

Teoretická úskalí etnografického filmu v kontextu (vizuální) antropologie a československého národopisu

Tomáš Hirt

Theoretical pitfalls of ethnographic filmmaking in the context of (visual) anthropology and Czechoslovak ethnography

The article presents an effort to map the development and context of a reserved attitude of ethnographic film theorists towards documentary cinematography and film theory. It also presents a critical reflection regarding the visual-anthropological tradition of ethnographic filmmaking from the positions of contemporary documentary film theory. The aim of this paper is to show the ideological and epistemological frameworks of the theoretical underestimation of the film medium in visual anthropology. The subject matter of the analysis does not, above all, include individual films, but, rather, theoretical texts published in programmatic visual-anthropological proceedings, review publications and professional journals. The analyzed forms of ethnographic filming include filmmaking which took place within the framework of Czechoslovak ethnography. The aim of this article is a comparative placement of Czech and Czechoslovak ethnographic filmmaking in a broader historical context regarding the use of audio-visual means in anthropologically oriented sciences.

Keywords: visual anthropology; ethnographic film; documentary film; Czechoslovak ethnography.

Tradicí etnografického filmování, jak je pěstována v rámci vizuální antropologie, setrvale provází odpor k dokumentární kinematografii a filmové teorii. Od zakladatelky systematického využívání fotografie a filmu v antropologii, za níž je považována Margaret Mead, se explicitní odmítání filmovědné a dokumentaristické perspektivy kontinuálně táhne až k současným teoretikům a praktikům etnografického filmu. Totéž lze říci i o tradici etnografického filmování rozvíjené v kontextu československé etnografie (národopisu), která sice procházela odlišným historicko-teoretickým

i institucionálním vývojem než vizuální antropologie, nicméně odmítavý poměr k dokumentární kinematografii je pro ni v podobném duchu konstitutivní.¹

Následující stať představuje snahu o zmapování vývoje a souvislosti rezervovaného postoje teoretiků etnografického filmu k dokumentární kinematografii a filmové teorii a zároveň kritickou reflexi vizuálně-antropologické tradice etnografického filmování z pozic současné teorie dokumentárního filmu. Cílem příspěvku je ukázat, z jakých ideových a epistemologických rámců teoretické podcenění filmového média ve vizuální antropologii vyvěrá. K tradici etnografického filmování se nevztahují jako k jednolitému celku, naopak přihlédnu k námětové, koncepční i formální rozmanitosti filmové tvorby rozvíjené pod etiketou etnografický film, jakož i k paradigmatickým rozdílům v jejím teoretickém uchopení oborovými autoritami, přičemž (naivnímu) observačnímu realismu, který teorii i praxi etnografického filmu v podstatě stále dominuje, nepříkládám výsadní postavení a chápu jej pouze jako jednu z forem utváření významu filmového sdělení. Předmětem následné analýzy nejsou primárně filmová díla, ale teoretické texty publikované v programových vizuálně-antropologických sbornících, přehledových publikacích a odborných časopisech. Mezi analyzované formy etnografického filmování kladu i tu, která se odehrávala v rámci československého národopisu, neboť cílem této stati je i komparativní zasazení českého a československého etnografického (národopisného) filmu do širšího historického kontextu využití audiovizuálních prostředků v antropologicky orientovaných vědách.

V kontextu české a slovenské (vizuální) antropologie chápu svoji interpretaci jako komplementární k tomu, jak ve svých textech o etnografickém filmování uvažuje Tomáš Petráň (2011a; 2011b; 2014). Coby filmař a filmový teoretik přejímá Petráň vizuálně-antropologickou perspektivu, včetně určitého svého pochopení pro fakt, že vizuální antropologové a národopisci odmítají filmovědnou či autorsko-dokumentaristickou inspiraci.² Já coby antropolog zde naopak přejímám perspektivu současných filmových teorií a na tradici etnografického filmování, jak je konstituována v rámci vizuální antropologie (a československého národopisu), nahlížím kriticky. Ostatně, několikrát se nám s Tomášem Petráňem při veřejných debatách přihodilo, že jsme ve vzájemné diskuzi každý hájil výchozí oborové pozice toho druhého – Petráň antropologickou a já „famáckou“, čili pozici (autorské) filmové dokumentaristiky vachkovského stylu. Svůj následující příspěvek proto chápu i jako výzvu k pokračování debat

¹ Na artikulaci teoretických východisek národopisného filmování mělo například významný vliv odvrhnutí dokumentárního filmu *Moranská Hellas* Karla Vachka z roku 1963, které po jeho zveřejnění proběhlo v tehdejší národopisném/etnografickém tisku, přičemž byly poprvé systematicky a výslovně vyjádřeny pozice, na kterých se uvažování o filmu v rámci národopisu zakládalo a stále zakládá (např. Tomeš 1964).

² Tomáš Petráň rozhodně slepě nereprodukuje odměřený vizuálně-antropologický způsob zacházení s otázkou dokumentaristické a filmovědné inspirace pro etnografické filmování, naopak v souvislosti s etnografickým filmem citlivě hledá hranici mezi vědou a uměním. Avšak přístup Karla Vachka, který inspiroval celou řadu současných českých dokumentaristů, chápe jako „metodu ironického sarkasmu a zaměření pozornosti na subjekt vhodný k tomu, aby se sám zesměšnil“ (Petráň 2011a: 207) a v podstatě jej nepovažuje za vhodný zdroj inspirace pro etnografický či antropologicky zaměřený film.

nad průnikem těchto dvou disciplín a nad možnostmi, které filmové médium, resp. jazyk filmu, otevírá pro antropologickou interpretaci.

Při snaze o pochopení vztahu mezi (autorskou) dokumentární tvorbou a etnografickým filmem nejde primárně o abstraktní myšlenkové cvičení na téma hranic akademických oborů a jejich interdisciplinárních přesahů, ale i o konkrétní, praktickou rovinu akademického provozu. V souvislosti s oblastí etnografického filmu v českém a slovenském (resp. československém) akademickém prostředí opakovaně a při různých příležitostech dochází k nedorozuměním, která zasahují filmovou praxi, její teoretické uchopení i institucionální rámce (filmové přehlídky, odborné časopisy, workshopy, konference, archívy), v nichž dochází k produkci, prezentaci, reflexi či uchovávaní etnograficky zaměřených filmů. Příklady a doklady těchto nedorozumění a názorových střetů lze v dějinách etnografické filmářiny v ČR a SR najít celou řadu: vedle různé reakce československých národopisců na film *Moravská Hellas* stojí za pozornost například v posledních letech veřejně diskutovaná otázka kritérií výběru filmů do dvou lokálních přehlídek „antropologického“, resp. „etnologického“ filmu – *Antropofest a Etnofilm Čadca*. Nechám stranou důvody, které organizátory vedly k volbě ne zcela zaužívaných etiket „antropologický film“ a „etnologický film“ (jen na okraj uvedu, že i tato volba nepochybně odráží nejednoznačné místní vnímání globálně zaběhlé etikety „etnografický film“), a budu se věnovat otázce výběru filmů a dramaturgické koncepcce jmenovaných festivalů. Ve zprávě o *5. ročníku festivalu antropologických filmů – Antropofest* uvádějí její autoři, že se festival „od svého vzniku potýká s hledáním adekvátních kritérií posuzování a výběru snímků“, přičemž napříště doporučují věnovat pozornost nejen tématu, ale i „formě zpracování“ snímků (Šavelková & Durnák 2014: 78–79). V podobném duchu se ve vztahu ke stejnému ročníku stejného festivalu vyjadřuje i Pavel Borecký:

Podle jakých kritérií [organizátoři festivalu] filmy třídí a jak se to projevuje v programu? Mají dostatečné kompetence na to, aby na základě společné diskuze vybrali to „nejlepší“? Je dramaturgická demokracie cestou? (Borecký 2014)

Shodou okolností jsem se v daném období v roli člena výběrové komise účastnil selekce filmů do veřejné přehlídky Antropofestu, takže mohu vydat aktérské svědectví ze svého „zúčastněného pozorování“ (pokud recenzenti tento autoetnografický prvek v mé argumentaci dopustí) a ilustrovat tak konkrétní důsledky přítomnosti dvou principiálně odlišných (a v podstatě odborných) perspektiv v rámci posuzování zaslaných filmů. Ne kvůli nepolíbenosti antropologickou a kinematografickou imaginací, ale díky různým (relevantním) koncepcím toho, co je antropologický film, nebylo možné specifická kritéria rozhodování v komisi nalézt a zavést. Nikoli neobvyklá byla při rozhodování situace, kdy v rámci (kriteriálně nespécifikovaného) bodování část komisařů udělila určitému filmu (téměř) plný počet bodů a druhá část naopak (téměř) minimální počet. Celé diskurzivní zoufalství vyhrězlo na povrch v případě

jednoho krátkého snímku (hodnocen byl na jedné straně několika členy 10 body a na straně druhé dvěma nulami), na jehož vrub část posuzovatelů pronesla, že je to „přesně ono“, zatímco druhá část, že „to není film“. Podobnou zkušenost deklarují i někteří účastníci a účastnice výběru „etnologických“ filmů pro bienální přehlídku *Etnofilm Čadca*, při kterém jsou favorizovány spíše snímky založené „vědecky“, ve kterých nedominuje autorské hledisko či experimentální forma. Kritéria, co je a co není „etnologický film“, jsou ovšem stejně jako v případě *Antropofestu* komisionálně vyjednávána *ad hoc* nad každou sestavou přihlášených filmů, resp. nad každým přihlášeným snímkem, přičemž ti, kteří filmy na přehlídku vybírají, často „tápu“.³

Domnívám se, že ono tápání, které zasahuje nejenom českou a slovenskou (vizuální) antropologii a etnologii, ale celou oblast antropologického přemýšlení o filmu, je zapříčiněno nesouzvukem mezi nároky observačního realismu coby dosud privilegovaného přístupu k etnografickému filmování a požadavky antropologické epistemologie v období po tzv. reflexivním či literárním obratu, kterým antropologie prošla v 70. a 80. letech 20. století. Smysl kritické analýzy různých tradic etnografického filmování z pozic filmové vědy čerpám z přesvědčení, že v debatě o tom, co je a co není etnografický film, je potřeba ustoupit z dogmat observačního realismu, která komplikují plnohodnotné přijetí etnografického filmu do rámce současné antropologie a zároveň zbytečně limitují tvorbu etnografických filmů, včetně (akademického) provozu spojeného s jejich produkcí, prezentací a teoretickou reflexí.

Východisko pro komparaci různých tradic etnografického filmování

Interpretační rámec, který se zde pokusím rozvinout a uplatnit, se zakládá na sémiotickém⁴ přístupu, v jehož intencích chápu etnografický film jako audiovizuálně-sémantickou reprezentaci autorského porozumění aktéřsky reprodukovaným reprezentacím skrze optiku teoretického modelu kultury. Navzdory tomu, jak vposledku nepřekvapivě může toto vymezení působit, se domnívám, že v současné vizuální antropologii není přijímáno se stejným důrazem, jako je v „textuální“ antropologii přijímáno přesvědčení, že antropolog je autor, který píše kulturu, resp. přesvědčení o nutnosti permanentní konceptuální (sebe)reflexe, které se v antropologii v posledních desetiletích etablovalo jako široce akceptovaný referenční rámec. Vizuelní antropologové a antropoložky ve svých textech o etnografickém filmování sice zhusta rituálně citují C. Geertze, G. E. Marcusse, J. Clifforda a M. Fischera, avšak převážně v plnosti nedoceňují, co teze těchto autorů pro oblast etnografického filmu ve svých epistemologických důsledcích znamenají.

³ Uvedenou zkušenost cituji na základě ústního rozhovoru s organizátory a členy poroty festivalu Etnofilm Čadca, který proběhl na podzim roku 2012 nad filmy aktuálního ročníku.

⁴ Sémiotická teorie filmu, jejímiž průkopníky byli Christian Metz a Umberto Eco, je programovou opozicí filmového realismu a v podstatě spočívá v aplikaci saussureovské teorie znaku (resp. pojmů saussureovské lingvistiky) na médium filmu, resp. v pojímání filmu jako svého druhu jazyka/řeči (Nichols 2010b: 31–36).

Jakkoli uvedené vymezení neodpovídá zaběhlému způsobu vizuálně-antropologického vymezování etnografického filmu skrze terénní výzkum (resp. skrze perspektivu filmového realismu), otevírá nastíněný předpoklad (sémiotická perspektiva) relativně široký interpretační prostor pro komparaci různých přístupů k teorii i praxi etnografického filmování z hlediska toho, jak je v jednotlivých tradicích etnografického filmu chápán pojem kultury, jakým způsobem se tyto tradice vztahují k otázce, co je to film, a jak je v jejich rámci konstituováno autorství. To znamená, že koncept etnografického filmu, jak je (v odborných textech) vymezován a v praxi aplikován v kontextu různých škol, směrů a přístupů, bude předmětem následující analýzy, přičemž etnografické filmování zde chápu nejen jako praktickou, metodologickou či instrumentální aktivitu, ale především jako aktivitu teoretickou.

(Dokumentární) kinematografie z pohledu vizuální antropologie

Při teoreticko-metodologické reflexi etnografického filmování v kontextu vizuální antropologie je obvykle kanonickými autory přehledových prací (Heider [1976] 2006; Loizos 1993; Banks & Ruby; Ruby 2000; Henley 2020) věnována pozornost spíše tomu, jakým způsobem médium filmu umožňuje dosahovat soudobých standardů antropologické reprezentace výsledků terénního výzkumu, než obrazové či kinematografické rovině tvorby etnografických filmů. I Anna Grimshaw, která jinak onen kánon spoluvytváří, v souvislosti s touto tendencí uvádí, že „práce vzniklé na poli vizuální antropologie upřednostňují v kontextu tohoto sousloví oblast antropologie před oblastí vizuality“, a pokračuje poznámkou, že „„ikonofobie“, již Lucien Taylor připisuje antropologii jako takové, zasáhla paradoxně i samotnou vizuální antropologii“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 3).

