

UNIVERZITA KARLOVA  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV ETNOLÓGIE

**DIZERTAČNÁ PRÁCA**

Mgr. MILAN DURŇAK

# **ANALYTICKÉ DISPOZÍCIE VIZUÁLNEJ ETNOGRAFIE**

KONFIGURÁCIA EFEKTIVNÍCH AUDIOVIZUÁLNYCH NÁSTROJOV  
INTERPRETÁCIE KULTURY

VEDÚCA PRÁCE:

**PhDr. LÍVIA ŠAVELKOVÁ, PhD.**

**2019**



## **ČESTNÉ PREHLÁSENIE:**

Prehlasujem, že som dizertačnú prácu napísal samostatne s využitím a riadnym citovaním prameňov a literatúry, a že práca nebola použitá v rámci iného vysokoškolského štúdia ani k získaniu iného alebo rovnakého titulu.

V Plzni, dňa 20. marca 2019

Milan Durňak

## POĎAKOVANIE

Na tomto mieste by som veľmi rád poďakoval všetkým ľuďom, s ktorými som mal možnosť v rámci svojich vizuálno-etnografických aktivít spolupracovať.

Predovšetkým ďakujem PhDr. Lívií Šavelkovej, PhD., svojej školiteľke, za dlhoročnú spoluprácu na spoločných etnografických filmových projektoch a hlavne za prvú veľkú príležitosť podieľať sa na natáčaní a vzniku filmu *Lakros – To je spôsob života*. V neposlednom rade ďakujem svojej manželke Kateřine a dcére Johanke, že mi boli celú dobu veľkou oporou.

## ABSTRAKT

Ciele tejto dizertačnej práce by sa dali rozdeliť na dva primárne analyticko-interpretáčn okruhy. Tým prvým cieľom je pokúsiť sa definovať východiskové pozície vizuálnej antropológie a vychádzajúc zo súčasných trendov premyslieť aktívne zložky, o ktoré disciplína opiera svoje poznanie a výskum. Obraz a zvuk prenikajú našim svetom do tej miery, že je nutné zamyslieť sa nad tým, akú rolu hrajú v našom životnom priestore a akým spôsobom je nutné naďalej s týmito audiovizuálnymi princípmi pracovať vo vizuálnej antropológií. Virtuálna a digitálna etnografia zároveň upriamujú našu pozornosť na zmenu povahy nášho terénu, ktorú je nutné bezodkladne v našom výskume zohľadniť. V audiovizuálnych projektoch sa v práci snažím reflektovať rôzne analyticko-interpretáčn prístupy a metódy. V projekte *Muzikanti* si kladiem otázku, akým spôsobom spracovať téma ľudových muzikantov zo severovýchodného Slovenska, ktorých reprezentácie vystupujú vo svete plnom otvorenosti, prepojenosti a zdieľania. V experimentálnom filmovom projekte *Watching Last Judgement* sa snažím hľadať cesty pre sprostredkovanie zmyslovej skúsenosti v špecifickom priestore, prepájajúcom sakrálna a profánne miesta historického kláštora v rumunskom Voroneži. V poslednom projekte, ktorému v tejto dizertačnej práci venujem svoje analytické úvahy je filmový projekt *Jožka*, v ktorom sa stretáva prístup angažovaného umeleckého režiséra a observačný modus mojej kinematografickej pozície. Každý z týchto projektov má svoje špecifické povahové črty a líši sa nielen okolnosťami, za ktorých vznikol, no predovšetkým metodologickými prístupmi. Tým druhým z hlavných cieľov, ktorý si stanovujem je preto nachádzať a reflektovať práve tieto rozdielne atribúty vo výskume rôznych kultúrnych fenoménov prostredníctvom vizuálnej antropológie. Domnievam sa, že je nutné vytvárať a adaptovať také analytické a interpretačné nástroje, ktoré nám umožnia vykonávať vedecké aktivity s inovatívnym a efektívnym prístupom. Súčasnosť a jej zásadné premeny v sociálnych a vizuálnych reprezentáciách si tieto adekvátne modely žiadajú.

## **KLÚČOVÉ SLOVÁ**

Vizuálna antropológia, fenomenológia, etnografia, film, vizualita, metodológia, terénny výskum, multimediálnosť, digitálna kultúra, virtualita, aplikovanosť, interdisciplinarita

## **ABSTRACT**

The objectives of this dissertation thesis could be divided into two primary analytical-interpretation areas. The first one would be trying to define the starting position of visual anthropology based on current trends in order to think about the active ingredients that discipline bases its knowledge and research. The image and sound penetrate our world to such an extent that it is necessary to reflect on the role that space plays in our life and how it is necessary to continue to work with these audiovisual principles in visual anthropology. At the same time, virtual and digital ethnography focuses our attention on changing the nature of our terrain, which needs to be taken into account immediately in our research. In some audio-visual projects I try to reflect different analytical-interpretative approaches and methods. In the project "Musicians" I ask questions how to process the theme of folk musicians from northeastern Slovakia, whose representations appear in a world full of openness, interconnection and sharing. In the experimental film project *Watching Last Judgment* I try to find ways to mediate sensory experience in a specific space connecting the sacred and profane places of the historic monastery in Voronet, Romania. In the last project I devote my analytical reasoning to this dissertation is the film project *Jožka*, in which the engaging artistic director meets the observational mode of my cinematographic position. Each of these projects has its own specific traits and differs not only in the circumstances in which it originated, but mainly in its methodological procedures. The second primary goal that I set is to find and reflect on these different attributes in the research of various cultural phenomena through visual anthropology. In my opinion it is necessary to create and adapt analytical and interpretative tools that enable us to carry out these scientific activities with an innovative and effective approach. The present and its fundamental changes in social and visual representations demand these models accordingly.

## **KEYWORDS**

Visual anthropology, phenomenology, ethnography, film, visualism, methodology, terrain research, multimedia, digital culture, virtuality, application, interdisciplinarity



# ANALYTICKÉ DISPOZÍCIE VIZUÁLNEJ ETNOGRAFIE

## KONFIGURÁCIA EFEKTÍVNYCH AUDIOVIZUÁLNYCH NÁSTROJOV

### INTERPRETÁCIE KULTÚRY

#### OBSAH

|   |           |
|---|-----------|
| <b>ÚVOD</b>   | <b>1</b>  |
| <b>SPÔSOBY VNÍMANIA KULTURY</b>                                       | <b>9</b>  |
| FENOMENOLOGICKÁ PERSPEKTÍVA   | 9         |
| FILMOVÁ PERSPEKTÍVA   | 12        |
| ANTROPOLOGICKÁ PERSPEKTÍVA  | 15        |
| <b>SÚČASNÝ TERÉNNY VÝSKUM A JEHO PODOBY VO VIZUÁLNEJ ETNOGRAFII</b>   | <b>17</b> |
| <b>PROJEKT Č. 1</b>   | <b>20</b> |
| <b>MUZIKANTI</b>  | <b>20</b> |
| SYNOPSISIA  | 21        |
| KONCEPT   | 21        |
| PRÍKLAD VIRTUÁLNEJ ANALÝZY A JEJ MOŽNOSTI                             | 30        |
| <b>ALTERNATÍVNE INTERPRETAČNÉ METÓDY</b>                              | <b>39</b> |
| <b>PROJEKT Č.2</b>  | <b>46</b> |
| <b>WATCHING LAST JUDGEMENT</b>  | <b>46</b> |
| SYNOPSISIA  | 46        |
| KONCEPT   | 47        |
| KONTEXT   | 47        |
| APLIKOVATELNOSŤ AUDIOVIZUALITY V INTERPRETÁCIÍ KULTÚRY                | 50        |
| ETICKÁ ROVINA   | 50        |
| <b>ANGAŽOVANOSŤ A INTERVENČNOSŤ VO FILME A VIZUÁLNEJ ANTROPOLÓGII</b> | <b>58</b> |
| <b>PROJEKT Č.3</b>  | <b>65</b> |
| <b>JOŽKA</b>  | <b>65</b> |
| SYNOPSISIA  | 65        |
| KONCEPT   | 66        |
| APLIKÁCIA   | 68        |
| <b>ZÁVĚR</b>  | <b>72</b> |
| <b>CONCLUSSION</b>  | <b>73</b> |
| <b>VYBEROVÁ FILMOGRAFIA</b>   | <b>74</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>   | <b>75</b> |

Základnou myšlienkou pre napísanie tejto práce je masívna premena mediálneho spoločenského diskurzu. Doba, v ktorej žijeme, sa dlhodobo a rapídne mení. S istou dávkou nadhľadu by sa dalo povedať, že žijeme v určitom hybridnom svete, kde jednu z kľúčových rolí hrajú reprezentácie – audio-vizuálna, virtuálna a ich vzájomné prieniky. Práve ich prostredníctvom ľudia sprostredkovávajú a zdieľajú navzájom svoje životy.

Vo všetkých humanitných odboroch, no predovšetkým na poli kultúrnej a sociálnej antropológie, sledujeme dlhodobo diskusiu a snahu zachytiť túto zmenu a v neposlednom rade premeniť i spôsob, akým by sa o ľuďoch a ich kultúrach mohlo referovať.

Text ako konvenčná akademická interpretačná jednotka podlieha predovšetkým od druhej polovice 90. rokov minulého storočia významnej kritike a reflexii. (napr. Clifford a Marcus 1986, Marcus a Fischer 1986) Vďaka tejto zásadnej a prelomovej diskusii došlo k prehodnoteniu vedeckých princípov a prístupov na poli antropologického výskumu. Výsledkom toho je interpretačná otvorenosť a snaha nachádzať a etablovať nové analytické a interpretačné procesy, ktoré by efektívnejším spôsobom dokázali sprostredkovať antropologické poznanie. Cieľom tejto práce je prispieť nielen k debate o relevancii využívania alternatívnych interpretačných nástrojov vo vedeckom diskurze kultúrnej a sociálnej antropológie, ale zároveň ich na jednotlivých vybraných postupoch podrobiť aktívnej verifikácii z viacerých uhlov pohľadu. Vizuálno-antropologický charakter dizertačnej práce odráža moju dlhodobú snahu o využívanie technologických prvkov v etnografickom výskume a o adekvátne akademické uznanie filmu ako relevantného vedeckého výstupu.

V tejto práci nemám v úmysle sumarizačným spôsobom popisovať jednotlivé vývojové etapy vizuálnej antropológie, v ktorých technologický pokrok umožňoval významné mentálne i praktické posuny v úvahách o využívaní audiovizuálnych výskumných metód v antropológii a obecné v spoločenských vedách. V zahraničnej a z nej vychádzajúcej i domácej literatúre už o tom bolo napísané dostatočné množstvo zásadných prehľadových informácií. Z medzinárodného hľadiska je dôležité zmieniť predovšetkým kľúčové zborníky, venujúce sa vizuálnej antropológií ako vedeckej

disciplíne, snažiace sa o jej teoreticko-metodologické ukotvenie, ktoré sa stali základným pilierom jej uznania (napr. Hockings 1975; Taylor 1994; Banks a Morphy 1997; Banks 2001; Pink 2006, 2009). Pomerne početná literatúra sa venuje rozvíjaniu filmu ako analyticko-interpretáčného nástroja vizuálnej etnografie. (napr. Loizos 1993; MacDougall 1998, 2006; Grimshaw 2001; Grimshaw a Ravetz 2005, 2009; Ruby 2000; Pink 2007; Crawford a Postma 2009) Súčasný trend expanzie a prieniku digitálnych technológií naznačuje omnoho širší záber a smer, ktorým sa audiovizuálne aspekty v antropológií budú v nasledujúcich rokoch uberať. (napr. Pink 2012; Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis a Tacchi 2016)

V porovnaní so zahraničnou literatúrou, ktorá je pomerne bohatá a pestrá predovšetkým v teoreticko-metodologickom hľadisku, je domáca literatúra z oblasti vizuálnej antropológie veľmi skromná. Nachádzame u nás v podstate len jednu rozsiahlu monografiu venovanú vizuálnej antropológii od filmára Tomáša Petráňa (2011) a potom niekoľko dôležitých zborníkov prevažne s prekladmi tých zásadnejších a dôležitejších textov zahraničných autorov. (Čeněk a Porybná 2011; Burzová, Hirt, Lupták 2015). Čiastočne tento stav supluje a doplňuje literatúra pojednávajúca o dokumentárnom filme (napr. Gauthier 2004; Nichols 2010), či obecné smerom k štúdiu vizuálnej kultúry (napr. Mirzoeff 2019).

Zaujímavé je však porovnanie literatúry a audiovizuálnej produkcie (vzhľadom ku konceptu tejto práce predovšetkým filmu a videa) ako v medzinárodnom hľadisku, tak smerom k domácej vizuálno-antropologickej produkcii. V medzinárodnom hľadisku prestížne pozície v tvorbe predovšetkým filmových výstupov zastávajú zároveň vedecko-vzdelávacie inštitúcie (Granada Center for Visual Anthropology v Manchestri, Sensory Ethnography Lab z Harvard University, či Goldsmiths University of London a mnoho ďalších univerzít, na ktorých pracujú s projektom vizuálnej antropológie či etnografie). Tieto zázemia zároveň umožňujú dôležité nezávislé prostredie, ktoré na vizuálnu antropológiu nekladie nutné bremeno adaptovať sa na určitý socioekonomický model a prispôbovať tomu štýl tvorby.

Aj to je jeden z dôvodov, prečo sa vizuálna antropológia narozdiel od dokumentárnej tvorby nikdy neadaptovala v súkromných produkčných štúdiách.<sup>1</sup>

Situácia v území strednej Európy je zásadne odlišná tým, že vizuálna antropológia sa v komplexnom ponímaní výskumu a interpretácie adaptovala pomerne nedávno. Za posledných cca 15 rokov sa v tomto priestore podarilo rozvinúť niektoré centrá produkcie audiovizuálnych projektov, ktoré podobne ako v medzinárodnom hľadisku fungujú na univerzitných pôdach. (Štúdio vizuálnej etnografie na Západočeskej Univerzite v Plzni pod vedením Tomáša Hirta a na programe sociálnej a kultúrnej antropológie na Univerzite Pardubice pod vedením Lívie Šavelkovej a Tomáša Petráňa.) Realizátori a garanti týchto programov zároveň predstavujú i aktívnych tvorcov. Zo súkromných a individuálnych iniciatív je nutné vyzdvihnúť a spomenúť Studio antropologického výskumu – Anthropictures, ktoré zo začiatku rozvíjal tím ľudí okolo Pavla Boreckého, Lukáša Hanusa a Michala Pavláška, s cieľom rozvíjať aktívny prístup k vizuálnej, urbánnej a aplikovanej antropológií. Z tímu, ktorý sa za poslednú dobu rozrástol o nových členov sa vizuálna antropológia stala individuálnym poslaním niektorých členov. Pavel Borecký sa dlhodobo venuje vizuálno-antropologickej praxi (napr. *Solaris* 2014; *In the Devil's Garden* 2018) a Michal Pavlásek sa mimo iné presadil i v interdisciplinárnej spolupráci s dokumentaristom Ivo Bystřičanom (*Masa* 2016). Dôležité miesto v rámci vizuálnej antropológie zastáva festival filmov zo sociálno-antropologickej tematikou Antropofest (zatiaľ posledný 10. ročník sa uskutočnil v roku 2019). V rámci Slovenskej republiky sa vizuálnej antropológií venuje napr. Jaroslava Panáková (*Päť životov* 2016), Soňa G. Luther (*Zatopené* 2016), či René Lužica. Na Slovensku existuje zároveň filmové bienále s problematikou etnológie, kultúrnej a sociálnej antropológie, Etnofilm Čadca (zatiaľ posledný 20. ročník sa uskutočnil v roku 2018). Jedným z dôvodov, kvôli ktorým sa táto audiovizuálna produkcia akoby len rozbiehala je skutočnosť, že mnohí autori, ktorí tvoria v rámci vyššie zmienených centier, sa po ukončení svojich štúdií ďalej vizuálnej antropológií nevenujú a zároveň skutočnosť, že filmári s vysokým záujmom o etnografiu či antropológiu pôsobili na

---

<sup>1</sup> Jedinou výnimkou v tomto ponímaní je existencia Documentary Educational Resources (DER), ktorú v roku 1968 založil John Marshall a Timothy Asch, práve aby združovala a podporovala etnografickú filmovú tvorbu. Spoločnosť funguje i v súčasnosti a naďalej sa rozvíja. Uvedomuje si dôležité a stále vo vedeckej sfére nerovnoprávne postavenie filmu a ostatných audio-vizuálnych médií v rámci vedeckej interpretácie a snaží sa touto platformou v podstate dokázať dôležitosť tejto cross-kulturálnej tvorby, ktorá stojí kdei na pomedzí umenia a vedy.

školách dokumentárneho filmu (Karel Plicka, Martin Slivka, dlhodobo i Tomáš Petrů), čím integrovali mnohé princípy vizuálnej antropológie do dokumentárnych filmových tvorcov, no tí už rozvíjali predovšetkým svoju vlastnú produkciu než diskurz vizuálnej antropológie.

V dizertačnej práci som sa preto rozhodol dať širší priestor vybraným metódam využívaným vo väčšom či menšom množstve v minulosti a súčasnosti, a adekvátne k tomu ponúknuť pohľad na špecifickú filmografiu, ktorá podľa môjho názoru efektívne pracuje s daným audiovizuálnym prístupom. Súčasná doba sa vyznačuje nebývalou transformáciou filmového jazyka a jeho dekonštrukciou. Mnoho súčasných novotvarov vychádza zo samotných základov vývoja kinematografie, no vzniká tu určitý segment audiovizuálnych výstupov, ktorým je žiadúce prispôbiť etnografickú metodológiu, aby bola schopná opísať súčasnú vizuálnu kultúru.

Od vydania zásadnej metodologickej publikácie ***Crosscultural filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Making Ethnographic Films and Videos*** (BARBASH, TAYLOR: 1997) uplynulo viac než štvrtstoročie. Jednou z inšpirácií a výziev bolo pre mňa vyhodnotiť niektoré postupy, ktoré autori danej publikácie považovali za dôležité a verifikovať ich v praxi vlastného terénneho výskumu v podmienkach, ktoré mi to umožňovali. Rozsiahly obsah publikácie v podstate sumarizoval procesné znalosti vizuálnej etnografie pri využití záznamového aparátu v rámci terénneho etnografického výskumu. Technologicko-ekonomický vývoj prešiel od tej doby tak zásadným, dalo by sa povedať evolučným vývojom, že je nesmierne nutné aktualizovať niektoré prístupy a doplniť ich o súčasné trendy a možnosti. I to je jedným z cieľov tejto práce. Prispieť k úvahe o podstate a roli vizuálnej etnografie v súčasnom vedeckom diskurze.

Jedným z dôležitých momentov, ktoré sprevádzali celý realizačný proces dizertačného zadania, bolo nadobudnúť čo najširšie spektrum skúsenosti vzťahujúcich sa k praktickej realizačnej časti filmového procesu. Moja východisková pozícia pre vznik tejto práce v sebe odzrkadľuje dlhodobé zbieranie skúsenosti. Od započatia doktorského štúdia som sa začal naplno venovať rôznorodým audiovizuálnym činnostiam, ktorá pre mňa zároveň predstavovali istý spôsob obživy, no zároveň mi poskytovali široký priestor pre čo najlepšie pochopenie samotných audiovizualizačných procesov a ich priamej interakcie v jednotlivých situáciách.

Venoval som sa rôznorodej audiovizuálnej práci od produkcie komerčných projektov pre jednotlivcov i spoločnosti<sup>2</sup>. Pracoval som ako kreatívny producent audiovizuálnych projektov pre rôzne organizácie<sup>3</sup>, ako strihač a asistent réžie filmu *Pastevci láhvi* (Gabriela Fatková 2015), spoluautor, kameraman a strihač filmu *Lakros – To je spôsob života* (Lívia Šavelková, Tomáš Petráň, Milan Durňak 2011) a filmu *Globální lakrosová vesnice* (Lívia Šavelková, Milan Durňak 2013). Participácia na týchto aktivitách mi dopomohla k lepšiemu pochopeniu princípov audiovizuálnej tvorby, estetiky, designu a média v širšom zmysle.

V rámci celkovej úvahy o tom, akým spôsobom formulovať a koncipovať túto prácu, je nutné v úvodných kapitolách predstaviť jednotlivé prístupy a subvencie, ktoré spadajú, resp. vzišli z prostredia vizuálnej antropológie. Napriek tomu, že prevažnú väčšinu výstupov tejto práce tvorí film ako primárne médium, snažím sa v priebehu analýz jednotlivých príkladov poukázať skôr na jeho jednotlivé zložky ako je zvuk, obraz, samotné natáčanie týchto segmentov či strihový a post-produkčný proces, v ktorých sa prejavujú a vytvárajú rozdielnosti oproti inému typu kinematografie. Náčrt jednotlivých perspektív umožní lepšie vnímať jednotlivé príklady.

Dôležité je v úvode si ujasniť niektoré zo základných termínov, s ktorými v práci operujem. Vizuálna antropológia v práci predstavuje najširšiu teoreticko - metodologickú platformu, v rámci ktorej uvažujem ako nad skúmaním a analýzou prvkov a javov vizuálnej kultúry, tak nad spôsobom akým kultúrne fenomény interpretovať prostredníctvom audiovizuálnych stratégií. Vizuálnu etnografiu v tomto smere vnímam trochu užším spôsobom a zohľadňuje pre mňa predovšetkým samotný terénny výskum a prax. Etnografický film (napr. Ruby 2000, Heider 2006, Loizos 1993) spoločne so svojimi synonymami: etnologický, antropologický predstavujú z dlhodobého hľadiska veľmi problematický koncept a v diskusii nad tým, ktorý je vhodné používať, doposiaľ neexistuje konsenzus. Kým Karl Heider (2006: 3) označuje termínom etnografický film, tie filmové diela, ktoré spĺňajú isté základné kritéria tkz. etnografičnosti a predovšetkým správnym a prevažujúcim pomerom k tkz. kinematografičnosti, ktoré považuje za dve primárne súčasti diel, ktoré majú tendencie sa takto kategorizovať.

---

<sup>2</sup> V tejto oblasti dlhodobo pracujem i v oblasti grafiky, designu a marketingu.

<sup>3</sup> Národní muzeum, Friedrich-Ebert-Stiftung zastoupení v České republice, Multikultúrní centrum v Praze, Slovo 21, z.s. a Světový rómský festival Khamoro a mnoho ďalších.

