

**Česká zemědělská univerzita v Praze**

**Provozní ekonomická fakulta**

**Katedra psychologie**



**Bakalářská práce**

**Vývoj metodologie ve vizuální antropologii**

**Pavel Borecký**

© 2009 ZU v Praze

## **SESTNÉ PROHLÁŠENÍ**

Prohlá–uji, že svou bakalářskou práci "Vývoj metodologie ve vizuální antropologii" jsem vypracoval samostatně pod vedením vedoucího bakalářské práce a s použitím odborné literatury a dalších informačních zdrojů, které jsou citovány v práci a uvedeny v seznamu literatury na konci práce. Jako autor uvedené bakalářské práce dále prohlá–uji, že jsem v souvislosti s jejím vytvořením neporušil autorská práva třetích osob.

V Praze dne 30. dubna 2009

---

## **PODĀKOVÁNÍ**

Rád bych touto cestou podĀkoval vedení katedry psychologie za moĀnost p edloĀit práci, která se do zna ěné míry vymyká zavedeným zvyklostem. V ěm srbským krajan ěm, kte ěí mne, by ěi jen na malou chvíli, pustili do sv ěých ěivot ě. A v neposlední ad ě mému vedoucímu bakalá ěské práce PhDr. Ing. Petrovi Kokaislovi, Ph.D. za mnoho inspirativních podn ět nejen k tématu vizuální antropologie.

# **Vývoj metodologie ve vizuální antropologii**

## **Souhrn**

Bakalářská práce šVývoj metodologie ve vizuální antropologii se zaměřuje na zkušenosti prvních antropologů, kteří i v svých výzkumech používali metody filmového záznamu. Čerpá i z odborné literatury a z příslušných dokumentárních filmů. Jejím cílem je odhalit v přístupuch vdeckých pracovníků shodné postupy a tyto paralely porovnat s analýzou autorova etnografického filmu šGáj, který je součástí práce.

## **Klíčová slova**

vizuální antropologie

etnografický film

Robert Flaherty

Franz Boas

Margaret Meadová

Gregory Bateson

Srbsko

etnické krajané

Gáj

Borecký

# **Development of Methodology in Visual Anthropology**

## **Summary**

This bachelor thesis named "Development of Methodology in Visual Anthropology" focuses on the experience of pioneer anthropologists who used film shootings for their survey. It is based on professional literature and related documentary films. Its goal is to identify identical procedures in methods used by various scientists and to compare them concurrently with the author's analysis of the ethnographic film "Gaj" which is an integral part of the thesis.

## **Keywords**

visual anthropology

ethnographic film

Robert Flaherty

Franz Boas

Margaret Mead

Gregory Bateson

Serbia

czech compatriots

Gaj

Borecky

## Obsah

<b>I. Úvod</b> .....	4
<b>II. Cíl práce a metodika</b> .....	5
II. I. Charakteristika pojm .....	6
<b>III. Literární re-er-e</b> .....	7
III. I. První etnografické filmy.....	7
III. II. Antropolog a kamera .....	8
<b>IV. Reflexe raných etnografických film</b> .....	8
IV. I. Robert Flaherty .....	8
IV. I. I. Nanuk, lov k primitivní.....	9
IV. I. II. Mufl z Aranu .....	10
<b>V. Kamera jako metoda antropologického výzkumu</b> .....	12
V. I. Franz Boas .....	12
V. I. Margaret Meadová a Gregory Bateson .....	14
<b>VI. Krajané - vlastní dokumentární zku-enost</b> .....	16
VI. I. Rozbor tv r ího zám ru.....	16
VI. II. Gáj - základní informace .....	18
VI. II. Technická a obsahová analýza scéná e .....	19
<b>VII. Záv r</b> .....	23
<b>VIII. Seznam literatury</b> .....	23
<b>IX. P ílohy</b> .....	25
IX. I. DVD šGájõ.....	25
IX. II. Obrazové p ílohy .....	26

## I. Úvod

*š Chceme-li zachytit povahu společnosti, fládné dokumenty, fládná statistika,  
fládné š objektivní m ění nikdy nenahradí jediný intuitivní pohled oka.š*

Wystan Hugh Auden

Název mé práce šVývoj metodologie ve vizuální antropologiiš zní skoro afl odpudiv . P esto se pod ním skrývá poutavá sonda ke ko en m pouflívání kamery p i etnografickém bádání. Potud jde o relativn standardní bakalá ský šproduktš, na jaký jsou akademické kruhy zvyklé. Novum p iná-í zejména ást druhá, v nífl se v nuji analýze vlastního etnografického filmu, který je na disku DVD k práci také p iloflen. Ob ásti pak propojuje paralela výzkumné otázky a fungují proto jako kompaktní celek, který by m l být z tohoto pohledu také posuzován. Poj me se ale nejd íve p esunout na za átek 20. století.

Podle Jeana Baudrillarda lze v historii odli-it epochu *p edmoderní*, kdy p evládaly symbolické obsahy, epochu *moderní*, kdy p evládala materiální produkce, a epochu *postmoderní*, v nífl dominují znaky, simulace, iluze. (Sztompka, 2008: 27) Nástup této epochy v šzápadnímš sv t je podmín ěn emancipací fotografie mezi tzv. adové uflivatele. Kdyfl lidé spat ili první daugerotypy, okamflit jim p isoudili afl magickou moc pravdivosti. Toto postavení bylo navíc je-t znásobeno b fln roz-í eným pozitivistickým smý-lením.

Mofnosti skryté ve fotografickém záznamu<sup>1</sup> neu-ly ani o ím antropolog . Po izují fotografie a pozd ji filmové snímky s minimálními teoretickými základy. Jejich zám ry jsou r znorodé. Fotografie slouflí badatel m k oflivení vlastní pam ti p i konstruování v deckých teorií. Filmové pásy kon í v -uplíku bez jakýchkoliv snah o analýzu (nap . W. D. Hambly, Melville Herskovits i Marcel Griaule). Dokumentují objekty materiální kultury jako ilustrace ke svým odborným pojednáním (za mnohé jmenujme Bronislava Malinowského šArgonauts of the Western Pacificš a Edwarda

---

<sup>1</sup> V sociologii získává od 70. let 20. století fotografie na významu. Emancipuje se jako rovnoprávná výzkumná technika. Více o tomto tématu píše Piotr Sztompka „Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda“.

Evans-Pritcharda u kmenů Zand a Nuer). Přes masově přijímanou v rohodnost<sup>2</sup> není možnost hlubšího poznání skrze obrazový záznam vdeckými kruhy vobecně přijata. (Ruby, 2000: 51655)

Bylo zapotřebí náhodných objevů i trpělivé práce mnoha překopníků, aby vyufití fotografie a filmu ve vdecké praxi sociokulturních věd získalo na významu a nezakrnulo do podoby pouhé šilustrace k textu.

## II. Cíl práce a metodika

Cílem této práce je najít uspokojivou odpověď na otázku, *zda v průstupech antropologů, kteří jako první zahrnuli mezi své výzkumné metody techniku filmového záznamu, lze hledat společné rysy i dokonce souvislý vývoj.*

Autor pátrá po inspiračních zdrojích, které je mohly při práci s novým vybavením ovlivnit a hledá mezi nimi souvislost. Šerpá přitom zejména v průsluňých dokumentárních filmech a odborných publikacích zabývajících se tématem. Vymežujícím časovým obdobím jsou roky 1920 až 1950 a prostědí anglo-americké antropologické školy, jelikož z ní v této době vzešly první vdecké pracovníci, kteří s kamerou při výzkumech pracovali.

Ve druhé části práce autor předkládá analýzu vlastního dokumentárního debutu *šGájō*, který je portrétem flivota české menšiny ve stejnojmenné srbské vesnici. Vznikal na podobné bázi jako rané antropologické filmy. S mnohým metodologickým tápáním přímo v terénu, ale s velkým zaujetím pro věc. Jestliže jsou v průstupech vdecké podobnosti, nabízí se otázka druhá. *M je mít s Flahertym, Boasem i Meadovou a Batesonem něco společného také autor dokumentu?*

---

<sup>2</sup> V této souvislosti lze na přelomu 19. a 20. století mluvit o tzv. autonomii přístroje, „krabičky zachycující život“. O uznání subjektivity výběru a přístupu každého jednotlivého fotografa nelze v prvních desetiletích 20. století hovořit.



