se s nároky, které na mě jako na současnou tvůrkyni veřejných obsahů klade tzv. reparativní kultura. Post-ironii v tomto smyslu chápu jako filosofický nástroj, skrze nějž se snažím poukázat na paradoxní podstatu Barbary jako současně křehkého monstra i privilegované oběti.

V této kapitole bych tedy práci ráda zasadila do kontextu současného světa umění, a to právě skrze tematiku *reparativního obratu uměleckého světa*, které se podrobně věnuje umělecký kritik a spisovatel Pablo Larios v eseji *Art Monsters and Super Creeps*.³² Reparativní obrat podle něj představuje v současnosti silně zastoupené přesvědčení, že by umění mělo sloužit především k napravování historických i současných společenských křivd, jejichž nositelem je neosvícené a v určitém smyslu „vadné“ oko diváka.³³ Cílem reparativní kultury je pohled diváka „opravit“, aby byl schopen tyto křivdy rozkrýt a reflektovat.³⁴

Reparativní obrat blízce souvisí s dalšími současnými fenomény jako je cancel culture a politika identit. Při posuzování toho, komu a kým byla učiněna křivda je totiž z pravidla

³⁰ Tradiční lidové písně jejichž pojmenování vychází z tureckého výrazu pro splín – *mélós*, z něhož vychází i pojem melancholie. Většinou pojednávají o láskách předurčených k nešťastnému konci a jejich tklivé melodie vyjadřují hořkosladké utrpení. V duchu orientalismu 19. století byl jejich mytologií byl inspirován například německý romantický spisovatel Heinrich Heine.

³¹ Forma ironie, která se narodila od klasické verbální ironie nesnaží skrze napětí dvou možných interpretací upozornit na absurditu jejich společné přítomnosti. Post-ironie předpokládá, že věci mají paradoxní podstatu a mohou být interpretovány více způsoby.

³² Pablo Larios, „*Art Monsters and Super Creeps*“, *Spike*, 2023, č. 74, s. 70–77.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

nutné zvážit z jak privilegované či naopak utlačované pozice zúčastnění vystupují – jinými slovy nakolik se prostřednictvím své identity podílí na jakési primární společenské vině, kterou je oprese pomyslných „druhých“ V rámci umění se tak tématem stává i právo na zpracovávání určitých témat a apropriace kulturních narativů. Cancel culture pak představuje mechanismus, v jeho rámci je tato vina převedena do forem penalizace.³⁵

Tato penalizace probíhá na úrovni odebrání viditelnosti a dosahu, který si daná osoba s ohledem na své provinění nezaslouží. Cancel culture tedy nevyřčené předpokládá, že viditelnost, dosah či pozornost představují určitou formu kapitálu, kterým platíme za společenské přestupky.³⁶ Tento kapitál je pak převeden na konto příjemce kulturní reparace, který díky ní získává pozornost a dosah jako kompenzaci za předchozí křivdy. Úskalím této zdánlivě funkční výměny je, že kopíruje kapitalistický model směny a akumulace kapitálu. Přestože reparativní kultura bojuje za citlivější a spravedlivější svět, nedokáže uniknout systému, který často sama kritizuje.

Uvažovat v rámci reparativního obratu o filmu znamená zvažovat, kdo si v něm zaslouží být. Pokud se bavíme o konkrétním narativu, je také nutné reflektovat, nakolik nám tento narativ opravdu patří a zda nám náleží, abychom ho svými prostředky vyprávěli. Problém reparativního obratu spočívá v tom, že předpokládá že toto právo na narativ můžeme posoudit dle jednoznačných klíčů, kterými jsou často základní kategorie identity jako je gender, národnost nebo sociální situace. V rámci této práce se ale pokouším poukázat na komplexitu a možnosti manipulace s binárním narativem privilegovaného art monstra a zranitelné oběti, a to skrze prostředky filmového jazyka a romantizace.

Barbara je cizinkou-vetřelkyní, která s foťákem v ruce exploatuje zemi, která je současně i krajinou jejího vlastního Weltschmerzu. Její cizinctví nepatří jen do dekolonizačního diskurzu vykořisťovatelů vs. vykořisťovaných, ale především do diskurzu existencialistického. Je cizinkou sama sobě, a to ve světě bez smyslu, který jako by nebyl její – cizinkou, tak jak by ji napsal Albert Camus, kdyby nepokračoval v tradici, v níž jsou fatálními narativními subjekty především muži.³⁷

Genderová identita ženy by v tomto smyslu mohla sloužit jako nominace na reparativní složku narativu. Na druhou stranu, pozici camusovského cizince*ky³⁸ lze také chápat jako privilegovanou identitu, která v tomto smyslu reparativní složce ubírá na přesvědčivosti.

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Náražka na knihu *Cizinec* (1942), jejímž autorem je Albert Camus. Literární vědec Mario Praz ve své kultovní knize *The Romantic Agony* (1933) konstatuje, že romantická literatura 19. století postrádala zavedené ženské období fatálních mužských protagonistů – takzvaných Byronských hrdinů. Později se objevuje tzv. *femme fatale*, která je ovšem spíše objektem pro mužské oko než aktivní protagonistkou. Za rané výjimky lze považovat například postavu Emy Bovaryové nebo Annu Kareninu. Obě tyto postavy jsou ale napsány ve třetí osobě a v duchu hodnot realistické literatury slouží spíše jako odstrašující příklady.