Ďalší zásadný vizuálny antropológ Jay Ruby (1975: 109) zachádza v týchto úvahách ešte ďalej smerom k interpretatívnosti. Domnieva sa, že mnoho filmov, ktoré sa dnes nazývajú antropologické sú nimi skutočne vzhľadom k antropológií, problematické je však podľa neho toto porovnávanie vo vzťahu k antropologickému písaniu a textovej interpretácii, kde obdobné stratégie využíva omnoho menej diel a tým pádom by pre nich termín antropologický bol viac príznačný. Vo svojich neskorších prácach však tento princíp rozvoľňuje a v podstate za hlavné kritérium v takomto označovaní považuje antropologické vzdelanie a etnografické schopnosti osvojiť si antropologický spôsob uvažovania a etnografickú prax. Zároveň verí, že táto simplifikácia v prístupe k etnografickej produkcii môže byť jednotným kritériom pre posudzovanie diel textového i vizuálneho charakteru. (RUBY 2000: 6) K týmto dvom autorským, do istej miery na seba nadväzujúcim prístupom, sa tiež hlásim a podľa intuitívneho modelu považujem mnohé z filmových príkladov v tejto práci za etnografické, antropologické, či dokumentárne. V mnohých prípadoch sa tejto kategorizácii snažím vyhýbať a pracovať s flexibilnejším označením film (obecne), či audiovizuálny projekt (predovšetkým vo vlastných prácach, ktoré sú príkladovými štúdiami tejto práce. Zároveň neuvažujem ani v kategorizáciách zo strany teórií dokumentárneho filmu, ktoré považujú mnohé z filmov tu uvedených ako súčasťou niektorých trendov a prístupov v dokumentárnom filme (napr. Gauthier 2004; Nichols 2010). V priebehu 70. ale najmä 80. rokov dochádza podľa amerického filmového teoretika pôvodom z Talianska Francesca Casetiho k výraznejšej deliacej línii vo filmových štúdiách, resp. v štúdiách o filme. Dochádza k formovaniu istej deliacej línie, prostredníctvom ktorej sa štiepi prístup k samotnému výskumu filmového sveta. Prístup sa v tejto dobe rozlišuje medzi analytickým a interpretačným. Kým prvý volí istý „akademicko – vedecký“ rámec merania prieskumu, tomu druhému ide predovšetkým o interakciu medzi bádateľom a predmetom jeho bádania, v ktorých dochádza k istým vzájomným vplyvom. (CASSETTI 2008: 24) Analyticko-interpretáčny rámec tejto práce vychádza z tejto Casetiho premisy a ustanovuje z neho samotnú východiskovú platformu, na ktorej sa budem snažiť definovať svoj prístup.

Vizuálno-antropologický charakter tejto práce sa odráža predovšetkým vo vnímaní a formulovaní multimediálneho interpretačného formátu. Audiovizuálne prílohy k tejto textovej časti predstavujú integrálnu súčasť tejto práce. Spoločne s textom vytvárajú

koherentný celok, ktorý považujem v rámci vizuálnej etnografie za dôležitý. Naprieč dejinami vizuálnej antropológie je prítomná snaha o akademickú akceptáciu antropologického či etnografického filmu ako relevantného vedeckého média a z tohto dôvodu si myslím, že je dôležité sa pokúšať hľadať cesty akým spôsobom by bolo možné tieto nekonvenčné formáty formálne integrovať do vedeckého diskurzu. Preto by som rád apeloval na percipienta tejto dizertačnej práce, aby takto pristupoval k vnímaniu tohto textu a audiovizuálnu časť nevnímal len ako prílohu, ale naopak, aby vnímal vzájomné prepojenie týchto multimédií. Napriek tomu, že sa domnievam, že film, či iné audiovizuálne formáty majú potenciál v sebe niesť komplexné interpretácie i analýzy, text vnímam v tomto smere v istých limitoch. Jeho rola v sumarizácii doterajšieho prístupu, perspektív i prací je však nezastupiteľná. Experimentálne pojmú tohto prístupu dúfam pomôže snahám vizuálnej etnografie o svoje plnoformátové postavenie vo vedeckom diskurze.

V tejto predkladanej práci analyticky spracovávam predovšetkým tri filmové projekty:

**MUZIKANTI:** Audiovizuálny projekt, ktorý vznikol ako hlavná praktická, pôvodne filmová súčasť pre koncept dizertačnej práce. Film pojednáva o fenoménu ľudových muzikantov z obce Čirč na východnom Slovensku. Časozberným spôsobom sleduje mladých muzikantov z jednej kapely, všíma si spôsob, akým sa vytvárajú rôzne typy reprezentácií a akými cestami dochádza k ich šíreniu či transformáciám v súčasnom digitálnom svete. V projekte sa využívajú a reflektujú prístupy predovšetkým vizuálnej a digitálnej etnografie.

**WATCHING LAST JUDGEMENT:** Audiovizuálny experimentálny projekt z rumunského mesta Voroneț, v ktorom sa nachádza pravoslávny kláštor s chrámom, na stene ktorého je vyjavená freska zobrazujúca posledný súdny deň a koniec sveta. Táto murálna maľba je spoločne s celým chrámom zapísaná na listine UNESCO a i kvôli tejto skutočnosti je výrazne zasiahnutá turizmom. V tomto projekte sa snažím alternatívnymi zobrazovacími prístupmi reflektovať vlastnú skúsenosť s týmto miestom a fenoménom. Využívajú sa tu prístupy vizuálnej a zmyslovej (senzoriálnej) etnografie.

**JOŽKA:** Dokumentárny film, ktorý vznikol v rámci spolupráce s režisérom Hamze Bytyci, ktorý je angažovaný rómsky filmový a divadelný režisér. Film pojednáva o rómskom aktivistovi Jožkovi Mikerovi, ktorý sa spolu so svojimi priateľmi dlhodobo



angažuje v rôznych aktivitách na podporu sociálne slabších, znevýhodnených a diskriminovaných ľudí. Napriek svojim zdravotným problémom spôsobených celoživotnou prácou v uhoľných baniach sa nikdy neváha zapojiť a podporiť rôzne aktivity, ktoré majú podľa neho zmysel a môžu ľuďom pomáhať. Spoločne s ďalšími ľuďmi a organizáciami sa dlhodobo zasadzuje o zrušenie farmy na chov ošípaných, ktorá stojí na mieste bývalého koncentračného tábora pre Rómov u obce Lety v Písku. V rámci tejto práce sa zaoberám predovšetkým reflexiou vzájomnej spolupráce angažovaného umelca a vizuálneho antropológa, ktorí sa vzájomne snažia hľadať prieniky vo svojich prístupoch, aby našli čo najlepší spôsob interpretácie Jožkovho príbehu a života plného nesmierne dôležitých aktivít nápomocných sociálne znevýhodneným a etnicky diskriminovaným ľuďom.

V krátkom dokumentárnom filme Václava Kadrnky *Druhý život dřeva* z roku 2009, ktorý je venovaný Janovi Šimkovi, ľudovému rezbárovi z Valašska, má divák špecifický filmový zážitok. Namiesto toho, aby sa dozvedel nejaké biografické informácie o umelcovi a jeho diele, vo filme nezaznie ani jedno slovo. Ústredným námetom celého filmu je drevo a človek, ako dve rovnocenné súčasti prírody, ktoré sa v osobnosti ľudového rezbára vzájomne prepájajú a nechávajú tak priestor k tomu, aby týmto preniknutím vznikli autorove umelecké diela. Prostredníctvom záberov na stromy a ich prirodzenú krásu máme možnosť nahliadnuť do rezbárovho vnímateľného sveta. Zábermi na rezbárove umelecké plastiky vytvorené zo samorastov zase vnímame perspektívu autora filmu, ktorý sa snaží svojim vnímaním preniknúť do myslenia pána Šimka, ktorý v korunách stromoch, v dutinách, v záhyboch, v prasklinách, v letorastoch videl výjavy svojich sošiek, ktorým prostredníctvom svojho vreckového nožika vdýchaval ich finálnu podobu, tak ako sa mu javila v samotnej prírode. Vzniká tak trinásťminútový dialóg založený na fenomenologickej výmene vnímania človeka a prírody, výsledkom ktorého je film, ktorý nám o svete ľudového umelca povie viac, než by povedali slová. Obraz, ktorý je transcendentálnym výrazom sa divákovi zjavuje, aby ho vnímal a snažil sa preniknúť do tohto priestoru. Vyžaduje jeho aktívny a otvorený prístup.

Týmto príkladom som chcel na úvod zdôrazniť prístup a tendencie vo vizuálnej antropológií, ktoré sa s uvedením zmyslovej participácie na vnímaní sveta, ľudí a kultúr postupne integrovali do metód a prací mnohých autorov. Napriek tomu, že Václav Kadrnka nie je antropológ či etnograf, ale filmár, vo filme *Druhý život dřeva* sa mu podarilo prepojiť a integrovať mnohé z perspektív, ktoré by sa mohli kľudne označiť a definovať ako etnografické. Na základe tohto tvrdenia si kladiem otázku, či to bol práve pomyselný, autorom vo filme nedefinovaný<sup>4</sup> fenomenologický prístup,

---

<sup>4</sup> V rámci vzájomného rozhovoru s autorom (jar 2014) sme sa na tejto filmovej interpretácii zhodli. Po mojom zadefinovaní filmu, že ho vnímam ako fenomenologický z viacerých rovín, mi autor potvrdil svoj eminentný záujem práve na tomto sprostredkovaní.

ktorým sa mu podarilo odomknúť a zvýrazniť etnografičnosť vo filme. Možné vysvetlenia ponúkajú práce popredným filozofov a fenomenológov.

Maurice Merleau-Ponty vo svojom kľúčovom diele *Viditeľné a neviditeľné* v preklade Miroslava Petříčka z roku 2004 tvrdí, že“ *akonáhle prestaneme vnímanie myslieť ako pôsobenie čistého fyzického objektu na ľudské telo a vnímané ako „vnútorný“ (pôvodné úvodzovky) výsledok tohto pôsobenia, potom sa zdá, že sa zrúti každé rozlíšenie pravdivého a nepravdivého, metodologického vedenia a myšlienok, vedy a imaginácie.*“ (MERLEAU-PONTY 2004: 35) Zaujímavú perspektívu nám ponúka predovšetkým v definovaní možností prístupu k vnímaniu druhého. Podľa Merleau-Pontyho (2004: 88) stačí, aby videné telo druhého, jeho počuteľná reč, ktoré sú jasnou danosťou v mojom priestore, „*mne svojím spôsobom sprítomňovali to, čo pre mňa nebude nikdy prítomným (pôvodná kurzíva), čo bude pre mňa vždy neviditeľné, čoho nikdy nebudem priamym svedkom, teda neprítomnosť, ale nie akúkoľvek neprítomnosť, ale neprítomnosť určitú, určitú diferenciu vzhľadom k dimenziám, ktoré sú nám od začiatku spoločné, a ktoré predurčujú iného, aby bol mojim zrkadlom, presne tak ako som jeho zrkadlom ja, ktoré spôsobuje, že nemáme vedľa seba dva obrazy nejakého človeka a seba samotného, ale že máme jediný obraz, v ktorom sme obaja implikovaní, že moje vedomie seba samého aj môj mýtus druhého nie sú protikladné, ale, že sú k sebe ako rub a líc.*“ (MERLAU-PONTY 2004: 88)

Český filozof, Jakub Čapek (2012: 171), sa vo svojej analýze Merleau-Pontyho diela zamýšľa nad uchopením intencionálneho vzťahu, ktoré u Merleau-Pontyho predstavuje vnímanie. Intencionálny predmet v tomto ohľade je práve produktom toho, čo vnímame. Ak je vnímanie predmetom zmyslov, tak ho nevníma ani ako vyprodukovaný celok ani v rámci jednotlivých kvalitatívnych zmyslových segmentov, ale podľa Čapka (a Merleau-Pontyho) je to skôr „*medzi-zmyslová vec*“.

Podľa Merleau-Pontyho sa táto medzi-zmyslová skutočnosť stáva východiskom zo značne nestabilnej pozície separátneho sensorického zážitku. Tým, že napríklad hudba je neviditeľná, neznamena to, že je čisto produktom jedného zmyslu, v tomto prípade sluchu. Podobná skúsenosť môže nastať pri pozorovaní oblohy. Môžeme sa čisto zamerať na tento vizuálny zážitok a oddávať sa danému pohľadu. Po chvíli však človek začne strácať pocit, že hľadí na oblohu. Tá prestáva byť „*vizuálnym vnemom*“

(pôvodne úvodzovky) a „*stane sa z nej okamžitý svet.*“ (MERLEAU-PONTY 2013: 281)

Film a predovšetkým ten, ktorý sa odkazuje k zachycovaniu a interpretácii autentickosti a reálnosti príbehu, priestoru a postáv sa dlhodobo potýka s problémom toho, čo vlastne odráža. Fenomenologické štúdie Maurica Merleau-Pontyho sa problémom vnímateľných perspektív zmyslovej skúsenosti tela, priestoru a času, do detailov zaoberajú. Pre nás je však dôležité akým spôsobom sa tieto skutočnosti vzťahujú k audiovizuálnym interpretáciám a predovšetkým vo filme.

Britský publicista, výtvarník a kritik John Berger (2016: 15) sa vo svojej zásadnej esejisticky poňatej monografickej práci *Způsoby vidění* zmieňuje a zdôrazňuje vynález kamery ako zásadný medzník, ktorý ľuďom zmenil pohľad na svet, na to akým spôsobom ho vnímali.<sup>5</sup> Filozof Vilém Flusser (2013: 18), sa v rámci svojej filozofickej eseje venovanej fotografii zaoberá technickým obrazom, ktoré začali meniť povahu vnímaného sveta. Ich chemicko-technologická povaha, ktorá vychádza zo skutočného sveta nesie jeho významy, resp. mala by byť ich nositeľom. To čo je však na nich vidieť, nie sú symboly, ktoré by bolo potrebné dešifrovať, ale sú to predovšetkým symptómy tohto sveta, prostredníctvom, ktorých je ho možné aspoň na chvíľku uvidieť. Tento vzťah je skôr založený na nepriamom videní.

„*Tento zdanlivo nesymbolický, objektívny charakter technických obrazov vedie diváka k tomu, že sa na nich nedíva ako na obrazy, ale ako na okná. Dôveruje im ako vlastným očiam.*“ (FLUSSER 2013: 18)

---

<sup>5</sup> Esej vznikla na základe televíznej série o chápaní umenia britskej verejnoprávnej televízie BBC v roku 1972, ktorý niesla rovnomenný názov *Ways of seeing* (1972, producent: Mike Dibb) . V roku 2016 sa kniha prekladom Andrey Průchovej dostáva na český trh a potvrdzuje sa tým jej dôležitý a zásadný význam i v súčasnom svete. Mnoho z jej východísk a prepojení prináša zaujímavé pohľady na svet, ktorý takisto prechádza zásadnou zmenou divania sa.

Martin Ryšavý vo svojom poslednom filme *Slepý Gulliver* (2016) v pomyselnom epilógu svojho filmu v samotnom závere hovorí: „*Jedny z najlepších záberov, ktoré som vôbec kedy natočil, boli práve tie, kedy som sa do kamery nepozeral a tá je so mnou akoby jedno telo. A to oko, je iba ako taký hľadáčik.*“<sup>6</sup> Celková koncepcia filmu je tomuto princípu podriadená. Autor, ktorý sa vo svojej celkovej tvorbe venuje v podstate vizuálnej etnografii v témach pastierskych kultúr na Sibíri, či etnickej menšine Vietnamcov v Česku<sup>7</sup>, snaží sa celý čas kalibrovať svoje videnie tak, aby bol schopný vidieť poza viditeľnosť svojho vnímania a preniknúť do vedomia kultúr, ktoré sa pred nim zjavujú, pričom si neustále kladie transcendentálne otázky, do akej miery je to, čo vidí, projekcia jeho vlastného „Ja“ a do akej miery je videné autentickým kultúrnym zážitkom. Východiskom tejto situácie je v podstate vzájomná komunikácia s jednotlivými aktérmi, ktorí v jeho filmoch vystupujú a ním samotným. Jeho ochotou a túžbou je preniknúť k ľuďom, s ktorými a o ktorých natáča, čo najbližšie, tak aby im mohol načúvať a vnímať ich bytie. To je základným atribútom všetkých jeho filmových prací. Špecifické uchytenie tejto metódy je na pomedzí zmyslovej antropológie a filmu ako umenia. V *Slepom Gulliverovi* autor navštevuje rôznorodé miesta na území bývalého sovietskeho bloku, putuje Transsibírskou magistrálou a spolu so svojimi priateľmi navštevuje miesta, ktoré sa k nim nejakým spôsobom viažu a snaží sa vnímať zmenu perspektívy vlastnej percepcie.

To, čo je viditeľné a neviditeľné vo filme, je vnímané predovšetkým na poli psychoanalytických štúdií filmového priestoru, ktoré vychádza z definovania imaginárnych signifikantov, ktoré primárne určujú jeho celkové vnímanie. Zjednodušene povedané vo filme ide o to, aby prítomnosť bola zdôraznená neprítomnosťou diváka i autora. Filmová imaginácia je simuláciou tohto vzťahu

---

<sup>6</sup> V diskusii s optikom, Jakubom Thurim, snažia sa zároveň vzájomne pochopiť princíp vnímania človeka, ktoré prostredníctvom svojich zmyslov vníma obrovské množstvo informácií, no napriek tomu mu uniká určitá podstata, ktorú by vnímať chcel. Optik Thuri v tej istej pasáži filmu dodáva, že mnoho ľudí má a malo by nosiť okuliare, no mnoho z týchto ľudí, ich nepoužíva a nechce vidieť lepšie. Pre mnohých z nich je to, čo my by sme považovali za veľkú stratu nevidieť (nepočuť), je pre nich situácia a hodnota, ktorá je pre nich dôležitá.

<sup>7</sup> *Medvědí ostrovy* (2010), *Afoňka už nechce pást soby* (2004), *Kdo mě naučí pít znaku* (2006), *Banánové děti* (2009)

založenom na týchto pravidlách. (Táto skutočnosť platí ako pre hraný, tak dokumentárny film)

*„Priestor Neprítomného sa stáva miestom, kde sa neprítomnosť mieša a prekryva s prítomnosťou: mení sa imaginárny filmový priestor, ktorý umožňuje záberom rezonovať a rozprestrieť sa k niekomu alebo k niečomu, čo je v nejakom zmysle „tu“ (pôvodne úvodzovky).“ (CASSETI 2008: 193)*

Zmyslové vnímanie stáva sa vo filme predmetom ontologického premýšľania a fenomenologického zamyslenia ich podstaty.

Na film ako *fenomenologický objekt* nazerá takisto Tomáš Petráň (2011), ktorý ho vidí ako produkt celého kreatívneho procesu vytvárania reprezentácie a jeho následného vnímania, kedy naň, *„spolupôsobí celá rada faktorov vedomých a nevedomých súvisiacich so situáciami všetkých zúčastnených, ich kultúrnymi, sociálnymi, genderovými identitami a ich individuálnymi dispozíciami. Z hľadiska rôznych spôsobov nazerania i **prežívania** (pôvodná, zvýraznená kurzíva) je i nie je audiovizuálny záznam či film zároveň materiálnym objektom, ilúziou, projekciou vlastného Ja, produktom imaginatívnych schopností. (Petráň 2011: 17)* Petráň tento proces ďalej premýšľa v rámci určitej obmedzenosti senzomotorického vnímania, ktoré spočíva ako v nemožnosti zapojenia komplexnej zmyslovosti, tak predovšetkým v nepretržitej snahe o záznam tých častí ľudského bytia, ktoré nie je možné jednoduchým procesom zachytiť a sprostredkovať priamo nám dostupným technologickým aparátom. (PETRÁŇ 2011: 17) Petráň vo svojej knihe venovanej vizuálnej antropológii venuje podstatnú časť svojich úvah práve tomuto procesu, v ktorom sa autor snaží filmárskymi metódami ilúzie, fikcie a rekonštrukcie tieto „skryté“ aspekty zviditeľniť.

Jedným z dobrých príkladov, ktoré pracujú s podobným konceptom „zviditeľňovania“, je dokumentárny film Jaroslava Vojteka Hranica (2009) Autor tohto snímku sa zaoberá konceptom definovania ohraničenosti priestoru ako fyzickým tak jeho stretávaním sa v mentálnom vedení. Jaro Vojtek dlhodobo sleduje súčasných i minulých aktérov obce Veľké Slemence, ktorá v dobách po 2. svetovej vojne bola nútena rozdelená medzi Československo a Sovietsky zväz. Prakticky zo dňa na deň sa dedina rozdelila na dve časti a táto skutočnosť rozdelila na niekoľko rokov celé rodiny. Cez príbehy pamätníkov rekonštruje čas, v ktorom sa boli ľudia nútení tejto

zmene prispôbiť a reflektovať ju vo svojom fyzickom rámci (na raz sa ľudia nemohli bicyklom previesť z jednej časti dediny na druhú) a tiež v mentálnom (museli emočne spracovať skutočnosť, že dcéra ostala na druhej časti dediny a nemohla sa k rodičom vrátiť.) Cez metódu rekonštrukcie a inscenácie snaží sa tieto motívy zvýrazniť a reflektovať v priestore, v ktorých už nie sú viditeľné. Využíva k tomu i zábery z domáceho videa, ktoré zaznamenáva stretnutie ľudí stojacich po oboch stranách hranice. Medzi nimi sa tiahne malý deliaci priestor „nikoho“, ktorý je úzky dostatočne nato, aby ukazoval ako si títo ľudia boli a sú blízki no široký natoľko, že sa nemôžu vzájomne fyzicky stretnúť. Emočne silne pôsobiace zábery zároveň zvýrazňujú a prehlbujú charakter vnímania celkového konceptu filmu. Jaro Vojtek ďalej sleduje súčasníkov, ktorí žijú v obci a budú sa musieť pripraviť na ťažko definovateľné zmeny, ktoré so sebou prinesie otvorenie hraničného priechodu na mieste, kde bola dedina rozdelená. Predznamenaním príchodu týchto udalostí je odstránenie krížu, ktorý bol v tomto mieste symbolicky postavený, aby bol mementom minulých dní, kedy do osudov ľudí zasiahli vyššie mocnosti a navždy ovplyvnili ich životy. Režisér Jaro Vojtek trpezlivo a participatívnym spôsobom sleduje jednotlivé procesy a ľudí, ktorých sa neustále zmeny dotýkajú. Snaží sa obsiahnuť rôzne siete, ktoré v obci fungujú a ovplyvňujú konanie jednotlivých aktérov. Film *Hranica* odкрýva rôznorodé vzťahy a súvislosti medzi konaním jednotlivcov v minulosti a dnes práve na základe svojho vlastného prežívania a zažívania. Napriek tomu, že je hranica fyzicky a mentálne veľmi silným konštruktom v rámci priestoru, režisér, ju trpezlivo rozkladá na jednotlivé vrstvy, ktoré sú transparentné dostatočne na to, aby bolo vidieť, aké konotácie v sebe nesú.

Zaujímavé východiska pre porovnanie s fenomenologickými prístupmi nám ponúka konfiguracionistický model kultúry, s ktorým pracoval Clyde Kluckhohn. Veľkú pozornosť venoval predovšetkým štúdiu dvoch najzásadnejších foriem kultúry. Podľa Kluckhohna sa kultúra skladá z explicitných (vonkajších a viditeľných) a implicitných (vnútorných a skrytých) foriem. Ich rozdelenie je viac menej jasné. Explicitné predstavujú výrazne verbálne i neverbálne prejavy, a implicitné predstavujú normy, hodnoty, určité zdieľané formy, ktorých si nemusia byť vedomí ani samotní predstavitelia danej kultúry a zostávajú tak skryté a neviditeľné. (SOUKUP 2005: 377)

Vychádzajúc z fenomenologického presvedčenia sa vo vizuálnej antropológii vytvoril pomerne zásadný smer reflektujúci a aplikujúci tzv. zmyslovú perspektívu.

Pozornosť, ktorá sa začala prikladať zmyslom, vychádzala z ich intenzívneho využívania v samotnej vizuálno-etnografickej praxi. Vnímateľný svet vyžadoval ich aktívnu participáciu, ktorá umožňovala vo výslednej interpretácii vytvárať výraznejšie významové pole. K popredným predstaviteľom tohto trendu a k zakladateľom patrí predovšetkým Sarah Pink (2015 [2009]), ktorá podobne ako k vizuálnej etnografii i k metodológii a praxi zmyslovej antropológie vytvorila monografický súhrn. Akým spôsobom ovplyvňuje zmyslové poznanie film a antropologickú interpretáciu rozoberá zaujímavým spôsobom i MacDougall (2006) i Tim Ingold (2011). Neskôr sa pozornosť vo vizuálnej antropológii presúva smerom k jednotlivým interpretačným zložkám, ktorých poznanie nadväzuje na zmyslové percepcie.