Vizuální antropologové zaměřující se na oblast etnografického filmu jsou totiž díky časté kritice (Taylor 1996; Harstup 1992; Marcus & Clifford 1986) ze strany textuálních antropologů (anebo díky tomu, že implicitně tuto kritiku předjímají) v podstatě stále nuceni obhajovat a znovupromýšlet svoje konceptuální pozice, což činí zpravidla skrze tezi, že obrazová či filmová reprezentace antropologických interpretací je z hlediska vědeckých nároků srovnatelná s reprezentací textuální. Nelze přehlédnout, že vizuální antropologie jako antropologická subdisciplína je konstruovaná defenzivně, resp. v kontextu obhajoby plnohodnotnosti *obrazu* jako média akademické interpretace v opozici k *textu*, a zároveň se vizuální antropologové v souvislosti s etnografickým filmem potýkají s potřebou oddělit tuto kategorii od dokumentárního filmu, přičemž si také vypomáhají poukazem na zakotvení etnografické filmařiny v antropologickém teoreticko-metodologickém substrátu, resp. na její *vědeckost*, která etnografický film od klasické filmové dokumentaristiky, již naopak vizuální antropologové spojují se subjektivním, autorským či uměleckým hlediskem, odlišuje. Na obou pomyslných frontových liniích bojuje vizuální antropologie stejnou zbraní, a sice „antropologičností“. Tím je patrně dáno, že větší objem vizuálně-antropologické textuální produkce je věnován antropologickým teoreticko-metodologickým tématům než otázkám kinematografickým, filmovědným a sémiotickým, nebo prostě

otázce vizuality bez souběžného řešení „antropologičnosti“ těchto otázek. „Primární záměr [etnografických filmařů] musí spočívat ve vytváření ‚dobré antropologie‘, nikoli nutně v tvorbě ‚dobrých filmů‘, píše Jay Ruby a dodává pozoruhodný příměr k „tisíkově-orientovaným“ antropologům, kteří by „jistě také netvrdili, že jejich primárním záměrem je tvořit ‚dobré knihy“ (Ruby 2000: 267). Tím, že Ruby nepoužil výraz literárně-orientovaní či literatura, degradoval film do polohy analogie potišťného papíru a perfektně ilustroval, jakým způsobem k filmu přistupuje – jako k pouhému „nástroji předávání antropologického vědění“ (Ruby 2000: x), nikoli jako k výrazové formě či – svého druhu – jazyku. Podobně i Karl Heider (2006) v revidované verzi své kanonické publikace favorizuje „etnografičnost“ před „kinematografičností“. Třebaže v předmluvě deklaruje, že etnografický film se zakládá na „vzájemné penetraci“ etnografie a kinematografie, ve zbytku knihy staví obě „disciplíny“ systematicky do vzájemného protikladu (vykládá „etnografičnost“ v opozici ke „kinematografičnosti“), přičemž kinematografické hledisko redukuje na estetickou a technickou stránku, resp. věnuje mu nesrovnatelně menší pozornost než hledisku etnografickému či antropologickému (Heider 2006: 8–13). A Peter Loizos jmenovitě Rubymu i Heiderovi přizvukuje tvrzením, že je potřeba „vysokého stupně obezřetnosti“, protože při „průniku konvenční fikčního filmu do snah o dokumentaci kultur může dojít ke konfuzím“, a dodává, že „spojování obrazů a zvuků pořízených v odlišných časech a na odlišných místech, stejně jako detailní záběry (*close-ups*), oslabuje autoritu etnografického filmu“ (Loizos 1993: 8). Ve své nové publikaci *Beyond Observation* z roku 2020 se Paul Henley vyslovuje v podstatě stejně jako jeho souputníci v předchozích desetiletích, když definuje film jako „jakoukoli uspořádanou sekvenci pohybujících se obrazů a zvuků“, přičemž dodává, že takové vymezení neobnáší „žádnou kontroverzi“ a že na rozdíl od prvního slova ve výrazu etnografický film nepředstavuje vymezování pojmu film žádnou výzvu (Henley 2020: 8).

Konsekventně je v pracích jmenovaných (i dalších) vizuálních antropologů podceňována i filmová věda a filmová teorie, resp. teorie filmového dokumentu. Karl Heider oblast teorie filmu (pomineme-li pár poznámek týkajících se spíše filmové řemeslné praxe) opomíjí zcela, Peter Loizos hledisko „filmových studií“ ve smyslu inspirace pro filmující antropology znevažuje sarkastickou poznámkou, že z „této rudy může být dřina získat drahý kov“, což bez dalšího dokládá tvrzením, že filmoví teoretici řeší „své vlastní radikální agendy a zvláštní zájmy“, máje zjevně na mysli Nicholsovo přirovnání etnografie k pornografii, se kterým polemizuje v appendixu své knihy, nicméně filmové teorie (a jejich slabin) se přitom nikterak nedotýká (Loizos 1993: 193). Nejrozsáhleji se možností filmové teorie ve vztahu k etnografickému filmu věnoval Jay Ruby (2000), jehož pojednání je plně jedovatých výpadů typu: „V minulých několika dekádách filmová studia zahltila nabubřelá postmoderní próza převzatá od literárních studií, která může nezavěšené snadno odpudit“, nebo „[j]ako sociální vědec vnímám práci [těchto teoretiků] jako tautologickou“ (Ruby 2000: 268), obojí zcela bez argumentů, pouze s vágním poukazem k faktu, že citují Lacana, Derridu a Foucaulta. Frapantní dezinterpretace se ovšem Jay Ruby dopouští ve vztahu k myšlenkám

patrně nejvýznamnějšího současného teoretika dokumentárního filmu Billa Nicholse, o nichž tvrdí, že jsou „utopené v zastaralém pozitivistickém pojetí objektivit a reality, což odráží jeho neobeznámenost s aktuálním stavem výzkumu na téma konstruované povahy lidských vizuálních percepcí“ (Ruby 2000: 277). Jakkoli je citovaná věta doslova ve všech ohledech neadekvátní, o čemž se může čtenář libovolných Nicholsových textů snadno přesvědčit (ostatně, jak ukáží níže, právě „víru v objektivní a empirickou schopnost kinematografie“ Nichols přesvědčivě vytýká tradici etnografického filmu), není smyslem tohoto oddílu hájit filmové vědce před vizuálními antropology, ale doložit tvrzení, že hledisko současných filmových teorií je ve vizuální antropologii systematicky opomíjeno, nepochopeno nebo vylučováno. I Anna Grimshaw, která společně s Amandou Ravetzovou filmovou vědu v rámci znovupromýšlení a rehabilitace (bazínovský⁵ uchopené) observační kinematografie v kontextu etnografického filmování hájí, tak činí pouze vzhledem k estetické rovině filmové reprezentace, nicméně rovinu sémiotickou spočívající v chápání filmu jako jazyka, resp. sémiotickou analýzu filmu, programově odmítá jako „zatemňující“ (Grimshaw & Ravetz 2009: ix) či vedenou „těžkopádným jazykem“ (Grimshaw & Ravetz 2009: 11) a svůj projekt rehabilitace observační kinematografie pro antropologické účely formuluje v opozici k sémiotickým přístupům, které nicméně na své cestě od realismu k neo-realismu obě autorky obloukem obcházejí. „Třebaže si z filmové vědy (*film studies*) vypůjčujeme chápání filmu jako textu, jsme si zároveň vědomy chápání etnografického filmu jako ne-textu,“ prohlašují zmíněné autorky a dodávají, že „právě tento zřetel leží v samotném srdci našeho zaujetí oborem antropologie“ (Grimshaw & Ravetz 2009: 11), přičemž vítají příchod nové „netextuální antropologie“. Navrch současnou filmovou vědu poněkud ukvapeně shazují tvrzením, že v ní převládají technologicky orientované debaty (Grimshaw & Ravetz 2009: 137).

Etnografické filmování ve světle kritiky ze strany Billa Nicholse

Prozkoumáváme-li vztah vizuální antropologie k filmové vědě a k filmovým teoriím, jak je reprezentován v (textuálních) publikacích významných vizuálních antropologů a antropoložek, nelze si nepovšimnout rezervovaného až odmítavého postoje k pracím již zmíněného teoretika dokumentárního filmu Billa Nicholse, který se etnografickému filmu v řadě svých textů věnoval. Obsahem většiny reakcí, které se ve vizuálně-antropologických studiích tematizujících etnografický film vyskytují v souvislosti s jeho jménem, je polemika s jeho kritikou etnografického filmování, již vyjádřil na mnoha místech svého poměrně rozsáhlého publikačního portfolia (Nichols 1981, 1991a, 1991b) a v níž se podle svých slov věnoval především snaze „včlenit etnografický film do současné diskuse o jazyku a jeho vlivu, neboť velká část etnografické

⁵ André Bazin (1918–1958) – filmový teoretik, představitel a zastánce neorealismu, na kterého se A. Grimshaw a A. Ravetz odvolávají v knize *Observational cinema* (Grimshaw & Ravetz 2009) při své snaze o obranu observačního přístupu v etnografickém filmu. Bazin chápe film jako prostředek zachycení reality v její plnosti a mnohoznačnosti, realistický film v jeho pojetí skýtá divákovi svobodu volit vlastní interpretaci reality.

produkce nadále naivně idealisticky věří v objektivní a empirickou schopnost kinematografie. Snažím se zde tuto diskuzi oživit a vznést základní otázky ohledně etnografického postupu při reprezentaci společností⁶ (Nichols 1991a). Tuto myšlenku Bill Nichols vyslovil a rozvinul v roce 1981 ve vztahu k dosavadní produkci etnografických filmů (a textů), především z dílny harvardských autorů – Johna Marshalla, Roberta Gardnera, Tima Asche a Karla Heidera, jejichž snímky a studie dodnes tvoří kanonizovanou oborovou klasiku, ovšem nevyhýbá se ani dílům vzniklým v rámci „projektů“ *Netsilik Eskimo* a *Navajo Film Themselves* nebo filmům Margaret Meadové a Gregory Batesona. Ze své kritiky Nichols vynechává pouze Davida MacDougalla a později i Trinh T. Minh-hovou (Nichols 1991), s jejichž teoretickými reflexemi i způsobem jejich naplnění ve filmové praxi naopak souzní, a částečně Jeana Rouche. Při analýze jednotlivých filmů Nichols používá lingvistické (strukturalistické), naratologické a sémiotické pojmy, všímá si organizace filmových elementů a způsobů tvorby významu v rámci kompozice, střihu a zvuku (resp. v rámci vztahu zvukové, obrazové a textuální/verbální složky), zacházení s kamerou či narativních postupů. A to vše se soustavným zřetelem k cílům a kritériím antropologické či sociálně-vědní reprezentace. To znamená, že se nejedná o kritiku etnografických filmů z hlediska standardů (dokumentární) kinematografie či teorie umění, ale o jejich epistemologickou kritiku z hlediska kritérií vědecké či akademické interpretace v rámci aktuálního diskurzu sociálních a humanitních věd. Nichols přesvědčivě dokládá, že drtivá většina tehdejších etnografických filmů nenaplnuje aktuální epistemologické nároky antropologie a sociální vědy, ačkoli filmový jazyk takové možnosti skýtá. Filmujícím antropologům zkrátka primárně měří metrem jejich vlastní disciplíny, resp. metrem filozofie vědy, a až sekundárně metrem sémiotickým či kinematografickým. Činí tak důkladně, srozumitelně a s oporou v dílech Thomase Kuhna, Karla Poppera a Paula Feyerabenda,⁷ resp. George Herberta Meada a Ervinga Gofmana (Nichols 1981: 282). Teprve na okraji příslušné kapitoly, mimo hlavní argumentační linii, Nichols stručně zmiňuje to, co vizuální antropology tolik dráždí, a sice uchopení etnografického filmu v psychoanalytických pojmech fetišismus a voyeurismus, ovšem nikoli s odkazem na ony „odpudivé a nabubřelé“ autory, ale na Davida MacDougalla (Nichols 1981: 279).

Ve svých dvou pozdějších textech z roku 1991 Bill Nichols myšlenku fetišismu a voyeurismu etnografického filmu doplňuje přírovnáním k pornografii v tom smyslu, že staví nativní společnosti do polohy objektu (touhy) jako ty Druhé/Jiné, vzdálené a autentické. A to nejen v psychoanalytickém smyslu „fetišizace obrazů pastýřského ráje, ztracené minulosti a toho, čím jsme mohli být“ (Nichols 1991a: 35), ale i ve smyslu paradoxu observační (realistické) kinematografie, v níž z podstaty není pozorován způsob, jakým kamera pozoruje, což pozorovatele staví (technicky i symbolicky) do voyeuristické polohy „vidět a nebyť viděn“, již je maskována nejen prostá přítomnost

⁶ Cit. podle Čeněk & Porybná (2010: 147, pozn. 2).

⁷ V Nicholsově knize (1981: 246–250) viz např. podkapitulu *What is science*.

pozorovatele, resp. filmaře, ale i přítomnost produkce významu a umístění v (sociálním) prostoru (Nichols 1981: 266). Pornografická i etnografická kinematografická observace stojí podle Nicholse na principu odstupu a asymetrie, na principu vnímání světa v binárních opozicích, na „hierarchickém efektu voyeuristického zírání (*gaze*)“ (Nichols 1991a: 36) a na filmových znacích autenticity, jimiž jsou v případě pornografie záběry ejakulace (*cum-shots*) a v případě etnografie dlouhé indexikální záběry celých akcí (*whole acts*) bez stříhového zásahu se synchronním zvukem z dané lokace, které ritualisticky prokazují antropologovu/etnografovu přítomnost v terénu (*being there*), resp. impresi autenticity ve smyslu opravdovosti, pravdivosti a realističnosti filmové výpovědi, neboli „certifikát autentičnosti“ (Nichols 1991a: 36). Ovšem paradoxně je právě tímto čistě observačním postupem stvrzována separace antropologa-filmaře od reality a zároveň potvrzována autorita antropologie jako vědy. To celé (především v kanonických filmech harvardské školy) podtrhuje *voice-over*, který svrchovaně, zpravidla mužským hlasem (případný ženský hlas obvykle vykládá či reprezentuje partikularitu ženské zkušenosti), promlouvá shůry coby hlas samotného rozumu, odděleně, zpoza symbolické hranice, bez vazby k určitému tělu (*disembodied*). Figura *voice-overu* symbolizuje způsob, jakým je do pole etnografického filmu *zasazena samotná antropologie*. Vyjadřuje „ostrý protiklad mezi neosobní vědeckou znalostí a osobní zkušeností, na níž je tato znalost vystavěna“ (Nichols 1991a: 34). Jako jednu z příčin této podoby etnografického filmování vnímá Bill Nichols její založení ve vědeckých konvencích odvozených od přírodovědných standardů, resp. v chápání vědy jako *science*, které je ve vizuální antropologii přítomno navzdory paradigmatickým posunům, ke kterým došlo v souvislosti s „reflexivním obratem“ v antropologii textuální (Nichols 1991a: 38).

