

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Katedra teorie kultury (kulturologie)

Tereza Porybná

**Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a  
audiovizuálních reprezentací domorodých kultur**

**A cultural studies perspective on the evolution of visual  
and audiovisual representations of indigeneous cultures**

Teze k disertační práci

Vedoucí práce – doc. PhDr. Martin Matějů

2012

## ***Zaměření práce a volba tématu***

V posledních třiceti letech vzrůstá množství filmů a videí produkovaných původními národy<sup>1</sup> v různých částech světa. Domorodí filmaři vytvářejí své vlastní audiovizuální kulturní reprezentace, které upevňují jejich kulturní identitu a narušují zažitá stereotypy. Kultury původních národů byly totiž už od prvních zámořských objevů vnímány „západní“ společností jako „primitivnější“ a „křehčí“, odsouzené k postupnému zániku. Rozvoj domorodých kinematografií a médií je tak jednou z odpovědí na dezinterpretace způsobu života marginalizovaných skupin. Zároveň však není možné domorodá média reflektovat bez ohledu na historii a vývoj audiovizuálních reprezentací vytvářených umělci a vědci z jiných kulturních okruhů. Tyto obsahy totiž na sebe v současnosti vzájemně reagují a ovlivňují se.

Mě osobně přivedla k teoretickým úvahám na toto téma desetiletá zkušenost s dramaturgií lidskoprávních filmových festivalů ve střední a východní Evropě a produkce dokumentárního filmu v Etiopii. Díky přímé konfrontaci s rozdílnými účinky filmových obsahů v různých sociokulturních kontextech jsem si uvědomila, že je důležité roli audiovizuálních médií v mezikulturním kontaktu otevřít k diskusi i na akademické rovině. Rovněž se domnívám, že pro společenské vědy, a kulturologii zejména, je důležité proměnu vizuálního sdělování kulturních hodnot sledovat. Fotografie, filmy a videa totiž nabízejí jakousi virtuální možnost účasti na způsobu života „druhých“. Nepodávají sice přesnou objektivní explikaci, ale mohou dodat smysl určitým praktikám a postojům, a otevřít tak možnost *porozumění* druhému v duchu humanismu a sociologické filozofie Maxe Webera (Durozoi & Russel, 1994, str. 228).

## ***Cíl práce***

Touto prací usiluji především o přehledné zasazení tématu **audiovizuálních reprezentací původních kultur do kontextu kulturologie**. Právě kulturologický přístup je díky svému mezioborovému přesahu vhodný k pochopení komplexního významu vizuálních kulturních reprezentací, které jsou jak kulturními artefakty, tak kulturními interpretacemi a mají dopad stejně tak umělecký, jako vědecký a politický.

---

<sup>1</sup> Termín „původní národ“ používám v této práci v souladu s definicí Mezinárodní organizace pro práci (ILO), která v *Konvenci 169* z roku 1989 definuje původní národy takto: „*Lidé z kmenových komunit v nezávislých státech, jejichž sociální, kulturní a ekonomické podmínky je odlišují od ostatní populace a jejichž status je regulován částečně nebo plně vlastními zvyklostmi a tradicemi či vlastními zákony a pravidly. ... Lidé, kteří jsou považováni za domorodé vzhledem ke svému původu, který je odlišuje od ostatní populace žijící v daném státu nebo geografickému regionu, kam stát náleží či náležel v době, kdy došlo k jeho zabránění nebo kolonizaci či zavedení současných státních hranic, a kteří si bez ohledu na svůj právní status zachovávají některé nebo všechny své sociální, ekonomické, kulturní a politické instituce.*“ Obdobnou definici nabízí i Faye Ginsburg, která definuje původní národy jako „*původní obyvatelé později kolonizovaných nebo obsazených území. Tito lidé tvoří 5 % světové populace a snaží se udržet si svou identitu a územní nároky v rámci národních států*“ (Ginsburg, F., Abu-Lughod, L., & Larkin, B., 2002, str. 25). Termín „původní národ“ místy nahrazuji slovními spojeními „domorodí obyvatelé“ nebo „původní obyvatelé“.

Záměrem této práce je také vytvořit přehled vývoje audiovizuálních reprezentací původních kultur a přispět k orientaci v širokém spektru filmů a videí souvisejících s tímto tématem. Soustředím se zejména na oblast Severní Ameriky a západní Evropy, neboť v těchto oblastech je produkce nejvýraznější. Záměrně se věnuji především etnografickým<sup>2</sup> a dokumentárním filmům – jednak za účelem zúžení široké škály audiovizuálních reprezentací, jednak proto, že vznikají v reálných kontextech a s reálnými protagonisty. Pro lepší pochopení významu současné tvorby domorodých filmařů je nutné si připomenout historický a sociokulturní vývoj, který tomuto stavu předcházel. Značnou pozornost proto věnuji propojení audiovizuálních reprezentací kultur s dobovými ideologickými a politickými představami a vztahu audiovizuálních reprezentací a společenských věd (zejména antropologie), neboť mnohé významné obrazy původních kultur byly vytvořeny právě vědci nebo ve spolupráci s nimi. Zabývám se též vztahem mezi etnografickým filmem a estetikou současných domorodých filmových tvůrců. Mým dílčím záměrem je také ukázat na příkladu aljašských domorodých etnik, konkrétně Jupiků a Inupiatů, jak mohou fotografie, filmy a videa přispět ke komunikaci kulturní identity směrem dovnitř i navenek.

