

N Á R O D O P I S N Á

l'eu'ne

1/2014

## **AUTOŘI STUDÍ A ČLÁNKŮ NR 1/2014:**

**Doc. Mg.A. Tomáš PETRÁŇ, Ph.D.** (\*1967), režisér a kameraman, filmový pedagog. Vystudoval FAMU v Praze, od roku 1998 zde vyučuje (v současnosti jako externista). V letech 2009–2013 rozvíjel na katedře sociálních věd Univerzity Pardubice obor vizuální antropologie. **Kontakt:** tomas.petran@upce.cz

**Doc. PhDr. Martin SOUKUP, Ph.D.** (\*1977), český kulturolog a kulturní antropolog. Od roku 2009 působí na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, v současnosti v Ústavu etnologie. Zabývá se teorií a metodologií sociální a kulturní antropologie, zvláštní pozornost věnuje kulturám Melanésie. **Kontakt:** martin.soukup@ff.cuni.cz

**PhDr. Barbora PŮTOVÁ, Ph.D.** (\*1985) vystudovala kulturologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, od roku 2012 zde působila jako odborná asistentka, v současné době je odbornou asistentkou Ústavu etnologie FF UK. Zabývá se problematikou antropologie umění, mladopaleolitického a neolitického umění. **Kontakt:** barbora.putova@ff.cuni.cz

**Mgr. et MgA. Jaroslava PANAKOVA, Ph.D.** (\*1980) vystudovala sociální antropologii na Petrohradské státní univerzitě v Rusku a dokumentární tvorbu na pražské FAMU. V letech 2008–2011 působila v Centru výzkumu Sibiře v Institutu sociální antropologie Maxe Plancka v německém Halle. V současnosti pracuje jako pedagogická a výzkumná pracovníce v Ústavu sociální antropologie FSEV Univerzity Komenského v Bratislavě. Zabývá se vizuální antropologií, studiem Sibiře, mobilitou a sociální změnou. **Kontakt:** haliganda@gmail.com

N Á R O D O P I S N Á

l'oune

1/2014



## OBSAH

### Studie k tématu Vizuelní antropologie

Kresba a malba v antropologii ( <i>Martin Soukup</i> )	3
Etnografický film: průnik vědeckého a uměleckého zakoušení světa ( <i>Tomáš Petrář</i> )	15
Vizuální reprezentace království Benin a jeho vládce: od období britské koloniální vlády až po současnost ( <i>Barbora Půtová</i> )	32
Vec, fotografie a socializmus: příběh koberca ( <i>Jaroslava Panáková</i> )	46

### Proměny tradice

Od karikatury po <i>rage faces</i> – příspěvek k současné vizuální komice ( <i>Eva Šipöczová</i> )	60
Vidím oči (skoronické jízdy králů z roku 2013) ( <i>Josef Holcman</i> )	64

### Rozhovor

Lehkost bytí spojená s tancem. Rozhovor s Danielou Stavělovou ( <i>Kateřina Černíčková</i> )	68
--	----

### Společenská kronika

Nadě Valáškové k narozeninám ( <i>Zdeněk Uherek</i> )	71
Leoš Šatava 60 let ( <i>Zdeněk Uherek</i> )	73
Odešla Věra Haluzová ( <i>Blanka Petráková</i> )	74

### Diskuse

Několik poznámek k etice terénního výzkumu (k diskusi nad Etickým kodexem České národopisné společnosti) ( <i>Lucie Uhlíková</i> )	75
--	----

### Konference

Workshop České národopisné společnosti „Etika a etnologie“ ( <i>Jana Virágová</i> )	76
Konferencia o občianskej vojne a československých légiách v Rusku ( <i>Ferdinand Vrábek</i> )	77

### Výstavy, přehlídky

5. ročník festivalu antropologických filmů – Antropofest ( <i>Lívía Šavelková, Milan Durňák</i> )	78
Národopisná expozice „Od kolébky do hrobu“ v olomouckém vlastivědném muzeu ( <i>Miloš Melzer</i> )	79

### Recenze

I. Murin: Neverbálna komunikácia v ritualizovanom správání ( <i>Gabriela Tóth Kubincová</i> )	81
L. Kuba: Čtení o Polabských Slovanech ( <i>Jan Krist</i> )	82
L. Uhlíková et al.: Hudební a taneční folklor v ediční praxi ( <i>Judita Kučerová</i> )	83
J. Traxler: Písně krátké Jana Jeníka z Bratřic. II. díl ( <i>Marta Toncrová</i> )	84
J. Boháč – R. Salamanczuk: Pozdravy z Chebska na starých pohlednicích. Grűße aus dem Egerland auf alten Ansichtskarten ( <i>Marta Ulrychová</i> )	85
Slovácko 2012 ( <i>Karel Pavlišťík</i> )	86

### Zprávy

Handicapovaní návštěvníci v Muzeu vesnice jihovýchodní Moravy ve Strážnici ( <i>Markéta Lukešová</i> )	86
--	----

### Resumé

88

# KRESBA A MALBA V ANTROPOLOGII

*Martin Soukup*

---

Vizuální antropologii lze v nejširším smyslu vymezit jako podobor antropologie, který se systematicky zabývá studiem kultury buď vizuálními prostředky, nebo vizualitou kultury. V prvním případě se jedná o způsob výzkumu prostřednictvím vizuálních etnografických dat pořizovaných přímo výzkumníkem nebo příslušníkem zkoumané kultury. Současná vizuální antropologie se dominantně orientuje na etnografickou fotografii a zvláště na film (srov. Ruby 2000; Barbash – Taylor 1997). Druhé pojetí se v nejobecnější rovině zabývá vizualitou kultury a zaměřuje se na její analýzu a interpretaci (srov. Mirzoeff 2012; Sturken – Cartwright 2009). Tak se antropologové např. opakovaně věnovali studiu zdobení lidské kůže, kterou považují za specifický sociokulturní jev (Turner 2007). Rozborem způsobů zkrášlování lidské kůže a významů připisovaných barvám a vzorům se zabývali např. Lux Boelitz Vidal (2000) u nativních kultur Jižní Ameriky či Andrew Strathern a Marilyn Strathernová (Strathern – Strathern 1971; Strathern 1979; Kirk – Strathern 1993) u horalů z Nové Guineje.

Vývojové proměny vizuální antropologie mohou být vzhledem k omezenému rozsahu textu studie a s přihlédnutím k jejímu předmětu pouze načrtnuty (blíže viz Soukup 2010). Obvykle se uvádí, že základy vizuální antropologie položili badatelé již v 19. století, kdy začali užívat fotografii a film k záznamu etnografických dat. Pinney je navíc přesvědčen, že právě objev fotografie umožnil založit antropologii jako vědu (srov. Pinney 2011). Milníkem vývoje vizuální antropologie se stala expedice britských antropologů-samouků do Torresova průlivu, kde zvláště Alfred Haddon (1855–1940) a Anthony Wilkin (1878–1901) pořizovali množství fotografií a vytvořili rovněž pět krátkých filmových snímků, jež se dnes pokládají za vůbec první etnografické filmy. K významným průkopníkům vizuální antropologie před druhou světovou válkou se řadí především Margaret Meadová (1901–1978) a Gregory Bateson (1904–1980), kteří ve 30. letech při výzkumech na Bali a u Jatmulů získali bohatý fotografický a filmový materiál. Na Bali prováděli terénní výzkum, při němž se soustavně věnovali pořizování fotografických snímků, které následně neortodoxně využili jako prostředku narače o balijské kultuře (Sullivan 1999). Výsledky společně

prezentovali v přelomové práci *Balinese Character* (Balijský charakter, 1942) a Meadová později ve spolupráci s Francis MacGregorovou v díle *Growth and Culture* (Růst a kultura, 1951). Obě díla tehdy originálním způsobem podala výklad balijské kultury prostřednictvím sérií fotografií, na nichž autoři zaznamenali výjevy z každodenního života, zvláště výchovné praktiky, mateřské chování či třeba hry dětí (Bateson – Mead 1942; Mead – MacGregor 1951). Podobnou strategii později využili Karl Heider (\*1935) a Robert Gardner (\*1925) v práci *Gardens of War* (Zahrady války, 1969), v níž prezentovali výsledky dlouhodobého terénního výzkumu etnické skupiny Dani na Nové Guineji (Gardner – Heider 1974). O rozvoj etnografického filmu se bohatě zasloužili zvláště Robert Flaherty (1884–1951), John Kennedy Marshall (1932–2005), Robert Gardner či Jean Rouch (1917–2004), jejichž díla vzbudila značnou pozornost a pomohla posílit metodologické a teoretické základy oboru (srov. Grimshaw 2001; Petráň 2011).

Ruku v ruce se samotným rozvojem užívání fotografií a filmů v antropologii šlo rovněž promýšlení metodologických a teoretických otázek vizuální antropologie (srov. Heider 2006). Zatímco uvedená Meadová prosazovala, že fotografie a film mají sloužit coby objektivní způsob záznamu etnografických dat a jejich ochrana pro budoucnost (Mead 2003), nastupující generace v nich spatřovala alternativní způsob provádění terénního výzkumu, kdy etnografické fotografie a filmy nebudou pouze sekundovat konvenční antropologii, jejímž cílem je tvorba etnografických textů. S fotografiemi a filmem se záhy začalo v antropologii rozmanitými způsoby experimentovat. Z hlediska následujícího výkladu za významný impuls pro rozvoj vizuální antropologie pokládám reflektování hlediska druhého. Fotografie a film doslova prezentují perspektivu toho, kdo stojí za přístrojem. Jinými slovy, jakkoli objektiv víceméně věrně zaznamenává skutečnost, výběr scény a její kompozice se řídí záměry tvůrce, do nichž se promítají vlivy jeho kultury, včetně dobové konvence. Za průkopnickou práci se pokládá projekt uskutečněný Solem Worthem (1922–1977) a antropologem Johnem Adairem (1913–1997), kteří nechali skupinu Navahů pracovat s kamerou. Výsledky práce shrnuli

v dnes již klasickém díle *Through Navajo Eyes* (Jak to vidí Navahové, 1972), v němž prezentovali výsledky svého projektu (Worth & Adair 1975). S jistým zjednodušením lze konstatovat, že záleží na tom, kdo drží přístroj, zda výzkumník, nebo subjekt výzkumu. Stejně rozlišení platí při užívání kresby a malby při antropologickém výzkumu. Kresba a malba jako nástroje reprezentace „druhého“ ustoupily fotografii a filmu, o nichž zakladatelé antropologie v 19. století naivně předpokládali, že objektivním způsobem zachycují etnografickou skutečnost, která se nachází před objektivem. Jenomže stejně jako do kreseb a maleb se také do pořizování fotografií a filmů promítá kultura tvůrců. Pinney (2011) a i jiní (např. Taussig 2009)<sup>1</sup> prokazatelně doložili, že etnografické fotografie i filmy se řídí konvencí a byly a jsou aranžovány podle promyšleného záměru tvůrce, v nichž se odráží mocenská pozice. Navíc v obou případech je schopnost „čist“ vizuální materiál kulturně a sociálně předurčená a naučená dovednost. V tomto ohledu se tedy malba a kresba neliší od fotografie a filmu.

Omezení vizuální antropologie na fotografii a film zužuje dějiny antropologie a poněkud nespravedlivě vytěsňuje kresbu a malbu, které ještě před nástupem snímku představovaly vizuální prostředek záznamu etnografických dat a studia „těch druhých“. V následujícím výkladu bude zjevné, že kresbu a malbu při terénním výzkumu užívali někteří klasikové oboru, kteří zároveň významně přispěli ke vzniku a rozvoji vizuální antropologie jako takové. Vědecká kresba nenabyla v sociální a kulturní antropologii takového významu jako v jiných oborech a postupně jej spíše ztrácí, ačkoli nechybějí snahy o její oživení (viz Ingold 2011).<sup>2</sup> Antropologové však nechávali za rozmanitými účely tvořit kresby příslušníky kultury, kterou studovali.

### **Počátky užívání kresby k záznamu etnografických reálií**

Využití kresby k záznamu etnografických reálií má velmi dlouhou tradici, jejíž počátky lze vysledovat přinejmenším do 16. století. Kresba a malba se užívala za účelem poznávání „těch druhých“ dvěma hlavními způsoby. První spočívá v obrazové reprezentaci kultury a jejich příslušníků, kterou vytvoří sám cestovatel či výzkumník. V druhém případě vytváří kresbu a malbu člen navštívené či zkoumané kultury. Až na výjimky se prosadil nejdříve první způsob reprezentace. Kresba a malba představovaly vůbec jedi-

nou možnost obrazové reprezentace „těch druhých“, již disponovali Evropané na začátku novověku, kdy začala probíhat zámořská expanze, která rozšířila evropský sociální prostor o původní obyvatele obou Amerik a postupně přivedla Evropany do kontaktu s lidmi z dalších dosud neznámých krajín. Kresby a malby umožňovaly zaznamenat a zprostředkovat sociální a kulturní rozdíly mezi „rasami“, přičemž se sociální a kulturní odlišnosti spojovaly především s rozdílným vzhledem, fyziognomií či oděvem (srov. Banks 2001: 28).

Jedny z prvních maleb nativních Američanů<sup>3</sup> zprostředkoval John White (1540–1593) a Jacques le Moyne de Morgues (1533–1588). Raná ztvárnění nativního obyvatelstva Jižní Ameriky publikovali Jean de Léry (1534–1613) či Hans Staden (1525–1597), kteří ztvárnili Tupínamby, a to včetně kanibalských praktik (Lorant 1965). Nejstarší známé kresby obyvatel Nové Guineje vytvořil námořník Diego de Prado y Tovar, jenž se plavil Tichomořím pod vedením slavného mořeplavce Torrese (Hamy 1907). Pozoruhodné jsou rovněž olejomalby od Alberta Eckhouta (?1610–1665), malby Irokézů od Johna Verelsta (?1648–1734) nebo litografie australských domorodců od Charlese Alexandroho Lesueura (1778–1846). George Catlin (1796–1872) ve 30. letech 19. století cestoval mezi nativními Američany a snažil se zachytit štětcem a barvami mizející svět domorodých kultur. Podle vlastního sdělení vytvořil tři sta padesát portrétů původních obyvatel Severní Ameriky (Catlin 1848: 249).

Díky rozsáhlým cestám Jamese Cooka (1728–1779) Tichomořím disponujeme bohatými informacemi o etnografických reáliích a vzhledu obyvatel severozápadu Ameriky a Oceánie. Vzhled Maorů zaznamenal na kresbách účastník první Cookovy expedice Sydney Parkinson (1745–1771), který vytvořil na tisíc kreseb rostlin, zvířat a lidí. Ve svých dílech například zachytil maorské tetování (*moko*). Tomu se později věnoval také původem český výtvarník Bohumír Lindauer (1839–1926). Účastník třetí Cookovy cesty (1776–1780) John Webber (1751–1793) se proslavil svými malbami obyvatel Aljašky a původních obyvatel Havaje. Pečlivě zaznamenával odění domorodců. Zachytil tak jako jeden z prvních *tapa* (Kaepler 2009). Zvláště zajímavé jsou kresby Polynésana jménem Tupaia (cca. 1725–1770), který se krátce plavil s Cookem jako geograf Pacifikem. Tupaia kromě tvorby map zaznamenal také původní obyvatelstvo Austrálie a kulturní re-

álie mnoha ostrovů Pacifiku. Stal se tak autorem prvních kreseb nativního obyvatelstva Oceánie, které vytvořil Tahitian evropskými technickými prostředky (Druett 2011).

Do děl se přirozeně promítaly dobové konvence zobrazování, jak dokládají například akvarely Johna Whita, který během pobytu mezi příslušníky algonkinské skupiny pořídil sérii akvarelů, na nichž zachytil rozmanité výjevy ze života domorodců. Jeho dílo se proslavilo díky nakladatelskému domu Theodora de Bry (1528–1598), který se ujal druhého vydání díla Thomase Harriota *A briefe and true report of the new found land of Virginia* (Krátká a pravdivá zpráva o nově objevené zemi Virginia, 1590). To na rozdíl od prvního vydání z roku 1588 obsahuje na svou dobu pokrokové mědirytiny, které podle Whiteových předloh vytvořil de Bry (Lorant 1965) a zařadil je do mnohých úspěšných knih. White tímto zprostředkovaným způsobem významně ovlivnil evropskou představu o vzhledu nativního obyvatelstva Severní Ameriky.

Kresba a malba se nicméně jako prostředek reprezentace druhého v antropologii neprosadily. Důvodů lze najít hned několik. Ve srovnání s pořizováním fotografií je kresba a malba časově velmi náročná. Navíc při jejich tvorbě snadněji vznikají chyby a více se do nich promítají kulturní konvence v zobrazování. Český výraz zkreslení je v tomto případě doslovný. Navíc se podle některých autorů prosadila reprezentace fotografií v antropologii díky tomu, že pomohla dát antropologii pevné základy. Christopher Pinney (1992, 2011) se domnívá, že fotografie antropologům při zakládání oboru umožnila zbavit se nejistoty reprezentace slovem, protože fotografie jako taková byla považována za objektivní a trvalý doklad etnografické reality, který je spolehlivější než slovní svědectví příslušníků zkoumané kultury. Ostatně již v polovině 70. let 19. století se „otec“ antropologie Edward Burnett Tylor nechal slyšet, že antropologie nemálo dluží fotografii (Tylor 1876).

### **Vývojové proměny užívání kresby a malby v antropologii**

Kresba a malba se sice v antropologii neprosadily jako dominantní způsoby záznamu a reprezentace etnografických dat antropologem, ale našly své uplatnění jako zdroj etnografických dat. Od poloviny 19. století, kdy se formovala antropologie a její oborové organizace, se dávala přednost fotografii. Najdeme sice výjimky, jako jsou například díla etnografa a přírodovědce Nikolaje

Nikolajeviče Miklucho-Maklaje (1846–1888), jenž užíval vědeckou kresbu (srov. 1954), ale důraz na pořizování fotografií při etnografické práci je ve vydaných pracích evidentní. V dobové etnografické literatuře se sice nezdědka pracuje s rytinami (viz např. Ratzel 1896–1897), ale ty se připravovaly podle fotografického materiálu. Mimochodem Edward Burnett Tylor (1832–1917) k předmluvě k citované anglické edici Ratzelova díla vyzdvihl význam obrazového materiálu, jímž je Ratzelova kniha bohatě vybavena. Dle Tylora nelze obrazový doprovod chápat pouze jako knižní dekoraci, nýbrž jako významný zdroj informací, na něž „žádný slovní popis nestačí“ (Tylor 1896: v). Užívání kresby a malby při reprezentaci „těch druhých“ sice díky nástupu fotografie fakticky vymizelo, ale stalo se významným gnozeologickým nástrojem pro pořizování etnografických dat, když začali antropologové nechávat kresby vytvářet příslušníky zkoumaných kultur. Stručně a souhrnně řečeno, nástup fotografie a později filmu eliminoval užití malby a kresby k reprezentaci „druhého“ výzkumníkem a přivedl vědce ke sběru maleb a kreseb, které podle zadání vytvářeli „ti druzí“ jako reprezentace vlastní kultury.

Jedny z prvních kreseb vytvořené nativním obyvatelstvem přinesli účastníci expedice do Torresova průlivu. Haddon na získaných kresbách posuzoval dovednost autorů při ztvárnění zadaných témat. Provedl srovnání kreseb vytvořených obyvateli Torresova průlivu s těmi, jež Sidney Ray (1858–1939) získal u obyvatel relativně vzdálené lokality Bulaa v okrsku Rigo (jihovýchod Nové Guineje). Vyslovil názor, že tamější obyvatelé nevykazují ve srovnání s lidmi z Torresova průlivu přílišnou zručnost při zpracování zadaných témat. Podle tohoto antropologa rozdíl plyne mimo jiné ze zvyku lidí z Torresova průlivu zdobit bubny, dýmky a další věci denní potřeby obrázky lidských a zvířecích bytostí, čím získávali předpoklady pro zručnost v kreslení (Haddon 1904a). Kresby získané od těchto obyvatel využili formou obrazového doprovodu v monumentálním mnohosvazkovém díle *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits* (srov. Haddon 1904b). Obrazový materiál získaný britskými antropology na ostrovech na jihu Nové Guineje a v pobřežních oblastech ostrova se nestal ničím více než jen jakousi kuriozitou, protože jej nikdo nepodrobil systematickému rozboru a interpretaci, pracovalo se s nimi pouze deskriptivně. Musí se ovšem vzít v úvahu, že validní a reliabilní analytické nástroje pro vyhodnocování

vání kreseb se objevily až v polovině 20. let; ovšem ani ty nebyly určeny pro projekty prováděné v aliterárních neevropských společnostech.

Kresby stály v ohnisku zájmu Margaret Meadové, která se jejich systematickému sběru věnovala již na ostrově Manus, kde vytvořila kolekci zhruba třiceti pěti tisíc obrázků. Na základě etnografických dat pořízených během pobytu v pobřežní vesnici Peri došla ke zjištění, že zde existuje ostrý předěl mezi světem dětí a dospělých, našla tam zkrátka oddělenou „kulturu“ dospělých a dětí (Mead 1930). Kresby využila k testování hypotézy, zda „primitivní“ děti vykazují animistické myšlení, chybnou logiku a antropomorfní výklad věcí a jevů, jako se to tvrdilo o evropských a amerických dětech. K tématu jí evidentně inspiroval její tehdejší manžel Reo Fortune (1903–1979), který se stejnou otázkou zabýval ve své diplomové práci *On Imitative Magic* (O imitativní magii, 1927), kterou řešil na základě poznatků o psychickém a mentálním vývoji děvčátka jménem Priscilla a v konfrontaci s myšlenkami Jeana Piageta, Vilhelma Rasmussena a Jamese Sullyho (Fortune 1927).<sup>4</sup> Margaret Meadová na základě kreseb a dalších empirických dat<sup>5</sup> došla k závěru, že se zde neprojevuje animistické myšlení. Děti zcela spontánně kreslily konkrétní témata, nezaznamenala zde napůl lidské bytosti, žádné ztvárnění ochranných duchů, a to ani lebek, které je v každé domácnosti reprezentují (viz Fortune 1969). Děti zkrátka znázorňovaly zcela realistická témata, tužkou se zmocnily soubojů, lovu želv a žraloků či třeba závodů člunů (Mead 1932: 184). Meadová na základě dat došla ke zjištění, že manuské děti v žádném ohledu nevykazují „animistické myšlení“, jaké odborníci pozorovali u dětí v Evropě a Spojených státech (Mead 1932: 187).

Později na Bali společně s Batesonem podněcovali místní umělce, aby pro ně malovali. Pokud oba antropologové zamýšleli užít malby za nějakým vědeckým účelem, neučinili tak. K materiálu se až v 80. letech dostala Hilered Geertzová (\*1929), jež nejen popsala okolnosti, za nichž díla vznikala, ale rovněž zmapovala osudy samotných děl a jejich tvůrců. Sama Geertzová následně provedla analýzu obsahu jednotlivých děl jako reprezentace tradiční balijské kultury. Sledovala ztvárnění rituálů, mytologie, božstev a dalších jevů spjatých s kulturou na Bali. Mimo jiné si povšimla, že již ve 30. letech začali Balijsci při tvorbě užívat západní kreslicí pomůcky a techniky a díla připravovali pro komerční účely (Geertz 1994).

Meadová chápala kresbu jako projektivní techniku umožňující studovat osobnost a její rysy. Podobně pracovala rovněž Cora Du Boisová (1903–1991) na ostrově Alor, kde během výzkumu ve vesnici Atimelang mimo jiné získávala dětské kresby, o něž se zajímala z hlediska antropologického a psychologického rozboru. Během pobytu v terénu provedla sběr celkem padesáti pěti kreseb od dětí ve věku přibližně 6 až 16 let (Du Bois 1944). Konstatovala, že chlapci a děvčata akcentovali na svých výtvorech rozdílné typy objektů. Chlapci ztvárňovali lidské postavy, objekty cizího původu a věci a jevy spjaté s ceremoniály. Děvčata častěji ztvárňovala pracovní nástroje. Navíc získala vzorky kresby postavy, které vyhodnotila s využitím práce Florence Goodenoughové, která vyvinula výkonový test kresby lidské postavy (Du Bois 1944: 566–569). Zjistila, že výkony chlapců z vesnice Atimelang odpovídají zhruba polovině jejich skutečného věku, děvčata dosáhla ještě nižšího skóre (Du Bois 1944: 578). Při posuzování jejich výkonů se musí podle Du Boisové vzít v úvahu skutečnost, že do jejího příjezdu děti neměly žádnou zkušenost s kresbou na papír. Navíc se na Aloru lidé jen zřídka zaměstnávali zdobením věcí. Ženy obecně omezovaly své výtvarné činnosti pouze na jednoduché dekorativní vzory užívané na košicích a při tetování. Muži se o něco více věnovali takovým aktivitám, protože hojně zdobili lžice, interiéry domů a další objekty.

### **Intrakulturní variace a mezikulturní rozdíly ve výtvarných stylech**

Badatelé, kteří vzali při analýzách dětských kreseb v úvahu kulturní kontext, upozornili na kulturní determinovanost těchto výtvorů. Zřejmě nejvíce kresebného materiálu výzkumníci získali na téma lidské postavy. Význam kresby lidské postavy vyplývá ze skutečnosti, že se jedná o jedno z prvních témat, jež děti začnou kreslit. Má se proto za to, že na kresbě postavy lze nejlépe sledovat vývoj osobnosti dítěte a využívat ji jako diagnostický nástroj (Cox 1993). Odborníci předpokládali, že k proměnám způsobu kresby lidské postavy dochází v průběhu ontogeneze, přičemž vliv kultury lze pokládat za zanedbatelný. Nicméně styl ztvárnění lidských postav se v průběhu času proměňuje. I v dětských kresbách z jedné kultury lze zaznamenat módní styly, které v populacích dětí vznikají, šíří se a nakonec ustupují. Lze tedy bezpečně doložit intrakulturní proměny kresby lidské postavy. Rozdíly badatelé zaznamenali i v mezi-



kulturním srovnání. Působivým způsobem kulturní variabilitu kreslení lidské postavy dokládá studie Geoffreya Pageta. Ten analyzoval více než šedesát tisíc kreseb postav, které vytvořili lidé z mimoevropských oblastí – převážně se jednalo o obrázky z Afriky, Indie a Číny (Paget 1932). Paget zjistil, že u Maorů se zvyšuje podíl kresby lidské postavy z profilu z 61 % v šesti letech na 88 % ve věku osmi let. Přitom v západních společnostech se kresba postavy z profilu vyskytuje spíše neobvykle. Maureen Coxová kulturní podmíněnost kresby ilustruje na příkladu australské etnické skupiny Warlpiri, která obývá oblasti centrální Austrálie v poušti Tanami. Centrálním pilířem jejich náboženských představ je „čas snění“, jak se s ním setkáváme také u dalších původních australských kultur (Issacs 2005). Významnou složkou jejich společenského a náboženského života je zpěv a tanec. Warlpiriové věří, že vzorce kreseb získali od předků a prokazují jimi legitimitu nároků na svá teritoria. Zpěvem se nejen oslavují heroické činy předků, ale umožňují transformovat chlapce v muže, usnadnit porod či léčit nemoci. Písňe obsahují narace o krajině, vodních zdrojích a výskytu zvěře. Při tanci dochází k vizualizaci příběhů pomocí kreseb symbolů a map na těla tanečníků. Rovněž při vyprávění příběhů dospělí kreslí dětem obrazce do písku. Coxová přirovnává tento styl kreseb k leteckým snímkům. V současnosti docházejí děti Warlpiriů do škol, kde si osvojují západní styl kresby, včetně perspektivy.<sup>6</sup> Z hlediska jazyka kresby se díky tomu stávají bilingvními (Cox 2000). To ukazuje na významný vliv školní docházky na styl kresby.

Mnozí výzkumníci již dříve upozornili na rozdíly v kresbách vytvořených gramotnými a ngramotnými dětmi. Meyer Fortes (1906–1983) získal v letech 1934 až 1937 kresby od tallensijských dětí. Některé docházely do školy, jiné nikoli. Fortes zaznamenal evropský styl kreseb u dětí, které navštěvovaly místní školu. V roce 1970 získal další sadu kreseb, které vytvořila skupina gramotných tallensijských dětí, z nichž některé byly potomky, nebo vnuky a vnučkami autorů z 30. let. Fortes u nich zaznamenal mnohem lepší kresebné schopnosti a vypracovaný evropský styl (Fortes 1940, 1981). Vliv školní docházky lze zaznamenat nejen ve stylech kreslení, ale rovněž ve schopnosti vnímat kresbu. Dobrým příkladem je výzkum, jež uskutečnil psycholog Alastair Charles Mundy-Castle (\*1923). Ten ukázal skupině ghanských dětí a skupině dětí ze Západu jednoduchou kresbu, na

kteří stojí lovec proti lovné zvěři. V dále pak na kopci stojí slon, který je zřetelně menší než všechny ostatní živé bytosti na obrázku. Zatímco děti ze Západu uvedly, že slon na obrázku je v jisté vzdálenosti za lovcem a lovnou zvěří, tak ghanské děti konstatovaly, že lovec na obrázku nemůže lovnou zvěř vidět, neboť mu ve výhledu brání kopec. Malá velikost slona v relaci k dalším objektům je vůbec nepřivedla na myšlenku, že se jedná o vyjádření perspektivy. Mundy-Castle se domnívá, že je to způsobeno malou zkušeností s obrázkovými knihami a jinými kreslenými materiály (Mundy-Castle 1966). Mezikulturní srovnávací výzkum uspořádal americký antropolog Alexander Alland (\*1931), jenž se zabýval způsobem reprezentace zadaného předmětu dětmi ve věku 2–8 let, jež pocházely z Tchaj-wanu, Číny, Bali, Mikronésie, Francie a Japonska. Zjistil, že v jednotlivých souborech kreseb lze identifikovat určitý kulturně specifický styl. Nicméně mezikulturní komparace neodhalila existenci univerzálního vývoje reprezentace kresbou (Alland 1983). Obecně lze na základě těchto studií konstatovat, že při analýze a interpretaci kreseb se musí vždy vzít v úvahu vliv kultury a školní docházky.

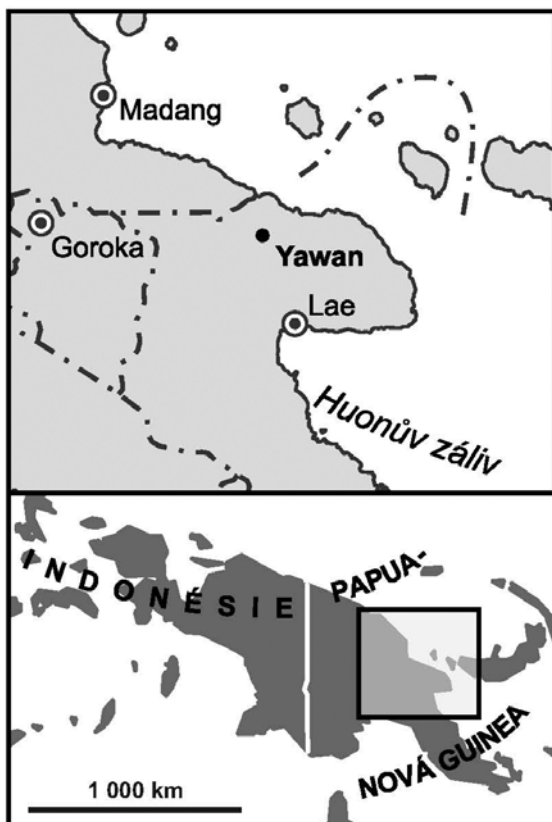
### **Analýza kreseb**

Pro užití kreseb či maleb samotných se z hlediska výzkumu v sociální a kulturní antropologii nabízí široká paleta možností. Nicméně antropologové užívající kresbu jako nástroj pro studium kulturních jevů čelí problému jejich vhodné analýzy a interpretace. Mnohé analytické a interpretační postupy totiž odborníci vyvinuli a testovali v euroamerickém prostředí, proto jejich nasazení na materiál získaný mimo tento kontext může vyvolávat otázky jejich validnosti. Volba analytických nástrojů se proto musí pečlivě zvážit vzhledem k lokalitě výzkumu.

Podle mého názoru jeden z vhodných postupů nabízí sociální sémiotika (Leeuwen 2004; Kress – Leeuwen 2006), jejíž metodologické nástroje v uplynulé době opakovaně někteří antropologové uplatnili a dále rozpracovali pro účely etnografického výzkumu (Vannini 2007). Kresbu a malbu spolu s doprovodnými slovními popisy a vysvětleními lze pokládat za sémiotické zdroje, které reprezentují životní zkušenosti, představy a názory na každodenní život či na zadané téma. Základem analýzy bude sledování modality reprezentací kreseb a jejich slovních popisů. Modalitou se rozumí míra vztahu reprezentace, v tomto případě kresby či slovního komentáře,

ke skutečnosti. U každé získané kresby bude možné analyzovat vizuální modalitu a prostřednictvím slovních popisů lingvistickou modalitu. Při analýze lingvistické modalit slovních popisů se bere v úvahu zejména četnost slov s ohledem na stupeň jejich modalit (např. na škále občas – často – vždy, nebo někteří – mnozí – všichni). U kreseb se analyzuje, jaké jevy autor na kresbě ztvárnil a jejich detailnost. Dále se sleduje kompozice, perspektiva, kontrasty, pozadí či zarámování. Nicméně i sociální sémiotika pracuje se západními konstrukcemi, které nemusí mít mezikulturní platnost. Tak například se předpokládá, že objekty ztvárněné v horní polovině plochy se vztahují k ideální sféře, zatímco objekty nakreslené v dolní polovině se více vztahují k realitě (viz pozn. 6).

Další možnosti vycházejí z kognitivních věd, které zaznamenaly v uplynulých desetiletích výrazný rozvoj.



Lokalizace Yawanu © Jan Daniel Bláha.

V rámci kognitivních věd lze kresbu chápat jako externí reprezentaci. Reprezentaci lze obecně vymezit jako model jevu, který jej znovu zpřítomňuje, tedy reprezentuje (Schwartzová 2009: 78). Za reprezentaci se považuje jakýkoliv záznam, znak, nebo symbol, který zpětně představuje nějaký jev. Je to tedy něco, co zastupuje určitý jev, který přítom nemusí být aktuálně přítomný (Eysenck – Keane 2008: 298). Každá reprezentace musí splňovat čtyři vlastnosti: 1. je vytvářena nositelem reprezentace; 2. nese obsah, nebo reprezentuje jeden a více jevů; 3. musí mít nějaký pevný základ (orig. *grounded*); 4. musí být srozumitelná někomu dalšímu (Eckardt 1999). V odborné literatuře se lze setkat s mnoha typologiemi reprezentací (Thagard 2001). Zpravidla se rozlišují vnější a vnitřní reprezentace. Do vnějších reprezentací spadají mimo jiné obrazové, které zobrazují vybrané aspekty světa. Někdy se též tento typ reprezentace označuje pojmem analogová (Schwartzová 2009: 79).

Pro výzkum kultury prostřednictvím kreseb nelze jednoduše vystačit s koncepcí mentálních reprezentací, jak došlo k její ražbě v kognitivních vědách. Dan Sperber (\*1942) v souladu s kognitivními přístupy rozlišil mentální a veřejné reprezentace (Sperber 1996). Mentální reprezentace mohou existovat v prostředí, jehož je jedinec součástí. V takovém případě se jedná o veřejné reprezentace (orig. *public representation*), které zpravidla slouží ke komunikaci mezi různými jedinci (Sperber 1996: 32–33). Vymezením populace (kmen, klan, obyvatelé vesnice, školní třída a podobně) získáme konečný počet jedinců. Každý z nich má rozsáhlý počet mentálních reprezentací, které svým počtem převyšují počet členů populace. Pokud se některé z nich stanou častěji komunikované členy populace a bude v důsledku toho existovat jejich významné množství jako variant téže mentální reprezentace, jedná se o kulturní reprezentace. Za kulturní označuje takové reprezentace, které jsou významně a relativně trvale rozšířeny v populaci. Slovy Sperbera samotného: „Kulturní reprezentace je [...] nestálá podmnožina [orig. *fuzzy subset*] souboru mentálních a veřejných reprezentací uchycených v dané sociální skupině.“ (Sperber 1996: 33) Při studiu kulturních reprezentací prostřednictvím kreseb se musí posuzovat soubor kreseb jako celek a zabývat se četností a způsobem ztvárnění objektů a jevů na kresbách. Tento postup jsem zvolil při rozboru dat získaných mezi příslušníky etnické skupiny Nungon.

## Studium kultury etnické skupiny Nungon

Využití kreseb při práci v mezikulturní perspektivě přináší řadu výhod. Předně umožňují celkem snadno překonat jazykovou a do značné míry i kulturní bariéru (Eysenck – Keane 2008: 299). Platí to zejména v případě, že jsou do výzkumu zapojeny děti, protože se předpokládá, že pro ně kreslení představuje téměř přirozenou činnost, jíž se rády oddávají (srov. Peterson 2002). Nicméně nelze kresbu pokládat za etnografickou techniku zaměřenou výhradně na děti, ačkoli právě s nimi antropologové při uplatňování této techniky zdaleka nejčastěji pracovali. V takovém případě přináší užívání kresby v etnografickém terénním výzkumu četná úskalí. Implicitně se například předpokládá (viz výše), že kreslení je pro děti volnočasovou aktivitou, v níž unikají vlivu dospělých, a lze tudíž přímo zkoumat „světy dětí“ vyjádřené v kresbách. Tak tomu ale nemusí nutně být, kreslení se například stává předmětem výuky ve školách, při níž dochází k zadávání témat, tříbení stylu a kompozice a podléhá kontrole dospělými. Rovněž v této výzkumné technice se tedy může skrývat mocenské hledisko, jestliže sběr dat neprobíhá na dobrovolné bázi a s poučeným souhlasem účastníků. Navíc se musí pečlivě vyhodnotit etické hledisko. V kresbách dochází k vizualizaci dětských představ o světě, vizí a přání, která se tím stávají veřejnými a mohou být vystaveny kontrole a kritice dospělými (viz Mitchell 2006).

Kresbu jako gnozeologický nástroj jsem opakovaně uplatnil při terénním výzkumu mezi příslušníky etnické skupiny Nungon, která obývá oblasti v pohoří Saruwaged v provincii Morobe státu Papua-Nová Guinea (viz Bláha – Soukup – Balcerová 2011; Hubeňáková – Soukup 2012; Soukup 2010, 2011a, 2011b, 2012a). Na tomto místě ve stručnosti shrnu výzkumný postup a hlavní závěry, podrobnosti k výzkumu jsou uvedeny v odkazované literatuře. V první pilotní fázi se jednalo o sběr mentálních map<sup>7</sup> a ztvárnění kultury žáky místní základní školy ve vesnici Yawan. Ve druhé fázi jsme rovněž spolupracovali<sup>8</sup> se skupinou žáků ve škole v Yawanu. Skupina se skládala z dvanácti dobrovolníků ve věku 13–20 let, do projektu se zapojilo osm chlapců a čtyři děvčata. Každý z účastníků zpracoval celkem jedenáct témat,<sup>9</sup> ke každému z nich autoři připojili slovní popis a vedli jsme s nimi nad jejich výtvary etnografická interview, jejichž cílem bylo doplnit či vysvětlit informace obsažené v popisu a objasnit dílo. Cílem výzkumu bylo studovat reprezentaci kultury žáky

místní základní školy, přičemž zde programově navazujeme na výše uvedený kognitivní přístup ke kresbám, zvláště na ideu Dana Sperbera. Řešili jsme výzkumnou otázku, zda mentální reprezentace kultury odpovídá současnému stavu lokální kultury, nebo představě o její prekontaktní podobě. Kresby na téma kultury, jak ji ztvárnili žáci v Yawanu, lze chápat jako kulturní reprezentace ve smyslu Sperberova pojetí. Kultura je pravidelně a často diskutována a transmitována během školní výuky. V tomto ohledu tedy chápání kultury odpovídá Sperberově koncepci kulturní reprezentace. Při analýze kreseb jako kulturních reprezentací neberu v úvahu jedinečné rysy každé kresby, nýbrž obsahové společné jmenovatele celé sady. Tento postup může na základě četnosti výskytu objektů ztvárněných na kresbách odhalit představu, jakou žáci v místní základní škole spojují s pojmem kultura.

Porozumění výsledků výzkumu vyžaduje alespoň stručný popis nungonské kultury a výklad vývoje jejich kontaktu s kolonizátory. Podle dostupných informací se Nungonové mohli do spojení s Evropany dostat již ve 20. letech 20. století, kdy pohořím Saruwaged cestoval luteránský misionář Karl Saueracker (1883–1957). Nepochybně se do užšího kontaktu s „vnějším“ světem dostali v 60. letech, kdy u nich začali působit luteránští misionáři, o něco později zde rozšířili svou působnost



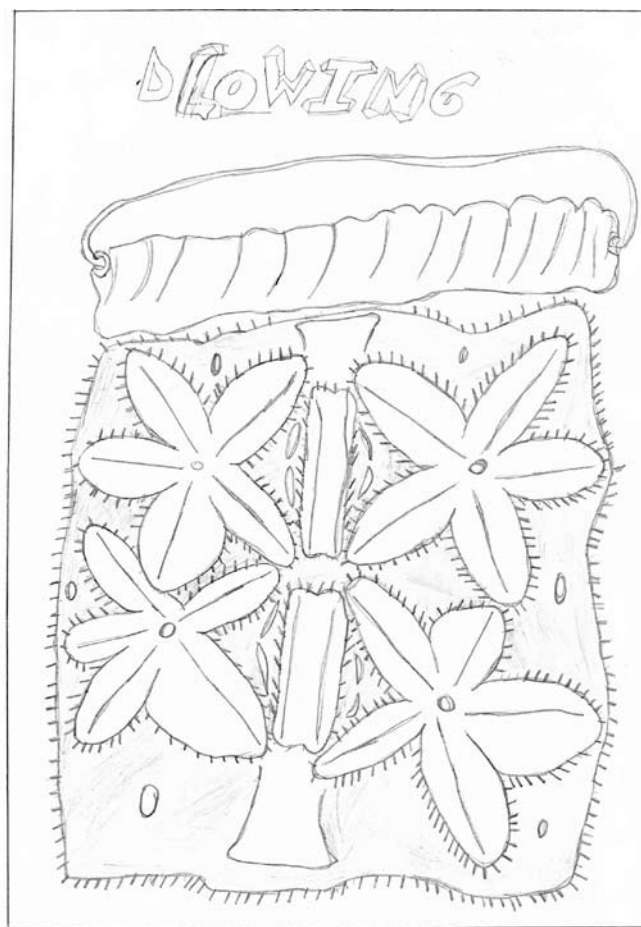
Studenti yawanské základní školy při spolupráci na projektu.  
Foto Julie Hubeňáková 2011.

rovněž adventisté. Jejich vliv na místní obyvatele vedl k tomu, že proběhly rozhodující sociokulturní změny, které vyústily v opuštění místních náboženských představ, zánik iniciační soustavy a instituce domu mužů. Luteránská misionářka Ursula Wegmannová, které pobývala ve vesnici Boksavin v 80. letech, zaznamenala již jen rezidua kulturních prvků z prekontaktního období (blíže Hubeňáková – Soukup 2012). Jaká je situace v relativně vzdálené nungonské vesnici Boksavin, mi není známo, ale ve vesnicích Kotet, Toweth a Yawan lze v současnosti zaznamenat jen nemnoho z toho, co popisuje Wegmannová ve své zprávě (Wegmann 1990). Zmínit

lze především obavu z působení kouzelníků a víru v jejich moc, což je však fenomén typický pro novoguinejské kultury. Také se nadále částečně udržuje praxe ceny za nevěstu (*oretno*) (Soukup 2012b), což však praktikují pouze luteráni (důvody viz Soukup 2012c). Další sociokulturní změny vyvolalo založení chráněné oblasti YUS. Vyžádalo si totiž regulaci místního pěstitelství, lovu a získávání stavebního materiálu v okolních lesích. Tyto aktivity lze provozovat pouze ve vesnicích či v tzv. nárazníkové zóně, která vesnice bezprostředně obklopuje. Nungony založení YUS CA přivedlo rovněž ke kontaktu s vědci, kteří zde působí, přineslo díky výuce obeznáme-



Představa o budoucnosti vesnice.  
Kresba chlapec, 20 let (2011).

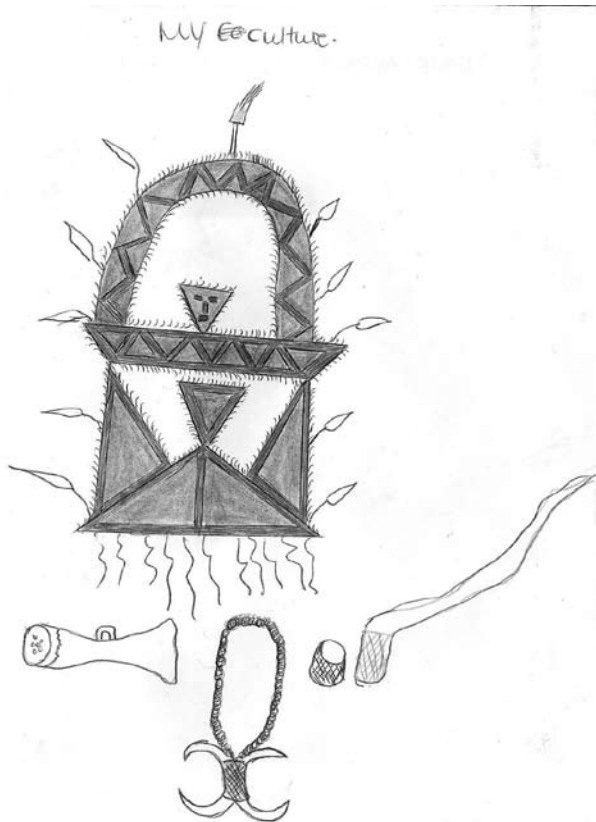


Design ztvárněný na tapa.  
Kresba chlapec, 14 let (2009).

nost s otázkami ochrany biodiverzity a zapojilo je více do monetární ekonomiky (pěstují a prodávají kávu a na trhy ve městech dodávají produkty ze zahrad). Souhrnně lze konstatovat, že současní Nungonové jsou křesťané, jejichž způsoby subsistence jsou ovlivněny existencí YUS CA a zapojením do monetární ekonomiky. Proto je překvapivé, jaké jevy studenti místní základní školy zaznamenali na svých výtvorech na téma kultura.

Rozbor ukázal, že chlapci častěji než děvčata kreslí v souvislosti s pojmem kultura lidskou bytost, a to vždy ve spojení s nějakým tradičním předmětem materiální kultury. Zdaleka nejčastěji žáci kreslili muže a ženy oděné v *tapa* a ozdobené náramkem (v *tok pisin* běžně označovaném *paspas*) a náhrdelníkem *dem*. Pokud se

na kresbě na téma kultura neobjevovali lidé, autoři vždy ztvárnili předměty spojené s tradiční materiální kulturou; na kresbách se objevují zejména ozdoby z kančích klů, síťovka zvaná *bilum* a buben označovaný *kundu*. Ve všech třech případech se jedná o předměty, které jsou v kulturách Nové Guineje hojně užívané. Vepř nebyl v mnoha kulturách Nové Guineje pokládán za pouhý zdroj živočišného proteinu, ale spojovaly se s ním status a prestiž, které se symbolicky vyjadřovaly ozdobami z kančích klů. Síťovka *bilum* je univerzální přepravní prostředek – nosí se v nich úroda z políček, děti či dříve třeba kosti předků. Buben *kundu* je spojován se slavnostmi, které se obecně označují *singsing*. Tyto festivaly dnes slouží k prezentaci kultury předků. Své kresby au-



Ztvárnění kultury zahrnuje bilum, buben kundu, ozdobu hlavy a náhrdelník z kančích klů. Kresba chlapec, 16 let (2011).



Tanečník připravený na singsing je ozdobený čelenkou, paspase a bubnem kundu. Kresba dívka, 16 let (2009).

toři doprovodili například těmito popisy: „*V mé komunitě je péče o náhrdelník velmi důležitá kvůli platbě ceny za nevěstu. Tento náhrdelník je velmi důležitý, protože náhrdelník v mé komunitě představuje měnu.*“ Jiný autor ke kresbě napsal: „*V mé vesnici jsou tento oštěp a oděv tapa velmi důležité. Tento oštěp a oděv tapa používal pouze lídr vesnice [...] Oděv tapa je tradiční oblečení. Používalo se dříve a dnes je užíváme při singsingu a jiných slavnostech.*“

Otázka zní, proč na kresbách zdůraznili *kastom*, *tumbuna taim*, jak se v pidžinu označuje kultura (v pidžinu též *kalsa*), respektive způsob života předků. Na žádné kresbě se neobjevují importované kulturní prvky, s nimiž mají žáci příležitost přicházet do styku. Žádná letadla, auta, telefony a další technologické vymoženosti. Objevují se však na jiných kresbách. Na obrázcích na téma „*má vesnice za padesát let*“ vyjádřili přesvědčení, že tam budou silnice, auta, letadla, elektřina, vodovod, domy s kovovou střechou a podobně. Na obrázcích věnovaných představě o vlastní budoucnosti vyjádřili chlapi často přání stát se pilotem či vědcem a děvčata by se chtěla stát zdravotními sestřičkami (jedna to zdůvodnila tím, že „*ráda dává lidem injekce*“). Podle všeho za místní reifikací a reflexí kultury stojí učitelé. Organizují totiž „*kulturní den*“ a osvětově působí na své žáky, čímž přispívají k posílení jejich kulturní identity. Není bez zajímavosti, že se proti jejich úsilí vzedmula vlna odporu. Někteří dospělí totiž chápali tyto činnosti jako krok zpět. Navzdory tomu učitelé vedou žáky k tomu, aby každou středu přicházeli do školy v oděvech *tapa* a sukních z rostlinných vláken. V ten den dávají žákům přednášky o výrobě, užívání a významu tradičních artefaktů a o tradičních normách a institucích. U žáků to vede k formování mentální reprezentace „*tradiční kultury*“, na jejímž utváření se podílejí učitelé v pedagogickém procesu, během kterého vytvářejí a reifikují kulturu etnické skupiny Nungon. Získané kresby jednoznačně ukazují, že nastupující generace velmi ostře rozlišuje mezi

kulturou předků, současným stavem a mají jasnou představu o rozvoji vlastní komunity.

## Závěr

Současná vizuální antropologie se dominantně orientuje na fotografii a film, jejichž prostřednictvím autoři studují předmět svého výzkumu. Kresba a malba se jako prostředek reprezentace „druhého“ v antropologii díky nástupu fotografie a filmu neprosadily. Našly však své uplatnění v řadě klasických terénních výzkumů, když antropologové získávali jako součást etnografických dat nativní kresby a malby. Nadále však zůstává v antropologii jejich užití silně podhodnocené, ačkoli se pro ně nabízí široký potenciál uplatnění. Zejména se nabízí jejich nasazení v souvislosti s kognitivními přístupy v antropologii. V takovém kontextu se kresba považuje za typ externí mentální reprezentace. Další možnost představuje využití kresbu jako projektivní techniku. Nejznámější je kresba postavy, nicméně nabízí se také test stromu (tzv. *baumtest*), vícedimenzionální kresebný test, test kruhu či čáry života. V takovém případě bude kresba spadat do výzkumných projektů spjatých s psychologickou antropologií.

Za jednoznačnou výhodu kresby jako výzkumného nástroje lze považovat relativně snadné překonání mezikulturních a za určitých podmínek také jazykových bariér. Jistou slabinu tohoto zdroje etnografických dat představují vhodné analytické nástroje. Kresbu či malbu musíme pokládat za značně subjektivní a osobité projevy jejich tvůrce, na výsledku se nutně podepisuje také zručnost autora. Výzkumník se může potýkat s problémem nasazení vhodného analytického nástroje pro rozbor a následnou interpretaci získaného materiálu. Zásadně by neměly kresby či malby představovat jediná etnografická data, jež antropolog během terénního výzkumu získá. Podrobné znalosti o jednotlivých složkách kultury mohou jak usnadnit interpretaci obrazového materiálu, tak snížit riziko jeho dezinterpretace.

## POZNÁMKY:

1. Michael Taussig se v citované práci mimo jiné věnuje rozboru slavných fotografií z Malinowského výzkumu na Trobriandských ostrovech a ukazuje jejich promyšlenou kompozici – bílá barva Malinowského oděvu zde působí jako „spektrální závrat“, která má přispět k sexuálnímu odstupu od tmavé barvy domorodců, a tím udržovat koloniální moc (Taussig 2009: 81).
2. Stojí za zmínku, že Michael Taussig v nedávné době vyzdvihl význam kresby v terénních denících (srov. Taussig 2011).

3. Existuje dlouhá diskuse nad adekvátním označením původního obyvatelstva obou Amerik. Zaužívaný a dodnes i v odborné literatuře používaný (srov. např. O'Leary & Levinson 1991) pojem Indián vznikl historickým omylem, a proto se v současnosti od jeho užívání nezřídka upouští. Nahrazuje se pojmy jako nativní Američané, původní obyvatelé Ameriky, Američtí aj. V jejich užívání však nevládné konsenzus a orientaci v problematice nezřídka činí ještě více nepřehlednou.

4. Vycházím zde z kopie rukopisu diplomové práce, který není vybaven obrazovým materiálem, s nímž Fortune pracoval, ale v textu se na něj průběžně odkazuje.
5. Konkrétně se jedná o uplatnění Rorschachova testu, vedením polostrukturovaných etnografických interview a pozorování dětí při rozmanitých aktivitách.
6. Tento kresebný styl se vyznačuje nejen užíváním perspektivy, ale zahrnuje také celkovou kompozici, která počítá se specifickým členěním plochy pro reprezentaci prostoru (nahore, dole, vpravo, vlevo), které je kulturní konstrukcí, o čemž svědčí četné výsledky zkoumání reprezentace prostoru v neevropských kulturách (viz např. Feinberg 2003). Spadá sem rovněž práce s papírem, tužkou, pastelkami a dalšími typy kreslicích pomůcek užívaných na „Západě“.
7. Kognitivní mapy jsou mentální reprezentací prostoru, která vzniká procesem kognitivního mapování na základě kumulace zkušeností jednotlivce s prostorem a slouží mu pro porozumění prostoru a orientaci v něm. Pro účely studování kognitivních map se užívá mentálních map, které představují vnější mentální reprezentaci (Bláha – Pastuchová Nováková 2013).
8. Druhý výzkumný pobyt jsem absolvoval společně se svou doktorandkou Julií Grúzovou (Hubeňákovou).
9. Jedná se o následující témata: self-image, rodina, mapa vesnice, kultura, příroda, sen, pohádka, má vesnice za padesát let, strom, co znamená ochrana přírody, cokoli mě zajímá.

#### LITERATURA:

- Alland, Alan 1983: *Playing with Form: Children Draw in Six Cultures*. New York: Columbia University Press.
- Banks, Marcus 2001: *Visual Methods in Social Research*. London: Sage.
- Barbash, Ilisa – Taylor, Lucien 1997: *Cross-Cultural Filmmaking: a Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Bateson, Gregory – Mead, Margaret 1942: *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: National Academy of Science.
- Bláha, Jan Daniel – Soukup, Martin & Balcerová, Michaela 2011: Mentální mapy obyvatel vesnice Yawan v interdisciplinární perspektivě. *Kartografické listy* 19, č. 1, s. 5–19.
- Bláha, Jan Daniel – Pastuchová Nováková, Tereza 2013: Mentální mapa Česka v podání českých žáků základních a středních škol. *Geografie* 118, č. 1, s. 59–76.
- Catlin, George 1848: *Catlin's Note*. London: George Catlin.
- Cox, Maureen 1993: *Children's Drawings of the Human Figure*. Hove: Lawrence Erlbaum Associates.
- Cox, Maureen 2000: Children's Drawings of the human figure in different cultures. In: Lindström, Lars (ed.): *The Cultural Context*. Stockholm: Stockholm Institute of Education, s. 119–133.
- Druett, Joan 2011: *Tupaia: Captain Cook's Polynesian navigator*. Santa Barbara: Praeger.
- Du Bois, Cora 1944: *People of Alor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eckardt, Barbara von 1999: Mental Representation. In: Wilson, Robert – Keil, Frank (eds.): *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge: MIT Press, s. 524–526.
- Eysenck, Michael – Keane, Mark 2008: *Kognitivní psychologie*. Praha: Academia.
- Feinberg, Richard 2003: 'Drawing the Coral Heads': Mental Mapping and its Physical Representation in a Polynesian Community. *The Cartographic Journal* 40, č. 3, s. 243–253.
- Fortes, Meyer 1940: Children's drawing among the Tallensi. *Africa* 13, s. 293–295.
- Fortes, Meyer 1981: Tallensi children's drawing. In: Lloyd, Barbara – Gay, John (eds.): *Universals of Human Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, s. 46–70.
- Fortune, Reo 1927: *On Imitative Magic*. Alexander Turnbull Library. Reference Number 80-323-466, Ineditní rukopis.
- Fortune, Reo 1969: *Manus Religion*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Gardner, Robert – Heider, Karl 1974: *Gardens of War*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Geertz, Hildred 1994: *Images of Power*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Grimshaw, Anna 2001: *The Ethnographer's Eye*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haddon, Alfred (ed.) 1904b: *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits. Vol V*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haddon, Alfred 1904a: Drawings by natives of British New Guinea. *Man* 4, č. 1, s. 33–36.
- Hamy, Ernest 1907: *Luis Vaës de Torres et Diego de Prago y Tovar*. Paris: Imprimerie nationale.
- Heider, Karl 2006: *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Hubeňáková, Julie – Soukup, Martin 2012: *Nungon People of Uruwa*. Červený Kostelec: Praha.
- Ingold, Tim (ed.) 2011: *Redrawing Anthropology*. Farnham: Ashgate.
- Issacs, Jennifer 2005: *Australian Dreaming*. Sydney: New Holland Publishers.
- Kaepler, Adrienne (ed.) 2009: *James Cook and the Exploration of the Pacific*. London: Thames and Hudson.
- Kirk, Malcolm – Strathern, Andrew 1993: *Man as Art*. San Francisco: Chronicle Books.
- Kress, Gunther – Leeuwen, Theo Van 2006: *Reading Images: the Grammar of Visual Design*. London 2006.
- Leeuwen, Theo Van. 2004: *Introducing Social Semiotics an Introductory Textbook*. London: Routledge.
- Lorant, Stefan. 1965: *The New World: The First Pictures of America*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Martlew, Margaret – Connolly, Kevin 1996: Human Figure Drawings by Schooled and Unschooled Children in Papua New Guinea. *Child Development* 67, č. 6, s. 2743–2762.
- Mead, Margaret – MacGregor, Franise 1951: *Growth and Culture*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Mead, Margaret 1932: An Investigation of the Thought of Primitive Children, with Special Reference to Animism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 62, č. 1, s. 173–190.
- Mead, Margaret 2003: Visual anthropology in a Discipline of Words. In: Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter, s. 3–10.
- Miklucho-Maklaj, Nikolaj 1954: *Mezi Papuánci*. Praha: Orbis.
- Mitchell, Lisa 2006: Child-Centered? Thinking Critically about Children's Drawings as a Visual Research Method. *Visual Anthropology Review* 22, č. 1, s. 60–73.