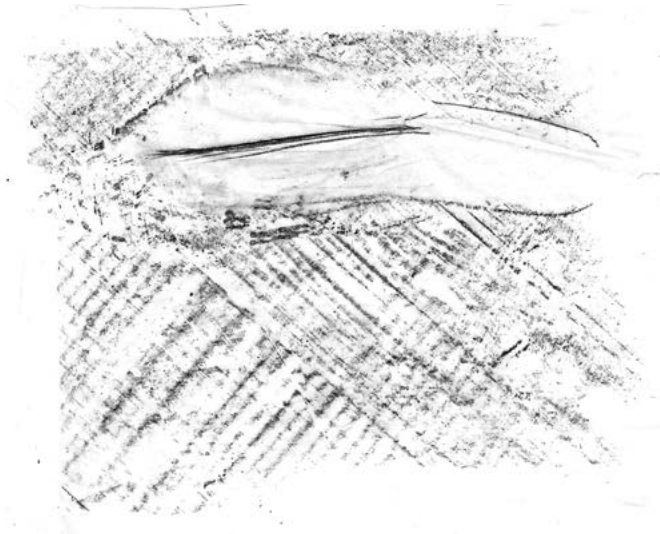
Účelem tohoto pojednání primárně není rekapitulace Nicholsovy argumentace, ale otázka do značné míry zmařeného setkání vizuální antropologie s filmovou vědou, díky němuž v antropologii zakotvení teoretici a praktici etnografického filmování dodnes nepoužívají pojmové a konceptuální nástroje, které by mohly jejich odborné pole projasnit nejen epistemologicky a prakticky, ale i institucionálně. Proto se zde hodlám zabývat jejich reakcí na svrchu uvedenou kritiku, nebo spíše tím, jak se tato kritika (a perspektiva filmové vědy vůbec) během 50 let, které následovaly po jejím vyslovení, promítala do teoreticko-metodologického uvažování o etnografickém filmu v rámci vizuální antropologie.

Kupříkladu již zmíněná snaha vizuálních antropologů a antropoložek uchopovat etnografický film coby žánr či sub-žánr – a jako takový jej umístit do pole filmové dokumentaristiky – naráží na fakt, že pojem žánr není v oblasti teorie dokumentárního filmu již poměrně dlouhou dobu prakticky používaný, neboť ji „neblaze poznámenal“ (Gauthier 2004: 19), jak uvádí teoretik a historik dokumentární kinematografie Guy Gauthier, který dokumentární filmovou tvorbu orientačně typologizuje nikoli podle žánrů, ale podle pěti os – je to vztah k prostoru, vztah k času, technické postupy, verbální složka, struktura (2004: 335–336). Filmový historik Erik Barnouw (1983) naopak třeští dokumentární filmovou tvorbu na základě poeticky pojmenovaných funkcí – prorok, průzkumník, reportér, malíř, trubač, žalobce, poeta, promotér,

kronikář, pozorovatel, urychlovač, partyzán. A Bill Nichols (2010a) na základě „modů reprezentace“ – jedná se o modus výkladový, observační, participační, poetický, reflexivní a performativní. V žádném z uvedených (patrně nejvýznamnějších) a ani v dalších aktuálně užívaných klasifikačních schématech dokumentární kinematografie nevystupuje etnografický film jako zvláštní oddíl či svěbytná kategorie, ale – pokud je ono sousloví vůbec použito – spíše jako tematický rys, který jednotlivými typologiemi prolíná jaksí napříč v tom smyslu, že tzv. etnografické filmy mohou (namnoze bezpřívlastkově) spadat do různých taxonů. Totéž koneckonců platí i pro pornografii, která v kontextu kinematografických klasifikací také není rozpoznávána jako žánr či specifická jednotka, ale jako jedna z možných průřezových charakteristik. Otázku problematičnosti termínu „žánr“ ostatně (a to i ve vztahu k etnografickému filmu) řeší Bill Nichols ve výše citovaném textu (1981), ovšem bez povšimnutí ze strany vizuálních antropologů, jejichž značná část ho nicméně četla, resp. citovala. Navzdory tomu se ve vizuálně-antropologických pojednáních o etnografickém filmování termín žánr (nebo sub-žánr) trvale usadil a nereflektovaně se stále znovu objevuje, paradoxně ve vztahu k jinému než vlastnímu oboru, jako pojmenování místa, které etnografický film zaujímá v oblasti kinematografie. I již citovaná Henleyho kniha z roku 2020 začíná – standardně – vymezením etnografického filmu jako „kinematografického žánru“ (Henley 2020: 1). Vizuální antropologové tak v podstatě pomocí vyčpělého zlidovělého termínu vytváří enklávu svojí disciplíny na cizím disciplinárním území, aniž přitom respektují zdejší diskurzivní podmínky.

S podobnou mírou přezíravosti přistupují vizuální antropologové a antropoložky nejenom k otázce žánrového vymezení, ale i k otázce vědeckých či epistemologických základů své (sub)disciplíny, jako by výše nastíněnou kritickou reflexi nezaznamenali. Anebo ji delegitimizují a bagatelizují, jako by snad ani nestála za řeč, ve stylu: Bille Nicholsi, říkáš nám něco, co dávno víme a co jsme věděli ještě dřív, než to přišlo v souvislosti s reflexivním/literárním obratem do módy. Nicméně i přesto – nebo spíš právě proto – se pokusím zrekapitulovat, jak jsou ve vizuální antropologii otázky spjaté s epistemologickým podložím a s teoreticko-metodologickými východisky etnografického filmování řešeny, přičemž vodítkem mi budou výtky, které Bill Nichols před drahou dobou vizuální antropologii adresoval společně s výzvou k „rekonceptualizaci“ (Nichols 1991a: 38) tohoto oboru; a zároveň jeho rozlišení módů reprezentace, které využiji při klasifikaci jednotlivých etnografických filmů a jejich sérií vzniklých v kontextu různých škol a institucí. Otázku konceptuálních východisek etnografického filmování v rámci vizuální antropologie budu sledovat se zřetelem k tomu, jak je v rámci jednotlivých přístupů konceptualizováno téma kultury, filmu, vědy a autorství.

V první řadě se zaměřím na to, jak vizuální antropologové teoretizující o etnografickém filmování chápou a používají pojem vědy (a jeho ekvivalenty), resp. reflektují, jak určité (epistemické, paradigmatické) předpoklady a principy tvorby vědeckého vědění prostupují oblastí jejich zájmu a formují ji. Již jsem zmínil, že symbolická identifikace etnografického filmu s „vědou“ (a v opozici k „umění“) je nástrojem zvenčí prováděného pokusu odlišit a etablovat tento „žánr“ v poli dokumentární kinematografie. Zároveň



určité vědecké či akademické standardy slouží jako horizont, vzhledem k němuž se vizuální antropologie poměřuje (resp. je poměřována) s antropologií „textuální“. Věda ovšem není homogenním, statickým a jednoznačně ohraničeným polem, zahrnuje různorodé tradice „dělání vědy“, a to v diachronní i synchronní perspektivě. Koneckonců i samotný výraz věda (science) je problematický, neboť z historických důvodů (v kontextu angličtiny i češtiny) evokuje spíše přírodovědný přístup, díky čemuž se od jeho používání globálně upouští v souvislosti s humanitně orientovanými obory (studies, arts, humanities), které stojí na odlišných epistemologických základech než vědy přírodní. Zastít' ují-li vizuální antropologové zaměření na oblast etnografického filmu svoji aktivitu vazbou na vědu nebo na „discipline of anthropology“, což svým způsobem činí všichni, je na místě se ptát, jakou vědu přitom mají na mysli, neboť způsob chápání toho, co je věda, se nevyhnutelně propisuje do conceptualizace (smyslu) jejich úkolu a potažmo i do výsledků jejich snahy, ať už se jedná o texty, či o filmy. Zcela jinak přemýšlí o etnografickém filmu antropolog, jehož perspektiva je založená v „předobratovém“ modelu (přírodní) vědy ve smyslu science, než antropolog vycházející z modelu věd humanitních založených v rozumějším přístupu. Podobné důsledky na podobu textuálních i vizuálních reprezentací produkovaných v rámci vizuální antropologie má zakotvenost v jednotlivých antropologických paradigmatech: etnografické filmy odvíjející se od myšlenkových principů kulturní ekologie nebo kulturního materialismu mají nutně jinou formu a obsah než filmy odrážející interpretační strategie manchesterské školy, symbolické antropologie nebo antropologie kritické. A totéž platí i o způsobech, jak je různými autory pojem etnografický film vymezován a jak je konstruována historická tradice etnografického filmování (v přehledových publikacích a programových sbornících).

Konceptualizace etnografického filmu ve vizuální antropologii v období před reflexivním/literárním obrátem (Margaret Mead a Harvardská škola)

V manifestu *Visual anthropology in a Discipline of Words* publikovaném poprvé v roce 1974 na čestném místě v uznávaném normotvorném sborníku *Principles of Visual Anthropology* (Hockings 1995) operuje Margaret Mead s představou astronomického dalekohledu coby modelu pro chápání kamery v antropologii ve smyslu nástroje „přesného pozorování“, který navíc umožňuje „prezervaci... objektivních materiálů, jež mohou být reanalyzovány ve světle měnící se teorie ... jako v laboratorních podmínkách“. Odmítá „švenkování“ a „kaleidoskopický stříh“, přičemž naopak dlouhé nesestříhané úseky zabírané z pevného úhlu považuje za „instrumentální observaci, na níž musí být věda (science) založená“, neboť „jako antropologové musíme trvat na prozaickém, kontrolovaném a systematickém filmování“ (Mead 1995: 10). A vyjadřuje zde též svoji – hojně vysmívanou⁸ – vědecko-fantastickou „naději“, že budoucnost přinese možnost 360° videozáznamu (mimořádně: máloco prozrazuje epistemologické založení určitého vědeckého paradigmatu lépe než představy jeho nositelů o budoucím směřování vědy či oboru). Pro Margaret Meadovou je filmování „metodou záznamu dat“, přičemž film chápe jako neutrální a transparentní médium a priori neprostoupené žádnou teoretickou koncepcí. Ideálem je kamera na stativu, která stranou pozornosti aktérů a bez soustavné intervence filmaře či etnografa sama pořizuje záznam určený k pozdější analýze (Mead 1995: 9). Teorii Mead zjevně chápe jako východisko analýzy, která se odehrává až poté, nad hotovým etnografickým filmem. Ten by měl proto zůstat uchráněný před vpádem „umění“, jímž vyhrožují „zástupy filmařů, kteří tvrdí, že ,by se mělo jednat o umění“, a demolují tak všechno, o co se snažíme“ (Weinberger 1994: 11). Etnografický film nesmí být kulturně a esteticky zaujatý, neboť slouží nejen současné a budoucí antropologické analýze, ale také „uchovává mizející typy chování ve formě, která jednak umožní potomkům převzít jejich kulturní dědictví, a jednak podpoří naše porozumění lidské historii a lidskému potenciálu“ (Mead 1995: 8–9). To, že v epistemologickém smyslu lze pozici Margaret Meadové (ve vztahu k filmu i ke kultuře) charakterizovat jako pozitivismus, (observační) realismus, empirismus či objektivismus a že rámcem jejího uvažování o antropologii je logika přírodní vědy, odpovídá soudobému antropologickému myšlení stejně jako usazení M. Meadové v konceptu „záchranné antropologie“. Z logiky jejího přístupu vyplývá též skutečnost, že v souvislosti s filmem nemá potřebu blíže specifikovat, jakým způsobem chápe pojem kultury a v čem spočívá její pojetí antropologie, protože film musí zůstat takřkajíc otevřen analýze z pozic jakýchkoli (antropologických) teorií. Navzdory tomu filmy, které vytvořila společně s Gregorym Batesonem, neklamně odrážejí teoreticko-metodologický směr *Culture and Personality*,⁹ a to na úrovni volby témat, stříhové dramaturgie i práce s kamerou, nemluvě

⁸ Např. Weinberger (1994: 11).

⁹ Srov. např. Wallace & Fogelson (1961).

o textových titulcích a voice-overu, jejichž postavení coby plnohodnotných součástí filmu není ze strany Margaret Meadové vzato v potaz. Epistemologická východiska Margaret Meadové zde prezentuji a používám coby výchozí model, neboť v kontextu vizuální antropologie slouží tento způsob uvažování o etnografickém filmu jako historický i konceptuální bod, jeden z mytických počátků, od kterého se vývoj uvažování o etnografickém filmování (a různé jeho inovace, posuny a rekonceptualizace) odvíjí.

Z téměř totožných epistemologických pozic o etnografickém filmu uvažují jeho „průkopníci“ z *Harvard Film Studies Center* John Marshall, Timothy Asch a Peter Spier ve své stati *Ethnographic film: structure and function* z roku 1973, v jejímž závěru úlohu kamery v antropologii rovněž přirovnávají k dalekohledu v astronomii a mikroskopu v biologii, přičemž tento příměr staví do polohy konsensu, který je v rámci komunity (tehdejších) etnografických filmařů všeobecně sdílen (Marshall, Spier & Asch 1973: 185). Marshall, Asch a Spier vycházejí z předpokladu, že etnografické filmování musí být „vedeno nativní strukturou“, resp. snahou uchovat určité „sociální a kulturní formy“ nebo „zaznamenat data o určitém behaviorálním procesu“. Jinými slovy: kulturní realita je jimi vnímána jako v přísném smyslu *out there*, čekajíc uspořádaně na své zaznamenání prostřednictvím filmu. Na rozdíl od Meadové se Marshall, Asch a Spier věnují i otázce stříhu, který do oblasti etnografického filmu „vnáší sofistikovanost“, nicméně v superlativech vyjadřují své přesvědčení, že „největší pokrok etnografickému filmování přinesl v roce 1965 vynález snadno přenosného zařízení na záznam synchronního zvuku“. S blíže nespecifikovaným odkazem na „tradicí“ rozlišují jmenování autoři v souvislosti s filmováním tři „metodologické kategorie“: objektivní záznam, filmování podle scénáře a reportáž (Marshall, Spier & Asch 1973).

Kategorii objektivního záznamu, která je charakterizovaná strukturou uloženou v samotných událostech, dále dělí na deskriptivní film a analytický film. Deskriptivní film v jejich pojetí spočívá v „záznamu ze vzdáleného pohledu, aby bylo získáno, co nejvíce dat“. Tento ideál skrytého pozorování, resp. skryté kamery, ilustrují konkrétními příklady, kdy byly „kamery na dálkové ovládání umístěny na různých místech v jednotlivých příbytcích“, a to v rámci výzkumu dělnických rodin pobírajících státní podporu („welfare families“) v Bronxu, který „podnikl“ Marvin Harris, nebo při výzkumu „celé vesnice na Nové Guinei“ pod vedením Richarda Sorensena z *National Anthropological Film Centre* při *Smithsonian National Museum of Natural History*, kde byly jeho filmy společně s dalšími materiály v 60. a 70. letech archivovány a publikovány v rámci programu „urgent anthropology“ (Link 2016). Analytický film slouží k „odhalování vzorců (často rámeček po rámečku), které nelze vidět bez mnohonásobného opakování akce“. Jako klasický příklad tohoto přístupu uvádějí Marshall, Asch a Spier filmové a fotografické práce Margaret Meadové a Gregoryho Batesona z Bali. I v případě „analytického filmu“ vystupuje film pouze v roli nosiče záznamu. A „jakmile je analýza dat ukončená, film je sestřihán a zeditován jako demonstrace odhalených principů“.