Specifickým cílem bylo zodpovězení následujících otázek hypotetického charakteru:

- 1) Jakým způsobem byly audiovizuální reprezentace kultur původních národů ovlivněny dobovými ideologickými, vědeckými a politickými představami; a jak se v závislosti na vývoji sociokulturního kontextu měnila pozice „druhého“ v těchto reprezentacích.
- 2) Zda a jakým způsobem je domorodá audiovizuální tvorba ovlivněna dřívějšími audiovizuálními reprezentacemi.
- 3) Zda a jak je domorodá tvorba aljašských Jupiků a Inupiatů využívána k obnově kulturní paměti a upevnění identity původních národů.

## ***Metodologie***

Teoretickým zázemím mého výzkumu je především kulturologie, filmová věda a vizuální a kulturní antropologie. K tématu jsem se snažila přistoupit interdisciplinárně, neboť vizuální reprezentace se tak či onak týkají všech společenskovedních oborů. Opírám se také o postmoderní kulturní kritiku, jak je prezentována v dílech Michela Foucaulta, Stuarta Halla a Jamese Clifforda.

Velkou část dat týkajících se historie etnografického filmu a fotografie jsem shromáždila během roční postgraduální stáže v USA, v Centru pro studium filmu na Harvardské univerzitě v USA (Harvard University Film Study Center). Zde jsem kromě zhlédnutí desítek filmů a nastudování literatury a teorie měla možnost se setkat a diskutovat s předními znalci témat mé práce: Lucienem Taylorem, Stéphanem Bretonem, Stevenem Feldem, Davidem MacDougalem a dalšími.

---

<sup>2</sup> V této práci označuji za etnografické ty filmy, jejichž záměrem je přiblížit jiné kultuře život a kulturu domorodých obyvatel v dané oblasti.

Mé úvahy o domorodé audiovizuální tvorbě vycházejí jednak ze studia relevantních článků a textů (přičemž mě významně ovlivnily texty Faye Ginsburgové), jednak z informací nasbíraných během mého dva a půl měsíce trvajících pobytu na Aljašce. Tuto geografickou oblast jsem si vybrala proto, že audiovizuální reprezentace této kultury, které vytvořili vnější pozorovatelé v uplynulých desetiletích, jsou dnes aljašskými původními obyvateli často používány ke znovunavázání vztahu k minulosti a sehrávají podstatnou roli při zachování kulturní paměti. A také z toho důvodu, že domorodá kinematografie aljašských Jupiků a Inupiatů není v akademických kruzích příliš dobře zmapována.

Většinu zmiňovaných filmů aljašských tvůrců jsem zhlédla a studovala ve sbírkách Alaska Moving Image Preservation Association v Anchorage a v archivu Fairbanks University. Měsíc jsem strávila ve městě Bethel a spolupracovala s místní rozhlasovou a televizní stanicí KYUK. Absolvovala jsem rozhovory s desítkami mediálních a kulturních aktivistů, například se známým vypravěčem a reportérem Johnem Activem nebo režisérkou Rachel Naninaaq Edwardsonovou. Rozhovory uskutečněné během pobytu na Aljašce jsou v tomto textu používány jako východisko pro práci s dalšími zdroji – filmy a odbornými texty – a pro potvrzení a doplnění faktů z těchto zdrojů.

V práci užívám standardizované české termíny pro názvy etnických skupin. Názvy filmů a dalších zmiňovaných děl jsou uváděny v originále a český překlad je uveden v závorce. Pokud ovšem existuje zavedený český překlad, uvádím název díla pouze v češtině. Odborné termíny jsou vysvětleny buď přímo v textu, nebo v poznámkách pod čarou. Práce je doplněna o ilustrace a fotografie z filmů a videí, které jsou pro svou přímou spjatost s obsahem práce uváděny přímo v textu. Jsou číslovány vždy podle čísla dané kapitoly a pořadí uvedení v textu.

### ***Struktura práce***

Tato práce je členěna do pěti kapitol, které na sebe tematicky a chronologicky navazují, ale mohou být čteny i jako samostatné celky. Chronologická struktura práce mapuje proměny audiovizuálních reprezentací původních národů od rané modernity do 21. století. Tematická struktura se odráží v popisu proměny vztahu „my“ a „druzí“.