## II. I. Charakteristika pojm

Zde předkládám definice pojm , se kterými tato práce často operuje. *šAntropologie je srovnávací studium kulturního a sociálního života. Její nejd ležit j-í metodou je zú astn né pozorování, jeft spo ívá v dlouhodobé terénní práci v ur ítém sociálním prost edí.õ* (Eriksen, 2008, 14) Ve snaze vyhnout se šbox-styleõ definici, hovo í Karl G. Heider v p ípad etnografie o attributech, které výraz tvo í. Jakýkoliv subjekt s p ívlastkem *etnografický* musí být zkoumán z hlediska existence i neexistence t chto atribut . *šNejd ležit j-í vlastností etnografického filmu je stupe antropologického poznání, který stojí v jeho pozadí. (í ) Skute nost, fe byl natá en na základ dlouhodobého zú astn ného pozorování. (í ) Úsilí o pochopení jev v -ír-ím sociálním a kulturním kontextu, tedy holistický p ístup, a v obecném smyslu slova pravdivost.õ* (Heider, 2006: 4-7)

Roku 1976, kdy tyto my-lenky formuloval poprvé, je-t nemohl nazna it vztah mezi etnografickým filmem a vizuální antropologií, protoft druhý termín se za íná poufívat afl pozd ji. Jako takový jej zavádí americká antropologická -kola v pr b hu osmdesátých let 20. století. Pro pot eby této práce p ípus me zjednodu-ující soud, fe v zásad pro Heidera znamená *etnografický* to samé, co pro pozd j-í teoretiky *vizuáln - antropologický*. D ílí je pouze asová a terminologická propast mnoha názorových bitev. Problematika terminologie ve spole enských v dách je nekone n diskutované téma, které v-ak není p edm tem této práce.

### **III. Literární referenze**

K citování dle níže uvedených autorů mě vedly různé pohnutky. Za nejistoty se dají označit ty, kdy jsem o kvalitách jejich děl a vhodnosti pro mou práci v dělení díky předcházejícímu studiu. Dále stojí za zmínku odborná doporučení a informace z internetových zdrojů, které jsem používal zejména pro prvotní orientaci v problematice. V cí druhé ale je, že jsem nebyl schopen získat všechny vytipované knihy, takže jsem byl nucen volit alternativy a kompromisy. To se týká hlavně zdrojů v anglickém jazyce. Při výběru literárních zdrojů v českém jazyce jsem sepsal z fondů Národní knihovny České republiky, Městské knihovny v Praze a knihovny vlastní. Zásadní práce v anglickém jazyce jsem získal přes americký antikvariát Better World Books ([www.betterworldbooks.com](http://www.betterworldbooks.com)). Při hledání vhodných cizojazyčných publikací mi pomohly syllaby s doporučenou literaturou od PhDr. Lídie Měvelkové, Ph.D. a Mgr. Tomáše Hirta, Ph.D., kteří působí v oboru Vizuální antropologie vyučují v České republice na Univerzitě v Pardubicích a na Západočeské univerzitě v Plzni.

#### **III. I. První etnografické filmy**

Dílem Roberta Flahertyho se historici a teoretici zabývali velmi dlekladně. Ve své práci jsem sepsal z biografie Arthura Calder-Marshalla *The Innocent Eye: The Life of Robert Flaherty* a z článku Henriho Agela, který vyšel v časopisu *Cinema d'aujourd'hui* roku 1965. Dále z analýzy Jeana-Dominiquea Lajoux *Film ethnographique et histoire* a z pasáží knihy Paula Rotha *Documentary Film*. Nemén dleflitý je jeho příspěvek pro sborník etnofikce, který zmiňuje Johannes Sjöberg v kapitole *Workshop on Ethnofictions*, která vyšla ve sborníku *Mediating Culture through Film : Conversations and Reflections on Filmmaking at Tartu Worldfilm Festival*. Ve významném díle *Ethnographic Film* se mu v části o historickém vývoji vnuje Karl G. Heider. Guy Gauthier podrobuje Flahertyho přístupové živému rozboru hned na několika místech své knihy *Dokumentární film, jiná kinematografie*.

### **III. II. Antropolog a kamera**

Příspěvek Franze Boase k vývoji etnografického filmu v knize Jay Ruby obsáhla kapitolu „Boas and the Motion-Picture Camera“ ve své knize „Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology“. Jiní autoři se o něm zmíní pouze okrajově v souvislosti s Margaret Meadovou. V historii vizuálního antropologického filmu je právě výzkum Gregory Batesona a Margaret Meadové mnohokrát skloven. Inspiraci jsem zejména z prací Emilie de Brigarde „The History of Ethnographic Film“ a z knihy Karl G. Heidera „Ethnographic Film“. Závěrečný odstavec pochází z pera Thomase Hyllanda Eriksena „Sociální a kulturní antropologie; Příbuzenství, národnostní příslušnost, rituály“. Pozoruhodné je, že významný teoretik oboru, Jay Ruby, jím v obsáhlém díle „Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology“ věnuje samostatnou kapitolu nevěnovanou.

## **IV. Reflexe raných etnografických filmů**

### **IV. I. Robert Flaherty**

Robert Joseph Flaherty (1884 – 1951) je přes mnohé kritické hlasy dodnes pokládán za otce dokumentárního filmu. Na pomyslný piedestal jej vyzdvihl jeho první film o „Nanuk, lovcovi primitivů“ (Nanook of the North, 1920 - 1922). Jeho zájem o původní obyvatelé kanadského severu vzbudily i výzkumné expedice na východní pobřeží Hudsonova zálivu, jichž se účastnil jako geolog a zároveň fotograf. (Gauthier, 2004: 61) Odhodlaný boj Inuitů o přežití v nehostinné krajině jím vnitřně pohnul. Jako poněkud romantizující může z dnešního pohledu působit ústřední téma o oslavy jedince tváří v tvář přírodě. Neoddiskutovatelným přínosem však bylo natočení dlouhometrážního filmu, který na plátnu ukazoval obyčejné lidi, kteří dělali obyčejné věci a byli sami sebou. (Gauthier, 2004: 63)

#### IV. I. I. Nanuk, lov k primitivní

Flaherty navázal s Inuity velmi blízký vztah. Vydával se na jejich výpravy a po dlouhou dobu mezi lety 1910 a 1921 s nimi také fil. Pozoroval a p irozen vst ebával nativní kulturu, o jejífl pochopení se snažil.

*šfiít sám mezi Eskymáky a nato it film šbez p íb huõ, to byl nemofný úkol. Flaherty vyrazil na daleký sever vybaven jen tím nejn timer j-ím. Sám si na míst vyvolával filmy a d lal kopie.<sup>3</sup> (í ) Flaherty se pustil do skute n náro ného podniku. Pohyboval se za lovci, kte í se plíffili k mrofl m, takže ve filmu je vid t sou asn lovce i lovnou zv . (Gauthier, 2004: 168)*

P esun filmové laborato e mu dovolil konfrontovat nato ený materiál se subjekty jeho zájmu. Získával tak reakce a p edev-ím rady, které z Inuit ud laly skute né spolupracovníky na natá ecím procesu. (Heider, 2004: 23) Reflexe vlastní kultury etnikem má velký potenciál, který m fle nasm rovat film k v t-í pravdivosti, cofl je fascinující my-lenka, která také pozd ji získala své dal-í následovníky.

Významný francouzský teoretik Guy Gauthier jej nazval špedch dcem dokumentární refleio. (Gauthier, 2004: 372) Mezi Inuity totiž hledal vhodné domorodé p edstavitele, a to takové, kte í jsou *šnejsympati t j-í a nejp íjemn j-í, jaké jsme schopni sehnatõ*. (Agel, 1965: 32) Tito lidé pak p edstavují rodinu, jejímf prost ednictvím autor vypráví p íb h. Dokument st ídá klidné okamflky b flného dne (flivot v iglú, cesta na kajaku, spolupráce lidí atd.) a rámuje je vypjatými situacemi (nap . lov tulen ), které v-ak ne erpají ze scéná e. Ten nebyl nikdy dán p edem<sup>4</sup>, v emfl se shodují v-echna dobová sv dectví. (Gauthier, 2004: 274) Flaherty mnohé události p ed kamerou inscenoval a to nejenom vedením postav, ale také zásahy do snímaného prost edí. Z rukou Inuit tak odebíral nap íklad pu-ky a dal-í d kazy o nezadrfliteln se roz-i ujícím technickém pokroku. M nil tak skute nost ve snaze zachytit ve své p irozenosti š lov ka primitivníhoõ, cofl je z dne-ního etnografického pohledu nep ípušné. Pokud jde o reflejní p ístup, je na Flahertyho obranu nutno íci, fle

<sup>3</sup> Rozhodl se tak kvůli větší kontrole nad natočenými záběry, ale také na základě předchozí „výbušné“ zkušenosti. Prvních 25 000 metrů filmu pořídil již kolem roku 1914. Legenda však vypráví, že je svou neopatrností zničil, když mu nedopalek cigarety hořlavý nitrátový materiál zapálil. (Heider, 2004: 20)

<sup>4</sup> Od tohoto pravidla se Flaherty odchýlil ve svém druhém filmu „Moana“ (1923 - 1926), kdy chtěl cíleně upozornit na zhoubné vlivy moderní civilizace na ostrově Samoa. Zopakovat divácký úspěch svého debutu nedokázal. Příčinnou souvislost mezi oběma fakty však hledat nelze.

ho k n mu donutila velká neohrabaná kamera a omezené zásoby filmového pásu. I když svého hrdinu Nanuka vedl, na plátně vidíme jeho každodenníinnost vycházející z reflexivní detailní znalosti inuitského života.

