

POSUDEK OPONENTA DIZERTAČNÍ PRÁCE

Katedra teorie kultury FFUK

Název dizertační práce:

KULTUROLOGICKÝ POHLED NA VÝVOJ VIZUÁLNÍCH A AUDIOVIZUÁLNÍCH REPREZENTACÍ DOMORODÝCH KULTUR

Autorka: Mgr. Tereza Porybná

Školitel: doc. PhDr. Martin Matějů

Oponent: doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Studium audiovizuálních reprezentací nějakého fenoménu je interdisciplinární záležitostí a vždy záleží na zaměření či hlavním zájmu badatele, na kterou z disciplín dá důraz, resp. kterou z nich zvolí za svou „klíčovou díрку“ do problematiky. Kulturologie má nespornou výhodu, že operuje s dostatečně obecným pojmem „kultura“, při jehož zkoumání není možné odhlédnout od historie, sociologie, antropologie a dalších humanitních věd, a díky tomu výsledky zkoumání mohou mít charakter komplexnosti. Předkládaná práce Terezy Porybné dokazuje, že na jev, který by mohl patřit do oborů estetiky, filmové vědy nebo mediálních studií je možné pohlédnout z celistvého a zároveň obecnějšího, tedy kulturologického, hlediska – což si ostatně vytkla v úvodu textu.

Je to podle mne i signál, že kulturologie sama se dynamicky vyvíjí, neboť se touto prací přímo napojuje na obor vizuálních studií, resp. vizuální antropologie, v jejichž rozšíření v českých zemích je autorka sama velmi angažována. Tento průnik se podle mého zdařil.

Téma, na kterém integrační pokus provedla, je zobrazování domorodých kultur „těmi druhými“ a „jimi samotnými“. Dvojitý pohled, přítomný v celé práci jako stěžejní dělicí čára, je konfrontační, a do celistvosti tu chybí snad už jen téma „zobrazování naší západo-euroamerické kultury domorodými kulturami“ – vždyť i my jsme domorodé kultury. Ale to by pak práci v žádném knihařství pro její tloušťku nesvázali.

Konstrukce práce naznačuje, že autorka využívá synchronní i diachronní pojetí jevu. Chronologická osa jdoucí ale od fenoménu k fenoménu je však příčinou určité nevyváženosti. Máme při čtení pocit, že jde o historickou studii provázející čtenáře od počátků „cestopisné“ či „etnografické“ literatury, pak text pokračuje historií fotografie na příkladu zachycovaných etnografických „zajímavostí“, následuje odbočka k fenoménu výstav a hmotné tělesnosti (tedy nikoliv zobrazování audiovizuálními prostředky!), a teprve od tématu historických souvislostí počátku etnografického filmu, (příp. využívání filmu pro vědecké a edukační účely), se text konečně ocitá v kýženém korytu studie, která podává přehled různých způsobů uchopování „těch druhých“ „těmi prvními“ a „těch druhých“ jimi samotnými. Dokladovým materiálem je pak obširné představení aljašských producentů společností, autorů a témat jejich děl. Rozumím tomu tak, že autorka se pokusila vytvořit vyčerpávající přehled, resp. pramen všeho, co by mohlo s audiovizuálními reprezentacemi domorodých kultur souviset, ale že v takovém úkolu bylo těžké materiál hierarchizovat, aby práce nepůsobila jako

pouhý výčet. Domnívám se, že gró práce spočívá v její filmové části, protože pro dosažení komplexnosti a) neobsahuje specifika a historické souvislosti pouze auditivních materiálů, b) autorka ve filmové části práce už zdaleka tolik nepředstavuje ryze fotografické projekty, resp. ve svém vlastním aljašském zkoumání je pomíjí téměř zcela. (A přitom etnografická fotografie je dodnes svébytný žánr, který má i své historické kuriozity, např. pozdější práce Leni Riefenstahl).

Tato výtka však nesnižuje základní fakt, že je to zralá, čtivě, až dychtivě napsaná případová studie, podložená z 80% u nás zcela nedostupnými materiály, které autorka nejen zná, ale jež do sebe přímo nasála a že je radost tuto práci číst. Oceňuji, že nazaplavila text množstvím citací, které u jiných prací dokládají „sečtělost“ autora a posilují „vědeckost“ práce; dále že se zdroji pracuje střídavě, spíše parafrázuje a soustřeďuje se na to podstatné. Poctivě a jasně definovala většinu pojmů, se kterými pracuje (dokumentární film, etnografický film, ale i rasa, etnikum, antropologie, etnická revitalizace, identita, tradice, modernita...), čímž textu vymezuje interpretační rámec. Také oceňuji, že si autorka odpustila subjektivní hodnotící stanoviska a že si zachovává nestranný postoj.