- Mrzoeff, Nicholas 2012: *Úvod do vizuální kultury*. Praha: Academia.
- Mundy-Castle, Alastair 1966: Pictorial depth perception in Ghanian Children. *International Journal of Psychology* 1, č. 4, s. 290–300.
- O'Leary, Timothy – Levinson, David 1991: *Encyclopedia of World Cultures: North America*. Boston: G. K. Hall & Co.
- Page, Geoffrey 1932: Some Drawings of Men and Women Made by Children of Certain Non-European Races. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 62, č. 1, s. 127–144.
- Peterson, Linda – Milton, Edward 2002: *Děti v tísni*. Praha Triton.
- Petráň, Tomáš 2011: *Ecce homo: esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Pinney, Christopher 1992: The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In: Edwards, Elizabeth (ed.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*. New Haven: Yale University Press, s. 74–95.
- Pinney, Christopher 2011: *Photography and Anthropology*. London: Reaktion Books.
- Ratzel, Friedrich 1896–1897: *History of Mankind*. London: MacMillan Co.
- Schwarzová, Monika 2009: *Úvod do kognitivní lingvistiky*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny.
- Soukup, Martin 2010: Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky. In: Čeněk, David – Porybná, Tereza (eds.): *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 15–23.
- Soukup, Martin 2011a: A Visualization and Representation of the Culture in Yawan, Papua New Guinea: Drawings in the Context of a Visual Anthropology. *Anthropologia integra* 2, č. 2, s. 41–51.
- Soukup, Martin 2011b: Vizualizace a reprezentace kultury v Yawanu, Papua-Nová Guinea. *Slovenský národopis* 59, č. 3, s. 319–326.
- Soukup, Martin 2012a: Reward for Nature Conservation: Tree Kangaroos, Cars and Scientists. *Journal of Landscape Ecology* 5, č. 2, s. 85–97.
- Soukup, Martin 2012b: Cena za nevěstu. In: Jiroušková, Jana (ed.): *Svatební rituály u nás a ve světě*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, s. 274–283.
- Soukup, Martin 2012c: Changes of the Family Life in Uruwa Valley, Papua New Guinea. *Anthropologia integra* 3, č. 2, s. 75–78.
- Soukup, Martin 2013: Antropologie a Melanésie: z doby kamenné do kyberprostoru. Praha: Karolinum.
- Sperber, Dan 1996: *Explaining Culture*. Oxford: Blackwell.
- Strathern, Andrew – Strathern, Marilyn 1971: *Self-Decoration in Mount Hagen*. Toronto: Gerald Duckworth & Co.
- Strathern, Marilyn 1979: Self in Self-Decoration. *Oceania* 49, č. 4, s. 241–257.
- Sturken, Marita – Cartwright, Lisa 2009: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.
- Sullivan, Gerald 1999: *Margaret Mead, Gregory Bateson, and Highland Bali: Fieldwork Photographs of Bayung Gede, 1936–1939*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taussig, Michael 2009: *What Color is Sacred?* Chicago: University of Chicago Press.
- Taussig, Michael 2011: *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: University of Chicago Press.
- Thagard, Paul 2001: *Úvod do kognitivní vědy*. Praha: Portál.
- Turner, Terence 2007: *The Social Skin*. In: Lock, Margaret – Farquhar, Judith (eds.): *Beyond the Body Proper. Reading the Anthropology of Material Life*. Durham: Duke University Press, s. 83–103.
- Tylor, Edward 1876: Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man. *Nature* 13, č. 323, s. 184–185.
- Tylor, Edward 1896: Introduction. In: Ratzel, Friedrich 1896–1897: *History of Mankind*. sv. 1. London: MacMillan Co., s v–xi.
- Vannini, Phillip 2007: Social Semiotics and Fieldwork: Method and Analytics. *Qualitative Inquiry* 13, č. 1, s. 113–140.
- Vidal, Lux Boelitz 2007: *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel.
- Wegmann, U. (1990): *Yau Anthropology Background Study*. S.I.: SIL Papua New Guinea.
- Worth, Sol – Adair, John 1975: *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.

---

## Summary

### Drawing and Painting in Anthropology

The subject of the study is to analyze the use of native drawings as a gnoseological tool in cultural anthropology taking into account the developmental transformations in visual anthropology. This was established as an independent anthropologic sub-discipline aimed at the study of culture especially by means of film and photograph. Native drawing is still rather undervalued in visual anthropology even though it disposes of considerable potential for the research of culture by visual means. This is documented by results of the research conducted by Mead, Bateson, Fortes, Alland and many others whom the contribution pays a special attention. In his study, the author will proceed not only from the analysis of implemented researches focused on native drawings, but he also will build on his own empiric experience with using the native drawings in the research of the Nungon ethnic group of Papua New Guinea. The aim of the study is to introduce the status of using the native drawings in anthropologic research, possibilities of using, analyzing, and interpreting the collected data and wider connections with visual anthropology.

**Key words:** drawing; culture; visual anthropology; field research.



# ETNOGRAFICKÝ FILM: PRŮNIK VĚDECKÉHO A UMĚLECKÉHO ZAKOUŠENÍ SVĚTA

**Tomáš Petráň**

Vizuální antropologie se na akademické půdě zabydluje zhruba od 60. let 20. století. S odstupem půlstoletí se tak postupně děje i u nás, i když zatím jen nesměle a s pochybami: není dosud jasně vymezeno, co vše obor zahrnuje a kde by tedy měl být především rozvíjen. Se zmíněným zpožděním souvisí i nepoměr mezi množstvím akademických prací, věnovaných tomuto tématu v cizojazyčné literatuře, a velmi skromnou produkcí původních českých, případně slovenských odborných textů. Pokud se takové vyskytly, redukovaly v převážné většině celou disciplínu na jedinou její oblast, etnografický film. Ten je tak pokládán za dostatečně teoreticky uchopenou a probádanou problematiku. Pro filmaře zůstává subžánrem dokumentární kinematografie<sup>1</sup> a pro antropology je povětšinou nástrojem etnografické dokumentace a evidence dat, způsobem archivace konkrétních viditelných projevů či cestou k popularizaci vědeckého výzkumu. Aktuální pozornost je věnována jiným oblastem, například vizuální antropologii vztažené na muzejnictví či problematiku vizuální antropologie promítnutou do kulturních a mediálních studií. Přestože se tedy film a navazující audiovizuální formy jeví jako tradiční a zdánlivě již teoreticky uchopená součást vizuální antropologie, navíc rozvíjená v několika prestižních akademických centrech,<sup>2</sup> vyvstávají před tvůrci etnografických filmů kupodivu stále stejné otázky, které se marně pokoušíme uspokojivě zodpovědět minimálně od poloviny 20. století: jaké jsou role a kompetence účastníků tohoto podniku, tedy vědců a filmařů? Lze uspokojivě skloubit nároky a metody rozdílných disciplín, vědy a umění? Navíc se v době digitálního záznamu zásadně proměňuje oblast filmové a audiovizuální tvorby. Dostupnost technologií a neustálé usnadňování jejich obsluhy vedou k nárůstu počtu audiovizuálních produktů a k tomu, že se nástroje bez obav zmocňují i filmově neškolení tvůrci. Miniaturizace techniky spolu se zdokonalováním záznamových možností rozšiřuje oblast zachytitelného. Světelné podmínky a optické i mechanické vlastnosti kamery, její váha, velikost, odolnost už nejsou limitem. Spolu s nárůstem audiovizuálních výtvorů rostou i možnosti jejich snadného šíření, tedy jejich snadná dostupnost rozšiřujícímu se množství diváků. Situace diváka prošla zásadní pro-

měnou: po celé první půlstoletí existence kinematografie bylo možné film sledovat prakticky pouze v kinosálu, s televizním vysíláním se filmy objevují v soukromém domácím prostoru. Postupně přesídlují z televizních obrazovek v obývacích pokojích na monitory počítačů a přenosných zařízení a s proměnou kontextu sledování se mění i divácké stereotypy, očekávání i pozornost, věnovaná aktu „dívání se“ (srov. Berger 1972). Filmový teoretik André Bazin věnoval v 50. letech pozornost procesům vzájemného ovlivňování rozvíjení filmové řeči a „gramotnosti“ filmového diváka. Nové situování filmového diváka v prostoru<sup>3</sup> má nezbytně v důsledku dopad na percepci. Zpětný vliv na filmovou řeč, na samotnou tvorbu, na proměny estetiky a smysl filmové, resp. audiovizuální produkce je zákonitým vyústěním těchto procesů.

Pro potřeby této studie ponecháme stranou žánr vědeckého filmu, filmovou dokumentaci a záznamy pořizované pro účely dalšího studia. Zaměříme se na filmy, jejichž ambicí je získat a v kritickém pohledu udržet status uměleckého díla. Ocitneme se tak na tenkém ledě na pomezí umění a vědy a pokusíme se promyšlet přístupy a pohledy reprezentantů obou disciplín v jejich konfrontaci během společného podniku, jímž je etnografický film. Studie je založena na reflexi dosavadní zkušenosti autora – filmaře, který se během své profesní dráhy občas podílel na natáčení etnografických filmů s odborníky – etnology a antropology, ale i s reprezentanty dalších příbuzných vědních oborů – historiky či archeology. Tato zkušenost je kriticky reflektována skrze odbornou literaturu a akademické texty, se kterými se autor setkává během své pedagogické praxe i vzhledem ke svému odbornému zaměření na oblast vizuální antropologie. Konečně je pak práce vedena snahou zhodnotit výše uvedené poznatky skrze aktuální zkušenost, vzešlou ze spolupráce s nastupující generací vědců i filmařů v době zásadní proměny role audiovizuálního obrazu ve společnosti. Proto se autor v textu vrací ke své starší práci (Petráň 2011) a některé pasáže z této monografie konfrontuje s novými poznatky, ukotvenými v promyšlení aktuálních proměn filmové a audiovizuální tvorby, podrobuje některé části staršího textu kritice a rozšiřuje jej. Generace současných studentů a absolventů,

potenciálních či začínajících tvůrců etnografických filmů, vnímají obraz, v našem případě audiovizuální dílo, v kontextu nepřetržitého proudu obrazů, chrlených dosud nevídaným množstvím komunikačních kanálů. S tím souvisí trend spektakularizace audiovizuální podívané a stěžejní otázka, nakolik tato tendence ovlivňuje podobu etnografických filmů a jak s ní zacházet.

### **Vědec a filmař – rozdílné role, různé přístupy**

Osoba, kterou označujeme termínem „filmař“, je jen zřídka jediným kompetentním jedincem zodpovědným za vznik filmu. Pověštinou se jedná o sehraný tým vzájemně se podporujících a navazujících profesí: režisér, kameraman, mikrofonista, zvukař, střihač, v případě náročnějších projektů i jejich asistenti. S proměnami digitálního obrazu nabývá na významu postprodukce a s ní spojené nové profese. Zároveň je digitalizací umožněna dosud neznámá manipulace s realistickým zobrazením: každý obrazový bod lze libovolně vyměnit a práce filmařů, tradičně spojovaná s dispozitivem a otázkami realistického zobrazení (a s kategoriemi pravdivosti, autenticity) se znovu přibližuje práci výtvarného umělce, malíře, rozhodujícího o všech aspektech vzhledu výsledného plátna. Z tohoto výčtu je patrné, že tvorba filmu je v protikladu k tradičním metodám práce etnografa, který v terénu pracuje povětšinou sám, v některých případech ve dvojici, a jehož imperativem je opak manipulace.<sup>4</sup> Etnograf, který se pustí do natáčení filmu, stojí před prvním problémem: „Zásadní metodologické rozhodnutí, které musíte učinit, je jestli budete pracovat s filmovým štábem a pokud ano, koho vzít.“ (Barbash – Taylor 1997: 71) Zmíněné dilema komplikuje povětšinou skutečnost, že vědcova filmová průprava se omezuje na běžnou diváckou zkušenost s filmem a není založena v teoretickém promyšlení filmové tvorby. Filmař zase nebývá zcela obeznámen s metodami a zásadami etnografické práce. David MacDougall uvádí názorný příklad rozhovoru mezi dvěma antropology, Gregory Batesonem a Margaret Meadovou, vedeného v 70. letech 20. století, tedy dávno po ukončení jejich spolupráce.<sup>5</sup> S velkým časovým odstupem ukazuje tato reflexe fundamentální rozkol v jejich záměrech: Bateson zaměřoval svou strategii směrem k potřebám filmové tvorby, kdežto Meadová chtěla především vše zaznamenat, tedy natáčet a poté analyzovat.<sup>6</sup> Dvě rozcházející se koncepce ukazují na rozdílné chápání smyslu fotografického nebo filmového záznamu – jedna koncepce reprezentuje film jako extenzi vnímání, druhá extenzi oka a paměti.

*Meadová:* Chtěla jsem, aby kamera byla držena staticky dostatečně dlouho na to, abychom získali sekvenci zaznamenávající chování.

*Bateson:* Abychom zjistili, co se děje, jasně.

*Meadová:* Jenže ty jsi skákal kolem a snímal...

*Bateson:* O tom ale nikdo nemluví, proboha Margaret.

*Meadová:* Právě.

*Bateson:* Mluví o tom, že je potřeba ovládat kameru. Ty mluvíš o tom, že zafixuješ mrtvou kameru na podělaný stativ. Ta pak nic neuvidí.

*Meadová:* No dobře, myslím, že pak vidí velké věci. Pokoušela jsem se pracovat s těmi záběry, co pořídili umělci, a opravdu dobří...

*Bateson:* Promiň, řekl jsem umělci; každý, koho jsem měl na mysli, byl umělec. Umělec, to není v mém slovníku zneužívaný termín.

*Meadová:* Ani v mém nebyl, ale...

*Bateson:* No jo, ale v téhle konverzaci už začíná být.

MacDougall hodnotí tento rozhovor jako příklad rozkolu mezi možnostmi konceptuálního rozvíjení vizuální antropologie a konzervativnějšího paradigmatu pozitivistické vědecké tradice, reprezentované přístupem Meadové (MacDougall 1997: 292).<sup>7</sup> Přitom se Bateson dovolává základních principů tvorby filmu, výrazových prostředků filmové řeči, které charakterizují filmové dílo, přijímané na základě společenského konsensu za umělecké. Meadová naopak volá po instrumentálním pozorování a kritizuje „kaleidoskopičnost“ filmové řeči: „Jakkoli se můžeme těšit z toho, že v kameře dostáváme nástroj vyjádření toho, co je verbálně nevyslovitelné, který může dramatizovat exotickou kulturu současně pro její vlastní členy i pro zbytek světa, jako antropologové musíme trvat na prozaickém, řízeném, systematickém natáčení filmů a videozáznamů, které nám poskytnou materiál, schopný opakovaného dalšího analyzování pomocí jemnějších nástrojů a vyvíjejících se teorií.“ (Mead 2003: 10)

### **Umění a/nebo věda**

Umění, vyjadřující se k lidskému pobývání v současném světě, nevyhnutelně naráží na spoustu témat, která jsou předmětem vědeckého studia antropologických disciplín. Je tedy zákonité, že se zájmy antropologů i umělců protnou a z podobného tvůrčího setkání se často rodí metodologicky i epistemologicky přínosné podněty pro oblast vědy i umění. V průběhu 20. století těžili z tohoto setkávání především tvůrci avantgardních a modernistických směrů v umění nebo umělci orientující se na společenskou akci,

sociální reflexi a kritiku. Surrealisté v poezii i ve výtvarném umění: Joris Ivens, Chris Marker, Frederick Wiseman či Raymond Depardon v dokumentární kinematografii, Maya Derenová v experimentálním filmu, nespočet směrů a škol sociální fotografie v moderních velkoměstech a rozvinutých průmyslových centrech (Alfred Stieglitz, Paul Strand a newyorský Camera Club, Worker's Film and Photo League), Bertold Brecht v divadelní práci. Performance a akční umění 60. let jsou jen notoricky známými příklady umělců inspirovaných vědeckými metodami, tvůrců překračujících hranice tradiční estetiky a odkazujících se k sociální analýze, zkoumání postavení a chování člověka a jeho společenských kontextů. Přístup vědců k umění byl oproti tomu povětšinou opatrný a nedůvěřivý. Kánon vědecké práce v oblasti společenských věd se přinejmenším do 50. let 20. století snažil přiblížit „objektivním“ metodám exaktních přírodovědných oborů (stále živý rozpor mezi koncepty „sciences“ a „humanities“) a stavěl na empirických základech a tradici pozitivistické klasifikace a deskripce. Dokladem tohoto paradigmatu ve vztahu k etnografickému filmu jsou například zásady Göttingenského institutu při koncipování velkolepého projektu *Encyclopaedia Cinematographica*.<sup>8</sup> Přístup etnografů, sociologů a antropologů byl navíc ve vleku jejich instrumentace – na pozorování, sběr dat, v nichž dominují informace verbální povahy (lidová slovesnost, rozhovory), navazovaly objektivní popis a analýza, ukotvené v jazyce: tradiční metody vědecké práce totiž ústí v text a samotná práce je tedy jazykem a psaným textem strukturována stejně jako příslušné způsoby myšlení (s odvoláním na Sapir-Whorfovu hypotézu). Možnost změny kognitivního vědeckého aparátu a jeho otevření vizualitě a dalším smyslovým vjemům, novým způsobům argumentace, nezatíženým lingvisticky strukturovaným myšlením, plně otevřel až sborník George E. Marcuse a Jamese Clifforda *Writing Culture* (1986) a následná diskuse v 80. letech, ústící v určitý „epistemologický obrat“ minimálně v antropologii. Subjektu vědce je plně přiznána tvůrčí autorita, vědecký text je vnímám analogicky k tvůrčímu procesu s paralelou v uměleckém textu. Antropolog se stává „vypravěčem příběhů“ a dosud platný kánon „objektivního“ vědeckého popisu (a poznání) ustupuje interpretativnímu, reflexivnímu a kritickému psaní i čtení (procesu poznávání). Ve vyprávěném příběhu o poznávání, stejně jako v uměleckém textu se termín objektivit vztahuje k samotnému textu a nikoli k jeho ukotvení v mimotextové skutečnosti. Tento obrat zároveň otevřel cestu k tomu, aby se i v akademickém prostře-

dí společenských věd dostalo určité satisfakce umělcům a umění, minimálně v rovině instrumentace: dochází k rozpoznání potenciálu uměleckého experimentu, performance, reflexivního uměleckého díla, akčního umění a tvůrčí umělecké společenské intervence v rovině praktického fungování a utváření sociálních vztahů i v rovině jejich reflexe a interpretace. Třídenní konference konaná v roce 2003 v galerii Tate Modern, nazvaná *Fieldworks: Dialogues between Art and Anthropology* vyústila ve sborník textů, které z příspěvků pronesených na této konferenci zčásti vycházejí (Schneider – Wright 2010) a stala se průlomem v tradičním vnímání role umění a umělců v antropologickém výzkumu. Umělci a jejich tvorba byli dosud výlučně „objektem“ zájmu, umělecká díla a produkty tradiční umělecké a řemeslné výroby, artefakty spojené s náboženskými praktikami, tvůrčí postupy byly chápány jako intaktní matérie, které antropologická deskripce a výklad teprve dodají epistemologickou hodnotu. Kognitivní funkce samotného procesu umělecké tvorby nebyla v umění dlouho rozpoznána. Teze, že zakoušení světa a hledání smyslu věcí prostřednictvím umělecké tvorby je obdobou tradičních metod vědecké práce, je dosud přijímaná navýsost rezervovaně v komunitě vědců i umělců.

V průběhu 20. století se navíc značně problematizuje vytyčení hranic umění a definice uměleckého díla. V 70. letech navíc propukne diskuse o vztahu díla a jeho autora a o jejich sociální podmíněnosti. Pierre Bourdieu upozorňuje na „umělecký habitus“, tedy sociální charakter individuálního uměleckého díla či stylu, „neboť se na jeho formování podílejí nejrůznější činitelé socializace a akulturace – od rodiny přes akademie a nejrůznější konsekrační instance. V nich si intelektuální elity osvojují dominantní způsoby myšlení a jednání a tím rozvíjejí kód svého individuálního stylu.“ (Held – Schneider 2007, cit. dle Vybíral 2013: 246) Teprve zmíněné výzkumy a vědecké práce, které se vyrojily na počátku nového tisíciletí (nikoli náhodou je příspěvatelem, resp. editorem obou výše zmíněných sborníků, právě neustálý inspirátor nového promýšlení vědecké práce George Marcus, vedoucí Centra etnografie na University of California, Irvine) upozorňují na společné metody a postupy práce antropologů a angažovaných umělců. Dlouhodobý pobyt v terénu, zúčastněné pozorování a aktivní participace na událostech a společenských procesech v rámci zkoumané, resp. zobrazované či jinak ztvárňované komunity jsou v obou případech autorskou subjektivní interpretací jedinečné zkušenosti, která je sociální interakcí mezi komuni-

tou a výzkumníkem, resp. umělcem a hybatelem procesu oboustranné proměny. Vědecká práce i umělecké dílo jsou pak dvěma různými výstupy tohoto procesu. Z kognitivního hlediska, vzhledem ke své vypovídací hodnotě i jako výsledek, záznam, interpretace zažité a zakoušené zkušenosti, jsou tyto výstupy stejně důležité. Umělecká zkušenost a zkušenost vědecká se tak dostávají do určité rovnováhy: „každá věda je založena na pozorování a pozorování je založeno na účasti [...] na úzkém propojení procesu percepce a akce mezi pozorovatelem a aspekty světa, které jsou předmětem jeho pozornosti. Má-li být věda koherentní praktikou poznání, musí být vystavěna na základech otevřenosti spíše než uzavírání, účasti spíše než odstupu [...] Poznání, vědění musí být spjato s bytím, epistemologie s ontologií, myšlení se životem.“ (Ingold 2006, cit. dle Schneider – Wright 2010: 7)

Další otázkou pak zůstává percepce obou zmíněných typů výstupů: zatímco vědecká práce zůstává známá téměř výlučně vymezené a relativně úzké skupině akademiků, badatelů a studentů, umělecké dílo je prezentováno široké veřejnosti prostřednictvím nejrozličnějších institucí a médií a dostává se tak nejen k širšímu, ale i mnohem pestrobarevnějšímu okruhu recipientů. V případě filmu, který se většinou svých žánrů řadí mezi populární formy umění s nejširšími možnostmi distribuce, je potenciál oslovení velkého okruhu recipientů ještě pravděpodobnější, než u jiných druhů umění. Nejen pro antropologii, ale i pro jiné vědní obory je tedy symbióza s filmem výhodná z hlediska širší prezentace a zpřístupňování antropologického myšlení a bádání právě v oblastech, kde se pole zájmu obou disciplín překrývají a metody prolínají. Vzájemná metodologická inspirace je pak dalším přínosem souznění vědy a umění. Pro současně angažované umělce se vědecké metody stávají vzorem k tvůrčímu uchopení tématu, ke způsobu pobývání s ním i k formálnímu strukturování samotného výsledku tvorby. Mnohá umělecká díla dnes využívají technologie a postupy vyvinuté pro vědecké účely, nebo se přímo odvolávají na principy vědecké dokumentace či deskripce, aplikují principy vědecké práce na tvůrčí činnost v oblasti umění. Antropologie jako věda zase nachází metodologickou inspiraci v moderních uměleckých formách, v oblasti experimentálních přístupů, jimiž jsou např. performance, akční umění, komunitní hudební, divadelní či „site specific“ projekty. Výzkumník přejímá role i strategie sociálně angažovaného tvůrce, která je v příkrém rozporu s tradiční rolí objektivního pozorova-

tele. Vstupuje do děje, stává se zúčastněným aktérem a mnohdy iniciuje a moderuje vzniklé situace, interakce, sociální procesy. Plní tedy podobnou úlohu jako filmový režisér při natáčení dokumentárního filmu. Podobnou paralelu nabízí George Marcus, když srovnává etnografický terénní výzkum se scénografií a mluví o proměně tradičního trópu terénního výzkumu, ustaveného Bronislawem Malinowským, jako o období divadelní či filmové mizanscény (Marcus 2010).

David MacDougall se zamýšlí nad rolemi a statusy, které zaujímají filmaři a etnografové v mezioborové disciplíně, jakou je etnografický film: průkopníci, např. Robert Flaherty nebo John Marshall, byli vědeckými autoritami považováni za filmaře, osoby vědecky nepoučené. Jiní, jako Gregory Bateson a Jean Rouch, jimž nešlo upřít etnografickou přípravu, byli označováni za rebely (MacDougall 1997: 285). V obou případech byla jejich díla z oblasti vědy odkazována do oblasti umění. Přes nesporné úspěchy zmíněných tvůrců ve filmovém světě však konzervativní umělecká kritika zase spojovala jejich díla s žánrem vědeckého filmu. Rouchovi jsou častěji prisuzovány zásluhy v oblasti inovací filmových technologií i natáčecích technik a praktik, případně ve způsobu práce s herci, než přínos ve vědě. Přitom jeho stopa v oboru vizuální antropologie i v dějinách samotného etnografického filmu je nepominutelná v rovině institucionální, tvůrčí i publikační. Rezervovaný přístup vědců k jeho osobě i dílu souvisí pravděpodobně především s faktem, že neprošel tradiční akademickou přípravou a k etnologii i k filmu se dostal jako stavební inženýr ve francouzské koloniální Africe. MacDougall cituje i otázku Jaye Rubyho, proč by se vlastně měli školení etnografové zabývat natáčením filmů o kultuře, když to evidentně zvládají odborně antropologicky neškolení filmaři? (MacDougall 1997: 285<sup>9</sup>) V této provokativní otázce se plně vyjevuje skutečnost, že některé známé a ceněné etnografické filmy jsou dílem filmařů a vědecká etnografická kvalita se do díla vloudila bezděčně či spíše díky intuitivnímu či inspirovanému použití odpovídajících metod a přístupů ke snímané situaci. Případů, kdy etnograf vytvoří významné filmové dílo, je v dějinách kinematografie méně (otázkou zůstává, zda má být J. Rouch považován přednostně za inspirativního experimentátora v oblasti filmu nebo za etnologa). Filmová produkce totiž klade vysoké nároky na technické schopnosti i materiální zabezpečení projektu. Zvládnutí technologií a organizačního a ekonomického zázemí však není jediným předpokladem.

## **Akademická příprava tvůrců**

Při promýšlení ideálního modelu přípravy autorů etnografických filmů narážíme na otázku, zda žánr patří na filmovou školu (která jej většinou považuje za marginální) nebo na školu vyučující antropologické obory. Humanitně orientované fakulty většinou nevládnou technickým a ekonomickým zázemím ani pedagogickým potenciálem pro tvorbu filmů. Aktuální dostupnost nových technologií, strmě rostoucí počítačová gramotnost nastupujících generací a jejich divácká zkušenost, daná nepřetržitou konfrontací s audiovizuálními výtvoři, však zcela zásadně mění situaci. Proto je zářející, že stále platí dvacet let staré tvrzení Jean-Paul Colleyna: „Z důvodu neuvěřitelného zanedbávání audiovize na univerzitách a vědeckých pracovištích se většina filmů, natáčených samotnými antropology, vyznačuje špatnou technickou kvalitou. Tato špatná kvalita je pochopitelná, protože jejich filmy jsou realizovány (často za cenu osobních obětí) ve složitých podmínkách filmaři samouky. Kameru drží v ruce jednou ročně a nemohou tento nástroj dokonale zvládnout ani postupovat v osvojení toho, co je především řemeslem. Přes své nezměrné úsilí získat všemu navzdory prostředky k natáčení, podaří se jim jen velmi vzácně skloubit alespoň minimum nezbytných podmínek (co se týče osobní profesionální přípravy, času, technického vybavení a finančních zdrojů) k tomu, aby vytvořili film hodný toho jména.“ (Colleyn 1992: 30) Kritizované opomíjení audiovizuálních studií na univerzitách se posouvá z roviny technických dovedností směrem k uchopení samotného fenoménu audiovize a jeho kritickému zkoumání a promýšlení. Je až zářející, jak pomalu reaguje akademická půda na nejrychleji se rozvíjející fenomén současného světa, zasahující všechny oblasti života. V prostředí tuzemských vysokých škol došlo k několika pokusům o koncepční výuku vizuální antropologie a o odbornou přípravu v oblasti etnografického filmu. Tyto pokusy se sice setkávají s kladným ohlasem u studentů, narážejí však na nedostatečné vybavení škol (nejen co se týče výrobních technologií, ale chybí například i kvalitní kinosály, videotéky se základním fondem filmů a není dořešen ani legislativní rámec promítání filmů na školách) i na nedostatek kvalifikovaných pedagogů, kteří by se úkolu zhostili. Zájem především mladých absolventů antropologických oborů se projevuje spíše v iniciativách, nezávislých na akademických institucích, takovou mimoškolní aktivitou je například festival Antropofest (pátý ročník proběhl v lednu 2014).

Vzhledem ke zmíněným problémům se jeví perspektivně cesta vzájemné spolupráce mezi filmovou školou a univerzitním pracovištěm, zaměřeným na vzdělávání etnologů či antropologů a zřízení společného studijního programu. Timothy Asch na University of Southern California vytvářel model magisterských kurzů s využitím výukové nabídky dvou fakult (filmové školy a antropologického pracoviště), jinde vznikají základy pro výuku oboru spíše v rámci antropologických kateder. V utváření nových studijních programů, které by umožnily specifickou akademickou přípravu antropologů – specialistů na vizuální antropologii (školených pro obě hlavní specializace oboru – antropologickou analýzu média i vlastní filmovou tvorbu) byli velmi aktivní Colin Young a Jay Ruby v USA, kde se obor rychle etabloval na univerzitní půdě (University of California v Los Angeles, kde působil první z jmenovaných, zatímco druhý vedl obdobný program na Temple University, dále např. University of Southern California nebo New York University a její program, založený Faye Ginsburgovou). V Anglii je velmi aktivní University of Manchester a její Granada Centre for Visual Anthropology, založené v roce 1987 při School of Social Sciences, které podporuje i vlastní tvorbu studentů.<sup>10</sup>

Zásadním úkolem mezioborového přístupu je důsledně propojit plnohodnotné etnologické vzdělání s přípravou filmařskou. Filmové vzdělání nelze redukovat pouze na praktickou přípravu k zvládnutí kinematografických technik. Stejně tak není možné zúžit teoretickou výuku v oblasti filmu na oblast vztaženou k oblasti etnografického filmu, resp. dokumentární kinematografie.

## **Praktické problémy mezioborové spolupráce**

K filmařské profesi neodmyslitelně patří vedle řemeslného zvládnutí filmových technologií, schopnosti získat finanční prostředky i rozsáhlý teoretický aparát, zakládající se kromě studia psaných textů i na zhlédnutí obrovského množství filmů – referenčního materiálu z filmové historie. Tyto prameny jsou dnes mnohem dostupnější než v nedávné době, kdy bylo možné zhlédnout historické filmové dílo jen v kinosále filmového archivu či jiné specializované instituce. Množství stěžejních etnografických filmů je dostupných na internetu alespoň v náhledové kvalitě, dostačující pro informaci a orientaci (nikoli pro plné vyznění filmového díla, vytvořeného původně pro kino a tudíž reprodukovatelného jen ve specifických podmínkách). Předpokladem kvalifikace filmového tvůrce jsou i osobní dispozice jedince, jeho nadání k audio-

vizuálnímu vyjadřování, označované jako talent. Tento tradiční a ne zcela jasně definovaný a uchopitelný pojem zahrnuje široké spektrum individuálních vlastností, které sahají od estetické vnímavosti, schopnosti imaginace, přes emoční výbavu, fyzické a motorické schopnosti, improvizaci pohotovost až po analytické myšlení či schopnost kombinovat. Filmař v terénu při natáčení etnografického dokumentu mnohdy musí vykázat větší fyzickou sílu, vynaloženou na manipulaci s technikou v obtížnějších podmínkách, než jaké představuje komfortní produkční zázemí běžného natáčení, bývá sám na transport většího množství materiálu a je přitom vystaven stejným podmínkám, jako antropolog, který si nese svůj poznámkový blok a tužku, někdy snad i malý fotoaparát. Filmař se přitom po boku antropologa vydává do zcela neznámého prostředí, tudíž je vystaven i větší zátěži psychické. Mnohdy se ocitá bez svého obvyklého zázemí, tvořeného běžně více členy filmového štábu: filmová praxe je převážně založena na tvůrčí spolupráci několika profesí, spočívá tudíž do značné míry ve vzájemném ovlivňování a komunikaci, zatímco antropolog si vystačí při terénním výzkumu často sám. Etnograf, doprovázený filmovým štábem, se ocitá také v nezvyklé situaci: přítomnost filmařů může být v jeho terénním výzkumu rušivým prvkem, ztěžujícím komunikaci s partnery. Navíc je sám ve svém uvažování ovlivňován interakcí a stykem s členy filmového štábu, jejichž prioritou není terénní výzkum (jehož metody a smysl mnohdy nechápu), ale tvorba filmu, a vyžadují po etnografovi, aby své jednání podřídil právě tomuto cíli. Filmaři tak z pohledu vědce mohou překážet, vyvolávat mimořádné situace, ovlivňovat přítomností kamery a potřebami natáčení situaci, mohou badatele zatěžovat, rozptylovat a obtěžovat potřebou zprostředkování komunikace, tlumočením. Filmaři mnohdy nechápu (jako lidé „zvenčí“ ani nemožou rozpoznat a chápat) význam některých specifických situací, rituálů či jednání s duchovním či posvátným rozměrem a mohou se dožadovat natáčení v okamžicích zcela nevhodných. Místní partneři etnografova výzkumu jsou vnímáni jako protagonisté filmu a sami se mohou nechat ze zdvořilosti či pohostinnosti do této role vmanipulovat. Neodvažují se odmítnout filmaře, ale jejich odpor se může obrátit proti etnografovi, který filmařům vzájemné setkání zprostředkoval. V každém případě samotný vznik etnografického filmu včetně jeho distribuce může zasáhnout a významně ovlivnit komunikační prostor a vytvářet psychicky náročné situace, vyžadující na jejich zvládnutí značné duševní úsilí všech tří zúčastněných stran. Požadavek etnografa, aby

hotový film před jeho uvedením shlédli a schválili partneři výzkumu, bývá pro filmaře nepochopitelný: ti lidé přece jenom „hrají“ v jejich filmu a nejsou nijak kompetentní vyjadřovat se k výsledku složitého tvůrčího procesu – po natáčení už mohou být maximálně v roli diváků. Takto založený vztah je běžným zdrojem konfliktů a nedorozumění, mnohdy se soudní dohrou, ale právní praxe u nás i v mnoha dalších zemích pamatuje na výjimku ze zákonů na ochranu osobnosti, pokud je výsledkem umělecké či vědecké dílo. To, co se mnohým jeví jako zneužití důvěry, bývá běžně dokumentaristy vnímáno jako regulérní tvůrčí praxe.<sup>11</sup> Filmaři by si měli být těchto úskalí vědomi a měli by se řídit radami a názory etnografa, který je znalý terénu a který byl během své profesní přípravy konfrontován s etickými zásadami terénního výzkumu a je vázán profesním etickým kodexem, jaký umělci vůbec neznají. I přesto, že respektování jeho doporučení vede mnohdy k oželení mnoha filmově zajímavých scén.

Vědec, pokud není zároveň filmovým tvůrcem, by měl chápat základní podmínky vzniku audiovizuálního díla. V první řadě je to pojem, provázející kinematografii od samého počátku, přejetý z oblasti fotografie, a tím je „fotogenie“, fotogeničnost. Termín původně zahrnoval souhrn podmínek – světelných, jasových a technických, které musí být splněny, aby objekt vůbec mohl být zachycen optickou a fotochemickou cestou. Ve filmové teorii dochází koncem 20. let k rozšíření významu termínu na celý systém vlastností. Je tedy nutné především zvolit téma, které je vizuálně zajímavé, které vyžaduje zobrazení a následně promyšlení skrze film. Tuto základní podmínku etnografové často podceňují a nechápu, že něco, o čem léta se svými partnery mluví, co společně prožívají, nemusí být vůbec vizuálně uchopitelné. „Antropologové často nevěří schopnosti filmu zachytit teoretické aspekty objektu a rozvíjet je filmovou terminologií. Chtějí mnohem více vysvětlovat povahu věcí, než je toho film mocen, protože pracuje se specifickými prostředky, které nemusí nutně umožňovat zobecnění. Film je velmi často mnohoznačný vzhledem k věci, které psaný text může objasnit či k nim zaujmout jednoznačné stanovisko. [...] Film může být přesný v deskriptivním popisu, ale myslím, že hlavně funguje intelektuálně prostřednictvím vtažení do zobrazeného, než zobrazením samotným. [...] Proto je často tak složité pro lidi, kteří se vyjadřují slovy, přijmout formu komunikace, založenou do velké míry na předpokladech, vtažení, referencích, nejednoznačnosti a srovnávání bez závěrů.“ (Mac Dougall in Barbash – Taylor 1997: 75)

## Natáčení

Vědci, spolupracující s filmaři, si zpočátku plně neuvědomují specifika filmového natáčení a podmínky, které je třeba vytvořit k docílení plnohodnotného audiovizuálního záznamu. Filmař v jejich očích „zdržuje“; o tom se přesvědčil už Alexandr Hackenschmied v roli filmového tvůrce, který měl za úkol dokumentovat cestu průmyslníka Bati po Asii. Znamé filmy *Řeka života a smrti*, *Vzpomínka na ráj* a *Chudí lidé*<sup>12</sup> byly natočeny jen díky tomu, že Hackenschmied nakonec výpravu po dohodě opustil a cestu dokončil sám. Natáčení je technická činnost, která vyžaduje určitou přípravu i čas při samotném natáčení. Etnograf většinou přivádí filmaře do prostředí, které důvěrně zná a měl by své spolupracovníky nejen uvést do situace, ale poskytnout jim i čas k poznání lokace a situací, tedy k tomu, čemu filmaři říkají „obhlídky“ (*locations scouting*). Filmový obraz je utvářen světlem a na správném osvětlení závisí i výsledná kvalita zobrazení, nejen technická, ale i estetická a emocionální. Percepce, vycházející ze zrakového vnímání, je do značné míry odlišná od technického zobrazovacího procesu. Jednak lidské oko „vidí“ jinak než kamera v oblasti jasových kontrastů, stínů a pološera, dále si mozek automaticky vyhodnocuje barvy nezávisle na vlnové délce spektra, vycházejícího z aktuálních světelných podmínek. Kameru je naopak nutné nastavit na diametrálně odlišné hodnoty tzv. barevné teploty např. pro denní světlo a různé druhy umělého osvětlení, jinak hrozí nežádoucí zbarvení obrazu do modra (v případě denního světla o teplotě chromatičnosti kolem 5600 Kelvinů) nebo do žlutočerveného nádechu (běžná žárovka má teplotu chromatičnosti kolem 2400 Kelvinů). Kameraman musí vykonat řadu dalších úkonů od zaostření po nastavení odpovídající clony. Délka ohniskové vzdálenosti objektivu, clonové číslo a hloubka ostrosti jsou vzájemně provázané a konkrétní volba ovlivňuje estetické vyznění a tudíž i význam konkrétního záběru. To je nutné mít na paměti a ke správnému rozhodnutí je třeba individuálně dlouhého času k promyšlení. Světelné podmínky se v průběhu dne mění a zásadně proměňují výsledek zobrazení: směr a charakter světla, délka stínů, kontrasty, měkkost či barva jsou závislé na geografické poloze, denní i roční době, meteorologické situaci a filmař musí dostat možnost volby správného okamžiku natáčení konkrétní situace. Tyto hodnoty lze do jisté míry upravovat za pomoci filtrů či dosvěcování (nejjednodušší je použití odraženého světla pomocí odrazné desky), ale podobné úkony

opět vyžadují určitou přípravu. Další rozdíl, který si laici mnohdy neuvědomují, spočívá v selektivním charakteru zrakového vnímání: soustředíme se na situaci, která se před námi odehrává a už mnohdy nevnímáme obrazový kontext, pro danou situaci nepodstatný. To souvisí s prostorovým vnímáním, kdy soustředíme svou pozornost na určitý „plán“, akci, odehrávající se v konkrétní vzdálenosti od pozorovatele, a vzdálenější „plány“, případně bližší předměty eliminujeme. Kamera ovšem nelitostně zaznamenává v plošném zobrazení vše, tedy i popelníky, sloupy elektrického vedení či odhozený igelitový pytlík, který pak přitáhne oko diváka, protože je umístěn v ploše obrazu. Kameraman má pod kontrolou všechny prvky obrazu a musí zvolit správnou kompozici, tedy výřez ze zvoleného celku a umístění všech prvků v rámci tohoto výřezu. Rám obrazu vyděluje zobrazené z běžně vnímaného spojitého kontinua světa a vše zobrazené vstupuje zarámováním a vytržením z původního kontextu do nových vztahů a je obdařeno významem. Navíc je pro budoucí spojování záběrů nutno myslet na orientaci diváka v prostoru skrze plošné zobrazení (směry a návaznosti pohybů, pravidlo osy, předsnímací jednoty). Srozumitelnost výsledku je pak závislá na sémantickém principu zobrazování – vše v obraze obsažené, osoby, předměty, světlo, pohyby, směry pohledu (tak bychom mohli vypočítávat kapitoly filmových praktických učebnic) přestává být samotným objektem a stává se znakem a tyto znaky utvářejí významy na základě svých vzájemných vztahů. A to vše na základě okamžitých rozhodnutí kameramana, který musí být schopen improvizovat. Na rozdíl od hraného filmu (k jehož natáčení byl především profesně připravován) s předem promyšlenými záběry, rozkresleným storyboardem i jasnou představou o finální skladbě musí přemýšlet o tom, kde bude stát kamera, jak bude scéna osvětlena, co bude v obraze obsaženo a co bude eliminováno, například rámováním, umístěním protagonistů či objektů nebo ostrostí a neostrostí, neboť neostrost působí rovněž jako eliminace nežádoucího. K tomu přistupuje uvažování o barevné kompozici obrazu a všechny tyto volby se pak dějí u vědomí skladby celé scény či sekvence, ideálně i s vědomím začlenění v celkové skladbě díla. Kameraman tedy nemůže být považován pouze za technika, který mechanicky zaznamenává to, co jeho spolupracovníci určili za hodné záznamu a poté nechápou, proč jemu trvá tak dlouho vidět to, co oni právě vidí. Právě proto, že kameraman „vidí“ skrze limitující mechanismy kamery a snaží se re-

prezentovat smysl a charakter viděného. Jeho snahou je přiblížit smysl, atmosféru, náladu i rytmus reálně viděné situace přesto, že je vytržena z kontextu.

Částečně obdobná je situace při snímání zvuku. Selektivní funkce lidského mozku při percepci zvuku je zcela odlišná od akustických vlastností mikrofonu. Náš mozek je schopen „odfiltrovat“ či potlačit zvukové pozadí od zvuků, na které soustředíme svou pozornost. Nebudeme se zde zabývat technickými vlastnostmi různých typů mikrofonů, jen považujeme za důležité připomenout, že pro kvalitní naslouchání zvukového záznamu je nutné opět vytvořit určité podmínky i bez ohledu na to, jaké technické řešení bude zvoleno (směrové mikrofony, mikroporty, vzdálenost mikrofonu). V běžném rozhovoru nevnímáme konstantní bručení počítače nebo ledničky, hukot ulice za oknem, mošský příboj či jakýkoli hluk v pozadí: jsme schopni se bavit v autě i na rušné ulici, někteří dokonce i v hudebním klubu či v rušné restauraci. Zvukový záznam všechny tyto zvuky spojí v jedinou akustickou masu, z níž už pak nelze bez výrazného zkreslení selektovat jeden dominantní prvek, například lidský hlas. Etnograf pak mnohdy nechápe, proč nelze rozhovor natočit právě teď a tady. Rozhovor před nastartovaným autobusem, v plně obsazené hospodě nebo během hudební produkce je příslibem značného zklamání ve střížně a zdrojem budoucích konfliktů se zvukovým mistrem v postprodukci. Stejně tak záznam produkce pouličního muzikanta v jeho přirozeném prostředí rušné ulice bude mít význam z hlediska zobrazení každodenní situace, ale nedá vyniknout případným hudebním a zvukovým kvalitám jeho vystoupení; to je lepší natočit separátně ve zcela jiném, tichém a akusticky příhodném prostředí. Akustické vlastnosti prostoru jsou dalším případem selektivní funkce lidského mozku při percepci. Ozvuk v prázdných rozlehlých prostorách, v jeskyni, chrámu či v pouhé běžné chodbě nám nebrání v rozhovoru, ve filmu však může být na úkor srozumitelnosti. Navíc jsou různé typy zkreslení, stylizovaný charakter zvuku, jako je hal, ozvěna, dozvuk, používány a tedy i vnímány ve filmovém díle jako významotvorné (pracují s nimi mnohé tropy či stylistické figury, používané ve filmové tvorbě a podle kontextu se tak do konkrétního zvuku, slova, promluvy vkrádá např. monumentalita, fatalita, vnitřní monolog, retrospektiva či předznamenání).

## Střih

„Obtíže spolupráce nekončí s koncem natáčení. V určitém smyslu se role obracejí. Filmař, který byl tak závislý

na antropologově expertní znalosti terénu, se najednou stává expertem ve střížně.“ (Barbash – Taylor 1997: 84) Antropolog se ocitá ve světě neznámých technologií a zcela jiného pracovního rytmu. Práce ve střížně připadá mnoha lidem úmorná: operace se opakují, zkoušejí se různé varianty, hledají se místa stříhu s přesností na jednotlivá okénka, tedy na zlomky sekundy, a laik mnohdy ani nepostřehne, co se změnilo, kdežto pro filmaře jde o podstatná rozhodnutí, která mají vliv na estetický dojem výsledku. Etnografovi je cizí zdlouhavý rytmus práce ve střížně, není schopen identifikovat operace, které provádí stříhač na klávesnici a s myší a trvá mu, než se zorientuje v grafickém rozhraní editačního programu. Může tedy zformulovat své požadavky a ponechat vše v ruce filmového profesionála. Vrátit se teprve, až nabude dílo jasnějšího tvaru. Pokud však chce mít výsledek pod kontrolou, nezbyvá mu, než přizpůsobit na několik dní či týdnů svůj životní rytmus vleklému se času v izolaci střížny a pochopit, že tentýž čas plyne stříhači, soustředěnému na množství souběžně prováděných operací, subjektivně velice rychle. Stříhač i režisér, v případě etnografického dokumentu mnohdy v jedné osobě, se musí orientovat v množství natočeného materiálu, prakticky si zapamatovat každý záběr z hlediska jeho obsahu, technických i estetických kvalit, každý rozhovor, specifické zvuky, pohyby, atmosféry a musí promýšlet jejich užití v kontextu filmu. K tomu slouží různé metody organizace hrubého materiálu, které jsou závislé na dosavadní praxi a mnohdy jsou velmi specifické a zvenčí nepochopitelné (pojmenovávání souborů a složek, vznik předstřihů, pomocných sekvencí, práce s více obrazovými stopami). Při práci se zvukem musí stříhač zvolit systém umístování zvuků do jednotlivých zvukových stop tak, aby umožnil mistru zvuku finální mix. Práce stříhače vyžaduje maximální soustředění, což laikům mnohdy nedochází. Ve střížně se tak setkává etnograf, který vnímá vleklou se čas, po který čeká na splnění svého jasného přání jako nuda, prochází se po místnosti nebo usíná, či naopak promlouvá ve zcela nevhodných okamžicích hledání zvukového nástřihu, a stříhač, jehož fyzická nehybnost na židli, minimální pohyby myší a prstů na klávesnici jsou protívahou jeho vypjaté psychické aktivity.

Právě v této fázi vzniku filmu se nejčastěji projevují odlišné přístupy a dochází k fatálním konfliktům. Jak jim čelit shrnul filmař Timothy Asch (spolupracoval např. s dnes velmi kontroverzním antropologem Napoleonem Chagnonem či s Johnem Marshalllem): „Musíte vzít své



ego a prostě ho zahodit do odpadkového koše, protože při opravdové spolupráci vám moc dobře nepomůže.“ (in Ruby 2000: 123) Jenže právě tento požadavek na potlačení vlastní individuality a vzájemný respekt, které jsou prvotní podmínkou spolupráce ve střížně, připomínající izolované a výbušné prostředí ponorky, je obtížné splnit. Navíc většina etnografů logicky trvá, alespoň v počátcích vzájemné spolupráce, na své přítomnosti ve střížně a velmi nerada se vzdává natočeného materiálu. Nejráději by do filmu zapracovali vše, co bylo natočeno, a často mají tendenci k dotáčení dalších scén. Nárůst pořízeného materiálu je vykoupen nekonečnými a mnohdy vypjatými debatami ve střížně, které se točí kolem jediného tématu – eliminovat. Nakonec je film stejně určen konkrétní či aproximativní stopáží, která vychází z distribučních požadavků (např. formáty televizních programů, požadavky filmových festivalů) i z odhadu schopností potenciálních diváků.

### **Proměny technologií a jejich dopad na proces tvorby**

Jedním z nejviditelnějších důsledků prozatím všech technologických proměn je to, že kamery snímají a zaznamenávají vše a všude a nejistí filmaři této možnosti využívají a odsouvají tak podstatná rozhodnutí na pozdější dobu, do střížny. Růst hodin denních prací (hrubého natočeného materiálu) není vůbec novým problémem. Čelíme mu od počátku 60. let 20. století, od technologické revoluce, spojené s již zmiňovaným Jeanem Rouchem a hnutím cinéma-vérité či direct cinema. Již tehdy se jasně ukázalo, že každé zlevnění filmové výroby a rozšíření dostupnějších, lehčích a snáze ovladatelných technických prostředků vede k tomu, že filmaři „točí všechno“ a stopáž pořízeného materiálu astronomicky převyšuje výslednou stopáž filmu. Tím se ale zásadně přesouvá zodpovědnost členů filmového štábu v jednotlivých fázích procesu tvorby. Rozhodnutí, co točit, kdy a kam zamířit kameru, tedy co ve filmu ukázat, je odsunuta do střížny. Práce režiséra jako zodpovědného tvůrce filmu, bezprostředně ovlivňovaného prožívanou situací a zároveň působícího na samotné natáčení, je delegována na dobu, která může být od samotného natáčení značně vzdálená časově i geograficky, a na zcela jiný způsob tvůrčích interakcí. Role stříhače získává na důležitosti, zatímco úloha kameramana se marginalizuje. Kameraman má, pokud možno, natočit všechno, „aby bylo z čeho vybírat“. Z partnera, podílejícího se na dramaturgických rozhodnutích, se stává řemeslník, který co možná nejdokonaleji pořídí maximální množství materiálu, aniž by spolurozhodoval o způsobu

jeho použití. Přitom právě povědomí o tom, jak má být určitý záběr ve filmu zasazen, v jakém kontextu výsledného celku, pomáhá kameramanovi rozhodnout o způsobu snímání. Bez tohoto vědomí je odsouzen namnoze k tvorbě esteticky snad dokonalých, ale indiferentních, jakkoli použitelných záběrů. Toto tvrzení nelze generalizovat – kameraman konkrétním způsobem snímání do značné míry ovlivňuje samotnou skladbu díla a práci ve střížně. Požadavek, spíše však nepromyšlená běžná praxe, vedoucí k téměř nepřetržitému natáčení „všeho“, však zcela zjevně komplikují proces postprodukce a mohou odvádět pozornost od podstatných momentů, ztracených v hrubém materiálu a zapomenutých či opomenutých při zdlouhavé a úporné dřině, kdy se tvůrci „brodí“ množstvím materiálu, nebo se v něm spíše „topí“. V této souvislosti stojí za připomenutí původní metoda neustále připomínaného Roberta Flahertyho: nejen že byl každý jeho záběr pečlivě připraven a poté inscenován,<sup>13</sup> ale vyvolané denní práce byly průběžně promítány protagonistům a konfrontovány s jejich názory a nápady (Barbash-Taylor 1997: 87). Vzájemné obohacování, sdílení procesu tvorby zúčastněnými, je v době, kdy filmaři mnohdy pořizují stovky hodin záznamu, zcela nemyslitelné. O to více platí, že z téže snímané situace a dokonce ze stejného materiálu lze pořídit nekonečné množství rozdílných filmů. Nejde tu jen o množství variant nebo verzí jednoho díla, ale o sémantický problém paradigmatických a syntagmatických operací, které zcela zásadně promění smysl díla. Autenticita zažívaného a zakoušeného a její otisk v díle samotném, tedy vnímání autority tvůrců, jejich situace a názorů se tak mohou rozpliznout v bezbřehých debatách v teple a pohodlí střížny.

Druhým fenoménem, podstatně pozměňujícím proces tvorby, je ona „instantnost“, okamžitá dostupnost a všudypřítomnost pohyblivých obrazů. Dřívější praxe předpokládala jasně oddělené fáze vzniku filmu. Příprava, natáčení a obrazová a zvuková postprodukce se odehrávaly ve vymezeném čase na určených místech, mnohdy značně geograficky vzdálených. V několika posledních letech, kdy je možné instalovat funkční stříhový software do běžného přenosného počítače, přestává být střížna oním uzavřeným prostorem s tajemnou atmosférou. Materiál je zálohován z paměťových karet kamery večer po natáčení v hotelovém pokoji či ve stanu. Okamžitě může být tvůrci prohlížen a řazen třeba při snídani. To má vedle nesporných výhod i své stinné stránky a jednou z nich je opět nárůst hodin denních prací. K tomu se řadí všudy-

přítomný internet a rozšířený zvyk pouštět si nejrůznější videa z různých webových stránek. Proces tvorby je ve velké míře ovlivňován nepřetržitou konfrontací výsledků vlastní práce s dalšími produkty kolujícími v kyberprostoru. Ten vstupuje do postprodukce jako zdroj dalších obrazů – součástí mnoha filmů se stávají záběry stažené z internetu, záběry z webových kamer přenosných počítačů a tabletů, z mobilních telefonů, záběry pořizované a posílané třetími osobami. Autorita kameramana a požadavek kvality obrazu jsou tak nadále rozměňovány. Dílo se stává prostorem směny obrazů, jejichž kvalita už není poměřována estetickou hodnotou, ale hodnotou sociální.