John Berger (2016: 23) upozorňuje na paradoxy rôznych alternatívnych spôsobov nazerania na jednotlivé veci. „*Verbálna moc*“, ktorou podľa neho disponujú slová zásadne menia našu vizuálnu percepciu. Vychádzajúc z jeho myšlienok je nesporné, že ak si niekto prečíta určitý kritický subjektívny názor – text, predtým než sa pozrie na nejaký obraz, video, či kombináciu týchto médií, zásadné to ovplyvní jeho samotné vnímanie. Tento aspekt je z hľadiska tejto práce zásadný, a ktorý som zdôraznil už v samotnom úvode. Multimedialita, na základe ktorej definujem celkový koncept dizertácie, vychádza z predpokladu, že text nie je primárnym a nosným prvkom. Audiovizuálna príloha k práci je relevantnou a rovnoprávnou zložkou, ktoré



medzi sebou vzájomne komunikujú a predpokladajú svojou hybridnou povahou jasný cieľ – a tým je lepšie pochopiť a vnímať premieňajúcu sa spoločnosť. Ak sa zmení povaha spoločnosti a kultúry, je nutné zmeniť i nástroje, ktorými sa jej aspekty skúmajú.<sup>8</sup>

Z vizuálno - antropologickej perspektívy sa k danému fenoménu vo svojej monografii *Film a Paradoxy wizualności. Praktykowanie antropologii* vyjadruje i poľský antropolog Slawomir Sikora.

Jedným z dôležitých aspektov tvorby je miera metodologickej transparentnosti, ktorou disponuje akákoľvek interpretačná forma. Francesco Casetti (2008: 182) sa domnieva, že text je vždy určitým konkrétnym produktom vytvorený niekým, pre niekoho, za istým účelom a na konkrétnom mieste. Nie je teda v žiadnom prípade „*anonymným výplodom jazyka*“. Nie je ani neutrálny a nie je ani transparentný.

Jedným z významných procesov, ktoré je v dôležité v dnešnej dobe reflektovať, je skutočnosť prítomnosti a rozšírenia vizualizačných nástrojov vo všetkých spoločenských. Virtuálny priestor je dennodenne zaplňovaný nespočetným množstvom rôznych audiovizuálnych formátov: od krátkych a temporálnych virálnych médií cez rôzne typy amatérskych a polo amatérskych reportáží a filmov. Tomáš Petrání (2011) v tomto súčasnom trende a masívnom náraste rôznych takýchto počínov vidí veľké riziko spojené s devalváciou obrazovej percepcie. „*Zmnoženie obrazu vytvára simulakra, obraz je zamieňovaný za realitu a zároveň si od nej diváci udržiujú odstup a „neveria“ mu.*“ (PETRÁŇ 2011: 187) Takýto esenciálny rozptyl audiovizie je podľa Petrání jedným z argumentov, ktorý spôsobuje nedôveru v samotné audiovizuálne zdelenie a sťažuje akceptovanie interpretačnej relevantnosti v rámci akademického prostredia (PETRÁŇ 2011: 187)

---

<sup>8</sup> Problematické je doposiaľ vnímanie audio-vizuálnych foriem interpretácie v akademickom prostredí humanitných vied. Neustála prítomnosť umelecko-estetických prvkov zdá sa byť zásadnou prekážkou zrovnoprávnenia audio - vizuality s textom, ktorý si tak zachováva Bergrovu „verbálnu moc“.

V rámci realizácie audiovizuálneho projektu *Muzikanti* som bol konfrontovaný s premenou povahy terénneho prostredia, ktoré sa nielen rozšírilo o princípy virtuálnej a digitálnej etnografie, ale vyžadovalo aplikovanie týchto nových stratégií do vlastnej interpretácie. Výsledkom toho je multimediálna a hybridná povaha výskumu.

Štúdiu virtuálneho prostredia sa v antropológii vytvára priestor už od čias začiatku rozsiahleho rozšírenia a využívania internetu. Christine Hine (2001) si vo svojej štúdií zasvätenej práve internetu ako virtuálnej platforme, ktorá predstavuje nový objekt nášho antropologického štúdia, všíma akým spôsobom pod vplyvom internetu dochádza k premene tela, priestoru i času. Sarah Pink si spoločne s Heather Horst, Johnom Postillom, Larissa Hjorth, Taniaou Lewis a Jo Tacchi (2016) všíma zmien, ktoré na jednej strane spôsobil obecnější koncept digitalizácie a posun smerom k rapídному nárastu komunikatívnych štruktúr v tomto digitálnom svete, ktorý už nemusí byť primárne virtuálny, ale svojou digitálnou povahou zvyrazňuje aspekt, ktorý preniká naším životom omnoho výraznejšie. Autorov zaujíma predovšetkým to akým spôsobom sa digitálnosť stáva integrovanou súčasťou materiálneho, zmyslového a sociálneho sveta, ktorého primárnou súčasťou sme my. Do akej miery to zmení celkové usporiadanie a akým spôsobom bude nutné zmeniť etnografický prístup pro výskume tohto inovovaného systému. (PINK / HORST / POSTILL / HJORTH / LEWIS / TACCHI 2016: 7) Je však dôležité zdôrazniť, že táto digitálna zmena, nesmie podľa autorov byť „digitálno-centrická“. Určite nie je nutné v takomto koncipovaní digitálnej etnografie za každú cenu využívať metódy, ktoré do značnej miery sú na digitálnej transmisii založené. Naopak i v týchto situáciách je nutné rešpektovať vnútornú povahu výskumného terénu a prispôbiť metodologický aparát práve týmto intuitívnym požiadavkám. Je naopak možné, že práve výskumný objekt založený na digitálnom princípe bude lepšie spracovateľný prostredníctvom metód, ktoré sú „ne-digitálne“. (PINK / HORST / POSTILL / HJORTH / LEWIS / TACCHI 2016: 10) Podľa autorov publikácie *Digital Ethnography* (2016:11) predstavuje otvorenosť dôležitý aspekt a princíp digitálnej etnografie, ktorý nielenže samotnú metódu ztransparentňuje, ale tým, že umožňuje výmenu vzájomných

intervencií a informácií s partnerom vo výskume, môže priebeh celého výskumu prípadne lepšie kalibrovať, či re-designovať.

Tieto zmeny, ktoré prináša technologický progres sa Sarah Pink<sup>9</sup> snažila reflektovať už vo svojich skorších prácach zameraných predovšetkým na zmyslovú antropológiu, ktorú bolo potrebné verifikovať v nových podmienkach terénneho výskumu.

V zborníku *Advances in Visual Methodology* z roku 2012 si všíma multi – senzióriálnej povahy internetu. Je podľa nej nutné v prístupe k štúdiu tejto platformy a v kontexte k prirodzenému svetu pristupovať v rámci zmyslovej percepcie holisticky a nie je separátne. Etnograf potrebuje pochopiť pravú podstatu fenoménu, ktorá sa rozkladá na viacero platformách rôznej povahy a pritom zostáva ukotvený v reálnom svete. (PINK 2012: 121)

V rámci projektu Muzikanti, ktorému je venovaná nasledujúca analytická časť tejto práce, som pochopil, že v rámci vizuálnej etnografie, založenej na komplexnom terénnom výskume fenoménu ľudových muzikantov je nutné nielenže pristúpiť prostredníctvom rôznych platforiem, na ktorých sa konštruuje, ale zároveň zvoliť multimediálnejší spôsob interpretácie, ktorý ju samotnú rozkladá do viacerých typov médií. Tie sa stávajú súčasťou tejto práce.

---

<sup>9</sup> Sarah Pink je v vedúcou osobnosťou DERC – Digital Ethnography Research Center, zásadnej austrálskej vzdelávacej a výskumnej inštitúcie, ktorej cieľom je výskum digitálnych médií vo vzťahu k antropológií a zároveň spolupráca a aplikácia na tomto výskume s rôznymi spoločnosťami z priemyslového odvetvia a pod.



Foto č. 1

Autor: Milan Durňak: *Muzikanti*

## PROJEKT Č. 1

### MUZIKANTI

**Réžia:** Milan Durňak

**Kamera:** Milan Durňak

**Produkce:** Milan Durňak

**Hudba:** Medium z Čirča

**Strih:** Milan Durňak

**Minutáž:** >60 min.

© **Milan Durňak 2019+**

**Poznámka autora:** Časozberný projekt, v roku 2019 finalizovaný do pracovnej verzie multimedialnej prezentácie. Predpokladané finalizovanie projektu do rozsiahlej filmovej podoby je v roku 2021, kedy uplynie 10 rokov od začiatku natáčania a daná perióda bude reflektovať premenu života mladých ľudí.

### MULTIMEDIÁLNA PASÁŽ JE SÚČASŤOU AUDIOVIZUÁLNEJ PRÍLOHY AKO PROJEKT Č. 1:

SÚČASŤOU PROJEKTU Č.1 SÚ PODSLOŽKY:

#### INTERNETOVÁ PREZENTÁCIA:

- Ukážka č. 1\_Molody
- Ukážka č. 2\_Ej v tym Čirču
- Ukážka č. 3\_Report z Čirča
- Ukážka č. 4\_Fragmenty z USA

#### SÚHRNÝ MULTIMEDIÁLNY FORMÁT:

- Muzikanti multimedialna sumarizacia

## SYNOPSISIA

Audiovizuálny etnografický projekt o fenoméne súčasných ľudových muzikantov zo severovýchodného Slovenska. Obec Čirč je preslávená už niekoľkými generáciami hudobníkov hrajúcich predovšetkým v zábavových kapelách. Film sleduje troch mladých ľudí, ktorý sa rozhodnú nadviazať na túto lokálnu „tradíciu“. Časozberným spôsobom film mapuje ako kapela funguje, aký význam a zmysel má pre jej členov hrať v nej. Čo všetko musia tomu podriadiť a čo im to spätne prináša. Autor vníma a reflektuje túto vlastnú skúsenosť prostredníctvom participatívnej a zmyslovej antropológie s cieľom odkryť fenomenologické prvky prežívania hudby u autora ako i jej producentov.

## KONCEPT

Téma ľudových hudobných muzikantov a skupín je dalo by sa povedať priamo previazané s vnímaním vlastnej identity. Koncept vnútorného či vonkajšieho sebaurčenia vyvstáva z kultúrneho a etnického prostredia, ktoré človeka formuje celý jeho život v rôznej intenzite.

Rurálne prostredie severovýchodných Karpát obývaných prevažne Rusínmi, Rómami, Slováckmi, Ukrajincami a pod. je definované výraznými kultúrnymi prienkami medzi týmito etnickými a kultúrnymi skupinami.

Fenomén tkz. zábavových ľudových kapiel je v danej oblasti veľmi výrazný a jedná sa nielen o významný etnomuzikologický ale predovšetkým o špecifický sociálny fenomén, ktorému som sa rozhodol v tejto práci venovať významnejší priestor.

Celé svoje detstvo a rannú mladosť v 90. rokoch minulého storočia si pamätám ako sa v dedine konávali ľudové zábavy, na ktoré prichádzali muzikanti so svojou kapelou. Celú noc hrávali v kultúrnych domoch, či krčmách a tešili sa obrovskej popularite. Byť muzikantom predstavovalo veľkú sociálnu prestíž. Títo ľudia má celý čas fascinovali, nielenže z nich boli vo väčšine prípadov skvelí hudobní umelci, ale celý život sa venovali inej práci a svoj voľný víkendový čas odovzdávali hudbe.

Fenomén ľudového muzikanstva má rôzne podoby a rôzne typológie s rozličným vývojom. Téma ľudových muzikantov na Slovensku sa venovalo množstvo štúdií etnomuzikologického charakteru, ktoré skúmali rozmanité podoby a variácie ľudovej hudby. Z vizuálno - antropologickej povahy svojej práce sa týmto výskumom a monografiám venovať nebudem a skôr sa v nasledujúcej časti zameriam kontextu filmových diel a audiovizuálnych prací, ktoré zaujímavým spôsobom reflektovali ľudovú hudbu a jej protagonistov.

V roku 1988 vzniká film *Muchovci* od filmového režiséra a etnografa Martina Slivku, ktorý vo svojom rozsiahlom filmovom fonde dlhodobo spracovával rôznorodé etnografické témy<sup>10</sup>. V 27. minútach rozpráva jeden zo šiestich hlavných protagonistov, bratov, príbeh ich terchovskej kapely. Obec Terchová na severnom Slovensku patrí k fenoménu ľudovej hudby na Slovensku a bratia Muchovci dodnes predstavujú prestížne muzikantské teleso. Režisér filmu si všíma kontexty ich spoločného hrania, podstatu hudby, ktorú produkujú v rámci rôznych ľudových zábav a osláv, snaží sa rozlíšiť a určiť typ reprodukcie ľudovej od populárnej hudby, no predovšetkým sleduje hudobníkov ako súdržnú jednotku, ktorá sa snaží nielen dobre súznieť v hudbe, ale i v osobnom živote. Aktérov svojho filmu vníma nielen ako vyzretých muzikantov no snaží sa ukázať predovšetkým ich sociálny kontext. Nasleduje ich v práci na stavbách, pri realizácii svojich koníčkov, či pritom ako si vzájomne vypomáhajú na stavbách svojich vlastných rodinných domov v Terchovej. Napriek tomu, že autor filmu sa v žiadnom zábere neobjavuje pred kamerou, ani v kontakte s muzikantmi, je v celom filme cítiť jeho osobný vzťah k tejto hudbe a k jej protagonistom. Citlivým spôsobom štruktúrovaná hudba vo filme je prenesením výrazného záujmu autora filmu nielen o téma ľudového muzikanstva, no predovšetkým pátraním po odpovediach na otázky sociálneho kontextu, ktoré si kladie v priebehu celého filmu. Veľký rešpekt a obdiv kedysi prejavil sám autor v portrétom filme o Karelovi Plickovi (*Národný umelec prof. Karol Plicka*, 1970) a späťne vzdali podobnú úctu i muzikanti Muchovci v portréte samotného Martina Slivku v réžii Martina Šulíka (*Martin Slivka - "... muž, ktorý sadil stromy"*, 2007).

---

<sup>10</sup> Už v roku 1963, krátko potom, čo externe vyštuduje etnografiu získava hlavnú cenu za svoj krátky film *Voda a práca* (Československý film Bratislava, 1963, 10 min.) na prestížnom filmovom festivale v Krakove. Z dnešnej perspektívy sa už na tento jeho prvý film javí ako kreatívna vizuálno-antropologická štúdia zmyslovej skúsenosti vo využívaní vody v rôznych spracovateľských procesoch.

Výrazným etnomuzikologickým no zároveň multimediálnym počinom sú projekty slovenskej etnologičky Jany Belišovej venujúce sa výskumu predovšetkým rómskej hudby. Jej posledné projekty *Neve gil'a – Nové rómske piesne* z roku 2010 i najnovší projekt *Šilalo paňori – Studená vodička* z roku 2017 predstavujú výrazné multimediálne počiny, ktoré vznikli v spolupráci so slovenskými dokumentaristami.<sup>11</sup> Marek Šulík a Jana Bučka sa v rámci týchto projektov stali partnermi, ktorých úkolom bolo vizuálne dokumentovať lokality, priestory, ľudí a ich piesne. Kamerou mali sprostredkovať obraz, ktorý nemal byť len ilustratívnym doplnkom k zvukovým nahrávkam, notovým zápisom, či etnomuzikologickým analýzám. Ku každému projektu vzniklo množstvo video-materiálu, ktorý bol súčasťou celkovej etnomuzikologickej recepcie autorky. V poslednom realizovanom projekte *Šilalo Paňori* sa Marek Šulík rozhodol na základe filmovacej skúsenosti v teréne o simultánne natočenie celovečerného filmu *Ťažká duša* (2017). Tieto počiny sú zaujímavé predovšetkým z hľadiska komplexnosti prístupu k výskumu etnickej hudby a modelom jej reprezentácie. Interdisciplinárne presahy prítomné v prácach autorky predstavujú príležitosť ako nachádzať alternatívne perspektívy, z ktorých je možné na výskum tohto kultúrneho fenoménu nazerať. To umožňuje vnímať rôzne súvislosti a vzťahové prieniky medzi jednotlivými interpretatívnymi zložkami. Hudba, ktorá je predmetom výskumov Jany Belišovej tu funguje ako komunikatívna rovina, ktorá nám umožňuje vnímať tieto kauzality a zároveň sa nám snaží odhaliť skryté aspekty svojho vzniku, šírenia a vnímania vo svojom prirodzenom prostredí.

Jedným z posledných aktuálnych filmových počinov, ktoré sa venujú fenoménu ľudových muzikantov je film *Kapela* (2018) v réžii Ladislava Kaboša, ktorý istým spôsobom voľne nadväzuje na jeho predchádzajúci film *Všetky moje deti* (2013). Režisér filmu sa opätovne vracia do romských osád na východnom Slovensku v blízkosti Tatier, aby opísal a určitým spôsobom filmovaním podporil kapelu, ktorá v nesmierne náročných podmienkach segregovanej osady rozbieha svoje fungovanie. Režisér sleduje príbehy jednotlivých členov kapely a predovšetkým ich

---

11

Je dôležité zmieniť, že Jana Belišová i vo svojich starších prácach spolupracovala s dokumentaristami Marekom Šulíkom a Janou Bučkou (projekt *afterPhurikane* – film *Cigarety a pesničky* v réžii Mareka Šulíka a Jany Bučka z roku 2010, či v rámci produkcie filmu *Zvonky šťastia* z roku 2012 opäť v réžii rovnomeného tandemu.) Na fotografiách s Janou Belišovou na rôznych projektoch spolupracovala i dokumentaristka Daniela Rusnoková, ktorá natočila vlastný autorský a oceňovaný film s rómskou tematikou *Soňa a jej rodina* z roku 2006.



hlavného manažéra, ktorý tým, že v osade zbudoval menší obchod, vyprofiloval si určitý prestížny status, ktorý sa snaží naďalej rozvíjať. Zisk z prevádzkovania obchodu spolu so svojim synom investujú do jeho rozvoja a spoločne s domom, v ktorom budú všetci spoločne bývať, ho rekonštruujú a rozširujú. Táto pozícia umožňuje manažérovi kapely investovať nemalé prostriedky i do rozvoja kapely a z tejto pozície sa ju aj napriek rôznym peripetiám (hudobné nástroje častokrát skončili v záložni) posúva smerom k tomu, aby bola schopná aktívneho samostatného fungovania. Napriek zjavenému sociálnemu podtextu celého filmu sa tu prikladá veľký dôraz práve hudobnej dramaturgii založenej na piesňach interpretovaných kapelou. Zdá sa akoby autor filmu chcel označiť hudbu ako možné východisko neustálych problémov. Hudobný talent, improvizácia vzájomná súhra zdajú sa byť jasným impulzom nielen pre filmového tvorca, ale v rámci filmovej dramaturgie sa v závere filmu javia tieto prvky ako únikové východiská pre jednotlivcov nielen rámci kapely ale i lokality, z ktorej pochádzajú.

Z uvedených príkladov je viditeľné, že v prípade výskumu hudby resp. zvuku ako kultúrneho elementu sa vynára otázka, do akej miery je možné zachytiť tento zmysel bez toho, aby sme ho reprezentovali separátne či v spojitosti s videním. Zároveň je na týchto príkladoch dobre poukázať na to, že samotný koncept hudobníkov a ich život veľmi dobre inklinuje k filmu a médiu reprezentácie. Film dlhodobo je nositeľom rôznych kompozičných zložiek a hudba ako jeden zo stavebných pilierov funguje veľmi dobre ako element, s ktorým sa dá vo filme kreatívne pracovať. Prostredníctvom hudby je možné veľmi dobre vyjadriť emócie, či iné skryté okolnosti, ktorých je práve hudba nositeľom.

Táto skutočnosť predstavovala pre mňa jednu z hypotéz, s ktorou som v úvodných metodologických úvahách chcel pracovať. Do akej miery je možné pracovať s hudbou, ako komunikatívnou jednotkou, ktorá v sebe nesie určité informácie o jej producentoch a protagonistoch. Tento koncept nevychádza primárne z etnomuzikologického hľadiska, ktoré by ozrejmovalo samotné hudobné médium, jeho povahu, jednotlivé štruktúry, dynamiku a podobne.

Filmové príklady, ktoré som analyzoval v úvode tejto časti práce predstavovali v rôznych fázach môjho výskumu a realizácie filmového projektu jednak inšpiratívny zdroj v úvahách o danej téme, no zároveň z môjho pohľadu predovšetkým mnoho zo

súčasných projektov podobného charakteru prehliadali skutočnosť virtualizácie a digitalizácie reprezentácií týchto skupín. Zaujímali ma vnútorné i vonkajšie motivácie jednotlivcov, ktorí sa rozhodli venovať produkcii ľudovej hudby, rozkódovať kľúčových aktérov, ktorí sa spolupodieľajú na existencii ako danej skupiny, takej celej siete a jednotlivých trajektórií, ktorými dochádza k šíreniu a pohybu hudby, motivácie, spätnej väzby a pod.

Pre výskum danej témy som sa rozhodol využiť primárne časozbernej audiovizuálnej metódy prostredníctvom ktorej som sledoval primárne aktérov hudobnej skupiny Medium z Čirča. Samotná lokalita, obec Čirč, na severnom Slovensku predstavuje z daného hľadiska významnú lokalitu. V regióne, ktorý dlhodobo trpí na odchádzanie predovšetkým mladých ľudí a rodín do iných oblastí Slovenska, do miest, či priamo do zahraničia, vyskytuje sa v obci Čirč iný trend. Mladí ľudia tu ostávajú a zakladajú rodiny, čím je v obci vždy dostatočne početné zastúpenie mladej generácie. V obci pôsobí futbalový klub hrajúci regionálnu súťaž, hasičský zbor i folklórny súbor. Väčšina obyvateľov obce sa hlási k rusínskemu etniku. Dlhodobo tu pôsobí niekoľko hudobných zoskupení, ktoré od 90. rokov významne vplývajú na rozvoj nielen hudobnej kultúry Rusínov obecne, ale z etnomuzikologického hľadiska sa tu vyformoval špecifický hudobný štýl muzikantov, prejavujúci sa predovšetkým výrazným mužským spevom.

V dobe, v ktorej som začal s natáčaním projektu, som mal predstavu, že natočím konvenčný film o muzikantoch. V priebehu natáčania projektu však došlo aj kvôli mojim životným okolnostiam k predĺženiu pôvodného filmovacieho plánu, čo sa v konečnom dôsledku ukázalo ako zaujímavá príležitosť sledovať vývoj okolo kapely z dlhodobejšej perspektívy. V celkovom zamyslení sa nad vývojom a realizáciou projektu som dospel k niekoľkým zlomovým bodom, ktoré znamenali z určitého hľadiska zmenu spôsobu premýšľania nielen o téme ľudových muzikantov, ale predovšetkým o mojom metodologickom postulovaní. Pre lepšiu orientáciu v samotnom projekte som sa ich rozhodol na úvod zosumarizovať.