Technika jej omezila i v délce záběru, protože mohl souvisle natočit pouze dvě minuty, tak byl dlouhý filmový pás. Důkladný rozbor struktury skladby (Lajoux, 1975: 111) odhalil na několika místech snahu o zamaskování montáže dvou záběrů (například zmíněný lov na tulen), jejímž cílem je navození iluze života v prímém přenosu. Výseky zachycené kameramanem je třeba organizovat, což je nesporný fakt bránící extrémnímu postoji. Struktura funguje jako skvělý prostředek pro manipulaci, a mnozí dokumentaristé s ním takto nakládají zámerem, aniž by byli omezováni pobídnými ledy nebo skrovným materiálním vybavením.

*„Občas musíte lhát. Pokud vám v tom tak, abyste zachytili jejich skutečného ducha.“* řekl autor ke sklonku života na svou obhajobu. (Calder-Marshall, 1963: 97)

#### IV. I. II. Muflz Aranů

A byl jako nerentabilní zprvu distributory odmítán, zaznamenal šNanuk, lov k primitivní, první film označený jako dokumentární<sup>5</sup>, ve své době po celém světě velký ohlas. Flaherty se ale šhollywoodskou hvězdou nestal. Úspěch neotevřeného etnografického filmu dříve, expanze hraného filmu totiž byla na vzestupu a nezájem investorů ponechal dokumentární tvorbu na okraji. Definitivní místo v dějinách filmu si tento průkopník zajistil až o desetiletí později šMuflm z Aranů (Man of Aran, 1932 - 1934). Přístup zůstal zachován - soužití s prostředím, fládný předsíň scénář, reálné postavy. Styl natáčení byl také stejný jako v případě mého Nanuka<sup>6</sup>, ovšem s tím rozdílem, že omezil vysvětlující mezititulky a přidával hudební doprovod, což se stalo pro poátku zvukového dokumentu zásadním prvkem. (Gauthier, 2004: 84)

<sup>5</sup> Vůdčí osobnost tzv. Britské dokumentární školy, John Grierson, k termínu poznamenal: „Dokumentární film je neobratný název, který je ovšem dále používán. Francouzi, kteří jej začali užívat jako první, jím původně chtěli označit pouze cestovatelské filmy. (...) Z oblasti exotických vizí se termín poté rozšířil až k dramatickým filmům. (...) Současně vstřebal další žánry, jež jsou co do formy i konečného výsledku odlišné od filmů jako „Moana“ stejně, jako se „Moana“ liší od „Cesty do Konga.“ (Gauthier, 2004: 17)

<sup>6</sup> Roku 1947 vyšla nová verze původního filmu, v níž byl počet snímků za sekundu zrychlen z 16-ti na standardních 24, přidána orchestrální hudba spolu s ruchy prostředí (šum větru, štěkot psa, atd.) a mezititulky nahradila zatmívačka. Nejkontroverznější změnou pak bylo přidání zvukového komentáře. Samotný Robert Flaherty s těmito úpravami souhlasil. (Calder-Marshall, 1963: 95)

V případě šMuffe z Aranů jej uchvátil sob sta ný flivot lidí na obtífln p ístupných skalnatých ostrovech západn od Irska. P i své reflijní práci v-ak za-el afl na samý okraj nejen tv r í etiky, kdyfl kv li dobrým záb r m neváhal nap . poslat rybá e na mo e b hem zu ící bou e. šHerc mō se rozhodl vyplácet odm ny nebo domek rybá ovy rodiny jednodu-e postavit. Aplikoval op t rekonstruk ní a idealizující p ístup k minulosti, ímfl snímanou sou asnost m nil na mýtus. Podle vlastních slov tak ínil s cílem uchovat kolektivní pam ostrovního mikrosv ta. (Gauthier, 2004: 275)

Mýtickou postavou je dnes paradoxn sám Robert Flaherty. Mnohé detaily z jeho flivota p ekryl závoj spekulací, jefl o sob rád sám p íflivoval, a které jeho obdivovatelé opakují dodnes. Pro pochopení jeho celkového p ínosu se podívejme do ad kritik . Slavné je vymezení tzv. Britské dokumentární -koly<sup>7</sup>, pronesené ústy lena skupiny Paula Rotha:

*šAby osv tlil témata a situace, jefl ho zajímají, vydává se Flaherty do zapadlých kout sv ta, kde se lov k musí potýkat s p írodou, aby si zajistil flivobytí, t ebafle ve v t-in p ípad rekonstruuje flivot domorodc minulých nebo mizejících generací. Nap íklad postavy v Nanukovi a v Muffi z Aranů byly vlastn voskové figuríny, které hrály role svých p edk . Práv tento p ístup nás nutí ov ovat platnost jeho zkoumání a konfrontovat je se sociálními cíli dokumentárního filmu.* (Rotha, 1952: 56)

Na první pohled jde o zdrcující kritiku, Rotha tím ale nep ímo vyjád il odli-nou koncepci dokumentárního filmu, který se tak za al s postupem asu dále -t pit mnofstvím p ístup a -kol<sup>8</sup>. Monumentalita Roberta Flahertyho, spojená s kontroverzí, tento vývoj pomohla nastartovat. Jeho zám r totífl nebyl etnografický, jak nazna ují n které p íli-zjednodu-ující soudy z ad etnolog . V první ad nato il dokumentární filmy o lidském úd lu, a to v reálných flivotních podmínkách.

---

<sup>7</sup> Neoficiálně uskopené hnutí, tvořící mezi lety 1929 – 1940, které si kladlo za cíl upozorňovat angažovanými filmy na sociální problémy průmyslového světa. Hlavní představitelé: John Grierson, Alberto Cavalcanti, Humphrey Jennings a Paul Rotha.

<sup>8</sup> Právě Flaherty je svými romanticko-puristickými rekonstrukcemi označován taktěž za praotce směru *etnofikce*. Později jí silnější základy vtiskl svým dílem francouzský filmař a antropolog Jean Rouch. (Sjöberg, 2008: 99 - 100)

Robert J. Flaherty stojí mezi pionýry, jakými byli například Merian C. Cooper, Edward Curtis a Félix-Louis Regnault<sup>9</sup>, svým přínosem nejvýše. Věchny je spojoval niterný zájem o povodní severoamerická etnika a dobré znalosti práce s kamerou a fotoaparátem. Ani jeden však neměl antropologické vzdělání nutné k hlubšímu vhledu, porozumění a zobecnění viděných jevů. Do rukou skutečného antropologa se tak kamera dostává až roku 1930. (Ruby, 2000: 55) Oním experimentátorem je sedmdesátiletý Franz Boas.

## V. Kamera jako metoda antropologického výzkumu

### V. I. Franz Boas

Franz Boas byl první, kdo použil filmovou kameru jako integrální součást výzkumu. Až skoro osudově pro sobě skutečnost, že tak učinil při své poslední cestě do Britské Kolumbie ke Kwakiutlům, které přes čtyřicet let studoval.

*„Během terénního výzkumu natáčil na 16 mm filmový materiál rituální tance, hry, metody ruční práce, nahrával písně a v době se snažil zachytit ty kousky skládačky, které cítil, že mu chybí ke znalosti jejich kultury.“* (Ruby, 2000: 55)

Z výzkumných plánů, osobních dopisů a zápisků, které si Boas po celou dobu poizoval, lze vyčíst jeho záměry. Při poslední výpravě zkoumal svou hypotézu, že pohyb a jeho rytmus, bez rozdílu mezi tancem nebo pouhou chůzí, je svébytným znakem kulturní identity a jako takový by měl být podrobován etnografickému popisu a analýze. Tím chtěl oprotit podložit své celoživotní paradigma – lovka je formován kulturou, nikoliv rasovou příslušností (biologicky). Jelikož je pohyb lovka dobe vizuálně zachytitelný fenomén, který je však zcela zásadní pozorovat vese, přišla ke slovu filmová kamera. Dvěruv toto nové médium vyjádřil v dopise Ruth Benedictové ze 13. listopadu 1930: *„Vím, že film nám pro výzkum přinese odpovídající materiál.“* (Ruby, 2000: 59)

---

<sup>9</sup> Blíže se jejich tvorbě věnuje Jay Ruby v knize „Picturing Culture: Explorations of Film & Anthropology“ a Emilie de Brigard v diplomové práci „The History of Ethnographic Film“, jejíž část zahrnuje Paul Hockings do svého stěžejního díla „Principles of Visual Anthropology“.

Pokud to bylo nezbytné, Boas často rekonstruoval, což jej spojuje nejen s Flahertym, ale také s vlastní filmkou Margaret Meadovou. Jay Ruby to vysvětluje: *š(Boas) vycházel z teorie, která mu dovoľovala oddělit určitě chování od kontextu, p i kterém k n mu b řh dochází a to pro účely nahrávání a analýzy.š* (Ruby, 2000: 58) Rozhovor mezi dvěma muži se tak neděje v noci, ale za dne. Venku, nikoliv uvnitř. Bez diváků, ne s nimi. Abychom metody rekonstrukce u antropologa akceptovali, musíme dle mého názoru přistoupit na stejné stanovisko, které zaujímal i on - okleťná rekonstruovaná interakce si zachová zkoumané prvky a je proto pro záměry platná.

