

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra asijských studií

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Hledání orientalizovaných světů: Zobrazení Indonésie
ve vybraných českých dokumentárních pořadech**

*Searching for Orientalized worlds: Portrayal of Indonesia
in selected Czech documentaries*

Olomouc 2021, Jakub Sedláček

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Michaela Budiman, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl veškeré použité prameny a literaturu.

V Praze dne 22. června 2021

Podpis:

Anotace

Cílem diplomové práce *Hledání orientalizovaných světů: Zobrazení Indonésie ve vybraných českých dokumentárních pořadech* je na základě teorie orientalismu E. W. Saida, teorie orientalismu v audiovizuálních dílech a teoretického vymezení dokumentárního filmu analyzovat audiovizuální a obsahovou složku dokumentární série *Hledání ztracených světů* a 8. – 12. dílu seriálu *Trabantem z Austrálie do Asie*. Všechny díly pořadů jsou rozčleněny na jednotlivé scény, ve kterých je klasifikována jejich hudební složka a identifikovány projevy negativního orientalismu, zdůrazňujícího rozdíly mezi „námi“ a „těmi druhými“ a orientalismu pozitivního, který se pokouší vzbudit divákův zájem o Indonésii. Z analýzy vyplynulo, že většina použité hudby pořadech nemá přímý vztah k Indonésii, v obou seriálech zazní faktograficky nepřesné údaje a v různé míře obsahují projevy jak pozitivního, tak negativního orientalismu.

Klíčová slova: Orientalismus, E. W. Said, Hledání ztracených světů, Trabantem z Austrálie do Asie.

Počet stran: 82

Počet znaků: 131802

Počet titulů použité literatury: 19

Počet příloh: 4

Rád bych poděkoval vedoucí své diplomové práce, PhDr. Michaele Budiman, Ph.D., za cenné podněty a rady. Dále bych chtěl poděkovat Kristýně Böhmové a PhDr. Daniele Sedláčkové, Ph.D., za věcné připomínky a psychickou podporu.

Obsah

Úvod.....	7
I. Teoretická část.....	9
1. Orientalismus.....	9
1.1. Orientalistická dogmata podle E. W. Saida	9
1.2. Kritika teorie E. W. Saida	12
1.3. Teorie orientalismu v audiovizuálních dílech	14
2. Dokumentární film	16
2.1. Problematika vymezení dokumentárního přístupu.....	16
2.2. Definice dokumentárního filmu	17
2.3. Kategorizace dokumentárního filmu.....	18
II. Výzkumná část	19
3. Metodologie.....	19
4. Korpus Hledání ztracených světů.....	21
4.1. Úvodní scéna.....	21
4.2. Střední Jáva – 1. díl.....	21
4.3. Východní Jáva – 2. díl.....	23
4.4. Bali – 3. díl.....	25
4.5. Komodo a Flores – 4. díl.....	26
4.6. Sumba – 5. díl	28
4.7. Alorské souostroví – 6. díl	30
5. Korpus Trabantem z Austrálie do Asie	32
5.1. Úvodní scéna.....	32
5.2. Vztekla bohyně - 9. díl	32
5.4. Z dílny do nemocnice - 10. díl	34
5.5. V pasti - 11. díl.....	36
5.6. Spanilá jízda - 12. díl	38

6.	Klasifikace z hlediska teorie dokumentárního filmu.....	40
7.	Analýza hudební složky	42
7.1.	Hudební složka Hledání ztracených světů	44
7.2.	Hudební složka Trabantem z Austrálie do Asie.....	47
8.	Analýza negativního a pozitivního orientalismu	50
8.1.	Hledání ztracených světů	52
8.1.1.	Nevhodné chování průvodce pořadem	53
8.1.2.	Nepřesné informace v pořadu.....	54
8.1.3.	Negativní zobrazení Indonésanů	57
8.1.4.	Negativní zobrazení Indonésie	58
8.1.5.	Pozitivní zobrazení Indonésanů.....	59
8.1.6.	Turisticky atraktivní zobrazení Indonésie	61
8.2.	Trabantem z Austrálie do Asie.....	63
8.2.1.	Nevhodné chování účastníků expedice	64
8.2.2.	Nepřesné informace v pořadu.....	65
8.2.3.	Negativní zobrazení Indonésanů	66
8.2.4.	Negativní zobrazení Indonésie	66
8.2.5.	Pozitivní zobrazení Indonésanů.....	68
8.2.6.	Turisticky atraktivní zobrazení Indonésie	68
9.	Výsledky výzkumu	70
	Závěr.....	72
	Resumé	73
	Seznam literatury.....	74
	Internetové zdroje.....	76
	Seznam příloh.....	78
	Přílohy	79

Úvod

Indonéské souostroví je pro svou kulturní a přírodní rozmanitost oblíbenou destinací producentů televizních dokumentárních pořadů. Českoslovenští diváci měli možnost seznámit se s kamerovým záznamem exotického prostředí této ostrovní země v cestovatelských filmech legendární dvojice Hanzelky a Zikmunda *Na stezce lovců lebek* (1963) a *Pod sopkou Merapi* (1963). Dokumentární série *Cestománie*, vysílaná Českou televizí v průběhu let 1999–2004, věnovala Indonésii celkem šest dílů – v žádné jiné zemi se tolik dílů neodehrávalo. Seriály *Hledání ztracených světů* (2020) a *Trabantem z Austrálie do Asie* (2016) představují nejaktuálnější české pořady natáčené v Indonésii. Zmíněné televizní dokumenty byly uvedeny na druhém kanálu České televize v hlavním vysílacím čase a v době vzniku této práce je bylo možné zhlédnout zdarma online na internetových stránkách ČT. Oba pořady tak prostřednictvím této mediální dostupnosti měly a dosud mají potenciál ovlivnit představy českých diváků o životě ve čtvrté nejlidnatější zemi světa.

Cílem diplomové práce *Hledání orientalizovaných světů: Zobrazení Indonésie ve vybraných českých dokumentárních pořadech* je popsat a analyzovat způsoby, jakými je Indonésie zobrazována v dokumentární sérii *Hledání ztracených světů* a v 8. – 12. dílu dokumentárního pořadu *Trabantem z Austrálie do Asie*. Práce se skládá z teoretické a výzkumné části. První kapitola teoretické části seznamuje čtenáře s teorií orientalismu E. W. Saida, jednoho z nejvýznamnějších humanitních vědců 20. století. Představeny jsou základní orientalistická dogmata, kritika této teorie z řad Saidových názorových oponentů a teorie orientalismu v audiovizuálních dílech, jejíž principy jsou aplikovány ve výzkumné části práce. Druhá kapitola se zaměřuje na fenomén dokumentárního pořadu z hlediska filmové vědy. Popisuje úskalí spojená s vymezením dokumentu, jeho specifika a možné způsoby definice a kategorizace žánru.

Výzkumná část práce analyzuje v souladu s tímto teoretickým rámcem audiovizuální a obsahovou složku zkoumaných pořadů. Metodologický přístup a výzkumné hypotézy jsou představeny ve třetí kapitole. Pro snazší orientaci v textu práce jsou ve čtvrté a páté kapitole sestaveny korpusey obou zkoumaných pořadů. V korpusech je popsán obsah jednotlivých scén, jejich stopáž, přítomné hudební nahrávky a prvky zobrazující Indonésii negativním či pozitivním způsobem. V šesté kapitole jsou oba

pořady klasifikovány z hlediska teorie dokumentárního filmu. Způsoby, jakými tvůrci pracují s hudební složkou, rozebírá kapitola sedmá. Osmá kapitola obsahuje analýzu negativních a pozitivních orientalizovaných obrazů Indonésie, výsledkům výzkumu se věnuje kapitola devátá.

I. Teoretická část

1. Orientalismus

Pojem orientalismus byl původně používán pro vědeckou disciplínu 18. a 19. století, která zahrnovala studium jazyků, literatur, náboženství, filozofií, dějin, umění a zákonů starověkých a soudobých asijských společností. Toto vědecké poznání asijských kultur v průběhu 19. století následně podněcovalo zájem uměleckých a intelektuálních kruhů, zejména o oblast Blízkého a Středního východu. Od 2. pol. 20. století se pro tento vědní obor začíná, ve snaze o odpoutání se od koloniálních konotací, prosazovat termín asijská či areální studia (Thomas, 2014). Po vydání knihy *Orientalismus* v roce 1978 se poté tento termín začal užívat pro označení zjednodušených, stereotypních a negativních představ evropských a amerických učenců o asijských kulturách.

Knihou *Orientalismus* (1978) autora E. W. Saida, amerického vědce, politického aktivisty a literárního kritika palestinského původu, je považována za jednu z nejvlivnějších vědeckých monografií 20. století (Britannica, 2020). Ve své knize Said popisuje vztahy mezi západními vědci, orientalisty, a předmětem jejich zkoumání, Orientem. Autor se přitom nesnažil o kompletní přehled dějin orientálních studií a vědomě zúžil rozsah svého záběru především na vztahy britské, francouzské a americké orientalistiky k arabským zemím. Vzhledem ke skutečnosti, že Said zkoumá povahu těchto vztahů v časovém rozpětí od antických Řecko-perských válek přes křížové výpravy a Napoleonovo tažení do Egypta až po izraelsko-palestinský konflikt, nabývá jeho pojetí orientalismu mnoha významů. Said na stránkách své knihy detailně rozebírá orientalistické názory a chování a uvádí jejich konkrétní příklady. Zabývá se také důsledky, ke kterým tato „západní koncepce Orientu“ vedla.

1.1. Orientalistická dogmata podle E. W. Saida

Prvním orientalistickým dogmatem je podle Saida představa, že „mezi racionálním, rozvinutým, lidským a nadřazeným světem Západu a z normy vybočujícím, zaostalým a obecně podřadným Orientem existuje zásadní a systémový rozdíl“ (Said, 2008, s. 339). Said vyčítá orientalistům, že ve svých textech zvýrazňují rozdíly mezi „námi“ a „těmi druhými“, přičemž na východní kultury nahlíží s despektem. Orient podle Saida představuje jakýsi protipól Evropy, který Evropané potřebují k definici vlastní identity. Sám pojem „orientální“ se pak v 19. století stává synonymem pro primitivnost (Said,

2008, s. 261). Tato pejorativní představa o orientu přitom považuje dané rozdíly za pevně dané, takže v myslích orientalistů nejsou obyvatelé východu schopni například technického vývoje nebo tvůrčí činnosti (Said, 2008, s. 334-335). Arabové tak údajně nebyli schopni dosáhnout evropské úrovně, a to jak z důvodu obecného antihumanismu islámu, tak kvůli své rasové méněcennosti. Toto dělení ras, kultur a společností na vyspělé a zaostalé, které orientální věda pomohla legitimizovat, dává Said (2008, s. 296-297) do souvislosti také s tématem perzekuce Židů a holocaustu. Po vzniku samostatného státu Izrael pak mělo pouze dojít k transferu populární antisemitské animozity z Židů na Araby, kteří byli v rámci orientalistických klasifikací prakticky totožní (Said, 2008, s. 322). Setrvačnost těchto názorů Said (2008, s. 297) dokazoval na faktu, že ještě v době vydání jeho knihy v roce 1978 bylo možné vést polemiky na téma islámské mentality či arabského charakteru, na rozdíl od nepřípustnosti pojednání o černošském myšlení nebo židovské povaze. Podobné úvahy přitom nejsou záležitostí pouze dob dávno minulých – ještě desetiletí po prvním vydání *Orientalismu* například Johnson (1995, s. 510) ve svých *Dějínách židovského národa* popisuje Araby jako dobovačnou rasu, na rozdíl od Židů, kteří údajně mají vědomí o prospěšnosti umění dohody zakódováno v genech.

Druhé orientalistické dogma podle Saida (2008, s. 339) vychází z představy, že „abstrakce týkající se Orientu, zvláště ty založené na textech zobrazujících ‚klasickou‘ orientální civilizaci, mají vždy vyšší hodnotu než přímá svědectví o moderní orientální realitě.“ Tato kritika souvisí s praxí orientálních vědců o abstrahování jednotlivých „pravd“ o Orientu na základě starých textů. Said argumentuje, že zatímco k pochopení fungování britské Dolní sněmovny bude málokdo používat biblické texty, verše Koránu jsou používány pro pochopení mentality arabských národů či jejich politického uspořádání. Cílem nových textů orientalistického kánonu je pak potvrzování předchozích poznatků, čímž celá disciplína postupně ztrácí schopnost své závěry revidovat (Said, 2008, s. 114). Dochází tak k tzv. orientalizaci Orientu, díky které je za pravý Orient považováno to, co o něm západní učenci napsali. Problémem tohoto schematického, redukováného modelu Orientu, který vyhovuje západní kultuře a jejím potřebám, je fakt, že není schopen postihnout problematiku aktuálního vývoje v asijských státech (Said, 2008, s. 362). Jako příklad této nadřazenosti textového přístupu v současnosti uvádí Said (2008, s. 400) práci amerických publicistů, kteří bez znalosti jazyka a osobní zkušenosti,

v souladu se zahraniční politikou států, vytváří obraz arabských zemí jako vyprahlých pouští čekajících na demokratizaci.

Třetí dogma shrnuje následující představa: „Orient je nadčasový, stejnorodý a neschopný dobrat se vlastní podstaty; při popisu Orientu ze západního hlediska je tudíž nevyhnutelné a vědecky ‚objektivní‘ užití značně obecného a systematického slovníku.“ (Said, 2008, s. 339). Orientální věda, až do druhé světové války zaměřená na obrovský prostor od území Maroka po Japonsko, podle Saida (2008, s. 289) předpokládala existenci jakési neměnné orientální podstaty, která je všem společná. Obyvatelé Orientu byli v očích orientalistů především Orientálci a teprve poté lidmi (Said, 2008, s. 262). Tito lidé byli v lepším případě považováni za civilizované bytosti upadlé do primitivního stavu, v horším případě přímo za barbary. Zápas o jejich povznesení tak na sebe museli vzít orientalisté a posléze západní političtí představitelé, kteří Orientu měli pomoci dosáhnout vyššího civilizačního stupně (Said, 2008, s. 102; s. 197). Orientalismus tak vytváří jakýsi seznam pravdivě se tvářících generalizujících znaků, přičemž každý prvek z tohoto seznamu je možné aplikovat na chování skutečných obyvatel Orientu (Said, 2008, s. 63). Z této praxe podle Saida (2008, s. 323) vychází např. stereotypní zobrazení Arabů ve sdělovacích prostředcích jako davu zbaveného individuality a osobnostních rysů.

Posledním orientalistickým dogmatem je koncepce Orientu, který ve své podstatě představuje něco, „čeho je třeba se obávat (žluté nebezpečí mongolské hordy, nezávislost kolonií) nebo co je zapotřebí ovládnout (pacifikací, výzkumem, rozvojem či přímou okupací, je-li možná).“ (Said, 2008, s. 339). Vztah mezi západní civilizací a Orientem Said chápe jako vztah moci, dominance a různých stupňů hegemonie (Said, 2008, s. 16). Pocit ohrožení orientem je v evropské kultuře přítomen minimálně od středověkých vojenských a náboženských střetů s islámskou civilizací. Už v těchto počátcích evropského zájmu o Orient lze vysledovat vytváření zkreslených obrazů Východu např. v pojetí Islámu, který byl zcela v rozporu se skutečnou vírou muslimů chápán jako kult uctívající proroka Mohameda. Said (2008, s. 17) pokládá myšlenku nadřazeného postavení Evropy nad všemi neevropskými národy i kulturami za hlavní rys evropské kultury, přičemž vytvořený obraz Orientu pomáhá Západu Orient ovládnout. Ačkoli Said (2008, s. 113-114) přiznává orientalistům na poli vědy nemalé úspěchy, tvrdí, že k předmětu svého zkoumání se Západ vždy choval s dobovatelskou povýšeností. Orientalistické texty, stejně jako vědecké práce ostatních oborů, tak kromě vlastního sdělení vypovídají

o místě a době svého vzniku a mají vedlejší politický význam. Podle Saidovy koncepce orientální věda, akumulující poznatky a rekonstruuující zaniklé jazyky, zároveň připravila půdu pro koloniální expanzi a následnou efektivní správu dobytých území (Said, 2008, s. 143-144). V předmluvě k vydání knihy *Orientalismus* z roku 2003 Said v tomto duchu argumentuje, že americká invaze do Iráku by nebyla možná, pokud by již dříve neexistovala zakořeněná představa, že místní lidé jsou odlišní a uznávají odlišné hodnoty (Said, 2008, s. 401).

1.2. Kritika teorie E. W. Saida

Said je díky své knize *Orientalismus*, v současnosti přeložené do více než třiceti jazyků, považován za jednoho z nejvlivnějších intelektuálů 20. století. (Varisco, 2007, s. 21). Jeho teorie v důsledku proměnila podobu orientálních věd, což se neobešlo bez kritiky z řad akademické obce, zejména ostatních orientalistů. Hlavními argumenty proti správnosti Saidových tvrzení je jeho údajná selektivní práce s daty, zkreslování historických skutečností v neprospěch Západu, generalizování a redukce vědeckého bádání a touhy po poznání na akt agrese.

Častým terčem Saidových názorových oponentů je zúžení záběru jeho díla na francouzský a britský orientalismus a kolonialismus. Lewis (1982, s. 9) uvádí, že mezi největší centra orientálních studií už od 17. století patřilo Německo a další středoevropské země, bez nichž studium orientalismu postrádá smysl. Warraq (2007, s. 20) přitom Saida podezřívá z vědomého opomenutí německých orientalistů z důvodu neudržitelnosti jeho základní teze o propojenosti vědeckého bádání a koloniální expanze – Svatá říše římská ani Německé císařství neměly v oblasti Severní Afriky a Arabského poloostrova koloniální zájmy. Opomenutí vývoje v okolních státních útvarech, zejména v Osmanské říši a Persii, pak mělo mít za následek vytržení arabských studií z jejich historického a filologického kontextu (Lewis, 1982, s. 9). Podobně selektivní přístup byl Saidovi vytýkán také v případě výběru samotných orientalistů. Podle Warraqa (2007, s. 18) je možné Saidovo tvrzení, že Evropané se ve vztahu k Orientu vyjadřovali rasisticky a etnocentricky (Said, 2008, s. 232), snadno vyvrátit poukázáním na množství významných spisovatelů a orientalistů, kteří vyzdvihovali přínos islámu a nadřazovali kulturu Východu nad svou vlastní.

Kritici dále vyčítají Saidovi údajné překrucování historických faktů tak, aby korespondovaly s jeho tvrzeními, jako v případě chybně uvedeného rozsahu muslimských chalífátů a evropských koloniálních říší (Warraq, 2007, s. 13), nebo nepřesného popisu průběhu a výsledků Napoleonova egyptského tažení (Varisco, 2007, s. 78–89). Na příkladu zakladatele moderního Egypta, Muhammada Aliho Pashi, pak Warraq (2007, s. 15) ukazuje, že významnou roli v dějinách Blízkého východu hráli i orientální aktéři, kteří se aktivně podíleli na proměnách svého regionu a nebyli tak pouhou pasivní obětí západního imperialismu.