## A. ČASOVÁ PERSPEKTÍVA

Čas sa od začiatku realizácie projektu ukázal byť dôležitou jednotkou predovšetkým v momente, kedy som rezignoval na klasické vymedzenie časového programu pre prípravu a produkciu filmu. Dalo by sa povedať, že to bol metodologicko – koncepčný zlom, v ktorom som začal o projekte uvažovať skôr ako o vizuálno - etnografickom než o dokumentárnom<sup>12</sup>. V dôsledku toho, som sa nemusel obmedzovať časom a mohol sa skôr koncentrovať na časovosť – na postupnosť v čase, ktorá definovala časozbernú metodologickú povahu uvažovania nad ďalším smerovaním filmu<sup>13</sup>. Za osem rokov trvania celého projektu sa mi podarilo zachytiť relatívne veľké množstvo udalostí, ktoré priamo súvisia s témou projektu. V obci sa začal realizovať letný festival, na ktorom vystupovali takmer všetky kapely z obce, čím sa pre mňa vytvárala zaujímavá platforma v rámci, ktorej bolo možné sledovať, akým spôsobom sa vyvíja intersubjektívna komunikácia medzi jednotlivými kapelami a ako sa jednotlivé kapely postupne menia, či už v personálnom zložení, v hudobnom prejave a pod. Po cestách v Spojených štátoch amerických sa zároveň v špecifických projektoch začínajú jednotliví členovia vzájomne prepájať a tento projekt ich dostane do verejnoprávnej televíznej show venovanej folklóru. Mladí muzikanti zakladajú rodiny. Vznikajú nové hudobné albumy. Táto metóda, ktorá sa vyznačuje časovou otvorenosťou vyžaduje nielen dlhodobú vedeckú trpezlivosť no zároveň požaduje významnejšie finančné prostriedky na zabezpečenie. Česká režisérka Helena Třeštíková (2015: 22) vo svojej časozbernej metóde odmieta akúkoľvek rekonštrukciu či inscenáciu jednotlivých scén, či situácií. Podľa nej by to priamo spochybnilo podstatu samotnej metódy, ktorá sa definuje na princípe „tu a teraz“. Autentickosť priamej súvislosti času a priestoru a situácií, ktoré sa v nich dejú, považuje za unikátnu a ich opakovanie za nerealistické. Kontinuita času popiera jeho

---

<sup>12</sup> Je nutné zdôrazniť, že som v danej dobe študoval a trávil jednosemestrálny študijný pobyt na Katedre Dokumentárnej Tvorby Vysoké Školy Múzických umení v Bratislave na Slovensku, ktoré výrazne ovplyvnilo spôsob môjho nazerania v prístupe k dokumentárnej filmovej metóde. I tu sa zrodila myšlienka jasného filmárskeho koncipovania tématu, na ktorý v konečnom dôsledku uvažovania autora nedošlo.

<sup>13</sup> Domnievam sa, že v rámci určitej transparentnosti k realizácii projektu, je dôležité zdôrazniť aj istú pragmatickosť, ktorá mala zásadný vplyv na realizačný proces. V tej dobe som sa rozhodol založiť rodinu, ktorú onedlho naplnili i povinnosti týkajúce sa starostlivosti o dcéru. Moje časové dispozície sa na relatívne dlhšiu dobu obmedzili.

opakovateľnosť. V prípade nemožnosti realizácie natáčania danej situácie, autorka proklamuje: „*O minulých dejoch je možno hovoriť, ale určite nie je možné ich opakovať.*“ (TŘEŠTÍKOVÁ 2015: 22)

## B. VIRTUÁLNOSTĚ

Od roku 2011, kedy som nastúpil na doktorandské štúdium, sa rozvoj sociálnych sietí dostal takmer do všetkých sfér spoločnosti a s nasledujúcimi rokmi výrazne stúpal ich podiel vo virtuálnej komunikácii predovšetkým z hľadiska využívania ich potenciálu ako nástroja propagácie. Pre samotné ľudové kapely mal tento rozmer zásadný význam. Vzniklo tu niekoľko virtuálnych komunikačných ciest, prostredníctvom, ktorých dochádza nielen k výmene informácií, ale i prenosu audio-vizuálneho materiálu smerom k cieľovému subjektu, ktorý mal možnosť do tejto komunikácie aktívne vstupovať. Z pasívneho percipienta sa stáva recenzent celkového profilu a reprezentácie danej jednotky. Štúdium fenoménu zábavových kapiel sa v tomto momente zdalo byť nemožné. Ako najideálnejšia cesta, ktorá by mi pomohla lepšie porozumieť povahe týchto sietí a virtuálnej hybridizácii skúmaného subjektu, sa mi javilo priamo vstúpiť do tohto komplexu ako aktívny participant. Tento moment mi následne umožňoval rozkrývať mnohé z neviditeľných aspektov, ktoré spoluvytvárali celkový rozsah recepcie daného fenoménu. Tento typ internetovej platformy<sup>14</sup> pre mňa fungoval a neustále funguje ako určité laboratórium, ktoré mi pomáha určitým spôsobom verifikovať a korigovať správnym smerom spôsob nazerania na jednotlivé audio-vizuálne procesy, ktoré vytváram a snažím sa ich koncipovať tak, aby ich prostredníctvom bolo možné vnímať dané kultúrne aspekty. Už samotná sledovanosť týchto video je pre mňa výrazným dokladom rozsahu tohto hudobného fenoménu a prestížnosti celkového konceptu v tomto priestore, ktorý podľa môjho názoru dokladá dva faktory. Za prvé odráža reálny rozmer rozšírenia tohto fenoménu v regióne, z ktorého som na základe vlastnej skúsenosti vychádzal. A za druhé deklaruje, že digitálny a virtuálny priestor

---

<sup>14</sup> Využíval som predovšetkým internetovej platformy na zdieľanie videí, kanál YouTube, ktorý umožňoval nielen zdieľanie videí, ale zároveň ponúkal možnosti, vďaka ktorým som mohol získať spätnú väzbu na produkciu a recepciu kapiel od mnohých ľudí.

výrazným spôsobom objektívne reálnou skutočnosťou prechádza a prestupuje ňou.<sup>15</sup>

### C. SITUOVANIE „JA“ a „SELF-VIDEO“

Po dvoch rokoch od symbolického zahájenia realizácie, dostali hudobní aktéri, s ktorými som spolupracoval, ponuku vycestovať do zámoria a v Spojených štátoch amerických odohrať niekoľko vystúpení pre určité krajské skupiny slovenských emigrantov a ich potomkov zo Slovenska (Československa). Moje aktuálna situácia a pozícia mi neumožňovala vycestovať, no po vzájomnej zhode na dôležitosti celej akcie sme sa s aktérmi rozhodli, že so sebou vezmú základnú nahrávaciu techniku a celý svoj pobyt v zámorí budú zaznamenávať na kameru. Záznam, ktorý vznikol, bol natoľko zásadný pre multimedialnosť celého projektu, nakoľko som dospel k záveru, že ho nie je možné redukovať na výber scény pro celkový filmový prejav, ale vyžaduje si dôkladnejšie štúdium jednotlivých momentov. Vďaka starostlivej dokumentácii muzikantov som mal napríklad možnosť nahliadnuť do procesu vzniku nových textov, či hudobných podkladov, vnímať výrazný zážitok jedného z aktérov, ktorý po prvýkrát v živote kráča k moru a fenomenologicky divákovi túto udalosť sprostredkováva. Viac než 50 hodinový záznam prináša nielen dojmy a emócie, či kľúčové udalosti tohto výletu no zároveň vytvára nové komunikatívne mosty a prepojenia medzi novovznikajúcou reprezentáciou muzikantov, na ktorej sa primárne podieľajú oni sami a mojim vzdialením „ja“, ktoré tento proces motivuje a podporuje. Do istej miery sa tento model – odovzdania kamery za účelom vytvorenia audiovizuálneho materiálu podobá projektu Sola Wortha a Johna Adaira, ktorí v 60. rokoch rámci projektu *Through Navajo Eyes* spolupracovali s niekoľkými členmi Navajov, ktorým spoločne s technikou odovzdali základne znalosti, čo sa týka používania techniky za účelom vytvorenia autorských filmov vzťahujúcich sa k ich vlastnej kultúre. Vzniklo celkovo 6 snímok, ktoré autori následne v danom projekte analyzovali v publikácii *Through Navajo Eyes* (1972).

---

<sup>15</sup> Z 50 % celkových videí, ktoré som na internete uverejnil a vzťahovali sa k téme, prekročila ich sledovanosť 100 000 divákov. V jednom prípade to bolo dokonca číslo blížiacie sa počtu 200 000 vzhľadnutí.

## D. RODINNÝ ARCHIV

Po určitej dobe sa môj audiovizuálny materiál obohatil i o zábery z detstva a minulosti jednotlivých aktérov. Samotná hodnota daného audio-vizuálneho materiálu je nesmierne dôležitá a významná predovšetkým z hľadiska prejavenej dôvery smerom k mojej výskumnej pozícii a možnosti pracovať so súkromným fondom osobnej a citlivej povahy.

## E. MEDIÁLNA REŠERŠ

Virtualizácia zmieňovaná v bode B. je nielen dôležitým faktorom výskumu nových komunikačných stratégií, ale zároveň tento priestor ponúka nesmierne dôležité mediálne informácie, v prípade muzikantov kumulované v rôznych podobách predovšetkým audiovizuálnych médií z rôznych zdrojov (televízia, rádio, svadobné videá, atď.), ktoré je nutné v prípade audio-vizuálneho výskumu analyzovať a prípadne ich nejakým spôsobom zahrnúť do interpretačnej recepcie. Vychádzajúc z tejto pozície som vo finálnom audiovizuálnom projekte o muzikantoch zahrnul úryvky z rôznorodých televíznych a rádiových vystúpení, ktoré podľa môjho názoru najlepšie ilustrovali momenty, ktoré pre kapelu a jej členov znamenali určitú zmenu a prechodový moment. V rámci takéhoto využívania rôznych zdrojov je nesmierne dôležité vysporiadať právne náležitosti týkajúceho sa autorského práva a správne nadobudnúť potrebné povolenia k užívaniu daných diel. Celková situácia a prax na tomto poli nemá doposiaľ jasné kontúry a pravidlá, ktorými by sa riadil takýto výskum. V mnohých prípadoch sa v prácach autorov (texty, kde audio – vizuálnosť figuruje ako ilustratívna príloha) stretávame s redukovaným priznávaním práv vo forme pasportizácie zdrojov a autorských signifikácií. Korektné právne atribúty podliehajú rôznym špecifickým úpravám a líšia sa v mnohých prípadoch a situáciách. Táto problematika je však omnoho rozsiahlejšia a zložitejšia, preto sa v nej v tejto práci nebudem ďalej venovať.

## PRÍKLAD VIRTUÁLNEJ ANALÝZY A JEJ MOŽNOSTI

V priebehu etnografického výskumu a realizácie natáčania, som na internetovej platforme určenej k zdieľaniu videí YouTube, nahrával postupne niekoľko videí, ktoré boli primárne ciele k utvrdeniu môjho etnografického záujmu a zároveň slúžili ako určitý komunikátor medzi mnou, hlavnými aktérmi môjho výskumu a širším publikom, medzi ktoré patrili predovšetkým podporovatelia týchto hudobných uskupení.

Za zmyslom samotných dátových analýz, ktoré v nasledujúcom prehľade uvádzam, sa neskrýva silné presvedčenie o pozitivistickom výklade daných. Vychádzam z premisy, v ktorej tvrdím, že v momente „virtualizácie“ videí dochádza k rapidnej zmene a premene ich povahy v digitálne médium.

Cieľom tejto analytickej časti vychádzajúcej z perspektívy digitálnej etnografie, je poskytnúť prehľad zaujímavých momentov, ktorý určitým spôsobom interaktívne rozvíjali výskumný rámec v priebehu etnografického filmovania a zároveň boli dôležitou komunikačnou rovinou v dvoch smeroch:

1. V rámci potvrdenia môjho záujmu o etnografiu reprezentácie danej skupiny. Celý čas som sa snažil komunikovať svoje zámery a neustále potvrdzovať určité etické rozmery svojej práce, kedy som chcel jednoznačne deklarovať svoje predstavy, ako si predstavujem finálny film – priebežne uverejňovanie jednotlivých videí malo tieto úvahy potvrdzovať a poukazovať na snahu vytvárať participatívny priestor pre realizáciu a vzťah medzi mnou a aktérmi výskumu
2. Zverejňovanie jednotlivých videí mi umožňovalo získavať informácie, upozornenia a komentáre ako od aktívneho tak i pasívneho percipienta videí.

Širší časový horizont, ktorý uvádzam od dátumu prvého uverejnenia videa, až de facto po súčasnosť mi umožňuje pracovať nielen s informáciami, ktoré poskytujú videá mnou uverejňované v prvej fáze výskumu, ale je možné sledovať ich stav v súčasnom trende a možnosť komparovať ich význam a záujem v porovnaní s inými autormi, ktorí sa takisto dostali k uverejňovaniu videí k danej hudobnej téme.

Kým doba, v ktorej som začal natáčať s kapelou, sa vyznačovala nízkym koeficientom zverejňovania videí, nasledujúca doba potvrdila trend – pravdepodobne

s nástupom smart technológií ako mobilné telefóny umožňujúce simplifikáciu procesu, čím sa nielen zjednodušil spôsob, akým sa dalo na internet nahrávať videa, ale predovšetkým sa tento proces rapídne zrýchlil.

Data, ktoré predkladám k ilustrácií, ukazujú 3 z celkových 7 videí, ktoré som od začiatku výskumu v roku 2010 postupne zdieľal na internetovú platformu YouTube až do roku 2014, kedy som uverejnil doposiaľ posledné video k danej problematike. (Krátky zozrieh z cesty v Spojených štátoch amerických.)

Jednotlivé položky tu uvádzané obsahujú jednotlivé položky:

NÁZOV

UMIESTNENIE NA DISKU

DATUM UVEREJNENIA

POČET VZHLIADNUTÍ

VÝBER Z KOMENTÁROV

**POZNÁMKA AUTORA:**

**JEDNOTLIVÉ VIDEÁ SÚ SÚČASŤOU PRIKLADANEJ AUDIOVIZUÁLNEJ  
PRÍLOHY VO SVOJEJ PÔVODNEJ FORME, ABY Z NICH BOL  
ROZPOZNATEĽNÝ ZÁMER AUTORA A SPÔSOB, AKÝM SA SNAŽIL PRACOVAŤ  
V ZAČIATKOCH VYTVÁRANIA VIZUÁLNYCH REPREZENTÁCIÍ**



# MOLODY

(DVD: Ukážka č. 1\_Molody)

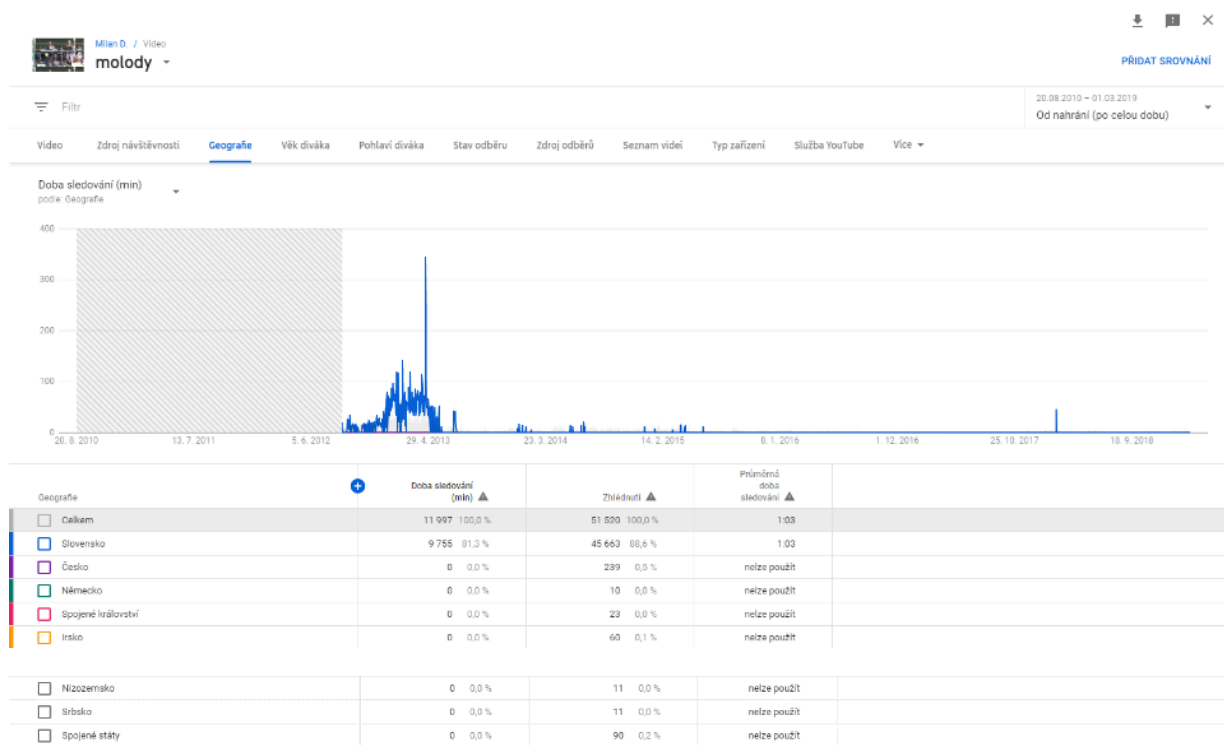
**PUBLIKOVANÉ 20. 8. 2010**

**51 469 ZHLÉDNUTÍ**

A: Hello. Where can I get this documentary? I like this music a lot.:-)

B: čirč 4ever

**GEOGRAFIE (Graf č.1)**



## TYP ZARIADENIA PRE ZOBRAZENIE (Graf č. 2)



## **MEDIUM Z ČIRČA - EJ V TYM ČIRČU**

(DVD: Ukážka č. 2\_Ej v tym Čirču)

**PUBLIKOVANÉ 12.10. 2010**

**193 638 ZHLÉDNUTÍ**

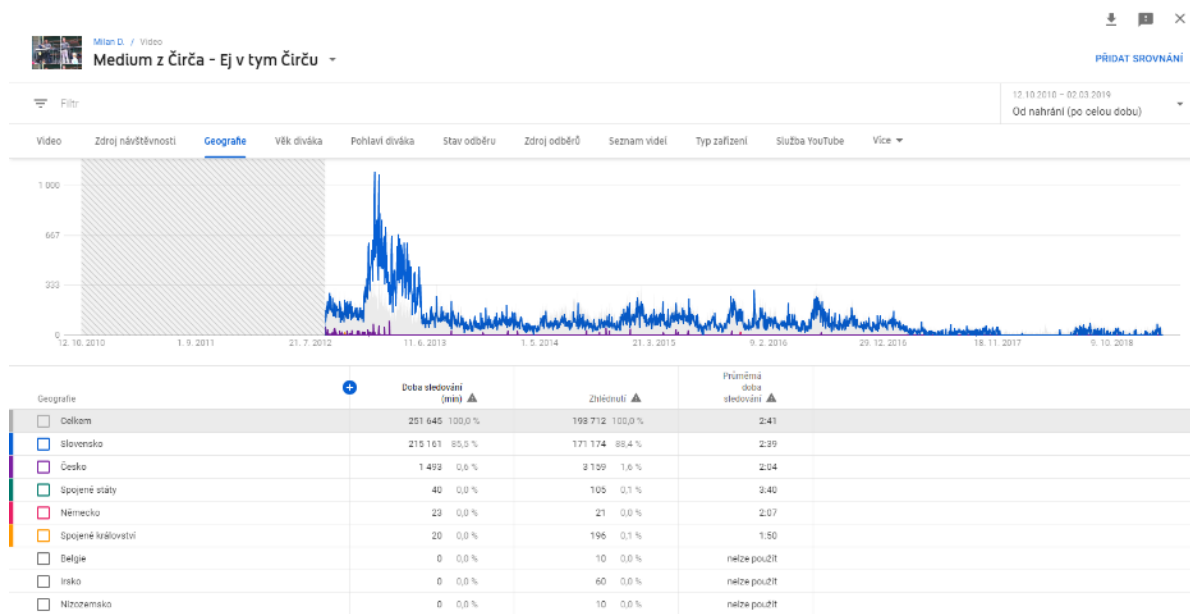
A: O mesiac idem na svadbu, už sa na vás teším :DD

B: veru,net vám pár,velmi by som chcela vaše CD,teda máte už vydané CD?

C: Nechapem ako ludia môžu vychvalovat takyto paskvil ako je tato hudba ktora nema nič spoločne z tanečnou hudbou.Toto čo tito exoti predvedli 16.1.2016 na Polovnickom plese v Zboji nema obdobu,takto pokazit' zabavu cca200 ľudom „ODPORNE".Ako si dovolia sa postavit' na podium a takto znechutiť množstvo ľudi.