Franz Boas nikdy nechtěl natočit žádný záznam zveřejnit před laickým publikem. Měl sloužit striktně pro vědecké účely. Na záběrech se často objevuje i nahrávací zařízení, Edison v fonograf (technologie voskového válce), přihlížející lidé a další vedlejší prvky. Technika také nedovoľovala synchronní natáčení obrazu i zvuku, protože byl mechanismus kamery v té době příliš hlučný. ŠPapa Franzě, jak mu říkali familiérně, se ale i tak o sladění naivně snažil. Není vlastně dodnes jasné, kde se naučil zacházet s kamerou, a pro vědec natáčet osobně. Uf, dříve totiž nebyl spokojen s kvalitou svých fotografií. V tomto případě se nejvíce spekuluje o nízkém rozpočtu, který mu profesionálního kameramana najmout nedovolil. On sám to v teoretickém pojednání o kameře v rukou antropologa neosvětřil, protože řádně takové nikdy nenapsal. (Ruby, 2000: 56 - 62)

O analýzu nakonec pořádal dceru Francisku, která výsledky zahrnula do knih *šSocial Organization and Secret Societies of the Kwakiutl Indiansš* a *šThe Function of Dance in Human Societyš*.

Kdyby mohl říct Franz Boas děle, jistě by nezůstalo u prvního experimentu<sup>10</sup>. Silou své profesionální i lidské autority získal mnohé následovníky, které celou svou kariéru nabádal k používání nových technik a nových přístupů.

---

<sup>10</sup> Poučen vlastní zkušeností, pokoušel se ke spolupráci s antropology zlákat profesionální filmaře. Již v roce 1914 údajně oslovil i Roberta Flahertyho. Ten však odmítl. Po návratu z terénu přinesly nevalný úspěch také diskuze s Williamem Haysem, šéfem Motion Picture Producers and Distributors. (Ruby, 2000: 57)



## V. I. Margaret Meadová a Gregory Bateson

Kdyžl mezi lety 1936 a 1939 vedla Margaret Meadová terénní výzkum na Bali, byla jíl ve Spojených státech uznávanou antropološkou<sup>11</sup>. Emilie de Brigard s odkazem na Melvina Harrise poznamenává, že k integraci nových výzkumných technik jí nevedl pouze odkaz Franze Boase, ale také odborná kritika. *š Meadová se k fotografii obrátila s cílem podložit svá šm kkáõ neverifikovatelná dataõ*. (de Brigard, 1971: 26) K dal-í expedici proto p izvala p írodov dce Gregory Batesona, jehošl hlavním úkolem bylo fotograficky zkoumat vztah mezi kulturou a chováním jednotlivce<sup>12</sup>, cožl bylo úst edním tématem jejího celoflivotního zájmu.

Bateson, nemén schopný kameraman, sledoval stejný cíl také prost ednictvím oka kamery. Ze 6700 metr 16 mm filmového pásu bylo po roce 1950 vytvo eno –est krátkometráfních snímk . Nejznám j-ími se staly šChildhood Rivalry in Bali and New Guineaõ (17 min, 1952), šBathing Babies in Three Culturesõ (11 min, 1954) a šTrance and Dance in Baliõ (20 min, 1952). (Heider, 2006: 28 - 30) První z nich m l prokázat rozdíly v mate ské výchov mezi balijskou kulturou a latmulskou podél eky Sepik na Nové Guinei. Sleduje malého balijského chlapce mezi sedmi a t iceti t emi m síci v ku, kterému je zám rn odpírána mate ská láska. Matka v chlapci skrže pozornost k cizím d tem ú eln probouzí flárlivost. Latmulská matka svého potomka p ed projevy závisti naopak chrání. Druhý film porovnává p ístup fleny ke koupeli svého dít te. Zatímco se podle obrázk a komentá e dozvídáme, že se na Bali a Nové Guinei o mladé prakticky nepe uje, je šzápadníõ kultura vykreslena jako ta, která poskytuje to nejlep-í a k d tem se chová nejstarostliv jí. Poslední film nám p edstavuje balijský rituál slouffící k odhán ní zlých duch . Komentá vysv tluje, že psychické problémy zp sobuje p etlak, kterého se Balijsci zbavují díky transu.

V-echny filmy jsou ernobílé a s komentá em Meadové. šTrance and Dance in Baliõ byl sest íhán chronologicky s hudebním podkresem (balijská hudba). Druhé dva s cílem vymezit kontrast.

---

<sup>11</sup> Velkého ohlasu se dočkaly její knihy „Coming of Age in Samoa“ (1928), „Growing up on New Guinea“ (1930) a „Sex and Temperament in Three Primitive Societies“ (1935).

<sup>12</sup> Z 25 tisíc pořizených snímků vybrali společně 759, které tematicky seřadili a doplnili o komentáře. Roku 1942 pak vychází kniha fotografií „Balinese Character“, která udělala velký krok v popularizaci antropologické vědy.

Studie Karla G. Heidera a Emilie de Brigard se v kritických bodech shodují, což potvrdila také pozdější slavná práce Dereka Freemana<sup>13</sup> zaměřená na způsob vedení dělového výzkumu na Samoi. Spolu s Gregory Batesonem upřednostnila Margaret Meadová koncept před pozorovanou skutečností. V knihách slovy popsali činnosti, zlomové okamžiky a vývoj dětí v různých regionech, které ve výsledku mezikulturně srovnávali. S obrazem pracovali takovým způsobem, aby dosáhli stejných závěrů jako v případě knih, které mají podepřít teorii kulturního determinismu.

S tímto faktem porovnejme tvrzení Gregory Batesona: *šV terénu jsme zacházeli s kamerou jako s nahrávacím přístrojem, nikoliv jako se zařízením k ilustrování našich tezí.* (Heider, 2006: 30) To zní především nejednoznačně, proto je velkým problémem jejich film, protože akce v obraze často neodpovídá komentáři. Celkový koncept lze označit jako interpretativní.

Došlo i na problémy technického rázu. Z finančních důvodů natáčí část záběrů s frekvencí 16 snímků za sekundu (fps), což převodem na vyšší rychlost (24 fps) při promítání způsobilo deformaci jak zvuku, tak obrazu. V některých filmech je proto komentáři pohyb lidí o 50 % zrychlen, což do určité míry jeho etnografickou hodnotu snižuje. Gregory Bateson si uvědomoval i jiná diskutabilní místa své práce. V knize *šBalinese Character* upozorňuje na faktory, které výpovědní hodnotu fotografie. Rozdíl mezi okamžikem a fotografií, která je zachycena v kontextu s antropologickou prací<sup>14</sup>. Na důležitost důvodů výběru záběrů z vodní metrálky a jejich užití v konečném stadiu. V neposlední řadě pak na zaznamenání smyslu retence fotografií a technických zásahů obecně. (Heider, 2006: 28 - 30) Tyto rady dalšími generacemi nebyly opomenuty<sup>15</sup>. Bateson se v pozdějších letech proslavil jako univerzální myslitel vynikající v mnohých vědách, včetně biologie, přes antropologii a ekologii, až po psychologii. Meadová se dále věnovala antropologickému bádání. O dalším výrazném použití filmových technik ufilosofický z historiků nezmíní.

---

<sup>13</sup> Kniha „Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth“ (1983).

<sup>14</sup> Výzkumníci například za rekonstrukci rituálu zachyceného v „Trance and Dance in Bali“ platili Balijským penězi.

<sup>15</sup> Jazyk těla, postoj, gesto, mimika. To všechno se stalo předmětem nového zájmu. Film i fotografie byly využity například v kinetice, kterou rozvíjel Ray Birdwhistell. Kvantitativní analýza pohybu je předmětem choreometrie Alana Lomaxa, která si klade za cíl odhalení „kulturních rytmů“ v různých oblastech sociálního života. Edward Hall užíval kamery ke studiím využívání prostoru při mezilidské komunikaci a položil tak základy proxemice.

Ud lit dvojici n jaké shrnující znaménko je komplikované. Ani odborné kruhy se na n m neshodnou. Uznávaný norský kulturní antropolog Thomas H. Eriksen zastává umírn n j-í názor, fle: š(Meadová) obratn vyuffřvala materiál shromáfd ný v nezápádních spole nostech a s jeho pomocí kladla otázky o genderových vztazích, socializaci a politice západních spole ností. Její práce snad nejlépe ze v-ech antropologických studií ukazuje možnosti kulturní kritiky, která je neodmyslitelnou sou ástí antropologie.õ (Eriksen, 2008: 27)

## **VI. Krajané - vlastní dokumentární zku-enost**

### **VI. I. Rozbor tv r řho zám ru**

Dokumentární film vznikl jako sou ást projektu šKrajané: Po stopách ech ve východní Evrop õ, jehoř cílem bylo zmapovat aktuální řivotní podmínky eských minorit v osmi východoevropských zemích. 37 student zkoumalo b hem letních prázdnin 2008 tato hlavní hlediska: po etnost ech v jednotlivých obcích, pouřřívání e-tiny jako hlavního (rodného) jazyka, -kolství v eském jazyce, vnímání eské etnicity, spolkovou ĩnnosti a v neposlední ad i hlavních pot eby eských krajan .