Filmování podle scénáře spočívá ve struktuře, která vychází ze strany filmaře. „Výsledné filmy slouží k ilustraci určitého tématu o kultuře, kterou zachycují; ...

výzkumník uskutečňuje svoji expedici s myšlenkou, kterou chce ilustrovat... a tak si z tisíců stop natočeného materiálu vybírá segmenty, které zapadají do jeho schématu“. Jako příklady etnografických filmů „podle scénáře“ uvádějí Marshall, Asch a Spier Flahertyho „klasiku“ *Nanook of the north*, ale i *The hunters* Johna Marshalla a *Dead birds* Roberta Gardnera, dalšího z exponentů harvardské školy. V případě této kategorie vyzdvihují její vzdělávací účel, ovšem dodávají, že je potřeba filmy „doprovodit odpovídajícími dodatečnými prezentacemi“, neboť „jakýkoli režijní zásah je inherentně předpojatý“ (Marshall, Spier & Asch 1973: 182).

Reportážní film nejlépe slouží účelu „prezervace indigenní struktury jednotlivých událostí, protože natočený materiál prochází procesem restrukturalizace“, přičemž „základní jednotkou reportáže je událost nebo nějaký ucelený segment života“. V souvislosti s kategorií reportážního filmu zdůrazňují Marshall, Asch a Spier úlohu etnografického výzkumu, protože „teprve když se antropolog se svými lidmi (his people) sblíží, může spatřit v jejich životech vzorce a nalézt tak jednotky života s jasnými začátky a konci, se kterými budou tito lidé souhlasit. Právě ve filmování těchto diskretních jednotek reportáž spočívá“ (Marshall, Spier & Asch 1973: 183). Ačkoli to autoři výslovně nezmiňují, má tato „sekvenční metoda“ přímé implikace v oblasti střihové montáže, neboť je zřejmé, že střihy oddělují (mají oddělovat) jednotlivé sekvence. Umístění jednotlivých střihů v rámci celku filmového díla tak není chápáno jako tvůrčí filmařský (neřkuli sémantický) akt, ale jako výsledek antropologické observace nativní struktury jednání, protože společně s těmito strukturami jsou v podstatě v samotné realitě odhalovány i střihy, resp. principy filmové montáže. Studujeme-li epistemologické pozadí jednotlivých škol etnografického filmování, stojí za pozornost i to, jakým způsobem je v přístupu Marshalla, Asche a Spiera chápán participační vztah s informátory: coby aktivní *subjekty* jednání a myšlení vystupují informátoři a možná i informátorky pouze *vně* filmu, a to ve chvíli, kdy potvrzují, jestli antropolog správně odhadl začátek a konec sekvence.

Jako nevyhnutelné omezení etnografických filmů v kategorii reportáže autoři identifikují nemožnost uvést jednotlivé události/sekvence do celkového kontextu. Teoreticko-metodologický ideál *holismu*, který je v tomto jejich povzdechnutí implicitně vyjádřen, se proto snaží naplnit poukazem k možnosti doprovodit film narací, ovšem s výhradou, že „čím víc narace film obsahuje, tím je návodnější, a tudíž tím méně skýtá obecenstvu příležitost vyvozovat vlastní závěry na základě vlastního pozorování“. Harvardští autoři tedy předpokládají, že holistický přístup nelze ve filmu v plnosti uplatnit bez výkladového *voice-overu*, resp. bez doprovodného psaného modulu zahrnujícího příbuzenské diagramy a mapy, bez *shot by shot* popisu zobrazených událostí a dalších materiálů definujících vztahy mezi participanty v rámci nafilmované akce, který by měl podle Karla Heidera, dalšího z harvardských filmujících antropologů, jednotlivé etnografické filmy doprovázet (Marshall, Spier & Asch 1973: 183–184). Tím je v zásadě navozeno dilema spočívající v přesvědčení, že přitakání holismu kontaminuje filmovou observaci návody, a naopak přitakání observačnímu stylu zbavuje jednotlivé události/sekvence jejich kontextu. Zkrátka, buď holismus, anebo

observace. Pozoruhodné jsou v této argumentaci dva momenty: filmující antropologové z Harvardu zjevně vůbec nepočítají s tím, že juxtapozice filmových záběrů (vč. zvukových) je prostředkem tvorby významu, což je od dob sovětských montážníků zcela samozřejmá myšlenka, a tudíž rezignují na možnost holistické kontextualizace jednotlivých událostí/sekvencí v rámci filmové řeči. Druhým pozoruhodným momentem je představa, že divák má skrze etnografický film ideálně uskutečňovat své vlastní pozorování, přičemž výkladový *voice-over* tento proces jaksi ruší, a konsekventně přesvědčení, že etnografický film nemá předkládat žádné závěry. Tato teze je překvapivá zejména proto, že v klasických etnografických filmech produkováných v *Harvard Film Studies Centre* je výkladová narace pomocí mužského *voice-overu* dominantním filmovým prostředkem (obrazové záběry plní spíše ilustrační roli), kdy narátor sděluje vše, včetně pocitů, myšlenek a záměrů zobrazených, zpravidla mlčících (nebo neartikulovaně hlučících) objektivizovaných lidí. Navzdory tomu Marshall, Asch a Spier ve svém textu vyjadřují představu ideálního etnografického filmu založeného na principu realistické observace, jehož těžištěm jsou sekvencní záznamy událostí se synchronním zvukem, přičemž *voice-over* chápou jako jakýsi přílepek, nevímají jej jako integrální součást filmu, a spíše mu přikládají podobný význam jako zmiňovanému Heiderovu „psanému modulu“.

Ačkoli je významotvorná role výkladové narace u etnografických filmů vzniklých v rámci harvardské školy spíše podceňována a samotní autoři příslušných kanonických filmů (a textů) rámuji svůj podnik jako observační kinematografii, z hlediska modů reprezentace Billa Nicholse se v případě filmů Johna Marshalla, Roberta Gardnera, Timothy Ashe a Karla Heidera (až na drobné výjimky) nejedná o observační, ale o výkladový modus, jehož definiční charakteristiky spočívají v tom, že filmy odpovídající tomuto modu

„oslovují diváka prostřednictvím titulků nebo hlasů, ... spoléhají na informativní logiku zprostředkovanou mluveným slovem ... obrazy zastávají spíše podpůrnou roli a ilustrují obsah toho, co se říká.“
(Nichols 2010a: 182–183)

Ohledně střihu v souvislosti s výkladovým modem Bill Nichols uvádí, že „slouží k zachování spojitosti slovy líčeného argumentu nebo stanoviska“ ve smyslu „důkazní stříhové skladby“. Zároveň výkladový modus „klade důraz na dojem objektivity a dobře podloženého stanoviska. Mluvený komentář se zdá takřka ‚nad věcí‘, dokáže posuzovat různá dění v žitém světě, aniž by byl jimi nějak svázán“ (Nichols 2010a: 182–183). Všechny tyto charakteristiky plně odpovídají převážné většině etnografických filmů z harvardské produkce, vyjma Gardnerův film *Forest of bliss*, který odpovídá spíše poetickému modu.

Dalším aspektem většiny harvardských filmů, který Nicholsovo filmovědné hledisko umožňuje identifikovat, je úloha, kterou v jejich rámci plní narativní *voice-over*. Navzdory tomu, že Marshall, Asch a Spier (1973: 183–184) chápou naraci jako zdroj

doplňující informace, v kontextu filmové řeči je – v rámci výkladového modu – jeho hlavní významotvornou funkcí vzbuzování důvěry (a nikoli prezentace nějakého logického stanoviska). Výkladový *voice-over* propojuje etnografický film se strukturami vědeckého dokazování a legitimizuje jej skrze institucionální autoritu vědy. V případě antropologie má tato legitimizace podobu performativního uchopení tématu v oborově relevantních pojmech a zároveň podobu odkazu na terénní výzkum (resp. na autoritu *being-there*), což v praxi znamená, že mluvený komentář k filmu zpravidla čte antropolog-autor filmu, který pozorování osobně uskutečnil. Není tudíž podstatné, co je sdělováno, ale jakým způsobem (v jakých rétorických figurách či pojmech, jakou intonací) a čím hlasem komentář promlouvá. Autor je v kontextu této tradice etnografického filmování prostřednictvím *voice-overu* symbolicky situován do polohy nástroje vědy, jeho hlasem promlouvá ona přírodovědná vysvětlující vědeckost pronikající do nejtemnějších zákoutí života „domorodců“. Důležitým symbolickým elementem tohoto typu filmové skladby je rovněž intonační norma, v níž je reprezentována důstojnost vědy (a společně s ní asymetrie mezi hlasem vědy a hlasem pozorovaných/zobrazovaných aktérů), čili performativní vazba na institucionalizované struktury, které existovaly i před filmem. Pokud něco v rámci této filmařské tradice vyžaduje režijní a dramaturgické zásahy, je to textuální obsah, časování a intonace *voice-overu*, neboť právě jím se konstituuje legitimita a důvěryhodnost celého podniku. Výkladový *voice-over* lze ovšem použít i jinak, například ironicky, což v Nicholsově klasifikaci odpovídá reflexivnímu modu, jehož filmovým příkladem je *Reassemblage* (1983) z dílny Trinh T. Minh-hové, která tímto způsobem kriticky reprezentuje právě tradici etnografického filmování a jejíž užití *voice-overu* harvardskou normu karikuje a demaskuje.

Co se týká založení harvardské školy etnografického filmu v určitém antropologickém paradigmatu, je už z tematického zaměření jednotlivých filmů patrné, že jejich většina implicitně vychází z pozic kulturní ekologie, resp. kulturního materialismu, anebo, obecněji řečeno, z konceptu kulturní adaptace. Ve svých textech představitelé harvardské školy svoji inspiraci určitým směrem antropologického myšlení explicitně neuvádějí, odkazují se spíše na jakousi všeobecnou antropologičnost. Nicméně jejich filmy jsou zpravidla vystavěny tak, že v poloze klíče k pochopení určité kultury vystupují ekologické a environmentální podmínky, resp. způsoby obživy, které lidé v daných podmínkách praktikují a skrze něž se kulturně adaptují. Kupříkladu v Marshallově filmové sérii o společnosti Kungů je tímto způsobem v obraze i v komentáři exponována nehostinná krajina pouště Kalahari, resp. zdejší lov a sběr; ve filmech Karla Heidera hraje roli čepu, kolem něhož se kultura novoguinejských Daniů otáčí, extenzivní zemědělství, resp. hloubení zavlážovacích příkopů a pěstování brambor; v Gardnerových *Nuerch* je těžištěm pastevectví (z teoreticko-metodologického hlediska tento film rozhodně není kopií Evansovy-Pritchardovy strukturálně-funkcionalistické interpretace); a i ve filmu *The Ax Fight* Asche a Chagnona je konflikt příbuzenských linií vykládán skrze spor o zahrady.

Komplexní teoretický, metodologický a institucionální rámec poskytla etnografickému filmování pěstovanému v intencích harvardské školy kniha Karla Heidera

Ethnographic film z roku 1976. Svým způsobem je Heiderova práce zároveň i završením tradice etnografického filmu před okamžikem, kdy na (vizuální) antropologii dolehla „krize reprezentace“, s níž se následující teorie a praxe etnografického filmování musela a stále musí vyrovnávat. Přesto je tato publikace paradigmatickým dílem, které dodnes tvoří referenční bod úvah o východiscích, prostředcích a smyslu etnografického filmování a zároveň vytváří normu, která je v praxi široce následována a v teoretických textech navzdory obratu v podstatě stále reprodukována. Za pozornost v tomto ohledu stojí i fakt, že Karl Heider svoji koncepci pro druhé vydání z roku 2006 nikterak zásadně nerevidoval, naopak spíše v nové předmluvě zdůraznil vědecký (*scientific*) status etnografie a ještě více etnografický film opevnil oproti (umělecké) kinematografii. Stejně jako pro Margaret Meadovou, Timothyho Asche, Johna Marshalla a další citované autory je pro Karla Heidera „etnografie, ve vztahu k níž musí být etnografický film posuzován¹⁰, především *vědeckým* podnikem“ čili „tvorbou detailního popisu a analýzy lidského chování, která je založená na dlouhodobém studijním pobytu na místě“, a na předpokladu, že „určité pozorované chování vychází z kulturních norem“ (Heider 2006: 4–5). Dalším teoretickým principem etnografie je podle Heidera *holismus* spočívající v tom, že „do určité míry musí být věci a události chápány v jejich sociálním a kulturním kontextu. Z tohoto principu vychází související diktum ‚celých těl‘, ‚celých lidí‘, ‚celých interakcí‘ a ‚celých dějů‘“ neboli „holistické natáčení“. Stříhová montáž pro Heidera rozhodně není prostředkem dosažení holistické interpretace, naopak varuje před „fragmentovanou reprezentací“ a před „zkreslováním reality pro estetický efekt“ čili před tím, co se „vyučuje na filmových školách“ a co je v rozporu s „vědeckou přesností“. „Při etnografickém filmování by měla být tato zkreslení v etnografickém zájmu minimalizována bez ohledu na kinematografické důvody“ (Heider 2006: 6) a „... [p]okud se požadavky etnografie a kinematografie ocitnou v konfliktu, musí převážít etnografické zřetele“ (Heider 2006: 3). Heider stejně jako jeho předchůdci (a učitelé) chápe etnografické filmování primárně jako observační podnik, takže o výkladové naraci coby plnohodnotné součásti filmového díla neuvažuje, pouze uvádí, že se jedná o „nejobyklejší způsob, jak konkrétní vizuální obrazy zasadit do obecného kulturního kontextu“, nicméně zároveň varuje, že „hlasová narace oslabuje ‚filmovost‘ filmu a může být v rozporu s vizuální informací“ (Heider 2006: 5). V pasáži věnované „atributu“ narace (svoji koncepci Heider vtěluje do šestnácti atributů) hovoří o tom, že se jedná o „přidanou informaci“, která by neměla kopírovat to, co je relevantním způsobem komunikováno vizuálně (Heider 2006: 54). „Reálnou výhodu“ spatřuje ve využití nativních narátorů, ovšem s podmínkou, že etnografická analýza, kterou chápe jako „esenciální“, je součástí psaných materiálů, jež by ideálně měly doprovázet každý film a zbavovat jej tak „výkladového břemene“ (Heider 2006: 57). V oddíle věnovaném atributu „hlasu“ ve smyslu „hlediska“, které je ve filmu reprezentováno, Heider uvádí, že film vždy vyjadřuje určité

¹⁰ Kurziva TH.

hledisko, nebo více hledisek ve stylu „Rašómon efektu“, avšak zároveň poukazuje na nezbytnou přítomnost hlediska vědy, resp. etnografické explanace, která může být případně doplněna či kontrastována „nativní explanací“. Nicméně větší množství ve filmu uplatněných hledisek podle něj „nevyhnutelně vede k selektivnosti“, což může „ovlivnit etnografův popis kultury“.