Z hlediska studia audiovizuálních reprezentací mne velmi potěšilo, že na příkladu etnografické tematiky se Tereze podařil základní přehled různých metodik práce s domorodci i domorodců samotných. Že zjevila posun, který non-fiction kinematografie po dobu své existence učinila: od kamery jako „samostatné reality“ a nezúčastněného pozorovatele, přes kameru jako prostředek výzkumu a zúčastněného pozorovatele, až po kameru svědka; dále posun od statiky divadelního jazyka k pohybu a aktivitě autorů i zobrazovaných; posun od ukazování k vyprávění a hledání; až k přesunu autorského subjektu z vnějšku dovnitř natáčených jevů. Souhlasím s tím, že dokumentární filmy jsou „subjektivní konstrukty“, a že „film je obrazem i produktem kulturního kontaktu“. Tvrzení autorky, že „neexistence všeobecně přijatelné metodologie natáčení etnografických filmů a tím pádem nemožnost interpretovat je jako objektivní vědecká data“ vedla k tomu, že film vzhledem k paradigmatu vědecké objektivnosti „selhal“, přijímám spíše s úlevou. Toto očekávat by bylo podle mého soudu po všech zkušenostech s masovými médii naivní. Jsem také rád, že Porybná plasticky vyličila klíčovou úlohu Jeana Roucha v zásadní proměně tvůrčích zobrazovacích metod, a možná nevědomky ji posílila dalšími příklady ryzích antropologů (Margaret Maed), resp. svébytných pokračovatelů (Stéphan Breton).

Co se týče médií samotných „domorodců“, považuji za podstatné, že Tereza vystihla a doložila zásadní roli médií v emancipačním procesu sebeuvědomění malých národů na začátku 70. let 20. století. Vážím si i pokusu definovat tvůrčí metodu domorodých autorů srovnáním s postupy autorů západního světa, myslím ale, že toto téma má v sobě potenciál pro samostatnou dizertační práci. Pozoruhodný je postřeh, že domorodci cítili audiovizuální média nejprve jako něco, co ohrožuje jejich kulturu a teprve potom je naopak pochopili jako prostředek jejího uchování.

Jako člověka tématem zaujatého mne při čtení napadaly desítky otázek, návrhů i námitek, které budou spíš na osobní dialog s autorkou, nicméně některé z nich si dovolím uvést i zde:

- Pokud zmiňujete literární cestopisy, kde se konfrontují kultury, upozorňuji na výrazný cestopis Kryštofa Haranta z Polžic a Bezdržic a na Pecce, který dodnes ohromuje plastickým líčením střetu křesťanského a muslimského světa.