Do projektu jsem se rozhodl zahrnout, vedle publikace a fotografické výstavy, také vlastní dokumentární film, jehoř hlavní téma bylo zprvu neur ité - krajané.

P i prvním výzkumu v Srbsku<sup>16</sup> jsem pátral po cíli. Hledal vhodné osobnosti, které by dokázaly vypráv t, a p itom skute nost kriticky reflektovat. P vodní zám r se po první výprav zp esnil na t i skupiny osob - zástupce generací. Do nejstar-í spadaly dv řeny. Vnu ka Antonína Sovy básní ka Valerija Sova a kopistka fresek Zdenka řivkovi <sup>17</sup>. Ob se povařřují za e-ky a řlijí v B lehrad . St ední generaci zastoupili muffi. Sedlák z Gáje Franti-ek řrovi a truhlá Alois Hubert z Bele Crkve. Znalci vesnických pom r . Jako nejmlad-í pak Jarko řrovi a Kristýna Peka ová. On nad řný muzikant z Gáje. Ona dívka z eského Sela, toho asu studentka na stipendiu v echách. To byli moři favorité. Z kařřde skupiny jsem pro natá ení cht l získat d v ru

<sup>16</sup> V červenci 2008 jsem navřřtil zejména krajany ve Velikom Srediřti a Gáji. Společně s kolegy Alřbětou Novotnou, Zuzanou Herrmannovou a Petrem Kopalem jsme v oblasti Bela Crkva strávlili 14 dní.

<sup>17</sup> Zdenka řivkovič, řechy zapomenutá významná restaurátorka, mne zaujala natolik, že jsem s ní a o ní natářel ve druhé části druhého pobytu v Srbsku.

alespo jednoho lov ka, který se m l popasovat s otázkami prom ny identity v ase. Zajímalo mne, kdy a v jakých situacích se projevují jako Srbové a e-i. Ve v-eobecn j-ím m ítku mne zajímalo, co to vlastn v globalizací spojovaném sv t znamená? Genera ní rozdíly a podobnosti m ly sloffit mozaiku.

Uv domil jsem si, fe to není úpln šobrazovéõ téma a hodilo by se proto spí-e pro papír. Mofná mne také p emohla -í e a sloffitost látky. Svou roli sehrála i finan ní a asová náro nost, kterou by projekt v Srbsku vyfladoval. S heslem šmén je víceõ jsem zám ry upravil.

Technické vybavení zap j ila Provozn ekonomická fakulta ZU a Informa ní a poradenské centrum ZU. Náklady na národní úrovni byly pokryty z grantu, který projekt šKrajaněõ získal z programu EU šMládefl v akciõ. Natá ení jsem konzultoval s odborníky. Technické zaji-t ní<sup>18</sup> s Petrem Heroldem (IPC ZU) a obsahovou stránku s Petrem Kokaislem (PEF ZU) a Ji inou Kosíkovou (Etnologický ústav AV R, Brno).

S výjimkou B lehradu flijí e-i v Srbsku v men-ích vesnicích, zacílil jsem proto na venkovské prost edí a jednu rodinu. U Írovi ových jsem bydlel jifl prve, takfe pro mne prost edí nebylo neznámé. Jelikofl m l d de ek špod st echouõ, ze vzorného hostitele se stal i pr vodcem a idi em. Mohl jsem se vfdy spolehnout, fe mi s mými zám ry pom fe. B hem sedmi natá ecích dní jsem proto mohl lépe zp es ovat své názory. Úhel pohledu vymezila observa ní metoda natá ení. P i své práci jsem se snaflil neporu-it autenticitu a do situací krom reflírovaných rozhovor nezasahovat. Otázkami jsem získával pohled místních, jejichfl vysv tlení záb ry lemují. Kde tematické sekvence vyfladují pro lep-í pochopení dopl ující informace, tam byly vlofleny textové šmrtvolkyõ. Slouflí také jako obrazová interpunkce. Hudba je pouflita z ídka a to pouze v pasáflich, které se k ní svým charakterem vztahují (Jarko). Výjimkou je pak šÚvodní sekvenceõ, šGáj - hudební expoziceõ a šPlovoucí záv rõ, které ve filmu pracují v odli-ném módu. V ostatních p ípadech je ponechána reálná atmosféra i s ruchy.

---

<sup>18</sup> Při natáčení dokumentu „Gáj“ byla použita kamera SONY HVR-Z1E a příslušenství, externí směrový mikrofon SENNHEISER ME 66 a stativ VELBON DV-7000. Video bylo z formátu DV PAL widescreen (rozlišení 720 x 576) převedeno do AVI kontejneru. Ke stříhu jsme využili program ADOBE PREMIERE CS3. Výstupní médium je DVD.

## VI. II. Gáj - základní informace

### **Synopse:**

Dokumentární mozaika o českých krajanech z jedné srbské vesničky.

Před devadesáti lety zatouffila rodina Fričových po zmně. Opustila drsný flivot hornatého Banátu, jiflního výb flku rumunských Karpat, a sestoupila do úrodných níflin podél mohutného Dunaje. Brzy je následovali další krajané.

Ze sadu rodiny Írovičových se dnes line melodie za melodií. To jejich syn Jarko cvičí na tahací harmoniku. Další sout fl jej čeká jifl brzy. Co znamená jeho talent pro českou menšinu?

Gáj-tíe-i jsou poslední kompaktní skupinou, která osídlila srbský Banát. Na pole se ufl sice nemusí trmáct do kopc, oproti ist českému Gerníku se ale stali minoritou. Jak tato zmně s postupem desetiletí ovlivnila další generace?

**Reflie, kamera, stih:** Pavel Borecký

**Zvuk:** Luděk Hensl

**Producent:** Anthropictures, projekt šKrajanéö v koprodukcii s Provozn ekonomickou fakultou ZU v Praze

**Odborné konzultace:** Petr Herold (IPC ZU), Petr Kokaisl (PEF ZU) a Jiřina Kosíková (Etnologický ústav AV R, Brno)

**Délka:** 37 min

**Formát:** mini DV

**Rozpočet:** 27 500 K

**Partneři:** program EU šMládefl v akciö, Provozn ekonomická fakulta ZU v Praze, Informační a poradenské centrum ZU v Praze, ÚESS Spodek

**Filmový plakát:** Tomáš-Bursík

**Premiéra:** 20. května 2009 ve 20h, Kruhová hala RKU, areál ZU v Praze

**Další technické specifikace:**

Dokument tvoří 240 záběrů a 150 zvukových samplů (97 po profesionální zvukové postprodukci). Celková stopáž (bez úvodních a závěrečných titulků) je 34:25 (2097s). Průměrná délka záběru 8,7s. Celková doba postprodukčních střižových prací dosáhla 115 hodin. Titulky české. Dialogový list není přítomen.

## **VI. II. Technická a obsahová analýza scénáře<sup>19</sup>**

### *Úvodní sekvence (00:00 - 01:58)*

Po představení koproducenta a loga Anthropictures následují úvodní titulky a tři záběry do krajiny v okolí Gáje. Hrají úvodní tóny Ronda Capricciosa. Prolíná kamera od kukuřice k hroznu na dvůr rodiny Írovičových. Prostředím na zátiší s kůkou funguje jako propojující prvek pro časový skok mezi předchozím a následujícím záběrem. Panu Írovičovi nyní sedí na klíně uvnitř. Dialog zakončen ostrým střihem do názvu dokumentu (černé pozadí).

### *Gáj o hudební expozice (01:58 - 03:45)*

Sekvence uvádí diváka do prostředí vesnice. Obrazové představení bez komentáře. Jako podkres použita skladba Rondo capriccioso v podání Jarka Íroviče. Cílem tohoto výběru je přiblížit atmosféru reálu zvukem hudebního nástroje, který je srbskému prostředí kulturně vlastní. Samotný Jarko je pro českou menšinu v Gáji důležitou postavou. Rozvoj jeho talentu podpořily i jiné rodiny svým finančním darem při nákupu nové harmoniky. Obraz sleduje běžný život na vesnici, ulice, jízdní kola, hovořící lidi, stavení a dřevo. Dynamický střih. Zakončeno prolínáním na dvůr pana Íroviče. Titulek představuje hlavního protagonistu. Vesnice je mapou a komentářem přiblížena geograficky. Další následující záběry nás seznamují s okolním prostředím.