Podle Landowa (2002) je jedním z nejvíce kontroverzních Saidových tvrzení myšlenka, že veškerá snaha popsat a vědecky kategorizovat orientální společnosti je ve své podstatě akt agrese a útlaku. Lewis (1982, s. 17) považuje takovou redukci orientálního bádání za naprosto neadekvátní. Nedokáže totiž věrohodně vysvětlit zájem o oblast Blízkého východu již v dobách, kdy muslimský svět svou kulturní a vojenskou úroveň převyšoval evropské státy a představoval tak více hrozbu než cíl územní expanze. Představu o mocenské podstatě každého vědeckého bádání¹ podle Lewise (1982, s. 17) dále narušuje vysoká úroveň orientalistického výzkumu v evropských zemích bez koloniálních ambicí a minulosti.² Prohlášení západní zvědavosti a touhy po poznání za pouhou agresi je podle Warraqa (2007, s. 18) důsledkem Saidovy nenávisti k moderním vědeckým metodám a jejím výsledkům. Lewis (1982, s. 10) se domnívá, že Said nechápe, v čem spočívá vědecká metoda a považuje za absurdní, že by samotné zkoumání orientálních jazyků a kultury představovalo jakýkoli druh agrese nebo krádeže. Landow (2002) nerozporuje, že obrazy Orientu vytvořené orientalisty mohou mít neblahé politické následky, ale chápe tento problém jako obecný způsob, jak se jednotlivé společnosti vypořádávají s existencí odlišných kultur, nikoli jako něco unikátního pouze pro vztah Západu a Východu.

Kromě samotných tezí a koncepcí obsažených v knize *Orientalismus* se kritiky dočkaly také důsledky těchto teorií v akademické sféře i světovém dění. Pro Warraqa (2007, s. 11) představuje tón Saidova *Orientalismu* jistý druh „intelektuálního terorismu“,

¹ V anglicky psaných textech se používá výstižné slovní spojení „Knowledge is power“ (Vědění je moc).

² Potvrzením tohoto argumentu by mohly být např. úspěchy české egyptologie. Financování a rozvoj tohoto oboru probíhá již po desetiletí, ačkoli výzkumníky Českého egyptologického ústavu a Českou republiku obecně lze jen těžko podezřít z mocenských ambicí v této oblasti.

který se snaží přesvědčit čtenáře nikoli pomocí logických argumentů nebo historické analýzy, nýbrž obviňováním z rasismu, imperialismu a eurocentrismu. To pak ve svém důsledku údajně znemožňuje jakoukoli kritiku i samotné zkoumání islámu a blízkovýchodních zemí, kde přetrvává představa, že veškeré problémy jsou způsobené vnějšími nepřáteli (Warraq, 2017, s. 11). Přílišné zaměření na politické aspekty textů se pak podle Landowa (2002) má dít na úkor zkoumání jejich literárních a estetických kvalit.

1.3. Teorie orientalismu v audiovizuálních dílech

Analýza dokumentárních pořadů v této práci vychází z teorie orientalismu v audiovizuálních dílech, jak je představena v textech D. Uhera (Uher, 2008; Uher & Slaměnková, 2017). Uher na základě teorie orientalismu E. W. Saida a jeho kritika, G. P. Landowa, rozděluje orientalistické prvky v audiovizuálních dílech na ornamentální, negativní a pozitivní.

Ornamentální orientalismus se vyznačuje dekorativním až doplňkovým charakterem, reprezentuje formální, nikoliv obsahový aspekt orientalismu (Uher, 2008, s. 8). Použitím těchto ornamentálních prvků autoři sledují především zatraktivnění příběhu díla (Uher, 2008, s. 8). Tyto prvky tak mohou být používány bez hluboké znalosti kultury, ze které vychází, a mohou podléhat stereotypizaci (Vivien, 2017, s. 26). Často také může být několik různých prvků, původem z odlišných kultur, směřováno dohromady (Xiaoxuan, 2017, s. 24).

Podle Uhera chápal Said orientalismus jako „silně ideologizovaný obraz arabského světa očima Západu, který namísto aby Východ Západu přibližoval, jej Západu naopak vzdaluje.“ (Uher & Slaměnková, 2017, s. 8). Orientalismus má představovat nástroj pro ovládnutí Východu, který „samotným Východem pohrdá a nahlíží na orientální kultury a východní společnosti lidí jako na méněcenné.“ (Uher & Slaměnková, 2017, s. 8). Tento negativní orientalismus tak předkládá divákovi negativní obraz orientálních zemí, který zdůrazňuje kulturní odlišnosti a namísto vzájemného přibližování Východ od Západu vzdaluje (Uher & Slaměnková, 2017, s. 8).

Landow naproti tomu považuje Saidův pohled za příliš zpolitizovaný (Uher, 2008, s. 2). Způsob, jakým Západ nahlíží na Východ, chápe spíše jako obecný způsob, jakým se jednotlivé kultury vypořádávají s existencí kultur rozdílných (Mart et al., 2010, s. 371). Landow navíc odmítá Saidovo tvrzení, že samotné studium a poznání Orientu (např.

znalost jazyků, historie či společnosti jednotlivých asijských zemí) je projevem utlačování Východu (Mart et al., 2010, s. 371). Landowův pozitivní orientalismus k sobě jednotlivé kultury naopak přibližuje a nechápe zájem o ně nutně jako snahu si Orient podrobit, nýbrž zájem o něj probudit. (Uher a Slaměnková, 2017, s. 8).

2. Dokumentární film

Přívlastkem dokumentární, ve smyslu realistický či popisný, byly označovány první krátké filmy bratří Lumiérů (*Příjezd vlaku*, 1895; *Východ z továrny*, 1895). Pojem je tak spjat již se samotnými počátky dějin kinematografie (Štroblová, 2009, s. 98). Filmoví kritici pokládají za první opravdový dokument snímek *Nanuk – člověk primitivní* (*Nanook of The North*, 1922) Roberta Flahertyho. Debata o tom, co musí film splňovat, aby mohl být chápán jako dokument, od té doby zaměstnává odbornou i laickou veřejnost.³

2.1. Problematika vymezení dokumentárního přístupu

Dokumentární filmy jsou obecně chápány jako kategorie odlišná od filmů hraných,⁴ které tvoří z diváckého a ekonomického hlediska dominantní žánr filmové produkce. Při snaze o definici dokumentárního filmu vychází Nichols (2010, s. 27-30) z ustálených názorů diváků, že dokumenty vypovídají o realitě, vyprávějí o skutečných lidech a o tom, co se děje v reálném světě. Tyto představy je však možné snadno zpochybnit. I při co největší snaze o zachycení skutečnosti muselo veškeré dění na filmovém plátně nutně projít minimálně dvojnásobným filtrem – subjektivním pohledem filmaře, který vybírá, co a jak bude zaznamenávat, a zásahem ve střihně, kde se z natočeného materiálu sestavuje finální podoba filmového díla (Gauthier, 2004, s. 23). Objektiv kamery zaznamenává pouze určitou výseč skutečnosti, nelze tedy zaručit, že bychom vedle kamery viděli to samé, co se odehrává na filmovém plátně (Nichols, 2010, s. 15). Přítomnost kamery může mít navíc vliv na chování postav, o nichž je iluzorní představovat si, že nepodávají herecký výkon – pouze před kamerou více či méně věrně ztvárňují role, které zastávají i ve svých životech (Gauthier, 2004, s. 15). Na základě tohoto poznání by bylo možné dané kategorie zrelativizovat a prohlásit, že každý film je zároveň fikcí a dokumentem vypovídající o době svého vzniku, což je podle Gauthiera (2004, s. 10) pravda, avšak pouze pravda „jalová“, která znemožňuje další debatu o vztahu daného díla ke skutečnosti.

Přívlastek dokumentární se obvykle používá pro filmy, které se týkají světa, ve kterém žijeme, nikoli světa fikčního. Vždy se však přitom jedná o reprezentaci reality, nikoli její věrnou kopii (Nichols, 2010, s. 54). Za takovou kopii je možné považovat

³ V českém prostředí tuto debatu v poslední době opět rozvířil např. film *Svět podle Daliborka* režiséra Víta Klusáka, ve kterém jsou některé scény zpětně rekonstruovány a následně vydávány za autentické.

⁴ V anglickém jazyce se pro tyto kategorie používají termíny *fiction a non-fiction*.

například nesestříhaný záznam z dopravní kamery, který přesně vypovídá o dopravní situaci v dané lokalitě. Dokumentární film však skutečnost tvůrčím způsobem zpracovává. Při tomto zpracování je klíčové navození dojmu autentičnosti tak, aby divák nic nevyrušovalo z představy, že viděné odpovídá reálnému. Důvěra diváka v pravdivost viděného je zásadní pro to, aby byl snímek považován za dokumentární (Gauthier, 2004, s. 43). Dokument by měl vypovídat o světě s úctou vůči známým faktům a poskytovat ověřitelné důkazy, překrucováním či pozměňováním reality riskuje svůj status dokumentárního filmu (Nichols, 2010, s. 27-28). Ačkoli hranice mezi hraným a dokumentárním filmem nemusí být vždy patrná, Gauthier (2004, s. 12-13) uvádí jeden nepřekročitelný rozdíl mezi oběma přístupy – v případě hraných filmů je smrt postav pouze zinscenovaná. Z tohoto důvodu nás jako diváky nepřekvapí, potkáme-li na ulici herce, který na filmovém plátně zemřel. V případě dokumentárního filmu by však takové setkání vedlo k okamžité diskreditaci výpovědní hodnoty daného snímku.

2.2. Definice dokumentárního filmu

S přihlédnutím k výše nastíněným problémům při vymezení dokumentárního přístupu definuje Nichols dokumentární film takto: „Dokumentární film vypráví o situacích a událostech týkajících se skutečných lidí (sociálních herců), kteří nám představují sami sebe v příbězích, jež nám přibližují věrohodnou představu o zobrazovaných životech, situacích a událostech či pohled na ně. Specifické hledisko filmového tvůrce nevytváří fikční alegorii, ale spíše zprostředkovává přímý vhled do žitého světa.“ (Nichols, 2010, s. 34). V souladu s touto definicí je možné dokumentární filmy rozpoznat na základě tří skutečností: reprezentují svou zvukovou a obrazovou složkou již existující žitý svět, spoléhají na sociální herce, kteří představují sami sebe, a mohou vytvářet složité vztahy vyplývající z interakce filmaře se sociálními herci (Nichols, 2010, s. 160-161). Gauthier přichází s obdobnou definicí, ve které klade zvláštní důraz na absenci předem připraveného scénáře, který by byl již na počátku natáčení pevně daný: „Existuje kategorie filmového umění, která se obejde bez herců, profesionálních i amatérských, nebo spíše v níž jednotlivé postavy spontánně nebo pod něčím vedením hrají samy sebe, která se obejde bez nepravých kulis, přírodních i studiových, bez románové zápletky, to znamená zápletky, která je cizí prožité zkušenosti filmového štábu v přípravných fázích i během samotného natáčení.“ (Gauthier, 2004, s. 44). Tyto definice přitom nelze

chápat jako neměnné, vyčerpávající a bez výhrad platné pro každý film označovaný jako dokumentární. Představují spíše kvality teoretického ideálního dokumentu, které mohou konkrétní filmy v různé míře naplňovat.

2.3. Kategorizace dokumentárního filmu

Dokumentární filmy je možné dále kategorizovat podle několika kritérií. Nichols (2010, s. 50-51) rozlišuje šest hlavních modů dokumentární filmové tvorby: poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní a performativní modus.⁵ Toto rozdělení popisuje různé způsoby filmové řeči na základě jejich kinematografických vlastností. U většiny dokumentárních filmů lze vysledovat jeden dominantní modus spolu se záběry, které spadají do odlišných kategorií. Druhou linii klasifikace lze určit na základě podobnosti s již existujícími modely non-fikční literatury (Nichols, 2010, s. 163). Podobně jako mnoho hraných filmů vzniká na základě románových předloh, je možné vysledovat podobu dokumentárních filmů s knižními deníky, biografiemi, eseji či cestopisy.⁶ Podle druhu modelu a převládajícího modu lze popsat strukturu jakéhokoli dokumentárního filmu, přičemž tyto klasifikace se vzájemně doplňují.

Způsob členění podle jednotlivých os, jak jej uvádí Gauthier (2004, s. 335–336), se na problematiku kategorizace dokumentárních filmů dívá z perspektivy vědomé autorovy volby námětu a technických prostředků.⁷ Nepřeberné množství kombinací těchto pěti aspektů je možné podle míry příbuznosti s filmy typu A-B-C-D-E či Aa-Ba-Ca-Da-Ea zařadit do dvou hlavních skupin jako *dokumentární filmy pohledu* a *reflexivní dokumentární filmy*. Pro *dokumentární filmy pohledu* je typické zaměření na konkrétního člověka či společenství, ověřování filmařových hypotéz v terénu a dokumentace daného subjektu po delší čas, přičemž konečný výsledek tohoto natáčení je nejistý. *Reflexivní dokumentární filmy* zpravidla více čerpají z již dříve natočeného materiálu, přičemž natáčení nového materiálu není pro hlavní kostru příběhu rozhodující. Tento typ dokumentárního filmu tak spíše používá sestříhaný filmový materiál k podpoře své vize.

⁵ Viz příloha č. 1.

⁶ Viz příloha č. 2.

⁷ Viz příloha č. 3.

II. Výzkumná část

3. Metodologie

Metodou použitou pro identifikaci orientalizujících prvků v dokumentárním pořadu *Hledání ztracených světů* a v 8. - 12. díle dokumentární série *Trabantem z Austrálie do Asie* je analýza zvukové, obrazové a obsahové složky daných pořadů. Pro snazší orientaci ve zkoumaném materiálu je pro každý díl sestaven samostatný korpus, členěný podle jednotlivých scén. V korpusu je uvedena veškerá hudba obsažená ve zvukové stopě spolu s obrazy, promluvami a ději, které lze na základě teorie orientalismu v audiovizuálních dílech považovat za projevy negativního, pozitivního či ornamentálního orientalismu. V případě, že daná scéna neobsahuje hudební stopu ani prvek zobrazující Indonésii pozitivním či negativním způsobem, zůstává poslední sloupec tabulky korpusu prázdný. Oba pořady jsou kvůli přesnějšímu pochopení dění na obrazovce a jeho účinku na diváka klasifikovány na základě teorií dokumentárního filmu. Prvky zařazené do korpusu jsou následně analyzovány z hlediska četnosti výskytu ve zkoumaných pořadech. Závěrem jsou popsány důvody zařazení jednotlivých prvků do korpusu a podstata jejich orientalizujícího vyznění.

Hudební složka obou pořadů je klasifikována na základě použitých hudebních nástrojů a jejich zakotvení v rámci světových hudebních tradic. Pro přesnější identifikaci autorů a interpretů skladeb byly veškeré nahrávky analyzovány aplikacemi na automatické rozpoznávání hudby *Shazam* a *BeatFind*. Identifikované projevy negativního a pozitivního orientalismu jsou popsány v kontextu teorie orientalismu a literatury zabývající se indonéskými reáliemi. V případě negativního orientalismu konkrétní prvek koresponduje s minimálně jedním ze čtyř hlavních dogmat orientalismu podle E. W. Saida. Samotný fakt, že je určité chování označeno jako projev negativního orientalismu přitom nevypovídá o tom, nakolik je toto zobrazení pravdivé, ve smyslu odpovídající realitě.⁸ Pro chápání určitého jevu jako pozitivního orientalismu je třeba, aby daný prvek odpovídal snaze o vzbuzení zájmu o odlišné kultury a jejich vzájemnému přiblížení se

⁸ Said (2008, s. 378) uvádí, že cílem jeho knihy není nahradit chybná tvrzení o Arabech novými, lepšími pravdami. To, co jej zajímá, jsou orientalisty vytvořené konstrukce a jejich politické důsledky.

tak, jak chápal přínos orientálních věd G. P. Landow. Určujícím kritériem pro chápání určité části audiovizuálního díla jako ornamentálního orientalismu je mísení prvků z různých kultur bez přímé spojitosti s Indonésií.

Autor práce během svého výzkumu pracoval s následujícími hypotézami:

1. Indonésie je v obou zkoumaných dílech popsána faktograficky správně.
2. Pořady obsahují orientalizující pohled na Indonésii a její obyvatele, tvůrci kladou důraz na odlišnosti mezi „naším“ a „jejich“ způsobem života a dopouští se generalizací.
3. Pořady zobrazují Indonésii jako turisticky atraktivní destinaci, jejíž obyvatelé se k návštěvníkům z cizích zemí chovají přátelsky.

Za první z těchto hypotéz stojí předpoklad, že finanční rozpočet, který umožnil přesun štábů a natáčení ve vzdálené zemi, tvůrcům zároveň postačoval k důkladnému obeznámení s faktografickými informacemi ohledně navštívené destinace. Druhá z hypotéz vychází z představy, že zdůrazňování vzájemných odlišností je divácky více zajímavé než scény zobrazující, v čem jsou Indonésané Evropanům podobní. Poslední hypotéza se zakládá na předpokládané vyšší atraktivnosti turistických destinací a přírodních krás země ve srovnání se záběry běžných lokací.

4. Korpus Hledání ztracených světů

4.1. Úvodní scéna

Scéna	Čas	Prvek
1. Úvod	0:00:00 – 0:00:37	1. Nahrávka 1: flétna, xylofon, klávesy
2. Mapa	0:00:37 – 0:00:44	2. Nahrávka 2: kytara, bubínky, gongy

4.2. Střední Jáva – 1. díl

Scéna	Čas	Prvek
3. Přistání	0:00:44 – 0:01:28	1. Nahrávka 3: zvonky, bubínky, kytara, klavír, klávesy
4. Svatyně	0:01:28 – 0:01:44	1. Opuštěnost místa
5. Představení Jávy	0:01:44 – 0:02:36	1. Nahrávka 4: kytara, klávesy, zvonkohra
6. Přelidněná Yogyakarta	0:02:36 – 0:03:42	1. Nahrávka 5: gongy 2. Nahrávka 6: bicí, baskytara, klávesy, sitár
7. Jízda na <i>becaku</i> ⁹	0:03:42 – 0:06:54	1. Nahrávka 7: country kytara 2. Vlídne přijímání cizinců 3. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 4. Zkoušení exotického povolání 5. Nižší cenová hladina v Indonésii
8. Batiková dílna	0:06:54 – 0:11:09	1. Nahrávka 8: sólová akustická kytara 2. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 3. Zaostalé pracovní podmínky 4. Zkoušení exotického povolání
9. Náměstí Alun-alun selatan	0:11:09 – 0:14:10	1. Nahrávka 9: <i>dangdut</i> ¹⁰ (Ria Amelia – Kasih Sekejab) 2. Nahrávka 9: <i>dangdut</i> (Ria Amelia – Kasih Sekejab) 3. Nahrávka 10: <i>dangdut</i> (Ria Amelia – SMS)

⁹ Tradiční dopravní prostředek, podobný indické rikše.

¹⁰ Synkretický hudební styl původem s Indonésie, kombinující prvky západní populární hudby, indické filmové hudby a indonéských hudebních tradic.

10. Chrám Borobudur	0:14:10 – 0:16:04	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 11: vokální <i>world music</i> (Yungchen Lhamo – Ngak Pai Metog) 2. Opuštěnost místa 3. Nahrávka 12: indický sitár (Anoushka Shankar – Prayer In Passing)
11. Chrám Prambanan	0:16:04 – 0:16:46	<ol style="list-style-type: none"> 1. Náboženská tolerance
12. Noční život	0:16:46 – 0:17:25	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 13: metalofony, sitár 2. Terénní nahrávka 1: kytara, zpěv
13. Stínové divadlo <i>wayang kulit</i> ¹¹	0:17:25 – 0:19:06	<ol style="list-style-type: none"> 1. Terénní nahrávka 2: javánský <i>gamelan</i> 2. Náboženská tolerance 3. Úcta Indonésanů k tradicím
14. Dílna na výrobu gongů	0:19:07 – 0:21:40	<ol style="list-style-type: none"> 1. Zaostalé pracovní podmínky 2. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 3. Zkoušení exotického povolání
15. <i>Warung</i> ¹²	0:21:40 – 0:22:57	<ol style="list-style-type: none"> 1. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 2. Zmatenost Indonésanů 3. Nižší hygienické standardy 4. Nižší cenová hladina v Indonésii
16. Chrámy Candi Ceto a Candi Sukuh	0:22:57 – 0:25:25	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 14: zpěv, sitár (Singers of the Art of Living – Lingashtakam) 2. Náboženská tolerance 3. Vlídne přijímání cizinců
17. Závěrečné titulky	0:25:25 – 0:25:55	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 15: klavír, kytara, symfonický orchestr (The Cinematic Orchestra – Exodus)

¹¹ Tradiční javánské loutkové divadlo, zapsané na seznamu mistrovských děl ústního a nehmotného dědictví lidstva UNESCO. Během představení diváci sledují nasvícené plátno, na které loutkovodič *dalang* promítá stíny loutek vyrobených z bývolí kůže.