³⁸ V práci příležitostně používám genderově neutrální jazyk, a to podle toho, jak mi v daném kontextu připadá příhodný.

Ať už jakéhokoliv genderu, vědomá romanticko-nostalgická či existenciální rozervanost vyžaduje určitý habitus, kterého těžko dosáhneme, pokud jsme nuceni celé dny řešit praktické okolnosti našeho přežití.³⁹ Zabývá se opravdu někdo, kdo řeší, že tento měsíc nezaplátí nájem, steskem po splynutí s primární podstatou své existence? Jedním z možných způsobů, jak přistoupit k odcizující absurditě světa, je podle Alberta Camuse přijetí role herce, který svůj život rozmělnuje do různých fikčních narativů.⁴⁰ Na pomyslném divadelním pódiu, stejně tak jako před kamerou, ale není místo pro všechny. Proplouvat mezi různými fikčními narativy můžou především ti, kteří mají čas a prostor a příhodné kulisy, kterými může být například i svět umění.

Schopnost přivlastnit si narativ skrze (nějakým způsobem vždy) romantizující jazyk uměleckého média považuji za zásadní a prvotní privilegium, které by měl umělecký svět reflektovat. Tato reflexe však musí probíhat formou prohlubování vzájemného dialogu a schopnost připustit si, že jsme v různých situacích také křehká monstra a jindy zase privilegované oběti. To se ale nemůže stát formou reparativní kultury, která předpokládá že lze identitu posuzovaných umělců*kyň pro danou situaci redukovat pouze na vybrané složky jinak komplexní identity a posoudit jejich relevanci pro účast na narativech provinilých a poškozených v omezeném prostoru veřejné pozornosti. Přistupujeme na logiku spektaklu⁴¹ jako na prostředek reparace, zatímco nám uniká, že je její původní význam komodifikován a stává se jen další součástí kapitalistické akcelerace. Spektákl pak představuje vrcholnou formu akumulace kapitálu, kterou je viditelnost či schopnost rozehrávat mediální mocenskou hru.⁴²

Když jsem se zhruba před rokem rozhodovala, zda mám v diplomové práci zpracovat téma jugonostalgie, narazila jsem na internalizovaný hlas reparativní kultury. V hlavě se mi okamžitě objevila červená vlaječka: „Mám právo vytvářet narativ o zemi, v níž nežiju? Budu schopná ve filmu upozornit na situaci méně privilegovaných, aniž bych je tím objektivizovala? Je natáčení v Srbsku estetizací chudoby? Je sama tato myšlenka příkladem mé necitlivé esencionalizace Srbska jako místa, kde natáčení nutně musí být estetizací chudoby?“ Každý pokus reflektovat vlastní privilegia vedl jen k dalšímu problému. Předpoklad viny vyvolával otázky, které se jedna v druhé skrývaly jako řady matřošek. Nakonec jsem dospěla k názoru, že jediný film, v němž oko kamery nic a nikoho neobjektivizuje, a tedy nevykořisťuje, je pouze ten, který nevznikne. Raději přiznám, že jsem

³⁹ Pocit odcizenosti a propadání romantickým narativům je bez pochyby věc, která spojuje lidi všech socio-ekonomických vrstev a genderů a v posledních letech sehrála svou roli v evropském návratu konzervativní nacionalistické politiky. V tomto ohledu mám ale na mysli samotné každodenní praktikování romantické rozervanosti a manifestování melancholie jako životního stylu.

⁴⁰ Albert CAMUS, *The Myth of Sisyphus*, London: Penguin Books, 1979, s. 73–74.

⁴¹ Dle významu v knize *Společnosti spektaklu* (1967) Guye Deborda.

⁴² Jan KELLER, Spektákl a jeho diváci, *Alarm*, 18. 11. 2013, <https://a2larm.cz/2013/11/spektakl-a-jeho-divaci/> (cit. 13. 4. 2023).

špatnou herečkou svého vlastního cringového⁴³ narativu, než abych předstírala roli dobré umělkyně, která napravuje cizí křivdy.

Čím více jsem se snažila vymanit z exploatativního spektaklu, tím spíše se mi zdálo, že jsem na něm byla nakonec nějakým ještě méně transparentním způsobem účastná.⁴⁴ Rozhodla jsem se tedy přistoupit k formátu autofikce a zvolit strategii v rámci níž opresivní oko kamery zkusím namířit hlavně proti sobě.