### *Historie příchodu (03:45 - 05:10)*

Statické titulky startují vyprávění o příchodu českých do Gáje. Dobové fotografie vyprávění pana Íroviče vhodně ilustrují. První je mlýn rodiny Fričových. Prolíná kamera nás seznamuje s prvními českými příchodci a otcem pana Friče (vpravo). Na třetí z nich je mladý František Frič s manželkou Annou (vpravo) a Josefína Írovičová s manželem (vlevo). Další prolíná kamera nás přesune do současnosti. Na poslední fotografii máme

---

<sup>19</sup> V terénu jsem vytvářel pouze pracovní scénář, neustále jej upravoval a doplňoval ho po večerech poznámkami. Pevný literární ani technický scénář jsem neměl.

poznat oba manfele Fri ovy a jejich vnuka. Tyto informace se divák nedozví. Komentář hovoří o přechodu z obecné roviny .

#### ***Fotbal a blízká rodina (05:10 - 07:50)***

Paralelní příběh fotbalové hřítky / pokoj. Reálný trénink několika mladých fotbalistů z Gáje prokládá první seznámení s Jarkem Írovi em, který, a jsou nám odhaleny také jeho kopačky, hraje virtuálně. Obraz pracuje zprvu pouze s typickými prvky hrdinova pokoje a detaily. Pocit nedořešeného je prodlufován až do okamžiku, kdy pan Írovi svého vnuka sám představí. Tomu předchází vyprávění o celé rodině, které doprovází odpovídající fotografie a záběry. Kapitola končí úvahou nad souasnými národnostními smíšenými manželstvími, kterou doplňuje statický titulky.

#### ***Víra v era a dnes - první přijímání (07:50 - 13:55)***

Nejdelší tematická kapitola dokumentu se skládá ze tří částí. První se vnuje historii a stavbě katolického kostela v Gáji. Prostřední část zachycuje katesanskou tradici prvního přijímání. V poslední pan Írovi vysvětluje jeho smysl a zamýšlí se nad souasnými poměry. Svěží minulosti, kdy se léta museli scházet i jen po staveních, doplní také pamětnice Josefína Írovi ová. Její pohled lemují dva detailní záběry. Tato část končí pípravami na první přijímání, vysvětlením, jak získal kostel své zasvěcení a konečně rozeznáním zvonů. Obad je sestřihán chronologicky a bez komentáře. Kázání v srbsčině jsem záměrně ponechal bez příkladu. Prolíná se zde v jeho příběhu vyžití k vyjádření časových posunů. Přijímání vrcholí po sfouknutí katesních svící přijetím eucharistie z rukou kněze. Není natoeno, jelikož jsem byl pohládán, abych dříve zároveň fotografoval. Jde o významný nedostatek, protože tím utrpěla obsahová úplnost obadu. Rozhodl jsem se ale sekvenci přesto nevypustit a ponechat ji zakončenou sfouknutím svící. Závěrečná část zařazuje reflexi pana Írovi e nad přívodem a smyslem obadu. Ve velkém celku sledujeme české rodiny při pohybu, je-li po-mí následovalo. V detailu vyprávějí a jeho zamýšlení. Na fotografii je při svém prvním přijímání syn Zdenko. Českých dětí je dnes evidentně méně.

#### ***Zvyklosti z mládeží a teenage ió (13:55 - 15:02)***

Na víru tematicky navazuje drobné nostalgické vzpomínání na osy minulé. Obsah fotografií neodpovídá komentáři. Neměl jsem vhodný materiál, nebylo kolik snímků z mládeží. Vypovídající hodnota je proto nízká. Názor střední generace je ale přesto cenný, jelikož vypovídá o vnímání zrychlujících se změn na srbské vesnici.

### ***Multikulturnost ve Vojvodini a ardak (15:02 - 16:50)***

Rozhovor se plynule stoil k soufítí se Srby. Nkolikrát v dokumentu zaznívá názor, jaká je koda, fle se tradice ztrácí a lidé se šmí-ajíõ, p esto spolu desetiletí flíjí r zné národnosti i nábofenství bez hádek a šv-ichni stejníõ. Statický titulek nazna í je-t n co víc. Uprchlíci z války v Jugoslávii flíjí také v blízkém rekrea ním komplexu v Deliblátu ( ardak). Toto komplikované téma jsem v dokumentu o e-ích otevírat necht l, proto se tichá atmosféra ardaku zjeví pouze obrazov . Stejn jako paní Írovi ová, která má op t co íct. V posledním záb ru je reflijní chyba, kdy by se m l pan Írovi dívat vpravo od kamery (z pohledu kameramana).

### ***Zem d lství - ekonomická situace (16:50 - 19:25)***

Sekvenci o zem d lství a ekonomické situace otevírá burácení motor dvou traktor . Paralelním st íhem se snaím nazna it, jak je práce se zemí pro obyvatele níffinaté Vojvodiny d leffitá (stroj na denním po ádku), cofil vzáp tí íká do obrazu kuku ice a sklízení epy i pan Írovi . Zatímco kamera sleduje práci ech na poli, slova se ujímá pan Rot. Díky fyzické aktivit , stroj m a emotivnímu projevu, má tato sekvence silný dynamický náboj, který jsem podpo il rychlejším st íhem vn akce. Pro v t-í srozumitelnost jsem vlofil titulky. Záv ru dominuje statický titulek a pan Rot.

### ***Jarko a jeho osobní perspektiva (19:25 - 22:13)***

Jak ufl p edeslal pan Rot, dokument se obrací k osob talentovaného mladíka. Op t vidíme známý pokoj. Pod reflijním vedením do n j vstupuje Jarko, chopí se akordeonu (za íná hrát hudba) a odchází ven, kam se p esouvá i kamera. V-echny následující záb ry s ním v této kapitole jsou pov t-inou v detailech a mají odhalit, jak sloffité je pro n j vyjád it se v e-tin a pro rad ji nekomunikuje v bec. Více o rodin a harmonice se proto dozvídáme z úst jeho d de ka. Na první fotografii je Jarko a jeho sestra Maja. Osv d ení od Romana Grossmanna, aktivního eského u itele, bude d leffité i pro následující kapitolu. Nezbytné fotografie otce a matky p edcházejí detail m váhajícího Jarka.

### ***eský jazyk - ano i ne? (22:13 - 25:27)***

Od mladíkovy rezignace na e-tinu se dostáváme k pouffívání jazyka v-eobecn . Statický titulek. Zkou-ka pozornosti diváka následuje po tvrzení, fle šmezi echy se mluví eskyõ. Na poli totiž pracují jenom e-i (na r zných místech dokumentu je jejich identita odhalena) a pouffívání jazyk je srb-tina. V p ípad sekvence trhu jsem stál p ed



dv ma variantami jejího za azení - multikulturnost nebo jazyk. Zvolil jsem š eský jazyk - ano i ne?ě, protože p í inou jazykové asimilace je pot eba se dorozum t s v t-inovou spole ností. Vojvodina je typická svým pestrým národnostním slofením, takže je tento efekt u v-ech *ne-Srb* je-t markantn j-í. Kde jinde se výrazn ji projeví, nejl na trfli-ti? Silným okamfikem je bezesporu povzdech d de ka, fle jeho vnou ata ufl esky nemluví. St ih p iná-í optimismus a trochu humoru, starý pan Fri totifl p edvádí, jak p kn u í svého vnuka sloví k m. Záb r je bohufler mou chybou p eexponován.

***Beseda a pot eby krajan* (25:27 - 28:45)**

Statek, kterých je v Gáji nepo ítan , a práce, jifl je t eba kařdý ve er ud lat. Takový význam má pár obraz v úvodu p edposlední kapitoly. Statický titulek se prolíná s dlouhým monologem pana Rota, který jsem zám rn ponechal bez zásah , zaznívá v n m totifl pom rn závaflné obvin ní na adresu bývalého p edsedy Besedy. Pan Vrba se mnou bohufler natá ení odmítl. Mimo kameru mi ov-em ekl, fle nikdy nic nezpronev il. P es detail na jifl tradi ní hru-ku se dostáváme zp t k panu Írovi ovi a sledujeme fotografie z p sobení Romana Grossmanna v Gáji a stávající bezút -ný stav v pronajatých místnostech eské besedy.

***Jarkovo sólo* (28:45 - 33:19)**

Mladému chlapci pat í záv r, v n mfl se jeho harmonika kone n rozezní. D de ek nám prve vysv tlí, co je nejen jeho starostí, ale í osud sledují i ostatní krajané. Z Jarkových vlastních slov, tentokrát ufl srbsky a s titulky, by m l jist radost. šRonaldinhoě odkazuje zp t k fotbalu, je ale as pro jiný druh um ní. Kamera se v nuje zejména proflitku Jarka Írovi e, z jeho fl tvá e je znát náro nost partu, Moszkowského Tarantelly. Nevybral si totifl stoprocentn nacvi enou skladbu. Vd né detaily nástroje celé p edstavení lemují. Zde ufl není kam, a hlavn ani pro prost fhávat. P edstavení kon í. Muzikant odchází. fiddle v sadu po ká na jeho dal-í p íchod.