¹² Obecný název pro indonéské restaurační zařízení rodinného typu.

4.3. Východní Jáva – 2. díl

Scéna	Čas	Prvek
18. Představení Východní Jávy	0:00:45 – 0:02:00	<ol style="list-style-type: none"> 1. Opuštěnost místa 2. Nahrávka 4: kytara, klávesy, zvonkohra
19. Čajová plantáž	0:02:00 – 0:07:00	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 8: sólová akustická kytara 2. Zkoušení exotického povolání 3. Zaostalé pracovní podmínky 4. Vlídne přijímání cizinců 5. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 6. Nižší hygienické standardy 7. Nižší cenová hladina v Indonésii 8. Nahrávka 16: klávesy, kytara
20. Dopravní problém	0:07:00 – 0:08:03	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ochota Indonésanů pomoci 2. Nahrávka 17: pouťová hudba (Nele Karajlic – Long Vehicle) 3. Zmatenost Indonésanů
21. Cesta do vesnice	0:08:03 – 0:09:01	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 7: country kytara
22. Tankování benzínu	0:09:01 – 0:10:41	<ol style="list-style-type: none"> 1. Zaostalé pracovní podmínky 2. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 3. Ochota Indonésanů pomoci
23. Vesnice	0:10:41 – 0:11:54	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 18: sitár, funková rytmika (Indian Vibes – Mathar) 2. Faktografická nepřesnost (Říše Majapahit nebyla větší než současná Indonésie.)
24. Pole a sopky	0:11:54 – 0:13:03	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 19: sitár, bubny (The Thievery Corporation – Within You Without You) 2. Zaostalé pracovní podmínky
25. Ochutnávka <i>bakso</i> ¹³ knedlíčků	0:13:03 – 0:15:42	<ol style="list-style-type: none"> 1. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 2. Zmatenost Indonésanů 3. Nahrávka 20: klasická kytara latin

¹³ Masový knedlíček *bakso* je jedním z nejoblíbenějších druhů pouličního občerstvení v Indonésii. Prodává se jednak samostatně, nebo také s hovězím vývarem a rýžovými nudlemi.

26. Cesta ke kaldeře Tengger	0:15:42 – 0:16:37	1. Nahrávka 21: country kytary (Tommy Emanuel – Countrywide)
27. Kaldera Tengger	0:16:37 – 0:18:49	1. Nahrávka 22: rychlý <i>gamelan</i> (Gamelan Pacifica – Opening) 2. Opuštěnost místa 3. Nahrávka 23: rock (The Rolling Stones – Wild Horses)
28. Sopka Bromo	0:18:49 – 0:20:32	1. Opuštěnost místa 2. Nahrávka 24: pomalý <i>gamelan</i> (Gamelan Pacifica – In A Landscape)
29. Chrám a náboženství	0:20:32 – 0:21:33	1. Nahrávka 25: filmová hudba (The Cinematic Orchestra – Arrival Of The Birds)
30. Tenggerský ¹⁴ rituál	0:21:33 – 0:24:46	1. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 2. Zmatenost Indonésanů 3. Terénní nahrávka 3: rituální hudba
31. Trajekt, závěrečné titulky	0:24:46 - 0:26:05	1. Nahrávka 22: rychlý <i>gamelan</i> (Gamelan Pacifica – Opening)

¹⁴ Označení pro obyvatele vesnic v okolí kaldery sopky Tengger. Tenggerové na rozdíl od většiny obyvatel Jávy vyznávají převážně hinduismus.

4.4. Bali – 3. díl

Scéna	Čas	Prvek
32. Představení Bali	0:00:45 – 0:01:55	1. Nahrávka 4: kytara, klávesy, zvonkohra
33. Opičí les	0:01:52 – 0:02:57	1. Nahrávka 26: flétna, <i>gamelan</i> , buben (Degung orchestra – Sabilulungan)
34. Rýžová pole Jatiluwih	0:02:57 – 0:05:12	1. Nahrávka 27: kytara, klávesy (Ian Ritchie – Lace maker) 2. Nahrávka 28: klavír, <i>woodblocks</i> , gongy (See New Project – My Paradise)
35. Práce na rýžovém poli	0:05:12 – 0:06:30	
36. Chránový komplex Pura Besakih	0:06:30 – 0:08:21	1. Nahrávka 29: Flétna, <i>gamelan</i> , buben (Degung orchestra – Ngantosan) 2. Nahrávka 22: rychlý <i>gamelan</i> (Gamelan Pacifica – Opening)
37. Modlitba v chrámu	0:08:21 – 0:09:12	1. Nahrávka 24: pomalý <i>gamelan</i> (Gamelan Pacifica – In A Landscape)
38. Řezbářská dílna	0:09:12 – 0:11:57	1. Nahrávka 30: zvonkohra, klávesy (Jacob Shea & Jasha Klebe – Early Morning Fog) 2. Zkoušení exotického povolání
39. Balijský dům	0:11:57 – 0:15:10	1. Nahrávka 31: klavír, gongy, flétna (See New Project – Peace Moment In Life)
40. Tradiční pokrm <i>babi guling</i>	0:15:11 – 0:17:09	1. Nahrávka 32: kytara, gongy, flétna (Doré – The Clear Moring @ Jatiluwih) 2. Zkoušení exotického povolání 3. Oslovování Indonésanů v českém jazyce
41. Trh	0:17:09 – 0:18:21	
42. Balijské obětiny	0:18:21 – 0:19:13	1. Nahrávka 33: <i>gamelan</i> , buben (Suara Parahiangan – Colenak)

43. Balijský rituál	0:19:13 – 0:24:59	<ol style="list-style-type: none"> 1. Terénní nahrávka 4: zvonkohra 2. Terénní nahrávka 5: balijský <i>gamelan</i> 3. Terénní nahrávka 6: balijský <i>gamelan</i>
44. Zhodnocení Bali, závěrečné titulky	0:24:46 - 0:25:42	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 34: flétna, klavír, zvonkohra (See New Project – Smooth Touch) 2. Vlídne přijímání cizinců

4.5. Komodo a Flores – 4. díl

Scéna	Čas	Prvek
45. Představení Floresu a NP Komodo	0:00:45 – 0:01:04	1. Faktografická nepřesnost (Varani nejsou poslední potomci dinosaurů.)
46. Přístav Labuan Bajo	0:01:04 – 0:01:47	1. Nahrávka 4: kytara, klávesy, zvonkohra
47. Vyplutí z přístavu	0:01:47 – 0:02:34	1. Nahrávka 7: country kytara
48. Plavba na ostrov Rinca	0:02:34 – 0:04:01	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 31: klavír, gongy, flétna (See New Project – Peace Moment In Life) 2. Vlídne přijímání cizinců
49. Ostrov Rinca	0:04:01 – 0:06:53	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 25: filmová hudba (The Cinematic Orchestra – Arrival Of The Birds) 2. Opuštěnost místa 3. Nahrávka 35: filmová hudba (John Williams – Theme From Jurassic Park)
50. Setkání s varany	0:06:43 – 0:09:20	
51. Záběry varanů	0:09:20 – 0:10:26	1. Nahrávka 25: filmová hudba (The Cinematic Orchestra – Arrival Of The Birds)

52. Vesnice na ostrově Komodo	0:10:26 – 0:12:51	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 36: flétna, kytara, bicí (Ranga Pae – Uhane Nui) 2. Nahrávka 32: kytara, gongy, flétna (Doré – The Clear Moring @ Jatiluwih)
53. Cesta přes Flores	0:12:51 – 0:14:00	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 37: country kytary, bicí (Phill & Tommy Emanuel – Bendin’It)
54. Bojový tanec <i>caci</i> ¹⁵	0:14:00 – 0:16:24	<ol style="list-style-type: none"> 1. Terénní nahrávka 7: gongy, bubny
55. Výroba pálenky <i>arak</i> ¹⁶	0:16:24 – 0:18:38	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nižší hygienické standardy 2. Zaostalé pracovní podmínky
56. Cesta do vesnice Wae rebo	0:18:38 – 0:20:41	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 37: country kytary, bicí (Phill & Tommy Emanuel – Bendin’It) 2. Nahrávka 38: country kytara (Steve Pulvers – Take Me Home, Country Roads)
57. Příprava kávy	0:20:41 – 0:21:52	<ol style="list-style-type: none"> 1. Zkoušení exotického povolání
58. Tradiční dům	0:21:52 - 0:22:56	
59. Noc a ráno v tradiční vesnici	0:22:56 - 0:24:29	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 39: xylofon, kytara, buben (Goran Bregović – Old Home Movie)
60. Odchod z vesnice, závěrečné titulky	0:24:29 – 0:25:25	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nahrávka 15: klavír, kytara, symfonický orchestr (The Cinematic Orchestra – Exodus)

¹⁵ Bojový tanec floreského etnika Manggarai, při kterém se dva bojovníci za doprovodu hudby střídavě snaží zasáhnout pomocí biče.

¹⁶ Arak je obecné označení pro tradiční indonéskou pálenku. Základní surovina se liší podle místa původu, na ostrově Flores pro výrobu používají plody dvou druhů palm.

4.6. Sumba – 5. díl

Scéna	Čas	Prvek
61. Představení Sumby	0:00:45 – 0:01:14	1. Faktografická nepřesnost (Snaha misionářů nevyšla naprázdno.)
62. Vesnice a příchod na pasolu ¹⁷	0:01:14 – 0:01:42	1. Nahrávka 4: kytara, klávesy, zvonkohra
63. Představení pasoly	0:01:42 – 0:03:34	1. Faktografická nepřesnost (Indonéština nevznikla až po 2. sv. válce.) 2. Divokost obyvatel Sumby
64. <i>Pasola</i>	0:03:34 – 0:06:14	
65. Krajina	0:06:14 – 0:06:52	1. Nahrávka 31: klavír, gongy, flétna (See New Project – Peace Moment In Life)
66. Sklizení rýže	0:06:52 – 0:08:46	1. Zkoušení exotického povolání 2. Zaostalé pracovní podmínky 3. Vlídne přijímání cizinců
67. Nákup betelového sousta ¹⁸	0:09:20 – 0:10:26	1. Nižší hygienické standardy
68. Návštěva vesnice	0:10:26 – 0:11:15	1. Nahrávka 28: klavír, woodblocks, gongy (See New Project – My Paradise)
69. Sumbánský tradiční dům	0:11:15 – 0:12:51	1. Nahrávka 38: country kytara (Steve Pulvers – Take Me Home, Country Roads)
70. Zevlování na zápraží	0:12:51 – 0:14:10	1. Faktografická nepřesnost (Strunný nástroj <i>dungga</i> chybně pojmenován jako <i>kytara dangdut</i> .) 2. Zkoušení exotického povolání 3. Terénní nahrávka 8: nástroj <i>dungga</i>
71. Vesnické hrobky	0:14:10 – 0:15:14	1. Nahrávka 32: kytara, gongy, flétna (Doré – The Clear Moring @ Jatiluwih) 2. Nižší hygienické standardy

¹⁷ Sumbánský rituál, při kterém se dvě skupiny bojovníků na koních snaží navzájem zasáhnout dřevěnými oštěpy

¹⁸ Betelové sousto je tradiční návyková látka rozšířená v Jižní a Jihovýchodní Asii, tvořená listem pepřovníku betelového, ořškem arekové palmy a hašeným vápnem.

72. Škola	0:15:14– 0:16:59	1. Nižší cenová hladina v Indonésii 2. Nahrávka 40: Solo piano
73. Praní prádla	0:16:59 – 0:18:12	1. Nižší hygienické standardy
74. Pohřeb na ostrově Sumba	0:18:12 - 0:21:21	1. Terénní nahrávka 9: sumbánské gongy 2. Nižší hygienické standardy 3. Divokost obyvatel Sumbi 4. Vlídne přijímání cizinců
75. Obětování zvířat	0:21:21 - 0:23:44	1. Divokost obyvatel Sumbi
76. Závěr pohřbu	0:23:44 – 0:25:02	
77. Letiště, titulky	0:25:02 – 0:26:09	1. Nahrávka 15: klavír, kytara, symfonický orchestr (The Cinematic Orchestra – Exodus)

4.7. Alorské souostroví – 6. díl

Scéna	Čas	Prvek
78. Přílet na letiště	0:00:45 – 0:01:12	
79. Představení Alorského souostroví	0:01:12 – 0:01:45	1. Nahrávka 4: kytara, klávesy, zvonkohra
80. Dopravní prostředek <i>bemo</i> ¹⁹	0:01:45 – 0:04:04	1. Nahrávka 6: bicí, baskytara, klávesy, sitár 2. Nahrávka 7: country kytara 3. Nahrávka 9: <i>dangdut</i> (Ria Amelia – Kasih Sekejab)
81. Cesta lodí	0:04:04 – 0:06:54	1. Nahrávka 21: country kytary (Tommy Emanuel – Countrywide) 2. Nahrávka 38: country kytara (Steve Pulvers – Take Me Home, Country Roads)
82. Rybaření	0:06:54 – 0:10:56	1. Nahrávka 41: jazzová kytara (T. Emmanuel & Jim Nichols – I'll See You In My Dreams) 2. Nahrávka 28: klavír, xylofon, gongy (See New Project – My Paradise)
83. Výroba štěrku	0:10:56 – 0:12:10	1. Zaostalé pracovní podmínky
84. Cesta do hotel	0:12:10 – 0:12:36	1. Nahrávka 37: country kytary, bicí (Phill & Tommy Emanuel – Bendin' It)
85. Návštěva kostela	0:12:36 – 0:13:50	1. Terénní nahrávka 10: <i>worship</i> ²⁰ hudba
86. Tropický déšť	0:13:50 – 0:15:07	1. Nahrávka 39: xylofon, kytara, buben (Goran Bregović – Old Home Movie)
87. Cesta na korbě nákladního auta	0:15:07 – 0:15:35	1. Nahrávka 36: flétna, kytara, bicí (Ranga Pae – Uhane Nui)

¹⁹ Označení pro mikrobus zajišťující přepravu v indonéských městech.

²⁰ Moderní sakrální hudba, žánrově vycházející z rockových a popových postupů. *Worship* je populární především v protestantských církvích.

88. Areková palma	0:14:10 – 0:17:12	1. Nahrávka 42: steel kytara (Tommy Emmanuel – Canadian sunset) 2. Oslovování Indonésanů v českém jazyce
89. Vesnice Takpala	0:17:12– 0:18:00	1. Nahrávka 43: woodblocks, kytara, bas (Ranga Pae – Gravity)
90. Ochutnávka betelového sousta	0:18:00– 0:19:56	
91. Bubny <i>moko</i> ²¹	0:18:12 - 0:21:22	1. Terénní nahrávka 11: bubny <i>moko</i> 2. Zkoušení exotického povolání
92. Příprava k tanci	0:21:22 - 0:22:47	1. Oslovování Indonésanů v českém jazyce
93. Tanec <i>lego-lego</i>	0:22:47 – 0:24:42	1. Terénní nahrávka 12: zpěv k tanci <i>lego-lego</i> 2. Terénní nahrávka 13: gongy 3. Vlídne přijímání cizinců 4. Faktografická nepřesnost (Komerční představení je vydáváno za autentický zážitek.)
94. Závěr, titulky	0:24:42 – 0:26:06	1. Nižší cenová hladina v Indonésii 2. Úcta Indonésanů k tradicím 3. Vlídne přijímání cizinců 4. Nahrávka 15: klavír, kytara, symfonický orchestr (The Cinematic Orchestra – Exodus)

²¹ Bronzové bubny používané obyvateli ostrova Alor.

5. Korpus Trabantem z Austrálie do Asie

5.1. Úvodní scéna

Scéna	Čas	Prvek
95. Znělka a mapa	0:00:00 – 0:00:52	1. Nahrávka 44: Znělka (Wohnout – Trrrabant)

5.2. Vztekla bohyně - 9. díl

Scéna	Čas	Prvek
96. Rekapitulace 8. dílu	0:00:52 – 0:01:15	
97. Příjezd k hranicím	0:01:15 – 0:01:49	1. Faktografická nepřesnost (Indonésie nemá pouze dva pozemní hraniční přechody.) 2. Vlídne přijímání cizinců
98. Pasová kontrola	0:01:49 – 0:02:12	1. Nahrávka 45: soul (bicí, baskytara) 2. Vlídne přijímání cizinců
99. Zvědavost Indonésanů	0:02:12 – 0:02:39	1. Oslovování Indonésanů v českém jazyce 2. Zvědavost Indonésanů
100. Tankování benzínu	0:02:39 – 0:03:18	1. Zvědavost Indonésanů 2. Nahrávka 46: rock (The Palermo Surf Experience – Shake’N’Fake)
101. Cesta do vesnice	0:03:18 – 0:03:40	1. Nahrávka 46: rock (The Palermo Surf Experience – Shake’N’Fake)
102. Tradiční domy	0:03:30 – 0:04:37	1. Neúcta účastníků výpravy k tradicím 2. Oslovování Indonésanů v českém jazyce
103. Oprava trabantů 1	0:04:37 – 0:07:39	1. Nahrávka 47: zkreslená elektrická kytara 2. Zvědavost Indonésanů
104. Kontakty s místními obyvateli	0:07:39 – 0:09:21	1. Terénní nahrávka 14: kytara, kazoo (Stand By Me) 2. Vlídne přijímání cizinců
105. Odvšivení	0:09:21 – 0:10:06	
106. Nalodění	0:10:06 – 0:11:45	1. Kruté zacházení se zvířaty 2. Nahrávka 48: mandolína, kytara

107. Plavba	0:11:45 – 0:12:30	1. Zvědavost Indonésanů
108. Ochutnávka kokosů	0:12:30 – 0:14:00	1. Nahrávka 49: rocková kapela 2. Nahrávka 50: violoncello, fagot 3. Zkoušení exotického povolání
109. Ochutnávka zmrzliny	0:14:00 – 0:14:39	1. Nahrávka 51: pop rock (McCadden & Ridge – Dowarchoowant)
110. Ochutnávka kaka	0:14:39 – 0:15:45	1. Nahrávka 52: folk rock (X-Ray Dog – Bury the Bone)
111. Záběry pláže Koka	0:15:45 – 0:16:18	1. Nahrávka 53: indický hip-hop (Cavendish Music – Bhangra Bang)
112. Pláž Koka	0:16:18 – 0:17:11	1. Terénní nahrávka 15: kytary, zpěv (Hoši od pláže Koka)
113. Nemocnice	0:17:11 – 0:18:19	1. Nižší hygienické standardy 2. Vlídne přijímání cizinců 3. Nahrávka 54: klarinet
114. Cesta do hor	0:18:19 – 0:18:42	1. Nahrávka 55: hard rock
115. Nocování v horách	0:18:42 – 0:19:42	1. Terénní nahrávka 16: kytara, zpěv
116. Probuzení, sopka Kelimutu	0:19:42 – 0:20:54	1. Nahrávka 47: zkreslená elektrická kytara 2. Nahrávka 56: flétna, klávesy
117. Půjčení motorky	0:20:54 – 0:21:45	1. Vlídne přijímání cizinců 2. Nahrávka 54: klarinet 3. Nahrávka 57: big band (Hollywood Film Music Orchestra – Jetsetter)
118. Oprava trabantů 2	0:21:45 – 0:23:57	1. Zaostalé pracovní podmínky 2. Nižší hygienické standardy
119. Palírna araku	0:23:57 – 0:25:20	1. Nižší hygienické standardy 2. Zaostalé pracovní podmínky 3. Nahrávka 50: violoncello, fagot
120. Benzinová pumpa	0:25:20 – 0:25:38	1. Zaostalé pracovní podmínky 2. Vlídne přijímání cizinců 3. Nahrávka 50: violoncello, fagot
121. Selhání brzd	0:25:38 – 0:27:25	

5.4. Z dílny do nemocnice - 10. díl

Scéna	Čas	Prvek
122. Rekapitulace 9. dílu	0:00:52 – 0:01:16	1. Nahrávka 58: klavír, tleskání, kytara
123. Oprava trabantů 3	0:01:16 – 0:05:08	1. Terénní nahrávka 17: kytara, zpěv, kazoo
124. Zastávka ve <i>warungu</i>	0:05:08 – 0:05:49	1. Nižší hygienické standardy
125. Indonéska nemocnice	0:05:49 – 0:08:10	1. Faktografická nepřesnost (posunutý význam přeloženého textu) 2. Zaostalé pracovní podmínky
126. Cesta, plavba trajektem	0:08:10 – 0:09:01	1. Nahrávka 59: smyčce pizzicato 2. Nahrávka 60: punková kapela
127. Stánek se solí	0:09:01 – 0:09:54	1. Oslovování Indonésanů v českém jazyce
128. Těžba soli	0:09:54 – 0:10:22	1. Zaostalé pracovní podmínky
129. <i>Warung bakso</i>	0:10:22 – 0:11:13	
130. Buvolí závody	0:11:13 – 0:12:54	1. Terénní nahrávka 18: reprodukováný zpěv 2. Nahrávka 61: banjo, housle, kytara 3. Zkoušení exotického povolání 4. Nahrávka 61: banjo, housle, kytara
131. Pole s tabákem	0:12:54 – 0:13:18	
132. Škola <i>Kintari</i> ²²	0:13:18 – 0:14:27	1. Terénní nahrávka 19: dětský zpěv (Indonéska hymna)
133. Oslavy nezávislosti	0:14:27 – 0:15:05	
134. Balijské chrámy	0:15:05 – 0:15:56	1. Zkoušení exotického povolání 2. Terénní nahrávka 20: gamelan

²² Škola české organizace *Kintari*, působící v oblasti vzdělávání na indonésckém ostrově Lombok.