### **Nadprodukce obrazu a percepční stereotypy**

V první dekádě nového tisíciletí došlo k převratnému zrychlení kontinuálního procesu zdokonalování záznamových technologií. V dějinách kinematografie lze vysledovat snahu po neustálém zdokonalování kvality reprodukováného obrazu i zvuku a zároveň tendenci zmenšování a zjednodušování záznamových přístrojů. Velkým převratem bylo zkonstruování lehkých synchronních zvukových kamer na šestnáctimilimetrový filmový materiál na přelomu 50. a 60. let 20. století. Je příznačné, že inspirátorem tohoto převratného technického vynálezu, který ve spojení s páskovými magnetofony pro synchronní záznam zvuku ovlivnil dějiny kinematografie, například umožnil vznik filmů francouzské nové vlny a proměnil filmovou řeč, byl právě Jean Rouch. Dalšími důležitými kroky byl vývoj v oblasti elektronického záznamu obrazu a zvuku, zkonstruování camcorderů, spojujících elektronickou či televizní kameru se záznamovým elektronickým zařízením v jeden aparát v 80. letech a následná digitalizace. V posledním desetiletí pak pokročila miniaturizace kamer, stříhat lze na jakémkoli běžném přenosném počítači, tedy kdekoli. Postprodukční postupy rozšiřují možnosti dalšího zpracování a úprav obrazu i zvuku, velmi kvalitní natáčení umožňují i fotoaparáty. Kromě nesporných výhod přináší technologický pokrok i nové otázky. Dochází k rozostření rolí, identifikovaných aparátem. Profesionální kamera coby rekvizita, která umožňuje účastníkům natáčení pochopit úlohy aktérů, rychle mizí. Paradoxní situace, reflektovaná některými tvůrci etnografických filmů, kdy akt natáčení je do jisté míry pro účastníky „ospravedlněním“ či vysvětlením jejich přítomnosti, popsany v literatuře, se stírá. V době jasně rozpoznatelných profesionálních kamer platilo, že smysl činnosti etnografických filmařů byl „srozumitelný“, snadno rozpoznatelný, skrze jasné znaky – rekvizitu (kameru,

mikrofon) dešifrovatelný, jako standardní reprezentace fyzické práce, na rozdíl od abstraktní povahy intelektuální práce vědecké, jak si všiml během své terénní práce s kamerou francouzský antropolog Marc Henri Piault: „Používání záznamových přístrojů v terénu je často odmítáno s odůvodněním, že by mohly způsobovat potíže, ne-li dokonce znepokojení u zkoumaných osob. Ve skutečnosti, hlavně tam, kde se antropologie rozvíjela v populacích bez písma, mi připadají nástroje papír/tužka mnohem více zneklidňující, neboť jejich používání může snadno evokovat magické praktiky. Naopak opakovaná přítomnost rozměrného zařízení, jakým je kamera a/nebo magnetofon se mi zdála uklidňující vzhledem k přijímání mé činnosti antropologa: tyto *nástroje* byly známkou práce v běžném slova smyslu, znaky, umožňujícími lépe přijmout etnografický výzkum, vždy těžko pochopitelný. Jsem přesvědčen, že ať už vnímá domorodec aktivity antropologa jakkoli, fakt, že pracuje s viditelnými a překážejícími nebo těžkými přístroji, usnadňuje jeho přijetí a zahrnutí do společného pracovního procesu. Naopak tiché pozorování a jednoduché zaznamenávání poznámek na papír nebo do tajemného sešitu mohou působit znepokojujícím dojmem, jako snaha o uchopení či vniknutí okultního charakteru.“ (Piault 2000: 19) Podobnou zkušenost jako citovaný Marc-Henri Piault učinil i David MacDougall: „Tvrdím, že občas se lidé mohou chovat přirozeněji, když jsou filmováni, než v přítomnosti běžného pozorovatele. Člověk s kamerou má jasně pochopitelnou práci, totiž natáčet. Těm, které natáčí, je to jasné a nechávají ho pracovat. Je zaměstnán svou činností, napůl skryt za přístrojem, je rád, že jej nikdo nerozptyluje. Kdyby tu byl jako návštěvník, který zjevně nemá nic na práci, měl by se mu někdo věnovat, zabavit ho jako hosta nebo přítele.“ (MacDougall 2003: 119– 120) Kamera a s ní spojený akt natáčení, všem srozumitelný, se tedy paradoxně může stát tím, co pomůže „skrýt“ filmařovu přítomnost. Natáčení se stává specifickým příkladem zúčastněného pozorování, kdy si každý hledí své práce a tak vnímá i ostatní. Všichni, včetně filmaře, jsou spojeni účastenstvím na běžných činnostech, které každému přísluší, filmař v očích těch, které natáčí, nedělá nic mimořádného, ale to, co musí dělat, „za co je placen“, proč tu vůbec je přítomen. V době, kdy kdokoli točí cokoli, nelze snadno rozlišit situaci vzniku filmového díla a stále rozšířenější záznam, určený pro pobavení kamarádů i neznámých lidí ve virtuálním internetovém společenství. Samotnému aktu natáčení tak je upřen význam a sociální důležitost procesu zobrazování, které byly dosud repre-

zentovány filmovou technikou. Úkoly i status kameramana se mění úměrně ke změnám ve velikosti přístrojů i k jejich běžnému rozšíření (vizuálně dnes nelze u mnoha zařízení na první pohled rozlišit mezi profesionálním vybavením a běžnou spotřební elektronikou, při natáčení fotoaparátů splývá akt fotografování a natáčení, které ovšem historicky byly nositeli jiných významů). Film lze stříhat na přenosném počítači v kavárně či u jídelního stolu, což opět zásadně proměňuje sociální význam původního uzavřeného prostoru filmové střížny jako místa koncentrovaného soustředění, potenciálního konfliktu i tvůrčího vypětí. Prakticky neomezené distribuční možnosti na internetu zpřístupňují obrovské množství audiovizuálních produktů potenciálním divákům v globálním kontextu. Miniaturizace nástrojů v důsledku vede k devalvací a degradaci řemeslných kompetencí. Důsledkem je i otupení diváckých estetických nároků a klesající očekávání diváka.

### Potřebujeme etnografický film?

Etnografie byla vždy motivována specifickými potřebami v dobovém společenském kontextu. Sběratelství „exotických“ artefaktů bylo součástí koloniálního paradigmatu a evolučních rasových teorií. Folkloristické aktivity souvisely s konceptem národa, tvořeného etnickou či jazykovou skupinou, a proto byly doceněny především v dobách rozkvětu nacionalistického paradigmatu. S paradigmatem materialistické vědy zase souvisí následující definice etnografického filmu: „Národopisný film, který má splňat požadavky a potřeby vědy, musí sa budovať a vytvárat' priamo vo vedeckej inštitúcii. Poslaním takého vedeckého filmu je slúžiť iba vede. A preto aj jeho jazyk, gramatika a poetika musia podliehať zákonitostiam vedy. Emocionálna pôsobnosť vedeckého filmu nie je prvoradá, ba dokonca ani nie je nevyhnutná. Keďže v národopisnom filme predmetom záujmu je človek a neraz aj krása jeho umeleckého prejavu, národopisný film sa nemôže absolútne uzatvárať pred pojmom krásna. Je to však krásna inej kategórie, krásna obsiahnutá v potenciáli snímaného materiálu, a nie ako výsledok umeleckej filmovej štylizácie podliehajúcej druhove iným estetickým zákonitostiam.“ (Slivka 1967: 4) Pro odpověď na otázku, co je to vlastně etnografický film, je třeba především hledat a redefinovat aktuální smysl etnografie, etnologie, antropologie. Směřování vědních disciplín je závislé na převládajících dobových paradigmatech, vymezujících konkrétní sociální kontext.

Francouzský antropolog Mouloud Boukala dal své práci o dispozitivu antropologického filmu podtitul *Proces*

(*znovu*) *promýšlení antropologie* (Boukala 2009). Dispozitiv je v antropologii i filmu (jakož i v dlouhém historickém vývoji významu a vnímání tohoto pojmu od jurisdikce přes vojenství po filozofii Michela Foucaulta či psychoanalýzu) klíčovým momentem „rozdání karet“ či popisem „výchozí situace“: „Jedni si za tímto slovem představí průmysl, místo (kinosál), jiní umění, pole, kontinent. V každém z možných významů dřímá pokušení, potenciální příslib. A přesto se při pohledu na roli, přisouzenou filmu v rámci společenských věd ve Francii, rýsuje *jasná tendence*. Film je nedocenen. [...] Nedůvěra vůči obrazům vládne, jako bychom jim neměli, ani nesměli důvěřovat. Nedůvěra je posilována tím, že se rodí z nemožnosti. Většina vědců ve společenskovědních oborech nemá žádné filmové vzdělání. Bez znalostí dějin a teorie obrazu, kritické analýzy filmu, bez filmové kultury je těžké brát vážně zneklidňující objekty, kterými jsou obrazy a zvuky.“ (Boukala 2009: 27–28) Přitom jsou zmíněné obrazy a zvuky všudypřítomné, přístupné každému a přestávají být znakem určitého statusu či role. Zlevňování technických prostředků a nové, dostupnější digitální technologie zcela eliminují ekonomicky zdůvodněnou nerovnováhu v rozložení moci „před“ a „za“ kamerou a umožňují předat filmový aparát (Jean Rouch a jeho pedagogická a organizační role při vzniku afrických národních kinematografií) těm, na které dosud mířil objektiv a kteří se navíc v posledních letech sami zmocňují audiovizuálních možností zobrazení a zcela zásadně proměňují původní dispozitiv. „Domorodá média“ napomohla plně rozvinout paradigma dekolonizace a skupinové emancipace a etnografický film tak naplňoval důležité dobové poslání od počátku 70. let 20. století.

O dvě desetiletí později řeší antropologie jiné společenské zadání. George Marcus vyslovuje tři požadavky, které mají být brány v potaz při konstruování předmětu etnografického výzkumu – konstrukci prostoru, času a perspektivy pohledu. Další tři požadavky definují analytickou pozici a přítomnost etnografa v rámci textu – dialogické uchopení analytického konceptu, zdvojení pohledu a kritické překrývání možností (Marcus 1994: 37n). Na základě těchto předpokladů badatel zkoumá, jak jsou různé identity utvářeny na základě turbulencí, fragmentů, mezikulturních referencí a lokálních intenzifikací globálních možností a představ (Marcus 1994: 43). Deteritorializace kultury nahradila figuru homogenní sídelní komunity, tradiční historický diskurz, ustavující jednotlivé společnosti, je vytěšňován utvářením kolektivní paměti, pružně reagující na okamžité potřeby, polyfonie zmnožuje hlasy z perspek-

tivy třídní, genderové nebo hierarchické. Klasické koloniální etnocentrické paradigma moci etnografa, popisujícího objekt ze své perspektivy a přivlastňujícího si objekt srovnáváním s vlastními standardy se rozpadá a etnograf zahrnuje a do určité míry přebírá diskurzivní rámec jiného do svého vlastního diskurzu. Zdvojením pohledu se problematizuje primární koncept „jinakosti“ v etnografii. Kritické zahrnutí možných, alternativních či okrajových cest doplňuje a problematizuje tradiční pohled na společnost, charakterizovanou jednotnou strukturou vztahů, chování a vnímání světa. Všechny zmíněné strategie jsou vlastní kinematografickému médiu a v lineární struktuře psaného vědeckého textu se nevyskytují. Struktura filmu tedy odpovídá v mnoha ohledech lépe potřebám postižení moderní společnosti než tradiční psaný text. Marcus navrhuje převzetí některých postupů a konceptuálních nástrojů filmové řeči, jmenovitě montáže, střihové skladby, při konstruování (post)moderního vědeckého textu. Vychází z teorií o ovlivňování moderní literatury (podle některých teoretiků i moderního výtvarného umění) filmem od počátku 20. století.

V teoretické diskusi jde o podnět k hledání možných řešení „krize reprezentace“, v každodenní terénní praxi lze však zmíněný poznatek zúročit hlavně těsnějším sepětím a dialektickým propojením dvou zdánlivě neslučitelných struktur: filmového díla a teoretické reflexe, jako jednoho výstupu konkrétního výzkumu. Nové technologie pak přinášejí během první dekády nového tisíciletí ideální nástroj k rozvíjení původních postulátů Göttingenského institutu, myšlenek Margarety Meadové či postupů sekvenčního, nepřerušovaného natáčení Timothy Asche: film i příslušný vědecký text mohou být provázány a v jejich vzájemném propojení se vyjeví ještě další, nová kvalita. Digitální technologie, úložné síti a interaktivní možnosti sledování a vstupování do vzájemných vazeb, Meadovou zmiňované navracení k původním dílům a jejich znovupromyšlení otevírají cestu neustálému rozvíjení díla a myšlenek, jsou **zobrazením** samotného kognitivního procesu. Strukturální prolínání a doplňování podnětů a myšlenek ve virtuálním prostoru digitálních technologií iniciuje nové, divácké i čtenářské, dobrodružství v konceptu digitálních společenských věd, „digital humanities“: „Dnes si mohou digitální společenští vědci představit prostředky, kterými lze komplexně modelovat podmínky pro interpretaci, takže se dobíráme fundamentálně odlišných představ či ukázek toho, jak zapojení kognitivních procesů čtení, sledování a vyhledávání utváří myšlení. Sdílené prostředí tvorby

kulturních materiálů vyzývá k analýze a popisu vzájemné závislosti mezi komunitami myšlení a jejich vyjadřováním. Měli bychom se pustit do modelování prostředí, která podporují kulturní rozdíly spíše, než je jen zaznamenávat... Dekolonizace vědění v nehlubším smyslu se dostaví jen tehdy, kdy umožníme lidem vyjádřit jejich jinakost, rozdílnost a je samé skrze skutečné sociální a participativní formy kulturní tvorby.“ (Burdick 2012: 91)

### **Konzumní divák, komerční antropolog**

V souvislosti s jazykem postmoderní antropologie se David MacDougall zmiňuje o požadavku aktivního zapojení čtenáře do interpretativního procesu: „V podstatě to vyjadřuje nespokojenost se staršími modely a posouvání hranic antropologického poznání – potřebu překročit dosavadní koncepcí reprezentace k tomu, co Tyler nazval ‚evokace‘ a Barthes ‚figurace‘.“ (MacDougall 1997: 288) To je experimentální pole, které film a další vizuální média přinejmenším nabízejí antropologii.“ (MacDougall 1997: 288) Barthesův pojem figurace souvisí nikoli náhodou s tělesností: antropologie obrací svůj zájem k emocionalitě, tělu, smyslům, genderu, identitám a zároveň i k otázce času a časovosti. Jmenované kategorie jsou bytostně spjaty s podstatou filmového či audiovizuálního média: podstatou filmu je pohyb, tedy časový průběh události; film dokáže zobrazit čas, je jeho tvůrčí, imaginativní reprezentací; film operuje emocemi a slouží mu k tomu psychologické principy identifikace diváka (s postavou, příběhem, situací).

Současná záznamová zařízení a postprodukční možnosti a postupy vedou až k nereálné dokonalosti současného zobrazení. Obraz může být pozměněn, „vyčištěn“ a vycizelován tak, že napodobuje estetické kvality reklamních obrazů (ty vděčí za svou dokonalost především množství času, energie a prostředků, které jsou investovány do pouhých několika, převážně třiceti vteřin výtvoru). Vliv je patrný na všech kinematografických i televizních žánrech. Technické standardy a požadavky na kvalitu obrazu neustále rostou přímo v protikladu s převládajícím způsobem jeho distribuce: dokonalé pohyblivé obrazy s nejvyšším rozlišením pro velká plátna a olbřímí televizní obrazovky jsou v převážné většině sledovány na monitorech přenosných počítačů a ještě menších mobilních zařízeních, tabletech či mobilních telefonech, takže kvality obrazu nelze vůbec ocenit. Stačí tedy předložit simulakrum, termín, kterým Jean Baudrillard označuje produkt, který „se tváří jako...“.<sup>14</sup> Tomu vycházejí vstříc výrobci technolo-

gií (kamery, stříhová zařízení a záznamové formáty, které jsou označovány jako „poloprofesionální“, jsou dozajista simulakrem jako cokoli, co není skutečné, ale napůl, „jen jakoby“), i sami diváci, kteří se spokojují se simulakry, audiovizuálními produkty, vydávanými za skutečná díla. Dokumentární filmy napodobují převládající estetiku i strategii utváření simulaker zčásti proto, že jsou k tomu nuceny akviziční politikou televizních společností v rámci tvrdého konkurenčního boje, zčásti snad bezděčně tím, že někteří tvůrci, odchovaní sledováním mainstreamové produkce, přejímají její estetické normy. To se děje i v rovině narativní: zaklínadly televizních producentů a dramaturgů jsou kategorie, vzešlé z evropské kulturní tradice: příběh, objevování, pátrání, záhada. Dopad na tvorbu je fatální: dramaticky nasvícení vědci nás hluboko posazeným hlasem informují o fantastických objevech a hypotézách, které musí dokázat navzdory nepochopení vědeckého světa, proto se vrhají do inscenovaných dobrodružství, slídí po stopách záhad, které žádnými záhadami nejsou, ve vykonstruovaných nablýskaných obrazech nereálného světa. Světa stejně vyhaného jako vykonstruovaný imaginární svět reklamy. Vzhledem k tomu, že jde o převažující způsob zobrazování v oblasti televizních produktů, hlásících se k etnografickému filmu, jde o alarmující fakt. Snad by šlo tuto situaci přejít, pokud by se jednalo o strategii vědců, kteří se snaží vytvořit „reklamu“ svému vědeckému oboru. Problém tkví v bezostyšném, vykalkulovaném či ignorantském přístupu mnoha zúčastněných badatelů, kteří tyto reklamní vykonstruované „příběhy“, poplatné koloniálnímu dědictví v zobecňování západních narativních struktur, globálně reprodukují v popsaném modelu a vydávají je za etnografické filmy. V době, kdy se těžiště konzumní ekonomiky přesouvá do oblasti masových médií, komunikace a zábavního průmyslu je příznačné i logické, že i věda bude vtahována do kolotoče a bude se stávat součástí show. Součástí spektakulární soutěže, plné měřitelných výkonů, filmových festivalů a nejrůznějších způsobů zviditelňování jsou i různé strategie vědců, bojujících o sociální status. Medializace, tedy situace, kdy se badatel rozhodne stát zbožím v masmediálním cirkusu šoubyznysu, je dozajista snazší cestou k cíli, než vsadit na velmi nejistou cestu mravenčí vědecké práce, jejíž výsledky budou známy jen úzké odborné komunitě, byť třeba budou mít dějinný dopad. Pokud chce tedy tvůrce etnografických filmů, vědec i filmař, dosáhnout onoho chvilkového světového úspěchu, spojeného s určitým společenským statusem „známé osobnosti“, dnes označované odporným

termínem „celebrita“, musí ze své profese i fyzické osoby učinit zboží, uplatnitelné dle aktuální poptávky masmediálního trhu. V současné době „frčí“ dramaticky nasvícení antropologové v pološeru, mluvící hluboko posazeným hlasem o „tajemství“, „záhadách“, zajetí či jiných dramatech (kanibalismus asi teprve přijde do módy, to budou antropologové „k sežrán“).

Dominantní styl audiovizuální produkce, založený na rychlém rytmu a prvoplánovém jasném sdělení, spolu s lineární narativní strukturou odvíjejícího se příběhu, scelené jednoznačností propagandistické a reklamní struktury, vytěsňují samu podstatu filmového zobrazení, kterou je postižení času a pohybu, fyzického i duševního, v jejich trvání. Mnohé filmové teorie upozorňují na dostředivost filmového díla: divák je situován uprostřed a vše se k němu soustřeďuje – k jeho pozici je vztažena konstrukce filmového prostoru, filmového času, diegetického světa příběhu i psychologie postav. Divák pobývá „uvnitř“ filmu a má možnost identifikovat se se zobrazeným světem a konfrontovat s ním svou dosavadní zkušenost. Divák, který je odsouzen do třetí osoby pozorovatele, kolem něhož nepřetržitě plyne proud obrazů od začátku k jasnému cíli, nemůže být vpuštěn do filmu jako jeho spolutvůrce, účastný svou duševní aktivitou na filmovém podniku. Audiovizuální produkty, které ho do pasivní role zahánějí, tedy nenaplňují smysl zmíněného podniku. Etnografové i filmaři, kteří nekriticky přejímají a dále reprodukují tyto trendy, zpochybňují samu podstatu (nejen etnografického) filmu, chápaného jako prostor pro „myšlení filmem“ (srov. Petříček 2009).

Specifickým problémem zjednodušování a zlevňování audiovizuálních technologií, odvrácenou stránkou „demokratizace“ média, je trend protichůdný oněm výše zmíněným „vycizelovaným“ obrazům. Kamery se může zhostit kdokoli, to však neznamená, že je kameramanem. Ve spojení s možností prohlásit se „antropologem“ může vést toto chování ke kontraproduktivním výsledkům. Nedostatek prostředků i umíněná snaha prosadit svůj projekt vedou mnohdy ambiciózní jedince k tomu, že se pokusí vytvořit své dílo sami. Zajisté je to legitimní způsob, jak dosáhnout cíle, Robert Flaherty a mnozí jiní šli stejnou cestou. Je ale nutné uvědomit si úskalí, kterým je tento způsob tvorby vystaven. Filmová tvorba, tak jak se od roku 1895 během prvních dvou dekad své existence ustavila, je v naprosté většině týmovou spoluprací. Solitér nejenže musí zvládnout technické profese kameramana, zvukaře či stříhače, technologickými novinkami a digitální

postprodukcí zjednodušené jen zdánlivě, ale hlavně musí umět konceptualizovat své myšlení skrze film či audiovizuální médium. Dosáhnout toho vyžaduje stejně dlouhou a mnohdy bolestivou praktickou zkušenost jako stát se skutečně dobrým antropologem. Nelze popřít existenci výjimečných jedinců, kteří bravurně zacházejí s filmem zcela intuitivně, vzhledem k frekvenci geniálních individuálních vloh ve společnosti je přece jen nutné připustit, že filmařem se bez dlouhodobé dřiny, zkušenosti, kritického studia filmové historie i současné tvorby stát zkrátka nelze. Nejde jen o ony roztřesené záběry, které se stávají ve své sofistikované podobě součástí mainstreamové filmové estetiky či nesrozumitelný zvuk, který lze osvětlit titulky. Jde především o prvotní volbu, stojící před každým, kdo se do filmu pouští: proč musím zvolené téma ztvárnit právě filmovými prostředky. Proč to nejde jinak, co mi filmové výrazivo umožní plně a jedinečně rozvinout vzhledem k tématu a situaci a jaké specifické prostředky filmové řeči k tomu použiji. Odpověď je zdánlivě jednoduchá a vychází z toho, co je schopen nejen zachytit, ale i tvůrčím způsobem zobrazit, tedy vizuálně promýšlet, právě a jenom film: pohyb a čas, tedy rytmus, interval, plynutí, zvrát, a to v celé komplexitě zakoušené lidské tělesnosti.

### **Tvůrčí experiment**

Zmíněné „digital humanities“ lze vnímat jako paralelu uměleckého experimentu v oblasti společenských věd. Tvůrčí experiment, konstituující společný prostor pro vzájemné setkávání a poznávání i sebepoznávání nebo sociální akci, lze realizovat právě tak filmovými prostředky, jako mnoha jinými způsoby, a internet je jedním z nejdůležitějších distribučních kanálů, má-li mít akce co nejširší dopad.

Jednou z cest moderního umění je osahávání a zakoušení světa prostřednictvím uměleckého experimentu. Smyslem není ani tolik výsledné umělecké dílo, to jen symbolizuje a završuje celou cestu tvůrčího procesu. Jak již bylo zmíněno, každá doba vnáší do antropologie aktuální paradigma, související s uspořádáním společnosti. Jedním z aktuálních témat je utváření identit a jejich zmnožení, propojování současného světa a vnímání dominantních diskurzů, v nichž obraz hraje stěžejní roli. V globalizovaném světě, formovaném už nikoli tržními vztahy, ale mechanismy virtuálních finančních trhů, kdy lidská osobnost, lidská práce a její výtvoři, individuální rozdíly i rozdíly mezi skupinami prakticky ztrácejí význam, člověk je redukován na „lidský zdroj“ a poměřován výko-

nem, především však kapacitou své spotřeby, vystává nové téma, společné umělcům, vědcům, filozofům. Odvěká otázka po smyslu bytí tváří v tvář reifikaci a unifikaci, redukcí hodnot na věci – zboží, peníze a lidí na klienty, kterým je nabízeno ke koupi zcela vše, včetně štěstí, mládí a krásy, vystává jako pole pro hledání smyslu, konfrontace vzájemných pohledů, názorů, průniků v tvořivém experimentu, v němž identita hraje, zdá se, ústřední roli sebevymezení a sebedefinice. Problematika identit je aktuálním terénem pro antropology a stává se i herním prostorem umělecké performance. Jejím výsledkem pak může být kromě estetického zážitku všech zúčastněných i setkání, které by se jinak nikdy nerealizovalo, sociální interakce, vzájemné poznávání různých úhlů pohledu či hledisek, společenský dialog či roztržka, z praktického hlediska potom například ovlivnění lokální komunální politiky, dopady na územní rozvoj apod. Umělecká akce svede dohromady lidi, kteří by se jinak nepotkali a je zámkou k rozpoutání společenské debaty: „...,poznání vzniká skrze zkušenost spíše než pouhým předáváním a smyslem je aby se poznání spíše ‚vyjevilo‘, než aby bylo jednoduše nalezeno a aby bylo vtěleno do ‚výsledného produktu‘.“ (Schneider – Wright 2010: 11)

Výsledků takto pojatého experimentu se v rovině, související s aplikovanou antropologií, mohou zmocnit politici, aktivisté, nezávislé občanské iniciativy, státní správa, sociální pracovníci a mnozí další, tato otázka zůstává z hlediska experimentu (uměleckého i vědeckého) irelevantní stejně, jako vztah základního fyzikálního výzkumu k výrobě jaderných zbraní. Přesto je ale etická rovina experimentu zásadní problematikou, kterou je nutné řídit veškeré kroky, v tomto konkrétním případě s přihlédnutím k ožehavé problematice sociálního a etického kontextu. Marcus se zamýšlí nad kritikou site-specific projektů, adaptujících metody antropologického terénního výzkumu, kterou vyslovil Hal Foster v článku *Artist as Ethnographer?* z roku 1995. Foster rozebírá klasické Malinowského schéma terénního výzkumu jako místo mizanscény, definující oblasti marginality a jinakosti, kterých může být zneužito k subverzi lokálního kontextu k ospravedlnění mocenských pozic a dominantní kultury: „V této kulturní politice marginality ustavené uměleckým dílem vidí Foster druh ideologického patronátu, před kterým varoval Walter Benjamin.“ (Marcus 2010: 85) Fosterova kritika míří též k nebezpečí povrchnosti, s níž si site-specific projekty vypůjčují metody antropologického terénního výzkumu k uměleckým a estetickým cílům, aniž by aspirovaly na

požadavky na hloubku porozumění, na kterém je tato metoda založena. Umělci se tak snaží získat a zužitkovat symbolický kapitál, který jim nepřísluší, a snadno sklouznou do nebezpečí zneužití své dominantní role z pozice autority v rámci projektu. Je tedy nutné mít při realizaci obdobných projektů, odkazujících k metodám antropologické práce a opírajících se o její (skutečnou či předstíranou) vědeckou autoritu, na paměti odlišnost různých diskurzů, které se v rámci projektu odehrávají. Jde zde o diskurz moci, estetický diskurz, o mezikulturní, případně mezietnický dialog a množství dalších perspektiv, které mohou být snadno zneužity.

Účastníci experimentu, spojujícího uměleckou performanci s antropologickým přístupem (jehož finálním cílem je porozumění na základě sdílené zkušenosti) musí respektovat zásady obou disciplín, vědecké i umělecké, a nemohou dosahovat svých estetických cílů a tvůrčích záměrů na úkor uplatňovaných vědeckých metod nebo prosazování své dominance s odvoláním na autoritu, kulturní či symbolický kapitál, kterým disponují. Tento typ projektů rozšiřuje možnosti uměleckého vyjádření a obohacuje aparát vědeckých metod o nové způsoby práce, vedoucí k rozvíjení možností poznání a zakoušení lidského bytí, mezilidských vztahů a sociálních struktur, k objevování způsobů konstrukce identit, k dekódování různých způsobů práce lidské imaginace, k rozkrývání vědomých i nevědomých struktur. Musí být však důsledně založen na dialogu a rovné spolupráci a zároveň je nutné učinit veškerá opatření pro to, aby dosažené výsledky nebyly snadno zneužitelné v jiných typech diskurzů (zejména ideologických a politických). Vzájemně obohacující spolupráce slovy inspirativního klasika G. Marcuse znamená, že „diskuse mezi antropology a umělci o jejich oboustranném zájmu o terénní práci může vést dál až ke klíčovému okamžiku spolupráce vedoucí na jedné straně ke zpochybnění tradičních způsobů terénního výzkumu v antropologii, k čemuž nevyhnutelně dojde, a na druhé straně k ustavení praktik vedení terénního výzkumu v rozličných konfiguracích v závislosti na různých specifických uměleckých oborech a praktikách.“ (Marcus 2010: 94)

Vícevrstevnatost etnografického filmu a nabízení různých úhlů pohledu nezbavuje autora zodpovědnosti za dílo a jeho smysl. Některé interpretace postmoderních metod a přístupů kritizují mnohoznačnost vyznění textů, evokující až „alibismus“ autora. Proto je důležité připomenout, že autor je v textu, tedy i v etnografickém

filmu přítomen (někdy přímo fyzicky v obraze či zvuku, vždy však skrze své autorství). Již bylo zmíněno, že tvůrce není jen individuální bytostí, nadanou subjektivním pohledem, jedinečnou životní zkušeností, psychickým ustrojením, které určujícím způsobem ovlivňují zakoušení a vidění světa, ale je zároveň bytostí sociální, podmíněnou množstvím institucí od rodiny, přes školy, ústavy, provádějící profesní přípravu a neustále konfrontovanou s dominantními diskurzy konkrétní společnosti. Protnutí všech těchto vlivů, vtělené do výsledného díla, se ovšem projeví až v okamžiku konfrontace díla s divákem a jeho osobní i sociální zkušeností. Filmové teorie zdůrazňují nemateriální podstatu filmu: film je optickou iluzí, vzniká v okamžiku projekce v mysli diváka. Je to nepřetržitý proud obrazů a zvuků, jejichž význam se utváří v kontextu jejich sledování, v závislosti na tom, jak utkví divákovi v paměti: nelze se k myšlenkám či dílčím částem struktury vracet tak snadno, jako u psaného textu či jiných, materiálně ukotvených druhů textů či uměleckých děl.<sup>15</sup> Percepce filmu je silně závislá i na okolnostech jeho sledování. Na jedné straně jsou tu individuální subjektivní faktory: okamžité rozpoložení diváka, jeho schopnost soustředění, pozornost, nálada, tedy to, co Jacques Aumont s odvoláním na Christiana Metzeho nazývá „fenomény afektivní účasti, jež jsou paradoxně podporovány relativní neskutečností (nebo spíše nemateriálností) filmového obrazu.“ (Aumont 2005: 108) Na straně druhé jsou to technické podmínky a kontext projekce, které určujícím způsobem ovlivňují vyznění díla (kvalita obrazu i zvuku, způsob reprodukce obrazu – plátno, obrazovka, velikost monitoru či displeje, místo a institucionální kontext projekce – festival, veřejný prostor, kino, dopravní prostředek, kavárna, postel – tam všude se dnes setkáváme s aktem sledování filmu). Aumont připomíná i neoformalistické výzkumy Davida Bordwella, který se zabývá vymezením „fungování“ pozorovatele tváří v tvář filmovému vyprávění v rámci kognitivních procesů a zdůrazňuje tak i sociální charakter filmového diváka, jenž „je tak pro něj [tedy pro Bordwella], místem, kde se odehrává dvojí rozumová a poznávací činnost: na jedné straně spouští obecné perceptivní a poznávací aktivity, jež mu umožňují pochopit daný obraz, na druhé straně zapojuje do hry vědění a jeho různé formy, jež jsou v jistém smyslu obsaženy v samotném předmětu.“ (Aumont 2005: 110) Akt „dívání se“ zahrnuje tedy komplexní situaci diváka a ustavuje vztah mezi dílem, divákem, autorem a jejich společenským kontextem. V žádném případě nezbavuje

zodpovědnosti ani jednoho z obou aktérů: předpokladem percepce díla je kritické myšlení, předpokladem jeho vzniku pak zaujetí pozice autora, protože „obrazy jsou vytvářeny i proto, aby byly brány vážně a aby jim pozorovatel věřil.“ (Aumont 2005: 111)

Zároveň s formulovaným metodologickým přístupem je pro zodpovědné situování autora nutné nastavit a důsledně dodržovat komplex etických maxim, což jedine

zaručí skutečnou společenskou hodnotu vznikajícího díla a eliminuje nebezpečí jeho zvrhnutí ve vyprázdňené komerční simulakrum, které je charakteristické pro společnost spektaklu, kritizovanou Foucaultem, Baudrillardem i Bourdieuem, charakterizovanou francouzským filosofem (i filmařem) Guy Debordem jako společností, z níž je autentické bytí vytěsněno obrazem: místo sociálních vztahů zaujímá jejich medializace.

#### POZNÁMKY:

1. O marginální roli etnografického filmu v našich zemích svědčí fakt, že filmové školy se mu nevěnují jako samostatnému oboru, i fakt, že filmaři prakticky pomíjejí dosud jediný specializovaný festival antropologicky zaměřených filmů Antropofest. Srv. např. reakce Pavla Boreckého na pátý ročník festivalu (Borecký 2014).
2. Zevrubný výčet zahraničních univerzitních pracovišť, kterým se daří rozvíjet obor vizuální antropologie v rovině natáčení etnografických filmů srov. Petráň 2011. Přes snahy pracovišť na několika univerzitách v České republice nelze zatím uvést významnější výsledky.
3. Akt dívání se opustil kinosály i obývací pokoje, ze společenského aktu se stává osamocenou činností. Kolektivní sledování filmu v letadlech, posléze dálkových autobusech je ve stále větší míře nahrazováno individuálním sledováním, které se stává běžnou součástí např. cestování ve vlacích i autobusech.
4. Téma subjektivity, antropologie jako textu a tedy otázky autorského otisku či zatížení se ve vědecké metodologii objevuje počátkem 80. let v souvislosti s postmoderní teoretickou reflexí oboru.
5. Spolupráce probíhala v době jejich manželství, týkala se výzkumu na Bali a na Nové Guineji. Vzhledem k našemu tématu je stěžejním momentem užití filmové kamery a fotoaparátu při výzkumu, přičemž operátorem přístrojů byl Bateson.
6. K této její metodě (zaznamenávat vše a nepřetržitě), jejíž smysl viděla v „záchranné etnografii“, blíže srov. Mead 2003.
7. Cit. rozhovor in Mead – Bateson 1977.
8. Institut für den Wissenschaftlichen Film (Göttingen), projekt „Encyclopaedia Cinematographica“, zahájený roku 1952 Gotthardem Wolfem. Filmy jsou natáčeny podle přesných a propracovaných postupů a návodů proškolenými pracovníky. Součástí záznamu (byly pořizovány záznamy technologických postupů, některých aspektů ekonomického života, rituálů a tanců) je technická průvodka, upřesňující podmínky i data natáčení i aktuální údaje o snímané populaci. Smyslem tohoto podniku bylo shromáždit co možná nejvíce přesných dat, vyloučit chyby vzniklé běžným vizuálním pozorováním a zpřístupnit tato data pro srovnávací studium. Pravidla

- a metody vyvinuté G. Spannausem v průběhu 50. let 20. století byly ještě dále rozvíjeny G. Kochem, který dokonce doporučoval nesnímat zvuk, který by mohl odvádět pozornost. Podle těchto metod byly pořizovány stovky záznamů, které vybírají z každé situace reprezentativní okamžiky, umožňující taxonomii a komparaci.
9. S odkazem na *Visual Anthropology Review* 10, 1994, č. 1, s. 168. MacDougall přebírá Rubyho provokativní otázku vznesenou v jeho příspěvku v tomto periodiku.
10. Podrobněji srov. Petráň 2011: 209n.
11. Např. současné generace absolventů katedry dokumentární tvorby na FAMU, okouzlení provokativní metodou charismatického vedoucího katedry Karla Vachka, tihnou k metodám, které jsou založeny na vytržení z kontextu, svévolné manipulaci s protagonisty a na velmi jednoduchém principu televizního spektaklu: záznam kohokoli v jakékoli situaci, jakoukoli výpověď či sebeerudovaněji vedený rozhovor lze ve střížně zpracovat tak, aby z člověka, který v dobré víře předstoupil před kameru, byl ve výsledném filmu úplný idiot, směšný šašek či bláznivý blb. Film Drahomíry Vihanové *Proměny přítelkyně Evy* (ČSFR, 1990) je zase příkladem toho, jak protagonista naprosto odmítla svůj obraz ve filmu, ač byl přístup režisérky zcela korektní, možná právě v kontextu jejich původně velmi blízkého vztahu.
12. Všechny filmy natočené v Indii a na Srí Lance byly dokončeny ve zlínských Baťových ateliérech ve Zlíně Elmarem Klosem již po Hackenschmiedově odchodu do emigrace (ateliéry zabrali nacisté v letech 1939–1940).
13. Např. známá fotografie iglů postaveného pro potřeby filmu a přistavného z poloviny k dřevěnému domku (Barbash-Taylor 1997: 25), inscenovaná scéna s lovem tuleně u díry v ledu, rekonstruovaná pamětníky ve filmu *Nanook revisited* (Francie, 1988)
14. Srov. např. Aumont 2005: 99.
15. Autor se tématu věnoval v nepublikované disertační práci *Credo ergo sum, teorie pro iluzionisty* (Bratislava, Vysoká škola múzických umění 2006). Dále k tématu srov. Aumont 2005.

#### LITERATURA:

- Aumont, Jacques, 2005: *Obraz*. Praha: AMU.
- Banks, Marcus – Morphy, Howard (eds.) 1997: *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barbash, Ilisa – Taylor, Lucien 1997: *Cross-Cultural Filmmaking*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Berger, John 1972: *Ways of Seeing*. London: BBC.

- Borecký, Pavel 2014: „Za lepší Antropofest.“ *Blog.Respekt.cz* [online] [cit. 25.2.2014]. Dostupné z: <<http://anthropictures.blog.respekt.ihned.cz/c1-61626000-za-lepsi-antropofest>>.
- Boukala, Mouloud 2009: *Le dispositif cinematographique Un processus pour (re)penser l'anthropologie*. Paris: Teraedre.



- Burdick, Anne et al. 2012: *Digital Humanities*. Cambridge-Massachusetts, London: The MIT Press.
- Clifford, James – Marcus, George E. (eds.) 2010: *Writing Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Colleyn, Jean-Paul 1992: Il faut décloisonner le genre. In: de Clippel, Catherine – Colleyn, Jean-Paul (eds): *Demain, le cinéma ethnographique? CinémAction Condé-sur-Noirea* č. 64, s. 26–39.
- Čeněk, David – Porybná, Tereza (eds.) 2010: *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec: Pavel Mervart.
- de France, Claudine 1982: *Cinéma et anthropologie*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- de France, Claudine (ed.) 1994: *Du film ethnographique à l'anthropologie filmique*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines.
- Foster, Hal 1995: The Artist as Ethnographer? In: Marcus, George E. – Myers, Fred (eds.): *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, s. 300–315.
- Heider, Karl G. 2006 (1976): *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- Held, Jutta – Schneider, Norbert 2007: *Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*. Köln: Böhlau.
- Hockings, Paul (ed.) 2003 (1974): *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter.
- Ingold, Tim 2006: *Rethinking the Animate, Re-Animating Thought*. Ethnos 71, č. 1, s. 9–20.
- MacDougall, David 1997: The Visual in Anthropology. In: Banks, Marcus – Morphy, Howard (eds.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, s. 276–295.
- MacDougall, David 1998: *Transcultural Cinema*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- MacDougall, David 2003 (1974): Beyond Observational Cinema. In: Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. New York: Mouton de Gruyter, s. 115–132.
- MacDougall, David 2006: *The Corporeal Image. Film, Ethnography and the Senses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Marcus, George E. 1994: *The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage*. In: Taylor, Lucien (ed.): *Visualizing Theory: selected essays from V.A.R., 1990–1994*. New York – London: Routledge, s. 37–53.
- Marcus, Georges E. 2010: Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork. In: Schneider, Arnd – Wright, Christopher (eds.): *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford, New York: Berg, s. 83–94.
- Mead, Margaret – Bateson, Gregory 1977: On the Use of the Camera in Anthropology. *Studies in the Anthropology of Visual Communications* 4, č. 2, s. 78–80.
- Mead, Margaret 2003 [1975]: Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: Hockings, Paul (ed.): *Principles of Visual Anthropology*. 3. vydání. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, s. 3–10.
- Petráň, Tomáš 2011: *Ecce Homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Petříček, Miroslav 2009: *Myšlení obrazem*. Praha: Herrmann a synové.
- Piault, Marc Henri 2000: *Anthropologie et cinéma*. Paris: Nathan.
- Pink, Sarah 2007: *Doing Visual Ethnography*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: SAGE Publications.
- Pink, Sarah (ed.) 2007: *Visual Interventions. Applied Visual Anthropology*. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Ruby, Jay 2000: *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Russel, Catherine 1999: *Experimental Ethnography. The Work of Film in the Age of Video*. Durham, London: Duke University Press.
- Schneider, Arnd – Wright, Christopher (eds.) 2010: *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic Practice*. Oxford, New York: Berg.
- Slivka, Martin 1967: Film a národopis. *Národopisné aktuality*, č. 1, s. 1–12.
- Sturken, Marita – Cartwright, Lisa 2009: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.
- Vybíral, Jindřich 2013: Biografická metoda po „smrti autora“. In: Petrasová, Taťána – Platovská, Marie. (eds.): *Tvary, formy, ideje. Studie a eseje k dějinám a teorii architektury*. [Praha]: Artefactum, Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

---

## Summary

### Ethnographic Film: an intersection of scientific and artistic viewing of the world

This study is focused on the area of ethnographic film and video in the process of interdisciplinary interaction between ethnographers and filmmakers. In past creation of image required considerable effort, based on technical mastering of visual techniques and on individual dispositions of the filmmaker. This has changed dramatically by means of industrialization of production as well as distribution of consumer images. The amount of images is constantly growing, they are omnipresent and instant. In the first decade of new millennium, the role of film within the framework of anthropological research is being redefined. New roles of visual anthropology are occurring together with the development of experimental methods in social sciences and with the newly recognized role of Art in the research itself. The requirement of professionalism of audiovisual record, which burdened the ethnographic film with established visual processes and conventions, is disappearing under the influence of massive transmission of personal and private images. Democratization of the creative process and almost unlimited possibilities of distribution lay new questions about the definition of the genre.

**Key words:** ethnographic film; art and science; interdisciplinary interaction; perception; process of creation.

# VIZUÁLNÍ REPREZENTACE KRÁLOVSTVÍ BENIN A JEHO VLÁDCE: OD OBDOBÍ BRITSKÉ KOLONIÁLNÍ VLÁDY AŽ PO SOUČASNOST

Barbora Půtová

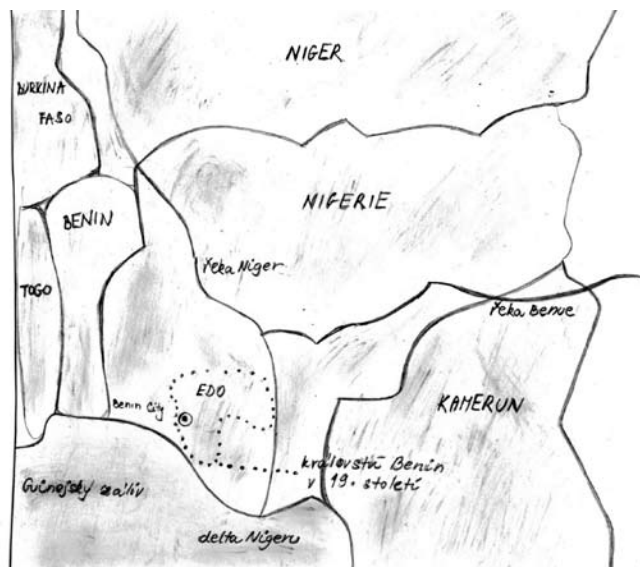
*„Lidé, kteří umí tyto znaky číst,  
mohou nalézt význam v těch znacích,  
které vypadají tak, že žádný význam nemají.”*

Patrick Williams

## Evropské přijetí a postupná reflexe beninského království a umění

Umění království Benin<sup>1</sup> vyvolalo zájem krátce poté, co bylo poprvé oficiálně<sup>2</sup> prezentováno prostřednictvím aukcí a výstav v Evropě, nejdříve ve Velké Británii a následně pak v Německu. Britská expediční armáda, která v roce 1897 dobyla město Benin, odtud na území Evropy odvezla více než 2400<sup>3</sup> uměleckých artefaktů odlitých z bronz<sup>4</sup> nebo vyřezaných ze slonoviny či ze dřeva. Tato vojenská kořist byla rozprodána v aukcích a dnes je součástí řady evropských i amerických uměleckých sbírek. Lze konstatovat, že beninské artefakty, vystavené v prostředí západních muzeí, etnologických sbírek a uměleckých výstavních sálů, sehrály významnou roli v tom, že Evropané postupně začali pozitivně měnit svůj přístup k vnímání, hodnoce-

ní i interpretaci domorodého afrického umění (Luschan 1919). Původně byly beninské artefakty považovány spíše za válečnou kořist a pouhé relikty tvořivosti slábnoucí civilizace, nežli za hodnotná výtvarná díla nebo dvorské umění. Od chvíle, kdy se tato díla stala oceňovanou součástí světových sbírek, se ale změnilo i jejich hodnocení. Některé beninské bronzové díla z 16. století byly z hlediska svého uměleckého a technologického zpracování oceňovány dokonce více než analogická evropská produkce bronzových artefaktů (Půtová – Soukup 2012). Ve druhé polovině 20. století se světová muzea, v jejichž sbírkách se beninské artefakty nacházely, sběratelé a zejména antropologové intenzivněji věnovali prezentaci těchto děl prostřednictvím výstav, katalogů, odborných publikací, studií i článků v populárních časopisech určených široké veřejnosti. Navzdory rasistickým nebo etnocentrickým předpokladům beninské bronzové díla získala pevnou pozici na tržním i na uměleckém poli. „Beninské artefakty vstoupily na mezinárodní trh v tichosti, brzy se kolem nich strhla bouře.“ (Penny 2002: 71)



Mapa království Benin v 19. století. Kresba Zdenka Mechurová 2014.

## První vizualizace beninského království a umění Evropany

V průběhu britské invaze do Beninu byla ze strany Evropanů větší pozornost věnována sugestivním popisům místních krvavých rituálů spojených s lidskými oběťmi, nežli reflexi smyslu, hodnoty a kvality beninského umění. Účastníci invaze považovali Benin za „město krve“.<sup>5</sup> „Krev byla všude; byl jí potřísněn bronz, slonovina, ba i zdi, a svědčila o historii tohoto strašného města mnohem výmluvněji, než by bylo možné slovy popsat. A taková historie se opakovaně odehrávala po staletí!“ (Bacon 1897: 89) Vojáci, kteří dobyli město Benin, navíc prožívali zklamání z toho, že zde nenalezli žádné drahé kovy: „Stříbro tam nebylo žádné, a zlato tam nebylo žádné, a korál měl malou hodnotu [...] jediné hodnotné věci byly kly a bronzová díla“ (Bacon 1897: 92). Mnohé ilustrace se v různých verzích a tematických variantách staly součástí širokého spektra periodik<sup>6</sup> i vědeckých publikací a byly považovány za objektivní vizuální dokumentaci (Coombes 1994). Přírodní i kulturní bohatství

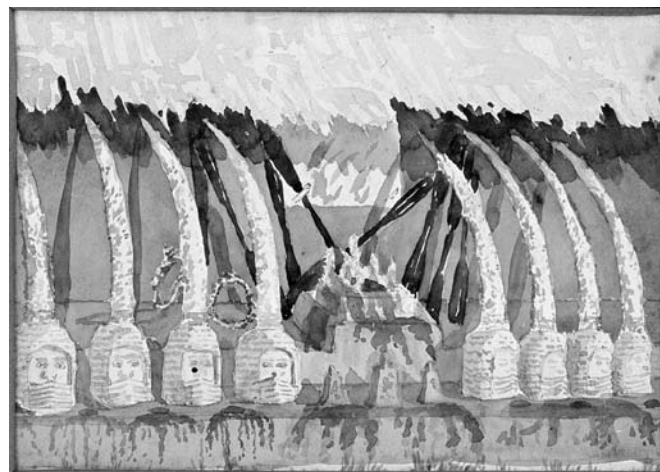
království Benin již na sklonku 15. století vyvolalo zájem Evropanů o navázání obchodních a ekonomických kontaktů. Dlouhodobé obchodní styky nejdříve zahájili a udržovali Portugalci a poté Holanďané a Angličané, kteří v průběhu návštěv vizuálně zachytili některé beninské umělecké artefakty v kontextu původního umístění a rituální funkce. Umístění pamětních hlav se vsazenými kly<sup>7</sup> na oltářích předků<sup>8</sup> kresebně zdokumentoval v roce roku 1823 italský cestovatel Giovanni Belzoni (1778–1823) (Ben-Amos 1995: 52). Jedná se o „jedinou kresbu Beninu dochovanou z období před rokem 1890, nezkreslenou etnografickým uměním kreslíře“ (Fagg 1977: 1331). Nejstarší fotografii oltáře se dvěma bronzovými pamětními hlavami, zvony a skulpturou zhotovil v roce 1891 britský obchodník Cyril Punch, který také písemně popsal jejich podobu a umístění: „...kly v této době stály na hlavách, a nikoli, jak se někteří domnívali, za nimi. Mohu zaručit, že oltář byl ve stejném stavu a vypadal stejně jako nyní a na negativu nebyly provedeny žádné retuše. [...] Pochopitelně všechny kly nemusely být podepřeny hlavami, ani jako v době mé návštěvy všechny hlavy nepodpíraly kly.“ (Punch 1908: 84) Britský admirál a zástupce velitele beninské expedice George LeClerc Egerton (1852–1940) namaloval v roce 1897 akvarel zobrazující v řadě na oltáři umístěné pamětní hlavy se vsazenými kly. Egerton ztvárnil ve svém deníku technikou akvarelu další beninské reálie. Bohužel ale nelze jednoznačně doložit, zdali jeho kresby vznikly během expedice, nebo po expedici na základě fotografií, skic či pouhých vzpomínek a zážitků (Coote – Edwards 1997: 29). Také jeden z velitelů britské invaze Reginald H. Bacon (1863–1947) podal popis umístění bronzových hlav a slonovinových klů na oltářích, které zachytil dokonce kresebně. „Oltář se skládal ze tří schodů rozkládajících se po celé délce přístřešku; byl mírně vystouplý v prostřední části a na této vyvýšenině se nacházely krásně vyřezávané sloní kly, umístěné na vrcholu starobylých bronzových hlav.“ (Bacon 1897: 87)

### Oba: vládce království Benin

Beninský vladař označovaný jako oba zaujímal politickou a rituální pozici na samém vrcholu hierarchie státní administrativní struktury beninského království. Oba byl symbolem vladařské moci a nositelem mystických vlastností, jež byly tradičně spojovány s institucí beninského království a královského paláce. K prosazení své vůle a autority mohl kromě sankcí, které se opíraly

o zákony, použít i sankce rituální. Míra královské moci závisela na tom, jak účinně oba dokázal koordinovat aktivity svých dvořanů a manipulovat se systémem palácových a městských hodnostářů. Schopnost beninského krále vykonávat osobní moc spočívala v udržení rovnováhy mezi soupeřícími skupinami a jednotlivci uvnitř politické elity. Účinným prostředkem, který beninskému vladaři umožňoval aktivně ovlivňovat fungování politického systému, bylo jeho právo jmenovat členy různých společností a nositele titulů, vytvářet nové tituly, převádět a přeskupovat jedince z jedné společnosti do druhé, dosazovat nové bohaté a vlivné muže do mocenských pozicí a v neposlední řadě přerozdělovat administrativní kompetence (Bradbury 1957: 35–45).

Oba byl považován za zástupce předků a byl obklopen posvátnou auroou tajemství, bázně, respektu a úcty. Z tohoto hlediska představoval božského vládce, jehož úkolem bylo podporovat posvátná pouta rituálního společenství mezi králem, jeho předky a beninským lidem. Cílem řady rituálů proto bylo posílení magické moci vladaře a její využití pro dobro jeho lidu. Mnoho obřadů vykonávaných v paláci mělo také posílit vladařovo tělo a zlepšit jeho vztah k metafyzickým a fyzickým oblastem, s nimiž byla králova moc svázána. Politické, náboženské, rituální a mystické aspekty královské moci se v osobě beninského vladaře vzájemně prostupovaly. Vládcova moc byla



Akvarel oltáře, George LeClerc Egerton, 1897. Pitt Rivers Museum, University of Oxford.

zdůrazněná i skutečností, že beninský oba mohl život dávat i brát. Mohl totiž v rámci obětních rituálů „přikázat, aby byla jedinci uříznuta hlava“ (Jones 1983: 40). Lidské oběti tak demonstrovaly právo beninského vládce vzít lidský život. O mimořádných pravomocích a výjimečném statusu beninského vladaře svědčí zpráva holandského geografa Olferta Dappera<sup>9</sup> (1635–1689) z roku 1668, podle něhož všichni obyvatelé Beninu „od nevýznamných jedinců až po vysoce postavené, jsou povinni uznávat, že jsou královými otroky“ (Dapper in Roth 1903: 91).

Vizualizace statusu beninského vládce se promítla do artefaktů, jimiž jsou nejenom pamětní hlavy vládců, ale i bronzové desky nebo slonovinové artefakty. Pamětní hlavy sloužily k uctívání královských předků a potvrze-



Oba Ovoranmwien v exilu na Calabaru v obklopení manželek, fotografie, kolem 1910. Cambridge University Library, Cambridge.

ní výlučného mocenského statusu beninského vladaře. Ztělesňovaly a současně zdůrazňovaly posvátný charakter beninského království. Pamětní hlavy vládců sloužily „jako viditelná připomínka zemřelého vládce, symbolicky jako nositel nebo prostředek komunikace s duchem zesnulého, jako takový nikoliv osobní, nýbrž obecný a pamětní“ (Dark 1975: 31). Tvar a forma pamětních hlav, pro které je charakteristický stylizovaný naturalismus, se proměňovaly v historickém čase. Na bronzových deskách byl nejčastěji zobrazen beninský vládce, dále válečníci, kněží, hodnostáři, obchodníci, hudebníci a zvířata. Výška lidí zpravidla odpovídala sociálnímu statusu, který zobrazené osoby zaujímaly v beninské společnosti. Témata, forma i technické zpracování konkrétních bronzových desek měly symbolický charakter demonstrující ústřední hodnoty beninské kultury související s vládcovou mocí, sociální hierarchií, společenskou stratifikací, bohatstvím a náboženskými rituály. V 18. století se začaly vyřezávat a vyrývat do klů figurální motivy zobrazující krále a královnu matku, válečníky, kněze, cizince nebo mytologické bytosti. Inspiračním zdrojem pro konkrétní motivy řezb byly rané beninské bronzové desky (Luschan 1919; Ezra 1984, 1992; Ben-Amos 1995; Duchâteau 1995).

#### Oba Ovonramwen: situace po britské invazi roku 1897

O snaze Britů získat nad beninským královstvím teritoriální kontrolu<sup>10</sup> svědčí skutečnost, že Protektorát Nigerského pobřeží chtěl provést proti Beninu trestnou výpravu již na počátku roku 1895. Cíl expedice výstižně dokumentují následující slova: „Pokud se nám podaří získat pozvání, plně jej využijeme ke svému prospěchu a budeme se chovat jako nasáková houba – jakmile se do země jednou dostaneme, zjistí, jak těžké je se nás znovu zbavit.“ (Anene 1966: 179) Vzhledem k tomu, že právě v tomto roce Benin posílil své jednotky na jižních hranicích a zvýšil vojenskou ostražitost, koloniální úřad nedal k připravované vojenské invazi svůj souhlas. Britská invaze proběhla až v roce 1897 a britské jednotky vstoupily do města Benin dne 18. února. Cílem výpravy bylo ničit beninská města a vesnice, dobýt město Benin, zajmout oba Ovonramwena (1888–1914) a oběsit ho. Invazi provedlo 1200 vojáků (Bacon 1897: 19). Vládce Ovonramwen společně se svými hodnostáři, manželkami a částí obyvatel hlavního města uprchl z Beninu dříve, nežli do něj vstoupila britská invazní armáda, a skrýval se po dobu šesti měsíců.

Do města Benin se oba vrátil s bílou vlajkou 5. srpna 1897 v čele průvodu svých manželek, hodnostářů a davu neozbrojeného lidu. „Byl podpírán obvyklým způsobem dvěma vybranými muži, kteří jej drželi každý za jednu paži.“ (Roth 1968: xiii) Dne 1. září 1897 s ním proběhl soud, jehož cílem bylo zjistit, zdali zničení britské expedice konzula Jamese Phillipse v Ugbine proběhlo na základě králova rozkazu nebo rozhodnutí jeho vojenských hodnostářů. Ovonramwen sice prokázal svoji nevinu, ale nemohl nadále setrvat v čele vlády, dokud neprokáže schopnost řídit království v nových podmínkách. Soud proto rozhodl poslat oba na roční cestu, v jejímž průběhu měl navštívit Calabar, Lagos a další jorubské země pod britskou správou. Zde se měl seznámit s novým způsobem řízení vlády a fungování politického systému. Oba s tímto návrhem nesouhlasil a 9. září se neúspěšně pokusil o útěk. Z tohoto důvodu byl deportován do Calabaru a do Beninu mu již nikdy nebyl umožněn návrat (Bradbury 2004: 215). Královsky rozporuplné pocity, které při odchodu do exilu prožíval, ilustrují jeho vlastní slova: „*Sbohem, nemilosrdný a krutý Benine, sbohem.*“ (Egharevba 1968: 59)

Krátce před deportací do Calabaru byl Ovonramwen vyfotografován ve fotoateliéru. Oba stojící čelně je bosý a oděný v tmavý oděv. Jednou rukou se opírá o židli, zatímco druhou má položenou na hrudi. Do Calabaru byl oba deportován společně se svými ženami a dětmi parníkem Ivy (Igbafe 1991: 11). Na palubě je vyfotografoval oficiální fotograf Britské koloniální správy Jonathan Adagogo Green (1873–1905) během kotvení na řece Bonny. Snímky byly v téže roce publikovány v novinách *London Illustrated News*. Jedná se zejména o dvě fotografie, na níž je zachycen oba Ovonramwen. Na prvním snímku je usazen na proutěné židli v obklopení tří afrických vojáků v uniformě. Je oděný v dlouhém šatu a jeho důstojná pozice evokuje jeho vladařský status. Nicméně jeho hlava bez královské koruny a svázané kotníky prozrazují, že se jedná o porobeného zajatce (Barley 2010: 4). Na druhém obrázku je zachycen stojící oba v dlouhém bílém prostém oděvu mezi dvěma africkými vojáky. I na této fotografii jsou vládcovy kotníky svázané. Ovonramwen byl však vyfotografován také krátce po příjezdu do exilu roku 1897 a následně kolem roku 1910. Na prvním snímku je společně s dvěma manželkami, které jsou však oblečeny v evropském oděvu; na druhé fotografii se nachází v obklopení královské rodiny – manželek, synů a dcery.