Kapitola nazvaná ***Vizuální reprezentace původních národů před rozšířením filmu a fotografie*** přibližuje historický a sociokulturní kontext raných etnografických zobrazení. Věnuji se zde vědeckému i laickému zájmu novověké a moderní společnosti o domorodé populace. Tento zájem byl motivován mimo jiné potřebou nějakým způsobem uchopit a klasifikovat „druhé“. Právě v této době lze nalézt kořeny jistých stereotypních zobrazení, praktik a ideologií, které se dodnes objevují zejména v cestopisných a etnografických filmech a vůči kterým se domorodé kinematografie vyhrazují. Vzdálené kultury byly hojně zobrazovány dávno před vynálezem fotografie a filmu, přičemž

zdůraznění odlišností a „nedokonalostí“ „druhého“ mělo utvrzovat nadřazenost jedné kultury nad druhou. Tato tendence není zdaleka jen výsadou euroamerického kulturního kontextu. Etnocentrické tendence považující kulturní rozdíly za odchylky od optimálního stavu nebo dokonce anomálie byly paralelně doprovázeny představami o „druhém“ jakožto čistší, ušlechtlejší verzi nás samých. V ilustracích či literárních popisech pak byl tento pozitivní stereotyp naplněn zdůrazňováním přirozené vznešenosti, krásy a jednoduchosti života domorodých obyvatel. „Mýtus ušlechtilého divocha“ (Budil, 2003, str. 65) byl silný zejména v novověku v souvislosti s námořními plavbami a „objevováním“ nových kontinentů. Otevření nových geografických území do nich umožňovalo symbolicky umístit i imaginární prostor ztraceného ráje, po němž část novověké společnosti toužila. S rozvojem koloniálních držav, rychlým vývojem moderních technologií a orientací společenských věd na evolucionistická schémata se přístup k domorodým kulturám racionalizoval a domorodá těla byla využívána jako důkazy evolučních a rasových teorií.

Exhibice domorodců byly až do první poloviny 20. století součástí populárních zábav, muzejních expozic, zoologických zahrad a světových výstav. Zejména v případě zoologických zahrad a světových výstav bylo velice patrné, že domorodé kultury jsou považovány za nižší vývojový stupeň lidstva, neboť byly kladeny buď na roveň zvířatům, nebo do přímého protikladu k technologickým výtvarným modernitám. Ostatně i v muzeích byly často sbírky týkající se původních národů umístěny do přírodovědeckých oddělení. Tento pohled byl umožněn z velké části také proto, že již v 19. století byla věda téměř synonymem kultury, nikoli jen jednou z jejích součástí (Petříček, 2009).

V druhé kapitole, nazvané *Antropologie a fotografie*, se podrobně věnují využití fotografie v antropologickém výzkumu, a to především na počátku 20. století. Jedním z dalších diskutovaných problémů je otázka, o čem vlastně fotografie původních kultur vypovídají, neboť „*i ta nejtriviálnější fotografie svědčí – kromě explicitních záměrů fotografa – o systému schémat vnímání, myšlení a hodnot společných celé skupině*“ (Bourdieu, 1991, str. 131). Fotografie byla totiž krátce po svém vynálezu považována za objektivní důkaz skutečnosti, a proto byla na přelomu 19. a 20. století často využívána ve společenských vědách. I když byly mnohé fotografie exotických kultur pořízeny cestovateli a amatéry, byly také využívány společenskými vědci zejména pro účely evoluční klasifikace kultur. Tato tendence je výrazně manifestována v množství typologických fotografických projektů, které vznikaly napříč společenskými a přírodními vědami s cílem klasifikovat fyzické odlišnosti a vysvětlit jimi odlišnosti kulturní.

U antropometrických a typologických fotografií platilo nepsané pravidlo evolučního diskurzu, že v případě domorodých etnik je fotografovaný jedinec vždy typickým, zaměnitelným zástupcem společnosti, jíž je členem. Těla těchto jedinců, žen i mužů, byla měřena a posléze srovnávána s těly na jiných fotografiích. Z dnešního pohledu zaujmou rané etnografické fotografie ponejvíce svou strnulostí. Ta byla dána jednak dostupnou technologií, jednak vědeckým účelem fotografií.

Dlouhá doba expozice vyžadovala spíše nainstalované pózy než nahodilé momentky. Fotografovaný objekt musel před fotoaparátem setrvat dlouhou dobu, než se podařilo fotografii dokončit.

Způsob reprezentace domorodých kultur dále výrazně ovlivnil koncept „mizející rasy“, který předpokládal, že svět se postupně omezí na západní civilizaci. Tento přístup je patrný v mnohých fotografických cyklech – například v opusu *The North American Indian (Severoamerický indián)* Edwarda S. Curtise (Curtis, 2002) nebo ve fotografiích Franze Boase. Obě tato díla se vyznačují obdivem k zobrazovaným kulturám, zároveň však svým nostalgickým nádechem předem předpokládají brzký zánik zobrazovaných kulturních praktik. Představa, že domorodé kultury brzy zaniknou, se promítla i do antropologického bádání ve formě tzv. *salvage anthropology* (záchranné antropologie) (Atkinson, 2001, str. 306). Záchranná antropologie byla velkou motivací pro vytváření dalších a dalších snímků a frenetického sbírání kulturních artefaktů pro budoucnost a vědecké účely. Podle Jamese Clifforda byl jedním z morálních problémů záchranné antropologie předpoklad, že takzvané mizející kultury byly slabé a chtěly i potřebovaly být reprezentovány někým zvnějšku (Clifford, 1986, str. 113). Takový zprostředkovatel pak měl právo určovat autentické kulturní prvky hodné záznamu.