135. Okolí sopky Batur, nehoda	0:15:56 – 0:17:07	1. Nahrávka 62: flétna, perkuse
136. Žehnání trabantům	0:17:07 – 0:18:35	1. Terénní nahrávka 21: mantra, zvonek
137. Oprava trabantů 4	0:18:35 – 0:19:18	
138. Trajekt na Jávu	0:19:18 – 0:20:08	1. Nahrávka 63: rock (The Palermo Surf Experience – Run Run Retard)
139. Dopravní zácpa	0:20:08 – 0:20:56	
140. Cesta na sopku Ijen	0:20:56 – 0:23:02	1. Nahrávka 64: rock (The Palermo Surf Experience – Silence Is Violence)
141. Kráter sopky Ijen	0:23:02 – 0:26:50	1. Nahrávka 65: <i>dilruba</i> ²³ , klávesy 2. Zaostalé pracovní podmínky 3. Zkoušení exotického povolání 4. Nižší cenová hladina v Indonésii 5. Nahrávka 65: <i>dilruba</i> , klávesy
142. Zhodnocení výletu do kráteru	0:26:50 – 0:27:21	

²³ *Dilruba* je indický strunný hudební nástroj. Na rozdíl od příbuzného sitáru se ke hře používá smyčec.

5.5. V pasti - 11. díl

Scéna	Čas	Prvek
143. Rekapitulace 10. dílu	0:00:52 – 0:01:22	1. Nahrávka 66: progresivní rock
144. Ráno pod sopkou Ijen	0:01:22 – 0:02:15	1. Nahrávka 67: pop rock (McCadden & Ridge – Galaxy) 2. Zvědavost Indonésanů
145. Cesta ze sopky	0:02:15 – 0:02:43	1. Nahrávka 47: zkreslená elektrická kytara
146. Ochutnávka ovoce <i>durian</i>	0:02:43 – 0:03:39	1. Nahrávka 68: rock
147. Oprava trabantů 5	0:03:39 – 0:04:30	1. Nahrávka 69: ukulele, kytara, buben (Songs To Your Eyes – Lazy Stroll)
148. Cesta, nákup samolepek	0:04:30 – 0:05:35	1. Nahrávka 70: klávesy, kytara, step (Adam Gubman – Wait For It pt. 1) 2. Nahrávka 71: punk (Adam Gubman – Wait For It pt. 2)
149. Indonéské motorky	0:05:35 – 0:06:46	
150. Náměstí Alun – Alun Selatan	0:06:42 – 0:07:59	1. Terénní nahrávka 22: <i>dangdut</i> (Julia Perez – Aku Rapopo) 2. Nahrávka 72: <i>dangdut</i> (Julia Perez – Aku Rapopo)
151. Nákup zadního světla	0:07:59 – 0:08:58	1. Nahrávka 73: pop rock
152. Návštěva buddhistického chrámu	0:08:58 – 0:10:26	1. Nahrávka 74: indický sitár 2. Náboženská tolerance
153. Chrám Gereja Ayam ²⁴	0:10:26 – 0:11:29	1. Nahrávka 75: flétna, sitár
154. Noc a ráno v Gereja Ayam	0:11:29 – 0:12:36	1. Terénní nahrávka 23: modlitba z mešity 2. Nahrávka 76: kytara, perkuse
155. Cesta po Jávě, parní cukrovar	0:12:36 – 0:13:26	1. Nahrávka 77: klasická hudba allegro 2. Zaostalé pracovní podmínky

²⁴ V doslovném překladu „kuřecí kostel“, modlitebna v kuriozním tvaru holubice postavená v 90. letech 20. století jen několik kilometrů od slavného buddhistického chrámu Borobudur z 9. století.

156. Cesta po dálnici	0:14:46 – 0:16:12	1. Ochota Indonésanů pomoci 2. Vlídne přijímání cizinců
157. Příjezd do Jakarty	0:16:12– 0:17:32	1. Nahrávka 73: pop rock
158. Náměstí Medan Merdeka ²⁵	0:17:32 – 0:17:58	1. Terénní nahrávka 24: kytara, zpěv (Miro Žbirka – 22 dní)
159. Přístav Sunda Kelapa ²⁶	0:17:58 – 0:19:26	1. Nahrávka 78: <i>orkes Melayu</i> ²⁷ (<i>gambus</i> ²⁸ , akordeon)
160. Cesta přes Jakartu, trajekt na ostrov Sumatra	0:19:26 – 0:20:47	1. Terénní nahrávka 25: <i>angklung</i> ²⁹ , bicí sada 2. Nahrávka 79: garage rock (Maxfield & Anderson – Everything Now)
161. Národní park Way Kambas	0:20:47 – 0:22:05	1. Kruté zacházení se zvířaty 2. Nahrávka 80: solo piano
162. Plantáže palmy olejně	0:22:05 – 0:22:54	1. Ničení životního prostředí
163. Cesta přes ostrov Sumatra	0:22:54 – 0:23:46	1. Nahrávka 81: metal (Michael Raphael – Death Punch) 2. Ničení životního prostředí
164. Zdravotní problémy	0:23:46 – 0:24:29	
165. Cesta na rovník	0:24:29– 0:25:07	1. Nahrávka 82: kytara, akordeon, xylofon
166. Rovník	0:25:07– 0:26:03	
167. Přístav Dumai	0:26:03 – 0:27:12	1. Vlídne přijímání cizinců
168. Odjezd z přístavu Dumai	0:27:12 – 0:27:30	

²⁵ Centrální náměstí města Jakarta, jehož dominantu tvoří Národní památník - 132 metrů vysoký obelisk sloužící zároveň jako muzeum i vyhlídková věž.

²⁶ Původní jakartský přístav, v současnosti sloužící převážně pro vnitrostátní přepravu zboží na tradičních dřevěných lodích *pinisi*.

²⁷ Hudební styl etnika *Melayu*, kombinující nástroje a rytmy evropského, arabského a lokálního původu.

²⁸ Hudební strunný nástroj arabského původu, podobný loutně.

²⁹ Sundánský bambusový hudební nástroj, zapsaný na seznamu mistrovských děl ústního a nehmotného dědictví lidstva UNESCO.

5.6. Spanilá jízda - 12. díl

Scéna	Čas	Prvek
169. Rekapitulace 11. dílu	0:00:52 – 0:01:18	1. Nahrávka 83: hard rock
170. Plány budoucí cesty	0:01:18 – 0:01:50	
171. Jízda s porouchaným vozem	0:01:50 – 0:02:37	1. Nahrávka 84: dramatická hudba
172. Kostel, oprava trabantů 6	0:02:37 – 0:03:37	1. Nahrávka 85: country (Brand X Music – Hop Along Banjo) 2. Ochota Indonésanů pomoci
173. Nákup ananasů	0:03:37 – 0:04:22	
174. Únava z otázek Indonésanů	0:04:22 – 0:04:31	1. Zvědavost Indonésanů
175. Gedung Ikan Mas ³⁰	0:04:31 – 0:05:26	1. Nahrávka 46: rock (The Palermo Surf Experience – Shake’N’Fake)
176. Ochutnávka psího masa	0:05:26 – 0:05:56	
177. Cesta, finanční příspěvek mešitě	0:05:56 – 0:06:40	1. Nahrávka 46: rock (The Palermo Surf Experience – Shake’N’Fake)
178. Přespání v mešitě	0:06:40 – 0:07:45	1. Vlídne přijímání cizinců 2. Ochota Indonésanů pomoci 3. Terénní nahrávka 26: muslimské modlitby
179. Vztahové problémy	0:07:45 – 0:08:34	1. Terénní nahrávka 27: reprodukováná modlitba
180. Cesta do města Medan	0:08:34 – 0:09:47	1. Nahrávka 86: <i>orkes Melayu</i> (Mustika Tari – Malaysian song) 2. Zvědavost Indonésanů

³⁰ Opuštěná rybí restaurace ve tvaru kapra. Kromě série Trabantem z Austrálie do Asie je možné tuto budovu spatřit také v úvodní scéně oceňovaného dokumentárního filmu režiséra Joshui Oppenheimera *Způsob zabíjení* (The Act of Killing).

181. Domlouvání přepravy	0:09:47 – 0:11:08	1. Nahrávka 87: rámový buben ³¹
182. Výlet do hor, nehoda	0:11:08 – 0:12:08	
183. Cesta, oprava motorky	0:12:08 – 0:12:56	
184. Horká koupel	0:12:45 – 0:14:28	1. Nahrávka 88: pop rock (McCadden & Ridge – Poolside)
185. Rozhodování o pokračování výpravy	0:14:28 – 0:15:27	
186. Trajekt	0:15:27 – 0:17:11	1. Nahrávka 89: klasická hudba (Jonh Devereaux – What's in the Gazebo?)
187. Zkoušení motokáry, nakládka trabantů	0:17:11 – 0:18:37	1. Nahrávka 90: rock
188. Převoz motorek	0:18:53 – 0:19:14	1. Nahrávka 91: rock (X-Ray Dog – Knocking On The Wrong Door)

³¹ Rámový buben (anglicky *frame drum*) je druh bubnu s úzkým korpusem a pouze jednou blánou. Během hry se tento hudební nástroj přidržuje levou rukou, zatímco pravá provádí rytmické údery.

6. Klasifikace z hlediska teorie dokumentárního filmu

Dokumentární série *Hledání ztracených světů* je cestopisným pořadem, který diváka provádí po vybraných částech indonéského souostroví. Samotný název dobře vystihuje zaměření pořadu: Cílem není co nejkomplexnější zobrazení života v Indonésii, ale představení toho, co se uchovalo z exotické Indonésie dob minulých. Z hlediska použité filmové řeči seriál čerpá především z výkladového a participačního modu. Veškerý komentář k dění na obrazovce, historickým a společenským reáliím slyšíme prostřednictvím hlasu herce Romana Zacha, který celým pořadem provází. Ten je zároveň jediným členem štábu, kterého vidíme před kamerou. V některých scénách podává Zach výklad přímo v záběru, jindy je jeho komentář postprodukčně doplněn k záběrům, kde se přímo osobně nevyskytuje. Kromě sdělování informací se protagonista přímo podílí na dění na obrazovce, podněcuje reakce místních obyvatel a vede s nimi dialog.

Podle Gauthierovy klasifikace odpovídá každý díl série typu filmu A-B-C-Da-E, jedná se tedy o dokumentární filmy pohledu. Tomuto zařazení odpovídá příběhová linie putování cestovatele po jednotlivých oblastech za účelem objevování ztracených světů. Role průvodce pořadem je dvouznačná: Zach podává divákovi informace o historii, kultuře a společenských normách zkoumaných etnik (scéna 16), zároveň je ale v roli cizince, který není obeznámený s prostředím a je sám překvapován tím, co v Indonésii zažívá (scéna 76). Tvůrci pořadu dokázali těžit z výhod moderní techniky a natáčet tak pohotově i při neočekávaných situacích (scéna 20), zaznamenávat současně zvuk i obraz během autentických rituálů (scéna 30) nebo zvýraznit kouzlo sledované lokality efektními záběry z ptačí perspektivy (scéna 68).

V televizním seriálu *Trabantem z Austrálie do Asie* sledujeme záběry natočené účastníky cestovatelského projektu *Transtrabant* v rámci jejich expedice nazvané *Trabantem napříč Tichomořím*. Pořad tematicky navazuje na předchozí seriály a filmy o výpravách novináře, režiséra a cestovatele Dana Příbáně a jeho suity napříč pevninskou Asií, Afrikou a Jižní Amerikou za použití charakteristického vozového parku, žlutě nalakovaných vozů Trabant 601 doprovázených dalšími motocykly a automobily východoevropské provenience. Někteří z účastníků expedice zároveň zastávají role filmového štábu – autor celého konceptu Dan Příbáň je zodpovědný za scénář a režii, kromě hlavního kameramana Zdeňka Krátkého záběry pořizují i další členové expedice.

Díky záběrům z kamer, sledujících interiér i exteriér vozidel, jsou tvůrci pořadu schopní zaznamenávat i neočekávatelné situace jako jsou poruchy vozů (scéna 121) či dopravní nehody spolu s bezprostředními reakcemi posádek (scéna 135).

Série *Trabantem z Austrálie do Asie* svou kompozicí odpovídá definici dokumentárního filmu pohledu, kvůli upozaděné roli vypravěče nejvíce odpovídá filmům typu A-B-C-D-E. Způsob vypravování vychází z non-fikčních modelů cestopisu a deníku. Kromě výkladu o právě navštívené destinaci se divák dozvídá o technických, zdravotních a mezilidských problémech, které cestovatelé musí vyřešit. Indonésie v celém díle tvoří jakousi kulisu na cestě za dobrodružstvím, jejíž specifické přírodní a společenské podmínky jsou výzvou k překonání. Informace, které účastníci výpravy divákům sdělují, jsou v některých případech poměrně skoupé – u turisticky zajímavých lokalit se divák v některých případech nedozví jejich jméno ani jméno ostrova, na kterém se nacházejí (scéna 112).³² Účastníci expedice jsou zároveň komentátory dění před kamerou, kromě jejich poznámek děj posouvá také komentář zakomponovaný do zvukové stopy v průběhu postprodukce.

³² Na internetových stránkách České Televize věnovaných pořadu lze dohledat mapu cesty (Česká Televize, n. d.), která ovšem v některých případech obsahuje prokazatelné chyby, například se zcela vyhýbá přístavu Dumai. Právě z tohoto místa se přitom Příbáň v závěru 11. dílu pokouší domluvit přepravu vozidel přes Malacký průliv (scéna 167, scéna 168).

7. Analýza hudební složky

Hudební složka zkoumaných dokumentárních sérií byla rozdělena na dvě kategorie označené jako *nahrávka* a *terénní nahrávka*. Pojem *nahrávka* v tomto textu označuje krátký hudební úryvek, vyprodukovaný v prostředí hudebního studia, zakomponovaný do zvukové stopy díla v rámci postprodukce. Volba konkrétních *nahrávek* je zcela v rukou tvůrců pořadu, vedených snahou podtrhnout atmosféru vizuálního záznamu. Naproti tomu pojem *terénní nahrávka* označuje autentické zvukové záznamy hudebních projevů nasnímané terénní zvukovou technikou přímo v rámci natáčení konkrétní scény. *Terénní nahrávky*, představující hudební složku zobrazovaných kulturních akcí, mají přímý vztah k vizuálnímu záznamu.

Nahrávky jsou dále rozděleny do tří subkategorí podle použitých hudebních nástrojů a jejich zakotvení v rámci světových hudebních tradic. Subkategorie *autentická indonéská hudba* obsahuje nahrávky indonéských autorů a místních žánrů. Subkategorie *fusion hudba s asijskými prvky* označuje nahrávky kombinující zvuk původně evropských nástrojů se zvuky gongů, zvonkoher, bubínků, případně indických nástrojů sitár a tabla, spojených s neurčitou představou orientálního, exotického zvuku. Do subkategorie *západní hudba* jsou pak zařazeny nahrávky, které je možné jak svým instrumentálním obsazením, tak svým stylem zařadit do tradice evropské či severoamerické hudby. Do subkategorie *autentická indonéská hudba* spadají dále veškeré *terénní nahrávky*, na jejichž produkci se podíleli místní obyvatelé. Tyto *terénní nahrávky*, bez ohledu na nástrojové obsazení a zakotvení v hudebních tradicích, přinášejí výpověď o hudbě, kterou současní Indonésané hrají a poslouchají. Umělecké projevy samotných aktérů dokumentu, doprovázené na vlastní nástroje, jsou zahrnuty v subkategorii *západní hudba*.

Uvedený způsob kategorizace hudební složky umožňuje její přehlednou analýzu, zařazení některých skladeb se však neobešlo bez komplikací a může být považováno za sporné. Hudební nahrávky žánru *dangdut* (nahrávka 9, nahrávka 10, nahrávka 41) jsou z důvodu popularity a charakterističnosti stylu zařazeny do subkategorie *autentická indonéská hudba*, ačkoli se z hlediska instrumentálního obsazení a hudebních postupů jedná o fúzi lokálních indonéských tradic s hudbou dalších asijských i západních společností (Sedláček, 2019, s. 9). Gamelanová hudba souboru Gamelan Pacifica (nahrávka 22, nahrávka 24) spadá mezi *fusion hudbu s asijskými prvky*, ačkoli v obou nahrávkách zazní pouze nástroje gamelanového orchestru. Důvodem pro toto zařazení je skutečnost, že skladby samotné jsou přepracovanými verzemi původně klavírních kusů

amerických skladatelů Phillipa Glasse a Johna Cage, tím pádem se z harmonicko-melodického hlediska výrazně odlišují od klasického gamelanového repertoáru. Mezi *autentickou indonéskou hudbu* je zařazena také reprodukováná kostelní worship hudba (terénní nahrávka 9) z důvodu výpovědní hodnoty o hudebních preferencích indonéských křesťanů, svému zřejmému anglofonnímu původu navzdory. Jako hudební projev jsou v této práci chápány také melodické modlitby praktikujících muslimů (terénní nahrávka 26, terénní nahrávka 27). V hudbě *orkes melayu* (nahrávka 78, nahrávka 86) se mísí jednotlivé prvky původem z Indie, Číny i Evropy (Sedláček, 2019, s. 11). Podobně jako v případě *dangdut* je tento žánr z historických důvodů zařazen jako *autentická indonéská hudba* – tento hybridní styl je kulturně spjat se sumaterským malajským etnikem již od konce 19. století.