Fotografie království Benin „byly důležitým médiem vizuální reprezentace po většinu 20. století“ (Gore 2001: 321–322). Kromě snímků vládců z cesty do exilu a v exilu se totiž rozšířily i záběry z britské invaze. Ačkoli bylo velké množství fotografických tabulí během invaze zničeno, zachovaly se snímky, které vytvořili někteří účastníci zmíněné operace, např. hlavní lékař invaze Robert Allman nebo úředník Protektorátu Nigerského pobřeží Reginald Kerr Granville, jenž zůstal v Beninu ještě po odchodu invazních vojsk. Granville vytvořil fotografické album, nadepsané vlastní rukou. Jeho snímky byly reprodukovány v prvním komplexním a ilustrovaném kompendiu o Beninu nazvaném *Great Benin: Its Customs, Art and Horrors*<sup>11</sup> (1903), které sepsal britský antropolog Henry Ling Roth (1855–1925).



Oba Ovonramwen usazený na proutěné židli v obklopení tří afrických vojáků v uniformě, Jonathan Adagogo Green, 1897. *The Trustees of the British Museum, London.*

## Živoucí odkaz oby Ovonramwen: stálost a proměna jeho zobrazení

Britská invaze a osobnost oby Ovonramwena jsou připomínány do současnosti. Dobové fotografie využívají umělci, kteří se zabývají zobrazením oby v knihách, katalogích nebo na pohlednicích. Beninští autoři tradiční motivy přesně kopírují nebo upravují v souladu s vlastními uměleckými požadavky a představami. Prvek modifikace je patrný např. v zachycení odchodu vládce do exilu. Podle historické skutečnosti byl oba deportován na parníku, v uměleckém ztvárnění je obvykle zobrazován na kanoi. Motiv kanoi umocňuje bídu a žal, se kterou je odjezd oby do vyhnanství spojován. Deportace



*Oba Ovoranmwena na cestě do exilu, Philip Omodamwen, bronz, 1997. Archiv Joseph Nevadomsky.*

do exilu je vnímána jako bolestivá zkušenost. Umělci se přesto snažili zdůraznit velikost a božskost svého vládce prostřednictvím jeho oděvu, zdobení a posvátnosti okamžiku, evokujícím slavnost. Oba na lodi je doprovázen manželkami a ozbrojenými vojáky. Živoucí popis oby zčásti odporuje tradici, v níž je vládce veleben a respektován jako podobný bohu. Motiv oby na kanoi se šířil a v různých uměleckých artefaktech a suvenýrech pronikl do obchodů a galerií.

Vládce Ovoranmwena na jeho cestě z vlasti zachytil ve výtvarné tvorbě nigerijský umělec Philip Omodamwen. Jedná se o bronzovou desku *Oba Ovoranmwena na cestě do exilu* (1997) a plastiku *Lod'* (2006). Plastika ztvárňuje vládce, jeho dvě manželky, čtyři britské vojáky, hodnostáře a veslaře. Oba je oděn v obřadním oděvu a ozdoben královskými insigniemi, jimiž jsou vysoký korálový límec, víceřadý náhrdelník a koruna. Ovšem na dochovaných historických fotografiích byl oba oděn velmi spoře, na krku měl několik korálů, anebo také žádné, a hlavu měl odhalenou. Zachycení oby s královskými insigniemi je projevem úsilí domorodých umělců popřít potupné důsledky vladařova pokoření a zajetí. Omodamwen navíc na své plastice umístil Ovoranmwena doprostřed kompozice. To připomíná tradiční zobrazení, na kterých oba zaujímal centrální pozici a přesahoval svoji velikostí ostatní figury. Motiv beninského vladaře odjíždějícího na lodi tak evokuje téma královny vlády a moci (Nevadomsky 2005: 69; Nevadomsky – Osemweri 2007: 255, 260).

Na bronzové desce *Oba Ovoranmwena na cestě do exilu* vycházel P. Omodamwen z dobové fotografie. Zajetí vládce vyjadřuje nejvyšší bod strasti a utrpení, zradu, spiknutí a podvod, jimž byl během krátké vlády vystaven. Zobrazení poraženého vládce je realistické. Na desce je v netradičním dlouhém oděvu, bez korálů, jako symbol zajetí a zotročení má na nohou řetězy. Oděv byl v tradiční beninské kultuře symbolem dospělosti a pohlavní zralosti. Současně znamenal atribut sociální distinkce a odznak bohatství. Textilie navíc představovaly luxusní položku beninského importu. Za primární oděv byla v beninském království považována bederní rouška. Další části oděvu, stejně jako šperky, byly vnímány jako statusový znak a symbol hierarchické nadřazenosti. Pouze oba měl navíc právo nosit kromě textilií i oděv zhotovený z korálků. Omodamwen na desce nekladl důraz na tradiční vyvýšení vládce prostřednictvím pyramidální kompozice. Za vládcem stojí odění vojáci, dva drží v ruce

oštěp nebo pádlo. Na bronzových deskách byli sluhové zachycováni zpravidla ve frontální pozici a bez oděvu. Nahota symbolizovala čistotu a rovnováhu ideálního věku. Omodamwen navazuje na naturalistické ztvárnění lidských postav typické pro tradiční beninské umění. Výtvarnou působivost širokého, masitého a kyprého obličejě zobrazených postav zdůrazňují zvětšené a zřetelné struktury očí, nosu a rtů. Charakteristické pro tradiční beninské umění je také to, že vážné výrazy tváří všech zobrazených postav postrádají jakékoliv hlubší emoce. Omodamwen ovšem vládci do tváře vtiskl zádumčivost, zamyšlení a starost, kterou zdůrazňují vrásky na čele a nostalgický pohled stranou (Curnow 1997: 78–79).

Nigerijský umělec Enotie Paul Ogbemor ve svém díle oživil vzpomínku na britskou invazi.<sup>12</sup> Ogbemor využívá archivních fotografií a reflektuje okázalost dvorských slavností. Na akrylové malbě nazvané *Člověk nepřichází na svět, aby se stal vládcem* (1997) zdůraznil, že oba byli pro svoji úlohu vládce předurčen bohem již před svým narozením. Tento motiv se odráží v modlitbách. Žehnající ruce nad postavou oby v tradičním oděvu potvrzují význam pozice a role vládce pro přetrvání a kontinuitu království. Experimentální přístup ke ztvárnění historie zaujal nigerijský sochař Osaretin Ighile (\*1965), který ignoruje hranice mezi odlišným kulturním dědictvím a sociálně konstruovaným omezením. Ve skulpturální instalaci *Oba Ovonramwen* (2011) vyjádřil Ighile poctu statečnému vládci, jehož nezdolnost a nechota vzdát se britskému impériu způsobila, že oba zemřel v exilu. Ve své instalaci Ighile uplatnil materiály, jako jsou ohořelé dřevo, plastické a kovové části, které navazují na okázalost, nádheru a historické mýty obklopující sesazeného vládce. Ighile dosáhl spojení minulosti a současnosti ve vizuálně sjednoceném kontextu.<sup>13</sup>

### **Obnova beninského království, statusu oby a umění v kontextu koloniální a poté územně a politicky nezávislé Nigérie**

Hlavním institucionálním nástrojem umožňujícím ovládat zemi se po roce 1897 stala Domorodá rada hodnostářů, jejíž členové spravovali různá území na teritoriu původního beninského království. Výběr členů Domorodé rady ale měli ve svých rukou Britové. Hodnostáři „byli jmenováni podle toho, zdali vykazovali ochotu sloužit vítězným a vládnoucím britským úředníkům“ (Igbafe 1972: předmluva). Domorodá rada hodnostářů byla ustavena

již na sklonku roku 1897. Jejím vznikem se Benin stal „zemí bílého muže. Je zde pouze jeden král, a to bílý“ (Igbafe 1979: 118). Domorodá rada hodnostářů sice do jisté míry nahradila osobnost beninského vladaře, ale nedisponovala jeho mocenskými pravomocemi a nevykonávala jeho tradiční rituální povinnosti. Absence osobnosti vladaře vytvořila v beninském politickém systému vakuum, v jehož důsledku nastal pokles sociální kontroly a růstu anomie. Hodnostáři sice disponovali značnou mocí v komunikaci mezi správním centrem a vesnicemi, ale bylo to na úkor jejich popularity mezi prostým lidem. Svůj podíl na negativním posuzování správní činnosti Domorodé rady hodnostářů měla četná obvinění z korupce, nelegitimního vymáhání tributu nebo násilných únosů žen z území, která byla pod jejich kontrolou. Tyto skutečnosti společně se snahou Britů zefektivnit fungování politického systému na beninském území nakonec vyústily v obnovení beninského království, v jehož čele stanul nový beninský vladař – oba Eweka II. (1914–1933).

Eweka II. reorganizoval vládu hodnostářů, revitalizoval palácovou společnost a znovu uvedl v život tradiční systém obřadních vztahů mezi vladařem a jeho hodnostáři. Významnou součástí života na královském dvoře se tak opět staly tradiční rituály. V období před rokem 1897 měl beninský oba patronát nad cechem kovoliticů. Výroba bronzů byla organizována, rozvíjena a zdokonalována pod přísnými pravidly. Oba Eweka II., který ovládal kovolictví i řezbu, podpořil vznik nové dílny kovoliticů bronzu v ulici Igun<sup>14</sup> v blízkosti královského paláce, který nechal znovu vybudovat. Před britskou invazí ulice Igun spojovala jihovýchodní roh paláce. Cesta z paláce vedla přímo do cechovní čtvrti. Ztráta přímých vazeb mezi královským palácem a kovoliticí přiměla Eweka II. k tomu, že jim poskytl uměleckou svobodu. Cizinci tak měli nejenom přímý přístup k bronzovým artefaktům, ale mohli také do jisté míry ovlivňovat jejich tematiku a styl<sup>15</sup> (Nevadomsky 2005: 70; Ogene 2012: 45). „Ve městě Benin je velký počet jednotlivců, kteří vyrábí různé druhy artefaktů. [...] Fungují různými způsoby v závislosti na okolnostech; někteří pracují samostatně, zatímco jiní se spojují s různými institucemi, jako jsou univerzity, školy, specializované palácové útvary, obchodní spolky, dílny nebo družstva. Zjištění, jaká konkrétní média užívají, nám rovněž může pomoci určit způsoby, jakými postupují ve své práci, a sociální sítě zákazníků, jejichž prostřednictvím svá díla prodávají.“ (Gore 2007: 108)



Moderní dějiny beninského království souvisí s nástupem nového vladaře, jímž se v roce 1933 stal oba Akenzua II. (1933–1978). Ten již před svým nástupem na královský trůn působil v Domorodé radě hodnostářů a získal cenné politické zkušenosti ve funkci oblastního hodnostáře nebo jako člen společnosti *iwebo*.<sup>16</sup> Oba Akenzua II. se snažil posílit tradiční duchovní hodnoty beninské kultury, a proto při provádění královských obřadních rituálů kladl důraz na jejich estetickou působivost a náboženskou okázalost. Nová etapa v dějinách beninského království byla zahájena 1. října roku 1960, kdy nastalo vyhlášení nezávislosti Nigérie. Vznik samostatného, ale etnicky, kulturně, jazykově i kmenově diferenciovaného státního útvaru postavil beninského vládce i jeho hodnostáře do zcela nové situace. Od roku 1979 stojí v čele beninské-



Oba Akenzua II. během obřadu Emobo, William Buler Fagg, fotografie, 1958. William B. Fagg Archive, The Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London.

ho království Erediauwa, v pořadí již historicky osmáťicátý oba. Má právnické vzdělání, které získal na Kings College v Cambridge. Jeho politická moc je omezená na vliv v rámci regionu, neboť je založena na náboženském významu vládce a vázanost hodnostářů na královský palác. Oba Erediauwa má osobní zásluhu na uchování beninských obřadů a techniky lití do ztraceného vosku, která je živou součástí současné beninské výtvarné tvorby (Nevadomsky 2005: 72–75).

### Vizualizace obů Akenzua II. a Erediauwa umělci a antropology

Současní kovolitci vytváří svá díla v podmínkách nových kovoliteckých technologií a tržních strategií. Bronzové artefakty nepředstavují pouhé kopírování minulosti, ale její pokračování a součást kolektivního reálného nebo smyšleného sebeuvědomění minulosti. Jsou výrazem kulturní identity, která je prezentována prostřednictvím uměleckého vizuálního diskurzu. I v současnosti navzdory zavedení nových výrobních technik a uměleckých postupů v Beninu přetrvává kontinuita umělecké výroby bronzů v tradičním stylu. K umělecké vizualizaci beninských vládců dochází nejen prostřednictvím bronzových artefaktů, ale také malířských technik, přičemž zdrojem inspirace často bývají archivní i současné fotografie. Z perspektivy mobility je fotografie objekt, jenž cestuje. Vzniká na jednom místě a vystavena je na místě jiném. Hodnota a význam vizuálního objektu se zpravidla mění v závislosti na jeho různých pohybech v čase a prostoru. Za zásadní lze označit analýzu kontextu vzniku fotografií a způsob, jakým je vizuální obsah závislý na subjektivních postojích a záměrech jednotlivců. „Vidíme, co chceme vidět, jak to chceme vnímat.“ (Collier – Collier 1986: 5)

Prostřednictvím fotografií lze analyzovat a interpretovat historii britské vlády v Beninu, neboť zrcadlí různé aspekty koloniální situace. Fotografie často představují spojení mezi konkrétními historickými událostmi a koloniálním projektem. Fotografie lze číst jako sémiotickou zprávu o koloniální dominanci, asymetrii koloniálních vztahů, bezpráví koloniálních aktů a každodenních zkušeností porobeného domorodého obyvatelstva (Gell 1998; de l’Estoile 2008). Zároveň nedovolují selektivní amnézii a popření, v němž by se koloniální minulost a dědictví staly „vybledlou patinou nezávažnosti“ (Stoler 2011: 121). Fotografie charakterizuje vlastní narativní kontext, současně i prchavost okamžiku a sociální zkušenosti jejich tvůrců. Fotografie



zaznamenává texturu místa – jedinečný pocit a atmosféru, jakýsi chimérický moment, který je těžko zachytitelný a zprostředkovatelný slovy. Záznam skutečnosti navíc zůstává instantní. Ačkoliv je fotografický obraz orámován a oříznut, pokaždé zanechá vizuální stopu toho, co se nacházelo v okamžiku vzniku snímku. Fotografie slouží jako historický zdroj a „poskytují pohled do minulosti“ (Porter 1989: 24). Fotografie království Beninu a jeho vládců vytvářeli dvorní fotografové anebo antropologové v průběhu terénních výzkumů již v první polovině 20. století.<sup>17</sup> Jejich existence se stala zdrojem inspirace pro další umělecká ztvárnění a zobrazení beninských vládců.

Na královském dvoře oby Akenzua II. působil jako fotograf hodnostář Solomon Osagie Alonge (1911–1994). Fotografie zachycují období let 1926 až 1989 zahrnující britskou koloniální i postkoloniální vládu po vyhlášení nezávislosti Nigérie. Studio si Alonge zřídil v Benin City v roce 1942. Pro jeho fotografie je charakteristická snaha dosáhnout konečného efektu prostřednictvím úpravy pozicí postav, kompozice a aranžování. Dokumentoval zejména rituály a insignie vládců. Alonge měl přístup do paláce jako hodnostář palácové společnosti *ivebo*. Jako dvorní fotograf zachytil i návštěvu Beninu britské královny Alžběty II. a prince Filipa roku 1956 a princezny Alexandry z Kentu v roce 1960 (Kaplan 1990, 1991). V letech 1958 až 1959 podnikl rozsáhlou cestu po území Nigeru britský antropolog a archeolog William Buler Fagg (1914–1992). Jeho cílem bylo zakoupit beninské umění pro nově založené muzeum v Lagosu. V průběhu své cesty současně dokumentoval umění, obřady a každodenní život prostřednictvím deníkových záznamů a fotografií. Na fotografiích například zachytil vládcu Akenzua II. během obřadu Emobo, kdy kráčí v ulicích města se slonovinovým zvonem. Vládcu je zachycen ve chvíli, kdy tyčkou bije na zvon, aby vyhnal zlé síly z Beninu (Ezra 1992: 176). Mezi další antropology, kteří přispěli k vizuální dokumentaci beninské kultury, patřil britský sociální antropolog a etnolog Robert Elwyn Bradbury (1929–1969), který v letech 1951–1961 v Nigérii realizoval tři terénní výzkumy. Bradbury disponoval „bohatými a vzácnými vědomostmi a velmi uceleně uváděl a analyzoval výsledky více než šestiletého života a studia mezi lidmi kmene Edo“ (Forde 1973: xi). Ve svých výzkumech se zaměřil zejména na politickou strukturu Beninu, ale také na rituály, náboženství a umění, které zachytil na četných fotografiích (srov. Bradbury 1961).

Specifickým zdrojem vizuálních informací zachycujícím významné události moderní beninské historie, jsou bronzové desky zobrazující korunovací oby Akenzua II. roku 1933 a návštěvu královny Alžběty II. v roce 1956. Oba pověřil hodnostáře Osdaye Inneh jako jediného umělce vytvořením bronzové desky připomínající událost korunovace. Bronzová deska zachycuje vládcu Akenzua II. obětujícího slona. Součástí korunovace, jež proběhla v roce 1933, byly tradiční rituály, v jejichž průběhu byli obětováni leopard, kráva a pralesní slon (Mount 1989; Göbel – Köhler – Seige 2002). Ve středu hieraticky uspořádané kompozice je čelně zobrazen oba, po jehož boku stojí palácoví hodnostáři. Vedle ramen vládců jsou ztvárněny další dva malí sluhové. Vládcu zdobí korálová koruna, límec a náramky. Hodnostář stojící vlevo od krále ve svých rukou drží mísu sloužící k zachycení krve, jíž bude pomazána vládcova hlava i tělo. Podle tradice krev vládci dodá životní sílu obětovanému zvířeti. Na spodní části desky je zobrazena scéna těsně před zahájením obětování. Muž pověřený provedením obětního rituálu čeká na příkaz k zabití zvířete, jemuž se chystá rozříznout hrdlo a následně setnout hlavu. Hlava slona je totiž považována za zdroj moudrosti a blahobytu. Na desce, v souladu s tradičním pojetím deskové kompozice, dominuje svojí velikostí i postojem oba Akenzua II., který všechny zobrazené bytosti symbolicky i fakticky převyšuje (Nevadomsky 1997: 55–56).



Oba Akenzua II. vítá své manželky, Solomon Osagie Alonge, fotografie, 1956. Archiv Barbara Plankensteiner.

Královna Alžběta II. a princ Filip se svým doprovodem přistáli na letišti v Benin City v lednu roku 1956, kde byli přivítáni beninským vládcem. Jednalo se o historickou návštěvu a pamětní událost, která je dokladem vrcholu kolonialismu v Beninu. Dobová fotografie zachycuje, jak se oba zlehka naklání, a potřásá rukou princí. Na jiné fotografii se naopak uctivě naklání před královnou. Vzniklo několik uměleckých děl, jimž fotografie z návštěvy Alžběty II. sloužily jako předloha. Bronzovou desku vytvořil nigerijský kovolitec a hodnostář Omoregbe Inneh. Jeho čtvercová deska svým námětem odpovídá fotografii. Desku navíc rámuje pletencový ornament, připomínající orámování fotografie. Postavou vyššího oby, oblečeného v tradičním korálovém oděvu, ztvárnil Omoregbe Inneh v uctivém předklonu před královnou. Naopak královna je zachycena v evropském oděvu, s kabelkou a korály kolem krku. Oba i královna jsou provedeni z profilu, trup královny je však frontální (Nevadomsky 1997: 55, 57). Stejný námět zpracoval i nigerijský umělec Philip Omodamwen v bronzové figurální plastice, kde je kromě vládce a královny zachycen i princ Filip. Omodamwen vystihl okamžik, kdy se oba zlehka naklání, a potřásá rukou v rukavičce královně. Oba je ztvárněn s insigniemi, brýlemi a v obuvi. Zde se stává potvrzením, že „obrazové doklady různého stáří a provenience umožňují rekonstruovat

jevů každodenního života [...] kompozici oděvu a částečně i stříh jednotlivých oděvních součástí, ztvárňují výjevy z oblasti společenského života i projevy duchovní kultury“ (Válka 2006: 29). Deska i figurální plastiky svým provedením narušují tradiční pravidla beninské dvorské etikety, neboť úklona a evropské pozdravení vyjadřují pokoru vládce a genderovou poddanost i závislost. Dílna Philipa Omodamwena vytvořila také další bronzové plastiky vládce na základě fotografických předloh. Mezi nimi vyniká ideální portrét královského nástupce Akenzua II. – plastika vladaře Erediauwa. Tento bronzový artefakt ale zřejmě nebyl beninskými umělci zařazen mezi ideální typy královských plastik, neboť žádná její replika se nenachází jako prodejní artefakt v ulici Igun.

Fotografie jako zdroj informací o beninské kultuře využila americká antropoložka Flora Edouwaye S. Kaplanová, která je považuje za důležité dokumenty a prameny umožňující rekonstruovat politickou a sociokulturní historii. Současně fotografii považuje za zdroj empirických dat, jejichž prostřednictvím lze studovat procesy kulturní změny. Podle jejího názoru lze na fotografie pohlížet jako na „koherentní výzkumný nástroj“ (Kaplan 1991: 118). Výzkum na beninském dvoře realizovala zejména v 70. letech 20. století. Ve stejném období se kalifornský antropolog Joseph Nevadomsky ve svých výzkumech zaměřil na analýzu toho, jakou roli hrají tradiční obřady v době, kdy je moc beninského vládce menší než bývala v minulosti. Rituály představují však i nadále základní kognitivní modely umožňující percepci a interpretaci světa. Obřady totiž „dávají Binijcům pocit jistoty“ (Nevadomsky 1993: 73–74). Nevadomsky ve svých výzkumech také věnuje pozornost současné výrobě bronzů a proměnám jejich funkcí v kontextu moderní společnosti a cestovního ruchu. V centru jeho zájmu je i analýza vývoje nigerského umění od jeho zrození až po britskou invazi v roce 1897. Zachytil dlouhou sekvenci událostí, zahrnující pohřební i korunovační rituály. Nevadomsky vytvořil sérii fotografií oby Erediauwa v letech 1979–1980,<sup>18</sup> které dokládají změnu ve vizuální reprezentaci krále. Původně měl vyfotit frontální portrét a profil vládce. Soustředil se však i na zadní část hlavy (spodina lebeční), kde se nachází sídlo duše lidu Edo. Lidská hlava byla v beninské kultuře považovaná za sídlo lidského osudu, centrum individuality a zdroj duchovních potřeb. Ačkoliv byl Nevadomsky vypovězen z paláce, oba mu povolil užívat a vystavovat fotografie pořízené v královském paláci.<sup>19</sup>



Oba Akenzua II. vítá královnu Alžbětu a prince Filipa, fotografie, 1956. Archiv autorky.

Na základě fotografie Nevadomskyho<sup>20</sup> vytvořil nigerijský malíř Festus Omoruyi portrét oby. Vládcce Erediauwa je na jeho olejomalbě zachycen s insigniemi v místnosti vyzdobené závěsy a mramorovým zábradlím s motivem meandru, jenž je symbolem dlouhověkosti. Honosnost insignií a jejich detailní, veristické až exaktní provedení odpovídá principům fotorealismu. Olejomalba odkazuje na řecké a renesanční vzory (Nevadomsky 1997: 62). Také nigerijský sochař Ben Osawe (\*1931) na základě dalších fotografií Nevadomského vymodeloval v jílu sochu oby Erediauwa. Busta však nikdy nebyla odlita v bronzu.<sup>21</sup> Jeho další dílo i moderní výtvarné postupy, které používal, výrazně ovlivnily mladou generaci nigerijských umělců (Nevadomsky 1997: 57–58).

Důležitou kapitolou v dějinách umělecké vizuální reprezentace beninských vládců představuje spolupráce, kterou v roce 1985 Nevadomsky navázal s americkou fotografkou Phyllis Galemboovou (\*1952). Výsledkem spolupráce byla série fotografií členů královské rodiny v blízkosti oltářů předků (Galembó 1993). Africké krále v obřadním rouchu fotografoval i francouzský fotograf Daniel Lainé (\*1949) v letech 1988–1991 (srov. Lainé 2000). Oba Erediauwa mu však nedovolil<sup>22</sup> vytvořit jeho portrétní fotografii, neboť si kontroloval užití i podoby způsob svého zobrazení. Příprava na focení vládcce v obřadním rouchu je vždy velmi náročná. Trvá několik hodin, nežli se oba ozdobí insigniemi; oděv musí být navíc rituálně připraven. Sezení pro portrétní fotografii je proto obtížné. Oproti tomu je malba královského portrétu mnohem více kreativní činností odrážející výtvarnou představu umělce. V případě fotografování dochází k přímému spojení mezi subjektem a fotografem, jež je velmi intimní, přímé a uzavřené (Gore 2001: 328–330).

V postkoloniální Nigérii se začalo rozvíjet i moderní výtvarné umění, které se již primárně nevztahovalo ke královskému dvoru nebo produkci bronzových artefaktů v ulici Igun. Charakteristickým rysem současného nigerijského umění je snaha umělců přispět svým dílem k uchování kulturního dědictví a posílení původních tradic africké kultury (Adepegba 1995; Filani 2001). Současní „moderní nigerijští umělci prostřednictvím svých uměleckých děl vypráví příběhy o tradici a moderně“ (Bobo 1998: 30). Proto je aktualizován motiv vládcce a užívány tradiční ikonografické prvky. Nigerijský umělec Festus Omo Idehen (\*1928) v umělecké tvorbě začal užívat nové západní materiály, jako je například beton. Na reliéfní betonové

skulptuře (1960–1970), jež je instalována před Chase Manhattan Bank v Lagosu, je zobrazen oba prostřednictvím výtvarných postupů, které vychází z beninských bronzů ze 17. století. Oba i jeho sluhové jsou členění formálně a geometricky. Kromě insignií je zdůrazněna dvojité obrysové linie očí (Mount 1973; Kennedy 1992).

### Fotografická realita jako historický odkaz a umělecká inspirace

Fotografická realita představuje důležitý zdroj inspirace, historický doklad i prostředek výtvarné tvorby nigerijských umělců a kovolitců. Fotografie je dokumentem a historickým artefaktem, jež charakterizuje bezprostřednost, průkazné tvrzení a skutečnost, že „fotografický snímek má schopnost konstatovat a že se toto konstatování netýká předmětu, nýbrž času“ (Barthes 2005: 86). Archivní, stejně jako antropologické a etnografické fotografie, dodnes slouží jako předmět vědecké interpretační analýzy i zdroj vizuálních informací a empirických dat využívaný nigerijskými umělci k vlastní výtvarné tvorbě. Podobnost klasických uměleckých artefaktů (bronzová plastika



Bronzová deska zachycující vládcce Akenzua II. vítajícího královnu Alžbětu II., Omoregbe. Archiv Joseph Nevadomsky.

a deska nebo obrazové plátno) a fotografie je však omezená, neboť se jedná o různé typy médií. Fotografie disponuje schopností realisticky zachytit autentickou realitu, a má proto vysokou informační hodnotu, zatímco výtvarné umění je založeno na umělcově subjektivním názoru, autorském stylu a výtvarném citění. Fotografie jako jediné umožňovaly nahlédnout do prostředí a průběhu obřadních a formálních událostí, současně je i fixovat a zpřístupňovat. Fotografováním získáváme nejčastěji obraz jediného časového bodu, neboť většina sociálních jevů se mění v toku času. Interpretace fotografického obrazu zahrnuje syntetický aspekt a podává komplexní zprávu o sociálním faktu v adekvátním kontextu. Fotografie vizualizuje konkrétní autorský pocit a postoj k zobrazené realitě. Tím jej zpřístupňuje, umožňuje jeho analýzu i kritiku. Proto je

zřejmé, že „ani kdyby autor žil, nemá cenu se ho ptát, co tím chtěl říci, neboť tím přece chtěl říci, právě to, co napsal (vyfotografoval), a kdyby si myslel, že to potřebuje výklad a že jej umí podat, tak by jej napsal také“ (Kratochvíl 1995: 163). Do popředí vystupují kulturně sdílené symboly, historický kontext a zároveň osobní zkušenost interpreta. Fotografie kromě relativní autenticity prostředí zachycují i prvky respondentova stylizovaného chování ovlivněného jeho sociální pozicí, kulturními standardy a stereotypy a také autorovým individuálním a umělecky ozvláštěným viděním světa. „*Problematika pravdivosti ve fotografii od ráží skutečnost, že fotografie stojí jednou nohou ve strohé objektivní dokumentaristice, kde se uvažuje o pravdivosti ‚korespondenčního‘ charakteru, a druhou nohou na půdě vyjádření ‚uměleckého‘.*“ (Zamarovský 2001: 100)



Portrét oba Erediaua, Festus Omoruyi, olejomalba. Archiv Joseph Nevadomsky.



Zadní část hlavy oby Erediaua, Joseph Nevadomsky, fotografie, kolem 1985. Archiv Joseph Nevadomsky.

## POZNÁMKY:

1. Království Benin se zrodilo v pásmu tropického deštného pralesa na území dnešní jihozápadní Nigérie. Počátky království sahají do 12. století, největší rozkvět „zlatý věk Beninu“ ale nastal až v 15. a 16. století.
2. Beninské artefakty pronikaly do Evropy jako součást obchodu Beninu s Evropany. Například britský obchodník John H. Swainson obdržel v roce 1892 od beninského krále darem bronzovou plastiku koně (Karpinski 1984: 60–61). Beninská výtvarná díla, která se ocitla v Evropě, ale byla zpočátku většinou mylně považována za výtvoř, které mají indický, turecký, mexický nebo dokonce sibiřský původ, anebo vznikla v románském a gotickém období (Luschan 1900: 306–307).
3. Dodnes není známý přesný počet beninských artefaktů. Felix von Luschan (1919: 8–10) uvádí 2400, zatímco Philip Dark (1975: 32) odhaduje až 6500 kusů. Nepoměr je způsoben tím, že Dark do svých výpočtů zahrnuje i artefakty, jež se staly součástí muzeí a soukromých sbírek ještě v průběhu 20. století. Luschan uvádí pouze počty artefaktů, které byly dovezeny do Evropy jako kořist britské invaze.
4. Z hlediska složení kovu se jedná o mosaz. V odborné literatuře se ale pro označení beninských kovových artefaktů ustálilo slovo bronz, konkrétně slovní spojení beninské bronz.
5. Jedná se o odkaz na knihu *Benin: The City of Blood* (1897) Reginalda Bacona. Ačkoliv ta byla původně určena širokému čtenářskému publiku, brzy se stala citovanou vědeckou komunitou jako odborný a důvěryhodný pramen. Bacon v publikaci zmiňuje expedici Jamese Phillipse roku 1896, popisuje přípravu invaze a zejména její průběh. Součástí díla jsou ilustrace vytvořené W. H. Overendem na základě Baconových skic, již dříve publikovaných v supplementu *Illustrated London News*. Na jedné z ilustrací je ztvárněn hodnostář a další tři domorodci, jak v přítomnosti vicekonzula a Bacona rýsují na podlahu obrysovou hranici města Benin. Kresba v knize však více zdůrazňuje západní rasové stereotypy o Afričanech, neboť Evropané jsou větších rozměrů a Afričani vykazují v řadě fyzických rysů podobnost s lidoopy.
6. Zejména se jednalo o periodika *Illustrated London News* (březen 1897), *The Graphic* (duben 1897) a *Illustrierte Zeitung* (květen 1897).
7. Pamětní hlavy byly umístovány na oltáře zemřelých vládců. Zde sloužily jako funkční základna dalšího uměleckého artefaktu, jímž byl řezbou zdobený sloní kel, který bylo možné vložit do otvoru v oblasti temene hlavy. Sloní kly symbolizovaly úspěch, bohatství a autoritu vládců.
8. Oltáře předků symbolicky zprostředkovávaly transcendentální vztah mezi světem živých a mrtvých. Oltáře předků byly považovány za nejvíce posvátné místo království, jehož prostřednictvím se utvářela historická paměť a kulturní identita Biničů. Jejich zhotovení bylo oslavou památky otce a dalších předků, kteří byli součástí patrilinéární linie. Dědičné právo přecházelo v království Benin vždy z otce na nejstaršího syna, jenž byl povinován po skončení pohřebních obřadů navázat vztah mezi předky a žijícími členy rodiny vybudováním oltáře předků.
9. Dapper sice v západní Africe osobně nikdy nepobýval, ale zkompiloval informace a poznatky návštěvníků, kteří navštívili Benin na začátku 17. století.
10. Zásadní změnu ve vztahu Západu a Beninu znamenala Berlínská konference, jež proběhla z iniciativy německého kancléře Otto von Bismarcka na přelomu let 1884 a 1885. Mezi nejvýznamnější závěry konference, kromě podpory svobody obchodu v západoafrickém teritoriu, patřilo formulování politiky, podle níž „evropské nároky na africká území musí být nadále podloženy podstatněji než pouhým neformálním vlivem, jaký si doposud osobovala prostřednictvím své námořní a obchodní síly Velká Británie“ (Ilfie 2001: 130).
11. V knize je popsána jak historie Beninu, tak různé oblasti beninské kultury, jako jsou zvyky, obyčej, sociální a politická organizace, životní způsob, fenomén otroctví, lov i dvorský život a umění.
12. Ogbemor organizoval v Nigérii festival na připomenutí stoletého výročí od britské invaze.
13. Srov. Osaretin Ighile – Sculpture. Skoto Gallery [online] [cit. 10. 1. 2014]. Dostupné z: <<http://www.skotogallery.com/viewer/scripts/local/press.release.asd/id/121/vts/design002>>.
14. Ulice je vzdálena od novostavby královského paláce 183 m.
15. Ve druhé polovině 20. století se pod vlivem růstu turistického ruchu uskutečnilo mnohem výraznější tematické i stylové ovlivnění kovolitecké produkce. Bronzy jsou navíc vytrženy z původního kulturního kontextu a zbaveny původních duchovních nebo sociálních vazeb. Současní kovoliti vytváří svá díla v podmínkách nových kovoliteckých technologií a tržních strategií. Výroba umění bronzů tak prochází obdobím dynamického rozvoje stylových proměn, který odráží jak inspiraci tradiční kulturou, tak požadavky globálního trhu.
16. Palácovní hodnostáři představovali správní instituci, jež byla rozdělena do tří společností (*otu*), označovaných jako *iwebo*, *iweguae* a *ibiwe*. Příslušníci společnosti *iwebo* odpovídali za královský oděv, trůn, korunovační klenoty a soudní dvůr. Pečovali také o vladařův šatník, starali se o jeho oděvy vyrobené z korálů, boty, haleny, pokrývky hlavy, meče a královské insignie.
17. Kodak uvedl na trh svůj první fotoaparát v roce 1900, který byl dostupný za jeden dolar.
18. V tomto období měl vedle J. Nevadomskeho přístup do paláce nigérijský fotograf Mike Orabator, který vytvořil oficiální portrét vládců. Jeho fotografie sloužily ke kopírování na prodej a jako model pro Department of Creative Arts na University of Lagos, kde vznikaly portréty vládců (Erediauwu 1997). V Benin City se Orabator zaměřoval zejména na výrobu komerční fotografie.
19. Osobní výpověď J. Nevadomskeho, kterou autorce poskytl v zimě 2013.
20. Omoruyi spatřil fotografii vystavenou v National Museum of African Arts, Smithsonian, Washington D.C.
21. Osobní výpověď J. Nevadomskeho, kterou poskytl autorce v zimě 2013.
22. Místo vládců Laině nakonec vyfotografoval hodnostář Ize-Iyamu.

## PRAMENY A LITERATURA:

- Adepegba, Cornelius Oyeleke 1995: *Nigerian Art: Its Traditions and Modern Tendencies*. Ibadan: Jodad Publishers.
- Anene, Joseph C. 1966: *Southern Nigeria in Transition, 1885–1906. Theory and Practice in a Colonial Protectorate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bacon, Reginald Hugh 1897: *Benin: The City of Blood*. London: Edward Arnold.
- Barley, Nigel 2010: *The Art of Benin*. London: The British Museum Press.
- Barthes, Roland 2005: *Světlá komora: poznámka k fotografii*. Praha: Fra.
- Ben-Amos, Paula 1995: *The Art of Benin*. London: British Museum Press.
- Bobo, Jacqueline 1998: *Black Women Film and Video Artists*. New York: Routledge.
- Bradbury, Robert Elwyn 1957: *The Benin Kingdom and the Edo-Speaking Peoples of South-Western Nigeria*. London: International African Institute.
- Bradbury, Robert Elwyn 2004: Continuities in Pre-colonial and Colonial Benin Politics (1897–1951). In: Lewis, Ioan Myrddin (ed.): *History and Social Anthropology*. London: Tavistock Press, s. 193–252.
- Collier, John – Malcolm Collier 1986: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Coombes, Annie E. 1994: *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination*. New Haven, London: Yale University Press.
- Coote, Jeremy – Edwards, Elizabeth 1997: Images of Benin at the Pitt Rivers Museum. *African Arts* 30, č. 4, s. 26–35.
- Curnow, Kathy 1997: Prestige and the Gentleman: Benin's Ideal Man. *Art Journal* 56, č. 2, s. 75–81.
- Dark, Philip J. C. 1975: Benin Bronze Heads: Styles and Chronology. In: McCall, Daniel F. – Bay, Edna G. (eds.): *African Images: Essays in African Iconology*. New York: Africana Publishing Co., s. 25–103.
- Duchâteau, Armand 1995: *Benin: Kunst einer afrikanischen Königskultur. Die Benin-Sammlung des Museums für Völkerkunde Wien*. München: Prestel.
- Egharevba, Jacob U. 1968: *A Short History of Benin*. Ibadan: Ibadan University Press.
- de l'Estoile, Benoît 2008: The Past as it Lives Now: An Anthropology of Colonial Legacies. *Social Anthropology/Anthropologie Sociale* 16, č. 3, s. 267–279.
- Ezra, Kate 1984: *African Ivories*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ezra, Kate 1992: *Royal Art of Benin: The Perls Collection*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Fagg, William B. 1977: The Great Belzoni. *West Africa* 3130, č. 4, s. 1330–1331.
- Filani, Kunle 2001: Trends in Contemporary Yoruba Art: A Delineation by History and Styles. In: Ikwemesi, C. Krydz – Adewunmi, Ayo (eds.): *A Discursive Bazaar: Writing on African Art, Culture and Literature*. Enugu: Pan-African Circle of Artists, s. 127–140.
- Forde, Daryl C. 1973: Foreword. In: Bradbury, Robert Elwyn (ed.): *Benin Studies*. London: Oxford University Press, s. xii–xxi.
- Galembó, Phyllis 1993: *Divine Inspiration: From Benin to Bahia*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Gell, Alfred 1998: *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Gore, Charles 2001: Commemoration, Memory and Ownership: Some Social Contexts of Contemporary Photography in Benin City, Nigeria. *Visual Anthropology* 14, č. 3, s. 321–342.
- Gore, Charles 2007: *Art, Performance and Ritual in Benin City*. Edinburgh: Edinburgh University Press for the International African Institute, London.
- Göbel, Peter – Köhler, Florian – Seige, Christine 2002: *Kunst aus Benin: Sammlung Hans Meyer*. Leipzig: Museum für Völkerkunde.
- Igbafe, Philip Aigbona 1972: *Obaseki of Benin*. London: Heinemann Educational Books Ltd.
- Igbafe, Philip Aigbona 1979: *Benin Under British Administration: The Impact of Colonial Rule on An African Kingdom, 1897–1938*. London: Longmans.
- Igbafe, Philip Aigbona 1991: *The Nemesis of Power: Agho Obaseki and Benin Politics, 1897–1956*. Yaba: Macmillan Nigeria Publishers Ltd.
- Iliffe, John 2001: *Afrika a Afričané: dějiny kontinentu*. Praha: Vyšehrad.
- Osaretin Ighile – Sculpture. Skoto Gallery [online] [accessed January 10, 2014]. Available on: <http://www.skotogallery.com/viewer/scripts/local/press.release.asd/id/121/vts/design002>
- Jones, Adam 1983: *German Sources for West African History, 1599–1669*. Wiesbaden: Franz Steiner.
- Kaplan, Flora 1990: Some Uses of Photographs in Recovering Cultural History at the Royal Court of Benin. In: Scherer, Joanna (ed.): *Picturing Cultures: Historical Photographs in Anthropological Inquiry. Special Issue of Visual Anthropology* 3, č. 2–3, s. 317–341.
- Kaplan, Flora 1991: Fragile Legacy: Photographs as Documents in Recovering Political and Cultural History at the Royal Court of Benin. *History in Africa. A Journal of Method* 18, s. 205–237.
- Karpinski, Peter 1984: A Benin Bronze Horseman at the Merseyside County Museum. *African Arts* 17, č. 2, s. 54–62.
- Kennedy, Jean 1992: *New Currents, Ancient Rivers: Contemporary African Artists in a Generation of Change*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Kratochvíl, Zdeněk 1995: *Výchova, zřejmost, vědomí*. Praha: Herrmann a synové.
- Lainé, Daniel 2000: *African Kings: Portraits of a Disappearing Era*. New York: Ten Speed Press.
- Luschan, Felix von 1900: Bruchstück einer Beninplatte. *Globus* 78, č. 19, s. 306–307.
- Luschan, Felix von 1919: *Die Altertümer von Benin I–III*. Berlin, Leipzig: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter.
- Mount, Marshall 1973: *African Art: The Years since 1920*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mount, Marshall W. 1989: *African Art: The Years Since 1920*. New York: Da Capo Press.
- Nevadomsky, Joseph 1993: The Benin Kingdom: Rituals of Kingship and their Social Meanings. *African Study Monographs* 14, č. 2, s. 65–77.
- Nevadomsky, Joseph 1997: Contemporary Art and Artists in Benin City. *African Arts* 30, č. 4, s. 54–63.
- Nevadomsky, Joseph 2005: Casting in Contemporary Benin Art. *African Arts* 38, č. 2, s. 66–77, 95–96.
- Nevadomsky, Joseph – Osemweri, Agbonifo 2007: Benin Art in the Twentieth Century. In: Plankensteiner, Barbara (ed.): *Benin: Kings and Rituals. Court Arts from Nigeria*. Gent: Snoeck, s. 255–261.

- Oba Erediaua 1997: Opening Ceremony Address. *African Arts* 30, č. 3, s. 30–33.
- Ogene, John 2012: The Politics of Patronage and the Igun Artworker in Benin City. *African Arts* 45, č. 1, s. 42–49.
- Penny, Glenn 2002: *Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Porter, Gaby 1989: The Economy of Truth: Photography in the Museum. *Ten-8* 34, s. 20–33.
- Punch, Cyril 1908: Further Note on the Relation of the Bronze Heads to the Carved Tusks, Benin City. *Man* 8, s. 84.
- Půtová, Barbora – Soukup, Václav 2012: Ztracená africká říše Benin: vzestup a pád království ušlechtilého bronzu. *Dějiny a současnost* 34, č. 7, s. 14–17.
- Roth, Henry Ling 1903: *Great Benin: Its Customs, Art and Horrors*. Halifax: F. King & Sons.
- Roth, Henry Ling 1968: *Great Benin: Its Customs, Art and Horrors*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Stoler, Ann Laura 2011: Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France. *Public History* 23, č. 1, s. 121–156.
- Válka, Miroslav 2006: K ikonografii středověké vesnice. První poznatky z etnologické analýzy nástěnných maleb v Porta Aquila v jihotyrolském Tridentu. In: Křížová, Alena – Válka, Miroslav (eds.): *Středověké a novověké zdroje tradiční kultury. Sborník příspěvků ze semináře konaného 30. listopadu 2005 v Ústavu evropské etnologie*. Brno: Ústav evropské etnologie FF MU, s. 27–44.
- Zamarovský, Peter 2001: Mýtus pravdivosti a pravdivost mýtu fotografie. In: Nosek, Jiří (ed.): *Úvahy o pravdivosti*. Praha: Filosofia, s. 95–107.

---

## Summary

### Visual Representations of the Benin Empire and its King: From British Colonial Rule up to Present

The study presents the image of the Benin Empire and its king through photographs and artworks that contribute to the construction of social reality and have the ability to capture cultural changes visually. Visual representations of the Benin Empire presented in this study encompass particularly the period from British colonial dominance to these days. Depicting the Benin king has been a frequent motif used in traditional as well as contemporary art (bronze sculptures, relief plaques or oil paintings). The study also analyses photographs taken by colonizers, court photographs and anthropologists during their research at the palace courtyard. Special attention is paid to the continuity in Benin bronze artefact creation and the development of contemporary Nigerian art – works and artists who continue the traditional depiction of the Benin king enriching it with their specific view of the world. The analysis also focuses on photographs seen as symbolic systems capturing the colonial and post-colonial situation – historic events relating to the British invasion, European colonial dominance, power relations, asymmetry, injustice and everyday life. The study presents photographs not only as mere period documents, artefacts and historic source that serve to the purpose of scientific analysis and interpretation, but also the purpose of inspiring the contemporary artistic work.

**Key words:** Benin Empire; king (oba); photographs; artistic work; visual anthropology.

# VEC, FOTOGRAFIA A SOCIALIZMUS: PRÍBEH KOBERCA

Jaroslava Panáková

Pri pokusoch konceptualizovať sociálnu transformáciu neraz vzniká dojem, že čosi, čo bolo, sa zmenilo natoľko, že prestalo existovať. Alexei Yurchak so štipkou irónie nazýva vnímanie existencie a možného pádu sovietskeho režimu ako „všetko, čo malo byť navždy, až to nebolo vôbec“ (Jurčák 2006, titul monografie *Everything was forever until it was no more*). Ani mýty, od ktorých je režim závislý, nie sú večné, keďže sa odvíjajú od dejín (Barthes 2004). Lenže formy, do ktorých sa mýtus preodieva, napríklad veci alebo fotografie, majú sklon k zotrvačnosti. Pri analýze sovietskej reality a premien, ktoré nasledovali, vyvstáva hneď niekoľko otázok so širšou platnosťou: Ako sa vec dennej spotreby stane nositeľom mýtu? Aké mechanizmy vsadené do konkrétneho komplexu životných štýlov vedú ľudí k tomu, že si k veci začnú vytvárať väzby v súlade s mýtom? A ako sa tieto väzby narušia, keď vec prestane byť mýtom? A napokon ako je možné, že aj po tom, čo vec prestala byť pre mýtus užitočná, dokáže pretrvať a sám mýtus prežiť, ba evokovať reminiscenciu o ňom? Tak teda postupne.

Vec nie je *a priori* ideologická, napriek tomu, že je vsadená do istého ideologického režimu. Môže byť, podobne ako predmety rozkoše či konzumu u Davida Crowleyho a Susan Reidovej, „neodeliteľnou súčasťou utopického sľubu komunizmu, založenou, tak povediac, na budúcej hojnosti a naplnení“,<sup>1</sup> a pritom nebyť bezprostredným produktom štátnej ideológie alebo nástrojom jej reprodukcie (Crowley & Reid 2010:3). Spôsob, akým sa vec užíva alebo považuje, je do istej miery ovplyvnený politickým a sociálnym systémom, a to cez infraštruktúru, dostupnosť, povolený diskurz a pod. (Crowley & Reid 2010: 7). Avšak konkrétne praktiky, ktoré naplňujú vec významom a robia ju znakom, vychádzajú aj z aktívneho postoja jednotlivcov.

Viditeľné je to na arbitrárnosti mýtu. Aj v tom najtotalitárnejšom systéme sú to ľudia, kto vykonáva výber. V danom prípade ide o výber tej veci, ktorá sa stane signifikantom mýtu. V ňom má mýtická forma a mýtický koncept korelovať a umožniť signifikácii, aby mýtus vyjadřila. Potencionálnych označujúcich je mnoho, hoci ani jedno z nich nie je dokonalé. Ako píše Roland Barthes: „Mýtus je čistý ideografický systém, v ňomž jsou formy dosud motivovány konceptem, který reprezentují, přičemž ovšem

ani zdaleka nepokrývají jeho reprezentativní celkovost“ (Barthes 2004: 126). Výber signifikantov je súčasťou sociálnych praktík. Včera sme mohli vášeň vyjadriť pomocou červenej ruže (Barthes 2004), dnes je to čokoláda.

Vrstvenie významov je charakteristické aj pre sovietsku dobu. Odzrkadľuje arbitrárnosť mýtu a zároveň legitimizuje existenciu vecí, ktoré kedysi slúžili jeho signifikantom. Táto skutočnosť umožňuje pohľad na sociálnu transformáciu ako na kontinuum. Nie náhly zlom, ale postupný rast arbitrárnosti mýtu odzrkadľuje jeho opotrebovanosť (Barthes 2004: 126). K výskumu mýtov sovietskej doby a ich úpadku je nutné pridružiť bádanie o každodenných veciach, ktoré tieto mýty chvíľu živilí, až ich, hoci už bez onej signifikácie, prežili. Okrem toho, s cieľom poodhaliť mechanizmy, pomocou ktorých mýty postupne opúšťajú svoje výrazy a tvary, je treba si všímať nielen samotné veci, ale aj praktiky, ktoré sa s nimi viažu. Pre tento zámer poslúži prístup, ku ktorému nabáda Arjun Appadurai (2005: 61), keď píše o potrebe prepojiť komoditu (hmotné či nehmotné veci) a spotrebu (praktiky). Nčas teda produkciu nechajme stranou. Pozrime sa na to, ako jedna konkrétna vec z každodennosti získala status komodity a súčasne sa stala formou veľkého mýtu o sovietskom blahobyte. Prežila až dodnes, hoci mýtus, ktorý ju naplnil významom, nie. Ide o koberec. Tento príklad nám umožní pochopiť, akú úlohu môže hrať vec v utváraní a prežití mýtu a prečo ho často prekoná.

Výber koberca pre ciele tejto štúdie nie je vôbec náhodný. Dekoratívny koberec perzského typu visel od začiatku 60. rokov 20. storočia takmer v každej sovietskej domácnosti. Popravde symbolicky nabitých predmetov zo sovietskej epochy je mnoho: sieťovka, saláma, hranatý pohár, portské 777, limonáda Buratino, tavený syr Družba, mentolový balzam Zlatá hviezda, Trojitá kolínska, mlieko v sklenenej fľaši so širokým hrdlom, fotoaparát Smena-8M, sovietsky čaj so slonom a mnoho ďalších.<sup>2</sup> Mnohé z nich sa rovnako ako koberec mohli stať signifikantmi sovietskeho mýtu o dobrom živote. Je to však práve koberec, ktorý ako každodenný artefakt prežil jeľcinovské Rusko a v mnohých, najmä provinčných domácnostiach visí dodnes. Samotný predmet predstavuje istý povrch dotvárajúci milieu, v ktorom človek prebýva: teplý, hebký, útulne vyzerajúci. Nižšie sa vrátim k významom, ktoré mu



jeho majiteľa pripisovali či doteraz pripisujú. Pretrvávajúci význam koberca však nepochybne súvisí aj s faktom, že tvorí základné pozadie pre domácu fotografiu. Kým ideologické a vizuálne pozadie vo verejnom priestore sa počas politických epoch sovietskeho a postsovietskeho režimu menilo, konvencia vešania koberca v domácnosti ako aj konvencia fotografovať rodinu pred kobercom zostávali.

Dôvod výberu takéhoto modusu signifikácie je však aj v tom, že je vizuálny, a to hneď dvojnásobne: fotografický modus dopĺňa ornamentálny. Ako píše Barthes, mýtus je možné vnímať nezávisle od matérie (Barthes 2004:108). Napriek tomu vizuálny predmet, ktorý nastoľuje signifikáciu vcelku a naraz, si mýtický obsah zachováva stabilnejšie než iná matéria. Vývin mýtu, v tomto prípade mýtu o slušnom živote správneho sovietskeho občana, preto predstavím práve na vizuálnom predmete. Navyše koberec a praktiky s ním spojené – najmä bytový dizajn a fotografovanie – odrážajú modernistický dôraz na *vizualizáciu* pri sociálnom štruktúrovaní (Chaney 1996). Cieľom tejto štúdie je ukázať, že vytváranie, vyjednávanie a premena mýtov a afiliácií k nim sa deje prostredníctvom špecifického zoskupovania etických a estetických noriem, ktoré sa koncentrujú práve vo vizuálnych znakoch.

V štúdií postupne predstavím mechanizmy, ktoré utvárajú domácu estetiku ako v bývaní, tak aj v domácej/rodinnej fotografii a vsadím ich do kontextu životných štýlov. Potom prejdem na špecifický komplex životných štýlov – *sovok*, ktoré je možné priradiť k sovietskemu režimu, ale aj iným socialistickým režimom. Bližšie odhalím významové pozadie a historický vývoj koberca – stáleho člena sovietskej domácnosti. Ďalej prejdem na praktiky, ktoré sa s ním spájajú. Sústreďím sa najmä na rodinnú fotografiu.

Táto štúdia predstaví širší kontext *sovka* na základe empirických dát zozbieraných v Sankt Peterburgu (1999–2009). V tej dobe som výskum striktne na danú tému nevedla, ale keďže ma zaujímala domáca fotografia, pri jej zbere v rámci inej témy som získala dostatočne bohatý materiál. Práve návrat k týmto dátam ma priviedol k téme koberca, keď som si povšimla vysokú frekvenciu portrétov (najmä skupinových) pred kobercom. Neskôr som dozbierala ďalšie informácie o koberci od mojich 7 informátorov zo Sankt Peterburgu a na internetových blogoch a v sociálnych sieťach venovaných sovietskej epoche.

V texte sa detailnejšie venujem sibírskemu prípadu. Vizuálny materiál pochádza z desiatich regiónov Sibíri a Ďalekého východu.<sup>3</sup> Tieto dáta boli zozbierané skupinou

antropológov Centra výskumu Sibíri v rámci kolektívneho projektu „Podmienky a obmedzenia plurality životných štýlov na Sibíri“ vedeného Joachimom Ottom Habeckým v Ústave Maxa Plancka pre etnologický výskum v Halle (2008–2012). V mojom teréne, na Čukotke, som systematicky viedla s informátormi rozhovory na tému koberca, rodinnej fotografie a fotografovania pred kobercom.

Rodinná fotografia zahŕňa významnú časť tejto štúdie, a preto je dôležité aspoň v krátkosti spomenúť základný rámec, v ktorom bol materiál spracovaný. Význam fotografie ako dôležitého etnografického a historického zdroja dát zdôrazňujú mnohí antropológovia, v ruskom kontexte sú to napr. Vladimir Magidov (2000), Elena Meščerkina-Roždestvenskaja (2007), Jelena Tolmačeva (2011), v anglosaskom – napr. John Collier, Jr. a Malcolm Collier (1999), Alan Radley (2010), Elizabeth Edwards (2011, 2012) alebo Christopher Morton a Edwards (2009). Rodinná fotografia, špecifický žáner domácej fotografie, obsahuje veľmi rôznorodú informáciu, a preto si prístup pri bádani vyžaduje niekoľko úrovní analýzy. V tejto štúdií sa zameriavam na kontext fungovania snímok, indicie epochy a sociálne vzťahy premietnuté v kompozícii. Pri analýze samotných zobrazení sú z hľadiska vytýčených cieľov vhodné techniky kompozičnej interpretácie (Rose 2003, 2007), sémantická analýza (Barthes 1981) a kombinácia otvoreného, ako aj štruktúrovaného procesu vizuálnej analýzy (Collier & Collier 1999:172). So zámerom odhaliť významy, ktoré fotografiám pripisujú informátori z pohľadu dneška, používam techniky hĺbkového rozhovoru pomocou fotografií (*photo elicitation*) (Blinn & Harist 1991, Harper et al. 2005, Radley 2010, Stephenson 2009). Podrobnejšie som spôsob, ako metódu aplikujem k sibírskeму materiálu, opísala v inej práci (Panáková 2012).