Etnografická fotografie byla využívána i pro populární a komerční účely. V roce 1896 začal tištěné fotografie používat prestižní přírodovědecký časopis *National Geographic*. Etnografická fotografie se tu ocitla na pomezí ekonomického využití, zábavy a vědy. Zobrazení domorodých populací na ostrých a jasně čitelných fotografiích dodávala textům v časopise aktuálnost a věrohodnost. Vydavatelé využívali divácké zvědavosti a nabízeli jim pro potěšení obrazy polonahých žen či zvláštních obřadů. Tento přístup v mnohém předznamenal populární využití etnografické fotografie v současnosti, i když samozřejmě vývoj technologií i estetických norem vnesl do komerčních etnografických fotografií mnohem více pohybu, barev a spontánních momentů na úkor statických póz.

Rozšířené přijetí doktríny kulturního relativismu a tragédie první a druhé světové války během pár desetiletí zpochybnily evolucionistická kulturní schémata. Antropometrická fotografie se sice nadále vyskytovala, ovšem v mnohem omezenější míře. Od 20. let 20. století zahrnovaly antropologické fotografie a filmy z terénu obvykle mnohem více kulturního kontextu, pozornost se nesoustředila tolik na fyzické odlišnosti. Za ojedinělý příspěvek v oblasti vizuální antropologie bývá považovaná rozsáhlá fotografická studie *Balinese Character: A Photographic Analysis (Balinéska povaha: fotografická analýza)* (Bateson & Mead, 1942), kterou v letech 1936–1939 vytvořili Gregory Bateson a Margaret Mead na Bali. Prostřednictvím fotografií se pokoušeli mimo jiné zjistit, jak rodiče vychovávají děti a jak jsou děti vpravovány do tamní kultury.

Využití fotografie jako metody i předmětu antropologického výzkumu bylo oživeno v 90. letech 20. století. Antropologové John a Malcolm Collierovi například zdůrazňovali roli fotografie jako metody

sběru dat v terénu kvůli její schopnosti zaznamenat materiální kulturu a fyziognomii sociálních interakcí. Zároveň doporučovali používat fotografie během etnografických rozhovorů jako nástroj k rozproudění diskuse – tzv. foto-elicítace (Collier & Collier, 1999, str. 99). Fotografie (jakož i ostatní audiovizuální média) se také stala prvkem sociálně angažovaných vědeckých projektů, kdy je proces fotografování využit jako politický a sociální prostředek pro dialog a řešení problémů útisku, chudoby a negramotnosti (Siostrzonek, 2011, str. 72).

Třetí kapitola, nazvaná *Reprezentace „druhých“ v etnografických filmech*, je věnována filmovým reprezentacím původních národů, se zaměřením na etnografický a dokumentární film. Jsou v ní předneseny argumenty, proč si myslím, že využití filmu/video v kulturologickém bádání může přinést zajímavé vhledy, které psané texty nebo analýzy zprostředkovat nemohou. Etnografický film znamená – zjednodušeně řečeno – nehraný filmový materiál získaný díky zúčastněnému pozorování autora, přinášející poznání o místní kultuře členům kultury jiné. Tato snaha transformovat „neznámé ve známé“ byla po desetiletí totožná s cílem západní vědy vůbec. Přesvědčení, že dokumentární a etnografické filmy jsou pravdivými otisky reality, je však dnes již překonané. Proto tato práce nahlíží na etnografické filmové projekty především jako na subjektivní konstrukty, které však zajímavým způsobem reflektují mezikulturní setkání.