D: Je to úbohosť z vašej strany, keď v páru vetách zmaríte niekoľkoročnú snahu a skúsenosti takej kapelky ako je MEDIUM...keby to aspoň bolo podložené zmysluplnými argumentami, ale ani toto :D ..Asi by vkuse nemali nabité termíny na víkendy, keď vždy niekde hrajú, takže to svedčí o ich kvalite a známosti ;) je rok 2016 pre porovnanie toto video je z 2010 a už vtedy hrali na vyššej úrovni, ako väčšina dnešných rusnäckych hudobných skupín...Čo takého na Zboji vyviedli, keď sa môžem opýtať? Bo vidím, že ste expert celkom na hodnotenie hudby :D :D

# GEOGRAFIA (Graf č. 3)



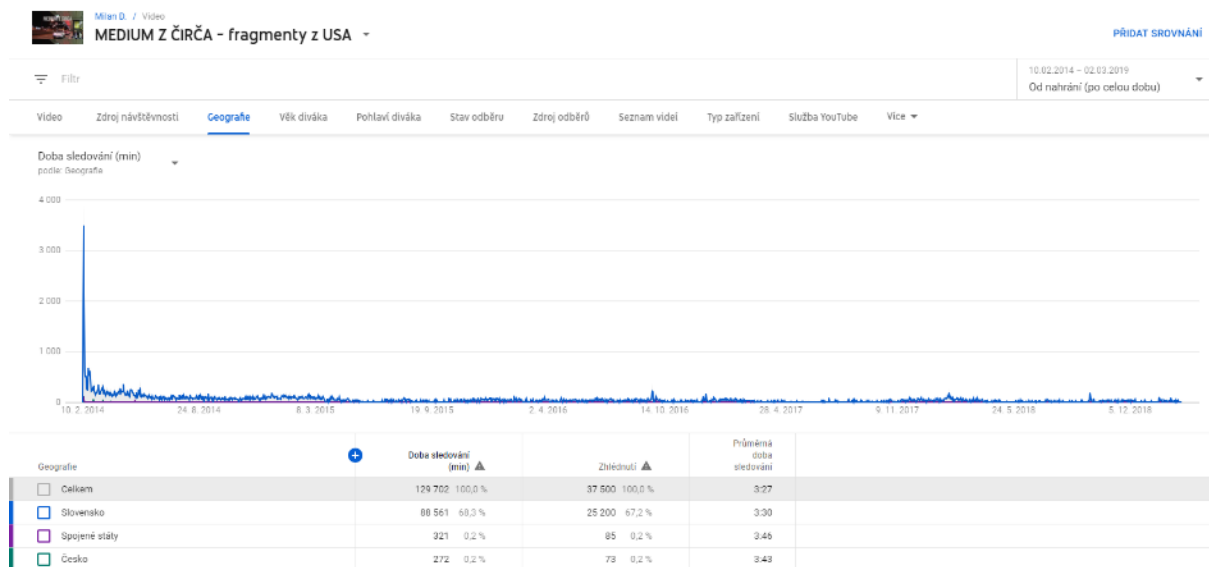
# MEDIUM Z ČIRČA - fragmenty z USA

(DVD: Ukážka č. 4\_Fragmenty z USA)

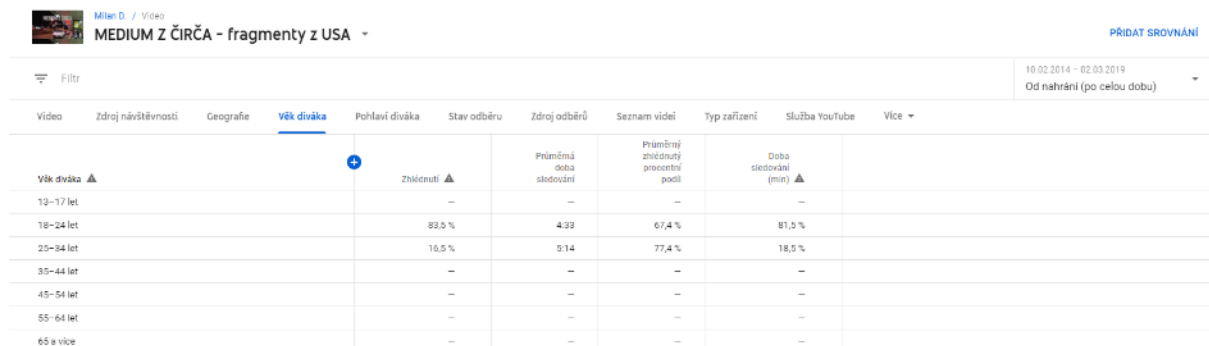
**PUBLIKOVANÉ 11.2. 2014**

**37 469 zhlédnutí**

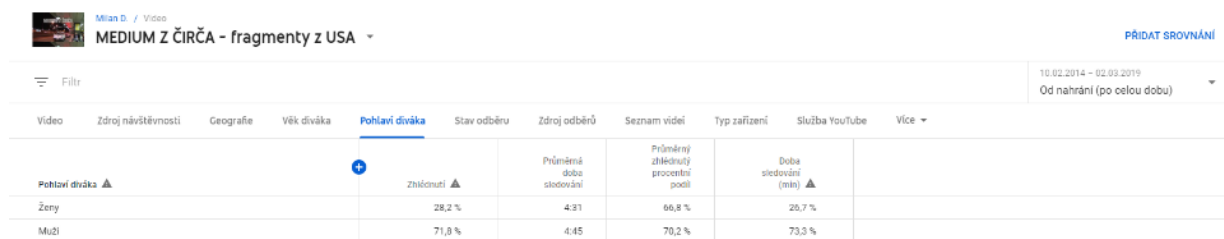
## GEOGRAFIE (Graf č. 4)



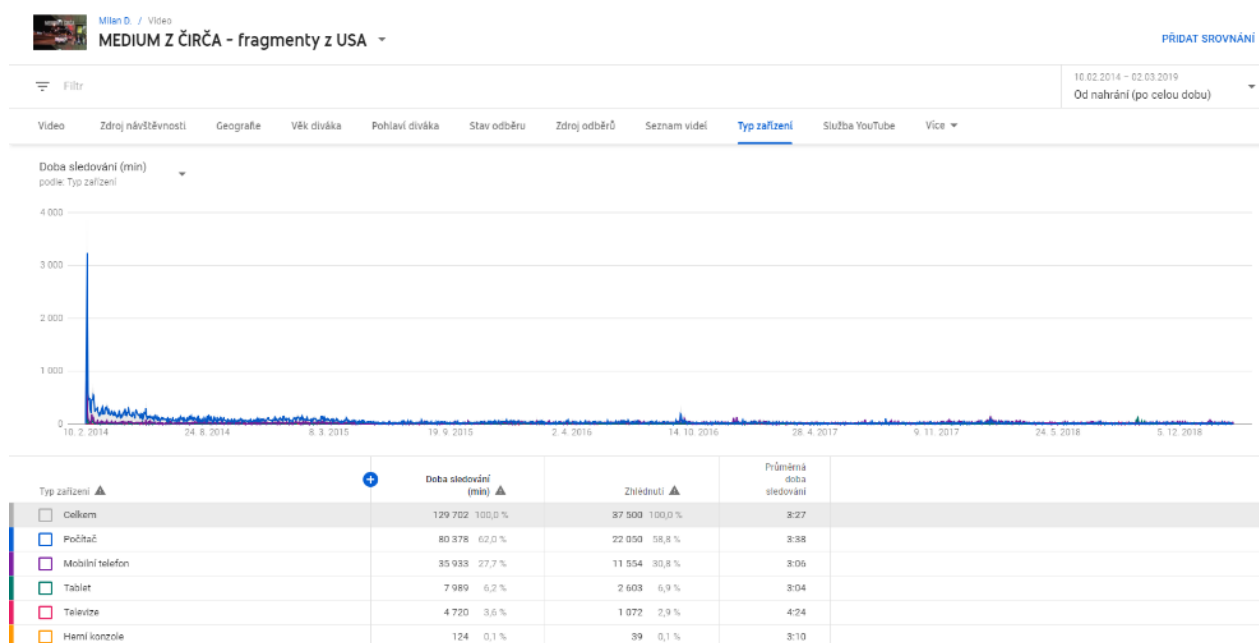
## VEK DIVÁKA (Graf č. 5)



## POHLAVIE DIVÁKA: (Graf č. 6)



## TYP ZARIADENIA: (Graf č. 7)



## KOMENTÁR K JEDNOTLIVÝM UKÁŽKACH A GRAFOM:

**GEGRAFIA:** zaznamenáva a lokalizuje diváka v mieste pripojenia sa na platformu. Údaje nám umožňujú vysledovať krajiny, v ktorých vo väčšej či menšej miere prebývajú Rusíni – z dlhodobej historickej perspektívy (Slovensko, Srbsko, Spojené štáty) ako i v krátkodobom horizonte ako dôsledok pracovnej migrácie (Česko, Nemecko, Spojené kráľovstvo, Írsko...) Je dôležité zdôrazniť, že tvrdenie je skôr domnienkou než hypotézou, nakoľko na jednej strane nie je možné geolokalizovať etnicitu percipientov a tiež to nie je primárnym cieľom samotného výskumu a slúži skôr ako podnet pro rozvíjanie, rozkrývanie a konceptualizáciu jednej z možností ako nazerať na danú perspektívu.

Ako som zdôrazňoval v úvodných myšlienkach k tejto multimedialnej štúdií, etnická perspektíva a výskum etnicity, nakoľko hrali významnú zložku v prvotnej motivácii pre štúdium, rozhodol som sa v ich výskume v ďalšom priebehu neprikladať tak významnú skutočnosť.

**TYP ZARIADENIA:** poukazuje na spôsob a typ zariadenia, cez ktoré sa divák na videa pozerá. Vykazuje širokú škálu možností, ktorými sa je možné pripájať na internetové rozhranie a zároveň je možné z týchto dát vypočítať spôsob, akým sa mení technické zázemie užívateľov. Napr. pri porovnávaní údajov na dva videa, ktoré boli uverejnené v širšom časovom horizonte: *molody* vs. *Fragmenty z USA* je možné vysledovať rastúci trend nástupu smartfónov, čím sa zvyšuje miera individualizácie prijímania informácií a pod.

Experimentálne prístupy k etnografickému výskumu a vizuálnej antropológií sú dlhodobo prítomné vo vedeckej produkcii ako externé činitele, ktoré dokážu narúšať interpretačné konvencie, nastoľovať nové zaujímavé pohľady a dekonštruovať reprezentácie rôznorodých pováh. Mnoho autorov, ktorí položili základy vizuálnej antropológie, či ich diela sa k tomuto diskurzu dajú z historickej perspektívy vzťahovať, využívali rôznorodé špecifické metódy, aby zdôraznili a istým spôsobom transcendentovali niektoré súčasti kultúrnej recepcie ako napr. tranzové stavy a rituály u obyvateľov na Haiti, praktikujúcich voodoo, ktoré v rokoch 1947 -1951 nasnímala Maya Deren a vo filme *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* ich v roku 1985 spracoval a dokončil jej tretí manžel Teiji Ito. Do tejto kategórie je možné zaradiť i surrealistické a etnofiktívne prvky v tvorbe Jeana Roucha (napr. *Les Maîtres fous*, 1955).

Vedeckej oscilácií na pomedzí etnografie a umeleckej avantgardy sa vo svojich štúdiách venovalo niekoľko autorov. Jednou z prvých bola Catherine Russel, ktorá vo svojej práci venovanej experimentálnej etnografii z roku 1999 hľadala nové výrazové filmové prostriedky k tomu, aby verifikovala ich schopnosť prinášať etnografické východiska. Podľa samotnej autorky prichádzala do značnej miery s utopistickým projektom, ktorý mal tendencie prekonávať binárne opozície modernej kultúry, nás a druhých a tiež medzi textom a profilmovou skutočnosť. (RUSSELL 1999: 19) Autori a diela, ktorým sa Russell venuje sú avantgardnými projektami vizuálnej kultúry, ktoré sa snažia vyhraniť voči jej produkcii, čím sa ocitajú mimo zorný uhol pohľadu a svojej reflexívnou pozíciou odrážajú a relativizujú skutočnosť bytia. Za najlepšiu ukážku toho, akým spôsobom prestupuje etnografičnosť experimentálnou audiovizuálnou tvorbou a naopak, sú podľa nej Andy Warhol a Jonas Mekas. Dve výrazné osobnosti amerického avantgardného filmu, ktoré sa vzájomne celú dobu výrazne ovplyvňovali. „Etnografické videnie“, ktorým do značnej miery disponoval Jonas Mekas<sup>16</sup>, bolo pre formovanie tvorby Andy Warhola zásadné. V roku 1964 mu

---

<sup>16</sup> Jonas Mekas bol pôvodom z Litvy a v roku 1944 emigroval do Spojených štátov amerických. Je autorom niekoľkých významných filmových avantgardných počínov, i vďaka ktorým mu patrí prívlastok otca amerického avantgardného filmu. (napr. *Reminiscences of a Journey to Lithuania* 1972, *Lost Lost* 1976) V roku 1970 zakladá Anthology Film Archives s cieľom vytvoriť interdisciplinárnu platformu pre uchovávanie, štúdium a výskum filmu a videa s dôrazom práve na experimentálny film, čím podľa



Jonas radí a pomáha s natáčaním filmu *Empire*, 8 hodinový snímok sprítomňujúci Empire State Building v New Yorku, ako viditeľného fenoménu. Statický záber na vežu ma jediný dramatický moment, v ktorom sa budova rozsvieti, čím sa podarí Warholovi a Mekasovi, ktorý obsluhuje kameru, vizualizovať a sprítomniť čas v kontexte objektu. Z hľadiska tvorby Andy Warhola sa pre etnografické účely veľmi dobre pracuje predovšetkým s filmami, ktoré vytvára v 60. rokoch (napr. *Eat* 1962, *Sleep* 1963, *Kiss* 1963). V rozmedzí rokov 1964-1966 vzniká séria krátkych filmových sekvencií nazývaných *Screen Tests*, v rámci ktorých portrétuje významné i menej významné osobnosti americkej kultúry. Pred kamerou mu pózujú osobnosti ako Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Bob Dylan, Allen Ginsberg, či napríklad i Susan Sonntag. Vznikajúce video-portfólio reflektuje človeka, ktorý sa mení v obraz. Tak ako sa rozkladá nijak nečinný výraz tváre portretovanej osobnosti, tak sa rozkladajúca sa skutočnosť, ktorú spoluvytvára, premieňa v svoj transcendentálny vizuálny pojem. Vznikajúca „mikro-kultúrna“ (RUSSEL 1999: 17) sonda do časopriestoru ľudí a jej etnografická perspektíva, ktorú vytvára Warhol vo svojich dielach sa stala inšpiratívnym zdrojom pre ďalších autorov. V roku 2010 slovenský režisér a predovšetkým kameraman Juraj Chlpík prichádza s projektom *Petržalka Identity*, v rámci ktorého vzniká fotografická publikácia a rovnomenný film, ktorý mapuje životy ľudí vo svojich bytoch na najväčšom slovenskom sídlisku Petržalka v Bratislave. Precízna etnografická dokumentácia ľudských obydlí vytvára mozaiku špecifických ľudských príbehov, ktoré vytvárajú sídlisko. Portréty jednotlivých aktérov sa svojou formou podobajú tým, ktoré poznáme z Warholových kamerových skúšok, s tým rozdielom, že obrazy tel sú zobrazované v prieniku priestorov (konkrétnych bytových jednotiek a izieb), do ktorých patria. Priestory sú ich výtvorom a obrazom, kamera tieto obrazy supluje a interpretuje.

Zaujímavým spôsobom sa vo svojich prácach venuje konceptu priestoru americká fotografka a vizuálna umelkyňa Sharon Lockhart. Vo svojom filmovom projekte *Podwórka* (2009) realizovanom v poľskej Lodži autorka reflektuje 6 miest v obytných štvrtiach, ktoré sa stávajú centrom improvizovaných detských hier, ktoré daný priestor na určitý okamih ovládajú. Statická kamera je pre ňu nástrojom observácie tohto ovládnutia miesta a mikroštúdiou detského svet plného hier.

---

môjho názoru len deklaruje významnosť avantgardnej filmovej produkcie pre vizuálnu kultúru a zdôrazňuje svoj evidentný záujem o etnografiu v zmysle výskumu a zberu kultúrnych artefaktov.

Druhým autorom, ktorý otvorene deklaroval tento inšpiratívny smer je J.P. Sniadecki, ktorý patrí k popredným kreatívnym tvorcom Sensory Ethnography Lab. (SEL)<sup>17</sup> Vo svojej tvorbe (napr. *Demolition / Chaiqian*, 2008; *The Iron Ministry* 2014) reflektuje zmyslovú skúsenosť prostredníctvom špecifickej kombinácie estetiky a etnografie. Dané spojenie je nesmierne intenzívnym prenikaním metodologických koncepcií oboch princípov. Predovšetkým vo filme *The Iron Ministry* (2014) sú estetické variácie vďaka výrazným farebným korekciám plné emotívneho vnímania človeka a stroja, technológie a ľudskosti, ktoré sebou vzájomne prestupujú. Etnografiou v tomto smere je cesta vlakmi po území Číny vo svojich najrôznejších podobách. Autor nám sprostredkováva svoje zmyslové poznanie plné priestorov a ľudí, svetla, tieňov a tmy. Vďaka zvukovému designu, podporeného ďalším významným predstaviteľom inovatívneho smeru vo vizuálnej antropológii (SEL) Ernsta Karela, ktorý zdôrazňuje vizuálny zážitok intenzívnym zvukovým vnímaním, dochádza tu k pomyselnému Merleau-Pontyho medzi - zmyslovému prepájaniu toho, čo vnímame. Zvuková zložka sa v tomto filme dostáva do rovnocenného postavenia k obrazu. Obe sú založené na autentickej kresbe zažívanej prítomnosti, tak ako rozhovory autora s náhodnými cestujúcimi v týchto vlakoch o etnicite, politike, náboženstve a mnohých ďalších veciach.

Rôznorodé a špecifické záznamy, štýly a spôsoby filmovania (napr. časozber, slowmotion), podľa Tomáša Petráňa (2011) odkazujú k samotným základom kinematografie, kedy jednotlivé prístupy reflektujú elementárne základy a princípy filmovej reči. Experimentálny film podľa neho tým pádom rozširuje možnosti percentuálnej schopnosti viditeľného sveta i o iné možnosti založené na mechanickej či psychickej báze s viac-menej jasným cieľom – pripustiť do divákova zorného poľa mnohotvárnosť sveta a vyrušiť návyky jeho stereotypného nazerania. (PETRÁŇ 2011: 186) Tento princíp rozkladá zažitý pocit konformity pri pozeraní sa na „filmové“ plátno a vyžaduje aktívny a participatívny prístup diváka. Ten sa v tomto komunikatívnom procese stáva spolutvorcom interpretácie a významu.

Prostredníctvom Bergerovej koncepcie videnia sa prostredníctvom umeleckého prístupu k objektu – telu z neho stáva predmet – vec a tak sa s ním aj zaobchádza. (BERGER 2016: 45)

---

<sup>17</sup> <https://offscreen.com/view/jp-sniadeckis-radical-vision-of-ethnography> [prístupné online 20.3. 2019]

Princípy postmodernej etnografie prijímajú pod svoje krídla konceptuálne vnímanie sveta umeleckej avantgardy ako relevantnej formy dekonštrukcie vlastnej percepcie.

Amanda Ravetz spoločne s Anna Grimshaw si taktiež uvedomujú, aké možnosti ponúkajú nové horizonty v antropológií. V zborníku venovanej vizualizovaniu antropológie (2005) venujú väčšiu pozornosť alternatívnym spôsobom interpretácie. Predpokladajú, že vizuálna antropológia je už zo svojej podstaty založená na experimentálnych princípoch. Ak sa náš terén mení a my sme nútení inovovať náš formálny prístup k jeho výskumu, musí sa táto zmena nutne prenášať i do teoretického rámca. A sú to práve vizuálni antropológovia, ktorí by mali ísť v reflektovaní týchto zmien ešte ďalej. V dialógu s experimentálnym umením vidia veľkú príležitosť pre rozvoj disciplíny. (RAVETZ / GRIMSHAW 2005: 6)

Arnd Schneider spoločne s Christopherom Wrightom v roku 2010 editujú zborník *Between Art and Anthropology. Contemporary Ethnographic practise*, ktorým sa snažia zdôrazniť premenu modelu súčasnej etnografie, ktorá sa z pomalej, pozorujúcej disciplíny mení (musí meniť) pod vplyvom mnohých faktorov, ako napríklad koncept „multi-sited“ etnografie, v omnoho flexibilnejší výskumný nástroj. Vďaka tejto interdisciplinárnej komunikácii získava nové možnosti ako tento proces úspešne etablovať a autori sa domnievajú, že sú to práve rôzne experimentálne a alternatívne prístupy, ktoré k tejto premene môžu dopomáhať a zároveň odkrývať nové zaujímavé interpretácie, predovšetkým v zohľadnení premýšľania svojho objektu záujmu v historickej i súčasnej perspektíve. Autori sa v zásade domnievajú, že vzájomný dialóg umenia zastúpeného predovšetkým experimentálnym prístupom a antropológie by mohol nájsť spoločný prienik predovšetkým v otvorenosti svojej interpretácie, práve vďaka, ktorej sa dlhodobo obohacujú samotné disciplíny na platforme, audiovizuálnych projektov, výstav a inštalácií. Digitalizácia a internet zároveň ponúkajú k dispozícii ešte širšiu platformu pre rozvoj týchto alternatív vedeckých konceptov. (SCHNEIDER / WRIGHT 2010: 14-21)

Arnd Schneider neskôr v spolupráci s Caterinou Pasqualino (2014) editujú zborník zasvätený priamo experimentálnemu filmu vo vzťahu k antropológií. Hneď v úvodnej štúdií vyslovujú zaujímavú tézu, podľa ktorej zborník *Writing Culture* Jamesa Clifforda a George Marcusa z roku 1986 spôsobil zásadné zmeny v perspektíve vnímania textovej interpretácie, no vo vizuálnej antropológií naďalej prevládal

naratívny diskurz. S výnimkou pár autorov ako napr. Trinh T. Minh-ha, Juan Downey a Sharon Lockhart, ktorí sa pridrižovali experimentálneho neformalizmu a dlhodobo tak problematizovali aspekty uzavretosti participatívneho prístupu k etnografickému subjektu. (SCHNEIDER / PASQUALINO 2014: 2)

Jedným z experimentálnych projektov, ktoré pracujú na princípe strihovej interpretácie je napríklad film rakúskeho avantgardného tvorca Petra Kubelky *Unsere Afrikareise* z roku 1966, ktorý vo svojom filme dekonštruje interpretačný naratív na jednotlivé scény, sekvencie a zábery, z ktorých vytvára vlastný subjektívizovaný a predovšetkým určitý strojový model. Ten sugestívnym spôsobom podáva správu o objekte svojho záujmu, ktorým však nie je „naša cesta do Afriky“, ale je ním cesta do vnútra celej západnej spoločnosti ako dediča kolonializmu Podľa Tomáša Petráňa (2011: 181) je tento film naturalistickým obrazom, ktorý stavia na fyzickej a viditeľnej prítomnosti tela (detaily a polodetaily na obnažené telá afrických žien) a smrti (zábery na zabíjané africké zvieratá v kontraste k neviditeľnej emócií autora, ktorý používa striktných matematických a formálnych zobrazovacích postupov, aby odkryl (ne)vedomie západnej spoločnosti. „*Kubelkov experiment, zvrátený denník z cesty, ironizuje postupy koloniálnej etnografie a zobrazovacie stereotypy pornografie, skúma nakoľko je možné oslobodiť obrazy zo zajatia koloniálnych kooptácií.*“ (PETRÁŇ 2011: 181) Podľa Catherine Russell (1999: 129) je zaujímavé sledovať akým spôsobom sa v Kubelkovom filme pracuje s telom, ktoré je vo filme väčšinou v polonahej alebo nahej reprezentácií. Kým telá afrických žien sú vo filme neustále estetizované, fetišizované a exotizované, telá „bielych“ účastníkov výpravy vyznievajú staticky až banálne, no pôsobia odporne. Domnievam sa však, že táto percepcia je daná naším mentálnym nastavením vnímať dekonštrukciu koloniálnej reprezentácie, ktorú nám umožňuje práve Kubelkom zvolená interpretačná metóda rozkladu obrazov na ich semiotické jednotky, ktoré vo vzájomnom kontraste vytvárajú surový pohľad. V slede záberov: Detail na prsia africkej ženy, lov na žirafu prichytením ju za krk, relax „bielej“ ženy na lodi rozopínajúcej si podprsenu pre lepší komfort, oheň v africkej krajine s prizeraajúcim sa „bielym“ lovcom atď. môžu v rôznych kombináciách redefinovať kognitívne vnímanie tejto polaroty, ktorá vychádza z koloniálneho vzťahu. Skúsenosť, ktorú nám Kubelka predáva vo svojom avantgardnom diele má tendencie v nás vyvolávať nové konotácie v premyslení našej vlastne účasti na percepcii formulovaní a percepcii tohto filmu.

Jedným zo spôsobov, akými je možné prekonávať interpretačné limity je možné nachádzať napríklad i v animácií. Tomáš Petráň (2011) si v rámci svojho vizuálno-antropologického diskurzu všíma autoetnografických presahov v animovanom filme, ktorý preberá prvky dokumentárneho filmu a kombinuje ich s animovanými, aby dokázal prekonať limity a nachádzať nové výrazové prostriedky. Subjekt a jeho vnútorný svet nie je redukovaný na dva základné zmyslové predpoklady – viditeľné a počuteľné obrazy, ktoré sa ukotvené v reálnom svete. Tento reálny priestor však môže byť značne limitovaný i svojou vnímateľnou podstatou, ktorá neposkytuje dostatočné predpoklady pre vystihnutie autorovho zážitku ako zažitej psychickej skúsenosti. (PETRÁŇ 2011: 184)



Foto č. 2

Autor: Milan Durňak: *Posledný súd*

## PROJEKT Č.2

### WATCHING LAST JUDGEMENT

**Réžia:** Milan Durňak

**Kamera:** Milan Durňak

**Produkce:** Uniwersytet Szczecinski, Polsko / Erasmus Intensive Programme 2011:  
"Polish settlements in Europe. Anthropological Visualisations of Cultural Phenomena"  
/ Coordinator Dr. Natalia Maksymowicz, Uniwersytet Szczecinski/

**Strih:** Milan Durňak

**Minutáž:** 8 minut

© Uniwersytet Szczecinski 2011

### FILM JE SÚČASŤOU AUDIOVIZUÁLNEJ PRÍLOHY AKO PROJEKT Č. 2

(Filmová interpretácia je integrálnou súčasťou tejto práce)

### SYNOPSISIA

V malej rumunskej dedine Voroneț, neďaleko mesta Gura Humorului stojí stredoveký kláštor založený roku 1488 s ústredným kostolom, na ktorého zadnej stene je rozsiahla muralová maľba v špecifickom modrastom odtieni, zobrazujúca posledný súdny deň. Vďaka tejto maľbe je kostol spoločne s niekoľkými ďalšími kostolmi z Rumunska, na ktorých sa podobne vyjavujú podobné fresky, zapísaný na zozname kultúrneho dedičstva UNESCO. Vďaka tejto skutočnosti je tento sakrálny komplex a predovšetkým jeho slávna freska výrazným turistickým lákadlom a i z tohto dôvodu je k tomuto komplexu v tesnej blízkosti „pričlenené“ menšie trhovisko s predajom rôzneho turistického tovaru. Film je vizualizovaním mojej vlastnej zažitej skúsenosti, tak ako som ju prostredníctvom svojich zmyslov vnímal a transcendentoval do audiovizuálnej podoby.