***Plovoucí záv r* (33:19 - 35:08)**

To ufl se rozeznívá hudební kolega Repnikov se svým Capriccem do n kolika zpomalených a zatmívaných záb r . Moflná trocha patetické nostalgie, ale autor ufl je takový.

***Titulky* (35:08 - 36:44)**

Rolující titulky jsou standardní. Jako hudební doprovod pokračuje Repnikovo Capricco.

## VII. Závěr

Cílem této práce bylo najít uspokojivou odpověď na otázku, *zda v prístupech antropolog, kteří jako první zahrnují mezi své výzkumné metody techniku filmového záznamu, lze hledat společné rysy i dokonce souvislý vývoj. A jestliže ano, šlo by pak mít také já s Flahertym, Boasem i Meadovou a Batesonem něco společného?*

Jak již víme, stavebním kamenem kulturně-antropologického poznání je dobrá znalost prostředí a dlouhodobý pobyt u zkoumaného etnika, což sice na počátku minulého století ještě nebylo v oboru zcela běžné, ale v jejich sledování tvrdí kritérium splnění. V tomto směru se nemohu s Flahertyho mnohaletým životem mezi Inuity i Boasovými výzkumy u Kwakiutlů rovnat. Ještě krajané ale nebyli pro první studentský projekt vybráni náhodně. Významnou roli zde sehrála relativní kulturní blízkost a proto začínající výzkumníci tudíž v jejich společnosti proniknout a pochopit.

Společná jsou pro nás mnohá technická a finanční omezení, která vedla k tomu, že se často přiklonili k šedokomentární reflexi a technikám rekonstrukce. Ve své podstatě je bez výjimky jakýkoliv film subjektivní výpověď. Nejvyšším cílem vizuálně-antropologického tvrdí by mělo být za použití dostupných prostředků k pravdivosti samotné, což se nejzjevněji nepodařilo Margaret Meadové, která vytvořila zjednodušené srovnávací konstrukty, pro něž obraz posloužil jen jako prostor, nikoliv jako prostředí k pátrání. Otázkou zůstává, jestli by s dnešní technikou postupovali jinak. Svým nátečím stylem se v tomto bodě s věci rozcházejím nejvíce.

Finanční omezení mělo ale i kladnou stránku, protože se tím přehnaně nerozrostal, čímž získali v jejich společnosti zachytit přirozený rytmus života, který není rušen vpádem štolhlavého filmového tělesa. Lépe tak vznikala vztahová výzkumníci mohli citlivěji pracovat s příběhem. Přístup osamělých antropolog-kameramanů se v budoucnu osvědčil mnohokrát a ani já jsem nebyl výjimkou.

Podobnosti dané dobou přehrávají rozdíly dané autorstvím. Společné rysy při práci s kamerou lze u Flahertyho, Boase, Meadové a Batesona najít rozhodně. Mluvit o souvislém vývoji je ale příliš troufalé, což platí i v mém případě.

Přijíme v době, kdy je skutečnost posuzována a hodnocena na základě své vlastní fotografie a filmu. Není právě to nejvyšší výzvou pro vizuální antropologii?

## VIII. Seznam literatury

AGEL, Henri. Robert J. Flaherty, presentation par Henri Agel: Choix de textes de Robert Flaherty. *Cinema d'aujourd'hui*. 1.1.1965, no. n, s. 32. Paris, Seghers.

CALDER-MARSHALL, Arthur. *The Innocent eye: The life of Robert Flaherty*. 1st edition. London: Allen, 1963. 303 s.

DE BRIGARD, Emile. *History of Ethnographic Film*. Los Angeles, 1971. 40 s. University of California. Diplomová práce.

ERIKSEN, Thomas Hylland. *Sociální a kulturní antropologie: Půbuzenství, národnostní pěstnost, rituál*. 1. vyd. Praha: Portál, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7367-465.

GAUTHIER, Guy. *Dokumentární film, jiná kinematografie*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2004. 507 s. ISBN 80-7331-023-6.

HEIDER, Karl G. *Ethnographic Film*. 2nd rev. edition. United States: University of Texas Press, 2006. 192 s. ISBN 9780292714588

LAJOUX, Jean-Dominique. *Ethnographic Film and History in Principles of Visual Anthropology*. In *World Anthropology Paris*. 1st edition. Paris: [s.n.], 1975. s. 167-184.

ROTHA, Paul. *Documentary Film: the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as it exists in reality*. 3rd edition. Londýn: Faber and Faber, 1952. 412 s.

RUBY, Jay. *Picturing Culture: Explorations of Film and Anthropology*. 2nd edition. [s.l.] : University of Chicago Press, 2000. 354 s. ISBN 9780226730998.

SJÖBERG, Johannes. *Workshop on Ethnofictions. In Mediating Culture through Film : Conversations and Reflections on Filmmaking at Tartu Worldfilm Festival*. 1st edition. [s.l.] : Estonian National Museum, 2008. s. 99-103. Dostupný z WWW: <<http://www.faktafiktion.se/pdf/Workshop%20on%20Ethnofictions.pdf>>.

SZTOMPKA, Piotr. *Vizuální sociologie: Fotografie jako výzkumná metoda*. 1. vyd. Praha: Slon, 2008. 200 s. Studijní texty. ISBN 978-80-86429-77-9.

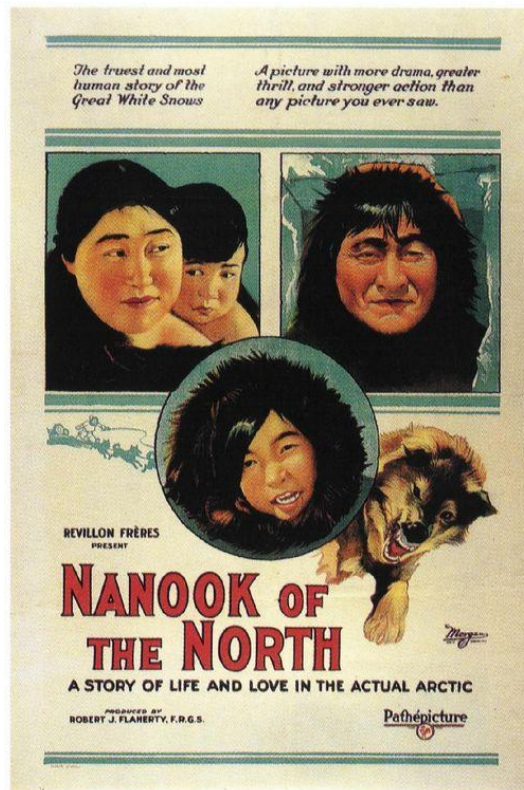
## **IX. Přílohy**

### **IX. I. DVD šGájõ**

Autor Vám p i sledování filmu p eje p íjemný a obohacující záflitek.

DVD je ur eno pro soukromé promítání. V-echna práva výrobce a vlastník autorských práv k dílu jsou vyhrazena. Bez souhlasu jsou výroba kopií, dal-í pronájem, p j ování, vým na, ve ejné provozování a jiné flivnostenské uflívání tohoto DVD zakázány. Protizákonná jednání se trestají podle ob anského a trestního práva.

## IX. II. Obrazové p ílohy



Obrázek 1 - oficiální plakát k filmu "Nanook of the North" (1922)

[http://www.impawards.com/1922/nanook\\_of\\_the\\_north.html](http://www.impawards.com/1922/nanook_of_the_north.html)



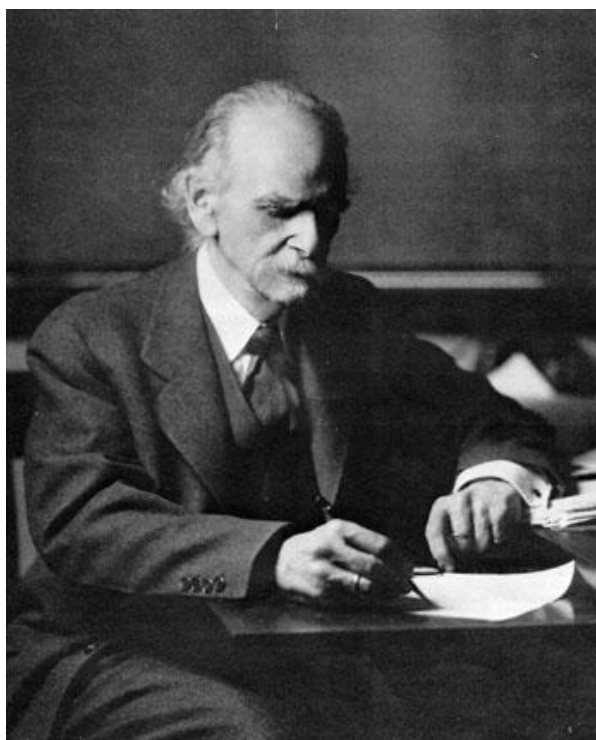
Obrázek 2 - Nanook of the North, portfolio –esti fotografií (1922)

[http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot\\_id=E786087104325CDA](http://www.artnet.com/Artists/LotDetailPage.aspx?lot_id=E786087104325CDA)