## Modernita a životné štýly

Hoci vždy prítomná, vizualita sa presadila ako vskutku významotvorná zložka sociálneho života a zároveň ako prostriedok chápania tejto stále zložitejšej sociálnej reality až v moderne. Anna Grimshaw prisudzuje tento jav snahe ľudí pojať rozmanitosť, premenlivosť a spleť moderného sveta s jeho procesmi urbanizácie, vývojom nových technológií či sekularizácie a zaujať k nemu svoje stanovisko (Grimshaw 2001: 16). Dominanciu obrazov v kultúre ako aj v snahe teoretikov vizuálnu kultúru konceptualizovať po predchádzajúcej nadvláde jazyka William J. T. Mitchell definuje ako vizuálny (obrazový) zvrät (*pictorial turn*) (Michell 1994: 11). Obzvlášť domáca foto-

grafia je dnes všeobecne rozšíreným kultúrnym javom. Fotografia ako sociálna praktika preniká do všetkých možných vrstiev každodenného života ľudí a formuje ju. Aktualizácia významu vizuality je výsledkom objektívnych historických, ekonomických a sociálnych podmienok, ale konkrétne narábanie s ňou vo vzťahu práve k týmto podmienkam bezprostredne súvisí s voľbou, konaním a etickým postojom jednotlivého sociálneho aktéra. S cieľom prepojiť objektívnu a subjektívnu stránku v tomto procese, ktoré nevnímam ako protikladné, ale komplementárne, považujem za vhodné vsadiť vizualitu do vzťahu so životnými štýlmi.

Životné štýly sú dieťaťom modernity (Chaney 1996: 159). Pri rozpade predchádzajúcich hierarchií sa za rozvoja anonymného mestského priestoru, módy, spotreby, foto- a filmových technológií sociálna identita vytvára, obhaja a reprodukuje vo svetle vizualizácie (Chaney 1996). Z obrovského prúdu informácií symbolov, spotrebných tovarov a nepochybne obrazov si jednotlivec vyberá a prijíma tie, ktoré spĺňajú jeho vedomé či nevedomé etické a estetické kritéria. Absorbuje ich do svojich každodenných expresívnych praktík, cez ktoré sa dokáže orientovať v neustále meniacom sa systéme sociálnych postavení, statusov a rolí. Okoliu tak naznačuje svoje afiliácie k tým či iným sociálnym skupinám, hoci afiliácie samotné sú podmienené práve daným sociálnym a kultúrnym kontextom. Životný štýl je teda akýkoľvek rozpoznateľný spôsob života, tvorivý projekt seba samého a zároveň akt výrazu a vyjadrenia, vizuálne pozorovateľného a nasmerovaného navonok, na vzájomnú identifikáciu-v spoločensťve.

Osobný výber, dostatočne podrobne odôvodnený alebo zdanlivo náhodný, je fakticky prejavom existujúcich vzorov sociálneho konania. Kým estetika je módom sociálneho štruktúrovania, každodennosť je jeho výrazom. Táto „aktívna estetika“ (Chaney 1996: 147) má aj morálnu stránku. Výberom človek podmieňuje a otvorene vyjadruje inklináciu k určitým etickým postojom.

Hoci David Chaney sa zaoberá životnými štýlmi najmä v súvislosti so spoločnosťami s liberálnym trhom a kapitalistickými podmienkami spotreby, povaha životných štýlov je príznačná aj pre totalitné režimy či centralizované systémy hospodárstva, v ktorých prístup k istým formám alebo ich realizácia sú obmedzené, resp. ktorých existenciu neovplyvňuje voľný trh, ale výlučne štátna politika a ideológia. Posuny, ktoré popisuje Chaney, sa stali aj v ZSSR, ale samozrejme za iných historických a politických okolností: Boľševická revolúcia,<sup>4</sup> Ruská ob-

čianska vojna,<sup>5</sup> vojenský komunizmus,<sup>6</sup> NEP,<sup>7</sup> stalinizmus<sup>8</sup> do základov destabilizovali predchádzajúce sociálne hierarchie a poriadok. Hoci sa industrializácia týkala najmä ťažkého priemyslu, chruščovská politika<sup>9</sup> priniesla od 50. rokov rad spotrebných tovarov, intenzívnu bytovú výstavbu a masový oddych. Chruščov išiel na materiálne ústupky, aby v geopoliticky zložitej dobe potvrdil legitimitnosť socializmu (Crowley & Reid 2010:14). Po 8., tzv. zlatej päťročnici<sup>10</sup> nastalo obdobie brežnevovskej recesie, ale v spotrebe sa objavili novinky, napr. v roku 1970 automobilka Žiguli vyrobilo prvú „Kopejku“<sup>11</sup>.

Projekt sovietskej civilizácie bol rovnako o pretváraní a štylizovaní. V prvom rade sa jednalo o prerobenie človeka na sovietskeho občana. Oficiálne reprezentácie sociálnych entít s určitými vlastnosťami, hodnotami a presvedčeniami sa mali premietat' v individuálnych prejavoch a každodenných praktikách jedincov, ktorí tak potvrdzovali svoju afiliáciu k danej sociálnej skupine. Sovietske obyvateľstvo malo prijať celú paletu záľub, náklonností a štýlov, ktoré by naznačovali a potvrdzovali ich identifikáciu s novou identitou. Propagandistické plagáty jasne ukazujú, ako sa má obliekať roľník, aké atribúty sú typické pre robotníka či ako má vystupovať sovietsky pedagogický pracovník. Tieto nápovede sú len zľahka prispôsobované regionálnemu koloritu: tak napr. k obrazu roľníka a robotníka sa ako potenciálny sovietsky občan dokresľuje pastier sobov, oblečený síce vo svojej tradičnej *kuchlianke* či *malici*, ale na pozadí kosáku a kladiva, ktoré prenikajú až do tundry. Na úrovni domácnosti zase ide o obraz usporiadaného domova, skromného, ale zútulneného textíliami (napr. obrusmi, záclonami alebo látkovými tienidlami na lampu), alebo krištáľovým lustrom. Od chruščovskej epochy sceneriu dotvára koberec zavesený na stene.

V týchto detailoch súkromného priestoru je treba vidieť obrovskú mobilizáciu štátnych zdrojov nasmerovaných na presadzovanie sovietskych hodnôt, ako estetických, tak etických. Avšak aj v masových javoch, v ktorých nemalú úlohu zohráva inštitúcia, môžeme sledovať rad jemných rozdielov a dôvtip sociálnych aktérov (Yurchak 2006). Podobne ako Crowley a Reidová píšú o chladničke (Crowley & Reid 2010:28), aj koberec sa nedomestikoval len preto, že sa stal predmetom masového konzumu, ale preto, že ešte skôr, než jeho masový konzum vôbec mohol začať, vo verejnom diskurze o ňom vzniklo množstvo príbehov a koberec tak vrástol do systému reprezentácie. Samotné zháňanie, vlastnenie, vešanie koberca a fotografovanie sa pred ním zís-

kalo tiež množstvo foriem a vzorov prevedenia. Ich vznik súvisí s dvomi procesmi – rekontextualizáciou (napr. prenesenie koberca z rurálneho do mestského priestoru a späť alebo vrstvenie sociálnych príbehov okolo jedného predmetu ako je koberec) a spotrebnými praktikami (napr. pripisovanie významu istým predmetom viac než iným, spôsoby získavania predmetov, používanie vecí naplňované významom, dbanie o autenticitu predmetu). Koberec odráža dvojstrannosť úsilia jedinca: prisvojiť si vec ako osobne významnú a zároveň sa identifikovať s väčšinou skupinou slušných sovietskych občanov.

Najprv predstavím prevládajúcu konvenciu, tzv. *sovok* (совок, čítaj savók), ktorý vo sfére domácej estetiky odráža celoplošný projekt sovietyzácie. Osobitosti prevedenia prevládajúcej konvencie popíšem v súvislosti s fyzickou a sociálnou geografiou Ruska, resp. Sibíri, ako aj s mierou osobnej angažovanosti a kreativity jednotlivých informátorov.

### Sovok

Tento slangový výraz predstavuje novotvar od rôznych odvodenín prívlastku „sovietsky“. Môže označovať systém socialistického hospodárstva, sovietskych občanov (tu sa výraz zhoduje so slovom *sovdepia* – systémom rád predstaviteľov robotníkov, vojakov a roľníkov, čiže sovietskym obyvateľstvom na lokálnej úrovni, alebo označenie ľudí ako *kommuniaki*, ktoré zdôrazňuje konformizmus ľudí voči systému), sovietsky spôsob života a myslenia, sovietsky prístup k ekonomike, priemyslu a politike, vedenie socialistickej domácnosti a sovietsku materiálnu kultúru. Tak ako Česi či Slováci hovoria za *totáča*, občania Ruska sú náchylní používať výraz *pri sovke*. Pôvodne mal výraz striktné pejoratívny význam a používali ho najmä veksláci, umelci a nekonformné skupiny obyvateľstva v 70. rokoch. Ako zjednodušený vizuálny znak sa termín posmešne prezentuje v podobe lopatky na zametanie plnej smetí, keďže označenia pre danú epochu a pomôcku v domácnosti sú homonymá. V kontexte tejto štúdie však *sovok* predstavuje osobitý životný štýl, ktorá zahŕňa komplex estetických a etických hodnôt odvodených od štátnej ideológie. V súvislosti s domácnosťou reprezentuje súbor farieb, povrchov, materiálov, chutí, záľub atď., ktoré odzrkadľujú estetiku priemerného, radového (*middle-brow*) sovietskeho občana.

V akom priestore sa vlastne estetika domácnosti mohla rozvíjať a uplatniť? Bytová otázka v Sovietskom zväze bola vždy ošemetnou. Nikita S. Chruščov<sup>12</sup> sa ju snažil

vyriešiť masovou výstavbou typových, zväčša 4-poschodových bytoviek bez výťahu. V slangu sa prezývajú *chruščovkami* (хрущёвка) alebo aj pejoratívne *chruščobami* (novotvar od slova *truščoba* – *мпушчоба*, čo znamená barabizňa, a mena lídra). V skutočnosti sa začali stavať už od roku 1948 v Moskve, ale v masovom merítku prebiehala výstavba od roku 1959 do roku 1985. Jedná sa najmä o jednoizbové (úžitková plocha 18 m<sup>2</sup>) alebo dvojizbové byty (40 m<sup>2</sup>) s nízkym stropom (väčšinou 2, 28 – 2,48 m), bytovým jadrom a „chruščovskou chladničkou“ (skrinkou pri kuchynskom okne, kde stena mala otvory alebo bola tenšia), veľmi slabou tepelnou a zvukovou izoláciou, ktorých životnosť bola stanovená na 25 rokov, čo naznačuje ich nízku kvalitu. Spomínaný výraz „chruščovská chladnička“ sa rozšíril na celý dom, keďže tepelná izolácia stien mala nižšie normy. *Chruščovki* sa stali prejavom estetického a morálneho diskurzu novej sociálnej modernity: stalinovský ornament – prejav mrhania a výstrednosti – nahradila jednoduchosť a funkčnosť (Crowley & Reid 2010: 22).

Samozrejme sovietsky občan žil v rôznych podmienkach a tento typový projekt bol len jedným z mnohých. Avšak práve tento druh životného priestoru podnietil ľudí k masovému vešaniu koberca na stenu. Vrchol masovej výstavby týchto bytoviek sa zhoduje s rozvojom priemyselnej výroby kobercov tzv. perzského typu. Do 50. rokov dominovali tapety, potom sa k tapetám pridal koberec. Väčšina informátorov hovorí, že funkčnosť zohrala rozhodujúcu úlohu pri rozšírení nástenného koberca ako bytového doplnku. Koberec na celú stenu sa považoval za najlacnejší a najpohodlnejší tepelnoizolačný a zvukoizolačný materiál. Z tohto hľadiska ide o zaujímavý vývoj: bytovky umožnili intenzívnu urbanizáciu s tým, že jednotlivé rodiny boli umiestňované do oddelených bytov s vlastnou kuchyňou a bytovým jadrom. Po bývaní v komunálnych bytoch šlo o luxus. Skutočne oddelené bývanie však kvalita bytoviek nezaručovala. Nové mestské prostredie neposkytovalo úplné súkromie. Hoci obyvatelia bytov žili osve a často aj anonymne, tenké steny spôsobovali, že sused suseda dokonale počul. Tento zvukový zážitok nútil ľudí spoznávať jeden druhého a žiť *de facto* spolu. Koberec však ako zvukoizolátor naplnil sen o privátnej sfére. Týkalo sa to najmä mladých párov. Dodnes sa koberec považuje za výborný svadobný dar. Jedna príhoda obyvateľa Syvtykvaru o tom znie takto: „*Moja susedka v kancelárii (už má nad 50 rokov) debatuje so známou o tom, čo darovať neteri k svadbe. Keď*

zistili, že neter nemá vo vene nástenný koberec, rozhodujú sa o tom, že jej ho darujú, tým skôr, že novomanželia si prenajali byt v starom dome (v Syvtykvare nazývajú starými domami tie postavené na konci 50. rokov až 60. rokov, keďže predtým bolo mesto drevené). Ja sa spytujem: ‚Vari je dom taký studený?‘ ‚Nie, len v starých domoch na stenu, pri ktorej stojí posteľ mladej dvojice, treba určite zavesiť koberec. Inak susedia môžu počuť, čo tí mladí robia v posteli. To vedia všetci – koberec je pre mladých dôležitá vec.‘“<sup>13</sup>

Keď sa potom nástenný koberec stal populárnym, rozšíril sa aj na iné typy bývania.<sup>14</sup> Začali ho vešať aj v tzv. *stalinkách* – domoch s vyššou úžitkovou plochou na človeka, vysokými ozdobnými stropmi a pod. postavenými za Josifa V. Stalina, v ktorých zvuková izolácia, kvalita stien a povrchov boli vyhovujúce. Vešali ho aj v dedinských drevených domoch, v ktorých visí dodnes. Skutočnosť, že sa koberec môže zavesiť na stenu ako okrasa miesto toho, aby bol položený na dlážku, mohla preniknúť do sovietskej domácnosti z viacerých zdrojov: z histórie o ruských šľachtických a statkárskejších rodinách, ktoré si v 18. storočí ako daň tureckej móde vešali ručne tkané koberce a ozdobovali ich šablami, z ruskej rurálnej domácnosti, kde sa na stenu vešali obrúsky, vyšívané utierky a pod., či z praktík kočovných etník Strednej Ázie a iných regiónov. Presný zdroj inšpirácie však nie je jasný.

Dôraz na výraz typický pre modernitu sa bezprostredne odvoláva na to, ako veci, miesta či ľudia vyzerajú, alebo ako sú predstavované. S tým súvisí okázalosť, ktorá naberá v masovom konzumerizme stále väčší význam na konci modernity (Chaney 1996: 112). V sovietskom kontexte je možné túto veľkoleposť v súkromnom priestore pozorovať práve v koberci ako náhražke štátnych sviatkov a manifestácií v priestore verejnom. Mestské anonymné prostredie ponúka prevládajúce množstvo vizuálnych nápodiev (Chaney 1996: 101). Rovnaký pôdorys, masový nákup zhodných bytových doplnkov, nábytku a textílií, obmedzený, ale *rovnako* obmedzený prístup ľudí k informácii o bytovom dizajne vytvárajú jediný obraz, ktorý z celkom cudzích priestorov vytvára jedinú sovietsku domácnosť. Moskovčan príde na návštevu do Leningradu a má pocit, že sa ocitol doma. Celé sídliská, vchody do bytoviek, schodištia, ba aj kuchyne či obývačky majú štandardný pôdorys, dizajn a výzor. V základných vizuálnych prvkoch to platí pre celé sovietske Rusko.<sup>15</sup> Kontrolu nad zjavom poskytuje ďalšia technológia reprezentácie – fotografia. V médiách pre-

vláda obraz *vožďa* na výraznom pozadí veľkoformátového plagátu, nástennej maľby alebo reliéfu. V domácom prostredí obraz blahobytu predstavuje úplná rodina odofotografovaná zväčša v čase sviatkov alebo stolovania na pozadí koberca. Kanonické sovkovské zátišie zvečnené v domácej fotografii vyzerá asi takto: rodina sedí v *chruščovke* za stolom na pozadí visiaceho koberca perzského typu a obývačkovou stenou, kde je vystavená kolekcia porcelánu a krištálu (symbol prepychu), alebo zbierka kníh s hrebeňom rovnakej farby (symbol erudície), hneď vedľa stojí televízor Rekord alebo Horizont, na stole je vyložená limonáda Buratino a ďalšie dobové atribúty.

Materiálna kultúra, v ktorej sa ako dominantné presadzujú práve vizuálne prvky, odráža schopnosť ľudí reflektovať rozdiely medzi formou a funkciou hmotných objektov. Krása je vo vzťahu k *sovku* našimi informátormi alebo užívateľmi internetových blogov definovaná rôzne: Zväčša ten koberec, ktorý visí, je novší a krajší než ten, ktorý je položený na dlážke, bola by škoda po ňom stúpať. Tento názor potvrdzuje aj replika zo satirickej komédie Nauma Ardašnikova a Olega Jefremova *Starý nový rok* (1980):

„Načo je koberec na stenu, drahí súdruhovia? Ved' nie sme v jurte!“ –

„Taká krása! Vari po ňom stúpať?“

Mnohí informátori hovoria o vizuálnej skúsenosti spojenej s pozorovaním ornamentov, farieb a štruktúry koberca. Jeden informátor sa vyjadril takto: „*Niekedy z ‚ničnerobenja‘ vznikla činnosť – prezerat' si koberce.*“<sup>16</sup> Leňošenie a kontempláciu na gauči teda sprevádzal estetický zážitok. Ďalší informátori zas hovoria o prirodzenom pokračovaní textílie gauča, akoby jeden vzor plavne pretekal do druhého. Dokonca aj samotný gauč a kreslá mohli byť pokryté malými kobercami s rovnakým či podobným ornamentom, ako mal koberec na stene. Práve tak sa hovorí aj o doplnení tapiet kobercom: Keby bola celá izba v tapetách, izba by podľa informátorov pôsobila nudne. Takto ju skrášľuje koberec. Najčastejšie mal koberec perzského typu prevládajúce červené pozadie, ornament mohol byť zelenej, modrej, béžovej farby. Od šarlátovej červenej na zástavách sa líši tmavším odtieňom. Celkovo teda pôsobí pokojnejšie, než scenéria verejných dekorácií. V iných regiónoch sa pridávajú ďalšie etnokultúrne významy farby. Výskum percepcie farieb a jej podmienenosť kultúrnym či ekologickým kontextom by si vyžadoval podrobnú experimentálnu štúdiu. Na úrovni subjektívnej deklarácie sibírskych informáto-

rov je však farebnosť koberca vnímaná výlučne kladne. Význam nesie aj kompozícia. Mladšie pokolenie sa pri spätnom pohľade na minulosť dotýka témy celkového estetického súladu. Objavuje sa názor, že koberec by mal zapadať do konečnej kompozície interiéru. Staršie pokolenie si túto otázku zväčša nekladie a zdôrazňuje útlunosť a pohodlie, ktoré koberec dodáva.

Čo sa týka funkcií, ako som spomínala vyššie, prevláda názor, že koberec je výborným zvukovým a tepelným izolátorom. Zakrýva nedostatky stien. V čase, keď v obchodoch nebola adekvátna ponuka stavebných materiálov, ľudia vyhľadávali náhradné riešenia. Koberec sa stal jedným z nich. Ľudia medzi sebou zdieľajú spôsob, akým koberec najlepšie vešať: pribiť klincami na doštičky alebo navliecť na medené slučky, ktoré sa pripevnia na skrutky v stene.<sup>17</sup> Dokonca ani nevýhoda koberca, že sa podobal na veľký lapač prachu a mačacej srsti (mačka je častým podnájomníkom sovietskej domácnosti), nezabránila jeho rozšíreniu. Koberec bol obrovskou investíciou: z hľadiska financií mohol koberec stáť šesťnásobok mesačného príjmu. Vloženie osobných síl zahrňovalo trpezlivé zháňanie veľmi želaného, a pritom nedostatkového tovaru, čakanie v rade alebo prebojovanie sa na lukratívne miesto v zozname čakateľov. Takáto cena zapríčinila, že sa v niektorých domácnostiach slávnostného defilé vzácny artikel ani nedočkal: zostal zabalený v čakaní na svoj čas. Koberec bol znakom prepychu, ktorý si postupne mohla dovoliť väčšina.

Takto veci nadobúdajú rôznu výrazovosť, v rámci ktorej sú naplňované určitým významom. Tak napríklad dekorácia interiéru vyjadruje aj hodnoty, aj zámer súvisiaci s existujúcou estetikou, ale súbežne predstavuje reflektívny proces o estetických hodnotách, ktorý estetický úsudok relativizuje. Spôsob, akým ľudia dokážu spravovať *de facto* relatívne vizuálne nápovede, je teda neoddeliteľnou súčasťou procesu, v ktorom sa človek orientuje a presúva medzi rôznymi hodnotami, a teda indikátormi sociálnych pozícií, čím získava a legitimizuje svoju identitu (Chaney 1996). Miera, v akej sa jedinec venuje v obývacej miestnosti zosúladeniu farieb, tvarov alebo povrchov, predstavuje jeho voľbu životného štýlu a zároveň afiliáciu s istými kolektívnymi predstavami, mýtmi. Domáca estetika teda nie je pasívnou formou prežívania či reprezentácie krásy, ale vyjadrenie svojej účasti na sociálnej realite. Estetika môže byť mobilizovaná v prospech istej ideológie, alebo len určitého spektra životných štýlov. Tým sa stáva etickým postojom.

## Koberec na Sibíri

Projekt sovietskej siete zasiahol fyzickú a sociálnu geografiu Ruska celoplošne, ale vo svojej intenzite, miere a konkrétnych prejavoch preukázal isté osobitosti. Pozrime sa na situáciu v niektorých domácnostiach na Sibíri a Ďalekom východe, kde koberec nepredstavuje len sovietsky mýtus, ale aj mýtus o inom prerozdelení sveta, v ktorom sa periféria môže podobáť centru a Čukča Moskovčanovi.

Napriek *mission civilisatrice* región zostával vnímaný ako periféria. Snúbil sa preto s obrazmi ako diaľka, zostalosť, surovosť, nepoddajnosť a pod. (Habeck 2008: 2). Mnohé sovietske prístupy do Sibíri došli kompaktné, ale neskôr, alebo vôbec nedorazili. Osvojenie si kultúrneho komplexu, hoci aj s časovým odstupom, sa týka fotografických a mediálnych technológií. Modely fotografického zobrazovania prenikli na Sibír, kde vo vizuálnej reprezentácii dominovali výšivka či rezba, dostatočne náhle, a to bez radikálneho pretvárania (Bagdasarova/Panáková 2010: 60). Do tej doby miestni ľudia nepoužívali podobnú techniku presného zobrazovania trojrozmerných skutočných predmetov na dvojrozmernú plochu. Rodinná fotografia, napr. u Čukčov, sa teda podobá na väčšinové techniky fotografickej reprezentácie prítomné v sovietskej kultúre. Skúsenosť fotografického krásna je sociálne podmienená (Bourdieu et al. 1990), a v danom prípade je ovplyvnená *sovkom* – špecifickým životným štýlom a habitusom s ním súvisiacim.

Obrazovo náročnejšia, amatérska fotografia prenikla na Čukotku prostredníctvom mladých študentov, ktorí sa základným technikám naučili na strednej škole v inej časti ZSSR (Leningrad, Magadan, Usurijsk a pod.). Jednalo sa o pár jednotlivcov a ku vytvoreniu spoločného krúžku či komunity nedošlo. Amatérska fotografia sa vytratila na konci *perestrojky*. Nemožnosť zakúpiť potrebné chemikálie na vyvolanie filmu a fotografií spôsobila, že aj tí, čo mali technické či umelecké ambície, prešli na automatický fotoaparát na film a neskôr na digitálny fotoaparát, alebo úplne prestali fotografovať. Príkladom čiastočného osvojovania si technickej novinky bez adekvátnej technológie a podstatnej zmeny vo vizuálnej reprezentácii je krátky kontakt s fotoaparátom Polaroid na instantné fotografie. Na Čukotku sa dostal okolo roku 1989, keď bol povolený kontakt s aljašskými príbuznými. Techniku však miestni používali skôr ako „vecičku“ a len dovtedy, kým neminuli náplň. Na ruskej strane Beringovho prielivu ju totiž nebolo dostať kúpiť.

Odtrhnutosť Sibíri však mala aj druhú stránku: v regióne sa mohlo experimentovať bez toho, aby sa to výrazne dotklo ostatnej časti štátu, či dokonca aby ho to destabilizovalo. Tak napr. v regióne boli odskúšané vzájomne protirečivé politiky: návrat k pôvodnosti (*korenizácia, nativizácia*), ktorú na príkaz Kremľa uskutočňovali od 20. rokov do začiatku 30. rokov aj mnohí etnografi, napr. Vladimir Bogoraz Tan, Lev Šternberg), následná rusifikácia a neskôr politika zväčšovania (*ukrupnenia*).<sup>18</sup> Rozporuplnosť projektov výstavby a militarizácie spôsobila nestály prílív a odliv najmä etnických Rusov a Ukrajincov do regiónu. Všetky tieto dostatočne komplexné skutočnosti spomínam preto, že majú bezprostredný vplyv na domácu estetiku, obzvlášť na bytový dizajn, s ktorým vešanie koberca a fotografovanie sa pred ním úzko súvisí. V dostatočne krátkom čase (menej než storočie) sa obyvatelia čukotskej komunity presťahovali z *jarangy* (tradičné obydlie)



Obr. 1 – „Lenin je náš prapor“ (nápis na zástave v ruštine a čukotštine), Muzej Beringovskogo nasledija (so súhlasom vtedajšieho riaditeľa Igora A. Zagrebina). Foto J. Panáková 2010.

v tundre do elektrifikovanej *jarangy* pri dedine, potom do dreveného dvojdomčeka s pecou, neskôr do centrálne vykurovanej bytovky bez bytového jadra a vody. Až dnes sa sťahujú do bytovky či rodinného domu so všetkými základnými vymoženosťami, alebo idú späť do tundry. Jednotlivé biografie nie sú zďaleka také priamočiare, ale vývoj bývania odráža dané etapy, a preto sa väčšina miestnych ľudí najstaršieho a stredného pokolenia v tej alebo inej miere s nimi stretla. S presťahovaním sa do typových bytoviek zhodných s tými, aké boli postavené po celom ZSSR, začala aj éra nástenného koberca a fotografovaním sa pred ním. Stalo sa tak však o dvadsať, tridsať rokov neskôr než v európskej časti Ruska a svojským vynaliezavým prístupom, takže *sovok* nadobudol niekoľko osobitých variácií.

Jeden špecifický príklad ukazuje na spôsob, ako adoptovať štátom akceptovanú formu k miestnej technike. Jedná sa o zástavu zhotovenú čukotskou šičkou k oslave Októbrovej revolúcie (Bagdasarova/Panáková 2010: 60). Je to trojštvrťový portrét V. I. Lenina vyšíty z dvoch druhov a odtieňov sobej srsti (obr. 1). Na pozadí bola aplikovaná srst tretieho odtieňa, a to v opačnom smere šitia. Deleenie plochy je dostatočne zložitá, pričom je celé zhotovené práve na základe rozdielnej kvality srsti. Samotný tvar je urobený podľa šablóny (sovietsky vplyv), technika šitia je však zhodná s tou, ktorá sa používa pri šití tradičnej obuvi (*torboza*, čukotský vplyv). Hoci samotný kus zástavy pripomína dekoračnú textíliu či ornamentálny koberec, nikoho z miestnych by nenapadlo čosi podobné zhotoviť pre svoju domácnosť.

Na stenu doma vešajú koberce perzského typu tak, ako to videli v meste. Kým investícia do zakúpenia takého koberca bola pre rádového sovietskeho občana obrovská, v prípade mnohých sibírskych regiónov, napriek severským príplatkom, ide aj o celoživotný vklad. Náročným aspektom bola aj dostupnosť. Tak napríklad nákladná loď so spotrebným tovarom dorazila na Čukotku v sovietsku éru párkrát za rok, zvyčajne v septembri. Bolo treba maximálne zapojiť sociálne siete: využiť zdroje druhej ekonomiky, dohodnúť sa o poradí pri nákupe, včas prísť, zohnať odvoz<sup>19</sup> a koberec viezť 40 km po hrbolatej ceste-neceste.<sup>20</sup> Už len týchto niekoľko náročných krokov spôsobilo, že ku kobercu sa správali s „úpenlivou opaterou“ (*solicitous care*, Crowley & Reid 2010: 29). Nástenný koberec na Čukotke nesie iné, prídavné významy, ako napr. koberec v Moskve: viac než o znak sovietskeho luxusu alebo identifikáciu so *sovkom* ide predovšetkým o znak pozitívne vnímanej rusifikácie. Kým Moskovčana

s kobercom mohli susedia hneď uznať ako správneho sovietskeho občana, Čukča či Eskimák si ako predstavitelia pôvodných malopočetných národov museli takéto občianstvo zaslúžiť. Marxizmus-leninizmus postuluje hierarchiu sociálneho rozvoja, ktorej najvyšším stupňom je komunistická spoločnosť.<sup>21</sup> V rámci tejto hierarchie stoja európske etniká v ZSSR vyššie než sibírske. Ako dokumentujú post-socialistickí historici, tento prvok v sovietskej ideológii spôsobil, že európske etniká sa považujú za „civilizovanejšie“ než iné etnické komunity (Slezkine 1994, Hirsch 2005). Nadnárodnú sovietsku identitu teda muselo predčiť dosiahnutie úrovne popredných etníc, ktorých etalónom boli etnickí Rusi. Okrem vzdelania, pracovných návykov alebo *sedentarizácie* to bol aj spôsob bývania,

ktorý sa dodnes prejavuje v tých najzákladnejších prvkoch: kategórie čistota – nečistota, vôňa – zápach alebo estetizácia domácnosti – „jednoducho bývanie“ sa stali etnicky diferencujúcimi. Tzv. sovietska rozkoš teda bola pre miestnych ľudí najprv „ruská“ a až potom „sovietska“.

V postsovietskej dobe môže mať sám koberec z pohľadu sovietskej konvencie nekonvenčný tvar (obr. 2), ale je to skôr rarita. Najmä v regiónoch ako je Altaj alebo Buriatsko namiesto sovietskeho koberca perzského typu alebo vedľa neho visí miestny koberec s ornamentami špecifickými pre daný región alebo komunitu. Ku kobercu sa pridávajú aj iné predmety. Predovšetkým sú to „svoje“, etnicky čukotské alebo eskimácke kusy, hoci štylizované. V predsieni alebo obývacej miestnosti miestni obyvatelia



Obr. 2 – skôr atypický príklad: Na stene visia do tvaru V dva behúne namiesto jedného veľkého koberca a dopĺňajú ich obrázky. Súkromný archív informátorky Viky, okolo roku 2000.

vystavujú kruhové ozdoby vyšíte na čukotský spôsob či do mrožieho klu vyrezané reliéfy lovu a zimnej scenérie. Takýchto predmetov je v domácnostiach obvykle pomeňnej, radšej ich predajú ako suveníry. Miesto toho vystavujú okrasné veci (sošky, darčkové predmety) zakúpené v meste ako znak toho, že poznajú urbánne (teda „pokrokové“) trendy a mali možnosť vycestovať. Obývačkové steny predstavujú tiež znak domácnosti podľa ruského vzoru. V kontexte domácnosti sa prívlastok „ruská“ doteraz interpretuje ako lepšia. Vitríny obývačkových skriň zároveň pripomínajú akoby svätyňu rodiny: pár kusov skla zakrýva veľký počet rodinných fotografií, darčkové krabice od Červeného kríža (relikvia už z postsovietskej doby) alebo veci na pamiatku. Koberec doplňuje hrdosť rodiny: sú na ňom prišpendlené medaily, klubové zástavky, di-

plomy rodinných príslušníkov, kožušínové čiapky, plyšové hračky alebo obrázky.

Ako vznikli fotografie sibírskych rodín pred kobercom a čo predstavujú? Konvencia fotografovať sa pred kobercom či okrasnou drapériou nie je sovietsky vynález. Fotografii tohto druhu predchádzala konvencia v maľbe, vo fotografii je známy portrét fínskeho maršála A. A. Manneima z roku 1918 tesne pred jeho návratom do Fínska. Ďalším príkladom portrétu pred kobercom je fotografia Wolfganga Steinitza,<sup>22</sup> nemeckého folkloristu a jazykovedca, ktorý do roku 1938, kedy sa mohol zdržiavať v Rusku, nazbieral bohaté dáta nielen o Chantoch – jeho hlavnej výskumnej téme – ale aj o sociálnom živote na Západnej Sibíri vôbec. Podnetom k portrétu v exteriéri na dennom svetle boli pre Steinitza skôr technické podmienky foto-



Obr. 3 – pokus o aranžovanie ľudí za stolom počas oslavy. Súkromný archív informátora Vitalija, okolo roku 2010.



grafovania. V kontexte tejto štúdie je však zaujímavejší fakt, že pózovanie pred kobercom navrhli samotné prota-  
gonistky fotografie. Samé zobrali záves z izby, umiestnili ho na plote a použili ako pozadie. Po vzniku základnej  
sovietskej bytovej scenérie (gauč, koberec, obývačková  
stena) a po tom, ako sa fotografická technika rozšírila  
medzi ľudí, k vytvoreniu konvencie rodinnej fotografie na  
pozadí koberca stačilo len málo. Mnohí vnímajú pozadie  
na fotografii ako čosi, čo nebolo špeciálne vybrané a na-  
aranžované, ale skôr ako súčasť scenérie. Vzápätí ho  
však terminologicky odôvodňujú ako krásu. Tvrdia, že nič  
iné v dome nevytvára také pekné pozadie ako koberec.  
Kým sklo na obývačkovej stene zvyčajne pri fotografovaní  
odráža svetlo, koberec fotografiu dekoruje a esteticky  
dotvára. Ďalším odôvodníť je funkcia: byť je taký malý,

že zoskupiť rodinu na jednom mieste sa dalo len na gauči  
pred kobercom. Správna rodinná fotografia *per se* stojí  
na niekoľkých princípoch: dosvedčiť a uchrániť v pamäti  
blahobyť rodiny, zobrazit' súdržnosť členov rodiny, vyja-  
driť rodinné potešenie tak, aby samotná fotografia bo-  
la potešením a pod. Tieto pravidlá sú napĺňané v rámci  
priestorových a materiálnych možností, sociálne prijatých  
estetických hodnôt, zručností v samotnom fotografovaní  
atď. Jedná sa predovšetkým o fotografovanie pre seba,  
nie fotografovanie krásy a pretože je to krásne.<sup>23</sup> Veď  
rodinní členovia nemusia byť príťažliví, tobôž nie po nie-  
koľkohodinovom hodovaní, v rámci ktorého sa spoločné  
snímky zväčša vytvárajú. Lenže rodinné fotografie musí  
byť aj reprezentatívne. Predsa len nekolujú len v rukách  
príbuzných, ale aj ich širšieho sociálneho kruhu. V tomto



Obr. 4 – strnulé pózovanie rodiny a odmietnutie fotografom frontálneho pohľadu. Súkromný archív informátorky Antoniny, okolo roku 2000.

ohlade nie je protagonistom tvár svokry (teda iba ak je riaditeľkou Domu pionierov), ale sú to ďalšie vizuálne znaky v priestore: oblečenie, účes, nábytok, riad, bohatosť hostiny, pózovanie a aranžovanie osôb.

Sibírske variácie tejto konvencie sú „nepodarkami“, a to v hneď v niekoľkých aspektoch (obr. 2, 3, 4): Po prvé objekty na fotografii nie sú vystavené, ale len postavené. Po druhé tie časti scenérie, ktoré by mohli byť pre oko nepríťažlivé, nie sú na čas fotografovania špeciálne zakryté, schované či preusporiadané. Osoby pózujú, ale nie sú špeciálne upravené alebo štylizované. V aranžovaní ľudí a predmetov vládne „neporiadok“. Po tretie nie sú zrejme ani základné postupy estetizovania snímky: frontálna stredová kompozícia vo výške očí, ktorá sa inak fotoamatérmi vníma ako krásna, je často porušená. V strede nedominuje hlavný predmet, okolo ktorého by sa sujet mohol rozvíjať. Perspektíva chýba, alebo je diagonálna, čo zneprehľadňuje zobrazenie, pretože okolo dominantného stola sa hromadí niekoľko postáv. „Nepodarkami“ sú napokon aj preto, že sa neštylizujú ako nové formy domácej



Obr. 5 – konvencia fotografovania pred kobercom je prítomná aj na inštantných snímkoch zn. Polaroid. Súkromný archív informatorky Antoniny, okolo roku 2000.

estetiky, ale napodobňujú už existujúce a celkom konkrétne konvencie. Tento prístup zostáva rovnaký aj v prípade, že sa mení formát fotografie, napr. na polaroidný inštantný snímok štvorcového formátu (obr. 5). Odpovede na otázky čo a ako sa má fotiť, čo na fotografii vyznie dobre, čo sa pre fotografiu hodí a čo nie atď., by mali byť v domácej estetike samozrejmosťou. V danom prípade sa však fotografuje len tak, ako to ide, ako sa dá. Osoby na fotografiách sú z osady, všetci sa poznajú navzájom a zhruba vedia, čo kto vlastní. Tu foto/ilúzia „iného života“ nemusí vždy zafungovať. Navyše sa tá istá fotografia zhotovovala v niekoľkých kópiách (bolo tak najmä v klasickej čiernobielej fotografii, ktorú vyvolával jeden z dedinských fotoamatérov), čiže publikom sa stala celá osada. Tých, ktorí by mohli dosvedčiť „pravdu“, je teda hneď niekoľko.

Predpokladanú konvenciu o súdržnosti rodiny však tieto fotografie splňajú. Je to aj v prípade, že realita je celkom iná a všeobecne známa. Túto ilúziu uprednostňujú muži (skupinové portréty za stolom), ženy sa vidia skôr ako matky vo väzbe s deťmi (napr. portréty žien v náručí s deťmi alebo detí samotných). Pocit integrácie spôsobujú aj spomienky o úsmevných príbehoch, ktoré fotografie vyvolávajú. Pre vizuálne kompetentnejších divákov-môže byť predmetom smiechu aj obrazová rovina, keď niektoré z implicitných pravidiel zobrazovania bolo narušené (Bagdasarova/Panáková 2010: 62). Môže ísť o kyticu, ktorá ako rožky trčí mame z hlavy, alebo o ilúziu, že vedľa seba sediace sestry majú „zrastené“ nohy. Spĺvanie pozadia so stredným plánom či s popredím si však publikum obvykle nevšíma. Z tohto hľadiska je pochopiteľné, prečo zobrazenie osoby vo vzorovanej košeli na dekorovanom gauči a na pozadí ornamentálneho pozadia nie je pre oko cudzorodým alebo ťažko čitateľným. Sibírsky provinčný zrak akumuláciu vzorov ako znak blahobytu dokonca uprednostňuje.

## Záver

Objednávateľ mýtu o „slušnom živote“ bol zatlačený do úzadia objednávateľmi iných mýtov. Istú dobu sa nemeselo spomínať ani jeho meno, hoci bytovky, ktoré dal postaviť, jeho meno nesú dodnes. Veci, v ktorých sa načas mýtus zabýval, ponúkli takú plodnú pôdu foriem a výrazu pre signifikáciu, že predstava prežila autora aj jeho stúpcov. Koberec je takýmto predmetom.

V putinovskom Rusku sa koberec postupne prestáva vnucovať vzdalujúcemu sa mýtu. Menia sa mýty aj predmety. Ľudia sú konfrontovaní s novými modelmi konzumu

určenými voľným trhom, ktoré Chaney (1996) popisuje v súvislosti s USA a Západnou Európou. Sú rozmanitejšie a menej jednoznačné než *sovok*. S meniacou sa situáciou sa mení aj signifikácia reprezentovaná kobercom. Tzv. urbánna kreatívna trieda, ktorú predstavuje sociálna skupina tvorivých profesií žijúcich vo veľkomestách a zdieľajúcich liberálne hodnoty, vníma *sovok* ako zaostalosť, konformizmus s totalitným či autoritatívnym režimom, dôsledok paternalizmu, nevkus a gýč. Koberec tieto prívlastky zhmotňuje. Stredná generácia, ktorá si zažila detské hry pred kobercom lezúc po ďalšom koberci, vníma tento predmet s rozpakmi. Chápe zámery rodičov a oceňuje funkčnosť predmetu, nie je však schopná akceptovať „ako tá sviňa veľa stála, že sa ani chodiť po nej nemohlo“.<sup>24</sup> Fotografie pred kobercom naberajú funkciu dôkazového materiálu proti estetickým a etickým hodnotám, pre ktorých uchovanie vznikali. V renovovaných bytoch ľudia zhromažďujú a aranžujú iné vizuálne znaky, pomocou ktorých naznačujú svoje sociálne afiliácie. V ruskom veľkomestskom prostredí dnes dominuje „ikeáčky“ monopol (radový predstaviteľ strednej a mladšej generácie), alebo komponovanie vecí z blšieho trhu podľa vzoru berlínskeho či londýnskeho bytov (identifikácia s kozmopolitizmom či „kreatívnou triedou“ alebo štylizovanie sa do nich).

Naopak na Sibíri konvencia vešania koberca naďalej pretrváva. Ľudia si stoja za tým, aby koberec visel. Este-

tické a etické hodnoty, ktoré mu boli pripisované, zostávajú v platnosti, hoci s menšou silou, vďaka zotrvačnosti či pomalšiemu provincionálnemu tempu. A preto vznikajú aj stále nové a nové fotografie pred kobercom. Sú ale skutočne nové? Koberec ani ďalšie doplnky sa obzvlášť nemenia, pribudol snáď len nový televízor či suveníry zo zahraničia. Konvencie zobrazovania v danom prípade tiež zostávajú takmer nemenné. Novinkou sú však ležérne, neraz nedokonalé autopotréty (*selfies*) alebo skupinové potréty (*group selfies*), nasnímané väčšinou na mobilný telefón alebo digitálny fotoaparát v odraze zrkadla či inej lesklej plochy alebo natiahnutím ramena pred seba (long arm shot). Nedávnu konvenciu vo fotografovaní – stáť akoby za, a nie pred fotoaparátom – dopĺňa ďalšia konvencia: prezentovať sa pomocou fotografií na sociálnych sieťach. Menia sa tiež tváre, štýl oblečenia, mejkap či účesy. Pózovanie mladšej generácie je menej strnulé, fotografuje sa bez zábran. Reč tela v týchto snímkach preráža stálosť až monotónnosť koberca. V týchto portrétoch sa črtá tendencia k zväčšujúcej sa postave či tvári oproti iným objektom a miestu. Otec urputne bojoval **pre** pozadie a **o** pozadie, syn to pozadie túži prekryť. Sebou. Avšak otcov koberec nezvesuje. Čas na Sibíri plynie pomalšie alebo skôr inak. „Nechod na Čukotku s moskovským časom,“ varujú ma moji informátori. Nové myty potrebujú čas. A potom si nájdú iné veci.

#### POZNÁMKY:

1. Autorkin preklad z angličtiny. Originál: „[...] *integral part of utopian promise of communism based as it was on future abundance and fulfillment* [...]“
2. Mnohé predmety sovietskej epochy sú ikonizované sociálnymi sieťami na Internete. Napr. profil užívateľa Maestro\_747 na Živom deníku – „10 вещей, которые стали символами советской эпохи.“ *Livejournal* [online] [cit. 30. 12. 2013]. Dostupné na: < <http://maestro-747.livejournal.com/1136531.html>>.
3. Mestá Novosibirsk, Vladivostok a Krasnojarsk, Chanty-Mansijský autonómny okruh, Čukotský autonómny okruh, Irkutská oblasť, Republika Sacha, Buriatsko, Koľský polostrov a Ruský Sever.
4. Októbrová revolúcia alebo (komunistami používaný termín) Veľká októbrová socialistická revolúcia začala 7. novembra 1917 a mala za následok štátny prevrat zo strany boľševickej frakcie sociálno-demokratickej strany na čele z V. I. Leninom.
5. Občianska vojna v Rusku medzi bielogvardejcami a boľševikmi trvala od Októbrovej revolúcie až po rok 1922, kým si boľševici neupevnili moc a nezaložili ZSSR.
6. Štátna politika v rokoch 1918–1921 počas občianskej vojny, pre ktorú bola charakteristická centralizácia, znárodnenie súkromných podnikov a vytvorenie štátneho monopolu.
7. NEP – Nová ekonomická politika bola prijatá X. zjazdom v roku 1921 s cieľom obnoviť národné hospodárstvo zničené v čase občianskej vojny, ktorá zahrňovala čiastočné povolenie súkromného podnikania, prísun zahraničného kapitálu vo forme koncesií a menovú reformu. Trvala do roku 1928.
8. Totalitný politický systém nastolený v ZSSR od konca 20. rokov do 20. zjazdu Komunistickej strany (KS) Sovietskeho zväzu spojený s menom Josifa V. Stalina, generálneho tajomníka KS ZSSR. Zakladal sa na princípoch autoritatívno-byrokratického spôsobu správy, posilnení trestnej funkcie štátu a ideologickej kontroly občanov.
9. Za vlády Nikitu S. Chruščova, prvého tajomníka KS ZSSR v rokoch 1953–1964, sa uskutočnil proces destalinizácie a uvoľnenia, ale aj zložitá zahraničná politika (napr. Karibská kríza, rozkol s Čínou, potlačenie Maďarského ľudového povstania, postavenie Berlínskeho múru) a kontroverzná poľnohospodárska reforma.
10. Päťročný systém plánovania mal za cieľ urýchliť hospodársky rozvoj v centrálne riadenom ZSSR a ďalších socialistických štátoch. Prvá päťročnica v ZSSR sa uskutočnila v rokoch 1928–1932, posledná trinásťročnica nebola zrealizovaná kvôli rozpadu ZSSR a prechodu nových štátnych celkov na tržný systém. 8. päťročnica sa konala v rokoch 1966 až 1970 a stala sa jednou z najúspešnejších (HNP vzrástol

- o 13%). Reformy Kosygina vniesli do radu administratívnych prístupov riadenia ekonomiky aj stratégie ekonomické, napr. bezprostredný záujem výrobcu o výnos, ktoré načas ozdravili hospodárstvo.
11. Kopejka je ľudové pomenovanie auta VAZ-2101 „Žiguli“, prvého výrobku Volžského automobilného závodu. Automobil sa vyrábalo od roku 1970 až do roku 1988 a považuje sa za najlepši v rámci sovietskej výroby. Vzhľadom na jeho popularnosť v sovietskej dobe, ako aj spojitosť so životom sovietskeho človeka sa stal protagonistom grotesknej komédie Ivana Dychovičného z roku 2002.
  12. Prvý tajomník ÚV KS ZSSR v rokoch 1953–1964 a predseda rady ministrov (premiér) ZSSR v rokoch 1958–1964.
  13. Kirill, 37 rokov, online chat, 14.1.2014.
  14. Da\_Pensioner, online diskusia, *Livejournal* 2013, <<http://macos.livejournal.com/871175.html>> „Čím je hustejší vlas koberca, tým je silnejšie tľmenie kmitov, ale aj cena koberca je vyššia. Je to overené skúsenosťou v aplikácii hustého koberca, ktorý moji rodičia dostali za dlhoročnú službu v roku 1950. Tepelné a zvukoizolačné charakteristiky sa výborne prejavili v domoch stalinskej a chruščovskej výstavby, ako aj v domoch nasledujúcich sérií.“
  15. Túto sociálnu skutočnosť presne vyjadril Eldar Rjazanov v romantickej komédii *Irónia osudu alebo Už si kúpeľ!* (1975), v ktorej sa hlavný hrdina za komických okolností ocitne namiesto moskovského bytu, kde býva, v lenigradskom a vôbec si to nevšimne, pretože názov ulice, číslo domu, výzor domu, vchodu a bytu sú rovnaké ako uňho doma. Táto komédia sa stala ikonickým filmom doby. Doteraz je populárna a v období novoročných sviatkov ju vysielajú všetky hlavné televízne kanály krajiny.
  16. Maxiwell83, užívateľ sociálnej siete *Livejournal*, online diskusia, 2013, <<http://macos.livejournal.com/871175.html>>.
  17. Belka\_1974, užívateľ sociálnej siete *Livejournal*, online diskusia, 2013, <<http://maestro-747.livejournal.com/1136531.html>>.
  18. Politika zväčšovania sa diala v 50. rokoch a spočívala v tom, že sa násilne spájali malé, najmä monoetnické osady do jednej väčšej, polyetnickej dediny (Bogoslovskaja et al. 2008).
  19. Prvý súkromný osobný automobil sa v osade objavil v 80. rokoch. Odvoz zabezpečovali vozidlá družstva (*kolchoz*) – UAZ 3962 (sánka, poštová služba), cisternové auto na vodu alebo pásové vojenské vozidlo (*vezdechod*).
  20. V regióne väčšinu štrkových zhutnených ciest vytvorili vojaci, ktorí počas studenej vojny strážili hranicu s USA. Tiež kamenistá, ale technicky lepšia je cesta medzi osadou Nové Čaplino a prístavom Providenia a pravidelná autobusová doprava na nej vznikla až v 90. rokoch.
  21. Týmto sa aj argumentoval predmet sovietskej etnografie v rámci jedinej správnej marxistickej metodológie: skúmať rané sociálno-ekonomické formácie, alebo tie ich aspekty, ktoré sa dodnes uchovali buď ich nadstavbe, alebo vo vyšších stupňoch sociálno-ekonomických formáciach ako *prežitky* (kurzívava autorky, Solovey 1998: 157).
  22. Popíska fotografie: „Jelena a Xénia Konstantinovna, dcéra a neter, zavesený záves z izby!! 11.X. 1/40 f 6? Slnko“, Dedina Berjuzovo, 1935, © Renate Steinitz. Archív Berlínskej-Brandenburgskej Akadémie vied v Berlíne.
  23. Význam „krásneho“ zostáva skrytý v implicitných, neartikulovaných pravidlách. Je to viditeľné pri rozbere turistickej či cestovateľskej fotografii (Bagdasarova/Panáková 2010): Fotografia, ktorá zobrazuje západ slnka nad horizontom, je „krásna“. Takisto aj fotografia s touto scenériou, ale s portrétom sestry v popredí. Ak je v popredí zobrazený aj ktosi neznámy, kto náhodou prešiel počas fotografovania popred sestru, fotografia sa považuje za škaredý nepodarok.
  24. Anton, 40 rokov, online chat, 2013.

## LITERATÚRA:

- Appadurai, Arjun 2005: Materiality in the Future of Anthropology. In: van Binsbergen, Wim M. J. – Geschiere, Peter L. (eds.): *Commodification, Things, Agency, and Identities. (The Social Life of Things Revisited)*. Münster: Lit Verlag.
- Barthes, Roland 1981: *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland 2004: *Mytologie*. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán.
- Blinn, Lynn – Harist, Amanda 1991: Combining Native Instant Photography and Photo-elicitation. *Visual Anthropology* 4, č. 2, s. 175–192.
- Bogoslovskaja, Ludmila Sergejevna [Богословская Людмила Сергеевна] et al. (eds.) 2008: Тропою Борогара. Научные и литературные материалы. Москва: Институт Наследия – ГЕОС.
- Bourdieu, Pierre et al. 1990: *Photography: A Middle-brow Art*. Cambridge: Polity Press.
- Edwards, Elizabeth 2011: Tracing photography. In: Banks, Markus – Ruby, Jay (eds.): *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, s. 159–189.
- Edwards, Elizabeth 2012: *The Camera as Historian: Amateur Photographers and Historical Imagination, 1885–1918*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Collier, John Jr – Collier, Malcolm 1999: *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. (Revised and expanded ed.). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Crowley, David – Reid, Susan (eds.) 2010: *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Chaney, David 1996: *Lifestyles*. London: Routledge.
- Grimshaw, Anne 2001: *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Habeck, Joachim O. 2008: Conditions and Limitations of Lifestyle Plurality in Siberia. A research programme. *Working paper* č. 104. Halle: Max-Planck Institut für ethnologische Forschung.
- Harper, Douglas – Knowles, Caroline – Pauline, Leonard. 2005: Visually Narrating Post-colonial Lives: Ghosts of War and Empire. *Visual Studies* 20, č.1, s. 4–15.
- Hirsch, Francine. 2005: *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*. Ithaca: Cornell University Press.
- Magidov, Vladimir Markovič [Магидов, Владимир Маркович] 2000: Визуальная антропология и задачи кино-, фото, фонодокументального источниковедения. In: Карпов, Сергей Павлович (ed.): *Проблемы источниковедения и историографии: Материалы II. науч. чтений памяти акад. И. Д. Ковальченко, 30 нояб. – 1 дек. 1998 г.* Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), s. 336–349.

- Meščerkina-Roždestvenskaja, Jelena Jurjevna [Мещеркина-Рождественская, Елена Юрьевна] 2007: Визуальный поворот анализ и интерпретация изображений. In: Ярская-Смирнова, Елена Ростиславовна et al. (eds.): *Визуальная антропология новые взгляды на социальную реальность*. Саратов: Научная книга, s. 28–43.
- Mitchell, William J. T. 1994: *The Pictorial Turn. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, s. 11–35. [Štúdia vyšla po prvé v marci 1992 v časopise Artforum.]
- Morton, Christopher – Edwards, Elizabeth (eds.) 2009: *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Panáková/Bagdasarova, Jaroslava 2010: Prostor a obzor: Seveřan v Petrohradě a jeho zkušenost přemístění v epoše vizuálního zvratu. *Cargo* 1, č. 2, s. 48–79.
- Panáková, Jaroslava 2012: Hĺbkový rozhovor pomocou fotografií: Experimentovanie s pohľadmi na Ja. Bužeková, Tatiana – Jerotjevič, Danijela (eds.) *Metodologické problémy etnografického výskumu*. Brno: Tribun, s. 53–66.
- Radley, Alan 2010: What People Do with Pictures. *Visual Studies* 25, č. 3, s. 268–279.
- Rose, Gillian 2003: Family Photographs and Domestic Spacings: A case study. *Transactions of the Institute of British Geographers* 28, č. 1, s. 5–18.
- Rose, Gillian 2007: *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London, Thousand Oaks, California: SAGE Publications.
- Slezkine, Yuri. 1994: *Arctic Mirrors: Russia and the Small Peoples of the North*. Ithaca: Cornell University Press.
- Solovej, Tatiana Dmitrijevna [Соловей, Татьяна Дмитриевна] 1998: *От буржуазной этнологии к советской этнографии. История отечественной этнологии первой трети XX века*. Москва: Координационно-методический центр прикладной этнографии Института этнологии и антропологии РАН.
- Stephenson, Alison 2009: Horses in the Sandpit: Photography, Prolonged Involvement, and 'Stepping Back' as Strategies for Listening to Children's Voices. *Early Child Development and Care* 179, č. 2, s. 131–141.
- Tolmačeva, Jelena Borisovna [Толмачева, Елена Борисовна] 2011: *Фотография как этнографический источник (по материалам фотокolleкции Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН)*. [Autoreferát disertační práce]. Санкт-Петербург: [b.v.]
- Yurchak, Alexei 2006: *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton: Princeton University Press.

#### INTERNETOVÉ PRAMENY:

- Goldilocks. 2003: „Откуда пошла традиция вешать ковер на стену (в странах бывшего СССР)?“ *Большой вопрос.ru* [online] [cit. 15. 10. 2013, 11:20 h.]. Dostupné na: <<http://www.bolshoyvopros.ru/questions/502568-otkuda-poshla-tradicija-veshat-kover-na-stenu-v-stranah-byvshego-sssr.html>>.
- Alexander Belenkij alias macos 2013: „Нравится — не нравится: ковер на стене.“ *Livejournal* [online] [cit. 15.10.2013, 12:05 h.]. Dostupné na: <<http://macos.livejournal.com/871175.html>>.
- „Ковёр.“ *Lurkmore.to* [online] [cit. 30. 12. 2013, 16:07 h.]. Dostupné na: <<http://lurkmore.to/%ea%ee%e2%b8%f0>>.
- Maestro\_747: „10 вещей, которые стали символами советской эпохи.“ *Livejournal* [online] [cit. 30. 12. 2013, 16:15 h.]. Dostupné na: <<http://maestro-747.livejournal.com/1136531.html>>.

#### FILMY:

- Irónia osudu alebo Už si kúpeľ!* (1975), réžia Eldar Rjazanov, 184 min., Mosfilm, ZSSR.
- Starý nový rok* (1980), réžia Naum Ardašnikov a Olega Jefremov, 138 min., Mosfilm, ZSSR
- Kopejka* (2002), réžia Ivana Dychovičny, 100 min., Volja, Rusko.