Nahrávky, které se v rámci dokumentárních sérií opakují, jsou v tabulce označeny množstvím těchto opakování s výjimkou nahrávek znějících během úvodních scén (nahrávka 1, nahrávka 2, nahrávka 44). Tyto nahrávky představují fixní znělku pořadu, svázanou se stejně neměnným obsahem prvních scén sledovaných pořadů (scéna 1, scéna 2, scéna 95). Jsou proto započteny pouze jednou, aby svým repetitivním výskytem nezkreslily výsledky četnosti výskytu jednotlivých kategorií a subkategorií v ostatních scénách.

7.1. Hudební složka Hledání ztracených světů

Kategorie	Subkategorie	Počet	Prvky
Terénní nahrávka	Autentická indonéská hudba	13	Terénní nahrávka 1–13
	Západní hudba	0	
Nahrávka	Fusion hudba s asijskými prvky	41	Nahrávka 1, nahrávka 2, nahrávka 3, nahrávka 4 (6x), nahrávka 5, nahrávka 6(2x), nahrávka 11, nahrávka 12, nahrávka 13, nahrávka 14, nahrávka 16, nahrávka 18, nahrávka 19, nahrávka 22 (3x), nahrávka 24 (2x), nahrávka 27, nahrávka 28 (3x), nahrávka 30, nahrávka 31 (3x), nahrávka 32 (3x), nahrávka 34, nahrávka 36 (2x), nahrávka 39 (2x), nahrávka 43
	Západní hudba	28	Nahrávka 7 (4x), nahrávka 8 (2x), nahrávka 15 (4x), nahrávka 17, nahrávka 20, nahrávka 21 (2x), nahrávka 23, nahrávka 25 (3x), nahrávka 35, nahrávka 37 (3x), nahrávka 38(3x), nahrávka 40, nahrávka 41, nahrávka 42
	Autentická indonéská hudba	7	Nahrávka 9 (3x), nahrávka 10, nahrávka 26, nahrávka 29, nahrávka 33
Nahrávek celkem:		89	

Z tabulky je zřejmé, že *autentická indonéská hudba* je v celém díle zastoupena nejméně, 13 terénních nahrávek a 7 nahrávek spadajících do této subkategorie představuje 22 % z celkového počtu 89 nahrávek, které během všech epizod pořadu zazní. Nejsilněji je zastoupena kategorie *fusion hudba s asijskými prvky*, takto zařazené skladby tvoří 47 % celého hudebního korpusu. Nahrávky klasifikované jako *západní hudba* jsou zastoupeny z necelé jedné třetiny, do této subkategorie spadá 32 % sledovaného hudebního materiálu.

Navzdory svému relativně malému zastoupení v celkovém počtu hudebních stop jsou terénní nahrávky součástí každého dílu pořadu. Divák tak má možnost objevit zvuk i vizuální podobou typických indonéských nástrojů jako jsou gongy, bubny a nástroje gamelanového orchestru a zaposlouchat se do vokálních projevů Indonésanů v jejich místních jazycích. V některých scénách seznamuje průvodce pořadem diváka s původem nástrojů (scéna 91), způsobem jejich výroby (scéna 14) či významem hudebního představení (scéna 30). Scény, zachycující rituály rozdílných indonéských kultur za přítomnosti místních diváků (scéna 13, scéna 43, scéna 74), mají i díky své hudební složce tvořené terénními nahrávkami moc diváka přesvědčit o autenticitě viděného v tom nejlepším dokumentárním smyslu. Kostelní *worship* hudba, kterou poslouchají z reproduktorů lidé opravující kostel (terénní nahrávka 10) zároveň divákovi připomíná, že hudební svět obyvatel Indonésie není ani v jejích periferních oblastech omezen na tyto prastaré tradice.

Kontakt Indonésanů s hudebními postupy 20. a 21. století potvrzují také nahrávky hybridního žánru *dangdut*, které ve zvukové stopě zazní celkem čtyřikrát (3x nahrávka 9, nahrávka 10). Zbylé tři nahrávky subkategorie *autentická indonéská hudba*, které můžeme slyšet v dílu věnovanému ostrovu Bali, patří k žánru *gamelan degung* ze Západní Jávy (nahrávka 26, nahrávka 29, nahrávka 33). Tato hudba je sice nepochybně indonéská, zároveň je však součástí sundánské kultury, které se v pořadu nedostává žádné pozornosti. Toto nerozlišování mezi tradicemi jednotlivých indonéských etnik, které jsou na svá kulturní dědictví zpravidla velmi hrdá, je možné označit za příklad ornamentálního orientalismu, směřujícího balijskou a sundánskou kulturu v jeden celek.

Tato tendence nejvíce vyniká u nejpočetnější subkategorie *fusion hudba s asijskými prvky*. Zde není problematické spojení obrazové a hudební složky, nýbrž hudební složka sama o sobě. Tóny inspirované tibetskými lamentačními zpěvy (nahrávka 11), nesouvislé plochy laděných gongů, klavíru a flétny ve stylu *lounge* hudby asijských masážních salonů (nahrávka 31), či pronikavý zvuk indického sitáru (nahrávka 12) bezpochyby umí vytvořit vhodnou atmosféru korespondující s dějem na obrazovce, jejich vypovídající hodnota o životě v jednotlivých lokalitách je však mizivá. Hudbu spadající do subkategorie *fusion hudba s asijskými prvky* tak lze chápat jako určitý projev ornamentálního orientalismu, který bez hlubších znalostí kombinuje prvky jednotlivých asijských zemí za účelem zatraktivnění díla. Z hlediska orientalismu je neméně zajímavé použití skladeb Phillipa Glasse a Johna Cage v úpravách pro gamelanový orchestr

(nahrávka 22, nahrávka 24). Tradiční repertoár balijského a javánského *gamelanu* může pro posluchače navyklého na západní vážnou a populární hudbu působit příliš exoticky a nestravitelně, takto je však zvuk orchestru divákovi přiblížen zasazením do méně cizího harmonicko-melodického kontextu.

Množství použité hudby, která vychází z tradic americké country music či filmové orchestrace hollywoodských snímků naznačuje, že tvůrci pořadu byli při výběru jednotlivých skladeb vedeni i jinými motivy, než je zprostředkování indonéských hudebních světů. Navzdory relativně hojnému počtu nahrávek subkategorie *západní* hudba nenajdeme ani jedinou takovou skladbu ve třetím dílu pořadu, věnovanému ostrovu Bali, z čehož se dá vyvodit, že přítomnost těchto skladeb není pro poselství díla zásadní. Zvuky akustické kytary (4x nahrávka 7, 2x nahrávka 21) zaznívají často během scén, ve kterých průvodce pořadem cestuje pomocí dopravních prostředků, jako by se jednalo o svého druhu leitmotiv cesty Evropana po neznámém souostroví.

Hledání ztracených světů pochopitelně není dokumentem zaměřeným na mapování rozmanitosti hudebních tradic indonéského souostroví. Zhruba čtvrtinové zastoupení *autentické indonéské hudby* v celé sérii přesto umožňuje divákovi alespoň nahlédnout do světa indonéské hudby, jejíž hudební nástroje a rytmické, harmonické a melodické koncepty v sobě uchovávají mnohé z těch ztracených světů, které se autoři seriálu pokusili divákům představit. Seriálem však výrazně prostupuje hudba čerpající z nejrůznějších kultur asijské a pacifické oblasti světa, čímž může být u nepoučeného diváka utvrzována představa jednolitého, exotického orientu, na jehož vnitřní rozdíly není třeba brát zřetel.

7.2. Hudební složka *Trabantem z Austrálie do Asie*

Kategorie	Subkategorie	Počet	Prvky
Terénní nahrávka	Západní hudba	4	Terénní nahrávka 14, terénní nahrávka 16, terénní nahrávka 17, terénní nahrávka 24
	Autentická indonéská hudba	10	Terénní nahrávka 15, terénní nahrávka 18, terénní nahrávka 19, terénní nahrávka 20, terénní nahrávka 21, terénní nahrávka 22, terénní nahrávka 23, terénní nahrávka 25, terénní nahrávka 26, terénní nahrávka 27
Nahrávka	Fusion hudba s asijskými prvky	7	Nahrávka 53, nahrávka 56, nahrávka 62, nahrávka 65 (2x), nahrávka 74, nahrávka 75
	Západní hudba	48	Nahrávka 44, nahrávka 45, nahrávka 46 (4x), nahrávka 47 (3x), nahrávka 48, nahrávka 49, nahrávka 50 (3x), nahrávka 51, nahrávka 52, nahrávka 54 (2x), nahrávka 55, nahrávka 57, nahrávka 58, nahrávka 59, nahrávka 60, nahrávka 61 (2x), nahrávka 63, nahrávka 64, nahrávka 66, nahrávka 67, nahrávka 68, nahrávka 69, nahrávka 70, nahrávka 71, nahrávka 73 (2x), nahrávka 76, nahrávka 77, nahrávka 79, nahrávka 80, nahrávka 81, nahrávka 82, nahrávka 83, nahrávka 84, nahrávka 85, nahrávka 88, nahrávka 89, nahrávka 90, nahrávka 91
	Autentická indonéská hudba	4	Nahrávka 72, nahrávka 78, nahrávka 86, nahrávka 87
Nahrávek celkem:		73	

Ve zvukové stopě dokumentární série *Trabantem z Austrálie do Asie* je nejvýrazněji zastoupena *západní hudba*. 48 nahrávek a 4 terénní nahrávky této subkategorie představují celkem 71 % všech použitých skladeb. 4 nahrávky spolu s 10 terénními

nahrávkami autentické indonéské hudby tvoří 19 % hudební složky pořadu, zbývajících 10 % pak připadá na 7 nahrávek identifikovaných jako fusion hudba s asijskými prvky.

Většina nahrávek subkategorie *západní hudba* vychází z postupů rockové hudby a příbuzných žánrů. V tomto duchu se nese již úvodní znělka pořadu, sestříhaná verze písně *Trrabant* české skupiny *Wohnout* (nahrávka 44) opěvující svobodu, které je možné na cestách do „tramtárie“ za volantem trabantu dosáhnout. Tyto písně, žánrově rozkročené od pop-rocku (nahrávka 51) přes blues-rock (nahrávka 52) po hard-rock (nahrávka 83), dobře korespondují s punkovým přístupem členů výpravy, kteří vyměnili na více než půl roku své pohodlí za nové zážitky, dovedou vlastnoručně udržovat svá vozidla v provozuschopném stavu a pro ostrý výraz nejdou daleko. Pro podtržení neutěšených podmínek slonů sumaterských v národním parku *Way Kambas* je zvolena mollová klavírní plocha (nahrávka 80), záběry exploatace životního prostředí z důvodu pěstování palmy olejné pak doplňuje agresivní zvuk metalové hudby (nahrávka 81). Velké množství nahrávek subkategorie *západní hudba* dále doplňují *terénní nahrávky* hudebně založených členů expedice hrajících převzaté skladby (terénní nahrávka 24) i vlastní tvorbu (terénní nahrávka 17).

Autentická indonéská hudba je v pořadu zastoupena především prostřednictvím terénních nahrávek. Diváci mohou v krátkých úryvcích slyšet typické zvuky doprovázející náboženské obřady, jako jsou tóny gamelanových metalofonů (terénní nahrávka 20), mantry doprovázené modlitebními zvonky balijských hinduistů (terénní nahrávka 21) či muslimské modlitby (terénní nahrávka 26, terénní nahrávka 27). Na návštěvě školy *Kintari* na ostrově *Lombok* školáci zazpívali cestovatelům indonéskou hymnu *Indonesia Raya* (terénní nahrávka 19), zvukový záznam místních muzikantů tvůrci pořadu pořídili na pláži *Koka* (terénní nahrávka 15) a v rušných ulicích hlavního města *Jakarty* (terénní nahrávka 25). Hudební styl *dangdut* slyšíme hrát z reproduktorů šlapacího automobilu, oblíbené atrakce návštěvníků náměstí *Alun – Alun Selatan* ve městě *Yogyakarta* (terénní nahrávka 22), následně zazní i studiová verze stejné skladby (nahrávka 72). Zbylé nahrávky se vyznačují rytmy a nástrojovým obsazením charakteristickým pro žánr *orkes Melayu*, jako je loutna *gambus* (nahrávka 86), akordeon (nahrávka 78) nebo rámový buben (nahrávka 87).

Nahrávky *fusion hudby s asijskými prvky* čerpají především ze zvukové palety typicky indických nástrojů, jako je sitár (nahrávka 74, nahrávka 75) či *dilruba* (nahrávka 65), doplněné o exoticky znějící flétny upravené pomocí digitálních efektů (terénní nahrávka 56, terénní nahrávka 75). Autoři hudbu této subkategorie používají zejména ve spojitosti se záběry přírodních krás Indonésie (scéna 111, scéna 116, scéna 141).

Vysoké zastoupení zvukových stop subkategorie *západní hudba* ve všech dílech série koresponduje s množstvím pozornosti věnované samotným členům expedice a jejich vozidlům. Tvůrci seznamují diváky se světem indonéské hudby zejména prostřednictvím *terénních nahrávek* místních hudebníků. Pro navození exotické atmosféry zobrazovaných lokalit však kromě *nahrávek autentické indonéské hudby* používají také *fusion hudbu s asijskými prvky*. Zakomponování skladeb bez přímé souvislosti s Indonésií do výsledného díla chápe autor této práce jako projev ornamentálního orientalismu, který směšuje prvky z různých asijských kultur bez jejich hluboké znalosti za účelem zatraktivnění filmového díla.

8. Analýza negativního a pozitivního orientalismu

V obou dokumentárních sériích je možné vysledovat projevy pozitivního i negativního orientalismu, jejichž zařazení do obecnějších kategorií umožňuje analýzu těchto tendencí. Uvedené kategorie vychází z toho, co je v pořadu přímo řečeno spolu s tím, jaký děj či obraz zachycuje kamera. Samotný proces identifikace a kategorizace orientalizujících prvků je tak přes veškerou snahu o zakotvenost v teoretickém rámci ovlivněn subjektivním pohledem autora této práce na význam a vyznění jednotlivých scén. V tomto smyslu je vhodné číst níže uvedenou tabulku projevů negativního a pozitivního orientalismu nikoli jako definitivní výčet, nýbrž jako přibližné nastínění jednotlivých trendů.

Projevy negativního orientalismu v analyzovaných dílech televizních seriálů lze rozdělit do čtyř kategorií. První, označená jako *nevhodné chování průvodce pořadem/účastníků expedice* zahrnuje takové chování průvodce pořadem Romana Zacha či některého z členů cestovatelského projektu *Transtrabant*, které lze ve vztahu k místním obyvatelům považovat za neslušné či povýšenecké. Do této kategorie patří oslovování v českém, případně slovenském jazyce, zkoušení exotických povolání a neúcta k tradicím. Druhá kategorie, *nepřesné informace* v pořadu, zahrnuje jedinou subkategorii, označenou jako *faktografické nepřesnosti*. Jedná se o nepřesné či zcela mylné informace, které v průběhu pořadů zazní. Třetí kategorie negativního orientalismu je pojmenovaná *negativní zobrazení Indonésanů*. Do této kategorie je zařazeno zobrazování zmateně působícího chování některých místních obyvatel, jejich zvědavé povahy, vedoucí k opakování stále stejných otázek, a z pohledu Středoevropanů divokého až divošského chování obyvatel ostrova Sumba. Záběry a projevy, které zobrazují Indonésii jako zemi zaostalých pracovních podmínek a nízkých hygienických standardů, ve které zároveň dochází ke krutému zacházení se zvířaty a ničení životního prostředí, jsou pak zahrnuty v kategorii *negativní zobrazení Indonésie*.

Pozitivní orientalismus je rozdělen do dvou kategorií, *pozitivní zobrazení Indonésanů* a *turisticky atraktivní zobrazení Indonésie*. První z těchto kategorií zahrnuje zdůrazňování vlídného přijetí cizinců místními obyvateli a vyzdvihování jejich náboženské tolerance, úcty k tradicím předků a ochoty pomoci. Do kategorie *turisticky atraktivní zobrazení Indonésie* patří vykreslení turistických destinací jako opuštěných míst a poukazování na nízkou cenovou hladinu v zemi, která je pro západní turisty výhodná.

Hlavním úskalím přístupu, který vychází nejenom z toho, co je v pořadu přímo vyřčeno, ale pracuje také s interpretací zobrazovaného, je obtížná klasifikace jevů vycházejících z podstaty cestopisného formátu a konceptu sledovaných pořadů. Jako projev pozitivního orientalismu, konkrétně *turisticky atraktivního zobrazení Indonésie*, je totiž možné chápat samotné zaměření seriálů na kulturní a přírodní památky – obrazy tropické přírody či svébytné architektury mají potenciál vzbudit divákův zájem o Indonésii. Tyto exotické prvky lákající k návštěvě jsou zejména v sérii *Hledání ztracených světů* přítomné v natolik velké míře, že by jejich kompletní výčet vypracovaný korpus zcela zahltil. Namísto sestavení seznamu všech záběrů starobylých chrámů, sytě zelených rýžových polí a průzračného moře, se tak autor této práce rozhodl konstatovat, že kromě výše uvedených příkladů pozitivního orientalismu přibližují analyzované dokumentární série divákovi Indonésii pokaždé, když zobrazují její přírodní a kulturní krásy.

8.1. Hledání ztracených světů

	Kategorie	Subkategorie	Počet	Číslo scény
Projevy negativního orientalismu	Nevhodné chování průvodce pořadem	Oslovování Indonésanů v českém jazyce	10	7, 8, 14, 15, 19, 22, 25, 30, 40, 88, 92
		Zkoušení exotického povolání	10	7, 8, 14, 19, 38, 40, 57, 66, 70, 91
	Nepřesné informace v pořadu	Faktografická nepřesnost	6	23, 45, 61, 63, 70, 93
	Negativní zobrazení Indonésanů	Zmatenost Indonésanů	4	15, 20, 25, 30
		Divokost obyvatel Sumbuy	3	63, 74, 75
	Negativní zobrazení Indonésie	Zaostalé pracovní podmínky	8	8, 14, 19, 22, 24, 55, 66, 83
Nižší hygienické standardy		7	15, 19, 55, 67, 71, 73, 74	
Projevy pozitivního orientalismu	Pozitivní zobrazení Indonésanů	Vlídne přijímání cizinců	9	7, 16, 19, 44, 48, 66, 74, 93, 94
		Náboženská tolerance	3	11, 13, 16
		Ochota Indonésanů pomoci	2	20, 22
		Úcta Indonésanů k tradicím	2	13, 94
	Turisticky atraktivní zobrazení Indonésie	Opuštěnost místa	6	4, 10, 18, 27, 28, 49,
		Nižší cenová hladina v Indonésii	5	7, 15, 19, 72, 94

8.1.1. Nevhodné chování průvodce pořadem

Průvodce pořadem v rámci své interakce s místními obyvateli v některých scénách používá český jazyk, své dobré znalosti angličtiny navzdory. Oslovování Indonésanů v jazyce, kterému nemohou rozumět, lze chápat spíše jako promluvu k divákovi, místní obyvatelé tak ale v těchto případech přestávají být v dialogu rovnocennými partnery. Používáním češtiny se z osob, které Zach na své cestě potkává, stávají pouhé figurky v jeho komickém výstupu (scéna 7). Těžko si představit, že by kdokoli mluvil podobným způsobem cizím jazykem například na svého nadřízeného, v případě javánských výrobců gongů (scéna 14) či sběraček čaje (scéna 19), to ale hlavnímu protagonistovi nečiní problém. Za zmínku stojí fakt, že se toto chování objevuje zejména v prvních dvou dílech série. V řezbářské dílně na Bali (scéna 38) či při nákupu betelového sousta na ostrově Sumba (scéna 67) oslovuje Zach místní obyvatele kombinací pozdravů v indonéštině a angličtině, přičemž obsah těchto rozhovorů je divákovi přetlumočen pomocí česky psaných titulků. Není zcela jasné, z jakých důvodů Zach od třetího dílu pořadu od oslovování v českém jazyce až na výjimky ustupuje. Tato změna komunikačního stylu však lépe odpovídá pozitivnímu zobrazování Indonésanů, které v průběhu celé série nad obrazy negativními převládá.