Audiovizuální reprezentace původních národů se od okamžiku rozšíření filmového průmyslu objevovaly jako komická složka filmových úvodníků před hlavním programem. V roce 1916 brazilský režisér Thomas Reis natočil snímek o rituálních slavnostech kmene Bororo *Rituaes e Festas Borôro* (*Rituály a slavnosti kmene Bororo*) (Reis, 1916). Francouzský antropolog a filmař Marc-Henri Piault jej označuje za vůbec první etnografický film (Piault, 2010, str. 37). Od 20. let 20. století začaly být také výrazně oblíbené cestopisné a hrané filmy odehrávající se v exotických lokalitách. Jejich popularitu předznamenal úspěch filmu *Nanuk, člověk primitivní* (Flaherty, 1922), který ožívuje koncept ušlechtilého divocha a který je dodnes (byť s výhradami) považován za zásadní etnografický film.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> V této práci jsou pojmem „etnografický film“ označeny filmy a videa o etnických skupinách natočené členem nebo členy jiné etnické skupiny, které mají ambici podat obraz života a kultury tohoto etnika založený na reálných faktech. V odborné literatuře se vyskytují desítky definic etnografického filmu, z nichž některé uvedu ve čtvrté kapitole této práce. V nejširším pojetí zahrnuje tento pojem vědecké etnografické filmy (natočené primárně pro akademické účely), dokumentární filmy s etnografickým obsahem, televizní etnografické filmy, vzdělávací filmy a hrané filmy, které jsou využívány k reprezentaci etnografických znalostí (Pink, 2007, str. 169). V textu dále užívám pojem „dokumentární film“, kterým označuji filmy a videa prezentované jako „nefikční“ záznamy reality, které obvykle chtějí podat věrohodné svědectví o určité skutečnosti. Na rozdíl od zpravodajství a publicistiky hraje u dokumentárních filmů důležitou roli tvůrčí vize a osobní pohled autora (Bordwell & Thompson, 2011, str. 452). Za subžánr dokumentárního filmu lze považovat některé etnografické filmy a dále i přírodovědné nebo sociologické dokumentární filmy. Sociologické dokumentární filmy se pokoušejí popisovat společenské podmínky, jevy a problémy trvalejší existence a významu. Jejich témata se

Zatímco v populárních cestopisech, hraných filmech, turistických promo videích apod. se dosud objevují zjednodušující stereotypy vyplývající z evolucionistických schémat, seriózní vědecké a dokumentaristické projekty zaznamenaly mnohem kritičtější vývoj. Zásadní přelom nastal zejména v 60. letech 20. století, kdy začalo docházet k postupné proměně etnografického a dokumentárního filmu. Filmaři a společenští vědci (Jean Rouch, Timothy Asch, David MacDougall, Trinh T. Minh-ha) se tázali po pravé funkci tohoto žánru, co vlastně má sdělovat a v neposlední řadě, kdo to má sdělovat. V kontextu společenských věd zabývajících se lidskou kulturou se hojně diskutovalo o oprávněném či neoprávněném postavení vědce, který nahlíží na jiné kultury skrze prizma intelektuálních konstrukcí své vlastní společnosti. V této diskusi zazníval i požadavek dávat větší prostor v interpretaci samotným kulturám a jejich vidění sebe samých. V etnografickém filmu přestával znít do té doby běžný vysvětlující komentář, jenž byl s rozvojem filmového zvuku doplněn či zcela nahrazen otitulkovaným projevem domorodců. V některých etnografických filmech zůstal komentář zachován, ale byl improvizovaně vyprávěn samotnými aktéry filmu. Společenské vědy i filmová ztvárnění původních národů dále ovlivnil reflexivní přístup ke zkoumání kultury. Na konci 20. a na počátku 21. století tak stále častěji vznikají audiovizuální projekty otevřeně konfrontující subjektivitu filmaře s realitou „druhého“. Je také poměrně časté, že se filmaři/umělci/badatelé dále angažují v životě komunit, které natáčejí (například John Marshall).

Čtvrtá kapitola *Využití audiovizuálních médií domorodými společnostmi* popisuje filmovou tvorbu a videotvorbu zkoumaných původních národů, a to zejména v Americe a v Austrálii. Rozhodujícím momentem, který je často zmiňován, jsou v případě domorodé tvorby 70. léta 20. století. Právě tehdy začaly být vlivem dekolonizace a změn společenského nastavení více prosazovány politické a územní požadavky původních národů. Často právě v návaznosti na politickou angažovanost pak začali domorodí tvůrci produkovat vlastní vizuální obrazy své kultury. Díky levným, jednoduchým a dostupným audiovizuálním technologiím se stala domorodá média a domorodé kinematografie součástí kulturně-politické komunikace. Domorodá audiovizuální sebereprezentace nejen slouží k prezentaci navenek, ale má i významnou úlohu při definování a ožívování charakteristických prvků dané kultury. Faye Ginsburg dokonce považuje propojení domorodých médií s širším procesem etnické revitalizace za jejich základní charakteristiku (Ginsburg, 1991, str. 98). Z tohoto důvodu se v rámci čtvrté kapitoly zabývám i definicí pojmů identita, etnicita a revitalizace.