---

## Summary

### A Thing, a Photo, and Socialism: A Carpet Story

The way of our viewing fulfils every political, economic, and social concept with certain audiovisual materials, rules, and canons of imagination as well as with visual style and aesthetics. Socialism offers plentiful examples how the convention of “good manners” penetrated into photographic viewing. One of them is the series of domestic group or individual portraits in front of a “Persian” carpet hanging on the wall. This carpet stands for the all-including identity of Soviet citizen, socialistic wealth, cosy socialistic dwelling, and constitutes a frequent element of domestic Soviet photographs. While the foreground changed according to one leader replacing the other one and alongside the politicians, also the giant agitating mosaics or tapestries intended for exterior or interior changed, the carpet remained unchanged. Even though this convention is suppressed by another one in Moscow or Petersburg, and “sovok” – the culture of socialistic households and everyday life – is understood as a negative one, this convention is still surviving in Siberia. The question is why the people still insist on being photographed in front of the carpet. This study introduces an in-depth analysis of the origin, development, and transformations of this specific visual practice. We will show how the socialistic Alltagswelt and the idea of a right Soviet citizen were interconnected with a peculiar way of (photographic) viewing and how this visionary project failed while the visual one is still living.

**Key words:** life style; family photograph; social life of things; USSR; Siberia.

## OD KARIKATÚRY PO RAGE FACES – PRÍSPEVOK K SÚČASNEJ VIZUÁLNEJ KOMIKE

V priebehu 20. storočia sa obraz stal významným nositeľom informácií. Fotografia, film, televízny prenos, digitalizácia obrazu, internet, reklama – technický pokrok, postmoderna a masová kultúra (v širšom význame) nás spoločne, pod vplyvom vzájomného pôsobenia, dovedli do doby, ktorá je výrazne vizuálna. Obraz sa stal nositeľom hodnôt, pravidiel, etických a estetických noriem, vypovedá o sociálnych vzťahoch. Stal sa médiom, pomocou ktorého sú tieto pravidlá preberané. Zároveň začal byť využívaný ako nástroj účelovej tvorby hodnôt (napr. v podobe reklamy), propagácie, propagandy, manipulácie i mystifikácie (Benedyktowicz 1997: 3). Predmetom diskusií (laických i odborných) sa stal vizuálny smog (kvalita a estetika prostredia), vplyv vizuality na vnímanie, pamäť, myslenie a pod.

Tento trend spoločne s internetom výrazne ovplyvnili aj podobu súčasnej komiky a humoru. Virtuálny priestor v priebehu posledných rokov zaplavili kvantá obrázkových vtipov, ktoré z etnologického hľadiska spĺňajú dôležité kritériá folklóru (vznikajú autorsky, ale vo väčšine prípadov anonymne, sú amatérske, šíria sa spontánne a vo vlnách, nadobúdajú ustálenú formu a pod.). V kulturologických, umenovedných a humanitných odboroch, ale i v rámci laickej verejnosti sú nazývané *internetové mémy* (*internet memes*), respektíve spadajú pod tento kultúrny jav.

Pojem *mém* zaviedol do vedy neodarwinistický prírodovedec Richard Dawkins. Predstavil ho v knihe *The Selfish Gene*, ktorá prvýkrát vyšla v roku 1976 (Blackmoreová 2001: 27). V úvodných kapitolách publikácie *Teorie memů* od psychologičky Susan Blackmoreovej, ktorá sa dlhodobo venuje mémom, sa dozvieme o vzniku i teoretických základoch mémetiky. Táto teória vychádza

za z genetiky, kde je gén základnou biologickou jednotkou replikácie a zároveň evolúcie. Mémy sú analogické ku génom, avšak prenášajú kultúrne javy a nie biologickú informáciu (Blackmoreová 2001: 27). Teóriu môžeme vnímať ako znovuoživenie sporu zástancov biologického a kultúrneho determinizmu vo vedách o človeku.<sup>1</sup> Pre potrebu tohto príspevku je dôležité uviesť základné vlastnosti, ktorými je mém charakterizovaný. Mémy sa šíria imitáciou, teda napodobňovaním (Blackmoreová 2001: 29). Napríklad dieťa sa učí tým, že pozoruje rodičov a napodobňuje ich správanie. Od okolia preberá mémy, učí sa ich a šíri ich ďalej. Podľa tejto teórie je i ľudová kultúra tvorená mémami, ktoré sa prenášajú z generácií na generácie – uchovávajú sa v pôvodnej podobe, alebo „mutujú“ a postupne sa modifikujú. O mieste a prínose neodarwinistickej teórie mémov vo vedách ako je etnológia, kultúrna či sociálna antropológia, sa dá diskutovať. V tomto príspevku ju uvádzame preto, lebo z nej vychádza pomenovanie sledovaného materiálu.

Internetové mémy sú špecifickou časťou „internetovej kultúry,“ ktorá začala vznikať sprístupnením internetu verejnosti a s nárastom jeho užívateľov. Formovali sa postupne, ako spôsob reakcie v rámci chatovacích miestností, v diskusiách a pod. Pojem mém bol prebraný kvôli spôsobu šírenia – kopírovaním a zdieľaním, postupným šírením z pôvodného miesta na ďalšie, exponenciálne, k stále väčšiemu množstvu užívateľov/nositeľov,<sup>2</sup> zároveň obsah (často, ale nie výlučne) podlieha „mutácii,“ v duchu folkloristickej terminológie – vznikali nové varianty.

Momentálne sú z najväčšej časti tvorené obrázkom doplneným o text. Mávajú ustálené podoby, niekedy môžu byť tvorené iba textom (skratky, citáty), alebo iba obrazom, poprípade sa môže stať mémom video, či zvukový záznam. Internetové mémy majú zväčša zábavnú funkciu, no tá nie je podmienkou. Niektoré mémy sú tvorené citáťmi osobností

(od antických filozofov po súčasné filmové hviezdy), výrokmi rôzneho charakteru a neznámeho pôvodu, prísloviami a porekadlami. Takéto mémy slúžia na demonštrovanie názoru, nálady, či životnej filozofie nositeľa/šíriteľa. Iné sú zamerané na politiku, ekonomiku či sociálnu oblasť a stávajú sa politickou satirou, príležitostne hraničia s propagandou.<sup>3</sup> „Statický obraz má bližšie k ilustrácii, teda k doplneniu a zachovaniu orálne tradovaného či psaného textu, k zachycení v kódu, znehynbní a zachovaniu dôležitého fenoménu či sdelení, ke zhmotnení predstavy, přenesené z jiného způsobu kódování. Jeho funkce je iniciovat i žádoucím směrem usměřňovat individuální imaginativní procesy, napomáhat šíření a uchovávaní...“ (Petráň 2011: 26). V prípade sledovaných internetových mémov nejde výlučne o samotný obraz, súčasťou informácie býva i text. Každý mém je však uzavretou vizuálnou jednotkou, ktorá nesie konkrétny odkaz.

V súčasnosti tvoria veľmi rozšírenú a obľúbenú časť internetovej komunikácie. Šíria sa virtuálnym priestorom uverejňovaním na webových stránkach, rozposielaním emailami, zdieľaním na sociálnych sieťach. Sú postavené na komike a nesú/komentujú/opisujú rôzne oblasti našich životov – od každodennosti, cez stereotypy až po politické, ekonomické a spoločenské dianie. Často pracujú s produktmi masovej kultúry.

Pri analýze obrazových internetových mémov si vypomôžeme s umenovednými, estetickými i literárnymi vedami, a to konkrétne karikatúrou. Tento umelecký žáner v sebe nesie základné vlastnosti, ktoré nás zaujímajú i v prípade internetových mémov – vizuálnosť, komika a popularnosť (v zmysle zamerania na široké publikum).

Slovo karikatúra sa spája v prvom rade s grafickým umením. Je výtvarným žánrom, ktorý využíva rôzne spôsoby zobrazenia (zveličenie, nepomer, negáciu jednoty, nadbytok) (Rosenkranz in Eco 2007: 154), aby sa pomocou nich zvýraznili osobnostné vlastnosti, charak-



tery, popřípadě aby sa vizuálně „popísali“ isté skutočnosti. V *Dějínách ošklivosti* Umberta Eca je úryvok venovaný karikatúre: „[Ošklivost] převrací vznešenost v nízké, hezké v odpudivé, absolutní krásu v karikaturu, v níž se důstojnost mění v nadměrný patos, z půvabu se stává koketerie. Karikatura tedy představuje vrchol ve ztvárnění ošklivosti, a právě proto, že se určitým způsobem promítne do pozitivního obrazu, který pokříví, prochází v komičnost. [...] Beztvaré a chybné, vulgární a odporné tím, že se samo zničí, může vytvořit zdánlivě nemožnou skutečnost, a tím i komickou situaci.“ (Rosenkranz in Eco 2007: 154)

Pojem karikatúra je doložený už od Aristotela, ktorý ho dával do súvislosti so „škaredým“ (Pytlík 1988: 8). K jej prepojeniu s publicistikou prichádza v Európe postupne od 18. storočia a svoje miesto si upevňuje začiatkom 19. storočia (Krekovičová – Panczová 2013: 32). Karikatúra sa ako výtvarný žáner stala v priebehu posledných dvoch storočí neodmysliteľnou súčasťou žurnalistiky. V tlači zastáva miesto spoločne s komentármi a reflektuje politické, ekonomické, sociálne a spoločenské dianie. Ak karikatúru vnímate ako princíp zobrazovania, a nie ako ustálený výtvarný žáner, nachádzame ho i v staršom umení. M. Gutowski sa venoval skúmaniu komična v poľských gotických maľbách. „Autor ukázal na nemalou úlohu, ktorou hrály i v cirkevnom umení prvky karikatury a parodie; výsměchu byla vystavena především nečistá síla...“ (Gurevič 1996: 372).

Pojem si osvojili aj literárni vedci: „Kritické nebo satirické zobrazení osobnosti, sociálního jevu či společensky závažné skutečnosti s cílem odhalit slabé stránky v oblasti morální, sociální nebo politické. Vědomě deformovaný obraz – zveličením nebo neúměrným zjednodušením podstatného, mírným nebo hlubším zdůrazněním negativních vlastností zobrazovaného (u postavy např. jednotlivých povahových rysů nebo fyzického vzhledu) – vyvolává komický dojem, nejčastěji výsměšně satirický nebo kritický

zabarvený.“ (Kovářová 1984: 167) Literárnych diel využívajúcich karikatúru je nespočetne veľa, medzi jedny z prvých a významných patria romány *Pantagruel* (1532) a *Gargantua* (1535) od Françoisa Rabelaisa, ktorých analýza z pera ruského literárneho historika Michaila Michajloviča Bachtina sa stala známa i v etnológii, pretože poskytla pohľad na ľudovú smiechovú kultúru stredovekého mesta (Bachtin 2007). Na Rabelaisa následne nadviazal celý rad spisovateľov, medzi preslávené patrí román *Dômyselný rytier Don Quijotede la Mancha* od Miguela Cervantesa Saavedry. Záujem o princíp komického zobrazenia neobišiel ani etnológov – venuje sa mu napríklad Jiří Horák vo svojej práci *Humor, vtip a satira v české lidové písni* (Horák 1947).

Karikatúra je rozšírená a obľúbená. Jej princípy sú vžitá a rozpoznateľné širokou populáciou. Sú to autorské diela, no určené pre masu. V prípade spoločenských a politických musí ich čitateľ, respektíve divák, disponovať vedomosťami a prehľadom o súčasnom dianí, aby pochopil v čom spočíva „vtip“ tej ktorej karikatúry. Cieľom zobrazenia a zosmiešnenia bývajú i ľudské vlastnosti, vzťahy a pod.

Od autora karikatúry sa vyžaduje nielen zmysel pre humor, ale hlavne zručnosť kresby. Karikaturista musí vedieť obrazom „povedať“ to, čo chce. Jasne ukázať, o čom alebo kom hovorí, aký je jeho postoj a prečo vníma situáciu práve takýmto spôsobom. Byť karikaturistom a nevedieť kresliť je ťažké až nemožné. Karikatúra zároveň často obsahuje i text. Citovaný literárny vedec R. Pytlík komentuje prepojenie slova a obrazu: „Svým výrazem karikatura slovo implikuje, naznačuje; figurky a postavičky mohou být charakterizovány výraznou gestací, mohou promluvit. Kreslený humor proto zahrnuje i zvláštní druh epiky, jakým je vtip a anekdota. Umění karikatury je tedy zároveň svébytnou formou humoru a satiry.“ (Pytlík 1988: 18) Kornel Földvári, spisovateľ, publicista a kritik literatúry a komiky, pochybuje o postavení

slova v karikatúre a kladie dôraz na význam samotného obrazu. „Mimoslovné posolstvá, zašifrované do obrazov, kde je slovo skôr na prekážku, sú adresované intuícii, podvedomému vnímaniu.“ (Földvári [2006]: 15)

Internetové mémy a karikatúra má viacero spoločných i rozdielnych prvkov. Základnou spoločnou vlastnosťou je prepojenie vizuálnej a textovej zložky (nie výlučne, ale vo väčšine prípadov). Obe sú komentárom, vyjadrením názoru, upozorením na vlastnosť či skutočnosť, pričom často využívajú komiku – zveličenie, zosmiešnenie, iróniu, satiru atď. Pri oboch je dôležitý výraz zobrazovaného, cez ktorý sú demonštrované významy a emócie.

Rozdiely vychádzajú z rôznej techniky tvorby, z charakteru virtuálneho prostredia a digitálnych technológií, ktoré mémy oproti karikatúre „demokratizujú“ a sprístupňujú ich masám. Autori už nie sú odkázaní na zručnosť kresby, počítačové programy dávajú rovnakú príležitosť každému. Grafické počítačové editory (najjednoduchšie sú súčasťou základného balíka každého softvéru), ktoré užívateľovi poskytujú možnosť úpravy obrazu, vytvárajú priestor na vlastnú tvorbu vizuálnych internetových mémov. Stačí, ak autor ovláda niekoľko funkcií daného programu (vystrihnúť, prilepiť, vložiť text, zväčšiť/zmenšiť atď.) a zároveň má myšlienku, ktorú chce realizovať.

Výrazným prvkom pri internetových mémoch je princíp „privlastnenia.“<sup>4</sup> Tento umenovedný pojem je chápaný ako „bráni veci bez dovolení. Kulturní přivlastnění je proces ‚vypůjček‘ a proměny významů kulturních produktů, sloganů, obrazů nebo módních prvků“ (Sturken – Cartwright 2009: 91). Označuje spôsob umeleckej tvorby, kedy autor preberá diela iných autorov, alebo produkty masovej kultúry a využíva ich pri vlastnej tvorbe. Pracuje tak s materiálom, ktorý nie je jeho autor-ským dielom, ale je „všeobecne“ známy. Dáva ho do nových kontextov, čím vytvára novú myšlienku a hodnotu (podobne ako pri koláži). Tento princíp je často využívaný v politicky angažovanom umení

(Sturken – Cartwright 2009: 91). Z definície karikatúry je zrejmé, že tiež využíva princíp privlastnenia. Ak chce autor poukázať napríklad na činnosť istej politickej strany, musí ju stvárniť tak, aby ju publikum vedelo identifikovať. Preberá logá, slogany a pod., ktoré môže svojou kresbou podľa potreby modifikovať, aby dosiahol zamýšľaný význam. Rozdiel je v tom, že karikaturista daný prvok vytvorí po svojom, zatiaľ čo autori súčasného vizuálneho humoru preberajú a upravujú „originál.“

Pri internetových mémoch, s ktorými sa dnes stretávame, prevažuje princíp recyklácie. Pracuje sa najmä s materiálom produkovaným v rámci masovej kultúry – filmy, seriály, reklamy, logá firiem a spoločností, fotografie politikov, hercov, spevákov, športovcov, ale i bežných ľudí (výraz tváre, alebo prípad, ak sa v rámci internetu niečím „preslávil“),<sup>5</sup> zvierat, miest, budov, predmetov dennej spotreby; tiež žurnalistické fotografie a pracuje sa i s klasickými umeleckými dielami. Výber toho, čo sa recykluje, reaguje na aktuálne kultúrne, spoločenské, ekonomické, sociálne a politické dianie. Materiál sa dáva do najrôznejších súvislostí, kombinuje, dopĺňa sa textom a pod. Konečný výsledok môže mať rôzne podoby. Môže byť len obrázkom doplneným o text, kolážou (jeden obrázok zostavený z viacerých, poprípade doplnený textom) alebo komiksom (séria na seba nadväzujúcich obrázkov, pri ktorých je pointa prezradená na poslednom z nich). Viditeľný je vznik standardizovaných postupov tvorby – ustalujú sa formy, ktoré sa preberajú a používajú v nových vtipoch, čím je daný mém na prvý pohľad identifikovateľný. Rovnako ako pri slovesných vtipoch vznikajú typizované charaktery. Používané postavy majú ustálenú podobu a vlastnosti (napríklad *Philosoraptor* – internetový mém, tvorený zamysleným dinosaurom na zelenom pozadí, ktorý si kladie otázky, časť textu je nad hlavou dinosaura, ďalšia pod ním, odpoveď na otázku mém neobsahuje, zodpovedá si ju sám divák).

Špecifickým typom sú tzv. *rage faces* [zlostné/zúrivé tváre, preklad autorky]. Jedná sa o rozsiahlu sériu tvárí s výrazmi rôznych emócií, ktorá sa stále rozrastá. Každá tvár má ustálený význam. Pomocou nich sú vytvárané komiksy s vtipnou pointou, prípadne sú dopĺňané alebo vkladané do iných obrázkov, kde slúžia ako komentár, ktorý má vyvolať pobavenie. Svojim technickým prevedením sa najviac približujú ku karikatúre. Väčšina tvárí je nakreslených amatérsky, v jednoduchom grafickom programe. Farebnosť je zväčša čiernobiela, v menšom množstve doplnená farbou. Dôraz je kladený na výraz tváre (rovnako ako karikatúr a tu zvýrazňujú podstatné črty). Telo je minimalizované do „paličiek“ podobne ako pri detskej kresbe. Niektoré majú pôvod v konkrétnych osobnostiach (napr. americký prezident Barack Obama, čínsky basketbalista Yao Ming, kedy sa pracuje s ich pôvodnými výrazmi zachytenými na fotografiách a špeciálne upravenými grafických programoch).

Prvé *rage faces* sa objavili v roku 2007 na stránkach [www.4chan.org](http://www.4chan.org) a mali podobu krátkého komiksu (Connor 2012). V priebehu niekoľkých rokov sa stali veľmi obľúbenými a vďaka internetu sa stali masovou záležitosťou, vznikajú stále nové a šíria sa naprieč virtuálnym svetom.<sup>6</sup> Pri tvorbe nových internetových mémov stačí zrecyklovať už existujúce *rage faces*, a tak sa tvorba stáva záležitosťou širokej masy, v ktorej je autor anonymný,<sup>7</sup> respektíve anonymitu získava postupným šírením v rámci internetu.

Mémy, i tie, s ktorými sa stretávame na slovenských internetových stránkach, sú často písané v anglickom jazyku a týkajú sa každodenných, globálnych tém a tém z oblasti masovej kultúry. Dôvod môžeme hľadať práve vo vlastnostiach internetu, ktoré „mažú“ hranice, šírenie prebieha sieťovaním naprieč krajinou, pričom sa angličtina stáva neoficiálnym jazykom internetu (Shifman – Thelwall 2009: 2569). Napriek tomu vznikajú i národné mémory. Ustálené formy sa využívajú pri spracovaní diania v krajine – na

Slovensku napr. po páde vlády na jeseň 2011 a následne po predčasných voľbách na jar 2012, alebo po rôznych politických a spoločenských kauzách. Tým, že internetové mémory reagujú na vnútroštátne témy a prípadne sú písané v slovenčine (v národnom jazyku), nie sú pre iné krajiny atraktívne. Chýba tu potrebný kontext a znalosť jazyka. Pravdaže, neplatí to absolútne, a ak sa niekto zaujíma o dianie v iných krajinách a jazyk mému pre neho nie je prekážkou, môže sa rovnako ako domáci pobaviť na národných mémoch. Ich (ne)šírenie mimo pomyselné virtuálne hranice krajiny závisí od rôznych faktorov. Fungovanie týchto procesov je podobné ako v prípade šírenia slovesných žánrov, až na to, že sa nešíria „zoči-voči“, ale pomocou kopírovania a zdieľania internetovej adresy (*link*). Proces vzniku lokálnych špecifik v rámci globalizácie je označovaný pojmom *glocalization* (glocalizácia). Pojem bol prvýkrát zavedený v Japonsku v rámci obchodu a marketingu. Do euroamerického prostredia ho prináša sociológ Poland Robertson. Pôvodne označuje prispôbenie tovaru veľkých či nadnárodných korporácií miestnemu lokálnemu/štátnemu trhu. V rámci humanitných a kultúrnych vied sa postupne udomácňuje ako proces prispôsobovania masovej a globálnej kultúry na lokálne/národné/etnické, sociálne alebo jazykové podmienky (Shifman – Thelwall 2009: 2568). K problematike jazyka mémov treba spomenúť, že často využívajú slang, dialekt, žargon, nespisovné a hovorové frázy, vulgarizmy. Tak ako v slovesnej anekdote, zábava sa robí aj na úkor cudzích jazykov, rozdieloch medzi modifikáciami angličtiny (britská, americká, austrálska atď.) a dialektami. Dochádza k prekladu užívaných fráz a k ich ustáleniu v národnom jazyku (Like a boss! / Ako pán!).

I pri internetových mémoch platí, že opakovaný a starý vtip nie je vtipom. Kládú sa dôraz na novosť – hlavne v prípade mémov, ktoré reagujú na aktuálne udalosti. Pri tých, ktoré komentujú každodennosť, alebo recyklujú produkty



masovej kultúry, sa kladie dôraz na originálnosť. Internetové mémy sú novým fenoménom, no aj v nich je badateľné cyklické zanikanie a opätovné oživenie starších. Opätovné oživenie môže byť prijaté kladne – publikum na mém zabudlo, alebo sa znovu stal aktuálnym; alebo negatívne – mém nie je prijatý, lebo je stále v pamäti publika.

Otázkou je i problematika nositeľa. Vzhľadom na virtuálne prostredie je tradičné ponímanie nositeľa nevyhovujúce. Internetový mém sa nestáva súčasťou repertoáru konkrétnej osoby. Osoba, ku ktorej sa mém dostane, sa jeho šírením ďalej stáva skôr pasívnym šíriteľom, ako aktívnym spolutvorcom, ktorý môže pri novom šírení daný materiál meniť. Otázkou je, že ak k zmene konkrétneho mému dôjde (napríklad prekladom z angličtiny do slovenčiny, prípadne nebadanou zmenou textu), či sa výsledok stáva verziou, alebo je úplne novým internetovým mémom.

Otázok okolo šírenia, autorstva, nositeľov či samotného života materiálu folklórneho charakteru (či už tradičného, súčasnej slovesnosti či internetových mémov) je veľa. Vzhľadom na zvyšujúcu sa technizáciu spoločnosti a stále väčšie využívanie virtuálnych a digitálnych médií je potrebné tieto otázky zahrnúť aj do etnológie a intenzívne sa im venovať. Pri výskume treba načrieť do odborov, ktoré sa tejto problematike venujú dlhšie – umenovedné odbory zamerané na výskum súčasného umenia, interaktívnych médií; do mediálnych a masmediálnych vied, do kulturológie; tiež do sociológie, psychológie, kultúrnej a sociálnej antropológie, ktoré sú pre etnológiu už dlhobodejšie zdrojom poznatkov.

Eva Šipőczová

#### Poznámky:

- Okrem toho je myšlienka mému príbuzná i s teóriou kultúrnych vzorcov, ktorú zaviedla sociálna antropológička Ruth Benedictová.
- Používa sa tiež pojem *virálne* šírenie a pre obsah termín *virál*, pretože šírenie prebie-

ha na rovnakom princípe ako prenos počítačových vírusov.

- Politická satira – napríklad internetová stránka *Naše Slovensko* na sociálnej sieti Facebook, ktorá parodizuje aktivity krajne pravicovej politickej strany. Propaganda sa objavuje často v predvolebných obdobiach.
- V umenovedných oboroch sa používa v podobnom význame aj pojem „recyklácia“ a „remix.“
- Dobrym príkladom je dôchodkyňa Věra Pohlová, ktorá sa preslávila svojou odpoveďou v anketе novin Metro zo dňa 17. 9. 1999: „Já bych všechny ty internety a počítače zakázala.“ Obrázok z novín sa rýchlo šíril internetom a je obľúbeným memom dodnes. Po zadaní jej mena vyhľadávač Google ponúkne 14 400 odkazov. V. Pohlová má konto na Facebooku a je tiež heslom v internetovej encyklopédii Wikipedia. Stretávam sa i s tým, že ľudia v neformálnej komunikácii používajú slovo internet naschvál v množnom čísle. Pani Pohlová sa stala obeťou. „Internet“ sa jej vysmieva za použitie jeho pomenovania v množnom čísle, ktoré spôsobila neznalosť ženy, alebo jej prerieknutie. Ale zároveň je i legendou a symbolom. Pravdaže sa polemizuje i o tom, či celá V. Pohlová a internety nie sú len výtvorom redakcie periodika. Viac: *Já bych všechny ty internety a počítače zakázala*. Dostupné na: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1\\_bych\\_v%C5%A1echny\\_ty\\_internety\\_a\\_po%C4%8D%C3%ADta%C4%8De\\_zak%C3%A1zala](http://cs.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1_bych_v%C5%A1echny_ty_internety_a_po%C4%8D%C3%ADta%C4%8De_zak%C3%A1zala)>.
- Stretávame sa s internetovými stránkami, ktoré *rage faces* a ďalšie internetové mémy zbierajú, uverejňujú a tým vytvárajú ich databázy. Stránka „Know Your Meme“ vznikla ako študentský projekt a poskytuje aj informácie o pôvode, šírení a živote materiálu. Viď <http://alltheragefaces.com/> a <http://knowyourmeme.com> (26. 5. 2012).
- Otázka anonymity v internetovom prostredí je komplikovaná. Ak nie je dielo podpísané (napr. vodoznakom), je pôvod možné vysledovať pomocou IP adresy počítača, z ktorého bol obsah na internet vložený. To však neodpovedá na otázku autorstva.

#### Literatúra:

Bachtin, Michal Michajlovič 2007: *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha: Argo.

Benedyktowicz, Zbigniew 1977: Widzieć-więcej. Antropologia wizualna i wizualność w antropologii. (Wprowadzenie). Konteksty. *Polska sztuka ludowa* 3–4, s. 3–6.

Blackmoreová, Susan 2001: *Teorie memů*. Praha: Portál.

Connor, Tom 2012: „Fffuuuuuuuu: The Internet anthropologist's fieldguide to 'rage-faces'.“ *Arstechnica* [online] [cit. 26. 5. 2012]. Dostupné na: <<http://arstechnica.com/tech-policy/2012/03/the-internet-anthropologists-field-guide-to-rage-faces/>>.

Dawkins, Richard 1976: *The Selfish Gene*. New York City: Oxford University Press.

Földvári, Kólmán [2006]: *O karikatúre*. [Lučec-nec]: Koloman Kertész, MMVI.

Gurevič, Aron 1996: *Nebo, peklo, svět. Cesty k lidové kultuře středověku*. Jinočany: H&H.

Horák, Jiří 1947: *Humor, vtip a satira v české lidové písni*. Praha: SFINX.

„Já bych všechny ty internety a počítače zakázala.“ *Wikipedie, otevřená encyklopedie* [online] [cit. 28. 4. 2012]. Dostupné na: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1\\_bych\\_v%C5%A1echny\\_ty\\_internety\\_a\\_po%C4%8D%C3%ADta%C4%8De\\_zak%C3%A1zala](http://cs.wikipedia.org/wiki/J%C3%A1_bych_v%C5%A1echny_ty_internety_a_po%C4%8D%C3%ADta%C4%8De_zak%C3%A1zala)>.

Kovářová, Zdena 1984: Karikatura. In: Vlašín, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.

Krekovičová, Eva – Panczová, Zuzana 2013: *Obraz nepriateľa v počiatkoch slovenskej karikatúry. Vizualne stereotypy v časopise Černokňažník v rokoch 1861–1910. Slovenský národopis* 61, s. 31–54.

Petráň, Tomáš 2011: *Ecce homo. Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.

Pytlík, Radko 1988: *Český kreslený humor XX. století*. Praha: Odeon.

Rosenkranz, Karl 2007: Estetika ošklivosti III (1853). In: Eco, Umberto: *Dějiny ošklivosti*. Praha: Argo.

Shifman, Limor – Thelwall, Mike 2009: Assessing Global Diffusion with Web Memetics: The Spread and Evolution of a Popular Joke. *Journal of the American Society for Information Science and Technology* [online] 60 (12), s. 2567–2576 [cit. 31. 1. 2012]. Dostupné na: <<http://web.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=f88a037c-b099-424e-85cl-282bc-fc19896%40sessionmgr15&vid=7&hid=9>>.

Sturken, Marita – Cartwright, Lisa: 2009: *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál.

## VIDÍM OČI (SKORONICKÉ JÍZDY KRÁLŮ Z ROKU 2013)

Sedím na Kanále, našem náměstí, a otvírám oči. Pomalu, protože mě bolí koleno. Opatrně, protože kolem sviští tóny verbuňku bratrů Jury a Petra Petru. Pomaličku, protože se mně zdálo o Moravě a plavení koní – jsme jediná obec s jízdou králů na pravém břehu této řeky. Napřed oko levé, co mám naštelované do dálky. Stojí u mě Zdeňka Langášek z Kyjova, jehož boty svítí čistotou i ve tmě. Střílí na mě pocity z kyjovské jízdy králů před dvěma lety i z té, kterou za dva roky v Kyjově zase v kroji povede. Potom otvírám oko pravé, co mám po šedém zákalu nablízko. Vidím, že elegantní šedivý Zdeněk má na hlavě široký letní klobouk, a to mě vždycky přitahovalo, ta odvaha položit si na hlavu něco jiného než ostatní chlapi – upjatě na chvílku pozoruju čísi neznámé ruce, které dokázaly slámu, tento zdánlivý odpad, uplést v ozdobu Langáškovy

hlavy. On je občas nejlepší starý verbíř v Kyjově a já mu slibuju, že na jejich martinské hody půjdu s ním někdy v kroji. Hodynky jsem si dnes ke kroji nevzal, a tak se ptám: „Kolik je? A co jsem to? A kde?“

Kluci cifrují a primáš Petr je rozkročený – stabilní chlapisko s břichem jak jeho tata. Spojuje chirurgickými pohyby smyčec se strunami tak, že to vyvolává nekonečný počet pohybů mladých těl. Jura i ve tmě čaruje s viditelnými a zářivými tóny cimbalu, až i já na chvílku cifruju. Zdeněk víc, protože on je z poučené kyjovské školy; my z dědiny jsme byli vždycky živelní samouci. Nahazuje postoj, vysoké švihy nohou prokládá dřepy, kolenem naklekává na zem a hned zas švihem nahoru, pravá ruka za hlavu, levá za záda, tlesknutí dlaněmi o sebe, pak jednou dlaní o zem, půlkruh v podřepu na patě a výskok, potom jakési drmolání obou špiček bot těsně vedle sebe po zemi, a vzápětí, po lehkých odrazech, i ve vzduchu. Touha létat, snaha vyskočit a nedopadnout, bezčasový moment.

Sedíme na lavičce, pozorujeme ty, co nepřestali, a nadechujeme se jako staří astmatici. Naplno otevíráme ústa, kapří v létě. Je skoro půlnoc 9. září 2013 a naše kolena po verbuňku cítí dešť.

Jsmo tady jediní střízliví. Aspoň si to myslíme. Tak si přehráváme ten dnešní den, já už se orientuji v prostoru a čase, jak pravivají rádi psychiatři, už jsem se probudil z chvilkového a posilujícího spánku, který je pro staré lidi velice prospěšný. Akorát nevím, jestli je těžší kilo železa či peří, jak se rádi ptávají psychiatři, protože nohy mám jako ze železa a hlavu jak pírkó. Jistím, že v ní mám uloženy pohyblivé zvuky a barvy, u nichž čas nehraje žádnou roli. Mohlo by se zdát, že si nic nepamatuju, ale:

Skoronický varhaník, kapelník a koní milovník Petr Ingr se svými spoluhráči v jednu hodinu po obědě o pouťové neděli zatroubil fanfáry, šest muzikantů zadulo slavnostně a pět jezdců z čela průvodu jízdy králů se začalo ošívat. Zářijové slunko zářilo a pronikalo do diváků, jezdců i koní. Jejich pach se pohnul směrem k muzeu.

„Hop, hop, víjé, hop,“ zvolali vyslanci a praporečník. Vyrazili a já jsem přivřel oči, abych ten zvuk vnímal silněji. Zpočátku poklus a potom cval dvaceti nohou po silnici. Po krční páteři mně tancuje elektřina. Starosta Grombří a jeho zástupce vydávají povolení a přikazují, aby chasa hleděla krále chránit, a cizí lidé ho nemohli zajmouti. Stovky rukou tleskají, jezdci křičí *hýlom, hálom* a dávají se zas do cvalu směrem k čekající královské družině. Barevný klepot podkov uvolnil emoce, které tolik potřebujeme a kterých se kolikrát tolik bojíme. Všichni naráz rádi soustředí svoji mysl do přítomných chvil, v nichž se setkávají s velkými zvířaty, která dnes cítí jinou povinnost než monotónně tahat vůz.

Koně v hlavní roli představení, které už pravidelně konají jenom Kunovjané, Vlčnovjané a Hlučané – přítom každý jiným stylem a s jinými rituály, což je na jízdě králů to nejceněnější. Jejich starostové Ivana Majíčková, Jan Pijáček a Jan



„Hleděli sme s hubama otevřenýma na furiantství chlapů...“ Foto M. Plachý 2013.

Šimčík přijeli do Skoronic osobně. A byli to krojovaní Hlučané, kteří ozdobili naši jízdu králů zpěvem.

Vzápětí šestadevadesát podkov začalo vyklepávat notovou osnovu skornické hymny, která se poslouchá nejen ušima, ale i očima. Vlastně celým tělem, všemi jeho smysly. Dvaadvacet hrdel volá: *Hýlom, hálom, horní dolní, domácí aj přespolní, poslúchejte, co vám budem vyprávjet o svatodušním pondělí! Máme krála chudobného, ale velmi poctivého!*

Já volám tajně s nimi, aby jízda králů zněla silněji. Vidím oči, všude kam se otočím – oči zvědavé, oči očekávající cosi, co přijde k nám, když už jsme za tím příšli zblízka i zdaleka. Praporečník v čele průvodu se lopotí s koněm, který není podle jeho gusta, nechce chodit, kam má, a chodí, kam nemá. Jezdec mu tiskne slabiny nohama, šije nenápadně otěžemi a šeptá pokyny, až se naráz namáhavá jízda na koni proměňuje v metafyzickýjev: splynutí pohybů dvou těl, a oči zírají. Dědina i její rodáci obracejí u svých dveří a vrat zraky nahoru, čekají, co jim jezdci přinesou. Moje kmotřenka u pátého domu obrací oči vzhůru o to víc, že ji vnuci posadili na vozík, protože už těžce chodí a lehce padá. Volání k jejímu vnukovi i k ní:

*Tu nás vítá fotbalista,  
není žádný poleno,  
esli nám hned' nezavdá,  
rozbolí ho koleno!  
Věříme, že z fotbalu  
nemá žádný křeče,  
dnes se léčí vínečkem,  
to mu v žilách teče!  
Pozdravujem ešče  
aj stařenku Lungovu,  
šak stójíjú ve vratech,  
tož ich pusťme ke slovu!  
Zazpívat nám pėsničku,  
nėní přece nejtěžší,  
takovú, co rodáky  
aj domácí potěší!*

Kmotřenka, dnes už prastařenka, sedí v kroji na vozíku, poslouchá verše s rukou

u ucha, pak říká, že už je skoro hluchá, a najednou nasazuje ke zpěvu čistému, jako když zpívávala před lety na jevišti či na hřbitově. Hladím ji po vlasech přes vyšívaný šátek.

Suneme se dědinou a olizujeme sklo, do něhož domácí dávkuje pocity a kapky svých vinařských činností tak, že čas není vnímán, čas neexistuje, existuje jenom to, co je. U mých sousedů je vynešen před dům dvaasedmdesátiletý Jožka po mrtvici, už sedí na židli před vraty, nohy přikryté dekou, a já skáču, podávám mu ruku, objímám se s ním a on smutně: „Kurňa normálně, susede, já snád' vyskočím, no!“ Můj syn volá:

*Život negdy, susede,  
bývá trochu mrcha,  
přejeme vám, ať se rychle  
vaše tělo zbrchá!  
Sklep si žádá sklepmistra,  
jaký jste vy býval,  
všecky práce ovládal jste,  
majitel jen zival!*

U Jana Lungy, řečeného Náčelník, v ulici Hulička, skrytá vzpomínka na jeho dva mladší bratry Jožku a Jaru, zemřelé během posledního roku.

„Kluci, děkuju vám,“ říká Náčelník hlasem nedefinovatelně pevně rozřeseným. Nalévá náprstky slivovice, vyvolávači s díky odmítají, a tak je to na mně. Ale Jan, společenský drak, nalévá všem kolemjdoucím jak o hodech a každou dávku komentuje, právě mluví s koněm (Ohni hlavu!) i děkovníkem, který přece jen jednu dávku do sebe zavrácením hlavy dozadu hází (Zdivhni oči!). Chlapi hltají a pijí jeho slova v záklonu, takže chvílemi vidí oblohu čistou jak podrovnávku na mém sklepe, kterou tam předevčírem vymaloval Janův synovec.

Spřežení koní a kluků na nich, v mých přimhouřených očích zbarvené bíložlutě černě, popojíždí a chlapi ve vyšívaných košilích pocházejí hbitě a ostražitě kolem, já je očima objímám, protože se sešly legendy a moji spolujezdci. Jožka Lunga, který si jako první z nás stoupl

na koně. Blažej Lunga, mokřý král z popršené a zkrácené jízdy roku 1966. Přísný pobočník Václav Ryba, s knírkem jak ataman. Klidný praporečník Rosta Blahynka, jenž v roce 1985 ve Strážnici nadal příslušníkům Veřejné bezpečnosti do hňupů, když na půl hodiny zastavili náš královský průvod, protože ministr kultury se kdesi zdržel. Jsou tu s mým bezmezným nadšením – jezdci, jejichž jezdecké chyby bývaly dokonalé, a táhne nám na sedmdesátku!

Co je to ale proti tetičce Klimešové! Nejstarší občanka obce sedí na vozíku před domem. Dcery ji oblekly do kroje a ona září a není bledá, usmívá se, protože kolem ní jsou její čtyři synové a dvě dcery. Podávám jí ruku a opakuju synovi, který se o ni stará, verš pro ně:

*Tady tento hospodář  
opatruje matku,  
ví, že úděl rodu je  
více než hora statků!  
Klimešová Ludmila  
majú nejmíc rokú,  
devadesát osm,  
co to bylo krokú!  
Na poli aj v domácnosti  
při výchově dětí,  
Tonda, Jožka, Petr, Staňa,  
je jich tu jak smetí!  
A k nim Máňa s Lidkú,  
s tóny jejich hlasú,  
snesú se včil na jízdu  
jak za mladých časú!*

Pár domů od nich pomalu a důstojně vychází o berlích Janek Š., můj románový hrdina z Balady bez nohy, který i s tou jednou jezdí do svého vinného sklepa jako řidič. Podávám mu ruku, on mně taky, ale zapomíná držet berlu. Tělo se nahýbá vpravo, já ho chytám, ale sto dvacet kilo se řítí, aby zadunělo o zeď domu, který si sám před padesáti lety postavil. Pije víno se mnou, už ho drží ochotní tři chlapi, takže víno třichlapové. Janek si potom sedá a volá: „*Hýlom hálom, nech žije naša jízda králů jediná a s nů celá dědina! Nech žiju já aj moja stará!*“



Vyvolávači odpovídají:

*Do tohoto domu nikdy  
neuderí hrom,  
když tu bývá hospodář,  
hlas má jako zvon!  
Šak u něho nebudem  
o vodě a o chlebě  
a po jízdě králů  
stavíme se ve Žlebě!  
On dokáže bez nohy  
řídít svou frézu  
a céry se těšijú,  
že se na ni svezú!  
Nech ste všeci zdraví,  
taky paní domáci,  
Jan už volá, že bez vína  
jeho srdce krvácí!*

Na kraji Hovolánů další statečný Jožka Plachý je vyvezen na invalidním vozíku před dům, na hlavě má slaměný žňový klobouk a usmívá se trochu nepřítomně. Potřásám mu bezvládnou rukou, on se hned směje, má „kúteč“ mezi rty,

znamení mrtvičky, a umí jen dvě slova: Ježišmarja! Druhé netřeba citovat, už ho vyslovil před chvílí jeho jmenovec, zasažený podobně jako on. Jožka naslouchá soustředěně:

*V tomto domě dlůhý roky  
hospodář se nemění,  
Josef Plachý tady je  
jméno, taky příjmení!  
Mladý Jožka donedávna  
ochraňoval krále,  
proto naňho prozradím,  
než pojedem dále,  
že má pěknú ženu,  
jmenuje se Simona,  
věříme, že krom úsměvu  
pro nás taky víno má!  
Přejem hodně zdraví  
všeckým, co tu bývajú,  
že to bude strýcu lepší,  
koničci už kývajú!*

Strýc Josef hýbe rty, zdraví nás, čišší z něj smíšené uspokojení, že vidí, co mi

loval, co nepřestalo a co si nechal nama-  
lovat na zeď svého vinného sklepa. Ano,  
je to ten Jožka, který do posledních chvílí,  
než ho ta mrtvice přepadla, kopal sklep  
a kopal tak, že cestovatel Zikmund když  
to užířel, těch šedesát metrů, tak pravil:  
„Viděl jsem na svých cestách i jeskyně  
umělé, například u Aboridžinců v Austrá-  
lii, ale jeskyně vinná? Klobouk dolů!“

Beru Jožkovi letní klobouček a dá-  
vám si ho na hlavu, nahýbám se k ně-  
mu a hraje se svými čely hru dospělých  
s dětmi: *barana, barana, duc!* Staré děti  
vynášeny před domy a malé děti v ko-  
čárcích zvidavě si sedající, aby nejen vi-  
děly, ale aby si zakódovaly budoucí kle-  
pot podkov, citoslovci hýlom, hálom zryt-  
mizovaný. Může mi někdo takovou moji  
vzpomínku na budoucnost vyvrátit?

Poznávám na sobě, že jízda králů  
běží, že je v proudu, protože chvílemi se  
ztrácím, zůstávám u domů s lidmi, s ni-  
miž koštujeme, zdravíme se voláním,  
podáváme si ruce, plácáme se po zá-  
dech a chytáme se oblohy, když jemně  
zavanglujeme.

Utíkám potom do kopce v botách  
po stařečkovi, které si pořídil na svoji  
svatbu v roce 1924. Dřou mě, pajdám  
a mám už zpoždění, jízda králů mně uni-  
ká a já ji pod vlivem tohoto nebezpečí  
dobíhám na farmě jézédé, kde máme  
pauzu. Koně nasávají tekutiny a jezdcí  
je vypouštějí. Kuba mně podává otěže  
a říká: „Podrž ho.“

Já se dívám, jestli se nikdo nedívá,  
a kupodivu skáču na vraníka jedním ta-  
hem, dnes mám súkenice volnějši než  
ty roztržené před deseti lety v Kyjově.  
Sedím vysoko a cosi volám, ale nikdo  
si mě nevšímá a nikdo mě nefotografu-  
je, nevšímá si mě ani ten kůň, který se  
pase na travičce pod námi, tak po chví-  
li seskakuju a při doskoku mě píchne  
v koleně.

Potom si dávám pozor, abych neztra-  
til kontakt, protože jezdcí budou klusat  
do uliček Baráků a na Macháček. Na Ku-  
si pan domácí nalívá tramínek, hlouček  
rodáků ho srká, mlaská a kloktá, vyvo-  
lávač volá a jeho bratr s koněm do páru



„Nebeská jízda“. Foto R. Bartoniček 2013.

na něj nečeká, vjíždí na vedlejší pole po vykopaných erteplách a tam dává svému oři volno: cval kolem humna a zpátky, od kopyt se práší a odletují chuchvalce trávy. To je síla. Pak sjíždí po prudké mezi k vratům, tělo pořád ve svislé poloze, a zakončuje to malým douškem ryzlinku ryzského.

Macháček je náš nejvyšší kopec, má možná sto devadesát pět metrů. Čelo jízdy už na něj valí a kdo to nezažil, tak neuvěří, že kůň má takové zrychlení. Bez přidání plynu vyrazí proti zemské přitažlivosti tak, že zeměkoule pod jezdci padá kamsi dolů, jako když se z letištní plochy odlepuje Boeing. Uprostřed cesty stojí fotograf Jožka Tymonek a cvaká jeden záběr za druhým. Bývalí jezdci na něj volají, ať jde z cesty, a on fotí a fotí, kdosi z nás už řve: „Pozor! Uhni! Vypadni!“

Jezdci jedou v párech a chtějí ho objet tak, že ho nechají uprostřed. On však nevidí, ale na poslední chvíli uslyší, tak uhýbá doprava, ale vrací se na střed a potom nepochopitelně doleva – znáte to z chůze po chodníku, když se střetnete s chodcem totožně uvažujícím. Tak jeden kůň ho sráží hrudí, přístroj padá do prachu a tělíčko se učí létat. Druhý kůň se mu vyhnul obloukem, ale vyletěl na mez a nahnul se. Výběrčí, zdatný jezdec, to vyrovnává a snaží se koně otočit kolmo ke svahu. Marně, takže padá a dopadá chytře, nepouští koš ani otěže, kotoul. Vyskakuje ze země, navléká levou holínku do třmenu, pravou se odráží a hned je zas v sedle. Výdechy úlevy, ani tomu fotografovi se nic nestalo, ale ještě dvě hodiny po jízdě sedí u hospody, dýchá zhluboka a pije limonádu.

Proplazili jsme se na čtyřikrát (abychom nikoho nevynechali) Skronicemi, nebo je propluli tak, že průvod nenápadně zastavil u všech domů, aniž si to vybavuju? Ptám se, nevěda nic, mám hlavu prázdnou, jak psával kyjovský básník Ivan Jelínek: plničké prázdko. Já myslím, že jsem byl naráz i na dvou či třech místech. Démona prostoru i času jsem dnes porazil. Naproti Obecňáku, v pátém do-

mě od konce jízdozářové pouti, vychází jen dcera a já se ptám na její matku. Leží v kuchyni. Tak vrážím dovnitř, Pavla, zkroutená Bechtěrevem, zvedá paži, až jí praští v zádech, a volá „Ahóójí!“ Podávám jí ruku, obdivuju její sílu a plácám oběma rukama do duchny, která jí zakrývá nechodící nožky. Opakuju jí verše, jež sem zvenku nedolehly:

*V životě se negdy stává,  
že člověk aj klekne,  
paní Pavla se nemoci  
enom tak nelekne!  
Usměvavě nese osud  
a má pevnú vůlu,  
ráda vítá návštěvu,  
když je tu jak v úlu!  
Proto přejem zdravíčko,  
aspoň trochu, maličko!*

Odcházím z domu, i jízda králů odchází, čtyřadvacet koní stojí na Kanále, sedm zkušenějších jezdců si postupně stoupá do sedel a vyskají, zpívají, vý-

běrčí stojí na koni i s ozdobeným košem, kterým vyrovnává rovnováhu, padá-nepadá a ustál to! A vyvolávači toho mají málo, tak si stoupají znova, a po chvílích znova rozkročmo padají na koně, jiní dva se objímají ve výši střechy, zvedají vysoko pohárky vína. A koně drží, protože na rozdíl od nás to neuchopitelné mají v krvi, cítí sílu chvíl. Ctí to, co je za rozumem, protože jsou obrazem nebes, která k nám dnes byla modrá a milostivá. Přítomná chvíle je prodlužována písničkami o koních, ale pak se od té řady koníčci jeden po druhém odlepují a poslední odjíždí praporečnick, jenž byl celou dobu v čele.

Rodáci, kteří do té dědiny nahlédnou jenom jednou za čas jako do neexistujícího filmu o svém mládí, pláčou. Říkám si: kolik soli v sobě mají slzy radosti od těch slz druhých? Někteří jezdci jdou na hřbitov, ale většina jich odklusává na cestu k vracovskému lesu, kde místo toho, aby seskočili a koně odstrojili, se houfují. Nebeská jízda nekonečně vteři-



„Ti šílenci poztrácali klobúky a potrhali turečáky...“ Foto R. Bartoníček 2013.

ny stojí, až bude pohromadě, a pak se koně rozbíhají na všechny strany. Někteří jezdci bujně, už bez klobouků, které se vznesly a popadaly v divoké jízdě po jetelině, pobízejí koně holíčkami a vyrážejí znovu do stran od středu kruhu jak Apači, když se hnali proti přesile doby.

Lidé pádí od dědiny po lní cestou k lesu, aby uzřeli nečekaný úkaz, kluci v čele, děcka sbírající ozdoby, které v té rychlosti opadávají s koní, za nimi fotografové měnící v poklusu objektivy, protože jezdce osvětluje zapadající nízké a ostré slunko. Na konci toho úprku pospíchají maminky jezdců a strachují se o klobouky a turecké šátky, tráva duní a hlína stříká kolem a my naráz v polích nemáme co pít. Tak pijeme kyčovitě papsrsky, které slunko přes věž skoronského kostela střílí na zapadající jízdu králů u pole, kterému se říká Brochvíz – z německého brach Wiese – neobdělávaná louka. Louka, na níž před sto lety pasáci pásávali koně. Co tam jejich pravnučky vedlo, se neví a vědět už nebude. Nevědění je dnes dokonalé a dokonalost je obloha vymetená, zelený les a modrá tráva, hlava prázdná, nebo naopak, obloha zelená a hlava vymetená, a hore nohama čas, v němž blázní s otěžemi v rukách brázdí naše stavy silnější než budoucno, a nesmrtelnost námi nepohrdá, když pouštíme žilou naší zpučnosti.

„Tobě to nevadí, že ti šílenci poztrácali klobouky a potrhali turečáky?“ křičí na mě zdravě moje sestra Marie Holcmanová, která víno nepije, ale pije starosti spojené s tím vším kolem nás, s tou přípravou a sháněním koní, a já schválně tupě odpovídám: „Nee.“

Protože i naše družina tady cválala před pětatřiceti lety a já jsem si to dnes zopakoval! Očima, dokud je čas. Ano, chtěl bych jednou prožít jízdu králů bez vína, abych si toho pamatoval víc než dnes. A třeba se toho dočkám – až budu sedět před domem jako dítě a čekat očima. Ale to už si nebudu nic pamatovat. Tož proto jsem vám to dnes napsal.

*Josef Holcman*

## LEHKOST BYTÍ SPOJENÁ S TANCEM. ROZHOVOR S DANIELOU STAVĚLOVOU

Mezinárodně uznávaná etnochoreoložka doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc. patří k lidem, pro které je cesta důležitější než cíl. Mnohostranná, plná nápadů, plánů a tvůrčích sil jako kdyby slyšela vzdálené bubnování a kráčela za hvězdou, kterou většina z nás nikdy neviděla a nejspíš ani neuvidí. Její myšlení je namířeno vždy do budoucnosti, k originálním a významným počínům. Důležitými pomocníky na cestě jsou jí její vlastní intuice a předvídatost, ať už se v danou chvíli zabývá badatelskou činností anebo směřuje k uměleckému vyjádření. Obojí jí bylo dáno do vínku, obojí se v ní mísí ve vzájemně se doplňující symbióze.

Dnes jsou cesty Daniely Stavělové spojovány především s tancem, ve svém životě však měla hodně blízko také ke gymnastice, tvůrčímu psaní, hudbě či divadlu, intenzivně se připravovala ke studiu na Akademii výtvarných umění. Koncept a celkové pojetí rozhovoru u příležitosti jejího životního jubilea (nar. 14. února 1954 v Djakartě) je pro mne krásným, ale současně také nelehkým úkolem profesním i osobním. Jako její studentka a také interpretku několika jejích choreografií jsem se snadno a ochotně nechala okouzlit jejím charismatem a temperamentem. Ráda bych tak k srdečné gratulaci připojila také poděkování za její inspirativní přístup ke studentům, tanečnickům i kolegům.

*Kateřina Černíčková*

### Na úvod si dovolím jednu zcela nekonvenční otázku: **Danielo, jak se máš?**

Myslím si, že se mám dobře. Jsem spokojená s tím, co mám, nevytvářím si zbytečná očekávání. Vidím před sebou věci, plány, které chci uskutečnit a na které se těším. Mít důvod se na něco těšit, je pro mne důležitý životabudič.

### Většinu lidí zřejmě překvapí, že počátky tvých studií etnologie a historie se nepropojovaly s lidovým tancem.

Začátky studií skutečně ne. Tam ještě dozníval můj zájem o výtvarné umění, nadšeně jsem studovala vše o lidové keramice, znala jsem kdejaký detail. Teprve o něco později, v průběhu studia, jsem si uvědomila, že předmětem odborného zájmu se může stát také lidový tanec a začala jej pro sebe objevovat.

### Co tě k němu nakonec přivedlo?

Už ani přesně nevím, co mě postrčilo. Jednoho dne jsem se začala velmi intenzivně zajímat, kam bych mohla chodit tancovat a měla jsem na mysli konkrétně lidové tance. Získala jsem kontakt na folklorní soubor Josefa Vycpálka, kam mne jeho vedoucí Eva Rejšková pozvala na zkoušku pod jednou podmínkou: „Přijďte, ale přiveďte s sebou i tanečnicka!“ Nelenila jsem, abych přesvědčila kamaráda, že mne tam musí doprovodit, a dostavila se do tanečního sálu. Můj tanečník to asi po třech zkouškách vzdal, ale já jsem tam už uvízla.

### ... a dostala se do zajetí tance...

Uchvátila mě především zemitost, spontánnost, ale také mužský taneční projev, který mi tu připadal velmi přirozený. Do té doby jsem tanec tak trochu ze svého života „vypustila“. Gymnastiku jsem musela opustit ze zdravotních důvodů, klasický balet mě nelákal a v moderním soudobém tanci v té době moc možností nebylo. Zaujetí pro tanec jako takový u mě ale přetrvávalo a nakonec mi vše do sebe zapadlo. Pustila jsem se do toho s velkým nadšením a strávila u Vycpálkovců několik moc hezkých let. Našla jsem tam v té době jakousi oázu i únik z normalizační šedi sedmdesátých let. Objevila jsem tam jednak dobré mezilidské vztahy, ale také naplnění, smysluplnou činnost a zároveň určitou lehkost bytí, kterou tanec či pohyb obecně dokáže nabídnout. Vtáhlo mě to a umožnilo poznat právě to, co považuji na tanci za přitažlivé a podmanivé.



**Zůstala jsi u tance jak v tvůrčí rovině jako choreografka, tak také v odborné rovině jako etnochoreoložka. Je to pro tebe nekončící vnitřní svár, anebo vzájemně se doplňující části jednoho celku?**

Samozřejmě, že se to doplňuje. Znalosti z jednoho mi pomáhají v tom druhém a naopak. Badatelská práce by mi bez přímé zkušenosti s tancem připadala ošizená a choreografická tvorba bez znalosti fungování lidového tanečního prostředí by byla jen plytkou rutinou. Vnímám to jako jakýsi celek, v němž jsou obě části doslova prorostlé, ale zároveň jako by to šlo v jednom kruhu vedle sebe, ve dvou kolejích. Jinak uvažuji v odborné práci, jinak musím zacházet se svým vědomím, se svými instinkty a intuicí v tvůrčí práci. Jako když se přepne knoflík. A to mi někdy činí problém. Jet souběžně v obou těchto kolejích je někdy těžké, i když jedno bez druhého by u mě asi existovat nemohlo.

**Existuje umění ve vědě?**

Věřím, že tvůrčí myšlení nebo využití intuíce ve vědě existuje, i když to tu asi málokdo očekává. Nakonec i tvorba odborného textu vyžaduje jistou dávku kreativity. Domnívám se, že v humanitních vědách se tvůrčí myšlení, intuice a určitý druh senzitivity zúročí velmi pozitivně.

**Jaká byla vlastně tvoje cesta k taneční folkloristice a později taneční antropologii? Kdo tě nasměroval?**

Jak už bylo řečeno, na studium etnologie a historie jsem nešla s představou, že bych se chtěla zabývat tancem. Nejdřív bylo v rámci pravidelných povinných terénních výzkumů mým hlavním tématem ochotnické divadlo. Pak jsem začala tancovat ve folklorním souboru a tématem své diplomové práce už jsem jednoznačně tíhla k tanci. Člověkem, který mě skutečně nasměroval k oboru, byla etnochoreoložka Hannah Laudová. Cíleně a pravidelně se mi věnovala, poskytovala mi cenné informace, přizva-

la mě i do tak trochu v té době „konspirativní“ pracovní skupiny zabývající se lidovým tancem, kde mě seznámila s Petrem Novákem, který se stal také iniciátorem mého pozdějšího působení v Umělecké skupině Chorea Bohemica. Oba mi dávali cenné impulzy, inspirovali mne svým zaujetím a nadšením pro obor a odkryli mi tak jeho možnosti. Hannah Laudové vděčím také za vřelé přijetí, kterého se mi pak začátkem 90. let, kdy jsem nastoupila do aspirantury v Etnologickém ústavu AV ČR, dostalo v mezinárodní etnochoreologické badatelské společnosti (ICTM Study Group on Ethnochoreology).