Jako protiklad Barbary jsem pak do filmu zakomponovala i druhý, dosud zamlčený charakter. Postava bratrance Saleho⁴⁵ je založena na reálné osobě mého vlastního bratrance Bojana, který ho také ztvárnil ve filmu. Sale žije sám na sídlišti na okraji Bělehradu. Je invalidním důchodcem, profesionálním komparzistou, výborným bavičem, a ještě talentovanějším hercem, který ovšem nikdy v neměl finanční, časové ani výrazové prostředky na to, aby se stal vypravěčem svého vlastního příběhu. To se odráží i ve filmu, kde je jeho role definovaná pouze jeho vztahem k postavě Barbary. Z hlediska reparativní kultury by dávalo smysl, kdybych se jako privilegovaná západní tvůrkyně prostor svého filmu rozhodla věnovat jemu.⁴⁶ Rozhodla jsem se ale, že raději ukážu problematickou stránku sebe samotné, než abych si pro svou vlastní agendu autorsky přivlastnila cizí narativ oběti. Za zdánlivě nezištným pokusem o tzv. dávání hlasu druhým se totiž často dokáže vynořit nezamýšlená, ale přesto problematická kumulace sociálního a kulturního kapitálu, který se vrací zpět tam, odkud byl na počátku blahosklonně vyslán.

Prostřednictvím krátkého filmu *Barbara: The Weltschmerz Musical* se pokouším ukázat pokrytectví privilegované oběti i weltschmerz křehkého art monstra, které v sobě spojuje právě Barbara. Ta se po nějakém čase vrací zpět do svého osudového města, kde plánuje navštívit rodinu a načerpat inspiraci pro nový umělecký projekt. Zatímco se na hotelovém pokoji celé dny utápí ve své melancholii a představách o tom, co mohlo být a nebude, její příbuzný Sale se jí snaží opakovaně, ale marně kontaktovat.

Barbara sama sebe vidí jako někoho, kdo dokáže číst mezi řádky společenského systému, rozkrývat vlastní privilegia a dekonstruovat koncept Orientu. Přesto ale selhává v schopnosti rozpoznat individuální rozměr Saleho jako někoho, kdo se ve své každodenní zkušenosti na vlastní kůži setkává se vším, proti čemu by Barbara chtěla bojovat. Uzavírá se ve svém vlastním světě a odmítá ho sdílet s kdysi blízkým příbuzným, jehož pozice ve světě je ve skutečnosti mnohem osamělejší a více odcizující než ta její.

⁴³ *Cringe* (zkřivený úsměv) jako umělecká strategie v tomto smyslu navazuje na romantickou metodu sebe-ironie filozofa Friedricha Schlegela, kterou ve svém článku *O Neuchopitelnosti: V čem (ne)spočívá romantismus současného umění pro Art&Antiques* v kontextu současného umění přehledně vysvětluje Václav Magid.

⁴⁴ Odmítnutí možnosti kritizovat spektakl lze také považovat za určitou formu účasti na něm.

⁴⁵ Srbská zdobnělina jména Aleksandar, které má v Srbsku silné historické kořeny a v současnosti patří k nejpoužívanějším jménům.

⁴⁶ Tato problematika se objevuje například u Renza Martense, který ve svých dokumentech záměrně exploatuje chudobu v Africe a svou vlastní roli problematickou ve vytváření stereotypního obrazu tzv. bílého spasitele.

Realizace práce a praktické shrnutí

Na tvorbě zhruba pětadvacetiminutového filmu jsem se podílela jako režisérka, kameramanka a herečka. Jako druhý kameraman a protagonista drobné herecké role na filmu spolupracoval Risto Ilić. Postavu Saleho ztvárnil Bojan Opačić. V dalších hereckých rolích sami sebe hrají Kristýna Gajdošová a Jakub Polách, který je také autorem grafických prvků ve filmu. Svůj hlas filmu propůjčili*y Zoé Couppé, Tamara Spalajković a Magdalena Fajtová. Doplňující hudební motivy pro soundtrack vytvořili Daniel Rajmon a Risto Ilić.

Z hlediska žánrů a formátů se film pohybuje na pomezí dokumentu, béčkové tragikomedie hudebního klipu. Práce s obrazem se vyznačuje střídáním mockumentary stylu a klasického kinematografického stylu, které zastupují skutečnost a diskurz romantizujícího narativu. Cílem přitom není vytvořit jen ostré přechody mezi nimi, ale i náznaky jejich prostupnosti. Ve filmu se také často objevuje práce se zrcadly a televizními obrazovkami jako různými plochami obrazové i významové projekce. Film je také protkán odkazy na lokální hudbu a filmy, které nabízí příležitost poznat nepříliš exponovanou, ale přesto velmi bohatou, hudební a kinematografickou scénu zemí bývalé Jugoslávie. Ve filmu se také objevují reálie z mého vlastního života a tvorby, jako například fotografie, které jsem pořizovala mezi roky 2018–2019 v Srbsku nebo také upravená verze rozhovoru pro Radio Wave z roku 2022.

Práce bude prezentována prostřednictvím projekce v kině CIT. Prostor kina považuji za vhodný vzhledem k tomu, že se v práci mimo jiné vyjadřuje i k tradičnímu filmovému jazyku a žánrům kinematografie.

OBRAZOVÁ ČÁST

Následující obrazovou dokumentaci tvoří screenshots z filmu *Barbara: The Weltschmerz Musical* (HD video, cca 25 min, 2023).



