Pro harvardskou školu etnografického filmu je charakteristické, že hledisko etnografie a nativní hlediska jsou reprezentována jako nesouměřitelná nejen ve filmové praxi, ale i v teorii, přičemž autorství ve smyslu instance, z níž je interpretace vedena, je uzávorkováno, resp. ztotožněno s pohledem vědy a umístěno nad rámec filmové reprezentace a mimo zřetel reflexe. Podobným způsobem je v psaných materiálech i v praxi řešena otázka režie (čili i otázka participace), střihové montáže a střihové dramaturgie (čili i otázka filmové sémantiky), která je buď ponechána bez odpovědi, anebo odmítnuta s tím, že příslušné filmařské pojmy jsou vyřazeny ze slovníku, případně umístěny do uvozovek.

Národopisná tradice etnografického filmování jako paralela předobratového vizuálně-antropologického pojetí

Jakkoli se československý národopis (etnografie) od sociální a kulturní antropologie odlišuje na úrovni teoretických východisek, metodologie, výzkumného předmětu i institucionálního zázemí,¹¹ co se týká uvažování o filmu a jeho úloze v kontextu badatelských a prezentačních aktivit, panuje mezi oběma disciplínami téměř dokonalá shoda. Přesněji řečeno, panovala do doby, než sociální a kulturní antropologie prošla obratem, jehož důsledky pro oblast etnografického filmování budu zkoumat v následujících kapitolách. Národopisné bádání, a tudíž i filmování v jeho rámci, zůstalo těmito důsledky nezasaženo a jeho současná podoba v zásadě odpovídá tomu, jak byla etnografie v Československu konstituována od 50. do 80. let 20. století pod sovětským vlivem.

Národopis (resp. etnografie)¹² je vymezován jako „kulturně-historický vědní obor zabývající se studiem lidové kultury; jako soubor sběratelských aktivit těsně spjatých s muzeologií, s vytvářením kulturního dědictví a s literaturou spojenou s těmito aktivitami“ (*Lidová kultura: národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska* 2007: 192). Podle

¹¹ Účelem tohoto příspěvku není rekapitulovat definiční znaky, překryvy či kamufláže uvedených oborů v místních podmínkách, to již učinili jiní, např. v diskuzi, která proběhla na stránkách časopisu *Český lid* v období 2004–2006 v návaznosti na článek *Co je a co není kulturní/sociální antropologie?* (Nešpor & Jakoubek 2004). Zde se jim věnuji pouze do té míry, v jaké se podílejí na nedorozuměních, která doprovází snahy o uchopení problematiky *etnografického filmování* v rámci současné (české a slovenské) vizuální antropologie.

¹² V souvislosti s postupným zaváděním výrazu etnografie coby synonyma výrazu národopis, ke kterému v bývalém Československu docházelo v průběhu 2. pol. 20. století pod vlivem sovětské „etnografie“, splynula – při zachování původního zaměření – etiketa „národopisný film“ s etiketou „etnografický film“, přičemž nebylo – a v podstatě stále není – reflektováno, že pod stejným označením se v současné sociální a kulturní antropologii (resp. vizuální antropologii) pěstují odlišné způsoby konceptualizace a na jejich základě (do značné míry) odlišné filmové praxe.

Antropologického slovníku (Malina 2009) je v podobném duchu etnografie (národopis) „spojen[á] se sběrem relikvií tradiční kultury pro muzeologické a dokumentační účely“, avšak navíc tento zdroj uvádí, že zahrnuje i „prezentaci venkovské kultury městskému obyvatelstvu a revitalizaci prvků lidové kultury v industriální i postindustriální éře“. Oba citované zdroje jsou relativně recentní (z roku 2007, resp. 2009), přičemž především „národopisnou encyklopedii“ chápeme jako autoritativní, neboť pochází z dílny Ústavu etnologie AV ČR (dříve Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV) čili akademické instituce, která po celá desetiletí v bývalém Československu udávala směr národopisného (etnografického) bádání, kupříkladu skrze časopis *Český lid*. V obou výše uvedených zdrojích, jakož i v dalších relevantních slovnících, encyklopediích a přehledových publikacích¹³ je etnografie (národopis) prezentován(a) jako současný a samostatný vědecký obor, který existuje vedle etnologie či sociální a kulturní antropologie. Ve většině institucionálních ohledů se dnes jedná o svěbytnou disciplínu s vlastními časopisy, ústavy, odbornými společnostmi, výzkumem, publikační produkcí a personálem, pouze vysokoškolské studijní obory se již pod etiketou národopis (etnografie) v ČR nepěstují. Tento fakt zde uvádím na podporu argumentu, že národopis (etnografie) představuje autonomní a stále aktuální rámec uvažování o využití filmu v kontextu bádání o (lidové) kultuře a prezentace výsledků tohoto bádání, který je odlišný od způsobu, jak se s filmem prakticky i myšlenkově zachází v současné vizuální antropologii, resp. na podporu argumentu, že význam kategorie etnografický film je v českém a slovenském prostředí nejasný, neboť se odvíjí od dvou různých kontextů.

Podíváme-li se na českou a slovenskou publikační produkci o národopisném (etnografickém) filmu, shledáme, že uvažování o filmovém obraze se zde logicky odvíjí od povahy, cílů a potřeb samotného národopisu, neboť je prostě organicky situováno do definičního rámce této disciplíny (a nikoli jiné: teoreticko-metodologická hlediska například filmové vědy nejsou v kontextu národopisného uvažování o filmu uplatňována). Je-li posláním národopisu (etnografie) dokumentace, sběr a záznam lidové kultury, lidových tradic a lidového umění, pak je národopisný (etnografický) film samozřejmě pojímán jako prostředek těchto aktivit, a sice jako prostředek takřkájící bezprostřední. Jeden z výrazných tvůrců a teoretiků tohoto žánru Martin Slivka, který byl v československých národopisných kruzích činný především v období od 60. do 80. let 20. století, ve své stati *Film a národopis* tvrdí, že „[p]oznávanie prostredníctvom obrazu je akýmsi návratom k poznávaniu priamemu, bezprostrednému a intuitívnemu“, přičemž „[p]okiaľ tradičné slovo je vo svojom výraze akýmsi symbolom vecí a pojmov, obraz je jazykom konkrétnym, všeobecne srozumiteľným a na rozdiel od slova internacionálnym“ (Slivka 1967: 1). V kontextu tohoto v podstatě pozitivistického chápání filmového obrazu nepřekvapí, že kamera a její úloha v národopisném bádání je stejným autorem přirovnávána k úloze mikroskopu v bádání

¹³ Především z dílny Národního ústavu lidové kultury (NÚLK).

přírodovědném (Slivka 1967: 5). O poslání národopisného filmu se v nemnohých textech publikovaných na dané téma v národopisném periodickém tisku uvažuje takřka výhradně v termínech, jako je záznam, konzervace (lidových tradic a lidového umění nebo „živého projevu“ /Slivka 1967: 7/), „zápis etnologických jevů videotechnikou“ nebo „zachycení holé skutečnosti“ (Kosíková 2004: 27; kurziva autor). Ani v monotematickém čísle *Národopisné revue* z roku 2004 věnovaném právě národopisnému filmu není v žádné ze studií – pomineme-li povinné a s ostatní argumentací nesouvisející zmínky o filmu jako *jazyku* – nastolena otázka filmu jako prostředku interpretace, což je dokladem, že národopis (etnografie) je i v současnosti – a to přiznaně – deskriptivní vědou. Podobně jako ve starších textech se v uvedeném vydání coby „metodologické“ řeší spíše záležitosti praktického či technického rázu, jako je obsluha kamery v terénu.

O tom, co je národopisným filmem „zaznamenáno“, se typicky referuje v kategoriích „předmět“, „objekt“ nebo „fakt“, přičemž v poloze objektu či faktu vystupuje například lidový tanec, píseň, společenské vztahy, svatba či masopust (Baran 1951: 36; Felberová 2001: 93). Pokud se v citovaných textech hovoří o interpretaci nebo analýze, pak výhradně jako o něčem, co se děje „poté“ a vztahuje se k objektům či faktům, které jsou filmem uchovány jakoby v bezprostřední přítomnosti, protože film je schopen „navždy konzervovat“ živý projev použitelný k vedecké analýze, důkazu, bádáníu kdykoliv i po zániku nafilmovaného nositele“ (Slivka 1967: 8). Sémantická distinkce mezi tím, co se pozorovateli vyjevilo jako „reálný“ tanec v terénu, konceptem tance a filmovou reprezentací tance není nikterak tematizována. Film je v kontextu národopisu chápán jako neutrální, transparentní a objektivní, jako médium, které *sensu stricto* není médiem, a proto otázce *filmové řeči* není v českém národopise věnována takřka žádná pozornost.

Vybočení z tohoto pravidla představují reakce národopisců (etnografů) na film *Moravská Hellas* Karla Vachka z roku 1963, ve kterých některé myšlenkové principy tehdejšího (i dnešního) národopisu (nejen) ve vztahu k dokumentárnímu filmu zaznívají explicitněji než v textech, jejichž primárním cílem není obhajoba. Karel Vachek ve svém dokumentu poukazuje na stylizovanost tehdejší institucionalizované folklórní produkce a karikuje zákulisí jeho pódiové prezentace. Ve vůbec prvním čísle tehdejších *Národopisných aktualit* vyšel odmítavý článek Josefa Tomeše *Problémy okolo „Moravské Hellas“* (1964), ve kterém autor v podstatě připouští, že film je svého druhu interpretací, nicméně přítomnost určité (autorské) výkladové perspektivy chápe jako nežádoucí. „[V] této filmové reportáži lidé mluví dvojím jazykem – vlastním, v domnění, že říkají svůj skutečný názor, a jazykem K. Vachka, který obratným střihem a smícháním pravd, polopravd a záměrným zaměňováním nezdravých jevů a bezvýznamných kuriozit za věci typické a obecné vyslovuje závěrečný soud“ (Tomeš 1964: 58). V zásadě platí, že kdykoli se v národopisných (etnografických) studiích objeví poukaz k filmu jako svého druhu subjektivnímu či autorskému vyjádření, doprovází ho varování před hrozbou „nerealistické stylizace“ (Baran 1951: 32), před „subjektivně falošným výsledkem“ (Slivka 1967: 6) nebo před „nebezpečí[m] potlačení autenticity [jevu]“ (Kosíková 2004: 27).

Vedle shodného chápání autorství coby překážky vytváření objektivního filmového záznamu a vedle shody v odmítnutí kinematografických postupů, jako je režie či stříhová montáž, pojí národopisné pojetí etnografického filmování s „předobratovou“ vizuální antropologií ještě jedna podobnost, a sice zaštitění se autoritou vědy. Od Ludvíka Barana, podle něž „vlastní film národopisný, který může mít význam pro národopisné studium, patří výhradně mezi filmy vědecké“ (Baran 1951: 35), přes Martina Slivku, který používá výraz „národopisná věda“ a například tvrdí, že „noetický princip vědecké práce diktuje *nestylizovat realitu, ale snímat pravdu*“ (Slivka 1982: 13; kurziva původní), až po současnější vyjádření Jiřiny Kosíkové v monotematickém čísle *Národopisné revue* z roku 2004.

Konceptualizace etnografického filmu ve vizuální antropologii v období po obratu

Tzv. reflexivní či interpretativní obrat, který se v antropologii odehrál během 70. a 80. let 20. století, vyvolal ve vizuální antropologii vlnu publikací zahrnujících slova jako „rethinking“, „innovation“, „beyond“, jež odkazují k potřebě revokovat konceptuální a metodologické pozice obsažené v kanonizovaných etnografických filmech a v textuálních publikacích, které tento kánon stvrzují. Studujeme-li zde oblast etnografického filmování z hlediska toho, jak jsou v jejím rámci konceptualizovány a používány pojmy věda, kultura, film a autor, nelze si nevšimnout, že proklamovaná krize reprezentace, která je chápána jako spouštěč onoho obratu, zasáhla všechny uvedené položky. Antropologie se odvrací od etnografického realismu, který byl „v amerických i britských etnografických tradicích navzdory jejich různým teoretickým orientacím (kulturalismus vs. strukturální funkcionalismus) shodně konsolidován jako *ten* antropologický žánr, jako *ta* ‚literární instituce‘ sloužící pozitivistickým vědeckým cílům“ (Marcus & Cushman 1983: 30). Na místo popisného a explanačního přírodovědného modelu (*science*) staví Clifford Geertz weberianský model „*verstehen*“ spočívající v interpretaci aktérsky zakoušeného významu a ptá se:

Co předpokládáme, když tvrdíme, že rozumíme sémantickým prostředkům, jimiž lidé navzájem komunikují? Že známe slova, nebo že známe lidskou mysl? (Geertz 1975: 52)

Na místo (kulturní, sociální, psychické) reality, která do obratu stála v poloze antropologického předmětu zájmu, je postaven text, resp. kultura chápána jako text, přičemž etnografie se konsekventně posouvá do polohy aktu jejího „čtení“ (Geertz 2000: 20) a „psaní“ (Marcus & Clifford 1986). Těžiště antropologické pozornosti se tak obrací jednak směrem k (teoretickým, metodologickým, sociálním) konvencím, na základě kterých je kultura (v antropologii) čtena, a jednak směrem k rétorickým, narativním a stylistickým technikám, jejichž prostřednictvím je v etnografických textech reprezentována. Vztah mezi aktérsky komunikovanými významy a jejich etnografickou reprezentací přestal být neproblematický, neboť do prostoru, který se mezi

těmito rovinami otevřel, vstoupila otázka autora ve smyslu instance, ze které je porozumění aktéřsky sdíleným významům uskutečňováno, a zároveň instance, ze které je (textuálně, literárně) vyjadřováno. Geertzovy otázky „Jak se autor (funkce autora) v textu projevuje? A v čem spočívá ‚práce‘, již je autor autorem?“ (Geertz 1988: 8–9) dnes v podstatě v kontextu etnografického výzkumu (ve smyslu zúčastněného pozorování) není možné nechat bez odpovědi, přičemž právě v jejich řešení spočívá „reflexivita“. Naznačený obrat s sebou nese nedozírné množství epistemologických důsledků podlamujících tradiční teoretické, metodologické a interpretační kánony, včetně těch, o které se opírá etnografické filmování.