**Byly nějaké další osobnosti, které tě významně ovlivnily?**

Množství zajímavých osobností jsem měla možnost potkat v mezinárodním badatelském kontextu, o kterém jsem před chvílí mluvila. Etnochoreologická studijní skupina pracující v rámci ICTM se pro mě stala takovou další školou, další univerzitou, kde jsem se začala stále více přibližovat pojetí antropologického studia tance. Velmi podnětným pro mne vždy bylo, a dosud je, pracovní

i lidské setkání s rumunskou badatelkou žijící v Dánsku, Ancou Giurchescu, která je vrstevnicí Hanky Laudové. Má velké zkušenosti s terénní prací, příkladný je její interpretativní přístup, schopnost, s jakou se dokáže zorientovat v tématu a dospět k zajímavým výsledkům svého zkoumání. Obrovským přínosem byla pro mne také spolupráce s norským kolegou profesorem Egilem Bakkou působícím na univerzitě v norském Trondheimu (NTNU). Je všestranně zaměřeným etnochoreologem a tanečním antropologem, který dokázal vytvořit podmínky pro působení mezinárodního badatelského týmu, jenž svou systematickou přednáškovou a publikační činností přispěl k intenzivnímu školení nastávajících etnochoreologů. Několikaleté, opakované působení v tomto týmu mi poskytlo nejen přísun dalších znalostí a informací týkajících se oboru, ale také možnost aktivně se zapojit do mezinárodně koncipovaných úvah ukotvených v kontinuálním oborovém diskurzu.

**Jaká tanečně antropologická témata přitahují tebe?**

To, co mne přitahuje na studiu tance, je skutečnost, že tanec vlastně neexistuje sám o sobě. Probíhá v čase a prostoru a každé takto vytvořené prostředí tance je svým způsobem jedinečné. Jeho podoba je tu výsledkem směsice lidských reakcí na patřičnou situaci, taneční projev má schopnost cosi sdělovat v mnoha významových rovinách současně, je to kulturní produkt a zároveň sociální skutečnost. Je to také jeden z nejhůře uchopitelných lidských projevů a jeho zkoumání vyžaduje speciální přípravu, abychom byli schopni vyřešit otázku, jak jej zaznamenat, popsat a pochopit. Jeho prchavost se však může stát zároveň velkou výzvou, ze které vyplývá celá řada témat vedoucích ke zkoumání nejen samotného tance, ale také toho, co k němu vede. Pro mne se stalo zajímavým sledovat tanec jako součást širších komplexů, ať už jde o patřičný historický kontext, ve kterém



se tanec stává symbolickým vyjádřením v rámci sociokulturních či ideologicko-politických procesů, nebo o jeho místo v současném společenském dění. Je dnes součástí každodennosti, stejně tak jako slavností a svátků, z nichž mnohé odkazují k minulosti a mají své kořeny v kultuře tradiční společnosti. Zají-má mě také, proč v dnešní době stále existuje opodstatnění tyto svátky nebo slavnosti začlenit do života, někde třeba i opětovně založit jejich tradici. Dotýká se to celé řady badatelských problémů, kde se taneční projev může stát klíčem k pochopení lidské imaginace a dalších procesů, které s ní souvisejí. Podstatné je, že tento pohled je zcela aktuálním badatelským tématem, oproštěným od předchozího postromantického a vůbec idealizujícího pohledu na přežívající jevy tradiční lidové kultury.

### **Kterou fází badatelského procesu máš nejradší?**

Určitě je to začátek, když se člověk nadchne pro vymezený směr zkoumání a jen tak nezávazně začne vyslovovat různé hypotézy – to je moc hezká fáze. Ale na čas strávený v terénu také velmi ráda vzpomínám, i když někdy jsou to chvíle krušné a hodně tam fouká, zvláště během masopustních obchůzek. Pak, když tato fáze skončí a začíná se pracovat s nashromážděnými daty, sice začíná boj, ale je to stále vzrušující, protože v tom množství materiálu se začne zjevovat to, co jsme v terénu třeba ani nepostřehli, a začínou se rozkrývat další souvislosti. Nejtěžší je začít psát, ale i tato fáze má svůj půvab, protože v urputné snaze rozplést tu „pavučinu významů“ toho člověk ještě spoustu přečte. Přitom už ale začíná být neúprosně tlačěn časem, který mu nedovolí z rozjetého vlaku vystoupit. A ten finiš, kdy dobíháme k cíli s vypětím posledních sil, má ostatně také svůj smysl: Tolik objektivních myšlenek, které se rodí jen pod velkým tlakem, v běžném režimu jen tak nepotkáme. Je opravdu těžké říci, která fáze je ta nej.

### **Dokážeš se dívat na tanec, ať už v terénu nebo i na scéně, bez profesionálního oka, aniž bys pro sebe hodnotila, začala si klást otázky?**

Většinou začnu okamžitě pracovat, tj. klást si otázky, to je pravda. Ve scénickém prostředí ale často vznikají umělecká díla, která jsou natolik působivá, že nelze jinak než v danou chvíli odložit pomyslný papír a tužku a jen vnímat. Platí tu, jak se říká: „Když nás něco uchvátí, tak to spolýkáme i s kůstkami a nediskutujeme o detailech“. Ale když v díle není silná myšlenka nebo nápad, pak prostě člověk začne věc rozebírat. Při sledování nějaké společenské taneční příležitosti v terénu je to ale trochu jinak. Začnu terén nejdříve „mapovat“, ale vzhledem k tomu, že tu přichází chvíle, kdy se stávám rovněž účastníkem tance, situace se pozvolna mění. Jsem více vtahována do spontánní taneční akce a moje vnímání začíná být ovlivňováno pozicí, v jaké se ocitám, tj. začínám se chovat jako „insider“, kterému je vše zřejmé a nemusí si klást žádné otázky...

### **Kromě badatelské a tvůrčí práce se věnuješ také pedagogické činnosti, vyučuješ na Katedře tance HAMU v Praze. Na co kladeš důraz při výuce?**

Studenti jsou důležitým kořením badatelské činnosti, bez nich si svou cestu už dnes nedovedu představit. Představují zpětnou vazbu, jakou nám samotné odborné prostředí neposkytne. Mezi studenty si člověk mnohem rychleji uvědomí nosnost či poctivost myšlenky, naučí se být vnímavějším vůči vnějším podnětům a upřímnějším vůči sobě samému. Jsem možná špatný pedagog v tom smyslu, že nedokážu studentům udělit úkoly s přesným návodem na jejich vypracování. Nechci, aby někdo dělal něco jenom proto, že mu řeknu, že to je správné. Snažím se je spíš inspirovat, naznačit jim různé možnosti, ze kterých si mohou vybrat, a já se pak stávám průvodcem na jejich cestě. Jde o proces, kdy si student vytváří vlastní po-

stoj k tématu, upevňuje si vlastní názor a schopnost jej obhájit. Postupně se tak stává partnerem pro dialog, který spolu vedeme. Někdy se to podaří lépe, někdy hůř, každopádně ale tento způsob práce dává smysl mému pedagogickému působení.

### **Na začátku letošního roku ses opět stala vedoucí etnomuzikologického oddělení Etnologického ústavu AV ČR, v. v. i. Jakou máš představu o dalším směřování tohoto pracoviště?**

V oddělení etnomuzikologie působím téměř od jeho vzniku, kdy jej počátkem 90. let založil a jeho vedoucím se stal Lubomír Tyllner. On také vytvořil koncepci oddělení, ve které navázal na tradici historických institucí (Český pracovní výbor pro lidovou píseň v Čechách vzniklý v rámci akce Lidová píseň v Rakousku, Státní ústav pro lidovou píseň, Kabinet pro lidovou píseň), kde šlo zejména o péči o sbírkové fondy a jejich další doplňování a rozšiřování. Toto folkloristické zaměření se stalo jedním z hlavních pilířů činnosti etnomuzikologického oddělení a i do budoucna bude příprava kvalitních kritických edic materiálu hudebních sbírkových fondů představovat důležitý aspekt ve směřování oddělení. Dalším významným těžištěm oboru se také stalo dědictví komparativní muzikologie germanofonních oblastí ústící do analytických a historických studií zabývajících se záznamy lidové hudby a jejich srovnáváním.

Etnomuzikologie jako disciplína však už od svých počátků v 50. letech minulého století rezervovala vždy speciální místo pro tanec. Úzké propojení lidové hudby a tance si uvědomoval hned od počátku existence oddělení také Lubomír Tyllner a koexistence obou disciplín etnomuzikologie a etnochoreologie se záhy projevila také v jeho náplni. Ráda bych, abychom i nadále chápali tyto dvě disciplíny v úzkém propojení a nacházeli nosná témata, která to umožní. Tuto koexistenci vnímám do budoucna zároveň jako posun směrem k modernímu



pojetí etnomuzikologie a etnochoreologie založenému na terénním výzkumu, kdy se obory stále méně definují předmětem studia a stále více se naopak vymezují svým jedinečným přístupem k problémům. Důraz je přitom kladen více na to, jak se výzkum provádí a ne, kde se výzkum provádí. Studium hudby a tance je tu pak spojováno s metodami sociokulturní antropologie. Důležité bude v tomto směru obhájit své místo v nadnárodním badatelském kontextu dalším aktivním začleňováním do mezinárodních struktur, kam bychom měli vstupovat se souměřitelnými projekty a tématy, schopnými zapojení do odborného diskurzu. Další směřování činnosti oddělení by takto mělo navazovat na již započaté tendence, které se vzájemně vhodně doplňují, nabízejí rozmanitost badatelských přístupů a pokrývají značnou šíři problematiky etnomuzikologie a etnochoreologie.

**Ve své vědecké práci se zabýváš otázkou, jakou roli hraje tanec ve společnosti, při vybraných příležitostech, v životě lidí. Jakou roli hraje tanec ve tvém životě?**

Tanec je podle mě lidskou přirozeností a v této podobě je zřejmě ukotven v každém z nás, jde jen o to, jej v patřičnou chvíli pro sebe objevit. Někomu to trvá dlouho, než jej objeví, někoho provází po celý život, jiný prožije spokojený život i bez vědomého poznání tance. Jeho objevení či poznání však neznamená jen osvojení si určité taneční techniky. Může spočívat třeba jen ve schopnosti projevit pohybem své skryté emoce, nebo jím zareagovat na patřičnou situaci. Tanec v člověku může mít dokonce i jakousi mentální podobu, kdy pouhá představa tance spojená s určitým hudebním vjemem vyvolává pozitivní emoce. I sebemenší zkušenost s tancem se takto ukládá do našeho podvědomí jako příjemný prožitek, který může mít povznášející a osvobozující charakter. A takto nějak vnímám tanec v sobě i já.

## NADĚ VALÁŠKOVÉ K NAROZENINÁM

Životní jubileum zastihlo Naďu Valáškovou v plné práci. Stále s dobře sloužící pamětí, pečlivou ke zpracovávanému materiálu, se smyslem pro detail a s citem a dobrým postřehem pro numerické údaje, bystrým úsudkem a kritickým, realistickým myšlením, to znamená s vlastnostmi, které jsou u etnologů nejen při individuálním bádání, ale zejména při kolektivní práci vysoce ceněny. N. Valášková má takových individuálních i kolektivních vědeckých počinů na svém kontě bezpočet a pro Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., kde prakticky celý život pracuje, byly její výsledky vždy přínosem.

PhDr. Naďa Valášková, CSc. se narodila 21. 2. 1944 v Prešově a po ukončení střední školy studovala v letech 1961–1966 Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy v Praze obor etnografie a folkloristika. Zaměřovala se zejména na studium příbuzenských vztahů. Inspirací jí byly především přednášky Soni Švecové, která ji, jak sama říká, svými znalostmi a přístupy během studia zaujala. Zvolila si ji proto i za vedoucí diplomové práce, kterou nazvala *Příbuzenské skupiny v obci Ruský potok* a obhájila ji v roce 1966.



Po ukončení studií působila v letech 1966–1970 v muzeu ve Svidníku a v kabinetu etnologie Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. Publikovala texty hlavně z oblasti rodinného a společenského života na východním Slovensku, věnovala se ale též hmotné kultuře, např. tradičním formám vytápění (studie *Formy opalenňa v pivnično-schidnij častyni Snyňščyny*. Naukový zbornyk Muzeju ukrajins'koji kul'tury v Svydnyku, č. 4, Prešov 1969, s. 413–428). V roce 1969 získala na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy titul PhDr. Teritoriálně se stále soustřeďovala na prostředí slovenské vesnice. Téma rodinného života kombinovala s dalšími jevy života na vesnici, například s otázkou teritoriality (*Prejavy teritoriálnej diferenciacie v rámci jednej dediny*. Slovenský národopis 19, 1971, s. 413–436).

V roce 1972 nastoupila N. Valášková na zkrácený úvazek do tehdejšího Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Praze a sem se také vrátila po mateřské dovolené v roce 1979. V této době se již nevěnovala Slovensku. V souladu se zaměřením tehdejšího pražského etnografického ústavu akademie věd se její hlavní oblastí studia staly příbuzenské vztahy a rodinné obřady na vesnici v českém novoosídleneckém pohraničí. Zde se zabývala zejména přesídlení ze Slovenska, ze Zakarpatské Ukrajiny a z Rumunska, kteří byli slovenského, ukrajinského, resp. ruského původu. Na téma *Rodina v etnicky heterogenních podmínkách pohraniční vesnice* napsala též disertační práci, kterou v roce 1983 obhájila a získala titul CSc. Vedle disertační práce napsala k tématu v 80. letech řadu dalších článků, které spoluformovaly předmět studia etnických procesů v pražském Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV. Imigrační skupiny studovala zejména na Tachovsku (*K výzkumu etnicky heterogenních lokalit na Tachovsku*. Český lid 67, 1980, s. 175; *Rodina v procesu formování nového způsobu života v etnicky heterogenní lokalitě*. Český lid 69, 1982, s. 152–162; *Ukrajinská etnická skupina z Rumunska v ta-*

chovském okrese. Český lid 74, s. 23–31), na Broumovsku (*Novoosídlenci a jejich rodiny ve vybraných obcích na Broumovsku*. Český lid 76, 1989, s. 137–142), v jižních Čechách i jinde. Podílela se na tvorbě jihočeské (1987) a západočeské (1990) vlastivědy.

Na počátku 90. let se N. Valášková začala věnovat současným migračním procesům z území bývalého Sovětského svazu. Pozornost věnovala zejména migračním krajanů z Ukrajiny, které se uskutečnily v letech 1991–1993 a jež sledovala od jejich počátků. Se svými kolegy realizovala řadu terénních výzkumů v Čechách a na Moravě zaměřených na přesídlenecké vlny z území Ukrajiny a Běloruska a později z Kazachstánu. Vedle toho absolvovala výzkumy na Zakarpatské Ukrajině, jižní Ukrajině, na Krymu, v Rusku a v Kazachstánu, zejména v lokalitách, kde se nacházely nebo nacházejí osoby českého původu se svými rodinami, a odkud docházelo nebo dochází k migraci do České republiky. V rámci svých výzkumů spolupracovala N. Valášková na několika grantových projektech a některé též sama vedla. Výsledky její činnosti byly sumarizovány v četných článcích a studiích a v knižních publikacích *Aliens or One's People. Czech Immigrants from the Ukraine in the Czech Republic* (Praha: ÚEF AV ČR, 1997; se Z. Uherkem a S. Broučkem) a *Češi z Kazachstánu a jejich přesídlení do České republiky* (Praha: EÚ AV ČR, 2003; se Z. Uherkem, S. Kuželem a P. Dymešem). O svých bohatých zkušenostech s migrační problematikou přednášela na konferencích v České republice i v zahraničí (Bělorusko, Litva, Německo, Polsko, Slovensko).

Vedle práce s českými kolegy zpřístupňovala N. Valášková český terén též zahraničním zájemcům, např. japonským vědcům, kteří se v 90. letech pokoušeli hledat paralely adaptačních procesů přesídlenců z Ukrajiny do České republiky s etnickými procesy probíhajícími v Japonsku. Výsledkem této spolupráce byly mj. i studie publikované v Japonsku – *Cheko ni okeru saimin mondai: vorini*

*no chekojin no imin, saimin, tekiou / Re-emigration problem in Czech: emigration, return migration and adaptation of the Volhynia Czechs* (in Joho to shakai / Communication and Society, Japan, 1993, č. 3, s. 77–90) a *Volhynian Czechs – Emigration, Re-emigration and Adaptation* (v japonštině, s. T. Anami), otištěno in Shakai kaikaku ni kiin suru bunka henyō katei ni kan suru seikatsu bunkaronteki kendo (Ed. M. Matsudaira. Tokyo 1993, s. 15–59).

Výzkumy imigračních skupin krajanů přivedly N. Valáškovou i ke studiu Čechů na Ukrajině. Spolupracovala při něm na několika aplikačních projektech pro Ministerstvo zahraničních věcí a dlouhodobě kooperuje se zástupci ukrajinských Čechů v České republice i na Ukrajině.

Samostatnou kapitolou tvorby jubilanťky je její historické studium českého menšinového života na Ukrajině a působení českých osobností zejména na Zakarpatské Ukrajině a v Haliči. V této souvislosti se věnovala např. osobnosti Františka Řehoře, který ve druhé polovině 19. století žil ve východní Haliči a zaznamenával specifika tamního života a kultury. Výsledkem studia jeho pozůstalosti v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze na Strahově a etnografických sbírek v Národopisném muzeu Národního muzea v Praze byla řada publikačních počinů. Výběr z Řehořovy bohaté haličské fotografické sbírky se podařilo vydat v Kanadě v roce 1995, v Praze pak vyšla monografie ke stému výročí jeho úmrtí – *František Řehoř (1857–1899) a jeho etnografická činnost. S ukázkami článků F. Řehoře z Haliče* (Praha: EÚ AV ČR, 1999), a článek *Etnografické poznatky z Královéhradecka a Češi v Haliči z pozůstalosti Františka Řehoře* (Český lid 87, 2000, s. 155–168).

Uvedená témata N. Valášková rozvíjí až do současnosti. Dne 1. 10. 2013 např. přednášela v Senátu Parlamentu ČR na konferenci „Nová emigrace po roce 1989 a návratová politika“ příspěvek s názvem *Návraty do Československa po první a druhé světové válce*, který byl otištěn

v publikaci editorů S. Broučka a T. Grulicha *Nová emigrace do České republiky a návratová politika* (Praha: EÚ AV ČR ve spolupráci se Senátem PČR a IOM, 2014: s. 152–160).

Texty jubilanťky jsou příkladnou syntézou pečlivé terénní práce a práce s materiály písemné povahy – s výsledky sčítání lidu, s matrikami a dalšími archiváliemi (výběrovou bibliografií za léta 1980–2003 srov. Český lid 91, 2004, s. 85–89, od roku 2004 viz dále).

Naďa Valášková je typem badatele, který neusiluje o senzace, ale dává přednost pečlivé práci a dobře argumentované faktografii. Nečiní ukvapené závěry, má smysl pro týmovou spolupráci. Nevyhýbá se ani drobné recenzní a zpravidajské činnosti, která je časově náročná, málo oceňovaná a přitom vysoce užitečná. Velmi si vážíme toho, že nám stále věnuje svůj čas a energii a přejeme jí hodně zdraví, štěstí a chuti s námi spolupracovat i v dalších letech.

Zdeněk Uherek

### Výběrová bibliografie N. Valáškové (za léta 2004–2013)

- Migrace ze Zakarpatské Ukrajiny do ČR. In: Budil, Ivo – Horáková, Zoja (eds.): *Antropologické symposium 3. Plzeň 2. 9. – 3. 9. 2004*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk 2004, s. 296–302.
- Krajané na Ukrajině a národopis. *Národopisný věstník* 22, 2005, s. 51–55.
- K problematice migrace: krajané na Krymu. In: Budil, Ivo et al. (eds.): *Antropologické symposium 4. Plzeň 1. 7. – 2. 7. 2005*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2006, s. 177–182.
- Novoosídlenecké pohraničí. In: Uherek Zdeněk (ed.): *Kultura – společnost – tradice II*. Praha: Etnologický Ústav AV ČR, 2006, s. 53–108 (se Z. Uherkem).
- Příspěvek ke studiu migrace z českých zemí od 19. století do roku 1938. *Historická demografie* 30/2006, suplement, s. 99–121.
- Řízené migrace po roce 1989. In: Uherek Zdeněk (ed.): *Kultura – společnost – tradice II*. Praha: Etnologický Ústav AV ČR, 2006, s. 169–202 (se Z. Uherkem).
- Cizinec. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná*

LEOŠ ŠATAVA 60 LET

- encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 90.
- Etnologický ústav Akademie věd České republiky. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 197–199 (s. L. Tyllnerem).
- Migrace. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 2. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 557.
- Přistěhovalectví. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 825.
- Reemigrace. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 835–836.
- Slováci v českých zemích. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 918–920.
- Uprchlík. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. 3. sv. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 1092.
- Pracovní migrace ze Zakarpatské Ukrajiny do České republiky. In: Uherek, Zdeněk a kol. (ed.): *Cizinecké komunity z antropologické perspektivy: vybrané případy významných imigračních skupin v České republice*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i, 2008, s. 121–148 (se Z. Uherkem, K. Bělohorskou a M. Mušínkou).
- Přesídlování Čechů, Slováků, Poláků a Němců z bývalého Sovětského svazu do vlasti jejich předků. *Český lid* 96, 2009, č. 3, s. 225–245 (s T. Pojarovou).
- Sezónnost sňatečností z demografického a národopisného hlediska. *Národopisný věstník* 26 /68/, č. 1, 2009, s. 171–177.
- Češi na území bývalého Ruského impéria a historické vědomí. Praha: Mezinárodní koordinační výbor zahraničních Čechů 2012. Elektronický dokument. Dostupné z: <[http://www.zahranicnesi.com/docs/prispevek\\_valaskova.pdf](http://www.zahranicnesi.com/docs/prispevek_valaskova.pdf)>.
- Die Adaptation von Umsiedlern an die tschechische Gesellschaft. In: Lozoviuk, Petr (ed.): *Ethnizität und Interethnik in der tschechischen Ethnologie*. Dresden: Thelem, 2012, s. 77–98 (se S. Broučkem a Z. Uherkem).

Významného jubilea dosahuje v letošním roce výrazná osobnost pražské etnologie. Skromný, spíše nenápadný a tichý muž, z jehož vystupování není na první pohled zřejmé, jaké výsledky za jeho prací stojí a jak velká část současných mladších pedagogů v Čechách získala řadu svých znalostí právě od něho.

Prof. PhDr. Leoš Šatava, CSc. se narodil 3. 3. 1954 v Praze a vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy, obor národopis. Již za studií se zabýval menší novou a krajanskou problematikou, která se na tehdejší katedře etnografie a folkloristiky frekventovaně studovala. Kromě jiného se zajímal například o volyňské Čechy nebo o německé jazykové ostrovy v českých zemích. O volkovských volyňských reemigrantech a jejich způsobu života a kultuře psal též diplomovou práci. Po ukončení studia působil i nadále na katedře etnografie a folkloristiky, kde v roce 1980 získal titul PhDr. a v roce 1984 ukončil doktorské studium jasně profilované na problematiku etnických a migračních procesů. Jeho disertační

práce *Migrační procesy a jejich odraz v českém vystěhovalectví 19. století do USA* se stala základním podkladem pro jednu z jeho nejuspěšnějších publikací *Migrační procesy a české vystěhovalectví 19. století do USA* (Praha: Univerzita Karlova, 1989), která nejen sumarizuje poznatky k tomuto nejrozsáhlejšímu vystěhovaleckému proudu z českých zemí, ale představuje též jako první teorii migrace akomodovanou na podmínky české etnologie. Přestože v českém prostředí byly do roku 1989 studovány imigrační a krajanské skupiny, novátorství L. Šatavy spočívalo v tom, že tyto skupiny zasadil do rámců migračních teorií, které jsou univerzálními analytickými nástroji též pro sociologické a sociálně geografické studium migrací. Šatava publikace se stala na dlouhou dobu jediným učebním textem, který tuto mezeru zaplnoval.

Roku 1994 vydal L. Šatava další klíčovou práci, *Národnostní menšiny v Evropě* (Praha: Ivo Železný), která sumarizovala základní údaje o národnostních minoritách, jejich počtech, etnické situaci a shromažďovala základní údaje o jejich historickém vývoji. Kniha, která má encyklopedický charakter, se stala pro českého poučeného čtenáře vynikající a stále používanou pomůckou, pro studenty etnologie pak příručkou, která doposud nebyla k dispozici.

Roku 1996 se L. Šatava habilitoval a současně zahájil svoji šestiletou misi v Lužickosrbském institutu v Budyšině, kde se zaměřil na etnickou a jazykovou problematiku a zabýval se etnickou a jazykovou revitalizací nejen v teorii, ale i v praxi. Známé jsou jeho výzkumy mezi žáky místních gymnázií, pozorování jazykových situací a zkušenosti z praktických pokusů jazykové revitalizace, o nichž přednášel na univerzitách v Německu, v USA, na Novém Zélandu, v Chorvatsku, Rusku, Polsku, na Tchajwanu a v dalších zemích. V roce 2005 byl jmenován profesorem Karlovy Univerzity a má v současné době jediný tuto nejvyšší vědecko-pedagogickou hodnost v Ústavu etnologie FF UK.





Profesora Šatavu reprezentuje rozsáhlá bibliografie. Z jeho budyšínského pobytu připomeňme tyto publikace: sborník *Erhaltung, Revitalisierung und Entwicklung von Minderheitensprachen. Theoretische Grundlagen und praktische Maßnahmen* (Bautzen, Sorbischen Institut, 2000, editováno se Susanne Hose) a samostatné knižní publikace *Zachowanie a revitalizacja identity a řeče etnických mjeňšin. Aktualne trendy a prócowanja* (Bautzen: Sorbisches Institut, 2000), *Sprachverhalten und ethnische Identität: sorbische Schüler an der Jahrtausendwende* (Bautzen: Domowina-Verlag, 2005) a *Młodzina – identita a řeč. Ideje, naprawy a argumenty* (Bautzen: Domowina, 2006). Současně vydal v nakladatelství Cargo publikaci *Jazyk a identita etnických menšin. Možnosti zachování a revitalizace* (Praha: Cargo, 2001), kterou později upravil a doplnil a ve druhém vydání publikoval v roce 2009 v nakladatelství Slon. Další jeho knižní publikace vyšla v roce 2013 pod názvem *Etnicita a jazyk. Teorie, praxe, trendy: čítanka textů* (Brno: Tribun EU), která je opět významným učebním textem.

Vedle učebních textů a knižních publikací je L. Šatava též autorem řady článků a studií, které přikládáme za tuto stať.

Jubilant ovšem o menšinách nejen bádá, ale též pro ně vykonává popularizační činnost. Řada jeho publikací je psána tak, aby našla širší uplatnění nejen na akademické půdě. V publikacích nalezneme i praktické návody a příklady k revitalizačním aktivitám, které mohou menšiny v praxi vyzkoušet a uplatnit. Jeho úvahy o paralelách jazykové diverzity a biodiverzity poskytují menšinám významné argumenty pro zachovávání vlastního kulturního dědictví. Lužické Srby, pro které v praxi vykonal nejvíce, zastupoval L. Šatava v České republice v letech 2003–2006 též jako předseda Společnosti přátel Lužice.

Těžiště činnosti L. Šatavy leží vedle vědecké též v pedagogické práci. Od ukončení studia přednáší na FF UK v Praze, vedle toho učil v letech 2003–

2006 na Katedře antropologie FSV UK a v letech 2006–2012 na Katedře sociálních věd Univerzity Pardubice. Od roku 2005 působí také na Katedře etnologie a mimoevropských studií UCM v Trnavě. Během svého pedagogického působení vedl desítky absolventských prací a počty lidí, kterým předával své znalosti, se dají počítat na tisíce.

Profesor Leoš Šatava je osobností, která reprezentuje pražskou etnologii a její dlouholeté zaměření na etnickou teorii, minoritní problematiku a migrační studia v tom nejlepší slova smyslu. Jeho pedagogických a vědeckých výsledků si nelze než vážit, těšit se na další publikační počiny a přát mu mnoho zdraví a osobní spokojenosti, které jsou ke kvalitní odborné práci potřebné stejně jako vynikající encyklopedické znalosti, jichž má dostatek.

Zdeněk Uherek

#### Výběr článků a studií L. Šatavy:

Lesser-Used Language Groups in the Czech Republic. In: *Lesser-Used Languages in States Applying for EU Membership*, EDUC 106 EN Rev. 1, European Parliament, Luxembourg 2001, s. 41–53.

Spracheinstellung und Kulturerfahrung. Zur ethnischen Identität von Schülern der Sorbischen Mittelschulen. *Létopis* 49, 2002, č. 1, s. 60–82; č. 2, s. 45–73.

A Slavic Island in a Germanic Sea: Sorbian in Education. In: O'Riagain, Donall (ed.): *Voces Diversae: Lesser Used Language Education in Europe*. Belfast: Queen's University Belfast, 2006, s. 97–102.

Ethnic Identity, Language Attitudes, and the Reception of Culture Among Students of Sorbian Schools. In: McCajor Hall, Timothy – Read, Rosie (eds.): *Changes in the Heart of Europe: Recent Ethnographies of Czechs, Slovaks, Roma, and Sorbs (Soviet and Post-Soviet Politics and Society 23)*. Stuttgart: ibidem-Verlag, 2006, s. 264–278.

Etnická identita a jazykové postoje mládeže v Kalmycké republice (Rusko). *Český lid*, 96, 2009, č. 3, s. 263–277.

Ethnic Identity and Language / Culture Attitudes among Students of the Sorbian

Grammar School in Bautzen/Budyšin. *Létopis* 54, 2009, č. 2, s. 20–38.

Kolik je Čechů, Velšanů, Kalmyků...? K problematice početních údajů o etnicitě. *Studia Ethnologica Pragensia*, 2011, č. 1, s. 27–35.

Roviny novodobé lužické a lužickosrbské identity: Lužickosrbské elementy jako společný jmenovatel lužického regionalismu. *Studia Ethnologica Pragensia*, 2012, č. 2, s. 49–53.

Etnicko-jazyková situace Aromunů v Makedonii. Kruševo: mládež jako indikátor etnické identity a vztahu k jazyku. *Slovanský přehled* 99, 2013, č. 5, s. 533–576.

Levels of Modern-Era Sorbian and Lusatian Identity. *Létopis (Německo)* 60, 2013, č. 2, s. 25–34.

Současné aktivity a snahy na poli revitalizace lužické srbštiny. *Aboriginal Education World (Tchaj-wan)*, 2013, č. 10, s. 78–85.

The Region of Upper and Lower Lusatia As an Object of Political Visions, Aspirations and Projects in the 20th and 21st Century. In: Bobková, Lenka – Fantysová-Matějková, Jana (eds.): *Die Kronländer in der Geschichte des böhmischen Staates. VI, Terra – Ducatus – Marchionatus – Regio. Die Bildung und Entwicklung der Regionen im Rahmen der Krone des Königreichs Böhmen*. Praha: Casablanca, 2013, s. 269–274.

The Ethnolinguistic Situation of the Aromanians (Vlachs) in Macedonia: Young People in Kruševo as Indicators of Ethnic Identity and Attitude to the Language. *Treatises and Documents, Journal of Ethnic Studies / Razprave in gradivo, revija za narodnostna vprašanja* 71, 2013, s. 5–26.

The Kalmyk Language Revitalization Efforts: Ethnic Identity and Language Attitudes of Young People in the Republic of Kalmykia (Russia). *Studia Ethnologica Pragensia*, 2014, č. 1, s. 168–180.

#### ODEŠLA VĚRA HALUZOVÁ

V sobotu 30. 11. 2013 se v kostele sv. Martina v Pozlovicích konala zádušní mše, na které se přátelé, žáci a spolupracovníci rozloučili s Věrou Haluzovou. Mše se uskutečnila v den jejich nedožitých 89. narozenin.

Věra Haluzová (30. 11. 1924 – 30. 10. 2013), osvícená pedagožka, folkloristka a organizátorka kultury započala svůj život ve Zlíně. Studovala zde gymnázium, jehož absolvování pozdržela druhá světová válka a totální nasazení. Roku 1947 dokončila studium pedagogiky a psychologie na zlínské pobočce Vysoké školy pedagogické. V roce 1946 se provdala za Jana Haluzu (1914–2011), právníka a sportovce, muže s vysokým morálním kreditem. Láskyplné pouto a křesťanská víra napomohly manželům překonat perzekuce komunistického režimu včetně věznění. J. Haluza prošel komunistickými lágry, poté pracoval v dělnických povoláních a nikdy se nemohl naplno věnovat své profesi. V. Haluzová byla po svém propuštění z uherskohradištské věznice nucena opustit Zlín a učila na školách v Biskupicích, Pozlovicích a v Luhačovicích. Luhačovické Zálesí se jí stalo v nejtěžších letech druhým domovem a jeho lidová kultura zdrojem tvořivé inspirace.

V. Haluzová nebyla publicistkou a pro množství veřejných aktivit se nedostala ani k vydání svých záznamů o lidové kultuře na Zálesí, jejichž shromažďování se věnovala od 50. let 20. století. Měla však mimořádnou schopnost zprostředkovávat své poznatky v osobním kontaktu, dovedla druhé zaujmout, nadchnout. Svě žáky vedla k sociálnímu citění a respektování kulturních hodnot jiných národů. Přiblížila jim svět lidové hudby, zvyků, písní a tanců, a to zejména na půdě dětského folklorního souboru Malé Zálesí, který v Luhačovicích v roce 1963 založila jako pokračovatele starší folklorní skupiny Zálesí. Pracovala aktivně ve Folklorním sdružení, spoluorganizovala přehlídky folklorních souborů pro řadu moravských festivalů a kulturních slavností, byla členkou hodnotících komisí a poradních sborů, autorkou mnoha scénických pásem a pořadů, zakladatelkou Mezinárodního festivalu dětských folklorních souborů „Písní a tancem“ v Luhačovicích v roce

1992. Tento festival, který později změnil vedení i zaměření, koncipovala v prvních ročnících jako velkorysou poctu učitelů národů J. A. Komenskému, komponovanou v podobě pouti labyrintem světa. V Komenského stopách kráčela celým životem a svým působením se vepsala do srdcí stovek dětí i dospělých.

*Blanka Petráková*

### **NĚKOLIK POZNÁMEK K ETICE TERÉNNÍHO VÝZKUMU (K DISKUSI NAD ETICKÝM KODEXEM ČESKÉ NÁRODOPISNÉ SPOLEČNOSTI)**

Etickým problémům terénního výzkumu je věnována již po celá desetiletí značná pozornost, přičemž některá témata jsou společná více vědním disciplínám (medicína, biologie, sociologie, antropologie, etnologie ad.), jiná jsou naopak spojena pouze s některými. Pokud zůstaneme na poli sociálních věd, můžeme sledovat diskuse zaměřené na námitky vůči pozorovacím technikám (např. skrytému pozorování), záznamům rozhovorů bez svolení dotazovaného, vůči roli, resp. dvojroli, kterou zastává zúčastněný pozorovatel či vůči samotnému dotazování apod.<sup>1</sup> To je ve vyostřeném vnímání celé situace někdy chápáno jako nepřirozené a nenormální právě pro svou jednostrannost, když je dotazovanému přisouzena role jakéhosi „odpovídajícího zařízení“, „stroje produkujícího odpovědi“, přičemž druhá strana vlastně nic nenabízí. Dotazování je tak chápáno jako duševní vykořisťování.<sup>2</sup>

Tato myšlenka je do jisté míry aktuální také na půdě etnologického výzkumu, mnohem jasnější kontury však získává třeba na poli folkloristiky. Když zůstanu na půdě naší etnomuzikologie, stačí připomenout např. desítky edic lidových písní a tanců podepsaných sběrateli či dokonce jen editory, v nichž chybí jakékoliv informace o nositelích tradice, tedy zpěvácích, hudebnících, tanečnicích,



*Manželé Věra a Jan Haluzovi (2004). Fotoarchiv folklorního souboru Malé Zálesí.*

nebo je minimálně jejich úloha značně upozaděna. Lze samozřejmě argumentovat historickým kontextem a jeho vývojem, ne vždy to ale postačí. Při porovnání edičních projektů z téhož historického období můžeme snadno najít badatele, kteří si význam svého „partnera“<sup>43</sup> uvědomovali, stejně tak známe ty, kteří celou situaci vnímali pouze jako svůj vlastní přínos záchraně kulturního dědictví a takto svou práci také prezentovali.

Vraťme se však ještě k obecnější rovině terénního výzkumu a připomeňme si etické diskuse na téma osobních a citlivých údajů souvisejících s osobním životem dotazovaných i kontextem výzkumu. Jak těžké to mohou být otázky, by potvrdili např. kolegové, kteří se věnovali tématu holocaustu (židovského či romského), odsunu obyvatelstva různých národností, kolektivizace venkova... Před lety jsem na toto téma vedla emailovou debatu se svým slovenským kolegou, etnologem Petrem Salnerem, který mi při této příležitosti napsal zajímavou vzpomínku, kterou zde s jeho souhlasem uvádím: „Ešte ako študent som zažil najškôr úsmevný, potom búrlivý spor medzi starším a veľmi religióznym dr. Komorovským a mladým radikálom (vtedy) Petrom Skalníkom: kde má antropológ skončiť. Podľa Komorovského, keď sa zavrú za mladomanželmi dvere, podľa Skalníka mal byť, pokiaľ možno, pod tou posteľou; niektorí dokonca tvrdili, že v tej posteli. Vtedy mi to bolo dosť zábavné, dnes neviem. Robil som holokaust a našiel som tam veľmi bolestivé situácie – ako sa dali proti svojej vôli pokrstiť, ako poslali (nevedomky) svojich blízkych ‚za mamou‘ a na smrť, ako na nich robili pokusy, ako sa snažili zachrániť životy, aké majú pocity k učiteľom či k okoliu atď. Dlho som niekedy váhal, čo s tým. Napokon som väčšinu uverejnil – lebo keď to povedali, chceli to povedať svetu.“<sup>44</sup>

Z výše uvedených řádků je dobře patrné, že badatel se při výzkumu může setkat s dilematy, při jejichž řešení nepomohou žádné etické kodexy, ani souhlasy informátorů. V konečném dů-

sledku jde o jeho rozhodnutí, jeho zodpovědnost, jeho etický postoj. Přesto nechci význam zmíněných dokumentů bagatelizovat. Právě naopak: Etické kodexy jsou důležité, a to především pro ty, kteří se jimi chtějí řídit. Vedou k ostražitosti vůči skrytým problémům, poukazují na nebezpečí, která si výzkumník nemusí uvědomovat či připouštět, varují, a tím současně chrání. Nejen dotazované, ale především nás badatele.

Lucie Uhlíková

#### Poznámky:

1. Srov. Petrušek, Miloslav: Kvantitativní nebo kvalitativní metody? *Sociologický časopis* 26, 1990, č. 1–2, s. 75–90.
2. Srov. Petrušek, Miloslav, c.d., s. 81: Petrušek na tomto místě ovšem odkazuje na kritiku dotazování polských sociologů Ireny Kołodziejowej (Kołodzie, Irena: Czym grzeszy wywiad? *Studia socjologiczne* 1980, č. 1) či Zbigniewa Bokszańskiego a Andrzeje Piotrowského (Z. Bokszański, A. Piotrowski: Socjolingwistyczne aspekty stosowania wywiadu kwestionariuszowego. *Studia socjologiczne* 1977, č. 1).
3. Pro označení druhé participující strany výzkumu fungují v literatuře různá označení, např. respondent, informátor, informant, v sociálněvědných výzkumech je někdy nahrazuje pojem výzkumný partner, který má reprezentovat rovný vztah badatele a dotazovaného. Termín partner je však v těchto výzkumech používán souběžně také pro případného zadavatele výzkumu, takže je třeba zvážit jeho srozumitelnost.
4. Z e-mailu Petra Salnera ze dne 1. 9. 1999; podle doplňující informace se vzpomínka na debatu Jána Komorovského a Petra Skalníka vztahuje k podzimu 1976.

#### WORKSHOP ČESKÉ NÁRODOPISNÉ SPOLEČNOSTI „ETIKA A ETNOLOGIE“

Dne 24. října 2013 se na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně uskutečnil workshop České národopisné společnosti s názvem *Etika a etnologie*.

Workshop byl rozdělen do tří bloků, přičemž součástí posledního odpoledního programu byla prezentace návrhu Etického kodexu České národopisné společnosti.

První úvodní blok byl charakterizován příspěvky zabývajícími se etickým rozměrem etnologické vědecké práce. Setkání zahájil místopředseda ČNS Petr Janeček svým příspěvkem o etických kauzách české etnologie po roce 1989, kde se věnoval problematice porušování etiky při realizaci a publikování výzkumu. Na jeho příspěvek navázal Jiří Woitsch (Etnologický ústav AV ČR Praha), který se zaměřil na nešvary publikační a ediční praxe v české etnologii a sociokulturní antropologii. Za některé jmenoval např. autoplagiáty, autorecyklování či tzv. salámování. Upozornil také na možnou souvislost nárůstu podobných problematických jevů s nastavením systému RIV a pravidly financování vědy v České republice. Roman Doušek (Ústav evropské etnologie MU v Brně) přiblížil etnologický výzkum z právní perspektivy a seznámil se nově vyšlou elektronickou publikací *Vybrané právní otázky etnologického výzkumu* kolektivu autorů Radima Polčáka, Jaromíra Šavelky, Michala Koščíka a Matěje Myšky. Eva Románková (NÚLK Strážnice) se s účastníky workshopu podělila o zkušenosti s řešením etických problémů v UNESCO. Hedvika Novotná (Fakulta humanitních studií UK Praha) ve svém příspěvku nazvaném *Funkce a logika etických kodexů v sociálních vědách* zodpovídala otázku, zda etické kodexy v sociálních vědách mají, či nemají smysl a zamýšlela se nad vztahy mezi badatelem a zkoumanými subjekty, zadavateli výzkumu, sponzory a nad zodpovědností výzkumníka vůči vládě ČR. Tematický blok ukončili zahraniční hosté, jimiž byly Hana Hlášková (Katedra etnologie a kulturní antropologie FiF UK Bratislava) a Katarína Nováková (Katedra etnologie FF UCM, Trnava), jež posluchače seznámily s přípravou etického kodexu slovenské národopisné společnosti (Národopisná spoločnosť Slovenska).



Druhý tematický blok workshopu obsahoval príspevky venujúci sa etickému rozměru v rôznych oblastiach etnologického výzkumu. Blok zahájila Martina Pavlicová (Ústav evropskej etnologie MU) príspevkem o etice v oblasti folklórismu, kde shrnula problematiku zásahů osobností do sberu dat v súvislosti s romantickou predstavou o ľudovej kultúre. Ředitel historického muzea Národního muzea v Praze Pavel Douša se ve svém príspevku nazvaném *Etika sbírkotvorné a prezentační činnosti muzea* zabýval etickým rozměrom práce etnologa a etnologa kurátora v muzeu. Václav Michalíčka (Muzeum Novojičínka v Příboře) hovořil o etice rekonstrukcí a prezentaci historických jevů v muzeích v přírodě. Zmínil, že jejich kritici v nich spatřují projev mystifikace, nicméně dle přednášejícího je třeba myslet na to, že v muzeích v přírodě nelze vytvořit přesnou realitu historického prostředí a tak je třeba k nim také přistupovat. Lucie Uhlíková (brněnské pracoviště Etnologického ústavu AV ČR) se ve svém príspevku podělila s posluchači o výsledek šetření, v němž se věnovala problematice informovaného souhlasu v etnografickém terénním výzkumu. Podle jejího názoru představuje písemná podoba informovaného souhlasu poměrně značné riziko odrazení informátorů od poskytnutí výpovědi. Na druhou stranu však v informátorech narůstá pocit důležitosti pro výzkum, který pramení z jasného definování spolupráce s badatelem. Petr Janeček se ve svém druhém príspevku zaměřil na diskuse provázející eticky sporné skryté nahrávání informátorů a připustil, že nejlepší výzkumy slovesných folkloristů vznikaly právě z výzkumů využívajících tajné nahrávání. Príspevek Livie Šavelkové (Katedra sociálních věd FF Univerzity Pardubice) se týkal počátků a vývoje americké etnologie, která byla formována zájmem o indiánské kultury. V 70. letech 20. století se mezi indiánskými akademiky objevil požadavek po informovaném souhlasu kmenových vlád s realizací výzkumu. Badatelka se v príspevku věno-

vala možnému vlivu politické reprezentace na výsledky výzkumů. Lukáš Hanus (Katedra antropologie FF Západočeské univerzity v Plzni) uzavřel druhý blok príspevkem o etice v aplikovaném antropologickém výzkumu, kterou prezentoval na případové studii komunitního monitoringu v Praze 14, kterou zajišťovalo Studio antropologického výzkumu Anthropictures. Zdůraznil etický rámec tvorby analýz, jehož předpoklady jsou tvořeny transparentními přístupy k výzkumu a k implementaci dat, maximální otevřeností ke všem zúčastněným i důslednou anonymizací informátorů.

Poslední třetí blok workshopu byl vyhrazen pro diskusi k Etickému kodexu České národopisné společnosti, jehož pracovní návrh představila Jana Nosková (brněnské pracoviště Etnologického ústavu AV ČR) spolu s Petrem Janečkem (Ústav etnologie FF UK Praha), kteří se na jeho vzniku zásadním způsobem podíleli. *Etický kodex ČNS* nabízí metodická doporučení k individuálnímu řešení etických problémů spjatých s etnologickým výzkumem, při zpracování, publikování a archivaci dat, při prezentaci, medializaci výsledků výzkumu a při výuce etnologie. Etický kodex by měl být poskytnut ke schválení ČNS v září roku 2014.

Jana Virágová

## KONFERENCIA O OBČIANSKEJ VOJNE A ČESKOSLOVENSKÝCH LÉGIÁCH V RUSKU

Neďaleko mesta Perm na Urale, v obci Kučino (Ruská federácia, Permská oblasť), sa v dňoch 28. a 29. septembra 2013 uskutočnil tretí ročník vedecko-praktickej konferencie *Občianska vojna na Urale: súčasné problémy prameňoznalectva a historiografie*. Jej usporiadateľmi boli Permské oblastné múzeum, Medzinárodné pamätné centrum politických represí a totalitarizmu (Memoriálny muzej „Perm 36“ Učrežde-

nije No. 36 – GULAG), historicko-archívny časopis *Retrospektiva* a Československá obec legionárska v Prahe.

V rámci konferencie odzneli viaceré podnetné referáty zaoberajúce sa ako teoretickými problémami (terminológia, kritická analýza dochovaných prameňov, vyhľadávanie zničených hrobov legionárov, vzťahy légii a soviетov, vzťah légii k režimu admirála Kolčaka, otázka ruského štátneho pokladu a iné), tak otázkami praktickými (vyučovanie problematiky na rôznych stupňoch škôl, muzeálne expozície, vojnové hroby a pomníky) a aj konkrétnymi vojensko-politickými udalosťami (vplyv separátneho mieru uzavretého 3. 3. 1918 v Brest-Litovsku, každodenný život bojujúcich jednotiek a miestneho obyvateľstva, bojové operácie v oblasti Uralu – napr. v Jekaterinburgu, Verchnejněvinsku a na iných miestach). Veľmi zaujímavé bolo sledovať slovné súboje ruských historikov konfrontujúcich názory staršej historiografie s novšími postojmi, zbavenými ideologických náterov – napr. v otázke teroru, ruského štátneho pokladu alebo Kolčaka či atamanských samozvancov ako Semjonov, Dutov a iní. Diskutovalo sa aj o tom, že činnosť légii v oblasti Penzy, Čeljabinska a inde, doteraz takmer jednoznačne klasifikovanú ako „vzburu“, by bolo vhodnejšie nazývať „vystúpením“, alebo o otázkach spojených s terorom bolševikov a bielych vojsk. Presné čísla nebudú nikdy známe, ale podľa niektorých referujúcich bije do očí obrovský rozdiel v pomere obetí tohto búrlivého a krutého obdobia v dejinách Ruska. Za českú a slovenskú stranu sa na konferencii zúčastnili Tomáš Jakl (referoval o pravoslávnych pamiatkach na cintoríne na Olšanoch v Prahe), Bernard Panuš (problematika ruského štátneho pokladu) a Ferdinand Vrábel (digitalizácia materiálov o M. R. Štefánikovi a československých légiiach na Slovensku). Vnučka ruského legionára generála Mikuláša Antonína Čílu (1883–1983) Ivana Čílová referovala o rodinnom zázemí v rodine atď. Zaujímavé boli aj informácie ruských historikov Valentina Juška o naj-

vyšších ruských vojenských radoch – významaniach sv. Juraja (Georgijevskij odrden), alebo referát Nikolaja Kopylova o vzťahoch cárskeho režimu k československému odboju. Cárske Rusku výstavbu Českej Družiny povolilo na rozdiel od iných, napríklad od poľskej jednotky, čo malo korene v zložitých rusko-poľských vzťahoch a napokon aj v Pílsudského poľskej légii, ktorá bojovala proti Rusku na strane Rakúsko-Uhorska.

Podujatie sa uskutočnilo už tretíkrát a jeho prvý ročník v roku 2010 vznikol zo spoločného úsilia českej a ruskej strany za účelom pátrania po udalostiach spojených s rokmi 1917–1920, úlohou československého zahraničného vojska v Rusku, vyhľadávania hrobov padlých čs. vojakov (neskoršie nazvaných legionári) a prípravou obnovy ich pomníkov v Rusku. V predchádzajúcich rokoch sa podarilo postaviť už pomníky legionárom v Jekaterinburgu, Vladivostoku, Krasnojarsku, Buzuluk a Nižnom Tagile, 20. októbra sa odhaľoval pomník v Čeljabinsku (symbolizuje legionársky vlak – ešalón) a v ďalších rokoch sa pripravuje stavba ďalších približne 45 pomníkov. Konkrétne v meste Kungur bol v roku 2012 odhalený pomník legionárom v tvare tzv. teplušky (viz NR 3/2011).

Zdá sa, že v mestách Perm, Kungur a Jekaterinburg sa rodí významná tradícia spolupráce ruských, českých a slovenských historikov, pretože ďalší ročník konferencie by sa mal uskutočniť v roku 2014 a pripravuje sa aj vydávanie publikácií (zborníky z konferencií v Kungure a v Permi), preklady základných diel ruských a českých autorov a edície dokumentov.

Ferdinand Vrábel

## 5. ROČNÍK FESTIVALU ANTROPOLOGICKÝCH FILMŮ – ANTROPOFEST

Ve dnech 24. a 25. ledna letošního roku proběhl v Praze 5. ročník Antro-

pofestu – mezinárodního festivalu filmů s antropologickou tematikou. Festival se letos přesunul z Divadla Dobeška do kina Bio-Oko. Diváci mohli zhlédnout šestnáct filmů z přibližně padesáti přihlášených. Prostor získaly i snímky studentské či absolventské. Po promítnutí těch filmů, jejichž autoři byli přítomni, následovala krátká diskuse s diváky převážně z řad absolventů a studentů antropologie.

Podstatné zastoupení měly filmy (celkem šest) ze dvou významných evropských center vizuální antropologie: University of Manchester – The Granada Centre for Visual Anthropology (Velká Británie) a University of Tromsø – The Arctic University of Tromsø / *Universitetet i Tromsø – Norgesarktisuniversitet* (Norsko).

Z české provenience antropologického zaměření lze jmenovat studentské snímky *Letní školy etnografického filmování*, kterou zorganizovala Katedra Antropologie ZČU v Plzni v roce 2013, a absolventský snímek z Univerzity Pardubice.

Další filmy pocházely například od tvůrců ze Švýcarska, z USA/Indonésie a z Rakouska. Filmy zachycovaly antropologická témata z celého světa (např. Ekvádor, Kolumbie, Tádžikistán, Kyrgyzstán, Tuvalu, Nepál, Indonésie, Kamerun, Česká republika, Srbsko, Austrálie, Izrael) a zaměřovaly se na „běžné antropologické a etnografické okruhy“ (například gender, obřady, způsoby obživy, symboly, transformace společnosti, IT technologie i „tabuizovaná“ témata jako ilegální migraci nebo drogy).

Přestože na vybrané filmy lze pohlížet jako na filmy antropologické, samotný vizuálně antropologický rozměr výběru filmů by bylo možno ještě rozvinout. Výrazná míra absolventských filmů by mohla být zpestřena i díly známějších tvůrců a také pohledem na jejich kontinuační činnost.

Podnětné by bylo i srovnání produkce jiných pracovišť vizuální antropologie, jakými jsou např. New York University, University of Southern California, University of London – Goldsmith's College (letos byl promítán jeden snímek),

University of New South Wales, Harvard University (Sensory Ethnography Lab.), Universitat de Barcelona nebo Moskevská Lomonosovova univerzita (Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова). Do popředí by poté namísto samotného tématu vystoupila forma jeho zpracování. Festival by obohatily i snímky zaměřené na samotný proces vzniku filmu, etické otázky či na experimentální přístupy, které by oživily a inspirovaly i místní vizuálně antropologickou produkci vznikající mimo etablovanou dokumentaristiku FAMU. (Toto významné pracoviště našlo své zastoupení i na letošním ročníku, prostřednictvím jednoho filmu.)

Festival se již pět let snaží vydobýt si své osobité místo v rámci střední Evropy. Svěží koncepcí se pokouší konkurovat festivalům, které v tomto regionu existují a dávají do určité míry prostor filmům, stojícím na pomezí dokumentárního zobrazování a zprostředkování antropologického zájmu (na Slovensku *Etnofilm Čadca*, v Polsku festival vizuální antropologie *Aspekty* nebo přehlídka etnografických filmů *Oczy i obiektywy*, rakouská *Ethnocineca*). Tato pomyslná hranice vyzývající ke kreativním přístupům či alternativním řešením se však ve svém interdisciplinárním modulu zdá být spíše problémem než stimulem.

Z tohoto pohledu se Antropofest od svého vzniku potýká s hledáním adekvátních kritérií posuzování a výběru snímků. Pravděpodobně z tohoto důvodu organizátoři nepřistoupili k známému festivalovému fenoménu udělování cen.

Výběr snímků posledního ročníku festivalu inklinuje k přesvědčení výrazné osobnosti vizuální antropologie Jaye Rubyho o nutnosti antropologické profílance tvůrců na základě adekvátního vzdělání v tomto oboru. To podle něj vytváří předpoklady pro kvalitní vizuálně antropologickou produkci (srov. např. Jay Ruby: *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. Chicago 2000).

Podoba Antropofestu má i jiný rozměr než pouze přehlídkový, protože o kva-



litě všech přihlášených snímků lze ze všech možných úhlů diskutovat. Festival je specifický tím, že za jeho organizací stojí mladí lidé, absolventi sociální antropologie, kteří zformovali stejnojmenné občanské sdružení. Akce je organizována na bázi dobrovolnosti, často v souběhu s oficiálními zaměstnáními, s nadšením a bez výrazného finančního krytí. To s sebou nese i rysy nedokonalosti.

Otázkou zůstává, jaké roviny tato sociální událost má a kým jsou akcentovány. Pro odbornou veřejnost jsou zřejmě nejpodstatnějším kritériem požadované nároky na vysokou profesionalitu týkající se výběru filmů a prostoru pro diskusi. Pro samotné aktéry jsou významné i další prvky, jako utužování sociálních vazeb při samotné přípravě festivalu a nezávislost na akademických institucích.

Důležitou charakteristikou celé události je především každoroční odhodlání budovat platformu pro domácí tvůrce, kteří ve svých vizuálně antropologických ambicích často zůstávají připoutáni na pustých ostrovech institucionálního ukotvení a do značné míry mimo reálnou produkční síť. Antropofest se tak stává v České republice doslova jediným kontinuálním projektem s roční frekvencí, propojujícím autory z řad absolventů či samotných studentů antropologie. Právě tyto sympatické závazky, které si festival vytvořil, kládou zpětně na jeho ramena rok od roku vyšší a vyšší nároky. Zůstává na týmu Antropofestu, jakým způsobem jim dokáže čelit a jak se s nimi do budoucna vypořádá. Navzdory slovům samotných organizátorů o tom, že si nekladou vyšší ambice než každoročně zrealizovat festival s jistým kreativním posunem, je důležité podotknout, že už tímto faktem dávají najevo profesionální i laické veřejnosti ochotu rozvíjet potenciál této akce a umožnit její formování. A to nejen prezentací své tvorby, výpomocí s organizací či očekávaným diváckým zájmem.

Antropofest je do jisté míry zrcadlem stavu vizuální antropologie nejen v České republice, ale i obecněji v evropském kontextu. Podstatným rysem festivalu je

každoroční „zaplavení“ výrazným procentem absolventských snímků, které hledají svou formu, technicky dokonalejší rysy a vrhají světlo na důležitost audio-vizuální metody ve společenských vědách, nejen v antropologii. Otázkou zůstává, do jaké míry se tento způsob interpretace etabloje natolik, aby její aktéři měli odhodlání pracovat na dalších projektech.

*Lívía Šavelková, Milan Durňák*

### NÁRODOPISNÁ EXPOZICE „OD KOLÉBKY DO HROBU“ V OLOMOUCKÉM VLASTIVĚDNÉM MUZEU

Vernisáž národopisné expozice *Od kolébky do hrobu* se konala 3. 12. 2013 za značné pozornosti veřejnosti i sdělovacích prostředků. V kulturním programu vystoupil folklorní soubor z Dubu nad Moravou. Zájem ukázal, jak žádoucí bylo vyplnit bílé místo v národopisné muzejní prezentaci právě v Olomouci, kde začala organizovaná dokumentace a záchrana dokladů české lidové kultury a zvykosloví.