Aby mohly domorodé komunity začít audiovizuální materiály produkovat ve větší míře, bylo zapotřebí různých vzdělávacích seminářů a finančních programů na podporu těchto aktivit. Profesionální průprava filmařů měla iniciovat a rozvinout využívání kinematografie jako nástroje etnické a kulturní identifikace a zajistit možnost hledání vlastního specifického a srozumitelného

---

vztahují primárně k současné moderní společnosti. Stejně definice jako u etnografického, dokumentárního a sociologického filmu platí v rámci této práce i pro fotografii.



vyjádření pro populace dosud odkázané do role diváků cizích filmů (Petráň, 2011, str. 210). Řada takových projektů byla (a je) financována vládami příslušných zemí. Domorodou filmovou tvorbu a videotvorbu podporovaly v rámci vládní kulturní politiky například země Střední a Jižní Ameriky (Mexiko, Bolívie, Brazílie), velice intenzivně pak Austrálie a Kanada. O rozvoj domorodých a leckdy i národních kinematografií v bývalých koloniích se zasazovali mnozí západní antropologové a filmaři. V Brazílii založil v roce 1987 Vincent Carelli iniciativu *Vídeo nas Aldeias – VNA* (Video ve vesnicích), jejímž prostřednictvím učí natáčet videa amazonské kmeny. Faye Ginsburg zase výrazně pomohla rozvoji inuitské filmové společnosti *Igloodik Isuma Productions*. Na námitky kulturních puristů o destruktivním vlivu audiovizuálních médií na domorodé populace a tradiční domorodou estetiku lze argumentovat tím, že mnohé z těchto populací se naopak hrdě hlásí ke své schopnosti inovace a integrace technologií přicházejících zvenčí, neboť tyto schopnosti přispěly v dřívějších dobách k přežití skupin v těžkých podmínkách (Faris, 1993, str. 12–13). Možnost vytvářet vlastní autonomní kulturní obrazy také narušila a narušuje hegemonii západní mediální produkce a zpochybnila předpoklad o nevyhnutelném zániku původních kultur v globální společnosti (Michaels in: Leuthold, 2001, str. 55).

Témata domorodých dokumentárních filmů a videí jsou podobná tématům etnografických filmů zmíněných v této práci: záznam tradic, mytologie a způsobu života, vztah k jazyku a tradičnímu území. Opakují se také určité stereotypy, jako například glorifikace života před kontaktem s „bílou“ civilizací (neboli hledání ztraceného ráje). Zejména rané etnografické fotografie a filmy jsou často využívány jako prostředek doplnění kulturní paměti, která byla narušena v důsledku asimilace do většinové společnosti. Dokumenty natočené vnějšími pozorovateli tak dostávají v rukou domorodých tvůrců a aktivistů nový význam, stávají se cenným zdrojem znalostí o tradicích a historii a nástrojem vyvolání vzpomínek starších. V některých případech domorodým skupinám naopak nevyhovuje šíření reprezentací jejich rituálů a vědění vytvořených pro vnější pozorovatele; například snímky Baldwina Spencera z let 1901–1912 se na žádost členů kmene Arrernte úplně přestaly půjčovat z archivu (Griffiths, 2002, str. 322). Etnografické filmy a fotografie jsou také recyklovány a dekonstruovány, jako ve snímku *Ritual Clowns (Rituální šašci)* (Masayeva, 1988). Hopijský filmař Victor Masayeva v něm kombinuje archivní materiál, animaci a hrané pasáže, v nichž například nechá malé hopijské děti číst úryvky antropologických textů v obklopení posvátných šaškovských figur. Skrze humor a parodii relativizuje dřívější interpretace tradic a zároveň se s nimi sebeironicky vyrovnává.

Přehled dokumentárních filmů a videoprojektů produkovaných domorodými tvůrci v USA, Kanadě, Austrálii a dalších zemích ukazuje, že navzdory finančním a distribučním omezením se obsahová i formální stránka domorodé produkce velice rychle rozvíjí a vzdaluje tradičním stereotypům a formám vyprávění. Témata se rozšířila zejména o mezigenerační problémy a rozpolcenost mladých lidí mezi tradicí a moderním světem. Formy domorodé audiovizuální produkce jsou taktéž velmi různorodé:

vyloženě aktivistická videa, dokumentární, experimentální a hrané filmy, hudební videa a animace. Domorodá audiovizuální produkce je primárně určena domorodým lidem. Projekce organizované v rámci komunity tudíž nadále tvoří podstatnou součást domorodých mediálních aktivit, kdy se ve třídách, na slavnostech nebo při setkáních s vládními zástupci promítají filmy o politických, lidskoprávních a kmenových otázkách, které by bez ilustrace jinak bylo obtížné adresovat. Ovšem domorodá tvorba dnes cirkuluje i z těch nejdlehlších lokalit prostřednictvím satelitního vysílání nebo internetových portálů jako Native Networks (zaštitěného Smithsonian Museum of the American Indian), australského Change Media nebo inuitské Isuma TV. Dalším distribučním kanálem jsou muzea moderního umění, galerie a hlavně festivaly. Již v roce 1979 vznikl první festival domorodé kinematografie – Native American Film and Video Festival, v současnosti jich existují desítky. Speciální pozornost domorodé audiovizuální produkci věnuje každoročně i Sundance Film Festival, kde prostřednictvím platformy Native Forum mohou domorodí autoři získat dotace na své projekty, prezentovat své filmy a navazovat kontakty.