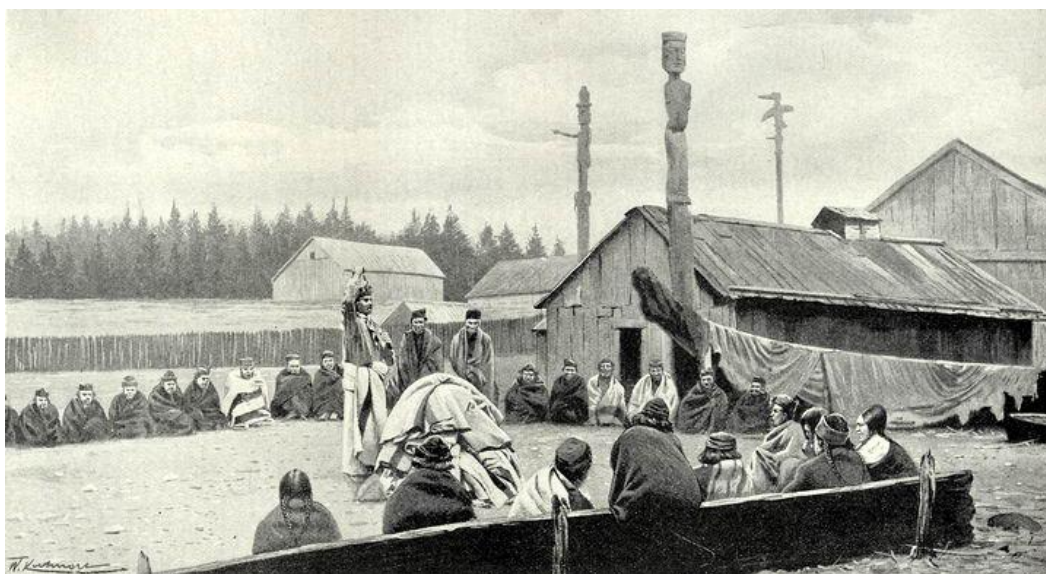
**Obrázek 3 - Robert Flaherty při práci s filmovým pásem (1949)**

<http://www.nysun.com/pics/7820.jpg>



**Obrázek 4 - Franz Boas (1928)**

<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/boas.jpg>



**Obrázek 5 - šNá elník proná-ející e ō,**  
**kresba W. Kuhnerta vytvořená na základě fotografií Kwakiutl F. Boase**  
<http://www.firstnations.de/img/03-0-1-kuhnert.jpg>



**Obrázek 6 - Edison v fonograf vylepený J.W. Fewkesem o voskový válec,**  
**podobné zařízení používal i F. Boas**  
<http://www.loc.gov/exhibits/treasures/images/tlc0130.jpg>





**Obrázek 7 - Bateson, Bali: Nang Karma drží v rukou dceru I Kenjoen,  
syn I Gata v pozadí (1936)**

<http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html>



**Obrázek 8 - Bateson, Bali: Margaret Meadová a I Madé Kalér  
hovoří s Nang Karmou a I Gatou (1937)**

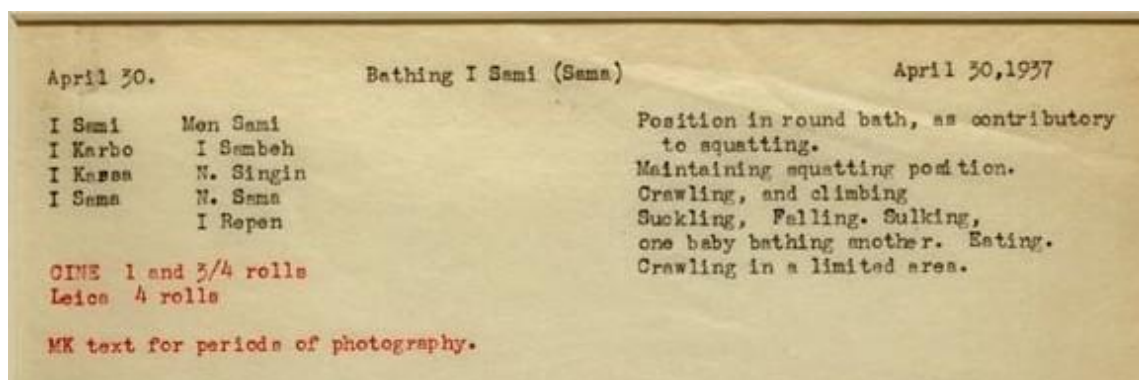
<http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html>





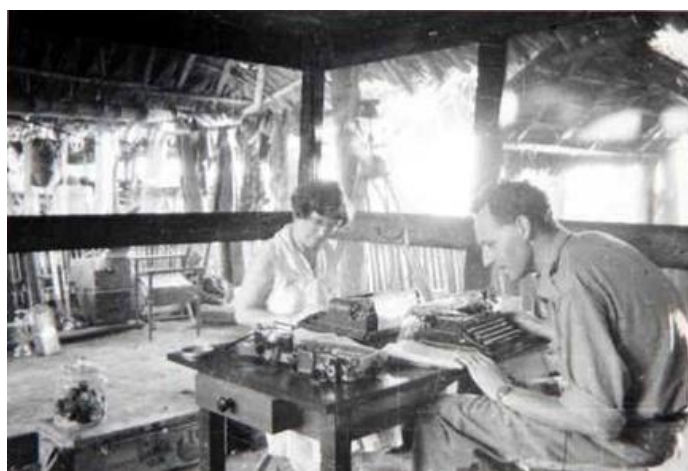
Obrázek 9 - Bateson, Bali: I Karbo, 14 m síc , myje ve vani ce I Samiho, 7 m síc (1937)

<http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html>



Obrázek 10 - Meadová, Bali: terénní zápis "Koupání I Samiho" (1937)

<http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html>



Obrázek 11 - Margaret Meadová a Gregory Bateson, výzkum na Bali (1937)

<http://www.loc.gov/exhibits/mead/field-bali.html>



**Obrázek 12 - historická fotografie rodiny Frišových, Gáj**

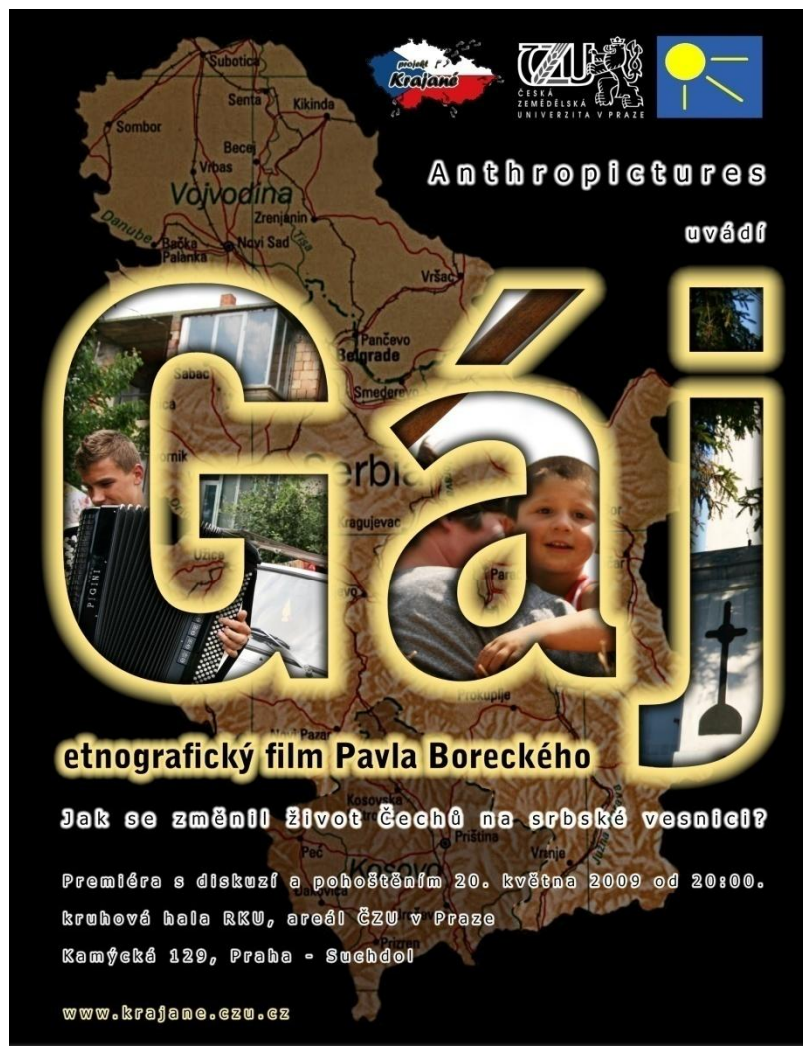


**Obrázek 13 - v-ední diskuze na dvoře rodiny Frišových, Gáj**



**Obrázek 14 - první přijímání, Gáj**

Zdroj: archiv autora



Obrázek 15 - oficiální filmový plakát