V roce 1893 byl založen Vlastenecký spolek musejní v Olomouci (VSMO) a členové v počátcích jeho existence věnovali pozornost dvěma oblastem muzejní dokumentace. Kolem Jindřicha Wankela se soustředili zájemci o archeologická bádání. Poznání života vesnického lidu a záchrany dokladů pro studium etnografie se věnovala skupina, jejímž pomyslným vedoucím byl P. Ignát Wurm a k nejpracovitějším patřily Vlasta Havelková a Magdalena Wankelová, která se do dějin českého národopisu zapsala jako olomoucká národopisná družina. Pozornost věnovali především sbírání a studiu lidové výšivky a kroje. Pro upoutání veřejnosti a inspiraci pro další spolupracovníky uspořádali z iniciativy prof. Jana Havelky a jeho ženy Vlasty v roce 1885 rozsáhlou výstavu výšivek (1995 exponátů), na které byly zastoupeny téměř všechny národopisné oblasti Moravy. Je nezbytné také připomenout aktivity olomouckých činovní-

ků na přípravách Národopisné výstavy československé v roce 1895, kdy Ignát Wurm dokonce předsedal první schůzi přípravného výboru. Z olomouckých sbírek byla do Prahy zapůjčena řada exponátů. V následujících letech odchodem osobností olomouckého národopisného hnutí nastal útlum.

V dalším období se pouze prostřednictvím různých výstav veřejnost seznamovala s národopisnými sbírkami olomouckého muzea. Před 1. světovou válkou obeslali výstavy v Kloboukách u Brna (1903), výstavu keramiky ve Vyškově (1911) a hanácký kraj se objevil i na výstavě v Petrohradě (1903). V meziválečném období byla v roce 1936 otevřena národopisná expozice, na které byly prezentovány především lidové výšivky z Hané, Slovácka a Valašska, hanácký kraj na čtyřech figurínách a interiér hanácké jizby. V poválečných letech se VSMO zúčastnil národopisné výstavy v Ženevě (1948), ve Varšavě (1948) a Kroměřížského léta (1949). V roce 1951 ukončil VSMO činnost a sbírky začal spravovat stát prostřednictvím Krajského muzea v Olomouci.

I nadále byly stálým prostředkem prezentace národopisných sbírek výstavy, event. expozice. Z nejvýznamnějších lze uvést „Lidová výšivka na Hané“ (1964), „Kraslice a velikonoční zvyky“ (1966), „Lidové umění na Hané“ (1966) a čtyři výstavy věnované vývoji moravské lidové keramiky (1964, 1968, 1971, 1974). V roce 1977 se konala výstava „Modrotisk na Moravě“, která měla úspěšné reprízy v Národním muzeu v Praze a ve Středočeském muzeu v Roztokách u Prahy. 100. výročí Národopisné výstavy československé muzeum připomnělo v roce 1995 výstavou „Proměny tradiční lidové kultury na Hané 1895–1995“. Musím také upozornit na realizaci národopisné expozice na zámku v Náměšti na Hané v roce 1957. Po generální rekonstrukci litovelského muzea v něm byla v roce 1975 otevřena expozice s názvem „Z klenotnice lidové kultury Hané“. Její autor ing. Jan R. Bečák kladl důraz především na este-

tické hodnoty lidového výtvarného umění na Hané. Bohužel, pod záminkou dalších stavebních úprav byla expozice po deseti letech zrušena.

Po dvou instalacích mimo Olomouc v druhé polovině 20. století byla konečně otevřena etnografická expozice ve městě, ve kterém vzniklo první české hnutí za záchranu artefaktů ze života vesnického lidu na Moravě, a i když v oficiálních materiálech se na souvislost nepoukazuje, stalo se tak v roce 130. výročí založení Vlasteneckého spolku musejního v Olomouci.

Autorka libret a scénáře Veronika Hrbáčková musela na počátku vyřešit zásadní obsahový problém. Byla limitována velikostí prostoru určeného pro expozici. Bylo na autorce, aby ze struktury národopisné dokumentace lidové kultury od zaměstnání, odívání, obyčejů a zvyků po výtvarné projevy vybrala tematicky nosnou část, která by svojí aktuálností i okázalostí zaujala dnešního vnímavého návštěvníka muzea. Rozhodla se pro rodinné obyčej s odkazem na život v 19. století.

V expozici se návštěvník seznámí s předměty a dokumenty, které provázely vesnického člověka ve dvou přelomových okamžicích života, tj. narození a smrt. Období mezi těmito krajními mezníky je v olomouckém muzeu vyplněno doklady o zbožnosti jako nedílné součásti života lidu v 19. století. Školený etnograf může v koncepci postrádat třetí přelomový okamžik – svatbu. Domnívám se však, že výsledný dojem potvrdil oprávněnost autorky takto koncipovat obraz života rodiny.

Úvodní část je věnována období, kdy těhotná žena musí vyhledávat ochranu před silami zla, respektovat různá nařízení v průběhu dne a tak uchránit nenarozené dítě před následky. K tomu účelu sloužily různé papírové talismany, požehnaní, čtení textů v modlitebních knížkách i kramářských tiscích. Proti nepříznivým vlivům chránily také různé devocionálie a bylo pochopitelné, že budoucí matka hledala ochranu u Panny Marie v modlitbách a svátostkách. Praktickou stránku porodu dokládají dobové instrumenty

porodní báby a pro ještě nenarozené dítě jsou nachystány různé dřevné hračky. Za zmínku stojí, že některé původně pocházejí ze sbírky Viléma Mrštíka. Dominantu prvního oddílu představuje interiér jizby, kde je umístěna postel šestinedělky doplněná koutní plachtou. Protože otevření expozice se uskutečnilo v čase adventním, byla v jizbě instalována betlémová scéna i ozdobený vánoční stromek. Zde se nabízí otázka, nakolik byl vánoční stromek, byť koncem 19. století, součástí oslav Vánoc na vesnicích v hanáckých rodinách. Autorka expozice předpokládá změny v interiéru jizby podle ohlasů svátků církevního roku. V inventáři jizby jsou židle, stůl lavice, truhla a skříň. Ve svatém koutě je skříňka obklopená podmalbami na skle a nad lavicí jsou na polici kameninové talíře, fajánsová mísy a džbán. Na stěnu je připevněná kroupenka (žehnáček). Další doplňky jako skříňové obrazy či košík a klebetník dodávají věrohodnost prostředí. Křesťanský obřad křtu ilustrují dárky do peřinky, dětské košíčky, ale především bohatě zdobené a zhotovené z luxusního materiálu křestní čepečky, které byly pro Hanou charakteristické. Období šestinedělí je doloženo kolekcí koutních hrnců, ve kterých návštěvy „do kouta“ přinášely polévky na posílení rodičky. Při ukončení izolace se konal církevní úvod do kostela, kam matka ve svátečním kroji nesla dítě zavinuté do obřadní textilie, zvané úvodnice. Závěr oddílu tvoří figuríny ženy v kroji s úvodnicí a muže ve svátečním oděvu.

Dva základní celky expozice propojuje téma „Zbožnost a lidové umění“. Úvodem si návštěvník prohlídne repliku kapličky, ale nezapomenutelný zážitek mu připraví zhlédnutí panoramatické velkorozměrové fotografie hanácké krajiny s pohledem na poutní kostel v Dubu nad Moravou. Autor Pavel Rozsival zachytil neopakovatelnou atmosféru regionu, o kterém se již v 18. století napsalo TERRA PROMISSA VULGO SACRA HANNA. Následuje ukázka části interiéru komory hanáckého gruntu s obrázky svatých a truhlou, jejíž vnitřní strana víka je vyzdobena olejomalbami



Expozice „Od kolébky do hrobu“ – hanácká jizba. Foto P. Rozsival 2013.

s výjevy ze života Krista. Další část expozice tvoří kolekce obrazů malovaných na plechu, plátně či skříňové obrazy na papíře se sakrálními náměty a pokračuje dřevěnými plastikami s mariánskými motívy nebo kompozicemi zobrazující utrpení Ježíše Krista. Tzv. domácí oltářiky sloužily k osobní zbožnosti, původně byly součástí svatého koutu jizby. Výběr záležel na majiteli, v olomouckém souboru vedle sv. Jana Nepomuckého a sv. Anny učitelky je také regionálního původu Panna Marie Dubská.

Obdobné umístění v domácnostech měly i další devocionálie. U vystavených skládaček v lahvách dominuje ukřižování Krista, voskové plastiky pod skleněnými poklapy, které byly kupovány při návštěvách poutních míst. Návštěvník zde uvidí P. Marii Svatohorskou, ale i Útek sv. Rodiny do Egypta.

Závěrečná část expozice „Smrt a pohřbívání“ byla rozdělena do pěti oddílů, které sledují poslední okamžiky života člověka a tento vývoj demonstrierají muzejními předměty. Především představy o duši a posmrtném životě znázorňují obrazy. Na dřevěné desce jsou hříšníci v ohni pekelném, podmalba na skle znázorňuje archanděla Michaela, jak bojuje s temnými silami apod. Součástí každodenního života vesnického člověka v 19. století i v jeho závěru byly modlitební knížky. Představy smrti v lidové víře pronikaly do lidové slovesnosti s pověrami o předzvěstech smrti. Výklad vyhledával v tištěných snářích a odpověď nacházeli i v kramářských písních. Pannu Marii považovali za nejdůležitější přímlyvkyni třeptících duší a k posílení víry se nosily mariánské medailony. Z větších částí opět zakoupené na různých poutních místech od Vambeřic přes Svatý Kopeček k Vranovu. I na vystavené keramice se střídají vyobrazení patronů smrti. Období mezi smrtí a pohřbem uvádí model zvoničky, tématu odpovídají podmalby na skle – Boží hrob, Pieta, Pohřeb sv. Jenovéfy atd. Pro samotný pohřeb je ilustrací velkoplošná historická fotografie medelského hřbitova. Atmosféru doplňují obraz

se scénami ze života sv. Jana Nepomuckého, miniaturní rakev s plastikou světce a dobové náhrobní kameny.

Závěrem se sluší poznamenat několik technických údajů. Celkem je vystaveno 330 sbírkových předmětů a kromě 17 jsou všechny z fondu olomouckého muzea. Uskutečnilo se odborné restaurování 9 kusů nábytku, 13 plastik, obrazů a domácích oltářků, 6 křesťanských čepečků v celkové hodnotě 649 tisíc Kč. Stavbu a instalaci provedli pracovníci muzea.

Miloš Melzer

**IVAN MURIN: NEVERBÁLNA KOMUNIKÁCIA V RITUALIZOVANOM SPRÁVANÍ. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2009, 145 s.**

Kniha je výstupom z terénnych výskumov autora v rokoch 1998 až 2009, ktoré boli podporené výskumným grantom VEGA 4476/07 „Komunikačné modely človeka metódou vizuálnej antropológie“. Veľká časť poznatkov bola získaná v spolupráci so svadobnými kameramanmi juhu stredného Slovenska v rokoch 1996–2000. Autor vyštudoval etnológiu na Univerzite Konštantína Filozofa v Nitre. Vo svojich prácach nadväzuje na Nitriansku školu výskumu komunikácie, ktorá v 70. rokoch 20. storočia (Miko, Liba, Leščák) prichádzala so semiotickými štúdiami do etnológie a hlavne folkloristiky. Z hľadiska metodologickej tradície sa pôsobnosť Nitrianskej školy interpretovala v súvisi s tzv. štruktúrnou, resp. semiologickou líniou vedy, ktorú v predvojnovom období reprezentoval najmä ruský formalizmus a československý štrukturalizmus (porovnaj Plesnik 1999: Nitrianska škola. Dostupné z: <[http://www.uluk.ff.ukf.sk/ULUK/Nitrianska\\_skola.html](http://www.uluk.ff.ukf.sk/ULUK/Nitrianska_skola.html)>).

Hermeneutické analýzy komunikačných prehovorov skúma ako podporovaný výskumník v systematike kvalitatívnych analýz komunikácie človeka Atlas.ti. Prevažujúci antropológický pohľad na komu-

nikáciu majú niektoré jeho predchádzajúce štúdie (*Reálne o možnostiach extrakcie a morfológie pohybu z pohľadu analytickej vizuálnej antropológie*. In: Antropológické sympozium II. Dobrá Voda u Pelhřimová 2002; *On the Problem of Movement and Dance Analysis in Contemporary Fieldwork Records*. In: Traditional Culture as a Part of the Cultural Heritage of Europe. The Presence and Perspective of Folklore and Folkloristics. Etnologické štúdie 8, Bratislava 2003; *Niektoré mimoverbálne komunikačné stratégie ženy pri výbere partnera*. In: Sféry ženy: Literatúra, umenie, komunikácie. Banská Bystrica 2004). V monografii *Neverbálna komunikácia v ritualizovanom správaní* sa však rozhodol spojiť vizuálne antropológický a vizuálne etnografický prístup. Obom prístupom venoval jednu nosnú kapitolu, vsadenú do kontextu prechodového obradu súčasnosti. Samostatný *Appendix* tvorí *Human movement as a linguistic system. What criteria do we have for this contention?*

Metódy vizuálnej antropológie – časozberné dokumentovanie, choreometrickú profiláciu rituálu a globografickú metódu, uplatnil na svadobnom obrade. Globografiu (srov. Hendry, Joy: *An Ethnographer In The Global Arena: Globography Perhaps?* *Global Networks* 3, 2003, zv. 4, s. 497–512), ktorou aplikoval metódu terénneho výskumu v konkrétnom geografickom okruhu rozšírenia javu do vytvorenia digitálnej siete (network) s terénnymi spolupracovníkmi – prispievateľmi jednotlivých etnografických evidencií javov (svadobní kameramani), použil pri získavaní svadobných video materiálov. Táto spolupráca a metóda získavania videozáznamov z terénu môže byť stále inšpiratívna, lebo v slovenskom teréne sú takmer plošne – amatérskymi kameramanmi – zdokumentované svadby od polovice 80. rokov 20. storočia. Tieto záznamy sú na rôznych digitálnych médiách (prevažne video kazetách a CD nosičoch) vlastníctvom takmer každej domácnosti. S takýmto rozsiahlym vizuálnym komparatívnym materiálom (bohužiaľ etnograf-

mi nezozbieraným) v oblasti výskumu symbolickej komunikácie v prechodových rituáloch ešte česká ani slovenská etnologická veda nepracovala.

Metódy vizuálnej etnografie, kde terénny výskumník snímky radí akoby do textu, príbehu, etnografickej výpovede, vo svojich interpretáciách autor využil pri kapitole o pohrebnom rituáli. V nej pracoval s archívnymi snímkami iných autorov, ktorými ilustroval svoje výskumy pohrebného rituálu u stredoslovenských Rómov. Približuje neverbálny repertoár plačiek (*affectmanagers*) na bulharskom video-etnografickom materiále Martina Slivku *Odchádza človek* (1963–1968) a porovnáva ho s vlastnými zisteniami z terénu. Autor opúšťa etnografickú premisu nevyhnutne komparovať (diachronne) s lokálne príznačným dokumentačným materiálom. V popise prežívania emocionálneho stavu jednotlivca či skupiny a jeho výrazových prostriedkov (vokalika, kinezika, proxemika, posturologia, gestika) porovnáva neverbálne prejavy *cross-culture*. Pri kognícii prežívania emociálneho stavu u jednotlivca zúčastneného prechodového rituálu predpokladá, že viac než etnické špecifiká sú kultúrne vyjadrujúce sa antropologické univerzálie. S tými pri neverbálnych analýzach pracuje viac humánna etológia a autor je aplikantom jej poznatkov do tradične etnologickej témy. Koniec-koncov sa k viedenskej a pražskej humánne etologickej škole (Lorenz, Eibeltsfeld, Grammer, Komárek) v metodologickom úvode hlási.

Zvláštnu pozornosť autor venuje jednotlivým roliam v obrade a ich nositeľom. Metodologicky sa pridáva ekológie folklóru a štúdií jednotlivca – nositeľa folklórnej látky vo folkloristike. Na rozdiel od iných etnológov (Azadovskij, Plicka, Kresánek, Satke, Hložková), ktorí sa venovali konkrétnej osobnosti, však Murin preferuje pôvodný van Gennepov koncept *biologie folklóru*, i keď sa miestami zdá, že má bližšie pri posudzovaní funkcie komunikácie v obrade ku Goffmanovému videniu obradu ako interakčnej komunikačnej príležitosti než k folklórne stabi-

lizovanej tradičnej príležitosti. Našťastie autor v úvodných kapitolách presne, miestami až zbytočne detailne a štylisticky neobratne, uvádza svoj metodický postup ako aj teoretické východiská pre svoju interpretáciu neverbálneho komunikovania v obrade. Pri svojej výskumnej práci kladie dôraz na dôsledné uplatňovanie metodologickej postupnosti terénny výskum – analýza – interpretácia.

Pri interpretáciách funkcie neverbálnej komunikácie v obradoch sa autor pridrižava stredoeurópskych teoretických východísk (funkčno-štruktúrnych, humánne etologických, semiotických), čo sa javí pri masívnom prúde anglosaskej tradície antropologickej vedy do nášho priestoru ako stále vysoko inšpiratívne. Prístupy viacerých disciplín popisuje v úvodných kapitolách, a to hlavne pri problematike výskumu neverbálnej komunikácie. Tá v posledných rokoch vďaka vizuálnym záznamovým a analytickým metódam znamenala zvýšený záujem okrem iného aj vedeckej verejnosti. Snahou autora je priblížiť zavedenú terminológiu v štúdiách neverbálnej komunikácie v opisoch či v terénnej dokumentácii, rovnako má za cieľ popularizovať bádanie v medziosobnej komunikácii – zvlášť neverbálnej, o ktorej viac tušíme, než vieme.

Gabriela Tóth Kubincová

**LUĐVÍK KUBA: ČTENÍ O POLABSKÝCH SLOVANECH. Petr Kaleta (hlavní editor), Jiří Žůrek (ed.). Praha: Společnost přátel Lužice, 2012, 142 s.**

Malíř a muzikolog Ludvík Kuba (1863–1956) se mimořádně velkou měrou zasloužil o poznání lidové kultury Slovanů. A to nejen díky jeho nejvýznamnější práci *Slovanstvo ve svých zpěvech*, které vydával vlastním nákladem v letech 1884–1929. V něm zachytil podobu lidových písní různých slovanských národů na přelomu 19. a 20. století. Při svých studijních a sběratelských pobytech si však Kuba všiml také toho, jak lidé v kraji žijí,

tedy např. i lidového oděvu a vůbec materiální i sociální kultury. A zde se ukázala další jeho přednost. Snažil se to vše zachytit i ve svých kresbách a příspěvcích publikovaných v českém tisku. Z nich pak začal postupně připravovat a vydávat publikace věnované jednotlivých zemím. Sám je nazýval „čtení“.

Jako poslední mělo vyjít *Čtení o Polabských Slovanech*, jež připravoval někdy ve 30. letech 20. století zejména na podkladě zápisků z cesty v roce 1924. Nevydal je však kvůli nástupu nacismu v Německu a vypuknutí 2. světové války. Přes jeho snahu nevyšlo „čtení“ ani po ní. Stalo se tak až nyní zásluhou Společnosti přátel Lužice a především díky Juriji Luščanskému z Budyšína, který s částí Kubovy pozůstalosti získal také kdysi už vysázený text připravované knihy a poskytl je k vydání. Navíc zapůjčil i Kubou koupené pohlednice s národopisnou tematikou z Altenburska a Wendlandu. Text knihy doplnili editoři různými přílohami textovými, mapovými, hudebními ukázkami, rejstříkem osobních jmen, seznamem odborné literatury. Zvláště je třeba ocenit odbornou redakci Kubových textů. Publikace tak získala na odborné kvalitě.

Je třeba si uvědomit, že toto „čtení“ se zabývá takřka výlučně dnes už zaniklými Polabskými Slovaný. Kuba popisuje svá pátání v oblasti Altenburska (okolí Lipska), v Durynsku, Lünebursku, Hanoversku či Brunšvicu a Meklenbursku. Snaží se pracovat s historickými prameny o Lužických Srbech a o Polabských Slovanech. Je samozřejmé, že dnešní historické a etnologické bádání posunulo naše poznání dále, než tomu bylo za Kubova života. Zde je třeba ocenit práci redakce, která text knihy doplnila řadou poznámek, což publikaci velmi prospělo. Je jen dobře, že se Společnosti přátel Lužice podařilo po desetiletích konečně dokončit vydávání díla Ludvíka Kuby, takže jej zájemci mohou mít k dispozici v úplnosti. Velký dík si za svou pomoc a ochotu zaslouží též lužickosrbský muzikolog Jurij Luščanski, bez jehož podkladů a pomoci by to nebylo možné.

Jan Krist



**LUCIE UHLÍKOVÁ ET AL.: HUDEBNÍ A TANEČNÍ FOLKLOR V EDIČNÍ PRA-XI. Edice Kultura – společnost – tradice IV. Praha: Etnologický ústav AV ČR v. v. i., 2011, 286 s.**

Ediční činnost v oblasti lidové hudby a tance má v českém prostředí přibližně dvousetletou tradici. Vydávání pramenů bylo vždy podmíněno řadou aspektů, které působily na charakter edice (okolnosti kulturně společenského a politického vývoje, proměňující se pojetí folklorních jevů apod.). Editoři se nemohli opřít o jednotnou metodiku ve vydávání pramenů, přestože od 70. let 19. století a zejména počátku 20. století existovaly návody, jak postupovat při sběru a záznamu lidových písní. Navíc každá publikace vznikala s jiným cílem autora zápisů či vydavatele, úroveň zpracování se různila. Tyto skutečnosti napovídají širší problémů, s nimiž je spjata ediční praxe v oblasti etnomuzikologie a etnochoreologie. Tím spíše je třeba vyzvednout zásluhu o vydání kolektivní monografie, jejíž autoři se snažili podat ucelený pohled na problematiku z historiografického i metodologického hlediska a nastínit výhled do budoucna.

Myšlenka se zrodila na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR. Jedním z hlavních iniciátorů vydání publikace se stala Lucie Uhlíková, která se ve spolupráci s Martou Toncrovou coby spolueditorkou ujala koncepce knihy, vymezila jednotlivá témata a vypracovala s kolegyněmi vstupní kapitoly. Svá stanoviska k vytyčeným problémovým okruhům ediční praxe vyjádřili odborníci z České republiky, ze Slovenska a z Rakouska. První část monografie tvoří obecné studie zaměřené na konkrétní jevy v tištěných, zvukových, audiovizuálních a digitálních edicích. Zařazení různých edičních typů do obsahu monografie odpovídá současnému technickému vývoji i nárokům recipientů a reflektuje skutečný stav i perspektivy ediční práce. Navíc tyto poznatky nebyly dosud v souhrnné podobě prezentovány. Druhá část knihy přináší „Příkladové studie“ obsahující

zkušenosti etnomuzikologů z oblasti kritických pramenových edicí.

Úvod do problematiky představuje souhrnné pojetí kapitola (s. 11–40), v níž jsou prezentovány jednotlivé fáze vývoje ediční praxe hudebně folklorních pramenů v českých zemích, včetně evropských souvislostí. Věra Thořová, Marta Toncrová a Lucie Uhlíková podaly prostřednictvím historického exkurzu přehled o základních tendencích při vydávání hudebně folklorních pramenů (od vydávání rozsáhlých národních sbírek po edice regionálního typu či lokální nebo personální písňové monografie), upozornily na determinující aspekty (význam cenzury a autocenzury, proměny kritérií při výběru písní a způsobu uchopení folklorního jevu atd.), nejednotnost edičních počinů, především však předložily souhrn požadavků, které klade na vydavatelskou praxi současné bádání.

K problematickým okruhům při vydávání písňových sbírek náleží zápis hudební a slovesné složky písně, a to tím více, chybí-li zvukový záznam projevu. V tomto případě byl sběratel, popř. sběratel-editor plně závislý pouze na svém hudebním sluchu, paměti a schopnostech notace, popř. vnímání dialektových odlišností. Největší obtíže notace spočívaly v oblasti metrytmické struktury, melismatickém zdobení melodie, ve způsobu vyjádření tonality, psaní posuvek apod. Značně diferencovaný přístup je patrný také ve způsobu zachycování variant a zejména pasportizačních údajů o písni (informace o lokalitě sběru, interpretovi, užití písně v původním prostředí atd.). Tyto komentáře a zvláště srovnávací poznámky (odkazy k jiným pramenům, variantám) patří k jednomu ze současných požadavků na vědecké a vědecko-populární písňové edice. Na problematiku blíže poukázaly v dílčí studii M. Toncrová a L. Uhlíková (s. 59–70). Obě autorky se zaměřily také na stránku dialektu v písňových edicích (s. 41–58), upozornily na složitost zachycení nářečí, třebaže „zápis písňového textu se může na první pohled jevit jako nejsnadnější součástí záznamu lidové písně“

(s. 41). V souladu se soudobými nároky na zachování pramenové hodnoty zápisů zdůraznily požadavek nezasahovat do podoby dialektu, pokud je to nutné, pouze výjimečně, a to vždy s příslušným komentářem. K nářečí je třeba přistupovat i s ohledem na vývojové proměny jazyka, v čemž mohou být nápomocni bohemisté a dialektologové. Při hledání řešení s filology však není možné nerespektovat písňový text původního pramene. Složitá práce se slovesnou stránkou písní nastává i při překladech písňových textů, které mají v české ediční praxi své místo od 19. století. Jejich významu a specifických požadavků se v samostatné stati dotkla M. Toncrová (s. 71–80). Nároky na interdisciplinární spolupráci jsou zřejmé např. i v oblasti vydávání kramářských písní. Přehled o jejich knižních edicích v českém prostředí poskytl Jiří Fiala (s. 81–90).

Značně rozkolísanou úroveň vykazují vedle českých písňových edic také pramenová vydání se záznamy lidové instrumentální hudby a tance. Na tento jev poukazují autoři dvou studií: Zdeněk Vejvoda, který vycházel z analýzy edičních počinů v oblasti české, moravské a slezské nástrojové hudby (s. 95–116), a Daniela Stavělová, přinášející poznatky o vydávání etnochoreologických pramenů (s. 117–140). Oba autoři shodně konstatují, že ve sledovaných sférách najdeme málo publikací, které splňují nároky soudobé kritické edice. Upozornili na absenci jednotné metodiky zápisu, což se projevuje rozdíly ve způsobu záznamu i klasifikace, v užívání pojmů apod.

Pro etnomuzikologické bádání je velmi cenná existence fonozáznamů. Ediční práce v této oblasti, započatá v českém a slovenském prostředí před více než sto lety, má svá úskalí i perspektivy (Helena Beránková, s. 141–158) – podobně jako audiovizuální a digitalizovaná edice, které patří k novodobým fenoménům zpřístupňování hudebních a tanečních folklorních pramenů. Audiovizuální dokumentace (Jitka Matuszková, s. 159–168) významně napomáhá

především etnochoreologickému studiu, je však prospěšná v mnoha dalších aspektech etnologického zkoumání, neboť zachycuje umělecký projev ve všech souvislostech. Poznatky z realizace zvukových i audiovizuálních edic, prezentované autorkami obou příspěvků, ukazují na potřebu vymezit včas základní cíle publikace a zamezit rozporům mezi ambicemi vědeckými či popularizačními.

K nejnovějším způsobům zpracování dokumentačního materiálu patří využití digitalizace, resp. aplikace nástrojů internetu při ediční práci (Jan Blahůšek, s. 169–178). Podle autora studie, tvůrce prvních digitalizovaných záznamů v Elektronické knihovně Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, zatím tato tendence nezaznamenala v české etnomuzikologii „výrazný boom“ (169–170); elektronické nástroje byly poprvé využity přibližně před čtyřiceti lety v souvislosti s projektem *Lidová píseň a samočinný počítač*. Příspěvek přináší pohled na perspektivy zpřístupňování folklorních materiálů elektronickou cestou, zejména při využívání starších archivních fondů.

Zařazené příkladové studie velmi výstižně ilustrují uplatnění soudobých metodologických a koncepčních nároků na publikaci i přístupů k pramenům. Jsou podnětné pro další ediční práci nejen v oblasti etnologie. Soubor editorských zkušeností zasahuje více vědních oborů, neboť se týká aspektů filologických, hudebně a literárně historických, kompozičních apod. Stati Jiřího Traxlera (s. 179–201) a Hany Urbancové (s. 211–242), pojednávající o kritických edicích rukopisů Jana Jeníka z Bratřic a Andreje Kmetě, přinášejí poznatky o způsobech zpracování heterogenních sběrů. Značná různorodost pramenné základny je příznačná také pro kritické edice folklorních záznamů Leoše Janáčka, realizované Jarmilou Procházkovou (s. 243–260). Příkladovou část monografie obohatila zkušenostmi z budování vídeňského Fonografického archivu, nejstarší instituce tohoto typu na světě, rakouská badatelka Gerda Lechleitnerová (s. 261–271). Uvedené ediční počiny dokumentují

snahu etnomuzikologů interpretovat výpovědní hodnotu pramenů v souvislostech jevů, často za pomoci interdisciplinárních postupů. Vypovídají o vysoké úrovni současné práce s prameny.

Vydaná kolektivní monografie, faktograficky hutná, opatřená mnoha soupisy pramenů a literatury, je velmi potřebná z hlediska metodologických požadavků na ediční práci a prospěšná nejen odborníkům z oblasti lidové hudby a tance. Pochopení zde mohou nalézt také zájemci z jiných oborů lidské činnosti, dokumentující různé kulturně historické jevy v terénu. V aplikované podobě jich mohou využít pracovníci z oblasti školství, zájmových aktivit a kulturní osvěty.

Judita Kučerová

### JIŘÍ TRAXLER: PÍSNĚ KRÁTKÉ JANA JENÍKA Z BRATŘIC. II. DÍL. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, v. v. i., 2010, 710 s.

Představit dosud vydané písňové edice čerpající z rozsáhlého díla Jana Jeníka z Bratřic bylo cílem recenze prvního svazku kritického vydání, připraveného etnomuzikologem Jiřím Traxlerem v roce 1999 (viz NR 2003/2). Druhý díl zápisů českého šlechtice, vlastence, sběratele a autora bohatého kulturněhistorického rukopisného odkazu má sice v názvu opět písňe, avšak jejich záznamy přináší jen zčásti. Velký prostor totiž Jeník z Bratřic věnoval různým prozaickým útvarům. Právě tento svazek, představující 2. část sborníku z roku 1832 (podle J. Traxlera JB 2), sborník z roku 1836 (JB 3) a 1838 (JB 4), lze podle editora charakterizovat jako reprezentativní vzorek celého Jeníkova díla. Obsahuje v zásadě všechny druhy folklorních projevů, vedle hudebního a tanečního folkloru také prózu, dramatické útvary, obřady a obyčeje i malé slovesné formy jako pořekadla, přísloví, epigramy a hádanky atd. Realisticky popisuje různé zvyky, obyčeje a slavnosti. Cenné je, že většina z nich dokládá dění

ve městě, dokonce v metropoli, jde tedy o městský folklor.

O Janu Jeníkovi z Bratřic (1756–1845) je známo, že vzdor dobovým estetickým názorům a mravním postojům neváhal zaznamenat i ty jevy, které s nimi byly v přímém rozporu. Čtenáře proto nepřekvapí, že dokonce i největší svátky, jaké představují Vánoce, jsou v jeho podání vylíčeny tak naturalisticky, jak se s tím jinde nesetkáme. K postřehům tohoto druhu patří možná až banální zmínka o četných onemocněních z prochazení v důsledku toho, že mládež na Velikonoce nedočkavě odložila teplé ošacení bez ohledu na počasí (s. 301). Popisy obyčejů jsou proloženy příslušnými písněmi (s variantami a srovnávacími komentáři) i dalšími pojednáními, např. o pražském veřejném domě madam Fleklové či o známých osobnostech (vyprávění o hraběti Harrachovi).

Některé své zápisy uvedl Jeník z Bratřic jako „směšný historietle“. Tak označoval humorky (švanky) a dále použil označení „pravdilý historietle“. Pod tímto termínem se zase skrývají vzpomínková vyprávění. „Efemeridy Čechův aneb staročeské povídky lidu obecného“ představují známé i méně rozšířené pověsti, jako je pověst o Horymírovi, Bivojovi, Bruncvíkovi, o pražském bezhlavém jezdcu, o kamenném sloupu atd. Část díla představují líčení historických událostí, významných i méně důležitých, v podání přímého účastníka. Jde o popisy událostí, které v Čechách proběhly v období let 1781 až 1829. Najdeme zde zprávy o postupném rušení jednotlivých klášterů za vlády Josefa II. či o vydání prvních českých novin v roce 1786. Píše se o nevoli, kterou u Čechů vyvolalo zboření Betlémské kaple v témže roce. K významným událostem, které Jeník ve svých rukopisech rovněž zachytil, patřilo navrácení české královské koruny z Vídně, kam ji nechal odvézt po třicetileté válce Ferdinand II., zpět do Prahy. Sběratel popisuje slavnosti spojené s korunováním Leopolda II. za českého krále v roce 1791. Nechybí zmínky o událostech z každodenního života, jako byla promo-

ce prvního židovského lékaře na pražské univerzitě v roce 1788, stejně jako poznámky o povětrnostních poměrech kupříkladu v roce 1796, kdy v lednu bylo tak teplo, že se oralo, sbíraly se čerstvé houby a kvetly stromy. Jsou zde dále údaje o stavbě významných budov, o dalších josefínských reformách, např. o zákazu pohřbívat mrtvé v rakvích i o jeho zrušení. Z roku 1788 pochází zpráva o spálení mučících nástrojů, šibenic, pranýřů, karabáčů atd. V těchto prozaických, kratších či delších pojednáních se objevují zajímavosti o významných osobnostech českého života. Kritický až posměšný tón zaznívá v příbězích týkajících se samotného panovníka Josefa II. (s. 188n). Významnou etapu života rakouské monarchie, a tím i českého národa, byly boje s Napoleonem. Pobyt ruských vojsk, které obyvatelstvo českých zemí muselo živit (35 817 mužů a 21 566 koní), aniž by se dočkalo zaplacení, vedly ke stížnosti vyjádřené pomocí písně *Těch Rusů, našich hostí, již máme všichni dosti* (s. 370, 665).

Část pocházející z roku 1838 tvoří 126 písní a popěvek, většinou jednoslokových, z nichž řada je poněkud lechtivého obsahu. Zdůvodnění jejich zápisu najdeme v nadpise, kterým je Jeník z Bratřic uvádí: „*Písně krátké v větším počtu starodávné lidu obecného českého, kteréž při muzice neb hudbě dávaly se hráti, při čemž od tanečníkův vesele se zpívalo a notně tančilo neb rejdovalo. Ačkoliv mnohé z těch písní nemálo pohoršlivý jsou, však přece jakási ostrovtipnost a leckdes předivné a směšné nápady jim se odepřít nemohou. Z kteréhož ohledu chtělo se, aby se též taky zde bez nejmenší proměny vepsaly*“ (s. 467). Podobně jako tomu bylo v prvním svazku, i v tomto díle najdeme řadu písní dochovaných až do dnešních dnů, např. *Kdyby mně to Pán Bůh dal, Terinko, bloudíš, Zle, matičko, zle, Šel tudy, měl dudy, Vyletěla holubička ze skály, Za tou naši stodoličkou na ječmínku, Tatičku starý náš, Měla jsem holoubka, Ten sebranský kostelíček okolo je černý les* a další.

Obsah druhého dílu je do jisté míry překvapující a nečekáný. Jde o zajímavý a důležitý zdroj pro poznání českého kulturního a společenského života na počátku 19. století. Cenným doplňkem recenzovaného dílu je 36 stran barevných příloh s ukázkami Jeníkovských edicí, notových záznamů převzatých z Jeníkových záznamů do dalších tisků, Jeníkových opisů skladeb, faksimile jeho rukopisů apod. Výčet variant a obsáhlé komentáře jsou zpracovány stejným způsobem jako v prvním díle a skrývá se za nimi rozsáhlá a náročná komparatistická práce. S kompletním srovnávacím aparátem ovšem bude možno pracovat až po vydání všech plánovaných dílů. Bylo by jistě žádoucí, aby se tento cenný materiál, pečlivě, zasvěceně a s patřičným nadhledem zpracovaný, dostal ke čtenářům dříve než za deset let, jako tomu je u tohoto svazku.

Marta Toncrová

### JAROMÍR BOHÁČ – ROMAN SALAMANCZUK: POZDRAVY Z CHEBSKA NA STARÝCH POHLEDNICÍCH. Grüße aus dem Egerland auf alten Ansichtskarten. **Cheb: Společnost Aloise Johna 2013, 25. s., čb a barevné foto.**

Záměrem vydavatelů útlé publikace bylo představit širší veřejnosti výběr z rozsáhlé sbírky pohlednic zakoupených v roce 2010 městem Cheb. Vydávání pohlednic za účelem propagace lidové kultury chebského regionu inicioval Spolek pro chebský národopis založený roku 1897 vlastivědným badatelem Aloisem Johnem. Padesát vyobrazení uveřejněných v nové publikaci dokumentuje změny, jimiž pohlednice prošly od 90. let 19. století až po konec druhé světové války, tedy v časovém rozpětí padesáti let. Od prvních fotografií datovaných rokem 1895, pro potřeby pohlednic využitých jako realistická dokumentace architektury chebských venkovských staveb,

se další vývoj ubíral přes portrétní či skupinové ateliérové snímky s dokreslovaným pozadím a akvarely regionálních umělců zpět k černobílým fotografiím. Za pozornost stojí malířské předlohy později hojně využívané i v národopisných publikacích. Chebští vydavatelé k nim mohli přejít díky novým tiskařským technikám rozvíjejícím se po první světové válce. Na populárních akvarelech Tonihho Schöneckera (1893–1979) a Gustava Zindela (1883–1959) se objevují výjevy z vesnického života, lidové stavby, kroje, ale i texty a nápěvy lidových písní. Zatímco první z umělců zaujme jemným humorem, druhý – úzce spolupracující s karlovarským národopisem Josefem Hofmannem – ulpívá na idealizujícím didaktickém pojetí. V žádném případě však v zobrazení krojovaných osob Zindelovi nelze upřít mimořádnou schopnost zachytit materiál jednotlivých textilií.

Po roce 1918 se chápání Chebska změnilo. Jeho název se z původního starého dominia Egrensis rozšířil i na Karlovarsko, Mariánskolázeňsko a Stříbrsko až po území na jihu sahající po Horšovský Týn. Vzniklo tak tzv. širší Chebsko, jehož obyvatelé se oproti ostatním dodnes vymezují především nářečím. Takto pojaté Chebsko bylo na pohlednicích prezentováno zobrazením jednotlivých krojových variant, zvykoslovných a svátečních příležitostí. Jak již bylo výše řečeno, ve 20. a 30. letech 20. století se vydavatelé pohlednic opět vrátili k černobílým fotografiím zachycujícími především jednotlivé fáze folklorních slavností pořádaných buď v Chebu, nebo v nedalekých Františkových Lázních.

Publikace provázená úvodním slovem Jaromíra Boháče v dvojjazyčné česko-německé verzi s přesnými popisy jednotlivých vyobrazení nejenže potvrzuje opodstatněnost pohlednice jako jedné z forem historického dokumentu, ale zároveň dává nahlédnout do nenávratně ztraceného světa Chebska, regionu, který po druhé světové válce doznal bezpočtu radikálních změn.

Marta Ulrychová

**SLOVÁCKO 2012. Společenskovední časopis pro moravsko-slovenské pomězi, roč. 54, 2013, 415 s.**

Skutečnost, že se časopis posunul do kategorie recenzovaných periodik, svědčí o soustavné péči, která je v uherskohradištském Slováckém muzeu od počátku poválečného období věnována publikační činnosti. Její kvalita je mimo jiné zřejmá i z pravidelného a výrazného zastoupení příspěvků pracovníků vydavatelské instituce prezentujících výsledky své výzkumné, studijní, dokumentační i prezentační činnosti. Studie s anglickými a německými abstrakty, recenze, personálie a zprávy jsou z vědních oborů tvořících páteř odborné činnosti vydavatelské instituce.

Dominantním tématem etnologickým, jemuž jsou věnovány studie Marty Kondrové, Romany Habartové a Lenky Havlíkové, je lidový oděv. Ludmila Tarcalová reflektuje aktuální jubileum příchodu slovanských věrozvěstů Konstantina a Metoděje tematickým zaměřením svého příspěvku, v němž věnuje pozornost drobným devocionáliím a svátostkám vztahujícím se ke zmíněným světům a poutním místům odrážejících úctu k nim. Petr Hlavačka ve svém příspěvku „Zemědělská usedlost čp. 72 v Šumicích v obci Šumice u Uherského Brodu v historickém prostoru a čase“ naznačuje, že „s přihlédnutím k širším historickým souvislostem majícím vliv na charakter sídelního celku a vybrané usedlosti“ je tento téměř poslední solitér tradičního stavitelství v obci dokladem do současnosti dochované historické stavební kontinuity.

Příspěvek Dany Menouškové „Kostel a Kaple sv. Jiří v Uherském Hradišti“ je prvním v archeologické části sborníku. Vychází z archeologického výzkumu vyvolaného záměrem města Uherského Hradiště komplexně rekonstruovat Masarykovo náměstí. Stejně tematicke je věnován příspěvek Petra Dreslera a Michala Vágnera „Geofyzikální průzkum Masarykova náměstí a lokalizace kostela sv. Jiří“. Příspěvek s názvem „Kaple zvaná Cyrilka na Velehradě“ je dílem autorské

trojice Radim Vrla, Zdeněk Schenk a Jan Mikulík. K objasnění složitého stavebního vývoje hradu Buchlova přispívá Radim Vrla studií „Nové poznatky o podobě hradu Buchlova na přelomu 15. a 16. století“.

Jiří Mitáček se v příspěvku „Zdislav Měšec z Uherského Hradiště a na Hluku“ zabývá osobností uherskohradištského měšťana, služebníka českého krále Václava II., působícího na východní Moravě koncem 13. a počátkem 14. století. Cenné informace pro historii zemědělství a ovocnářství prezentuje Ester Vratislavská v příspěvku „Korespondence velehradského opata Mikuláše Kromera s bratrem Varmijským biskupem Martinem Kromerem ve vztahu k přírodním poměrům na Velehradě a v jeho okolí v letech 1570 a 1571“.

Hudebněvědnou tematikou se zabývají hned dva autoři: Petr Číhal v příspěvku „Hudební inventář jezuitů v Uherském Hradišti z roku 1730“ a Martin Motyčka v příspěvku s názvem „Kořeny znovuobjeveného komponisty patří do Vnorov, P. Jiří Josef Zrunek, OFM“. Urbanizaci, která hrála na přelomu 19. a 20. století důležitou roli i na jihovýchodní Moravě v procesu modernizace maloměst, věnuje pozornost Jan Zapletal ve stati „Urbanizace a výstavba infrastruktury v Uherském Hradišti, Uherském Brodě, Uherském Ostrohu a Veselí nad Moravou v procesu modernizace na přelomu 19. a 20. století“. Obraz komplikované činnosti justiční instituce, která ve složitém historickém údobí a za krátkou dobu své působnosti (1945–1948) řešila přes 1216 případů, přináší příspěvek Lucie Verbíkové se stručným názvem „Mimořádný lidový soud Uherské Hradiště“. Historičku Blanču Rašticovou u příležitosti významného životního jubilea pozdravil a její významný přínos oboru i nepřehlédnutelný podíl na úspěšném rozvoji „mateřské instituce“ zhodnotil Jiří Čoupek.

Výsledky konzervátorského průzkumu dvou kaslí převedených ze sbírek Slováckého muzea do sbírek Moravské galerie v Brně v roce 1963 prezentují a kunsthistorickou část sborníku otvírají Andrea Husseiniová a Gabriela Vyskočí-

lová v článku „Dvojice kožených liturgických rouch ze sbírky Moravské galerie v Brně“. K osobnostem přispívajícím k duchovnímu obohacení regionu a rozvoji výtvarného umění v Uherském Hradišti zařadil učitele a sběratele Josefa Pospíšila se zasvěceným kulturně-společenským rozhledem Josef Maliva v příspěvku „Josef Pospíšil – nezištný rozséváč vzdělání a kultury – a nástin jeho kulturně umělecké sbírky“. Závěrečný příspěvek tohoto oddílu nese název „Scénografické návrhy Miloše Součka pro Slovácké divadlo“ a jeho autor Pavel Portl v něm zhodnotil návrhy scén a kostýmů, které M. Souček vytvořil pro téměř 150 inscenací.

Stručnou, leč účtyhodnou bilancí dvacetiletého období sbírkotvorné činnosti Galerie Slováckého muzea je příspěvek Milady Frolcové „Přirůstky 1992–2012“.

Materiálové příspěvky a studie doplňuje výroční zpráva o Slováckém muzeu v roce 2012, informace o děti v oblasti péče o tradiční lidovou kulturu ve Zlínském kraji, výběrový přehled publikací a výstav Slováckého muzea v roce 2012.

*Karel Pavlišťík*

**HANDICAPOVANÍ NÁVŠTĚVNÍCI V MUZEU VESNICE JIHOVÝCHODNÍ MORAVY VE STRÁŽNICI**

Národní ústav lidové kultury zaměřuje svou pozornost v rámci realizace projektu „Způsoby prezentace tradiční lidové kultury v muzeích v přírodě“ také na handicapované návštěvníky muzea. Stejně tak jako všichni lidé touží i zdravotně znevýhodnění po poznání, nových informacích a estetickém uspokojení. V zájmu všech kulturních institucí by měla být pomoc handicapovaným při zdolání překážek, snaha o přizpůsobení průvodcovských textů, či možnost poznání reality jinými smysly, než těmi, o které je postižený člověk ochuzen.

Projekt umožnil zaměřit se v uplynulých dvou letech na přizpůsobení prohlídkových okruhů pro návštěvníky



s handicapem, primárně na osoby se zrakovým postižením. Byli kontaktováni členové organizace SONS (Sjednocená organizace nevidomých a slabozrakých) a navázána spolupráce s jejich pobočkou v Kyjově. Zde se pracovníci NÚLK seznámili s nejmodernějšími pomůckami, které by mohly být využívány při realizaci nově vzniklých specializovaných prohlídkových okruhů.

Pro lepší uchopení dané problematiky jsme společně s průvodci navštívili Neviditelnou výstavu v Praze. Tato unikátní interaktivní výstava přibližuje návštěvníkům život bez zraku, každý je zde nucen používat hlavně ostatní smysly – především hmat a sluch. Poznatky z výstavy nás inspirovaly při vytváření nově vzniklé expozice pro nevidomé v prostředí strážnického skanzenu.

Na podzim roku 2012 jsme realizovali společně se členy organizace SONS a průvodci workshop v prostorách Muzea vesnice jihovýchodní Moravy. Cílem tohoto počínu bylo vytvořit haptickou expozici v jednom z objektů muzea, jež by měla nevidomým a slabozrakým návštěvníkům pomoci k lepšímu poznání reality, se kterou se běžní návštěvníci seznamují právě prostřednictvím zraku. Členové organizace SONS Hana Vrtková (zbytky zraku), Pavel Švorba (předseda organizace, nevidomý s vodícím psem), Marcela Švorbová (zbytky zraku) a Pavel Krpálek (nevidomý s vodícím psem) seznámili průvodce muzea se zásadami jednání s osobami se zrakovým postižením. Při přednášce, která obsahovala také praktické ukázky konkrétních situací, si mohli průvodci vyzkoušet nejrůznější pomůcky, jež členové organizace přivezli s sebou, a také speciální „brýle“, jejichž prostřednictvím si lze vyzkoušet způsoby „vidění“ při různých stupních a typech zrakového postižení. Součástí workshopu byla také orientace průvodců v prostorách muzea s očima zatměnými páskou a s pomocí druhé osoby či bílé hole.

V další části workshopu byly se členy organizace konzultovány možnosti připravené speciální prohlídky pro nevidomé a slabozraké. Jednalo se především

o haptickou expozici, která je umístěna v prostorách objektu C7 – usedlosti Antonína Mališky z Provodova. Veškeré předměty v této expozici jsou určeny ke smyslovému poznání hmatem, jsou fixně připevněny k deskám stolů umístěným podél stěn. Jedná se o kopie typických předmětů denní potřeby, které se běžně vyskytují v dalších objektech muzea. Předměty byly vybrány tak, aby každý z nich reprezentoval určitý typ materiálu, tedy předmět ze dřeva (zouvák na boty), keramiky (soška anděla), textilu (vyšivná zástěra ženského lidového oděvu), slámy (povřísko) atd. Součástí haptické expozice jsou také typy zdiva („nabíjanica“, stěna z hlíněných nepálených cihel) a typy střešních krytin (došková, břidlicová, šindelová a střecha z pálených tašek). Všechny uvedené předměty jsou opatřeny velkým čitelným popisem a také elektronickým kódem, do budoucna připravujeme popis předmětů také v Braillově písmu. Pro lepší orientaci nevidomých osob v této expozici byla zakoupena speciální elektronická pera (čtečky), která po přiložení ke zmíněným kódům hlasitě reprodukuje popis předmětu. Tyto kódy jsou umístěny také na všech objektech muzea, takže osoba se zrakovým postižením není odkázána jen na doprovod.

Speciální typ prohlídky byl připraven také pro slabozraké a nevidomé děti. V objektu C7 Anny Mrázkové z Doubrav si mohou malí návštěvníci vylézt za pomoci doprovodu na pec, poslechnout si pohádku, vyzkoušet si kroj či výrobu a pečení z kynutého těsta. Venku pak s nimi hraje průvodkyně vybrané hry, vhodné právě pro děti s tímto typem postižení. Nevidomé mohou samozřejmě navštívit také běžné prohlídkové okruhy, všichni průvodci byli proškoleni jakým způsobem upravit text a jak popisovat expozice, aby co nejvíce přiblížili realitu handicapovaným osobám.

Pro nevidomé a slabozraké návštěvníky a jejich lepší a bezpečnější orientaci v prostoru muzea budou od počátku sezóny 2014 v jednotlivých areálech umístěny také haptické keramické modely terénu, porostu a objektů.

V roce 2013 byla pozornost věnována osobám s tělesným postižením, neboť velkou skupinu návštěvníků představují lidé na invalidním vozíku. V jejich případě je velkým problémem fyzická dostupnost expozic. Objekty muzeí v přírodě reflektují lidovou architekturu v její původní podobě, proto je mnohdy obtížné přímé zpřístupnění expozic ve smyslu odstranění fyzických bariér. Lze však usilovat o alternativní způsoby zprostředkování informací. Pro tyto případy byly za spolupráce fotografa pořízeny speciální sešity s detailními fotografiemi interiérů všech objektů prohlídkových okruhů. Průvodce v přítomnosti osoby na invalidním vozíku během prohlídky přednáší veškerý text vně objektu.

Na podzim roku 2013 jsme realizovali workshop se žáky Střední školy F. D. Roosevelta z Brna. Připravili jsme pro ně hned několik interaktivních dílen, ve kterých se mohli mnohému přiučit. Žáci byli rozděleni do několika skupin, přičemž každou z nich doprovázeli minimálně dva průvodci. Prakticky se seznámili s výrobou rukavic na formě, naučili se zpracovávat kynuté těsto a vyrábět z něj rozličné tvary tradičního pečiva, dozvěděli se podrobný výklad o tradičním oděvu, který si mohli i obléct ad. Společně s průvodci pak proběhla diskuse o vhodnosti náplně expozic, o správném chování a nabízení pomoci handicapovaným návštěvníkům.

V našem typu muzea není možné architektonicky zasahovat do stávajících objektů a zcela je zpřístupnit osobám na invalidním vozíku či osobám se sníženou schopností pohybu. Přesto jsme se pokusili zajistit bezbariérový přístup alespoň do části objektů, a to prostřednictvím odnímatelných nájezdových plošinek a v případě vstupní budovy do muzea nájezdovými lyžinami.

V dalších letech se hodláme nadále věnovat problematice vytváření specializovaných expozic pro návštěvníky se specifickými potřebami, a to nejen pro návštěvníky s handicapem, ale také pro nejrůznější cílové skupiny, jakými jsou rodiny s dětmi, žáci středních škol či senioři.

*Markéta Lukešová*

**NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2014**

(Revue für Ethnologie 1/2011)

Herausgegeben vom Nationalen Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

Tel. 00420- 518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-Mail: info@nulk.cz

**NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2014**

(Journal of Ethnology 1/2014)

Published by the National Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

Tel. 00420-518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Die Ausgabe 1/2014 der Zeitschrift *Národopisná revue (Revue für Ethnologie)* ist dem Thema visuelle Anthropologie gewidmet. Martin Soukup beschreibt die Veränderungen in der Entwicklung der visuellen Anthropologie sowie deren Abgrenzung (*Zeichnung und Malerei in der Anthropologie*). Tomáš Petrář befasst sich mit den Beziehungen zwischen dem Beruf eines Ethnologen und jenem eines Filmemachers (*Ethnografischer Film: das Durchdringen der wissenschaftlichen und der künstlerischen Wahrnehmung der Welt*). Barbora Půtová konzentriert sich auf die Visualisierungsformen bei der Darstellung von Benin/Afrika (*Visuelle Präsentation des Königreichs Benin und seines Herrschers: von der britischen Kolonialregierung bis in die Gegenwart*). Jaroslava Panáková widmet sich dem dekorativen Teppich als visuelles Symbol der sowjetischen Ästhetik (*Gegenstand, Fotografie und Sozialismus: die Geschichte eines Teppichs*).

In der Rubrik „Tradition im Wandel“ werden der Fachaufsatz *Von der Karikatur bis zu Rage Faces – ein Beitrag zu visueller Komik der Gegenwart* (Autorin: Eva Šipöczová) und ein Essay über den vorjährigen Königsritt in Skoronice (Autor: Josef Holcman) präsentiert. In einem Interview mit der Ethnochoreologin Daniela Stavělová wird an ihr Lebensjubiläum (\*1954) erinnert. Die „Gesellschaftschronik“ erwähnt die Jubiläen der Ethnologin Naďa Valášková (\*1944) und des Ethnologen Leoš Šatava (\*1954) sowie das Ableben der volkskundlichen Mitarbeiterin Věra Haluzová (1924–2013). In den weiteren regelmäßigen Rubriken gibt es Informationen aus dem Fachbereich, insbesondere Berichte von Konferenzen und Ausstellungen sowie Besprechungen neuer Bücher.

Journal of Ethnology 1/2014 is devoted to visual anthropology. Martin Soukup explains developmental transformations in visual anthropology and its definition (*Drawing and Painting in Anthropology*), Tomáš Petrář deals with the relation between the profession of an ethnologist and that of a film-maker (*Ethnographic Film: an intersection between scientific and artistic viewing of the world*). Barbora Půtová focuses on the expressions of visualisation in African Benin (*Visual Presentation of the Benin Empire and its King: From British Colonial Rule up to Present*), Jaroslava Panáková writes about decorative carpet as a visual symbol of Soviet aesthetics (*A Thing, a Photo and Socialism: A Carpet Story*).

Transforming Tradition column publishes an article *From Caricature to Race Face – a contribution on contemporary visual comic* (by Eva Šipöczová) and a essay about the ride of the kings in Skoronice in the last year (by Josef Holcman). The interview with ethnochoreologist Daniela Stavělová reminds of her anniversary (\*1954), Social Chronicle reminds of the anniversaries of ethnologist Naďa Valášková (\*1944) and Leoš Šatava (\*1954) and the decease of Věra Haluzová (1924–2013), an organizer of different folklore activities. Other regular columns submit reports from the branch, especially overviews of conferences, exhibitions, and reviews of new books.

## **NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2014, ročník XXIV**

(LI. ročník Národopisných aktualit)

Vydává Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

Národopisná revue je odborný etnologický recenzovaný časopis, vychází čtyřikrát ročně, vždy na konci příslušného čtvrtletí. Pravidla recenzního řízení i veškeré další informace pro autory příspěvků jsou zveřejněny na internetových stránkách časopisu <<http://revue.nulk.cz>>.

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích AIO (The Anthropological Index Online of the Royal Anthropological Institute), GVK (Gemeinsamer Verbundkatalog), IBR (Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur) + IBZ (Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities) a Ulrich's Periodicals Directory.

**REDAKČNÍ RADA:** PhDr. Daniel Drápala, Ph.D., PhDr. Hana Dvořáková, doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc.  
PhDr. Petr Janeček, Ph.D., doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc., PhDr. Jan Krist,  
PhDr. Vlasta Ondrušová, doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D.,  
doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc., Mgr. Martin Šimša, doc. PhDr. Zdeněk Uherek, CSc.,  
PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., doc. PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

**MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA:** prof. PhDr. Anna Divičan, CSc. hab. (Maďarsko), Dr. László Felföldi (Maďarsko),  
Mag. Dr. Vera Kapeller (Rakousko), prof. Dragana Radojičić, Ph. D. (Srbsko),  
prof. Mila Santova (Bulharsko), prof. Dr. habil. Dorota Simonides, Dr.h.c. (Polsko),  
Dr. Tobias Weger (Německo)

Šéfredaktor: Jan Krist

Redaktorka: Martina Pavlicová

Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková

Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 31. března 2014

ISSN 0862-8351

MK ČR E 18807

**NU  
LK**