Je patrné, že tato perspektiva pro tradici etnografického filmu, která je autory přehledových publikací normativně konstituována na bázi observačního realismu harvardské školy, představuje určitý problém. Pozice vizuální antropologie a etnografického filmu je v rámci oboru antropologie historicky institucionalizována skrze binární opozici vizualita vs. textualita, která brání v plné akceptaci imperativu, že etnografie je textuální aktivita (Clifford a Marcus „trvají na tom“, že „etnografie je vždycky psaním“), a tedy brání chápání obrazu/filmu jako textu. Ve vztahu k filmové dokumentaristice je koncepce etnografického filmu odvinuta od dichotomie věda vs. umění, což komplikuje přijetí uměl(eck)ých, subjektivních či autorských postupů do etnografické filmové praxe, a zároveň i přijetí filmařské či filmovědné terminologie do oblasti teorie, které by nepochybně usnadnilo reflexivní promyšlení obojího. Svoji legitimitu etnografický film navrch programově čerpá z vědecké či akademické autority, která je obratem k literárnosti, reflexivitě a interpretativitě rovněž zpochybněna. Možnost konstruktivně reagovat na toto epistemologické zemětřesení je na přelomu 80. a 90. let ztížena i razantní kritikou, která na účet etnografického filmu dopadla ze strany filmových teoretiků (Nichols, 1981, 1991, 1994; Trinh T. Minh-ha, 1991; Weinberger 1992), antropologů (Marcus, 1990), a to nejen ve formě textuálních publikací, ale i v podobě filmů (Trinh T. Minh-ha, 1983, 1989).

Podstatná část této kritiky je shrnuta ve sborníku *Visualizing theory*, do kterého editor Lucien Taylor (1994) vybral téměř třicet statí z časopisu *Visual Anthropology Review* za období 1990–1994 a které se dotýkají otázek nastolených díky obratu v oblasti teoretizování o vizualitě, včetně teorie etnografického filmu. Autory a autorkami jednotlivých statí jsou filmaři, fotografové, antropologové, historici a literární, kulturní či filmoví teoretici, přičemž jediným zúčastněným vizuálním antropologem a etnografickým filmařem je David MacDougall, který je strážci identitární hranice mezi dokumentárním a etnografickým filmem systematicky situován spíše na okraj tradice etnografického filmování. A právě s odvoláním na MacDougalla v předmluvě píše editor, že jedním z cílů sborníku je „de-patalogizovat a de-fetišizovat etnografický film a znovu-vykouzlit etnografickou kinematografii, filmovou, zdravou, participativní a ne-voyeuristickou“ (Taylor 1994: XII). Jakkoli je uvedený sborník sestaven z příspěvků publikovaných ve vizuálně-antropologickém periodiku, vizuálními antropology zaměřujícími se na oblast etnografického filmování je chápán spíše jako hlas, který přichází zvenčí oboru.

Na následujících řádcích tedy představím, jak obrat a s ním spojená kritika zarezo-
novaly v oblasti teorie etnografického filmu v podání autorů a autorek významných
formativních a normativních publikací vizuální antropologie. Držet se přitom budu
kategorií, které jsem sledoval u předobratové textuální produkce vizuálních antropo-
logů zaměřujících se na oblast etnografického filmu. To znamená, že si budu všimnat,
zda se v recentních oborových publikacích v souvislosti s obratem proměňuje zachá-
zení s pojmy věda, kultura, film a autor. Zároveň budu sledovat, jak se vypořádávají
s požadavkem reflexivity a jakým významem tuto kategorii jednotliví autoři naplňují.

Etnografický film na pomezí obratu

Celé druhé vydání sborníku *Principles of visual anthropology* editora Paula Hockingse,
které vyšlo v roce 1995 (první vydání v roce 1974), tato svého času disciplinární bible,
vykazuje znaky paradigmatického pomezí. Část statí v čele s již zmíněným manifes-
tem Margaret Meadové zde reprezentuje pozitivistický pohled staré (filmové) etno-
grafie, ovšem několik jiných, podobně založených, bylo z druhého vydání vyřazeno.
Naopak se zde objevuje šest nových textů, které do jisté míry reagují na diskuze, jež
v době mezi oběma vydáními proběhly nebo alespoň reflektují prudký vývoj audio-
vizuálních technologií. Několik starých statí bylo ve světle nového pohledu přepraco-
váno, jiné naopak zůstaly v podobě z roku 1974. Druhé vydání neobsahuje aktuální
předmluvu, pouze tu původní, a nově přidaná kapitola závěrečných shrnutí z pera
editora je přepracovanou verzí jeho 6 let starého článku (Hockings & Omori 1988),
takže nepředstavuje rámec, ve kterém by různorodé texty dávaly smysl. Výmluvnou
ilustraci této rozpolcenosti mezi realismem a reflexivitou přinášejí ve druhém vydání
tohoto sborníku Timothy Asch a Patsy Asch v textu *Film in ethnographic research*. Jedná
se o revidovanou verzi původní statí Timothy Asche, který mezitím (v roce 1994) ze-
mřel, resp. o revidovanou verzi observačně-realistického přístupu, která spočívá v za-
sazení některých nových – z obratu vyplývajících – myšlenkových principů do starého
objektivistického substrátu. Aschovi v úvodu statí vyjadřují přesvědčení, že je „naivní
a zavádějící předpokládat, že etnografická data jsou odrazem reality“ (Asch & Asch
1996: 338), neboť „teorie a data jsou provázány, přičemž data jsou pouhou ‚konstruk-
cí reality‘“ (Asch & Asch 1996: 336). S odkazem na Nicholsův text *Ideology and the im-
age* (1981) rozlišují *observaci* a *deskripci*, přičemž tvrdí, že deskripce je vysoce selektivní
a interpretativní, neboť spočívá v organizaci informace, zatímco observace založe-
ná na prostorové a časové kontinuitě lépe odpovídá potřebám etnografického filmu.
Nicméně i observaci Aschovi s odvoláním na Clifforda Geertze chápou jako „vytvá-
řenou konkrétní lidskou bytostí zasazenou do určité kultury, která sbírá data v určitém
časovém momentu, aby je sdílela se členy své kultury“, a navíc připouští, že „tato
data jsou zasažena teoretickými předpoklady“ (Asch & Asch 1996: 338–339). Ov-
šem jakmile jejich argumentace dospěje k otázce filmu, zařazují Aschovi pověstnou
zpátečku a formulují přesvědčení, že „film poskytuje ochranu před domněnkou, že
něčí analýza je transparentně zřetelná z jeho hrubého materiálu“ (Asch & Asch 1996:
339). S odkazem na stat' Colina Younga z prvního vydání pojednávaného sborníku

odmítají filmovou montáž jako „selektivní prostředek, jak navést diváka směrem k filmařově interpretaci“, a klasicky vytyčují hranici mezi tradiční filmovou dokumentaristikou a observačním filmem, která spočívá v tom, že dokumentární film vypráví příběh, zatímco observační film něco ukazuje (Asch & Asch 1996: 339). „Mezi filmovým záběrem a událostí, kterou reprezentuje, je nezvratná vazba ... která nemůže být zcela přetvořena podle našich interpretačních záměrů“. Aschovi, oproti Timothyho starším textům, sice již nepovažují film za odraz reality, ale za indexikální znak, přičemž slovo znak ve své stati dávají – příznačně – do uvozovek. A s touto v podstatě kosmetickou rétorickou inovací následně přistupují k prezentaci staré dobré harvardské sekvenci metody v původní podobě ze 70. let, včetně klasických filmových serií *!Kung* a *Yanomamo* coby ukázkových příkladů použití této metody, již chápou jako metodu observačního filmování (Asch & Asch 1996: 337–338). Moment reflexivity Aschovi patří v tom, že „mnoho etnografů se dnes posouvá z role odděleného pozorovatele do role zúčastněného pozorovatele“, z čehož vyplývá „důležitost prezentace vizuální evidence přítomnosti filmaře/ů a jeho/jejich vztahu s filmovanými lidmi“ (Asch & Asch 1996: 340). Na tuto výzvu, kterou připisují Jay Rubymu, Aschovi nereagují příliš příznivě, domnívají se naopak, že záleží na situaci, ve které filmování probíhá, a na kontextu, ve kterém je výsledný film prezentován. Pokud film slouží primárně vzdělávacím účelům, pak tento participativní přístup připouštějí, u filmů výzkumných spíše nikoli, neboť „neviditelná a všudypřítomná přítomnost se etablovala jako očekávaná perspektiva etnografického filmu“ (Asch & Asch 1996: 340).

Sborníkem *Rethinking Visual Anthropology*, který vyšel v roce 1997, navazují jeho editoři Marcus Banks a Howard Morphy na sborník Hockingsův i Taylorův, což deklarují hned zkraje své předmluvy, a zároveň se zde hlásí k principu reflexivity ve smyslu „analýzy vizuálních prostředků šíření antropologického vědění“ (Banks & Morphy 1997: 2). Na druhou stranu se stavějí rezervovaně k sémiotice a k používání lingvistických analogií v rámci antropologie, neboť „v současnosti lze pozorovat jakýsi obrácený saussureanismus, jako by objev diverzity a komplexity různých procesů reprezentace, resp. objev aktéřské role, zneplatňoval obecnější koncept existence strukturovaných komunikačních a reprezentačních procesů probíhajících v rámci reprodukce lidských sociokulturních systémů“, což v podstatě znamená odmítnutí základního epistemologického momentu, který obrat přináší, a sice chápání kultury a její reprezentace skrze metaforu textu a jeho psaní/čtení. Klíčovými koncepty při uvažování o kultuře jsou pro Bankse a Morphyho systém, resp. holismus. Vizuální antropologii definují jako „antropologii vizuálních systémů, nebo – šířeji – viditelných kulturních forem“ (Banks & Morphy 1997: 6), přičemž „v metodologickém smyslu se vizuální antropologie zabývá záznamem vizuálních či viditelných fenoménů, získáváním vizuálních dat (Banks & Morphy 1997: 14)“. Žádoucím referenčním bodem tohoto přístupu je podle editorů holismus spočívající v širokém záběru a neutralitě při sběru dat. K metodám vizuálního záznamu přistupují tak, že „jsou schopny zachytit více informace než paměť nebo tužka se zápisníkem, a navíc se některé z nich indexikálně vztahují k realitě, která je jimi kódována“. Za hlavní téma svého sborníku

Banks a Morphy považují „teoretické odůvodnění pro zahrnutí materiálních produktů kultury a záznamů viditelné kultury do rámce jednoho diskurzu“, protože „materiální kultura a vizuální záznamy mají mnoho společného. ... Materiální kultura je přímým produktem intencionálního jednání a filmové a zvukové nahrávky jsou indexikálně spojené s tím, co zachycují“. Film přitom chápou jako prostředek kontextualizace materiálních forem, protože může materiální objekt zasadit do procesu každodenního jednání aktérů a „zachytit jej způsobem, který lépe odpovídá tomu, jak je tento objekt aktéry vnímán“, čili emické perspektivě. Ačkoli editoři zdůrazňují, že „v žádném smyslu nepovažují vizuální či zvukové nahrávky za „transparentní“, považují je za vhodný podklad pro následnou analýzu v podobném duchu jako Margaret Mead a Gregory Bateson, na které v dané souvislosti přímo odkazují. Na rozdíl od nich ovšem připouštějí, že audiovizuální záznamy jsou zatíženy „západními předsudky“ a že každá vizualita je „do určité míry sociálně a/nebo kulturně konstruována“, což v důsledku znamená, že „fokus vizuální antropologie zahrnuje jak systémy reprezentace vlastní antropologům, tak vizuální systémy, které antropologové studují v terénu“ (Banks & Morphy 1997: 18–21).

Dokumentaristický přístup: David MacDougall

V souvislosti s kulturní podmíněností antropologického hlediska a reprezentací této podmíněnosti v etnografickém filmování odkazují Banks s Morphy především na Jeana Roucha a Davida MacDougalla, a sice v tom smyslu, že jejich filmy představovaly pro realistické paradigma výzvu „již docela dávno ... na samotném počátku reflexivní antropologie“, neboť oproti tradičnímu kánonu „zdůrazňovaly přítomnost filmaře, efekt pozorovatele i techniky filmového střihu“. Editoři ve své předmluvě vyzdvihují MacDougallovu participativní kinematografii a Rouchův dialogický styl jako příklad „obrácení pozornosti k selektivní povaze filmového procesu, k možnostem, které otevírá střih, a k optickému rozsahu a flexibilitě kamery“. Navzdory tomu ovšem důrazně dodávají, že „nic z toho neneguje indexikální charakter filmu, ani fakt, že film prostě zaznamenává to, co se děje před kamerou“ (Banks & Morphy 1997: 26–27). Toto stanovisko vyznívá přinejmenším paradoxně, protože jej Banks a Morphy pronášejí při představení MacDougallovy stati *The visual in anthropology*, která je součástí téhož sborníku a v níž MacDougall jednoznačně oproti indexikálnímu chápání filmu favorizuje ikonický (metaforický) rozměr filmové reprezentace. To, co je podle MacDougalla etnografickým filmem reprezentováno, není kultura nebo vizuální systémy, ale „antropologické porozumění“,¹⁴ kterého je dosahováno hlavně skrze metaforu“, a proto je „metafora pro vizuální médium mocnou konstrukční formou“ (MacDougall 1997: 289). David MacDougall tak vyjadřuje odlišnou teoretickou pozici, než je ta, již editoři celý sborník i MacDougallovu stat' jednoduše rámuji, aniž by rozdíl mezi indexikální reprezentací kultury, resp. „viditelných kulturních forem“, na jedné

¹⁴ Kurziva TH.

straně a metaforickou reprezentací antropologického porozumění kolektivním vizuálním reprezentacím na straně druhé teoreticky docenili. V podobném duchu se liší i to, jak David MacDougall a editoři sborníku řeší otázku vizuality. „Je nezbytné trvat na tom, že vizuální antropologie není o vizuálním *per se*, ale o celé řadě kulturně tvarovaných vztahů vpletených a zakódovaných do vizuálního“ (MacDougall 1997: 288), tvrdí MacDougall a přirovnává antropologickou práci s vizuálními symboly k poezii. Zároveň nevylučuje realistickou strategii narativní identifikace a deskripce, ale chápe ji – vedle „méně obvyklých forem juxtapozice a montáže“ – jako jeden z možných způsobů metaforické reprezentace „vzorců sociální zkušenosti“. Další moment, jímž se David MacDougall odchyľuje od dosavadní tradice etnografického filmování a jejího teoretického promýšlení, je přijímání dokumentaristické inspirace a filmovědného slovníku. „Než odmítat existující formy dokumentárního a fikčního filmu, vizuální antropologie by spíše měla tyto formy přizpůsobit svým potřebám nebo je používat v nových kombinacích ... a to v podobném duchu, jako se psaná antropologie odvíjí od konvencí akademického psaní, které byly vyvinuty během minulých staletí, dlouho předtím, než se antropologie ustavila jako vědecký obor“ (MacDougall 1997: 288). Na příkladu Davida MacDougalla, resp. na příkladu kontrastu mezi jeho uvažováním a tradičními vizuálně-antropologickými konceptualizacemi, je patrné, že přijetí teoretických i praktických forem kinematografie a filmové vědy teprve umožňuje v plnosti domyslet epistemologické důsledky antropologického obratu pro oblast etnografického filmování. „Mnoho antropologů se stále cítí lapeno mezi možnostmi konceptuálně se posunout směrem od vizuální antropologie a konzervativnějšími paradigmaty pozitivistické vědecké tradice“, píše MacDougall a zdůrazňuje, že „vizuální antropologii je především potřeba vystavět na intelektuálních základech, které umožní posun od myšlenkového principu slovo-věta k principu obraz-sekvence“ (MacDougall 1997: 288). Teoretický materiál k vytvoření takových základů je ovšem třeba hledat mimo rámec antropologického diskurzu, čemuž i v období po obratu brání skutečnost, že identita etnografického filmu je převážnou většinou vlivných vizuálních antropologů stále konstituována na bázi odmítnutí filmové dokumentaristiky, a tudíž kinematografické a filmovědné inspirace na jedné straně, a na odmítnutí textuality, a tudíž sémiotické či lingvistické inspirace na straně druhé.