V poslední kapitole *Filmy a videa v kultuře aljašských Jupiků a Inupiatů* je popisována audiovizuální tvorba původních obyvatel Aljašky. Na základě podrobné analýzy verifikují hypotézu, že audiovizuální média jsou v rukou domorodých aljašských tvůrců skutečně využívána jako nástroj k obnově kulturní paměti a identity a představují možnost autentické seberealizace v globálním světě. Významnou motivací domorodých filmových tvůrců je potřeba vypořádat se s některými negativními stereotypy a nutnost nahradit je komplexnějším obrazem své kultury a historie. Součástí tohoto procesu je i dialog v rámci jednotlivých komunit o tom, co vlastně tento kulturní obraz má nebo nemá obsahovat. Konkrétním výsledkem tohoto dlouhodobého dialogu v rámci komunity jsou dokumentární filmy produkované jupickou televizní stanicí KYUK.

Zejména participační videoprojekty, které natáčejí ve spolupráci s profesionálními filmaři přímo členové komunity, ukazují, že kromě vnějších stereotypů narážejí domorodí tvůrci na své vlastní kulturní autostereotypy. Zažitá přesvědčení leckdy zjednodušují nebo zkreslují stávající situaci a kulturní identitu současných kmenových příslušníků. Veřejné projekce kolektivně vytvořených filmů pak přispívají k potřebné diskusi o kulturních autostereotypech i k důležitému mezigeneračnímu sdílení zkušeností a znalostí. Tyto projekty vznikají buď na základě iniciativ vzdělávacích institucí (například Pratt Museum ve městě Homer), nebo nezávislých umělců (například inupiacké režisérky Rachel Naninaaq Edwardson).

Z formálního hlediska lze tedy domorodou aljašskou audiovizuální tvorbu rozdělit na televizní projekty, autorské filmy, výzkumné projekty využívající film a video a participační videoprojekty. Ve všech těchto formách se odráží několik základních tematických okruhů:

1. Úsilí o zachování tradic a jazyka (návaznost na vypravěčskou tradici, respekt ke starším, tance, jazyk, hudba)
2. Urbanizace a modernizace (prozkoumání měnících se rodinných vztahů a genderových rolí, tabuizované společenské problémy jako závislosti, domácí násilí a nezaměstnanost)
3. Silný vztah k tradičnímu území a zemi/přírodě jako takové (konflikty s vládními strukturami, klimatické změny)
4. Vyrovnaní se s minulostí (kulturní kontakt s „bílymi“, vliv západních reprezentací na autostereotypy a heterostereotypy)

Původní filmová tvorba a videotvorba aljašských Jupiků a Inupiatů téměř není – s výjimkou hraných filmů inupiackého filmaře Andrewa Okpeahy MacLeana – distribuována mimo aljašský kontext (na rozdíl od audiovizuální produkce kanadských Inuitů). Jedním z důvodů je i velice lokální charakter většiny těchto dokumentárních filmů a videí, které kladou větší důraz na kulturní oživení a vzdělávání mladé generace než na obecnější témata a vizuální působivost.

**Závěr** této disertační práce ukazuje, že audiovizuální média hrála a hrají významnou roli při vytváření kulturních autostereotypů a heterostereotypů o původních národech, ale zároveň mají velký potenciál k obohacení kulturní paměti a kulturního dědictví těchto skupin a zachycují zcela jedinečně proces kulturní změny. Jsou tak jednou z podstatných částí mozaiky, ze které si kulturolog skládá obraz současného světa a jeho kulturní diverzity.

## ***Vybraná bibliografie a filmografie:***

- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Asch, T., & Chagnon, N. (1971). *The Ax Fight (Boj se sekerou)*.
- Barbash, I., & Taylor, L. (1997). *Cross-Cultural Filmmaking: A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, R. (1994). *Světlá komora: vysvětlivka k fotografii*. Bratislava: Archa.
- Bateson, G., & Mead, M. (1942). *Balinese Charakter: A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences.
- Bordwell, D., & Thomson, K. (2011). *Umění filmu. Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- Bourdieu, P. (1991). *Towards a Sociology of Photography*. In: Visual Anthropology Review. No. 7, str. 131–132.
- Budil, I. T. (2003). *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha: Triton.
- Clifford, J. (1986). *On Ethnographic Allegory*. In: G. Marcus & J. Clifford, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (str. 98–122). Berkeley: University of California Press.
- Clifford, J. (2004). *Looking Several Ways: Anthropology and Native Heritage in Alaska*. In: Current Anthropology. February, Vol. 45, No. 1, str. 5–31.
- Collier, J., & Collier, M. (1999). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Curtis, S. E. (2002). *The North American Indian*. Köln: Taschen.
- Daley, P. J., & James, B. A. (2004). *Cultural Politics and the Mass Media: Alaska Native Voices*. Chicago: University of Illinois Press.
- Durozoi, G., & Russel, A. (1994). *Filozofický slovník*. Praha: EWA Edition.
- Edwards, E. (2001). *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford: Berg.
- Edwards, T. (2010). *Kulturní teorie. Klasické a současné přístupy*. Praha: Portál.
- Edwardson, R. N. (2005). *Amiginikun: On Sewing Boat Skins (Šití lodních kůží)*.
- Elder, S., & Kamerling, L. (1972–1988). *Alaskan Eskimo series (Aljašští Eskymáci)*.
- Eriksen, T. H. (2008). *Sociální a kulturní antropologie*. Praha: Portál.
- Fabian, J. (2002). *The Time and The Other*. New York: Columbia University Press.
- Faris, J. (1993). *A Response to Terence Turner*. In: Anthropology Today. Vol. 9, No. 1, str. 12–13.
- Feld, S., & Rouch, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minnesota: University of Minnesota Press.