## KONCEPT

V rámci dvojtyždňového výskumného projektu organizovaného Uniwersytet Szczeciński zameraného na výskum osídlenia poľskej enklávy v rumunskej Bukovine som participoval na koncepte antropologických vizualizácií tohto fenoménu pod vedením Barbary Keifenheim<sup>18</sup>, ktorá je nemecká filmárka a antropologička využívajúca vo svojich audiovizuálnych prístupoch rôzne experimentálne prístupy. Pod jej vedením som sa rozhodol vyskúšať niektoré z týchto metód na experimentálnom filmovom spracovaní svojej vlastnej zažitej skúsenosti z výrazného miesta kláštora a trhoviska, ktoré spoločne vytvárajú vzájomne sa ovplyvňujúci priestor. Čiastočne kvôli nedostatočnej jazykovej kompetencii a taktiež kvôli časovým možnostiam tohto projektu som sa ho rozhodol dizajnovať ako projekt zmyslovej vizuálnej antropológie, v ktorom najzásadnejšiu rolu hrala moja osobná priestorová percepcia. Tá predpokladala každodennú účasť na týchto miestach a aktívnu audiovizuálnu indexáciu vizuálnych a zvukových jednotiek, ktoré sa odohrávali v priebehu mojej prítomnosti na mieste.

## KONTEXT

Záznam, ktorý vznikol na tomto mieste pozostával z niekoľkých rovín, ktoré rôznymi spôsobmi reflektovali posvätnosť a profánnosť tohto miesta po vizuálnej i zvukovej stránke. Vznikajúci materiál priebežne podliehal mojej subjektívnej konotácii. Namiesto vizuálneho indexovania priestorov – etnografie priestoru, sa vznikajúce sekvencie riadili evokatívnym vnímaním a zmyslovou intuíciou, ktoré zrkadlili môj osobný vnútorný pocit z daného miesta. Posledný súd, freska, na ktorú som sa bol nútený takmer nepretržite dívať spoločne s návštevníkmi tohto kláštora sa začínala odtlačovať do mojej percepcie celkového rámovania. Tento priestor sakrálneho charakteru, ktorý mal svoje prísne pravidlá, ktorými sa musel riadiť každý, kto v danom mieste používal akúkoľvek záznamovú techniku<sup>19</sup> vytváral zaujímavý

---

<sup>18</sup> Vo svojich filmových a antropologických výskumoch sa venuje prevažne regiónu latinskej Ameriky a jej pôvodných obyvateľov, ale i napríklad výskumom vo Francúzsku a Číne. (napr. *Naua Huni - Indians Watching the White World* 2009; *Touching Eyes* 2001)

<sup>19</sup> Na danom mieste nebolo dovolené používať statívy, pravdepodobne z viacerých dôvodov, jedným z nich bolo zamedziť vytváraniu profesionálnych fotografií, či videozáznamov danej maľby. Zároveň sa správa kláštora obávala, aby tento typ techniky nezahltil priestor a neobmedzoval návštevníkov a v



kontrast voči profánnemu priestoru trhoviska. Tieto dva priestory sa navzájom výrazne ovplyvňujú<sup>20</sup> a umožňujú prestupovanie svojich emotívnych pováh. Ľudia, ktorí sa každodenne v masívnom počte takmer z celého sveta prichádzajú dívať na fresku v kláštore, majú výraznú snahu materializovať svoj zážitok a pričleniť mu hmatateľný charakter. Kňazi a mníšky, ktorí tento priestor spravujú veľmi starostlivo strážia a dohliadajú na dodržiavanie pravidiel chovania sa v týchto miestach, ktoré sú od seba oddelené kamenným múrom, no riadia sa svojimi vlastnými pravidlami chovania.

Všetky tieto aspekty, ktoré sa mi prostredníctvom záznamového aparátu podarilo zachytiť sa na základe reflexie s Barbarou Keifenheim javili vo svojom vzájomnom prieniku ako surrealistická správa o mieste. Mojim primárnym cieľom však bolo do filmu integrovať formu prežívania autora a transmitovať ju divákovi tak, aby dokázal túto percepciu správne dekódovať.

V rámci strihu som zvolil model ostrého a rýchleho radenia scén, ktorých frekvenčnosť a periodicita mali evokovať dramatickosť samotnej murálnej maľby, ktoré túto dynamiku obsahovalo. Rýchla väzba týchto scén spájala vzájomne nesúvisiace kultúrne obrazy do nekoherentných analógií, založených na percepčnej a emočnej blízkosti. Výrazná práca so zvukovým dizajnom, ktorá rozlišovala tieto miesta (zvuky zvonov, spoločne s vyklepávaním a konceptom ticha ruchu trhoviska) posúvala vnímanie sakrálnosti a profánnosti do roviny, v ktorých táto dichotómia vo zvukovej rovine prestávala existovať a priestorovo sa rozplývala. Táto strihová koncepcia mi umožnila integrovať vlastnú dynamiku zažitej skúsenosti a zároveň vytvoriť rámec divania sa posledný súdny deň.

Dôležitým momentom z etického hľadiska je scéna, ktorou prestupuje pohreb a smútočný sprievod. Táto udalosť vstúpila do priestoru a v istom slova zmysle narušila homogenitu týchto miest a vniesla do nich ďalšiu trajektóriu, ktorou sa imaginárna uzavretosť tohto miesta rozložila a na okamih ukázala cesty, ktoré ňou prestupujú, a ktorých je dlhodobou súčasťou. Dlhodobu sme zvažovali, či scénu, ktorá bola síce nafilmovaná z dostatočnej vzdialenosti, aby nenarušovala pietny charakter udalosti,

---

neposlednom rade, aby táto aktivita nenarušala sakrálny charakter tohto miesta. Paradoxne však za tieto aktivity vyberala relatívne vysoké poplatky.

<sup>20</sup> Miesto, pozemok, na ktorom sa nachádza trhovisko patrí podľa všetkých informácií, zistených na základe neformálnych a nevizualizovaných rozhovorov cirkvi, ktorá zároveň spravuje kláštor a tak znásobuje svoj finančný príjem.

zaradíme do filmu. Na ľudí, ktorí sa účastnili pohrebu som nemal žiadnu osobnú väzbu a nebolo možné s nimi konzultovať etické predpoklady. Konceptia, ktorú som zvolil pre vizualizáciu mala taký dištinktívny charakter, že som svojou prítomnosťou nenarúšal obradový charakter celého procesu a zároveň sa mi podarilo zistiť, že človek, ktorého procesia odprevádzala na cintorín zomrel prirodzenou smrťou v požehnanom veku. I z tohto zistenia som sa rozhodol zábery vo filme použiť, pretože som danú udalosť vnímal ako prirodzenú súčasť tohto miesta a moja intervencia bola predovšetkým pasívneho charakteru.

## ETICKÁ ROVINA

Jedným z dôležitých etických aspektov celého realizačného procesu je predovšetkým (ne)formálna úprava vzťahu medzi protagonistom a realizátorom projektu. Zásada, akým smerom by sa daná rovina dala mala upravovať, nie je jasne predpísaná. Dlhodobu existujú snahy stanoviť nejaký formálny rámec pre úpravu vzťahov medzi bádateľom a objektom jeho štúdia v antropológii a etnológii, no konsenzuálna a celodoborová zhoda na nejakom koncepte určite nie je na svete. Antropologička Sarah Pink sa prikláňa k rešpektovaniu špecifických terénnych daností a potrieb, ktorým je nutné prispôbovať i etické parametre. I z tohto dôvodu nie je možné vytvárať jednotný rámec týchto pravidiel. (PINK 2009: 49)

Dokumentárny film, ako jedna z vetiev kinematografického priemyslu sa snaží s daným problém vysporiadať svojsky. Narozdiel od svojej fiktívnej alternatívy, kde pozícia herca je plne profesionalizovaná a vzťahuje sa na ňu určitý právny základ vychádzajúci z legislatívnych úprav danej pracovnej pozície, tak dokumentárny film zostáva v stále nejasnej pozícii. Je náramne zložité definovať formálnosť vzťahu voči aktérom, od ktorých sa vyžaduje, aby vo filme zastávali svoju autentickosť. Skúsime sa danú problematiku pozrieť z viacerých uhlov.

O tom, akú dôležitú úlohu hrá etika a etický prístup v humanitných vedách, svedčí mimo iné i publikácia Jonathana S. Mariona a Jeromeho W. Crowdera *Visual Research: Concise Introduction to Think Visually* z roku 2013. Autori danej prehľadovej učebnice k audiovizuálnemu výskumu zaraďujú etickú problematiku vznikajúcich obrazov hneď ako prvú a pomerne rozsiahlu kapitolu. Pomerne obsiahlym spôsobom koncipujú niekoľko zásadných premís, ktorými by sa mohol postulovať tento typ výskumu. Vedomí si toho, že každý výskum v tejto oblasti nesie svoje špecifiká, tak je nutné snažiť sa o určitý prienik a adaptáciu týchto základných premís, či myšlienok. (MARION / CROWDER 2013: 5) Autori ako jeden zo základných problémov celej etickej koncepcie uvádzajú otázku vzťahu medzi objektom a subjektom a ďalšími jednotkami, ktoré do procesu výskumu vstupujú a mohli by si určitým spôsobom nárokovať určitý priestor pre ovplyvňovanie celého

procesu. Kto je „*reprézentačnou autoritou*“, z perspektívy ktorej dochádza k vytvárania obrazu o tom druhom? A má výskumník legitímne právo vybrať si spôsob zobrazenia tých, s ktorými spolupracuje? Má byť vzájomný vzťah týchto dvoch entít komunikáciou i v samotnom kreatívnom procese vytvárania reprezentácií alebo má etnograf výhradné právo na to, akým spôsobom interpretuje svojich partnerov? (MARION / CROWDER 2013: 6)

Tým, že som svojim etnickým pôvodom bol dlhodobo konfrontovaný s tým, ako sa formuje percepcia filmových etnických reprezentácií, pokladám to za nesmierne dôležitú skutočnosť. Východné Slovensko, región, ktorý je obývaný prevažne rusínskym etnikom je vďaka svojej „archaickosti“ a konceptuálnej zaujímavosti dlhodobo a pravidelne navštevovaný dokumentaristami, ktorí sa zaujímajú napríklad o bizarné prepojenie avantgardného života Andyho Warhola s jeho rusínskym pôvodom (napr. Mucha 2001, Høgel 1997) V tomto období si pamätám akým spôsobom tieto autorské filmy, zásadným a negatívnym spôsobom ovplyvňovali verejnú mienku a percepciu nielen týchto filmov. Ľudia z tohto regiónu sa cítili byť zneužití, zosmiešnení a predovšetkým oklamaní. Samozrejme percepcia publika, ktorému je film určený je rôzna a nesie v sebe ako pozitívne tak negatívne emócie. Je nutné však podotknúť, že som si práve vtedy začal uvedomovať akú dôležitú rolu hrajú komunikatívna a participatívna rola autora smerom k ľuďom a regiónu.

V roku 2009 filmový režisér Marko Škop v rusínskej dedine Osadné natočí rovnomenný dokumentárny film, ktorým reflektuje periférnosť danej lokality v rámci Európskej únie a zinscenuje symbolický príbeh cesty troch ľudí z tejto obce, ktorí vyrazia z periférie do centra v Bruselu. Ich misia vyznieva na jednej strane tragikomicky, no senzitívnym prístupom autora filmu k tomu, akým spôsobom daný koncept spracuje sa mení v zrkadlo života ľudí, rusínskeho etnika i miesta, ktoré leží zabudnuté na okraji všetkých hlavných ciest. Vo filme sa zároveň odrážajú rozsiahle spoločenské zmeny, ktoré zasahujú i tento región súvisiace s Európskou úniou (napr. prijatie novej európskej meny.) Na tomto sympatickom projekte je dôležitá predovšetkým rovina rozdielna oproti dokumentárnym filmom v spojitosti s Andy Warholom, ktoré vzbudili v miestnych ľuďoch pohoršenie a rozpačitosť. Marko Škop si filmom získava nielen medzinárodné uznanie na filmových festivaloch, no

predovšetkým úctu u ľudí z Osadného i samotných oficiálnych etnicko-kultúrnych inštitúcií reprezentujúcich Rusínov.<sup>21</sup>

Vo svojom filme – antropologickom seriáli Tumenge<sup>22</sup>, uvedenom v roku 2011, som prístup priamej participácie aktérov na výslednom produkte plne zastával v celom priebehu vzniku jednotlivých filmových častí. Dôležitou súčasťou audiovizuálnej etnografie sa pre mňa stalo jasné vymedzenie určitého priestoru, kedy som sa ľudí, s ktorými som natáčal, pýtal na to, či sú spokojní s tým, čo a kde natáčame, akým smerom sa vyvíja naša vzájomná spolupráca a či by v danom smere radi niečo zmenili, prípadne či je niečo, čo by do filmu radi dostali a čo by tam určite malo zaznieť a byť vidieť. Každú filmovú časť sme v určitej pred finálnej verzii spoločne odsledovali a percepcia ľudí, ktorých sa film priamo dotýkal sa stala významnou súčasťou série, prípadne priamo ovplyvnila ďalšie natáčanie a spoluprácu. Tento proces spoluvytvárania reprezentácie považujem za kľúčový.

Podľa autorov „manuálu“ k vizuálnemu výskumu J. S. Mariona a J. W. Crowdera (2013: 7) zohráva tento komunikačný aspekt nezastupiteľné miesto v celom procese tzv. *informovaného súhlasu*, ktorý sa v posledných rokoch stáva významným počínom na poli etického založenia kvalitatívneho výskumu v sociálnych vedách. Samotné ustanovenie tejto formálnej roviny je problematické predovšetkým ak o nej uvažujeme z hľadiska istej inštitucionalizácie vzťahu smerom od autora k aktérovi a opačne. Problematické je toto ukotvenie predovšetkým v súvislosti s ustanovením formálne-právnych vzťahov v hranom filme. Veľmi zjednodušene povedané, herec hrá svoju rolu na základe scenára a zmluvy, ktorá definuje podmienky jeho výstupu a odmenu za predvedený výkon, prípadne ustanovuje ďalšie náležitosti. Samozrejme formálne a zmluvné pojednanie sa líši v hranom, dokumentárnom a bude sa zásadne líšiť vo vizuálno-etnografickom filmovom projekte.

Dokumentaristka Helena Třeštíková (2015: 18) sa na problematiku formálnej úpravy vzťahov díva skôr z morálneho hľadiska. To podľa nej v každom prípade prevyšuje právny rámec zmluvy ako takej. „... *ak protagonista prestane s natáčaním súhlasiť*,

---

<sup>21</sup> Autor filmu vypomohol regiónu i s natočením turistického profilu obce, ktorý je súčasťou oficiálneho DVD s dokumentárnym filmom Osadné, aby tak podporil v podstate jediný ekonomicko-spoločenský potenciál tohto kraja.

<sup>22</sup> Antropologický seriál Tumenge vznikol ako súčasť mojej diplomovej práce: Antropologický seriál: Kognitívne a sémiotické modely kultúry, obhájené v roku 2011, Ústav Etnologie, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova

*nie je možné ho ďalej nútiť, aj keby to zmluva umožňovala, natáčanie by nič použiteľného aj tak neprinieslo.*“ (TŘEŠTÍKOVÁ 2015: 18, 36) Zmluvné ustanovenie pre ňu predstavuje skôr dôležitý aspekt predovšetkým z hľadiska finalizácie filmu a to v momente, kedy filmový aktér súhlasí s použitím natočeného materiálu vo filme. Ako eticky prijateľnejšiu alternatívu však i v tomto bode považuje „úprimné“ odsúhlasenie konečného filmového produktu. Podobný princíp je pre mnohých autorov neformálnym etickým založením a pre mnohých z nich je dôležité, čo si o finálnom filme ich aktéri myslia.

Pri natáčaní filmu *Lakros – To je spôsob života* v réžii Lívie Šavelkovej, Tomáša Petráňa a Milan Durňaka predstavovala forma autorizácie zásadné stanovisko, potrebné pre dokončenie filmu a zásadným spôsobom v podstate popri iných okolnostiach ovplyvnila dokončenie filmu. Rôzne roviny reprezentácií a viacero sociálnych, kultúrnych i etnických skupín, ktoré vo filme participovali spôsobili náročnejšie komunikatívne aspekty, no v konečnom dôsledku nám táto verifikácia týchto reprezentácií umožnila vyvarovať sa i problémom pri zaradení neodsúhlasených záberov.

Aké problematické môže byť uchopenie tejto roviny, dobre ilustruje dokumentárny film Víta Klusáka *Svět podle Daliborka* z roku 2017. Film pojednáva o dôležitých aspektoch formovania a individualizácie neonacizmu na príklade muža z českého mesta Prostějov. Oficiálna synopsia filmu definuje ako „štylizovaný portrét autentického českého neonacistu, ktorý neznáša svoj život, ale nevie, čo by v ňom zmenil“.<sup>23</sup> Autor filmu sleduje hlavného i vedľajších aktérov filmu po dobu dvoch rokov (2015-2016).<sup>24</sup> Film sleduje rôznorodé osobné i spoločenské kontexty Dalibora, ktoré ho privádzajú k jeho osobnému presvedčeniu a značným spôsobom formujú jeho osobnú identitu. Vďaka kontroverznosti samotného konceptu celého filmu je mu už od dôb natáčania, finalizácie i samotného filmového života, venovaná pomerne značná mediálna pozornosť. Pre diváka je pozoruhodné, že hlavný hrdina filmu, ktorým je neonacista, sa neobáva pred filmovou kamerou pomerne explicitne prejavovať práve prostredníctvom jazyka a symbolov, ktoré by mu mohli spôsobiť v jeho osobnom živote nemalé problémy s políciou kvôli porušovaniu zákonov,

---

<sup>23</sup> <https://dafilms.cz/film/10216-svet-podle-daliborka> [prístupné online 20.3. 2019]

<sup>24</sup> <https://www.ceskatelevize.cz/porady/11004641408-svet-podle-daliborka/31529232025/> [prístupné online 20.3. 2019]

v rôznych smeroch od propagácie nacistickej ideológie po spochybňovanie holokaustu a pod. Režisér si vedomý tohto aspektu po právnych konzultáciách uzatvára s Daliborom zmluvu, vďaka ktorej dochádza k redefinovaniu jeho role vo filme ako hranej a tým pádom, všetky jeho výstupy získavajú štatút neautentického formátu ako fikcie. Nakoľko sa stane tento krok, ktorého primárnym cieľom bolo právne ochrániť hlavného aktéra filmu, kontroverzným čo do vnímania samotnej podstaty filmu a spochybnenia celkovej autentickosti diela, nepredpokladal ani samotný Vít Klusák. Po sérii prvých verejných projekcií sa mediálne vyjadril i Dalibor, ktorý spochybnil celkovú autentickosť snímku tým, že celý film je režirovaný a on len plnil prania autora snímku a prehrával jednotlivé situácie. Ako dôkaz uverejňuje právny dokument, ktorý ho ustanovuje do role herca. Dokument, ktorý podľa slov Víta Klusáka mal plniť skôr právnu poistku a ako taký mal byť skôr utajený a osobný, sa dostáva do role ústredného svedka, ktorý búra celkový koncept dokumentárnosti snímku.<sup>25</sup> Diskusia, ohľadom vzťahu medzi realitou a fikciou na poli dokumentárneho filmu a filmu obecné, prebieha vo väčšej či menšej miere dlhodobo podobne ako pátrame po objektívnosti poznania. *Svet podľa Daliborka* sa pomerne radikálnym spôsobom k tejto diskusii opäť prihlásil a rozvíril vášne ohľadne legitímnosti takéhoto filmového počinu, v ktorom je hlavný aktér „zneužitý“ v prospech samotnej témy bez toho, aby jeho občianska identita ostala utajená a anonymizovaná.<sup>26</sup> Je dôležité dodať, že práve táto „osobná“ rovina predstavuje jeden z pilierov celkového Klusákovho konceptu, v rámci ktorého je personalizovaný jednotliviec transparentným precedensom extremizácie a radikalizácie spoločnosti. Skryté štruktúry tohto procesu sa stanú viditeľnými prostredníctvom konkrétneho príbehu človeka, v ktorého neprospech zároveň vystupujú. Otázkou však zostáva, do akej miery ztransparentnenie celého filmového procesu prostredníctvom diskusie medzi autorom a aktérmi, nahráva v prospech tohto, čo sa deje na filmovom plátne. Alibisticky vyznieva predovšetkým záver samotného filmu, v ktorom dochádza k priznaniu štylizácie a subjektívnosti autora tým, že on sám vystupuje z neviditeľnosti filmového štábu a vstupuje do deja v momente, kedy sa mu

---

<sup>25</sup> <https://magazin.aktualne.cz/kultura/dtv-dalibor-dostal-strach-ze-stihani-tak-jsme-sepsali-dokum/r~140e798c661511e7b56e002590604f2e/?redirected=1552133853> [prístupné online 20.3. 2019]

<sup>26</sup> Podobný princíp sa uplatňuje v mnohých angažovaných filmoch, kde sa tak deje predovšetkým zo zákona daných skutočností, ktoré by mohli ex post ohroziť ako filmovú produkciu, tak aktérov prípadným vzájomným konfliktom a súdnym sporom.

pravdepodobne celá koncepcia vymyká z rúk. Dalibor s rodinnými príslušníkmi navštevuje koncentračný tábor v poľskom Osvienčime, kde sa účastní prehliadky priestorov v spoločnosti spomienok ženy, ktorá zažila hrôzy tábora. Dalibor ju konfrontuje so svojimi pochybnými interpretáciami a istým spôsobom sa jej rozprávaní vysmieva do očí, čo je moment, ktorý zastaví až intervencia režiséra. Klusák v celej absurdnosti situácie ostro vystúpi proti správaniu Dalibora, na chovaní ktorého je zrejmé, že nerozumie jej problematike. On v podstate len „hral“ svoju neonacistickú rolu a nedokázal sa od celkového prežívania odpútať ani v momente, kedy tak učinili ostatní účastníci scény, ktorí sa adaptovali na novovzniknutú intervenovanú situáciu. Samotné zaradenie scény vo filme pôsobí problematicky. Necháme stranou diskutabilnosť názoru, či je vhodné vystaviť preživšieho holokaustu s podlomeným zdravím konfrontácií s názormi a prítomnosťou Dalibora. Nie je jasné, z akého dôvodu sa exkurzia do vyhladzovacieho tábora smrti podniká. Je to autorský vklad režiséra, ktorý chce aktérov filmu konfrontovať s historickou realitou a vytvorí tento inscenovaný sociálny experiment?<sup>27</sup> Práve táto hypotéza problematizuje jej celkové opodstatnenie a z perspektívy vnímania vizuálnej antropológie, tak ako sa ju snažím v tejto práci definovať, by danú situáciu lepšie ozrejmila väčšia miera transparentnosti.