Observačně-realistický přístup: Peter Loizos

Vzhledem k tomu, že sborník *Rethinking of visual anthropology* byl koncipován především s cílem rozšířit tematické pole vizuální antropologie nad rámec etnografického filmování, nachází se v něm vedle těch zmíněných již jenom jedna studie věnovaná specificky této oblasti, a sice *First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films* Petera Loizose, která ve vztahu k nárokům reflexivního obratu zastává principiálně odlišné stanovisko než studie MacDougallova. Autor v ní konstatuje, že observační realismus etnografického filmu je „v nesnázích“ (Loizos 1997: 83), přičemž příčiny těchto nesnází spatřuje jednak v tom, že se „etnografičtí filmaři nechali ovlivnit mainstreamovou dokumentaristikou a odvrátili se od automatické

oddanosti strohému naturalistickému observačnímu čistému stylu“, a jednak díky „post-marxistické fázi“ humanitních věd, která „utlumila programové a na budoucnost orientované diskuze o etnografickém filmu“ (Loizos 1997: 101). Ohledně observačního realismu ovšem Loizos věří, že „ačkoli jsme nyní v momentu jeho odmítání, v blízké budoucnosti se znovu vrátí v pokročilejší a sebevědomější formě“. O postmodernismu přitom soudí, že nepředstavuje cestu vpřed. Za jeho hybnou sílu považuje jednak neomarxismus, který „umožnil, aby se témata, jako je politická dominance a dopad tržní ekonomiky na *small-scale* společnosti, staly akceptovatelnými“, a feminismus, díky kterému „se atraktivním tématem stala analýza genderových vztahů“ (Loizos 1993: 12). Upozornění na důvody, které k obratu v antropologii vedly a které jsou zároveň východiskem kritiky vizuálně-antropologické tradice etnografického filmu, jak ji formulují James Clifford a Bill Nichols, považuje Peter Loizos za „těžko akceptovatelný výpad, který byl [Foucaultem] původně formulovaný vzhledem k období renesance nebo průmyslové revoluce a který nyní Nichols recykluje, jako by stejnou měrou odpovídal i roku 1985“ (Loizos 1993: 43). Třebaže Loizos chápe kritiku observačního realismu, resp. tradičního etnografického filmování, za nepřipadný módní výstřelek a třebaže nepřijímá ani smysl této kritiky spočívající v přesvědčení, že etnografický pohled reprodukuje mocenské asymetrie, zaměřuje se ve své stati na způsoby, jimiž je observační realismus v soudobé etnografické kinematografii překračován. Srovnává čtyři filmy z období konce 80. let, přičemž jeho analytickým východiskem je otázka, „jak dalece se vzdalují observačnímu realismu“ (Loizos 1997: 88), čímž observační přístup klade do polohy normy, a potažmo filmy, které se od této normy odchyľují, klade do polohy „experimentu“. Ostatně stejným způsobem zachází Loizos ve své přehledové knize *Innovation in Ethnographic Film* i s filmy Jeana Rouché, jehož dílo udělením nálepky „experiment“ rovněž implicitně vyrazuje na okraj (harvardského) kánonu etnografického filmu. Jakkoli jsou různé Loizosovy texty zaměřené na inovace či přesahy observačního realismu a budí tak dojem, že představují odklon od dosavadní (zejm. harvardské) tradice etnografického filmování, v podstatě tento observačně-realistický přístup potvrzují a petrifikují v jeho klasickém pojetí.

Observačně-fenomenologický přístup: Anna Grimshaw a Amanda Ravetz

Další významnou autorkou podílející se na ustavování vizuálně antropologického diskurzu o etnografickém filmování v období po obratu je Anna Grimshaw. Ve sborníku *Visualizing anthropology*, který editovala společně s Amandou Ravetz, vyzývá k rehabilitaci observační kinematografie na základě znovupromyšlení otázky vizuality. Podle Grimshaw je potřeba „perspektivu, v níž je svět diskurzivně uchopován skrze jazyk, vysvětlení a generalizaci, od základů přeorientovat směrem k jiné epistemologické pozici, spočívající ve zkoumání „způsobů vědění“ (*ways of knowing*) lokalizovaných v těle a ve smyslech“. Namísto dominance lingvistických, sémiotických a textuálních modelů interpretace upřednostňuje Grimshaw „spíše fenomenologicky založené přístupy zaměřující se na oblasti etnografické zkušenosti, které leží mimo dosah diskurzu

a které překračují limity logocentrismu s jeho hierarchickými dvojicemi: čtení a vidění, text a obraz, mysl a tělo“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 6). Fenomenologický či senzuaální přístup chápou Grimshaw s Ravetz jako adekvátní reakci na výzvy vyplývající z postmoderních podmínek, resp. z „kolapsu vědecké etnografie“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 28), a z nastolení nových principů etnografické práce v duchu sborníku *Writing Culture* Clifforda a Marcuse. Avšak protože své fenomenologické pojetí vizuality Grimshaw a Ravetz konstituují v opozici k textualitě, reagují na tento sborník kriticky v tom smyslu, že „reflexivita, která je chápána jako zásadně textuální moment, může být, ironicky vzato, pochopena i jako označení konce textuality coby určujícího antropologického paradigmatu“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 6). Grimshaw se domnívá, že právě vytváření observačních filmů umožňuje MacDougalem proklamovaný přechod od principu slovo-věta k principu obraz-sekvence.

Klasické techniky observační kinematografie (blízkost aktérům, dlouhé, nepřerušované záběry, žádná interview) narušují obvyklý způsob participace (odehrávající se skrze řeč), podporují vnímavost k neverbálnímu, k pohybu, gestům, postoji, jednání, a obracejí pozornost k detailu, texturám a materialitě sociálního světa. (Grimshaw & Ravetz 2005: 23)

Observační kinematografi Grimshaw chápe z post-sémiotické perspektivy jako novou, zvláštní formu etnografického setkání a jako jedinečný druh mimetické praxe, přičemž mimesis charakterizuje jako kontakt či kopii, a to ve smyslu „frazeriánského pojetí sympatetické magie“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 26). Film v jejím pojetí vystupuje jako nástroj, jak něco polapit skrze princip podobnosti, protože „kopie má v sobě něco z formy a moci originálu“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 26). Grimshaw se ohrazuje proti kritickým hlasům a nechápe observační kinematografii jako „snahu o dosažení přesné transkripce světa, ale jako přístup, který spočívá v imaginativním spojení vyjádřeném v téměř neznatelném empatickém momentu“. Odmítá odtržené pozorování zakládající odstup a falešnou objektivitu, a kameru naopak chápe jako „vnořenou do tělesnosti, tlačící se blíž, usilující o splynutí a převzetí formy filmovaného objektu s cílem přiblížit se jeho poznání“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 26). Svůj přístup k etnografické filmařské praxi Grimshaw chápe jako výsostně antropologický ve smyslu „přítakání situovanému či zkušenostnímu vědění“, nicméně zároveň nesouhlasí s tím, že by film měl být „technikou kulturní expertízy“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 21). V rámci svého teoretizování o observačním / etnografickém filmu se Grimshaw explicitně téměř nevěnuje otázce kultury, resp. věnuje se pouze tomu, jak se „kulturní textologii“ vyhnout (Grimshaw & Ravetz 2005: 5). „Jak je možné studovat současné formy vizuální kultury, aniž bychom je překládali do jiného konceptuálního rejstříku?“ ptají se Grimshaw a Ravetz a mají tím na mysli „lingvistickou předpojatost akademické debaty, která je postavená na falešné separaci toho, jak jsou věci prezentované, od toho, co vyjadřují“, přičemž volají po „vytlačení

modelů interpretace, které se zakládají na lingvistice a linearitě odtržené od tělesnosti, ve prospěch přístupů, které zahrnují tělesnou, senzoryckou a materiálně založenou dimenzi vizuálního“ (Grimshaw & Ravetz 2005: 5). Toto teoretické odhlédnutí od antropologického konceptu kultury koresponduje se základním východiskem jejich perspektivy, jímž je axiom vzájemné nepřevoditelnosti vizuality a textuality. Myšlení Anny Grimshaw a Amandy Ravetz o etnografickém filmování je primárně usazeno v binární opozici vizualita vs. textualita, resp. v přesvědčení, že setkání s vizuálním je možné a žádoucí uskutečňovat na základě minimalizace působení (textuálních) zprostředkujících aparátů, jako je vědecká/antropologická teorie (kultury), filmový jazyk a (autorská) interpretace.

Antropologický přístup: Jay Ruby

Je-li výchozím principem uvažování Anny Grimshaw a Amandy Ravetz dichotomie vizualita vs. textualita, pro Jaye Rubyho je primárním axiomatickým momentem spíše dichotomie věda vs. umění, ovšem transformovaná do polohy antropologie vs. laickost a zároveň věda vs. estetika. Od začátku své publikační kariéry v roce 1971 tento přední vizuální antropolog staví koncept etnografického – v jeho terminologii antropologického či antropologicky zaměřeného – filmu, do různých polarit, na základě nichž poměrně přísně vymezuje identitu této součásti antropologie, což má pro jeho myšlení významné teoretické důsledky. Porozumět Rubyho teoretizování o etnografickém filmu lze skrze konceptuální opozice, do nichž etnografický film vkládá a skrze něž tuto ve svém pojetí navýsost antropologickou doménu charakterizuje a obhajuje. V první řadě Ruby distancuje svůj koncept antropologického filmu od objektivismu, resp. od představy, že „je možné objektivně zaznamenávat fenomény na film“ (Ruby 1971: 36), přičemž tuto charakteristiku připisuje shodně jednak starším tradicím etnografického filmu (mj. právě proto dané pojmenování odmítá) a jednak dokumentární kinematografii. „Etnografickému filmu dlouhou dobu dominovali techničtí specialisté a umělečtí filmaři, kteří často vycházeli z omezené znalosti tématu svých vlastních filmů, již získali pouze několikaměsíční četbou a nemnoha nahodilými konzultacemi s odborníky“, tvrdí Ruby a dodává, že „etnografický film je příliš vážná věc, než aby se přenechala filmařům“. Antropologům naopak vytýká, že „při vytváření filmových etnografií nekriticky přijímali konvence televizního žurnalismu a mainstreamového dokumentárního realismu“, přičemž „nesprávně předpokládali, že některé kinematografické styly jsou ‚objektivnější‘ či ‚vědeckější‘ než jiné“ (Ruby 2000: 38–39). Ve svém zdůrazňování antropologické odbornosti jako nutné báze pro „antropologické“ filmování, se Ruby neopírá o pozitivistické, ale o interpretativní pojetí antropologie v geertzovském smyslu, přičemž vědeckost a zároveň reflexivitu spatřuje v „systematickém a důsledném ukazování vlastní metodologie a přítomnosti antropologů coby nástrojů vytváření dat“ (Ruby 1980: 153). A hned dodává, že „mezi vědeckým požadavkem antropologie odhalovat vlastní metodologické pozice a konvencemi dokumentárního filmu, které takové odhalování dosud prakticky zakazují, je zjevný konflikt“ (Ruby

1980: 153).¹⁵ V tomto smyslu stojí Ruby v opozici k observační kinematografii, jejíž „příslib, že lidé by měli mít autoritu reprezentovat sami sebe na filmovém plátně, [b]yl v praxi naplněn jenom zřídkakdy. Pouze byl narativní ‚hlas Boží‘ prohlášen za překonaný a jeho místo zaujaly mluvící hlavy ‚expertních svědků‘. Autoritativní voice-over se zkrátka jenom přesunul na obraz“ (Ruby 2000: 204), což podle Rubyho platí i pro „participativní styl“ inspirovaný přístupem *cinéma vérité*, jehož „sebevědomá hrubost ... se stala estetickým prostředkem, který v antropologickém filmu nemá své místo“, jak Ruby uvádí v *narážce* na *Kroniku jednoho léta* Jeana Rouché (Ruby 1971: 37).