Do kategorie *nevhodné chování průvodce pořadem* jsou v této práci řazeny také poměrně časté situace, ve kterých si Roman Zach zkouší různá exotická povolání. Toto chování se může na první pohled jevit jako zcela nevinné, zvláště v případech, kdy z reakcí indonéských aktérů nelze vyčíst známky nevole. Negativní hodnocení tohoto konání vychází z předpokladu, že redukce povolání na atrakci, kterou je třeba si osobně vyzkoušet je jistým projevem moci a nadřazenosti. Indonésie se v tomto světle může jevit jako jakýsi exotický skanzen, ve kterém není problém vyrušit místní obyvatele od jejich denních povinností, na pár minut vyzkoušet jejich úděl, politovat je a pokračovat za dalšími zážitky. Zach se během svého putování nepouští do fyzicky náročných či nebezpečných prací jako je šplhání na palmu (scéna 88) a výroba šterku (scéna 83), a svého pokusu o balijský tanec v řezbářské dílně (scéna 38) po chvíli zanechává se slovy: „No, moc to samozřejmě neumím, ale trošku mám respekt před tím.“ Podobný respekt však neprojevuje při zkoušení méně kvalifikovaných úkonů jako je sklizeň rýže (scéna 66) nebo vyklepávání bronzových gongů (scéna 14). V některých záběrech je Zach zachycen při práci spolu s Indonésany, takže divák může vidět, s jakou pečlivostí či rychlostí se danému povolání věnují místní, jindy vidíme pracovat především

samotného průvodce pořadem. Ve scéně odehrávající se v batikové dílně (scéna 8) sice vidíme v krátkých záběrech několik druhů batikových látek v různé fázi produkce, samotný postup je však detailněji vysvětlen při tvorbě batiky protagonistou Zachem. Diváková představa o procesu výroby je tak ve výsledku určena Zachovým pokusem, nikoli zkušenou prací zaměstnankyň dílny. V průběhu odpočinku na zápraží tradičního domu na ostrově Sumba (scéna 70) průvodce pořadem improvizuje na strunný nástroj *dungga*, případně doprovází domorodého hráče akcentovaným tleskáním. Během návštěvy náčelníka vesnice v závěru dílu věnovanému Alorskému souostroví (scéna 91) se Zach podobným způsobem připojuje hrou na gong k rytmům bubnů *moko*. V obou těchto případech je tak divákovi představena spíše průvodcova představa než autentický způsob vykonávání dané činnosti.

8.1.2. Nepřesné informace v pořadu

V celé dokumentární sérii bylo vysledováno celkem šest faktografických chyb – nepřesných, zavádějících či zcela mylných údajů. Výskyt těchto nepřesných informací může souviset s malou obeznámeností průvodce pořadem a autorů s tématem. Zach o sobě v dokumentu říká, že se ve studiu indonéštiny nedostal dál než přes první lekci (scéna 63) a jako jeden ze zdrojů svých informací uvádí „turistické bedekry“ (scéna 34). Pro kvalitní dokument je přitom podle Gauthiera (2004, s. 175) potřebné zevrubné seznámení s prostředím.

První zmíněná faktografická nepřesnost se týká tvrzení, že říše Majapahit, po jejíchž stopách se průvodce pořadem vydává, zabírala v minulosti větší území než současná Indonésie (scéna 23). Na této otázce se však historici dodnes neshodnou (Britanica, 2012). Podle mapy největšího územního rozsahu říše ve 14. století (příloha 4) je zřejmé, že Majapahit rozměrů dnešní Indonésie nedosahoval ani v případě, že bychom všechny jemu podřízené, vazalské státy chápali jako jeho integrální části v dnešním slova smyslu.³³ Druhou chybně uvedenou informací je referování o varanech komodských jakožto posledních potomcích dinosaurů. Zach tímto tvrzením nepochybně dokáže navnadit divácká očekávání, podle vědeckého konsenzu jsou však za jediné současné potomky dinosaurů považováni živočichové třídy *Aves*, tedy ptáci. Zavádějícím

³³Místní vládci podrobených území si přitom pravděpodobně zachovali v podstatě plnou svrchovanost, s výjimkou povinnosti odvádět Majapahitu tributy (Dubovská et al., 2005, s. 90).

způsobem je v pořadí popsána historie indonéštiny, která údajně měla vzniknout až po 2. sv. válce (scéna 63). Indonéština je přitom z jazykového hlediska považována za standartní varietu malajštiny, která se v souostroví používala po staletí jako *lingua franca*. Samotný termín indonéština (*bahasa Indonesia*) se pak tento jazyk začal označovat již v období před druhou světovou válkou.

Ostrov Sumba je divákům představen jako místo, kde stále panuje animistická víra jménem *Marapu*, protože snahy misionářů obrátit místní obyvatele na křesťanskou víru vyšly naprázdno (scéna 61). Oficiální data indonéského statistického úřadu přitom uvádí protestanty a katolíky jako procentuálně nejvíce zastoupené náboženské skupiny ostrova (Badan Pusat Statistik, 2021a). Vyznavači *Marapu* jsou nejpočetněji zastoupeni ve správním celku Východní Sumba (*kabupaten Sumba Timur*), i zde však tvoří s počtem necelých 18 tisíc výraznou menšinu oproti více než 224 tisícům protestantů a katolíků (Badan Pusat Statistik, 2021b). Tato čísla mohou být zkreslena skutečností, že občané Indonésie se až do roku 2017 mohli v úředních dokumentech hlásit pouze k šesti vládou uznaným světovým náboženstvím,³⁴ dlouhotrvající přítomnost křesťanských církví na ostrově je přesto těžko zpochybnitelným faktem. Počet členů kalvinistické *Sumbánské křesťanské církve*³⁵ v posledních desetiletích kontinuálně rostl (Aritonang & Steenbrink, 2008, s. 330), v případě Sumbi je tedy namísto hovořit spíše o úspěchu křesťanských misionářů. Autoři dokumentu v tomto případě předkládají divákovi narativ o ostrově Sumba, kde stále vládne „krvelačná božstva, která vyžadují pravidelné krvavé oběti, včetně těch lidských“ (scéna 61). V zájmu divácké atraktivity je zde vytvořen zkreslený obraz ostrova, odpovídající jeho dávné podobě, nikoli současné realitě.³⁶

Během návštěv tradiční vesnice na Sumbě se Zach schovává před tropickým deštěm na zápraží jednoho z domů (scéna 70). Zde si krátí čas „zpíváním v dešti za doprovodu místní kytary *dangdut*“. Jedná se přitom pravděpodobně o strunný nástroj jménem

³⁴ Po výroku indonéského Ústavního soudu roku 2017 je možné kromě islámu, buddhismu, hinduismu, katolictví, protestantismu a konfucianismu uvést také kategorii „víra v jednoho všemocného boha“ (*Kepercayaan terhadap Tuhan yang maha esa*), do které spadají lokální náboženské tradice.

³⁵ Indonésky *Gereja Kristen Sumba* (GKS).

³⁶ O tom, jak se křesťanské církve v Indonésii vyrovnávají s přítomností původních náboženských představ, se tak bohužel od autorů dokumentu divák nic nedozví. Syntéze křesťanství s javánskou mytologií a výtvarnou a hudební tradicí se věnuje např. Marzanna Poplawská ve své monografii (Poplawská, 2020). Michaela Budiman (2008) pak ve své disertační práci popisuje rozdílný přístup jednotlivých křesťanských denominací a muslimů k rituálním zvyklostem vycházejícím z tradiční víry etnika Torajů, *Aluk Todolo*.

dungga. Zachova „kytara *dangdut*“ totiž vzhledově i způsobem hry odpovídá popisu *dunggy*, jak jej uvádí etnomuzikolog Keen (2017). Termínem *dangdut* se v Indonésii označuje lokální synkretický hudební žánr, žádnou informaci o hudebním nástroji stejného jména se autorovi této práce nepodařilo dohledat. Na základě těchto zjištění se lze domnívat, že v tomto případě došlo k nedorozumění a přenesení názvu hudebního stylu na pojmenování nástroje. Svou roli v tomto zmatení pojmů mohla hrát Zachova praktická neznalost indonéštiny a jeho malá obeznámenost s indonéskými reáliemi.

Poslední z vysledovaných faktografických nepřesností se týká způsobu, jakým průvodce pořadem referuje o představení tance *lego-lego* (scéna 93). Zach se během svého putování po Indonésii účastní několika tradičních rituálů a kulturních představení. Události, jako vysvěcení zrekonstruovaného balijského chrámu (scéna 43) nebo pohřeb na ostrově Sumba (scéna 74), by bezpochyby proběhly i bez přítomnosti filmového štábu, který se tak nachází v pozici hosta, svědka autentického obřadu. Jiné rituály, například bojový tanec *caci* floreského etnika *Manggarai* (scéna 54) či právě tanec *lego-lego*, mají pro indonéské kulturní události nezvyklou podobu soukromých akcí, na kterých se vyskytuje filmový štáb bez přítomnosti diváků z řad místních obyvatel. Tento model odpovídá podobě komerčních turistických představení. Vystoupení tanečnicků *lego-lego* je přímo zahrnuto v nabídkách turistických balíčků cestovních agentur (Adelaar Cruises, 2021), přičemž cena za vystoupení pro návštěvníky vesnice Takpala, místa natáčení dané scény, je v průvodci Lonely Planet (2021) vyčíslena na 1.500.000 IDR (cca 2200 Kč). Zach se přitom o komerční stránce tohoto představení nijak nezmiňuje, podle protagonistova narativu mu místní obyvatelé nabídli, že mu tanec zatančí na rozloučenou s Indonésií, jedinou podmínkou pak měla být jeho účast a převlečení do tradičního oděvu (scéna 91).

Uvedené faktografické nepřesnosti mají zásadní dopad na vyznění celé dokumentární série. Z hlediska orientalismu se zde projevuje tendence zobrazovat zejména východní část Indonésie co nejvíce exoticky, a to i na úkor reality. Nepřesnými údaji pak trpí pro dokumentární film zcela zásadní proces získávání si důvěry diváka v pravdivost viděného (Gauthier, 2004, s. 43).

8.1.3. Negativní zobrazení Indonésanů

Zach se během své cesty po indonéském souostroví setkává s množstvím místních obyvatel. Z naprosté většiny vzájemných interakcí Indonésané vychází jako milí a přátelští lidé. Celkem ve čtyřech scénách je možné identifikovat takové chování, které lze považovat za zmatené či zmatečné. Při své snaze o objednávku pokrmu v tradiční javánské restauraci *warung* (scéna 15) dostane průvodce pořadem porci naservírovanou na navoskovaném papíře namísto talíře, a to včetně ingrediencí, které si přál pouze ochutnat. K tomu, aby Zach okusil typický masový knedlíček *bakso* (scéna 25), musí postupně oslovit tři prodejce – každému z obchodníků totiž nějaká ingredience chybí. V těchto případech ke vzájemnému nedorozumění nepochybně přispívá protagonistou zvolená komunikační strategie použití českého jazyka v kombinaci s výraznou gestikulací. Zmateně působí také snaha místních obyvatel vysvobodit zaklíněnou dodávku z úzkého rozcestí během Zachovy cesty do národního parku Bromo – Tengger – Semeru (scéna 20), stejně jako samotný fakt, že se řidiči vozidla do této situace podařilo dostat. V závěru svého putování po Východní Jávě se průvodce pořadem pokouší zjistit čas zahájení tenggerského rituálu (scéna 30). Jeden z účinkujících Zachovi potvrdí začátek v sedm hodin, následně uvádí začátek až okolo osmé hodiny, takže průvodce pochopí, že tyto časové údaje jsou pouze orientační. Příčinu tohoto nedorozumění částečně vysvětluje v posledním dílu německý potápěč Thomas (scéna 81), který protagonistu seznámí s konceptem *jam karet*,³⁷ odlišného vnímání času, který podle Thomasových slov způsobuje, že na smlouvenou schůzku Indonésané nepřijdou včas.

Během natáčení na ostrově Sumba si Zach všímá odlišného chování místních obyvatel, které ve srovnání s Javánci či Balijsi popisuje jako méně přívětivé a laskavé (scéna 74), přičemž klíčem k pochopení jejich „divokých duší“ má být jejich pohanská víra *Marapu* (scéna 63). Tato tvrzení jsou podtržena záběry rituálu *pasola* (scéna 64), během kterého dodnes dochází k vážným zraněním, ve výjimečných případech dokonce i k úmrtím. Podobně vyznívá také natáčení během sumbánského pohřbu (scéna 75), při kterém jsme svědky obětování desítek kusů buvolů a prasat. Uvedené příklady divokosti obyvatel Sumbuy jsou v pořadu doplněny o vysvětlující kontext. Zach oceňuje, že díky obřadnímu obětování zvířat si Sumbánci na rozdíl od Evropanů lépe uvědomují původ

³⁷ Doslova gumový čas, ve smyslu elastický, pružný.

a hodnotu masa (scéna 76), lidské oběti během pasoly jsou pak dány do souvislosti s projevy odvahy a komunitní pospolitostí (scéna 64). Ačkoli zobrazení divokých a místy krutých sumbánských rituálů staví západní svět s tím východním do kontrastu, autoři dokumentu využívají těchto momentů ke kladení otázek ohledně vlastní „civilizovanosti“ evropských kultur.

8.1.4. Negativní zobrazení Indonésie

Kategorie *negativní zobrazení Indonésie* zaznamenává ty scény, ve kterých jsou zachyceny nízké hygienické standardy a zaostalé pracovní podmínky, odpovídající stereotypním představám o životě v rozvojových zemích. Cílem této práce není zpochybnění faktu, že mnoho místních obyvatel podobným způsobem skutečně žije. Indonésie, jakožto země s HDP na hlavu pod průměrem světové populace (Worldometer, n. d.), nepochybně poskytuje k zachycení z evropského pohledu nevyhovujících pracovních a hygienických podmínek dostatek prostoru. Stejně tak by však na základě zkoumání zvyků příslušníků početné indonéské střední třídy bylo možné zobrazovat takové aspekty indonéských realii, které se životnímu stylu v zemích Západu mnohem více podobají, ať už se jedná o zejména na Jávě a Bali hojně rozšířené klimatizované samoobsluhy,³⁸ moderně vybavené hotely nebo luxusní restaurace. Tvůrci pořadu se však o této jiné, modernější a nám podobnější Indonésii zmiňují jen v náznacích, například když upozorňují na problematiku masové turistiky na ostrově Bali (scéna 32).

Část záběrů zobrazujících nižší hygienické standardy se odehrává ve scénách, kdy průvodce pořadem konzumuje některý z typických lokálních pokrmů (scéna 19, scéna 74). Zach o Indonésanech tvrdí, že se stravují na ulici nebo na tržnicích, což je „pro zmlsaného Evropana na první pohled trochu děsivé“ (scéna 15). Podobně nezvyklé může být také skupinové praní prádla ve vybetonovaném říčním korytu (scéna 73) nebo vybírání vší ve stínu vesnických hrobek (scéna 71). Zaostalé pracovní podmínky je možné identifikovat u většiny zobrazovaných pracovních činností, jako je manuální sklizeň zemědělských plodin (scéna 19, scéna 66) nebo tankování benzínu pomocí skleněné lahve a trychtýře (scéna 22). Při pohledu na pracné drcení oblázků na šterk kladivý (scéna 83) si průvodce pořadem podle svých slov připadá „doslova jako v době kamenné“.

³⁸ Největší síť těchto samoobslužných obchodů, Indomaret, čítá k roku 2021 přes 18 tisíc poboček (Indomaret, 2021).

V zobrazovaných výrobních prostorách vidíme práci s otevřeným ohněm a rukodělné zpracování výrobků (scéna 8, scéna 14). Seznámení s procesem výroby pálenky *arak*, ke kterému místním lihovarníkům stačí ohniště, plechový kanystř s kvasem, bambusové trubky a plastová lahev, pak protagonistu podle svých vlastních slov „docela zaskočilo, a po pravdě také trošku vystrašilo“ (scéna 55), takže obavy o zdravotní nezávadnost výsledného produktu rozptýlí až sytý oranžový plamen značící absenci methanolu.

8.1.5. Pozitivní zobrazení Indonésanů

V průběhu celého pořadu jsou obyvatelé Indonésie mnohokrát vykresleni jako milí lidé, kteří zahraniční turisty vlídně přijímají. Během cestování po Střední Jávě průvodce překvapila „tvořivost, přívětivost a tolerance“ Javánců, díky čemuž byl všude přijat „s otevřenou náručí“ a necítil ani „náznak předsudků“ (scéna 16). V podobném duchu je shrnuta zkušenost z ostrova Bali, na kterém se návštěvníci mají možnost setkat s „milými lidmi a neutuchající přívětivostí“ (scéna 44). S otevřenou náručí Zacha mezi sebe přijmou také Sumbánci, kteří podle jeho slov „nejsou na první pohled tak přívětiví a laskaví jako na Jávě nebo na Bali“ (scéna 74). Po společném obědě se sběračkami čaje (scéna 19) se protagonistovi nechce „ty strašně milé lidi“ opustit, oceňuje jejich „přívětivost a usměvavost“, kterou si udržují i „přes svůj nelehký životní úděl“. Navzdory „skromným podmínkám“, které panují během plavby dřevěnou lodí do národního parku Komodo, pak úslužná posádka Zachovi obstarává „veškerý komfort“ (scéna 48). O pravdivosti těchto tvrzení je divák kromě průvodcových slov přesvědčován také záběry „všudypřítomných pozdravů a úsměvů“ místních obyvatel, díky kterým „brzy zapomenete na první nesmělé krůčky, a začnete si připadat jako doma“ (scéna 7). Tento zobrazovaný pozitivní přístup se pak promítá i do reakcí místních obyvatel v situacích, kdy se protagonista ocitá v nesnázích. Osud zaklíněného mikrobuse, kterým se má Zach přepravit do národního parku Bromo – Tengger – Semeru, není kolemdoucím lhostejný, díky čemuž „na pomoc přispěchala půlka vesnice“ (scéna 20). S čepováním benzínu pak průvodci pořadem asistuje ochotná paní prodavačka, takže se „bezradný, bílý muž s prázdnou nádrží naštěstí dočká okamžité a obětavé pomoci“ (scéna 22).

Náboženská tolerance Indonésanů je zmíněna zejména v prvním díle série. Zach již v prvních minutách tohoto dílu informuje diváky o velmi vysokém procentuálním zastoupení muslimů mezi dnešními Javánci³⁹ (scéna 5), vyzdvihování jejich mírumilovného přístupu k ostatním vyznáním je možné chápat v kontextu debaty o koexistenci islámu s jinými náboženskými tradicemi. V případě balijských hinduistů či vyznavačů animistické víry *Marapu* se v pořadu dozvídáme o přetrvávající harmonii mezi bohy, lidmi a přírodou (scéna 44, scéna 61), na rozdíl od javánských muslimů však autoři necítí potřebu náboženskou toleranci příslušníků těchto vyznání zdůrazňovat. Důvodem, proč Javánci „nejsou zatíženi náboženskými dogmaty a předsudky“, má podle Zacha být úcta k jejich hinduistické a buddhistické minulosti a kultuře (scéna 13). Na příkladu hinduistického chrámu Prambanan a buddhistického Borobuduru (scéna 11) protagonista demonstruje, že náboženská tolerance má v souostroví více než tisíciletou tradici. Dnešní Javánci tak tím, že vedle sebe dokáží žít bez ohledu na vyznání, podle tvrzení protagonisty Zacha na tyto zaniklé civilizace navazují (scéna 16). Úctu Indonésanů k tradicím je možné vyčíst ze záběrů zobrazujících jejich rituály, tradiční řemesla či přebytky, explicitně je pak zmíněna v samotném závěru pořadu jako jeden z faktorů, který dává jejich životu řád a smysl (scéna 94).