Nechcem spochybňovať celkový koncept filmu. Tematické spracovanie je určite nesmierne dôležité, no je otázne, do akej miery je možné pre tento zámer obetovať a verejne „popraviť“ jedného aktéra a následne pripravovať eticko-právne manévry, ktoré namiesto, aby situáciu zachránili, tak ju ešte viac problematizujú.

Helena Třeštíková zastáva názor, že autorov, čo by len symbolický vstup do filmu, by mal byť krajným riešením a sám autor by mal skôr zostať len v roli akéhosi pozorovateľa. Ako sama vzápätí dodáva, niekedy je však dilema vzhľadom k intervencii autora tak zásadná a neprekonateľná, že autorovi neostáva nič iné, než

---

<sup>27</sup> Mediálne pozadie tejto scény dobre ilustruje dianie okolo autobusu, ktorým sa aktéri filmu vypravili do poľského Osvienčimu. Autori filmu nechali autobus súkromného vlastníka polepiť grafickým materiálom, ktorý ilustruje absurdnosť konania niektorých spoločností, ktoré z exkurzií do vyhladzovacieho a koncentračného tábora v Osvienčime robia zážitkové výlety. Tento akt však potvrdzuje, že scéna s exkurziou bola pravdepodobne autorovým scenáristickým zámerom. Viz. napr.: [https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/autobus-koncentracni-tabor-osvetim-svatopluk-strava-vit-klusak.A160819\\_122512\\_domaci\\_fer](https://www.idnes.cz/zpravy/domaci/autobus-koncentracni-tabor-osvetim-svatopluk-strava-vit-klusak.A160819_122512_domaci_fer) [prístupné online 20.3. 2019] <https://www.novinky.cz/domaci/412185-zidy-pobouril-cesky-autobus-lakajici-na-navstevu-osvetimi.html> [prístupné online 20.3. 2019]



do deja filmu vstúpiť. Ako môže samotná účasť autora vo filme nakoniec vyznieť, je ale ťažko predpokladať. (TŘEŠTÍKOVÁ 2015: 27)

Informovaný súhlas je problematický z hľadiska formálneho ustanovenia. V prípade jeho koncepcnosti, ktorá autora zaväzuje k v podstate nepretržitému podávaniu a výmene informácií o cieľoch autora – výskumníka, o samotnej etnografizácii ako i o finálnej interpretačnej rovine, jedná sa o dôležitú súčasť audiovizuálneho výskumu. Nesmierne dôležité je však prispôbiť spôsob a vedenie komunikácie v jazyku a nastaveniu aktérov, aby všetky informácie boli zrozumiteľné a jasné. (MARION, CROWDER 2013: 7)

Otázkou však ostáva miera spolupráce s aktérom na finálnej podobe samotného diela. Z minulosti je známo mnoho príkladov, kedy autorova osobná ambícia krytá právom na umeleckú interpretáciu, degradovala aktérovu dobrú vôľu na spoluprácu a postavila ho do pozície človeka, ktorý buď má vôbec možnosť vysloviť svoj názor pred uvedením filmu, alebo má možnosť ešte priamo ovplyvniť a zasiahnuť do autorovho interpretačného úmyslu.

Angažovaný autorský dokumentárny film, ktorým sa zaoberám v ďalších kapitolách pracuje s etickými konceptami svojsky a v podstate ho vymedzuje v nadnesenom význame, „boja proti zlu“.

Jedným z dôležitých hľadísk, ktoré by som v rámci etických princípov spomenul, a ktorý úzko súvisí s vizuálno-antropologickou konfiguráciou je princíp konformity, o ktorom hovorí i Helena Třeštíková (2015: 22), ktorá výrazným spôsobom pracuje s konceptom tzv. zdieľanej konformity. Za dôležitý považuje ľudský vzťah medzi protagonistami a členmi realizačného tímu. Autorka sa snaží vo svojich filmoch minimalizovať štáb a podľa dispozícií sa snaží takisto minimálne daných členov v rámci konkrétneho projektu obmieňať. Zdôrazňuje i pocit konformity protagonistu vo vzťahu k priestoru a forme natáčania. Estetická stránka, či umelecká ambícia je podriadená tomu, aby sa protagonista v priebehu natáčania necítil nekonformne. Vo svojej podstate autorka popisuje neopísateľnú režisérsku empatičnosť, ktorú je ťažké definovať, no spočíva v bilaterálnom načúvaní a chápaní ľudí a ich životných situácií. Tento princíp je dlhodobo prítomný i je súčasťou vizuálnej antropológie, ako zásadný etický rámec. Paradoxne i z tohto dôvodu je v mnohých projektoch vizuálnej antropológie prítomný istý typ nefilmovosti, ktorý spočíva v rešpektovaní časových,

priestorových a osobných podmienok terénneho výskumu. Antropológ tomuto princípu musí prispôbiť i samotné metodologické koncepcie.

Problém s „investigatívnosťou“ v dokumentárnom filme vidí a kritizuje režisérka Helena Třeštíková (2015: 21), pre ktorú je problematické predovšetkým štylizovanie rozhovorov a situácií do polôh, ktoré vyhovujú predovšetkým režisérovi a tématu, na ktorom pracuje. *„Ten, kto kladie otázky sám tlačí človeka, od ktorého požaduje odpoveď k nejakej výpovedi, bezohľadne sa zdržuje u citlivých témach alebo ich rozvíja, snaží sa človeka nachytať pri rozpore či nepresnosti.“* (TŘEŠŤÍKOVÁ 2015: 21) Podľa autorky nie je možné kombinovať observačnú metódu nezúčastneného pozorovania v časozbernom dokumentárnom filme, ktorého je reprezentantkou, s aktivistickou tendenciou vo filme. *“Cieľom observačného spôsobu natáčania je pozorovať, ako sa veci vyvíjajú. Cieľom aktivistického filmu je veci pred kamerou meniť, konať zmenu súčasťou filmu. Aktivistický film teda nezachytáva, aké veci sú, ale ako sa menia jeho pôsobením.“* (TŘEŠŤÍKOVÁ 2015: 41)

Ako sme si ukázali v úvodnej kapitole, recepciu kultúry vnímam v dvoch základných premisách – skrytej a tej, ktorá je viditeľná resp. vnímateľná. Nastavením tejto optiky je možné klásť si v rámci tejto kapitoly zásadné otázky. Do akej miery existuje intervenčnosť vo filme ako metóda a do akej miery je v podstate už samotné rozhodnutie natočiť konkrétny film, ktorý má reflektovať a zviditeľniť samotnú podľa autora dôležitú tému, angažovanou skutočnosťou a intervenčným chovaním.

Intervenčnosť vo filme v podstate predpokladá, že jej prostredníctvom dokážeme odkryť, ukázať veci a javy, ktoré nie je možné bežnými konvenčnými metódami vizualizovať ako napr. niektoré ilegálne javy (korupcia, ilegálne obchodné praktiky, pracovné podmienky, rasizmus atď.) s ideálnym cieľom problematické javy zmeniť, zamedziť možnostiam ich praktizovania, v ideálnom prípade ich obrátiť v pozitívne riešenie.

Aplikovaná antropológia sa pomerne stabilne etablovala nielen spoločenskovednom diskurze no predovšetkým dokázala vytvoriť a adaptovať rôznorodé funkčné modely a stratégie v rozmanitých sociálnych skupinách, či rôznorodých kultúrach. Sarah Pink, ktorá ako som už niekoľkokrát v tomto texte uviedol je významnou inovátorkou vizuálno - antropológických metód práve smerom k integrácií do širšieho

antropologického diskurzu. V roku 2009 [2007] prichádza so zborníkom *Visual Interventions Applied Visual Anthropology*, v ktorom sleduje akým spôsobom sa začali formulovať intervenčné metódy vo vizuálnej antropológii a akým spôsobom sa líšia ako od aplikovanej antropológie, tak od sociálno-intervenčného filmu. Podľa autorky je možné aplikovanú vizuálnu antropológiu zadefinovať ako metódy praktizované naprieč súkromnými, verejnými a NGO sektormi, situovanými do rôznych situácií a dotváraných globálnymi, národnými, transnacionálnymi, inštitucionálnymi, lokálnymi a individuálnymi aspektmi. Metódy sociálnej intervencie sa v aplikovateľnosti vizuálnej antropológie formujú v úzkej kolaborácii s participantmi výskumu s cieľom hľadať spoločne stratégie, ktoré môžu dopomáhať k vyriešeniu nejakého problému alebo vytvárať aktivity, ktoré prispievajú k uskutočneniu zmeny. Tento prístup však nemá význam priamej intervencie, ani výraznej angažovanosti, ktorá by túto zmenu priniesla, tá by mala byť produktom daných aktivít, na ktorých vizuálny antropológ spolupracuje resp. ich spoluvytvára. (PINK 2009 [2007]: 11-12)

Napriek tomu, že mnoho autorov dokumentárnych filmov nemá príliš v obľube používanie a kategorizovanie ich filmov a autorského prístupu pod hlavičku angažovaného filmu, fenomén angažovanosti je vo filme dlhodobo prítomný. Z historickej perspektívy môžeme hovoriť, že sa tento prístup začal využívať v dobách, kedy sa film začal využívať na propagandistické účely. Film sociálnej intervencie tak do istej miery fungoval ako reakcia na tento trend. (napr. Joris Ivens, Fernand Solanas atď.)

V českom a slovenskom filmárskom prostredí existuje v poslednom období celá rada tvorcov, ktoré vo svojich dielach využívajú podobné princípy a snažia sa zdôrazňovať ich dôležitosť. Od začiatku nového milénia sa pomerne výrazným spôsobom v českom prostredí vyhranila generácia tvorcov, ktorá vzišla z pražskej dokumentaristickej školy Karla Vachka<sup>28</sup>, častokrát označovaná aj ako „Generácia Jihlava“.<sup>29</sup> K popredným predstaviteľom tohto prúdu patrí napr. Martin Mareček (ekologické témy), Vít Klusák, Filip Remunda (sociálne a politické témy), Apolena Rychlíková (sociálne témy), Vít Janeček, Ivo Bystřičan atď. Vít Klusák a Filip

---

<sup>28</sup> Osobnosť Karla Vachka a predovšetkým jeho tvorba je v tomto smere zásadným činiteľom. (napr. *Spříznění volbou 1968, Moravská Hellas 1963*)

<sup>29</sup> Generácia Jihlava je zároveň názov knižnej publikácie, ktorá sumarizuje a reflektuje niektoré z prístupov autorov, ktorí vzišli práve z pražskej dokumentárnej školy.

Remunda patria k jedným z najvýraznejších a zároveň v istom zmysle k najkontroverznejším autorom. V mnohých zo svojich spoločných filmových projektov kriticky reagujú na rôzne spoločenské a politické témy a svojmu zámeru a názoru podriaďujú i samotné metodologické prístupy. Vo verejnoprávnej televízii sa im zároveň podarilo presadiť sezónny cyklus autorských dokumentárnych filmov *Český Žurnál* (od roku 2013), v rámci ktorého vybraní autori reagujú na aktuálne spoločenské témy. Pomerne veľkej spoločenskej pozornosti získal jeden z posledných snímkov tejto doku-série film Apoleny Rychlíkovej *Hranice práce* z roku 2017. Film vznikol v úzkej spolupráci s vyštudovanou romistkou Sašou Uhlovou, ktorá dnes pracuje v žurnalistike. Práve vzdelanie poskytlo Uhlovej možnosti spoznať antropologický prístup k štúdiu rôznych fenoménov (napr. sociálne vylúčených lokalít). V rámci svojej novinárskej práce pre A2 a web Alarm spracovala v sérii článkov *Hrdinové kapitalistické práce* problematiku najhoršie platených zamestnaní, v ktorých skúmala v akých podmienkach musia ľudia pracovať a ako sú za túto prácu ohodnotení. Tento projekt si získal široké odborné i verejné uznanie. Spoločne s Apolenou Rychlíkovou sa následne rozhodli téma spracovať i filmovo. Saša Uhlová v tomto filme zohráva kľúčovú rolu, nakoľko film sleduje práve jej reflexie v rámci práce v jednotlivých podhodnotených pracovných pozíciách. Dôležitá perspektíva filmu, ktorá má zviditeľniť práve veľmi zlé pracovné podmienky zamestnancov je využívanie skrytej kamery, ktorú má Uhlová zakomponovanú vo svojich okuliarech. Uhlová si na niekoľko dní až týždňov vyskúša prácu v práčovni, hydinárni, za pokladňou v supermarkete či v separácii odpadu. V rámci každej skúsenosti veľmi starostlivo reflektuje nielen zamestnanecké podmienky a ich zákonnosť, samotný typ práce, či pracovnú atmosféru, ale predovšetkým svoju vlastnú percepciu. Práve táto reflexívna rovina zohráva vo filme kľúčovú rolu a rozkrýva nielen náročnosť celého terénneho výskumu v procese adaptácie, no zároveň subjektívizácia hlavnej aktérky umožňuje divákovi empaticky vcítiť sa do jej role, či pozícií jej aktuálnych spolupracovníkov. Na jednotlivých pozíciách sa snaží zotrvať tak dlho, ako jej to časové podmienky dovoľujú a kým nezíska všetky potrebné informácie o tom, ako to na jednotlivých pozíciách funguje. Využívanie skrytej kamery v tomto projekte zdá sa byť sporné. A v podstate sa na to dá nazerať z niekoľkých uhlov pohľadu. Zákonná legitimita podobného prístupu má určité svoje viac či menej jasné ustanovenia v rámci možností natáčať v privátnych a verejných priestoroch. Táto problematická rovina je však značne komplikovaná, preto sa jej primárne nechcem venovať.

Dôležitejšia je rovina, z perspektívy hlavnej aktérky Sašy Uhlovej. Tým, že používa kameru, integrovanú do okuliarov máme možnosť sledovať unikátny záznam jej vlastnej percepcie a skúsenosti. V momente kedy si okuliare nasadí, či niekam odloží, aby bolo možné vidieť v zábere aj ju samotnú získava subjektívizované hľadisko zmyslovej percepcie, ktoré sa zároveň mení a transformuje v mnohovrstevné reprezentácie reality, s ktorými následne pracuje autorka filmu. Vďaka tejto perspektíve sledujeme nielen hlavnú aktérku, ale i ľudí, s ktorými je v daných okamžikoch v práci v kontakte. S mnohými prežíva veľmi blízky, priam priateľský vzťah a častokrát im na konci svojej misie odhalí svoju pravú identitu a zámer. Tieto momenty sú z celkového etického hľadiska, tak ako ju nastavuje vizuálna antropológia primárne. Snaží sa neohroziť východiskové pozície svojich kolegov, naopak častokrát poukazuje i na ťažké životné podmienky či situácie, ktoré ich trápia, aby zviditeľnila čo najviac okolností, ktoré týchto ľudí napríklad nútia vykonávať daný typ práce. V úvode filmu (a pravdepodobne i celého projektu si novinárka Saša Uhlová stanovila tiež veľmi dôležitý cieľ a to je ten, že sa snažila zmapovať typ práce, ktorý je z nejakého hľadiska dôležitý pre spoločnosť. Rázne sa tým pádom vymedzila voči prácam, ktoré sú v zjednodušenom pojmání relatívne zbytočné (napr. telemarketing) v širšom ponímaní môžu byť minimálne problematické z hľadiska svojich záujmov.

Film *Hranice práce* sa tak skôr než angažovaný film, ktorý by sa snažil jasne a dôrazne poukázať na nejaký problém, javí skôr ako projekt tkz. aplikovanej vizuálnej antropológie, ktorý pristupuje k problematickému javu viac analyticky než subjektívnou interpretáciou názoru autora, ktorý sa rozhodol prostredníctvom svojho postoja intervenovať skutočnosť. Tento prístup je zjavný predovšetkým v práci Saši Uhlovej, ktorú režisérka filmu veľmi senzitívne posunula do roviny filmového konceptu. Ich vzájomným metodologickým prienikom film nielen konštatuje, čo je zlé, nesprávne a nezákonné, ale hľadá a uvažuje nad cestami, ktoré vedú od pojmovosti a neurčitosti ku konkrétnym ľuďom a ich dennodenným starostiam a problémom. Práve tento rozmer je z môjho subjektívneho pohľadu veľmi cenný.

Na prvý pohľad podobne, no s omnoho väčším dôrazom a prístupom sa rozvíja film Silvie Dymákovskej *Šmejdi* z roku 2013. Film pojednáva o problematike obchodných predvádzacích akcií prevažne pre seniorov, ktorá je (bol) Českej republike pomerne výrazne rozšírená. Film skrytou kamerou rozkrýva priebeh konania týchto akcií, na

ktoré sa autorke v prestrojení podarilo dostať. Je dôležité dodať, že tieto akcie, sú pomerne výrazne strážené samotnými predajcami, ktorí vedomí si nezákonných praktík svojho obchodného konania, sa snažia zamedziť vstup na tieto stretnutia osobám, vzbudzujúcim podozrenie. O to surovejšie vyznievajú rôzne nátlakové praktiky, ktoré predajcovia používajú na účastníkov akcií, aby ich donútili nakúpiť si tovar rôznorodej povahy prevažne do domácnosti, avšak v cenových reláciách, ktoré sú niekoľkonásobne predražené. Táto skutočnosť núti mnohých seniorov s ohľadom na nízky finančný príjem z penzie vziať si na tieto produkty pôžičky, resp. nakupovať na splátky v mnohých prípadoch s nemožnosťou vrátenia peňazí. Autorka sa zúčastní niekoľkých podobných akcií s podobným scenárom s viac či menej agresívnejším konceptom predaja. Vďaka skrytej kamere, je napriek nižšej obrazovej a zvukovej kvalite možné sledovať a počuť to, akým spôsobom sú ľudia pod tlakom predajcov ponižovaní, zosmiešňovaní, v určitých ohľadoch diskriminovaní do tej miery, až sú týmito okolnosťami donútení k nákupu produktov, ktoré nepotrebovali a nechceli, no musia ich i po niekoľko rokov splácať. Táto nepravosť a nezákonné chovanie je pre režiséru jasným impulzom k tomu, aby prostredníctvom filmu vytvorila efektívny nástroj v boji proti týmto predajcom, ktorých označí ako šmejdi.<sup>30</sup> Bezmocnosť a beznádej starých ľudí je desivá, no mnoho z nich sa predvádzacích akcií zúčastňujú po niekoľkýkrát. Predvádzacie akcie sa častokrát maskujú ako výlety do rôznych lokalít, či ako návštevy rôznych kultúrnych inštitúcií s tým, že každý účastník či pár dostane zadarmo ešte navyše nejaký dar a za celý výlet sa platí len symbolická čiastka. To je pre mnohých neodolateľným vábením. Táto zjednodušená myšlienka však redukuje omnoho širší kontext, ktorý je dôvodom prečo sa ľudia zúčastňujú týchto akcií. Nedostatočný sociálny kontakt, boj so samotou či túžba zažiť nejakú udalosť motivujú ľudí zas a znova nastupovať do autobusov, ktoré ich potom odvážajú do miest, kde s nimi budú predajcovia psychologicky (častokrát i fyzicky) manipulovať. Filmu Silvie Dymárovej sa podarilo nielen rozvíriť spoločenskú debatu nad týmto fenoménom, no i úspešne lobovať u politických sfér za prijatie opatrení, ktoré by daný typ akcii neumožňovali.

V oboch príkladoch je zjavné akú dôležitú rolu zohrala skrytá kamera v procese zviditeľňovania. Diskutabilnosť využívania tejto metódy, ktorý sa postupne časom, ako sa trh rozširuje a prichádzajú nové a dokonalejšie miniatúrne záznamové

---

<sup>30</sup> Termín sa v spoločnosti adaptuje a používa sa verejne k označeniu tohto typu predaja.

technológie, nabáda k opatrným stanoviskám. Domnievam sa však, že ak budeme nad používaním kamier uvažovať ako polo či ilegálnym nástrojom, je nutné dodať, že s ňou pracujeme proti rovnakému konceptu nelegálnosti. Problematické je jednoduché zneužívanie tejto metódy, ale takto sa dá zneužiť i viditeľná technika a prvotné súhlasné stanovisko aktéra s natáčaním.





**Foto č.3**

**Autor fotografie: Milan Durňak: *Jožka***

© RomaTrial

## PROJEKT Č.3

### JOŽKA

**Réžia:** Hamze Bytyci

**Kamera:** Milan Durňak

**Produkce:** Veronika Patočková

**Hudba:** Herr von und zu, aroma-records.com

**Strih:** Mirja Gerle

**Zvuk:** Andreas Fertig, Veronika Patočková

**Zvuková postprodukcia:** Andreas Fertig

**Farebné korekcie:** Sergi Sánchez Rodriguez

**Minutáž:** 25 min.

© RomaTrial 2017

**FILMOVÁ UKÁŽKA (TRAILER) JE SÚČASŤOU AUDIOVIZUÁLNEJ PRÍLOHY  
AKO PROJEKT Č. 3**

### SYNOPSISIA

Potom, čo Jožka ochorel kvôli dlhoročnej práci v uhoľných baniach, rozhodol sa venovať svoj život boju za lepšiu, spravodlivejšiu spoločnosť a proti neustálej diskriminácii Rómov v Českej republike. Symbolom neúcty k rómskej menšine je podľa neho veľkokapacitná farma na chov ošípaných postavená na mieste bývalého koncentračného tábora v blízkosti obci Lety u Písku, v ktorom za nacizmu zomrelo niekoľko stoviek Rómov – vrátane polovice rodiny Jožkovej manželky.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Oficiálna synopsisia filmu. Dostupná z [http://jozka.org/?page\\_id=149&lang=cs](http://jozka.org/?page_id=149&lang=cs) [prístupné online 20.3. 2019]

Keď som v roku 2015 vytváral krátky dokumentárny film o festivale divadla utlačovaných, stretol som na mieste horlivého divadelníka, herca, režiséra a predovšetkým výrazne spoločensky angažovaného človeka<sup>32</sup> Hamzeho Bytyci, Róma pôvodom z Kosova. V rámci spomínaného dokumentárneho filmu som s ním realizoval jeden rozhovor, no predovšetkým som mal možnosť sledovať tohto človeka, ako dokáže ako na scéne, tak mimo scénu empaticky rozvíjať a podnecovať situácie, ktoré nastávajú. Na moje veľké prekvapenie sa z tohto nenápadného stretnutia o rok na to zrodila spolupráca, do ktorej som bol z iniciatívy organizácie RomaTrial prizvaný. Hamze spolu s producentkou filmu Veronikou Patočkovou dlhodobo pracovali na koncepte filmu, ktorý by reflektoval aktuálnu diskriminačnú situáciu Rómov v Českej republike, skutočnosť existencie veľkokapacitnej farmy na chov ošípaných postavených na mieste bývalého koncentračného tábora v obci Lety u Písku a nesmierne zaujímavý, podnecujúci a inšpiratívny životný príbeh Róma Jožky Mikera. S daným projektom sme sa zúčastnili kreatívneho workshopu Oppose Othering v rámci filmového festivalu goEast v nemeckom Wiesbadene. Primárnym cieľom tohto stretnutia bolo pod vedením skúsených tvorcov naprieč európskym kontinentom rozvíjať rôznorodé filmové projekty zacielené na ľudskoprávne témata (identita, diskriminácia, rasizmus, menšiny, LGBT komunity a pod.) tak, aby jednotlivé projekty čo najefektívnejšie a adekvátne artikulovali problémy, ku ktorým by sa vo svojich projektoch radi odkazovali. Päť najúspešnejších tandemov tvorcov následne po tom, čo sa im podarilo pred porotou obhájiť a presvedčiť so svojím zámerom, získalo pre realizáciu svojho projektu symbolickú finančnú podporu. Filmový projekt Jožka bol medzi nimi.