- Fienup-Riordan, A. (1995). *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*. Seattle: University of Washington Press.
- Flaherty, R. J. (1922). *Nanuk, člověk primitivní (Nanook of the North: A Story of Life and Love in the Actual Arctic)*.
- Flusser, V. (1994). *Za filosofii fotografie*. Praha: Nakladatelství Hynek.
- Foucault, M. (1979). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Michigan: Vintage Books.
- Gardner, R. (1986). *Forest of Bliss (Les blaženosti)*.
- Gauthier, G. (2003). *Le documentaire: un autre cinéma*. Paris: Nathan.
- Geertz, C. (2000). *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- Giddens, A. (2003). *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON).
- Ginsburg, F. (1991). *Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?* In: Anthropology Today, Vol. 6, No. 1, str. 92–112.
- Ginsburg, F., Abu-Lughod, L., & Larkin, B. (2002). *Media Worlds: Anthropology on New Terrain*. Los Angeles: University of California Press.
- Griffiths, A. (2002). *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology and Turn of the Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, S. (2005). *Thinking the Diaspora: Home Thought from Abroad*. In: G. Desai, & S. Nair, *Postcolonialism: An Anthology of Cultural Theory and Criticism* (str. 543–561). Oxford: Berg.
- Herzfeld, M. (2006). *Anthropology: Theoretical Practice in Culture and Society*. Malden: Blackwell Publishing.
- Isaac, A. (1984). *Eyes of the Spirits (Oči duchů)*.
- Kuikuro, T. (2007). *Espero que vocês gostem destes filmes (Doufám, že se vám tyto filmy zalíbí)*.
- Kunuk, Z. (2001). *Rychlý běžec (Atamaarjuat)*.
- Leuthold, S. (1998). *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media, and Identity*. Austin: University of Texas Press.
- Leuthold, S. (2001). *Rhetorical Dimensions of Native American Documentary*. In: Wicazo Sa Review, Autumn, Vol. 16, No. 2, str. 55–73.
- MacDougall, D., & MacDougall, J. (1980). *Wedding Camels (Svatební velbloudi)*.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- MacLean, A. O. (2007). *Sikumi (Tenký led)*.
- Marshall, J. (2003). *The Kalahari Family (Kalaharská rodina)*.
- Masayeva, V. (1988). *Ritual Clowns (Rituální šašci)*.
- Minh-ha, T. T. (1982). *Reassamblage (Přeskládání)*.

- Nichols, B. (2010). *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze a JSAF / Mezinárodní festival dokumentárních filmů Jihlava.
- Petráň, T. (2011). *Ecce Homo: Esej o vizuální antropologii*. Pardubice: Univerzita Pardubice.
- Petříček, M. (2009). Umění ve věku vědy a výzkumu. In: *A2*. No. 16.
- Piault, M. H. (2008). *Anthropologie et cinéma. Passage à l'image, passage par l'image*. Paris: Nathan.
- Piault, M. H. (2010). *Audiovizuální vyrovnání aneb za mimotextovou antropologii*. In: T. Porybná, & D. Čeněk, *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná* (str. 25–69). Příbram: Pavel Mervart.
- Pink, S. (2007). *Doing Visual Ethnography: Images, Media and Representation in Research*. London: Sage.
- Pratt Museum & Village of Port Graham. (2003). *We're Still Here (Ještě stále jsme tady)*.
- Reis, T. (1916). *Rituales e Festas Borôro (Rituály a slavnosti kmene Bororo)*.
- Rony, F. T. (1996). *The Third Eye: Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press.
- Rouch, J. (1958). *Já, černoš (Moi, un noir)*.
- Shohat, E., & Stam, R. (1994). *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London; New York: Routledge.
- Siostrzonek, J. (2010). *Fotografie a sociologie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě.
- Sontag, S. (2002). *O fotografii*. Praha: Paseka.
- Soukup, V. (2000). *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha: Portál.
- Wilson, P., & Stewart, M. (2008). *Global Indigenous Media: Cultures, Poetics and Politics*. Durham: Duke University Press.