O méně růžových aspektech vztahů mezi místními obyvateli a cizinci se divák dozví pouze nepřímo, stejně jako o minulých náboženských konfliktech. Německý potápěč Thomas popisuje Alorské souostroví jako místo, kde lidé zatím nejsou zvyklí na turisty, nežádají po cizincích peníze a neobtěžují je prodejem triček a hodinek (scéna 81). Zach se následně obává, že s rozvojem turistického ruchu v dané lokalitě se objeví i zde tyto nežádoucí jevy (scéna 81), čímž de facto přiznává jejich existenci na dříve navštíveném Bali a národním parku Komodo. Během průvodcova putování ze Střední na Východní Jávu opakovaně zazní, že se vydává ve stopách hinduistů přecházejících v 15. století do hor před rychle se šířícím islámem (scéna 16, scéna 18, scéna 23), což není s proklamovanou historickou i současnou náboženskou snášenlivostí Javánců příliš v souladu.⁴⁰

³⁹ V pořadu je uvedeno, že vyznavačů Islámu v javánské populaci je více jak 95 procent, což odpovídá 97.5 procentům podle dat z roku 2010 (Aranta et. Al., 2015, s. 270).

⁴⁰ Popis problematiky soužití jednotlivých náboženských komunit v Indonésii je zcela mimo rámec i možnosti tohoto textu. Pro ilustraci tvrzení, že toto soužití není vždy idylické, může posloužit fakt, že souostroví se ve 21. století nevyhnulo několika teroristickým útokům ze strany islamistických radikálů,

8.1.6. Turisticky atraktivní zobrazení Indonésie

V této kategorii jsou zaznamenány dva specifické způsoby, které představují Indonésii jako lákavou turistickou destinaci. Subkategorie *opuštěnost místa* odkazuje ke scénám, ve kterých se Zach na turisticky atraktivních lokalitách vyskytuje s minimální účastí dalších lidí. Je pravděpodobné, že k natáčení podobných scén tvůrce v některých případech vedly estetické důvody – kompozice záběru patří mezi základní výrazové prostředky filmu (Nichols, 2010, s. 86), jehož smyslem není poskytování přesných údajů o turistické vytíženosti daných míst. O kulturním centru Střední Jávy, městě Yogyakarta, navíc Zach referuje jako o „přelidněném mraveništi“ (scéna 5), ve kterém je problém bezpečně přejít rušnou ulici (scéna 6), čímž potenciální turisty na budoucí možný šok z pobytu na hustě obydlené Jávě připravuje. V následujících scénách však tvůrci zobrazují některé slavné indonéské kulturní a přírodní památky s minimální přítomností ostatních turistů. Zejména chrám Borobudur (scéna 10) a národní park Bromo – Tengger – Semeru (scéna 18, scéna 27, scéna 28) jsou vyhledávanými turistickými destinacemi se všemi negativními dopady masové turistiky, nikoli opuštěnými místy vhodnými k rozjímání, jak je tvůrci pořadu prezentují. Podobně opuštěným dojmem působí záběry z národního parku Komodo (scéna 49), místa, které je v současnosti předmětem debaty o zastropování počtu denních návštěvníků (Hutton, 2020). Tím, že dokument nezmiňuje ani nezobrazuje důsledky turistické exponovanosti těchto míst,⁴¹ přispívá k vytváření pozitivního obrazu země a její atraktivity.

Situace, ve kterých Zach zdůrazňuje výhodnou cenovou hladinu zboží a služeb v zemi, jsou zaznamenány v subkategorii *nižší cenová hladina v Indonésii*. Cílem této práce není zpochybňovat průměrnou nižší kupní sílu indonéského obyvatelstva ve srovnání s příjemci dokumentu – českými diváky, nýbrž poukázat na skutečnost, že toto zdůrazňování přispívá ke zvýšení atraktivity sledované destinace pro potenciální návštěvníky.⁴² Při placení porce jídla v tradiční javánské restauraci *warung* (scéna 15)

jako byly například bombové útoky na Bali z roku 2002, či útoky na kostely ve městě Surabaya z roku 2018.

⁴¹ Jedním ze způsobů, jak je možné získat představu o povaze těchto negativních konsekvencí, je analýza uživatelských recenzí návštěvníků dané lokality (Borobudur Temple, n. d.). V případě chrámu Borobudur návštěvníci často zmiňují dvojí ceny pro lokální a zahraniční turisty, špatné zacházení se zvířaty ve sloním výběhu a nutnost opustit areál skrze rozsáhlé tržiště se suvenýry.

⁴² Zahraniční návštěvníky může přesto překvapit vysoká cena některých položek, například alkoholu. Při využívání turistických služeb evropské úrovně mohou být ceny s těmi tuzemskými srovnatelné.

průvodce pořadem komentuje nízkou cenu pokrmu následovně: „Vypadá to, že to bude drahý, ale nebude.“ Cena za jízdu na *becaku*, obdobě indické rikši, je vyčíslena na 46 korun českých, což má při průměrné jedné jízdě denně představovat řidičův denní příjem (scéna 7). V dalších scénách se divák dozví také o podobně nízkých platových výměrech indonéských sběraček čaje (scéna 19) a učitelů státních mateřských a základních škol (scéna 72). Tyto údaje nejsou samy o sobě postačující pro vytvoření představy o skutečné kupní síle pracovníků v daných odvětvích,⁴³ mohou však dobře posloužit pro ilustraci výhodnosti návštěvy Indonésie z finančního hlediska. V uvedených scénách Zach s místními obyvateli soucítí, a závěrem celé série oceňuje, že Indonésané jsou „šťastnější a přívětivější než my“ navzdory tomu, že „jsou chudí a jejich obživa není snadná“ (scéna 94). Autor této práce chápe toto generalizující tvrzení jako důsledek snahy o zobrazení Indonésie jako chudé země bez přihlédnutí k aktivitám místní početné střední a vyšší ekonomické třídy.

⁴³ K vytvoření takové představy by bylo zapotřebí porovnat výdělek s cenami běžného zboží a služeb.

8.2. Trabantem z Austrálie do Asie

	Kategorie	Subkategorie	Počet	Číslo scény
Projevy negativního orientalismu	Nevhodné chování účastníků expedice	Oslovování Indonésanů v českém/slovenském jazyce	3	99, 102, 127
		Zkoušení exotického povolání	3	108, 130, 134, 141
		Neúcta účastníků k tradicím	1	102
	Nepřesné informace v pořadu	Faktografická nepřesnost	2	97, 125
	Negativní zobrazení Indonésanů	Zvědavost Indonésanů	7	99, 100, 103, 107, 144, 174, 180
	Negativní zobrazení Indonésie	Zaostalé pracovní podmínky	7	118, 119, 120, 125, 128, 141, 155
		Nižší hygienické standardy	4	113, 118, 119, 124
		Kruté zacházení se zvířaty	2	106, 161
		Ničení životního prostředí	2	162, 163
Projevy pozitivního orientalismu	Pozitivní zobrazení Indonésanů	Vlídne přijímání cizinců	9	97, 98, 104, 113, 117, 120, 156, 167, 178
		Náboženská tolerance	1	152
		Ochota Indonésanů pomoci	2	156, 172
	Turisticky atraktivní zobrazení Indonésie	Nižší cenová hladina v Indonésii	1	141

8.2.1. Nevhodné chování účastníků expedice

Celkem ve třech scénách televizní série můžeme být svědky používání českého a slovenského jazyka během komunikace s Indonésany. Jeden z členů expedice, slovenský cestovatel Marek Slobodník, vítá zvědavé obyvatele indonéské části ostrova Timor za doprovodu familiárního poplácávání po zádech slovy: „Čaute, čaute, som rád, že jste prišli“ (scéna 99). Stejný člen výpravy, zaujatý dřevěnými plastikami ženského poprsí, které zdobí zárubně dveří tradičního domu, se na symbolický význam tohoto řezbářského díla dotazuje obyvatel vesnice ve svém mateřském jazyce (scéna 102). Dan Příbáh při konverzaci s dívkou, která prodává u stánku sůl, kombinuje český jazyk s angličtinou (scéna 127). Tato scéna podhaluje způsob komunikace cestovatelů s těmi Indonésany, kteří neovládají anglický jazyk – pro překlad indonéského pojmu pro sůl a anglického poděkování využívá Příbáh funkce překladače ve svém mobilním telefonu.

Podobně jako v dokumentární sérii *Hledání ztracených světů* je oslovování v rodné řeči identifikováno pouze v prvních dvou dílech série. Za možnou hypotézu, proč se hlavní aktéři od tohoto chování v průběhu natáčení odvrací, považuje autor práce postupný nárůst respektu k místním obyvatelům, kteří tak přestanou být terčem jejich žertů. O tom, že humor je jednou z motivací k oslovování Indonésanů v českém či slovenském jazyce, svědčí pobavená reakce dalšího z cestovatelů, Marka Duranského, na výše zmíněný dotaz ohledně tradičního řezbářského umění (scéna 102).

Zkoušení exotického povolání účastníky expedice se v pořadu vyskytuje, není však příliš časté. Při zkoušení jednotlivých nástrojů tvořících gamelanový orchestr vidíme kromě improvizace Marka Duranského také balijskou techniku hry v podání místního muzikanta (scéna 134). Během závodů bývolích spřežení (scéna 130) Marek Slobodník neodolá pokušení zúčastnit se, ještě předtím však vidíme techniku jízdy v podání několika indonéských soutěžících. Spolu s fotografem Vojtěchem Duchoslavem se v kráteru sopky Ijen pokouší uzvednout koš naplněný bloky síry, aby jej následně s obdivem předali jeho majiteli (scéna 141). Všechny tyto události se odehrávají v řádu sekund a divák má možnost vidět při totožné činnosti i místní obyvatele, díky čemuž není ochuzen o autentické záběry jejího provozování.

Jako neúcta účastníků k tradicím je vyhodnoceno chování části mužského osazenstva výpravy v tradiční vesnici (scéna 102). Z chronologického řazení záběrů vychází, že Marek Slobodník si nejprve vyřezávané ženské poprsí osáhá, následně pak svým

slovenským dotazem přeruší výklad jedné z místních žen. Až poté se, spolu se svým kolegou Markem Duranským, dozvídají alespoň základní informace o symbolice těchto řezb. Hlubší význam zmíněných plastik v místní kultuře se z pořadu nedozvíme, velmi pravděpodobně však nejsou na místo instalovány pro pobavení západních turistů. Podle narativu následující scény (scéna 103) je pak výprava za toto počínání potrestána opakovanými poruchami vozidel, z čehož se dá odvodit, že toto chování nepovažovali ani tvůrci pořadu za korektní.

8.2.2. Nepřesné informace v pořadu

Při přechodu státní hranice mezi Indonésií a Východním Timorem (scéna 97) zazní tvrzení, že Indonésie má pouze dva pozemní hraniční přechody. Ve skutečnosti však jen mezi Východním Timorem a Indonésií existují přechody čtyři – dva spojují centrální část Východního Timoru a Indonésii, další dva pak umožňují přístup do východotimorské enklávy Oecusse. S Indonésií navíc sdílí pozemní hranici včetně několika přechodů také Malajsie a Papua Nová Guinea. Tuto nepřesnou informaci lze interpretovat jako elementární neznalost geografie země, do které cestovatelé právě vstupují. Vezmeme-li v potaz existenci pozemní hranice se třemi sousedními státy, pak by tvrzení o dvou hraničních přechodech mohlo být pravdivé jen tehdy, pokud by se minimálně na jedné z těchto linií nenacházel hraniční přechod.

Druhá zaznamenaná nepřesnost se pak týká překladu indonéského textu natočeného během hospitalizace Dominiky Gawliczkové v nemocničním zařízení (scéna 125). V originálním znění je napsáno: „Setiap penyakit ada obatnya, apa bila obat penyakit itu tepat, maka pasti sembuh dengan izin Allah“. Do českého jazyka je tento text v titulcích přeložen následovně: „Na každou nemoc je lék, ale jen Alláh ji může vyléčit“. Podle autora této práce zmíněný citát odpovídá spíše následujícímu překladu: „Na každou nemoc je lék, je-li tento lék správný, pak s Alláhovým svolením jistě dojde k uzdravení.“ Odlišným překladem druhé části věty dochází k významovému posunu. Překlad tvůrců dokumentu působí více fatalisticky – uzdravení ve výsledku záleží jen na Boží vůli. Autor této práce se domnívá, že indonéský text více akcentuje nutnost, aby nemocný člověk lék, za předpokladu, že je správně zvolen, užíval. Překládaný text je tzv. *hadís*, výrok připisovaný přímo proroku Muhammadovi. Tyto Prorokovy citáty tvoří spolu s Koránem základ islámského práva a etiky (Cragg, 2020), jejich překlad by proto měl být co nejvýstižnější.

8.2.3. Negativní zobrazení Indonésanů

Skupina cestovatelů ze střední Evropy přitahuje v průběhu celé cesty pozornost mnoha Indonésanů. Podle komentátora pořadu je země plná davů zvědavých lidí, kteří na cestovatele „zírají“ hned po probuzení (scéna 144). Takovéto generalizující zobrazení Indonésanů je zařazeno jako negativní orientalismus z důvodu zdůrazňování rozdílů mezi „námi“ a „těmi druhými“ spolu s převážně negativním hodnocením tohoto jevu ze strany účastníků zájezdu. Ti tento pochopitelný zájem o své osoby a vozidla popisují jako neustále se opakující sled stále stejných otázek, které jsou „strašně ubíjející“ (scéna 174). Po příjezdu skupiny do Indonésie Dan Přibáň prohlašuje, že jej v rozvojových zemích nejvíce fascinuje zvědavost místních lidí, kteří mají čas zastavit se a pozorovat dění, které je zrovna zaujme (scéna 100). Marek Slobodník se ihned po vstupu do Indonésie (scéna 99) na kameru svěčuje, že jej neustálé focení obtěžuje.⁴⁴ Bez přítomnosti zvědavých Indonésanů, zejména dětí, se neobejdou opravy trabantů (scéna 103), soukromí není účastníkům expedice dopřáno ani v interiéru vozu (scéna 180). Poté, co jsou cestovatelé během cesty lodí po dobu několika minut natáčeni jedním z cestujících na kameru mobilního telefonu, označuje Přibáň Indonésany za „mistry světa v zírání na lidi“. Účastníci jsou si vědomi toho, že za tímto chováním není zlý úmysl, a mají pro ně pochopení (scéna 144). Celou koncepcí výpravy, která k přepravě používá zastaralé, žlutou barvou natřené vozy, navíc tento zájem aktivně podporuje. Autor práce nepochybuje o tom, že tento *Žlutý cirkus*, jak svému projektu Přibáň přezdívá, dokázal způsobit u místních obyvatel zcela pochopitelné pozdvižení. Stejně jako u ostatních kategorií, s výjimkou faktografických nepřesností, je však předmětem analýzy vyznění zobrazovaného, nikoli míra pravdivosti daného jevu.

8.2.4. Negativní zobrazení Indonésie

Zaostalé pracovní podmínky a nízké hygienické standardy jsou zobrazovány zejména v prvních třech dílech pořadu. Podobně jako v sérii *Hledání ztracených světů* tvůrci diváka seznamují s procesem výroby pálenky *arak* pomocí otevřeného ohně, bambusových trubek a plastových nádob (scéna 119). Během opravy vozu za pomoci místních svářečů můžeme spatřit běžný typ indonéské toalety (scéna 118), zdravotní

⁴⁴ Skupina před vstupem do Indonésie cestuje po Východním Timoru, kde je také středem pozornosti, je tedy zájmu kolemjdoucích vystavena již delší dobu.

problémy některých členů posádky pak umožní získat záběry z evropským normám nevyhovujícího prostředí indonéských nemocnic (scéna 113, scéna 125). O technických podmínkách čerpací stanice obsluhované mužem točícím klikou (scéna 120) Dan Přibáň prohlásí že jsou „jak ze starého filmu“, podobným způsobem působí také dodnes fungující starý parní cukrovar (scéna 155). Na nízké hygienické standardy ve stravovacích zařízeních upozorní záběr na červy přítomné v porci kuřecího masa (scéna 124).

Skupina je v průběhu své cesty po souostroví dvakrát svědkem krutého zacházení se zvířaty. V přepravním prostoru trajektu na ostrov Flores (scéna 106) se obávají o osud kuřat, přepravovaných v bednách bez dostatečného přístupu kyslíku. V národním parku Way Kambas na ostrově Sumatra jsou pak členové expedice šokováni pozorováním lokální populace slonů připevněných soustavou řetězů k betonovým kúlům, množství opuštěných kúlů na celém prostranství si pak vysvětlují úhynem těchto zvířat. Z osobní konzultace s indonésistkou Adélou Vicherkovou, odbornicí na konflikt slona a člověka, vyplynulo, že sloni jsou v tréninkovém centru parku Way Kambas běžně připoutáni ke kúlům pouze přes noc. V dané scéně vidíme dospělé samce, kteří mohou být někdy v období v říje svázáni i přes den, zbytek populace se však pravděpodobně pásá ve volné přírodě.⁴⁵

Ostrov Sumatra je v pořadí představen jako místo, které návštěvníka vyléčí z představy o Indonésii jako tropickém ráji (scéna 162). Během cesty přes východní část ostrova jsou členové výpravy svědky rozsáhlého vypalování původního deštného pralesa z důvodu výsadby plantáží palmy olejná. Diváky s touto problematikou seznamuje zejména Vojtěch Duchoslav (scéna 162) Kromě dlouhodobých ekologických následků jsou zmíněny i bezprostřední dopady vypalování pralesů, jako je permanentní přítomnost kouře ve vzduchu (scéna 163). Odpovědnost za tento stav je přičítána místním obyvatelům, kteří „zasmraděj a zamořej celej ostrov“, aby mohli „vydělávat prachy za olej“ (scéna 163). Zároveň je však zmíněna negativní role zahraničních zákazníků – k exploataci ostrova má podle komentáře docházet proto, „abychom měli levné čokolády a zubní pasty“ (scéna 164).

⁴⁵ Dalším aspektům ochrany slonů na Sumatře se Vicherková věnuje ve své bakalářské práci zaměřené přímo na park Way Kambas (Veselá, 2019).

8.2.5. Pozitivní zobrazení Indonésanů

Kamera v několika scénách zachycuje přátelský postoj Indonésanů k cizincům. Členové expedice se ihned po vstupu do Indonésie (scéna 97) těší značné pozornosti doprovázené společnými fotografiemi s místními obyvateli. Marka Duranského si zdravotní personál nemocnice fotí dokonce i na nemocničním lůžku (scéna 113). Indonéští chlapci své nadšení z jedné z účastnic, Kristýny Madajové, vyjádří anglickou větou „Kristýna, I love you!“ (scéna 120), bodrý kolemjdoucí muž v přístavu Dumai přivítá kameramana výpravy ve své zemi, následně nešetří komplimenty ohledně jeho vzhledu (scéna 167). Kromě slov se tato přívětivost projevuje také činy. Na ostrově Sumatra místní obyvatelé výpravě nabídnou přespání v mešitě, kde jsou i pohoštěni společnou večeří (scéna 178). Poté, co Radosław Jona projeví v jedné z vesnic zájem o sportovní motocykl, majitel stroje mu umožní samostatnou projížďku (scéna 117). Příslušníci indonéských ozbrojených sil následně při popojíždění v dálniční koloně věnují Danu Přibáňovi lahev s vodou a klobouk s armádním vzorem (scéna 156).