U samotného začiatku hľadania cesty, akým filmovým spôsobom uchopiť spracovanie tématu, sme sa s režisérom filmu Hamzem Bytyci snažili nájsť nejaký

---

<sup>32</sup> Hamze Bytyci stál u zrodu a založenia organizácie RomaTrial (Nemecko), u ktorej dlhodobo pôsobí ako jej predseda. Celkový koncept organizácie, spočíva v rozsiahlych aktivitách zameraných na sociálne – politický kontext, identitu, spravodlivosť a rozvoj rôznorodých aktivít podporujúcich hľadanie svojej vlastnej identity. V kontexte zamerania tejto práce je dôležité vyzdvihnúť projekt **Balkan Onions**, filmový workshop, ktorý organizuje RomaTrial na podporu mladých talentovaných ľudí naprieč Európou, ktorí sa prostredníctvom filmu vyjadrujú k rôznorodým ľudskoprávnym témam, ktoré ich trápia v kontexte ich života a priestoru v ktorom žijú a radi by sa podieľali na mediálnom diskurze, ktorá diskusiu v tom, ktorom prípade sprevádza. Viac informácií na <http://romatrial.org> [prístupné online 20.3. 2019]

prienik medzi našimi pomerne rozdielnymi východzími perspektívami.<sup>33</sup> Názorový stret sa naplno prejavil v realizačnej fáze. V ujasňovaní koncepcie v rámci workshopu (môžeme hovoriť o teoretickej príprave) sa pozícia vizuálnej antropológie, z ktorej som k projektu pristupoval ja, javila byť pre spoločensko - metodologické ukotvenie projektu prínosná.

Vo viacerých rovinách dopĺňovala esteticko – umelecké ambície angažovaného režiséra, kalibrovala rôznorodé (transkultúrne) spôsoby nazerania na fenomén inakosti a snažila sa byť platným partnerom, dalo by sa povedať v dialógu vedy a umenia.

Jožka Miker, je Róm, pôvodom z východného Slovenska, ktorý celý život pracoval na veľkostrojoch v rámci ťažby uhlia. Táto práca sa výrazným spôsobom podpísala na jeho zdraví a fyzickej kondícii, čo je i dôvod, prečo je už niekoľko rokov na invalidnom dôchodku. Práve tento stav ho priviedol i do rôznych problémov finančného charakteru, ale ako sám najviac prízvukuje, najviac ho v jeho živote mrzí niečo úplne iné – rasizmus a diskriminácia. Často spomína na to, ako v jeho pracovnom prostredí vždy prevládal vzájomný rešpekt a úctu človeka k človeku. Po Nežnej revolúcii v roku 1989 má pocit, že sa popri politických a ekonomických zmenách v rámci celospoločenskej premeny udialo i niečo v spôsobe vzájomného vnímania inakosti. Začali sa eskalovať prejavy diskriminácie, rasizmu a xenofóbie, ktoré výrazným spôsobom zmenili situáciu a postavenie Rómov v rámci českej spoločnosti. Jožku to osobne nesmierne mrzí a v dobe, kedy on sám trpí nielen fyzickou bolesťou, ale musí riešiť existenčné záležitosti týkajúce sa bývania a života obecné, rozhodne sa aktívne zapájať do verejného života a čelí všetkým krivdám a problémom, ktoré vyššie zmienené skutočnosti so sebou priniesli. Výpočet jeho všetkých angažovaných aktivít by pokryl natočenie niekoľkých filmov a napísanie niekoľkých článkov. Od pomoci matkám na ulici, po blokovanie neonacistických pochodov cez participáciu v rôznych spoločenských diskusiách.

Koncentračný tábor pre Rómov v obci Lety u Písku bol a je dlhodobé miestom, ktoré napriek svojej historickej tragickosti, kedy na mieste zahynulo niekoľko stoviek ľudí,

---

<sup>33</sup> Stret rozličných pohľadov na celkovú realizáciu predstavoval v konečnom dôsledku zaujímavý vklad do filmu. V rozhovore pre server Romea.cz sa nielen k tejto téme viac vyjadril i samotný režisér filmu. <http://www.romea.cz/cz/romano-vodi/inspiruje-me-energje-se-ktterou-pristupuje-k-zivotu-rika-reziser-dokumentarniho-filmu-jozka> [prístupné online 20.3. 2019]

nesie v sebe symbolický kontext rasizmu, diskriminácie a celkového obecného postoja majoritnej českej spoločnosti voči Rómom. Tým symbolom sa stala práve farma na chov ošípaných, ktorá tu v období komunizmu bola postavená a napriek medzinárodnému tlaku a poukazovaniu na hlbokú nedôstojnosť a pietu tohto priestoru, sa v českej spoločnosti dlhodobo nenachádzala žiadna politická vôľa, ktorá by sa rozhodla napraviť tento historicky omyl. Dlhodobo sa fenoménu a výskumu tohto miesta s patričnou kritickou historickou reflexiou venoval i nemecký publicista Markus Pape (1997), ktorý vo svojej dalo by sa povedať zásadnej knižnej publikácii *A nikdo vám nebude veriť: Dokument o koncentračním táboře Lety u Písku* rozoberá a konfrontuje historické svedectvá ľudí, ktorí tábor prežili, so štúdiom historických prameňov. Významnou prácou sa na odkrývaní toho, čo tábor predstavoval, podieľal i americký historik, žurnalista a aktivista Paul Polansky (2014): *Tábor smrti Lety: Vyšetřování začíná (1992-1995)*. V rámci rozsahu tejto práce nie je v žiadnom prípade cieľom popisovať historické súvislosti, príčiny a dôsledky. Dôležité je uvedomiť si nesmiernu dôležitosť a vážnosť tohto miesta pre celú spoločnosť.

Jožka Miker, hlavný aktér rovnomenného filmu, predstavuje jedného z čelných a vážnych predstaviteľov boja rôznych aktivistických organizácií, ktoré sa dlhodobo snažili nielen poukazovať na tento problém ale zároveň docieľiť toho, aby si spoločnosť uvedomila vážnosť tohto problému a rozhodla sa aspoň symbolicky napraviť svoje chyby. Za medzinárodnej podpory ale o to s odmietavejším a benevolentnejším prístupom sa stretávali tieto aktivity počas svojej dlhodobej snahy o zmenu situácie.

## APLIKÁCIA

V rámci tímových diskusií tvorcov (režisér – kameraman – producent) nad smerovaním a koncipovaním celkového filmového projektu v rámci realizačnej fáze bolo nutné v priebehu samotného natáčania konkrétnejšie zadefinovať jednotlivé role a vymedziť si určité pole pôsobnosti. Aj napriek tomu, že sa dalo predpokladať určité napätie dvoch hlavných prístupov pôvodne definovaných vo vzťahu filmára a antropológa, naplno sa to prejavilo až v priebehu natáčania.

V rámci teoretických príprav sa „intersubjektívna“ spolupráca (angažovaný umelec a vizuálny antropológ) javila byť ako náramne prínosná a zaujímavá no terénna prax

ukázala na určité podstatné rozdiely v povahe oboch tendencií, ktoré by sa dali zhrnúť do niekoľkých bodov, formulovaných ako poznámky ku kreatívnemu dialógu filmového projektu Jožka. Je to skôr môj osobný subjektívny pohľad na dané role.

Angažovaný umelec:

- jedná spontánne, intuitívne a predpokladá nutnosť rozhodovať sa tu a teraz. Prikladá nesmiernu dôležitosť tomu, čo sa práve odohráva, a premýšľa, akým spôsobom danú skutočnosť z umeleckej perspektívy čo najefektívnejšie intervenovať.
- aktívne participuje na dianí pred i za kamerou a snaží sa ustrážiť si svoj osobitý umelecký štýl, ktorý predstavuje istý rukopis jeho prístupu.
- surová realita predstavuje predpoklad situáciu, ktorú je potrebné spracovať takým spôsobom – umelecky štylizovať, aby výsledná forma intenzívnejšie zdôraznila jednotlivé aspekty problému. Dôkladne ich predstavila v celkovej svojej nahote i kontroverznosti. Pracuje s expresívnym výkladom, ktorý je recepciou štylistickej re-artikulovanej reality.

Vizuálny antropológ:

- Je skôr pasívnym participantom diania. Snaží sa byť tichým a do istej miery neviditeľným aktérom situácie, do ktorej nezasahuje no intuitívne a precízne vníma všemožné aspekty daného momentu. Čas preňho predstavuje tok informácií, neustály pohyb v rámci priestoru. V rámci filmu sa snaží absolútne nezasahovať do tohto stavu.
- Umelecká interpretácia spočíva v možnostiach a schopnostiach vnímať skutočnosť, ktorej je antropológ súčasťou. Estetické kritérium je podmienené tomuto východisku a celkovým výrazom je skôr sociálna estetika než umelecké výraz.
- Antropológ sa snaží nachádzať cesty k otvorenosti svojho interpretačného prístupu a ponúka aktérom možnosť na tejto báze spolupracovať a spolupodieľať sa na formulovaní vlastnej a zdieľanej reprezentácie.

Zhruba v polovici natáčania nastala situácia, kedy bolo nutné si tieto prístupy ujasniť, nájsť určitý kompromis. Hamze zo začiatku presadzoval niektoré režijné prístupy ku konkrétnym scénam a spôsobom, akým by mali byť zachytené. Napriek tomu, že

tento prístup založený na určitej inscenácii scény nebol nejakým spôsobom invazívny, aby zásadným spôsobom narušal autentickosť hlavného aktéra, cítil som sa v tejto roli nekonformne a potreboval som sa voči tomuto princípu vymedziť. Zo svojej pozície som skôr zastával postoj participatívnej observácie. A na základe debaty nad týmito konceptmi sme sa rozhodli si vymedziť určitú oblasť pôsobnosti. V rámci môjho prístupu mi plne vyhovovala rola antropológa s kamerou v ruke. Tým, že som vďaka znalosti českého jazyka mal možnosť zachytiť viac informácií z terénu, kedy nebola možnosť režiséra rozprávať sa s aktérom v rómskom jazyku, bolo to i dôležité praktické hľadisko. No predovšetkým som mohol naplno a intuitívne plniť svoj participatívny a observačný štýl natáčania založenom na vnímaní diania pred kamerou. Hamze sa rozhodol vystúpiť pred kameru a stať sa do istej miery partnerom Jožky v jeho ceste za spravodlivosťou. V tomto dialógu dvoch rómskych aktivistov začala fungovať a naplno sa prejavovať výrazná vôľa a túžba poukazovať na spoločenské krivdy a nachádzať riešenia, ktoré by tým, ktorí sú znevýhodňovaní mohla pomôcť. V tomto zedefinovaní rolí a vymedzení polí pôsobnosti začala spolupráca skvelo fungovať do tej miery, že som mal istotu v rámci autorovho režijného spracovania, že bude v súlade s mojím postojom.

V roku 2014 sa k problematike farmy na chov ošípaných na mieste holokaustu filmovo vyjadrila i Martinova Malinová vo filme *Několik let*. Autorka vo svojom študentskom filme sleduje predovšetkým Jožkovho kolegu Miroslava, s ktorým sa dlhodobo angažovali práve za odstránenie tejto farmy. Film je založený na participatívnom sledovaní okamihoch, v ktorých sa Miro a pár ďalších aktivistov snažia blokovať vjazd kamiónov zásobujúcich farmu, či z nej odvážajúcich zvieratá. Celá táto akcia stroskotá na malej účasti ľudí, ktorí by tento protest podporili a postavili sa spoločne s Mirom k blokáde. Autorka nemá ambície poukázať na širšie súvislosti problematiky, no snaží sa pochopiť a do značnej miery i týmto filmom podporiť Miroslava a ostatných aktivistoch v ich angažovanosti.

S filmom Jožka sa v tomto prístupe zhodujú a stretávajú, rozdielna perspektíva vzniká práve v dvoch rozdielnych portrétach. U Jožky je špecifické sledovať spôsob, akým vníma z hľadiska osobnej etnicity konštruovanie tohto problému a akým spôsobom vplýva na identitu človeka, ktorého sa to priamo dotýka. Film Jožka je portrétom človeka, miesta i spoločnosti. Film prekročí svoj vlastný rámec a radí sa

k projektom, ktoré poukazujú na problematickosť tohto miesta a svojím ďalším kinematografickým životom pomáha priniesť nádej na zmenu. V roku 2018 dochádza k zrušeniu farmy, presunu vlastníctva pozemkov pod ňou na štát a pod správu Múzea romskej kultúry v Brne, ktorá má v pláne vrátiť miestu jeho pietu.



Cieľom tejto práce zo širšej perspektívy bolo vytvoriť kreatívny priestor pre čo najefektívnejší popis audiovizuálnych metód v etnografickom výskume. V úvodných kapitolách som naznačil jednotlivé perspektívy, predovšetkým antropologickú a fenomenologickú, z vymedzenia ktorých som sa pokúsil ustanoviť a diskutovať vybrané metodologické koncepcie pre súčasné smerovanie vizuálnej etnografie. Audiovizuálne projekty, ktoré sú súčasťou tejto práce, ilustrujú rôzne variabilné možnosti, ktorými je možné rozvíjať predpoklady vizuálnej etnografie. Špecifické vlastnosti jednotlivých terénnych podmienok vyžadujú neustálu a priebežnú adaptáciu a konfiguráciu takého metodologického aparátu, ktorý nám umožní odkrývať a zviditeľňovať rôzne kultúrne aspekty skúmaného fenoménu. Vizuálna antropológia vďaka svojej otvorenosti implementovala a inovovala nové efektívne nástroje, ktoré jej umožňujú pracovať so súčasnou multimediálnou, digitálnou a hybridnou povahou svojich objektov. Je inkubátorom vedeckého poznania, ktoré za predpokladu metodologickej transparentnosti môže ponúknuť nové a zaujímavé perspektívy odrážajúce kultúrne a spoločenské javy. Jednotlivé audiovizuálne štúdiá a príklady tejto dizertačnej práce jednoznačne potvrdzujú výhody interdisciplinárnej kooperácie, ktoré vzájomným prepájaním perspektív (umeleckej, antropologickej, aplikovanej atď. ) môžu obohacovať jednotlivé vedecké diskurzy. Fenomenologická perspektíva, z ktorej som v mnohých situáciách vychádzal zdôrazňovala zmyslové vnímanie a zažitú skúsenosť vlastného „Já“ ako aktívneho činiteľa audiovizuálneho etnografického výskumu, ktorý má v danom situovaní schopnosť senzitivnejšie pristupovať k objektu svojho štúdia. V komunikatívnej rovine takto zadefinovaného rovnocenného a rešpektujúceho vzťahu je z mojej subjektívnej pozície nesmierne dôležitá otvorenosť vedeckého diskurzu, umožňujúca interaktívne vstupovať aktérovi a spolupodieľať sa na vizuálno-antropologickej interpretácií.

## CONCLUSION

The aim of this work from a broader perspective was to create a creative space for the most effective description of audiovisual methods in ethnographic research. In the introductory chapters I pointed out individual perspectives, especially anthropological and phenomenological, from the definitions I tried to define and discuss selected methodological concepts for the current direction of visual ethnography. Audiovisual projects, which are part of this work, illustrate various possibilities through which are possible to develop the assumptions of visual ethnography. The specific characteristics of individual field conditions require the constant and continuous adaptation and configuration of such a methodological apparatus that will enable us to uncover and visualize the various cultural aspects of the phenomenon under investigation. Through its openness, visual anthropology has implemented and innovated new effective tools that enable it to work with the current multimedia, digital and hybrid nature of its objects. It is an incubator of scientific knowledge that, under methodological transparency, can offer new and interesting perspectives reflecting cultural and social phenomena. Individual audiovisual studies and examples of this dissertation unequivocally confirm the benefits of interdisciplinary co-operation, which, by mutually switching perspectives (artistic, anthropological, applied, etc.), can enrich individual scientific discourse. Phenomenological Perspective, from which I came out in many situations, emphasized the sensory perception and the experience of my own "self" as an active actor of the audiovisual ethnographic research, which has the ability to much more gentle approach the object of its study. In the communicative level of this defined and respectful relationship, the openness of the scientific discourse, which enables the participant to interact and participate in visual-anthropological interpretation, is extremely important from my subjective position.

## VÝBEROVÁ FILMOGRAFIA

**ČESKÝ ŽURNÁL: HRANICE PRÁCE** (Apolena Rychlíková, Česko, 2017)

**DRUHÝ ŽIVOT DŘEVA** (Václav Kadrnka, Česko, 2009)

**HRANICA** (Jaroslav Vojtek, Slovensko, 2009)

**KAPELA** (Ladislav Kaboš, Slovensko a Česko, 2018)

**MUCHOVCI** (Martin Slivka, Slovensko, 1988)

**NĚKOLIK LET** (Martina Malinová, Česko, 2014)

**PETRŽALKA IDENTITY** (Juraj Chlpík, Slovensko, 2010)

**SVĚT PODLE DALIBORKA** (Vít Klusák, Česko, 2017)

**SLEPÝ GULLIVER** (Martin Ryšavý, Česko, 2016)

**ŠMEJDI** (Silvie Dymáková, Česko, 2013)

**THE IRON MINISTRY** (J.P. Sniadecki, USA, 2014)

**ŤAŽKÁ DUŠA** (Marek Šulík, Slovensko, 2017)

**UNSERE AFRIKAREISE** (Peter Kubelka, Rakúsko, 1966)

## BIBLIOGRAFIA

- ADAIR, J. / WORTH, S. (1972): *Through Navajo eyes: An exploration of film communication and anthropology*. Bloomington: Indiana University Press.
- BANKS, M. / MORPHY, H. eds. (1997): *Rethinking visual anthropology*. Yale: Yale University Press.
- BANKS, M. (2001): *Visual methods in social research*. London: SAGE Publications.
- BARBASH, I. / TAYLOR, L. (1997): *Crosscultural filmmaking: A handbook for making documentary and ethnographic films and videos*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- BERGER, J. (2016): *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint.
- BURZOVÁ, P. / HIRT, T. / LUPTÁK, L. (2015): *Vizuální antropologie: Klíčové studie a texty*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni.
- CASETTI, F. (2008): *Filmové teórie 1945 - 1990*. Praha: AMU.
- CLIFFORD, J./ MARCUS, G. E., eds. (1986). *Writing culture: The poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- CRAWFORD, P./POSTMA, M. eds. (2009): *Reflecting visual ethnography: using the camera in anthropological research*. Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.
- ČAPEK, J. (2012): *Maurice Merleau-Ponty. Myslet podle vnímání*. Praha: Filosofia – nakladatelství Filosofického ústavu AV ČR, v.v.i.
- ČESÁLKOVÁ, L. ed. (2014): *Generace Jihlava*. Praha: Větrné mlýny, AMU.
- FLUSSER, V. (2013): *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra.
- GAUTHIER, G. (2004): *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU - MFDF Jihlava.
- GRIMSHAW (2001): *The Ethnographer's Eye. Ways of seeing in anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

GRIMSHAW, A. / RAVETZ, A. eds. (2005): *Visualizing anthropology*. Bristol: Intellect Books

GRIMSHAW, A. / RAVETZ, A. eds. (2009): *Observational cinema. Anthropology, film, and the Exploration of Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.

HINE, CH. (2001): *Virtual ethnography*. London: SAGE Publications.

HEIDER, K. G. (2006 [1976]): *Ethnographic film. Revised version*. Austin: University of Texas Press.

HOCKINGS, P. ed. (1974): *Principles of visual anthropology*. New York: Mouton de Gruyer.

INGOLD, T. (2011): *Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes*, *Social Anthropology*, 19: 313-317.

LOIZOS, P. (1993): *Innovation in ethnographic film: from innocence to self-consciousness; 1955-1985*. Chicago: The University of Chicago Press.

MACDOUGALL, D. (1998): *Transcultural cinema*. Princeton: Princeton University Press.

MACDOUGALL, D. (2006): *The Corporeal Image. Film, ethnography, and the senses*. Princeton: Princeton University Press.

MARCUS, G.E. / FISCHER, M.J. (1999). *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago. The University of Chicago Press.

MARION, J.S. / CROWDER, J.W. (2013): *Visual research: A concise introduction to think visually*. London: Bloomsbury Academic.

MERLEAU-PONTY, M. (2004): *Viditelné a neviditelné*. Praha: OIKOYMENH

MERLEAU-PONTY, M. (2013): *Fenomenologie vnímání*. Praha. OIKOYMENH

MIRZOEFF, N. (2019): *Jak vidět svět*. Praha: ARTMAP .

- NICHOLS, B. (2010): *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: NAMU a JSAF.
- PAPE, M. (1997): *A nikdo vám nebude věřit: Dokument o koncentračním táboře Lety u Písku*. Praha. G plus G.
- PETRÁŇ, T. (2011): *Ecce Homo: Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- PINK, S. (2006): *The Future of visual anthropology. Engaging the senses*. London: Routledge.
- PINK, S. (2007): *Doing visual ethnography. Images, media and representation in Research*. London: SAGE Publications.
- PINK, S. ed. (2009 [2007]): *Visual interventions: Applied visual anthropology*. Oxford: Berghahn Books.
- PINK, S. ed. (2012): *Advances in visual methodology*. London: SAGE Publications.
- PINK, S. ed. (2015 [2009]): *Doing Sensory Ethnography*. London: SAGE Publications.
- PINK, S. / HORST, H. / POSTILL, J. / HJORTH, L. / LEWIS, T. / TACCHI, J. (2016): *Digital ethnography. Principles and practice*. London: SAGE Publications.
- POLANSKY, P. (2014): *Tábor smrti Lety: Vyšetřování začíná (1992-1995)*. Praha. Antifašistická akce, Československá anarchistická federace, Institut kritických studií.
- PORYBNÁ, T./ ČENĚK, D. eds. (2011): *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*. Praha: Pavel Mervart.
- RUBY, J. (1975): *Is an ethnographic film a filmic ethnography?*, Studies in the anthropology of Visual Communication, Vol.2, (2): 104-111  
<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/is.html>» [přístupné online 20.03.2019]
- RUBY, J. (2000): *Picturing culture. Explorations of film and anthropology*. Chicago. Chicago University Press.
- RUSSEL, C. (2003): *Experimental ethnography: The Work of film in the age of video*. Durham: Duke University Press.

SOUKUP, V. (2005): *Dějiny antropologie*. Praha: Karolinum.

TAYLOR, L. ed. (1994): *Visualizing theory: Selected essays from V.A.R. 1990-1994*. London: Routledge.

TŘEŠTÍKOVÁ, H. / TŘEŠTÍK, M. (2015): *Časosběrný dokumentární film*. Praha: Akademie múzických umění.

SCHNEIDER, A. / WRIGHT, Ch. eds. (2010): *Between art and anthropology. Contemporary ethnographic practise*. London: Bloomsbury Publishing Plc

SCHNEIDER, A. / PASQUALINO eds. (2014): *Experimental film and anthropology*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

SIKORA, S. (2012): *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*. Warszawa: Wydawnictwo DiG.