- Krátce zmiňujete Aleše Hrdličku, nezapomeňme na to, že nejen že založil muzeum v Americe, ale že celoživotně podporoval výzkumy v daleké Praze, resp. že věnoval spoustu prostředků i exponátů pražské Filosofické fakultě (resp. Přírodovědecké) a že zřízení českého antropologického muzea bylo na spadnutí. Že k tomu nedošlo a jeho exponáty zůstaly na chodbě fakulty, je jiná historie.
- Pokud upozorňujete na Koudelku a Štreita, myslím, že byste neměla pominout roli Markěty Luskačové a její fotografie Romů a obyvatel Rumunska.
- Fotografie na str. 75 podle mne není z filmu *Zem spieva*, ale rád se nechám přesvědčit.
- Je otázka, zda *Zem spieva* považovat za dokument, natož etnografický film. Nezapomeňme, že Plickovi se díky A. Hackenschmiedovi podařilo překročit rámeček „záznamu“ k „písni“ s hlavním důrazem na estetickou kvalitu. V této souvislosti by bylo vhodné uvést, že Plicka předtím i potom dělal skutečné etnografické fotografické i audiovizuální záznamy (*Na horách, na dolách* apod.), a že jeho dílo je v našem kontextu nepřekonáno.
- Stejně tak si myslím, že by bylo dobré alespoň v poznámce zmínit i práci Vladimíra Úlehly, alespoň jeho film *Mizející svět*.
- Film *Nanook* je sice opředen spoustou sporů, jeho mimořádnost však podle mého spočívá na dvou pilířích: Flaherty přešel od „dokumentace“ k „dokumentárnímu“ tím, že materiálu vtiskl autorský tvar a neukazoval, ale vyprávěl, b) na rozdíl od svých předchůdců měl desetiletou obhlídku tématu jako prospektor, který si uvědomil, že on sám se podílí na proměně inuitské kultury – tyto pohnutky podle mého odůvodňují a omlouvají rekonstrukční metodu, protože domorodce nenutil k ničemu, co by jim nebylo vlastní, pouze opakovali, resp. hráli to, co jim před deseti lety ještě vlastní bylo. Bylo by možné s Vámi také polemizovat, zda *Nanook* byl „ušlechtilý domorodec“ nebo „živý exponát“, a co v tom případě byl chlapec Moana....
- V souvislosti s materiály o R. Flahertym upozorňuji na vzpomínkovou knihu Richarda Leacocka *The Feeling to Being Here* (2011), která vyšla loni péčí jeho ženy.
- Myslím, že by jste měla dát větší důraz na to, že Francie je kolébkou etnografického filmu nejen díky Jeanovi Rouchovi, ale také díky osvícenému přístupu k filmu jako nástroji zkoumání. Vždyť francouzská Akademie věd přijala hlasováním film za regulérní prostředek výzkumu již v prvním desetiletí 20. století, v době, kdy v komerční sféře šlo o stále ještě cirkusovou atrakci. Není divu, že Francie poté zplodila fenomény přírodovědeckého filmu jako byl Jacques-Yves Cousteau, a že tato tradice trvá dodnes.
- Škoda, že nešlo více rozvést téma „ukradení duše“ domorodců jejich natočením, které odkazuje k magické roli filmu. Tu jsme my po pochopení a přijetí *Příjezdu vlaku* už pozapomněli.
- Podle mého chybí zmínka o práci největšího producenta sice hlavně přírodopisných, ale též etnografických filmů National Geographic, který se svým globálním působením i mainstreamovou estetikou výrazně podílí na rozvíjení metodiky autorů počátku 20. století - ti druzí jsou exotičtí.

Když odhlédnu od těchto drobností a návrhů, doporučuji, aby doktorandka v rámci obhajoby odpověděla tyto otázky:

1) Zvolila jste pro výzkum oblast Severní Ameriky a západní Evropy, protože Vám zkoumaný jev v těchto oblastech přijde „nejvýraznější“ (str. 11). V čem?

2) Prací se vine téma typičnosti (reprezentace) a stereotypů (domorodkyně zásadně jako nahé ženy apod.). Jaká je podle Vás mezi tím souvislost? Mohou média vůbec dělat

něco jiného, než jít metodou výběru „reprezentativního“ (tj. konkrétní reprezentuje obecné) a jejím opakováním tak vytvářet stereotypy? Dá se tomu podle Vás nějak zabránit? (viz Vaše zkušenost s dramaturgií lidskoprávního filmového festivalu)

3) V práci zmiňujete, že domorodí autoři jsou při tvorbě svázáni jiným spektrem korektivů (jiný druh autocenzury, odpovědnost vůči rodu a tradici). Jak se to podle Vás odráží v tvorbě samotné? Způsobem natáčení, volbou, resp. nevolbou některých témat? Jsou to podle vás korektivy, které našim západní autorům chybí?

Za velký přínos práce považuji, že je sama konkrétním dokladem popření tvrzení, „že kulturní tradice nutně musejí ustoupit globální civilizaci a technologickému rozvoji“. Práce je aktivním příspěvkem k antiglobalizaci a decentralizaci, která nás jako lidstvo pravděpodobně čeká jako nevyhnutelnost.

V případě, že se dizertační práce dočká knižní podoby, navrhuji, aby autorka přehodnotila disproporci fotografie-film (např. umenšení pasáží o historii fotografie, nebo naopak rozšíření dalších částí i o fotografii) a aby jejím mottem byla věta: „Toto nejsem já, je to jen můj obraz“. (str. 141) Vystihuje podle mého tematiku i práci nejvýstižněji. Tereze Porybné ale jinak gratuluji.

Doporučuji k obhajobě.

Doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

Rektor Literární akademie (Soukromé vysoké školy Josefa Škvoreckého)
a člen oborové rady doktorského studia FF UK – kulturologie

V Praze 29. srpna 2012