Jízda všech vozidel po dálnici je přitom možná pouze díky pomoci dálniční policie. Motocykly na rychlostní komunikaci oficiálně nesmí, avšak výpravě je přidělen policejní doprovod, díky kterému můžou silnici využít. Přibáň oceňuje snahu indonéských policistů tuto situaci vyřešit, místo toho, aby jim byla jízda po dálnici zakázána (scéna 156). Poté, co se polskému vozu Fiat ulomí zadní kolo, nalezne výprava útočiště a pomoc v kostele, jehož farář zkontaktuje lokálního svářeče (scéna 172). Náboženská tolerance je v pořadu zmíněna pouze nepřímo. Při cestě k chrámu Gereja Ayam (scéna 152), který je představen jako modlitebna všech lidí dobré vůle, se komentátor zmiňuje o náboženské pluralitě v Indonésii. Během scény přespání v mešitě (scéna 178) pak zazní, že expedice již dříve našla pomoc v hinduistickém chrámu i v křesťanském kostele.

8.2.6. Turisticky atraktivní zobrazení Indonésie

V průběhu cesty napříč Indonéským souostrovím navštíví členové výpravy přírodní i kulturní atrakce. Jedním z těchto míst je kráter sopky Ijen, ve kterém lze v noci spatřit fyzikální jev hoření síry, známý jako modrý oheň (anglicky *bluefire*). Dan Přibáň tento zážitek popisuje jako „úžasný“, takže nelituje svého nezodpovědného rozhodnutí vydat se na cestu do kráteru i se zraněnou dolní končetinou (scéna 142). U některých z těchto turisticky atraktivních míst není zmíněn jejich název, umístění dané lokality je v tom případě možné odhadnout pouze přibližně na základě předcházejícího a následujícího

děje. Divák se tak nedozví jméno ani lokaci pláže Koka (scéna 111), technicky zajímavého parního cukrovaru (scéna 155) ani buddhistického chrámu v okolí města Yogyakarta (scéna 152). Ke komparaci ceny práce v Indonésii a České republice dojde pouze v jednom případě, kdy se divák dozvídá, že náročná práce nosičů síry na sopce Ijen je ohodnocena na 120 českých korun (scéna 141). Při tankování benzínu (scéna 100) Dan Přibáň sděluje, že celková částka za 53 litrů pohonných hmot stála půl milionu indonéských rupií, srovnání s českým kurzem však chybí.

Kromě turisticky atraktivních částí Indonésie v pořadu vidíme také lokality, které se do itinerářů cestovních kanceláří zpravidla nedostávají. V hlavním městě Jakarta si členové expedice připadají díky množství panelových domů a hustému provozu „jako doma“ (scéna 157). Cesta přes oblasti Sumatry zasažené negativními dopady pěstování olejné palmy cestovatele znechutí natolik, že proklamují svou touhu ostrov co nejdříve opustit (scéna 163).

9. Výsledky výzkumu

V dokumentárním pořadu *Hledání ztracených světů* je Indonésie zobrazena převážně jako turisticky atraktivní země obývaná vstřícnými lidmi ochotnými pomoci. Tito obyvatelé žijí v zaostalých hygienických a pracovních podmínkách a nebrání se, když se k nim cizinec chová neuctivě nebo si zkouší jejich povolání. V některých případech mohou být nechápaví nebo divocí, zároveň jsou však nábožensky tolerantní a váží si vlastních tradic. Atraktivnost Indonésie je dále zvýrazněna zobrazováním opuštěnosti turistických pamětihodností a zdůrazňováním nižší cenové hladiny v zemi.

Pohled tvůrců série *Trabantem z Austrálie do Asie* je více kontrastní. Podle komentátora pořadu je Indonésie zemí, kterou účastníci výpravy střídavě obdivují a nesnášejí (scéna 125). Vstřícný přístup místních obyvatelů k cizincům s sebou nese jejich obtěžující zvědavost. Obrazy turisticky atraktivních lokalit jsou v závěru cesty přebity záběry zničeného životního prostředí na ostrově Sumatra. Stejně tak náboženská tolerance a ochota místních lidí pomoci nezabraňuje krutému zacházení se zvířaty.

Ani jeden ze seriálů primárně nepracuje s autentickou hudbou vycházející z místních hudebních tradic. Ve zvukové stopě *Hledání ztracených světů* převažuje hudba obsahující zvuky a postupy původem z jižní a jihovýchodní Asie, zkoumaným dílům série *Trabantem z Austrálie do Asie* dominuje rock a jemu příbuzné žánry západní populární hudby bez jakékoli vazby ke zobrazované zemi.

V obou pořadech se vyskytují faktografické nepřesnosti, které prozrazují nedostatečnou přípravu a jazykovou vybavenost obou štábů. Faktografické nepřesnosti se ve větší míře vyskytují v pořadu *Hledání ztracených světů*, který ovšem ve výsledku divákovi poskytuje mnohem více informací o Indonésii a životech jejích obyvatel než televizní deník výpravy Dana Přibáně, který část stopáže věnuje poruchám nespolehlivých automobilů či řešení zdravotních a osobních problémů účastníků na úkor popisu indonéských reálií. Rozdíly mezi „námi“ a „těmi druhými“ jsou zobrazovány především skrze zaostalé pracovní a hygienické podmínky místních obyvatel, přičemž vyznění seriálu *Trabantem z Austrálie do Asie* je kvůli obrazům ničení životního prostředí a krutého zacházení se zvířaty více negativní. V obou pořadech je Indonésie zobrazena převážně jako turisticky atraktivní země obývaná vstřícnými obyvateli ochotnými

pomoci. Cestovatelé ve žlutých trabantech navštíví i méně turistické oblasti souostroví, na rozdíl od Romana Zacha nejsou tolik vedeni snahou zdůrazňovat atraktivitu země pro zahraniční návštěvníky.

Autor práce v minulosti v Indonésii studoval, zemi také několikrát navštívil v roli turistického průvodce. Přes veškerou snahu, aby výsledky této práce byly zakotvené v teoretickém rámci, nelze vyloučit, že výše zmíněné zkušenosti mohly analýzu daných pořadů podvědomě zkreslit. Z tohoto důvodu autor práce považuje za podstatné zde tyto informace uvést.

Závěr

Cílem diplomové práce *Hledání orientalizovaných světů: Zobrazení Indonésie ve vybraných českých dokumentárních pořadech* bylo popsat a analyzovat způsoby, jakými je Indonésie zobrazována v českých dokumentárních sériích *Hledání ztracených světů* a *Trabantem z Austrálie do Asie*. V teoretické části byl čtenáři představen teoretický rámec, ze kterého následný výzkum vychází – teorie orientalismu, teoretické vymezení dokumentárního filmu a teorie orientalismu v audiovizuálních dílech. Výzkumná část analyzovala audiovizuální a obsahovou složku obou pořadů a popsala, jaké obrazy Indonésie a jejích obyvatel tvůrci pořadů zdůrazňují.

Ve výzkumné části práce se nepotvrdila hypotéza, že oba analyzované televizní pořady nebudou obsahovat faktografické nepřesnosti. Druhá a třetí hypotéza se naopak potvrdila – seriály akcentují rozdíly mezi indonéským a evropským způsobem života a mentalitou, zároveň zobrazují Indonésii jako vhodnou turistickou destinaci. Z analýzy přitom vyplynulo, že tyto pozitivní a negativní obrazy jsou v každém z pořadů zastoupeny jinou měrou.

Zjištěné výsledky nastiňují, jaké obrazy Indonésie jsou přítomné v českém mediálním prostoru. Tím, že práce pojednává o aktuálních televizních pořadech, může představovat výchozí bod pro následný výzkum dosud málo zpracovaného tématu obrazu Indonésie v československých a českých sdělovacích prostředcích. Analýza obsažené hudební složky, faktografických nepřesností, negativního a pozitivního zobrazení Indonésie může posloužit televizním divákům jako kritický pohled na zkoumané seriály a pomoci jim k upřesnění či doplnění informací, které v pořadu zazní. V neposlední řadě může být tato diplomová práce k užítku tvůrcům budoucích dokumentárních pořadů o Indonésii.

V Praze a Olomouci existují specializovaná vědecká pracoviště, vychovávající formálně vzdělané indonésisty – odborníky na historii, geografii, kulturu a společnost Indonésie. Užší spolupráce filmových tvůrců s indonésisty by v budoucnu mohla přispět k tvorbě dokumentárních pořadů bez faktografických chyb a nevhodného chování členů štábu, ve kterých by byl život v souostroví zobrazován z různých úhlů pohledu tak, aby výsledný obraz odrážel životní realitu země co nejpřesněji.

Resumé

The aim of this diploma thesis, *Searching for Orientalized worlds: Portrayal of Indonesia in selected Czech documentaries*, is to analyze the audiovisual component and content of two contemporary Czech documentary series about Indonesia: *Hledání ztracených světů* (2020) and *Trabantem z Austrálie do Asie* (2016). The theoretical framework for the analysis includes theory of Orientalism by E. W. Said, theory of orientalism in audiovisual works, applied in texts of David Uher, and theory of non-fiction cinematography. All episodes of the show are divided into individual scenes, their musical component is classified, and occurrences of negative orientalism, emphasizing the differences between "us" and "the others", and positive orientalism, attempting to arouse the audience's interest in Indonesia, is identified and described. The analysis showed that most of the music used in the programs is not directly related to Indonesia. Both series contain factually incorrect data and contain varying degrees of expression of both positive and negative Orientalism.

Seznam literatury

- Ananta, A., Arifin, N. E., Hasbullah, M. S., Handayani, N. B., & Pramono, A. (2015). *Demography of Indonesia's ethnicity*. Singapore: ISEAS, Institute of Southeast Asian Studies.
- Aritonang, J., & Steenbrink, K. (Eds.). (2008). *A History of Christianity in Indonesia*. Leiden; Boston: Brill.
- Budiman, M. (2008). *Nejvýznamnější toradžské rituály a jejich dnešní podoba* [Disertační práce, Univerzita Karlova]. Digitální repozitář UK.
<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/17744>
- Dubovská, Z., Petruš, T. & Zbořil, Z. (2005). *Dějiny Indonésie*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny.
- Gauthier, G. (2004). *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: Akademie múzických umění v Praze
- Johnson, P. (1995). *Dějiny židovského národa*. Praha: Rozmluvy.
- Lewis, B. (1982). The Question of Orientalism. *The New York Review of Books*, 29(11), 49-56.
- Mart, C. T., Toker, A. & Esen, M. F. (2010). *Criticism on Edward Said's Orientalism*. 2nd International Symposium on Sustainable Development, June 8-9, 2010 Sarajevo, 367-373.
<https://core.ac.uk/download/pdf/153447456.pdf>
- Nichols, B. (2010). *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Said, E. W. (2008). *Orientalismus: západní koncepce Orientu*. Praha: Paseka.
- Sedláček, J. (2019). *Dangdut jako kulturní a společenský fenomén*. [Bakalářská práce, Univerzita Karlova]. Digitální repozitář UK.
<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/111897>
- Štroblová, S. (2009). *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Praha: Univerzita J. A. Komenského Praha.

- Uher, D. & Slaměňíková, T. (2017). Rowan Atkinson zpívající, orientalizující. *Dálný východ*, 7(2), 7–18.
- Uher, D. (2008). Postava „učitele“ orientalizovaná vědecko-fantastickými filmy. In L. Pecha (Ed.), *Orientalia Antiqua Nova VIII* (pp. 412-428). Adela.
- Varisco D. M. (2008). *Reading Orientalism: Said and the Unsaid*. Seattle: University of Washington Press.
- Veselá, A. (2019). *Národní park Way Kambas: Vybrané aspekty ochrany přírody v Indonésii na příkladu slona sumaterského*. [Bakalářská práce, Univerzita Karlova]. Digitální repozitář UK.
<https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/107964>
- Vivien, J. (2017). Princess of China: Orientalism in Western pop music. *Dálný východ*, 7(2), 26–34.
- Warraq, I. (2007). *Defending the West: A Critique of Edward Said's Orientalism*. New York: Prometheus Books.
- Xiaoxuan, L. (2017). The image of masters in Kung Fu Panda. *Dálný východ*, 7(2), 19–25.

Internetové zdroje

Adelaar Cruises (2021, 28. dubna). *Activities aboard Adelaar – Above and below the surface*.

<https://adelaar-cruises.com/liveaboard-indonesia-activities#on-underwater>

Badan Pusat Statistik (2021a). *Persentase Pemeluk Agama (Persen), 2017-2019*. Badan Pusat Statistik Provinsi Nusa Tenggara Timur.

<https://ntt.bps.go.id/indicator/108/84/1/persentase-pemeluk-agama-.html>

Badan Pusat Statistik (2021b) *Jumlah Penduduk Menurut Agama dan Kecamatan di Kabupaten Sumba Timur (Jiwa), 2020*. Badan Pusat Statistik Kabupaten Sumba Timur.

<https://sumbatimurkab.bps.go.id/indicator/108/108/1/jumlah-penduduk-menurut-agama-dan-kecamatan-di-kabupaten-sumba-timur.html>

Borobudur Temple. (n. d.) in *Google Maps*.

<https://www.google.com/maps/place/Borobudur+Temple/@7.6057186,110.1948052,15z/data=!4m1!1m2!2m1!1sborobudur!3m7!1s0x2e7a8cf009a7d697:0xd34334744dc3cb!8m2!3d-7.6078738!4d110.2037513!9m1!1b1!15sCglib3JvYnVkdXJJaFgoJYm9yb2JlZHVyIglib3JvYnVkdXKSAQ9idWRkaGlzdF90ZWlwbGU>

Britannica, Editors of Encyclopaedia (2012, 18. května). *Majapahit empire*. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/place/Majapahit-empire>

Britannica, Editors of Encyclopaedia (2020, 28. října). *Edward Said*. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/biography/Edward-Said>

Cragg, A. K. (2020, 5. srpna). *Hadith*. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/topic/Hadith>

Česká televize (n. d.). *Mapa cesty*.

<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11042957646-trabantem-z-australie-do-asie/9702-mapa-cesty/>

- Hutton, M. (2020, 29. července). *Is Komodo National Park finally taking conservation seriously?* South China Morning Post.
<https://www.scmp.com/magazines/post-magazine/travel/article/3095003/komodo-national-park-caps-daily-visitors-75-it>
- Indomaret (2021, 21. května). *Gerai Indomaret*.
<https://indomaret.co.id/korporat/seputar-indomaret/peduli-dan-berbagi/2014/01/16/gerai-indomaret/>
- Keen, P. (2017, 31. května). *Sumba Strings, Pt. 5: Lukas Piropondi and his Dunga*. Aural Archipealgo.
<https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study>
- Landow, G. P. (2002, 18. března). *Edward W. Said's Orientalism*. Political Discourse – Theories of Colonialism and Postcolonialism.
<http://postcolonialweb.org/poldiscourse/said/orient14.html>
- Lonely Planet (2021, 18. března). *Desa Takpala: Kalabahi, Indonesia Attractions*.
<https://www.lonelyplanet.com/indonesia/kalabahi/attractions/desa-takpala/a/poisig/1606508/1318692>
- Majapahit. (2021, 11. května). In *Wikipedia*.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Majapahit>
- Thomas, M. C. (2014, 11. listopadu). *Orientalism*. Encyclopedia Britannica
<https://www.britannica.com/science/Orientalism-cultural-field-of-study>
- Worldometer (n. d.). *GDP per capita*.
<https://www.worldometers.info/gdp/gdp-per-capita/>

Seznam příloh

Příloha č. 1: dokumentární mody.....	79
Příloha č. 2: non-fikční modely.....	80
Příloha č. 3: dokumentární osy a jejich varianty.....	81
Příloha č. 4: mapa rozsahu říše Majapahit.....	82

Přílohy

Příloha č. 1: dokumentární mody (Nichols, 2010, s. 164-166)

Dokumentární mody
Výkladový (promlouvá k divákovi přímo prostřednictvím komentáře)
Poetický (klade důraz na obrazový a zvukový rytmus, strukturu i celkovou formu filmu)
Observační (dívá se na sociální herce, jak se zabývají svým životem, jako by kamera nebyla přítomna)
Reflexivní (upozorňuje na konvence dokumentární tvorby i metodologické postupy, jako například práce v terénu nebo rozhovor)
Participační (filmař a sociální herci na sebe vzájemně reagují, tvůrce se účastní toho, co se děje před kamerou: hlavním příkladem jsou rozhovory)
Performativní (zdůrazňuje výrazový aspekt tvůrceva zaujetí námětem filmu, přímé oslovení publika)

Příloha č. 2: non-fikční modely (Nichols, 2010, s. 164-167)

Non-fikční modely
Investigace / reportáž (shromažďuje důkazy, argumentuje, předkládá stanoviska)
Obhajoba/podpora případu (klade důraz na přesvědčivé, působivé důkazy a příklady, usiluje, aby publikum přijalo určitý názor)
Dějepis (líčí, co se skutečně událo, předkládá k tomu interpretaci nebo stanovisko)
Výzkum/cestopis (zprostředkovává odlišnost a často i kouzlo vzdálených míst, může zdůrazňovat exotické nebo neobvyklé aspekty)
Svědectví (shromažďuje záznamy orální historie nebo svědky, kteří popisují své osobní zkušenosti)
Sociologie (studium subkultur: běžně k ní patří terénní práce, zúčastněné pozorování subjektů, popis i interpretace)
Vizuální antropologie/etnografie (studium jiných kultur podobné sociologické terénní práci, obvykle obohacené o znalost jazyka, spoléhá se na zprostředkovatele zajišťující přístup ke zkoumané kultuře)
Esej v ich-formě (osobní líčení některého aspektu autorova/filmařova prožitku nebo názoru, autobiografie je podobná, avšak soustředí se na vývoj jednotlivce)
Poezie (uspořádána na základě pravidel rýmu, rytmu, metra, klade důraz na formu díla)
Deník/zápisník (každodenní dojmy, jejichž popisy začínají a končí naprosto subjektivně)
Profil/biografie jednotlivce nebo skupiny (líčí příběh zrání a typických znaků jednotlivce nebo skupiny)
Autobiografie (osobní líčení zkušeností, zrání nebo náhledu na život)

Příloha č. 3: dokumentární osy a jejich varianty (Gauthier, 2004, s. 335-336)

Osa	Varianty
Osa 1: vzdálenost v prostoru / vztah k prostoru	A: blízkost (popisovaná osoba nebo určité místo) Aa: územní vymezení (jednotlivá, různá místa)
Osa 2: vzdálenost v čase / vztah vůči času natáčení	B: přítomnost (akce a natáčení v současnosti) Ba: minulost (stopy a svědectví)
Osa 3: technické postupy	C: převažuje význam natáčení (Flahertyho volba) Ca: převažuje význam střihu (Vertovova volba)
Osa 4: verbální složka / způsob přítomnosti mluveného slova	D: autor pracuje s kontaktním zvukem Da: autor pracuje s komentářem
Osa 5: struktura filmu	E: princip soudobosti (záběry a sekvence jsou řazeny podle průběhu natáčení, a tedy v souladu s posloupností času snímání) Ea: princip příbuznosti (záběry a sekvence jsou uspořádány podle předem připraveného plánu, jejich řazení vychází z konceptu filmu)

Příloha č. 4: mapa rozsahu říše Majapahit (Majapahit, 2021)