Ve vztahu k nativní či indigenní kinematografii je Ruby podobně nesmířitelný: „Esencialistický klam spočívající v předpokladu, že tyto [nativní] produkce jaksi hovoří za určitou celou kulturu, je stejně nebezpečný jako přijímání tradičních etnografických filmů coby objektivních záznamů kultury.“ A polemizuje s „nemožnou fantazií“ vizuální antropoložky Faye Ginsburg, že „nativové ‚mluví univerzálním jazykem obrazů‘“, přičemž indigenní filmy opakovaně dehonestuje označením „pásky“¹⁶ (*tapes*), které navíc „nás [Westerners] přímo neoslovují“ (Ruby 2000: 218). Indigenní filmovou produkci Ruby doslova shazuje do polohy předmětu zájmu (a proces jejího vytváření do polohy výzkumného terénu), když antropologům „navrhuje“, aby se „soustředili na vytváření filmů o tom, jak indigenní lidé vytváří své filmy“, anebo na „asistenci nativním lidem, aby se stali plně funkčními spolupracovníky, což není lehký úkol“ (Ruby 2000: 204). Ačkoli Ruby na mnoha místech svého díla ve vztahu k antropologickému filmu a k etnografii razí interpretativní přístup a zdůrazňuje princip reflexivity, jeho rétorické figury ve vztahu k nativnímu filmu jsou ukázkovým příkladem nekritické reprodukce mocenské asymetrie mezi antropologií na jedné straně a „jejím“ výzkumným terénem na straně druhé. Ostatně, jak jsem uvedl v úvodu přítomné stati, Ruby se k požadavkům vyplývajícím z antropologického obratu staví přezíravě, přičemž požadavek reflexivity přijímá pouze v metodologické rovině (Ruby 1982: 16–17), a nikoli v rovině epistemologické či mocensko-diskurzivní. Naopak se zdá, že svrchovanost antropologie potřebuje Ruby navzdory obratu myšlenkově udržet, protože právě antropologie je v rámci jeho pojetí jedinou autoritativníází, na níž své uvažování o etnografickém filmu pozitivně zakládá, a to v teoretické, metodologické i institucionální rovině. Ve svém polemickém příspěvku publikovaném v roce 2014 v rámci časopisecké diskuze „Where is the theory in visual anthropology?“ Ruby jakoukoli teoretickou inspiraci a kritiku přicházející zvenčí oboru odmítá slovy: „Nad čím žasnu, je, proč se lidé bez odpovídajícího antropologického výcviku cítí být kvalifikováni k tomu, aby [o etnografickém filmu] kriticky psali (např. MacDonald /2013/, Trinh T. Minh-ha /1989/, Bill Nichols /1981 a 1994/), a proč jsou navíc jejich práce

¹⁵ V upravené verzi stejného textu, kterou Jay Ruby publikoval ve své rekapitulační knize *Picturing Culture* v roce 2000, v citované větě nahradil slovo „vědecký“ (scientific) slovem „odborný“ (scholarly), a rovněž slovní spojení „prakticky zakazují“ (virtually prohibited) nahradil výrazem „silně nedoporučují“ (strongly discouraged) (Ruby 2000: 152). V obou výskytech bez odkazu na jakýkoli zdroj.

¹⁶ Dnes by v dané souvislosti patrně napsal „paměťové karty“.

antropology brány vážně. ... [A]kceptovat kritiku lidí, kteří o antropologii vědí málo, mi přijde bizarní.“ Jak sám Jay Ruby s odkazem na počátky své akademické kariéry uvádí, neuhýbá z tohoto obranného postoje od roku 1970 a jakékoli své pokusy o vymezení domény etnografického/antropologického filmu odvíjí od přesvědčení, že se jedná o „oblast exkluzivního zájmu antropologů zabývajících se vytvářením piktorálních etnografií“, čehož nevyhnutelným důsledkem „by mělo být, že se antropologové odtrhnou od světa současně dokumentární filmové praxe ... a zároveň od představy, že etnografický film je užitečným pedagogickým prostředkem a jako takový má být určen pro širší publikum“ (Ruby 2000: 239). Faktu, že během téměř padesáti let, kdy Ruby tyto své teze v komunitě vizuálních antropologů a antropoložek prosazoval, došlo v rámci teorie a praxe dokumentárního filmu k zásadním posunům, nevěnuje ve svých recentních textech žádnou pozornost.

Z logiky tohoto postoje vyplývá, že těžiště úvah o etnografickém filmování Ruby spadá do antropologické teorie kultury. Kulturu lze podle něj „chápat tak, že se uskutečňuje prostřednictvím viditelných symbolů zakotvených v chování – v gestech, v pohybech těla, ve využívání prostoru...“ přičemž „tyto prvky jsou uspořádány způsobem připomínajícím filmový scénář, včetně dějových linií zahrnujících kulturní herce a herečky, jejich repliky, kostýmy, rekvizity a scény, ve kterých hrají pro předpokládané a někdy i pro nepředpokládané diváky“ (Ruby 2000: 240–241). Úkol etnografického filmaře pak spočívá v „odhalení těchto scénářů, v rozpoznání, které z aspektů studované kultury ji nejlépe znázorňují, a v převedení těchto performancí do podoby filmu“ (Ruby 2000: 240). Ruby zdůrazňuje svůj „materialistický přístup“ v tom smyslu, že kultura je vtělena do lidského jednání, je viditelná, a tudíž může být filmována. Nicméně, „pasivní kamera používaná při tvorbě filmů v čistě observačním stylu kulturu neodhaluje“, tvrdí Ruby a dodává, že „některá potřebná data musí být indukována prostřednictvím provokace, kterou etnograf uskutečňuje směrem k těm, které studuje“, protože je „potřeba si uvědomit, že lidi lze umístit do situací, jako jsou například interview, ve kterých mohou o svých gestech, aktivitách a věcech hovořit“. Ruby předpokládá, že „kultura je vytvářena, udržována, modifikována a reflektována skrze sociální komunikační akty“ (Ruby 2000: 242), jež v návaznosti na Erwinga Goffmana a Clifforda Geertze souhrnně pojímá jako sociokulturní performanci uchopitelnou skrze „zhuštěný popis“, resp. formou „etnograficky zhuštěného filmu“, což znamená, že „etnografický filmař by měl být schopen najít kulturu ve filmovatelném chování“. Svě chápání etnografického filmu Jay Ruby shrnuje v lakonické formulaci:

Toto jsou základní stavební bloky, se kterými musí etnografický filmař pracovat – filmované chování a meta-komentáře participantů o tomto chování. Dále přidej analytické nástroje, které organizují nafilmované elementy, vyjádření analytika o jeho/její zkušenosti v terénu, o použitých metodách a o teoretických perspektivách, a máš etnografický film. (Ruby 2000: 242–244)

Z dokumentaristického hlediska je Rubyho přístup k filmu čirou (a domnívám se, že záměrnou) provokací. Nejenže svůj recept na etnografický film staví, jako by se jednalo o aktivitu, kterou lze celkem jednoduše sfouknout během prodlouženého víkendu, ale exponuje v něm tezi, že „nafilmované“ (příznačně nikoli filmové) elementy stačí organizovat výhradně na základě antropologické konceptualizace, čímž otázku používání výrazových prostředků filmové řeči, jakož i možnost interdisciplinární inspirace kinematografickou teorií a praxí, odsouvá mimo zřetel, do polohy samozřejmosti, jakou je v rámci „textuální“ antropologie používání písma.

Závěr: Vstříc rozumějícímu přístupu

Jedním z klíčových epistemologických momentů vyvolaných v antropologii reflexivním/interpretativním obratem je otázka, co a jak je v rámci etnografie reprezentováno. Odpověď, kterou nabízí Clifford Geertz, spočívá v přitakání weberiánskému rozumějícímu přístupu v tom smyslu, že etnograf-autor ve formě literatury reprezentuje svoje porozumění aktéřsky zakoušeným a sdíleným významům. Souběžně autor věnuje pozornost tomu, na základě jakých teoretických, metodologických a sociálních konvencí je jeho čtení kultury uskutečňováno, a také narativním, stylistickým a rétorickým prostředkům, jimiž se jeho etnografické psaní kultury vyznačuje. V kontextu současných teorií etnografického filmu je tato reflexivita (a potažmo otázka autorství) redukována na oblast metodologickou ve smyslu expozice antropologovy výzkumné participace, případně teoretickou ve smyslu zviditelnění konceptuálních rámců a pojmových aparátů, na bázi kterých čtení kultury proběhlo. Otázka psaní kultury filmem čili otázka, jakým způsobem se výrazové prostředky filmu podílejí na produkci významu výsledného sdělení, je ve vizuálně-antropologické tradici uvažování o etnografickém filmu buď nepoložena, nebo zamítnuta, v lepším případě podceňena. A pokud je tato otázka nastolena zvenčí oboru, například z pozic teorie dokumentárního filmu, do jejíž domény ostatně etnografické filmování zasahuje, je zpravidla bez věcných argumentů smetena nebo prostě ponechána bez odpovědi. Čestnou výjimkou jsou v daném ohledu texty Davida MacDougalla.

K dobrému tónu vizuálně-antropologického psaní patří slova *towards* a *beyond*, která naznačují potřebu určit, jaká pojetí je žádoucí překonat a vstříc jakým zítřkům se má obor vydat. Zůstanu této tradici věrný a k diskuzi předložím tezi, že v kontextu reflexivního/literárního obratu v antropologii nemůže být etnografický film chápán ani jako audiovizuální reprezentace kultury ve smyslu objektivně zaznamenaných vzorců jednání, ani jako audiovizuální reprezentace kultury ve smyslu intersubjektivně sdílených aktéřských reprezentací, ani jako mimesis materializované či vtělené lidské zkušenosti, ale vždy jen jako audiovizuálně-sémantická reprezentace autorského porozumění aktéřsky reprodukováným reprezentacím na základě teoretického modelu kultury. Přijmeme-li, že to, co je filmem reprezentováno, není kultura (v libovolném smyslu), ale antropologii inspirované autorské porozumění, uvolňuje se nebývalý prostor nejenom pro filmovou řeč a veškeré její stylistické prostředky, ale i pro antropologickou imaginaci. Odpadnou totiž potíže spojené se snahou zachytit (sociální) realitu

v její autenticitě, resp. observačně-realistická dogmata, která navzdory epistemologickým posunům a rozmanitým rekonceptualizacím dodnes etnografickou filmařinu svazují. Zkrátka, žádná nutnost nevelí, aby autorské porozumění bylo reprezentováno zrovna dlouhými celkovými záběry s velkou hloubkou ostrosti a se synchronním zvukem. A je-li potřeba ponechat něco *beyond*, pak rozhodně neblahý zvyk vizuálních antropologů a etnografických filmařů opevňovat se před filmovou teorií a před důsledky reflexivního obratu.

Literatura

- ASCH, T. / MARSHALL, J. / SPIER, P. (1973): Ethnographic film: Structure and function. *Annual Review of Anthropology*, 2 (1973): 179–187
- ASCH, T. / ASCH, P. (1995): Film in ethnographic research. In: Hockings, P., ed.: *Principles of visual anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter. Str. 335–362
- BANKS, M. (1992): Which films are ethnographic films? In: Crawford, P. I. & Turton, D. eds.: *Film as ethnography*. Manchester University Press. Str. 116–130
- BANKS, M. / MORPHY, H., eds. (1997): *Rethinking of visual anthropology*. New Haven and London: Yale University Press
- BANKS, M. / RUBY, J. (2011): *Made to be seen: Perspectives on the history of visual anthropology*. The University of Chicago Press
- BARAN, L. (1951): Význam filmu pro národopisné studium. *Český lid*, 38 (1/2): 32–37
- BARNOUW, E. (1983): *Documentary: A history of non-fiction film*. Oxford University Press
- BORECKÝ, P. (2014): Za lepší Antropofest. *Respekt Blog*. Dostupné na adrese: <https://anthropictures.blog.respekt.cz/za-lepsi-antropofest/> [naposledy navštíveno 1. 12. 2021]
- CRAWFORD, P. I. / TURTON, D., eds. (1992): *Film as ethnography*. Manchester University Press
- ČENĚK, D. / PORYBNÁ, T., eds. (2010): *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Pavel Mervart
- FELBEROVÁ, M. (2001): Odborná příprava a jej d'alsie komponenty pri filmovom spracovaní národopisných javov. *Etnologické rozpravy*, 8 (1): 93–94
- HARSTUP, K. (1992): Anthropological visions: Some notes on visual and textual authority. In: Crawford, P. I. & Turton, D. eds.: *Film as ethnography*. Manchester University Press. Str. 8–25
- HEIDER, K. (2006 [1976]): *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press
- HENLEY, P. (2020): *Beyond observation*. Manchester University Press
- HOCKINGS, P., ed. (1995 [1974]): *Principles of visual anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter
- HOCKINGS, P. / OMORI, Y., eds. (1988): Cinematographic theory and new dimensions in ethnographic film. *Senri Ethnological Studies*, 24: 205–224
- HOCKINGS, P. / TOMASELLI, K. G. / RUBY, J. / , MAC DOUGALL, D. / WILLIAMS, D. / PIETTE, A. / SCHWARTZ, M. T. / CARTA, S. (2014): Where is the theory in visual anthropology? *Visual Anthropology*, 27 (5): 436–456

- GAUTHIER, G. (2004): *Dokumentární film, jiná kinematografie*. Praha: AMU a Ji hlava
- GEERTZ, C. (1975): On the nature of anthropological understanding. *American Scientist*, 63 (1): 47–53
- GEERTZ, C. (1988): *Works and lives: The anthropologist as author*. Stanford University Press
- GEERTZ, C. (2000): *Interpretace kultur*. Praha: SLON
- GRIMSHAW, A. / RAVETZ, A. (2005): *Visualizing anthropology*. Intellect Books
- GRIMSHAW, A. / RAVETZ, A. (2009): *Observational cinema*. Indiana University Press
- KOSÍKOVÁ, J. (2004): Etnolog a kamera – videozáznam jako jedna z metod a technik terénního výzkumu. *Národopisná revue*, 14 (1): 24–30
- Lidová kultura: Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska* (2007). Praha: Mladá fronta
- LINK, A. (2016): Documenting human nature: E. Richard Sorenson and the National Anthropological Film Center, 1965–1980. *Journal of the history of behavioral sciences*, 52(4): 371–391
- LOIZOS, P. (1993): *Innovation in ethnographic film: From innocence to self consciousness, 1955–1985*. The University of Chicago Press
- LOIZOS, P. (1997): First exits from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films. In: Banks, M. & Morphy, H., eds.: *Rethinking of visual Anthropology*. New Haven and London: Yale University Press. Str. 81–104
- MAC DOUGALL, D. (1995): Beyond observational cinema. In: Hockings, P., ed.: *Principles of visual anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter. Str. 115–132
- MAC DOUGALL, D. (1997): The visual in anthropology. In: Banks, M. & Morphy, H., eds.: *Rethinking of visual anthropology*. New Haven and London: Yale University Press. Str. 276–295
- MALINA, J., ed. (2009): *Antropologický slovník*. Akademické nakladatelství CERM
- MARCUS, G. E. / CUSHMAN, D. (1982): Ethnographies as text. *Annual Review of Anthropology*, 11 (1982): 25–69
- MARCUS, G. E. / CLIFFORD, J. (1986): *Writing culture*. Berkeley: University of California Press.
- MEAD, M. (1995): Visual anthropology in a discipline of words. In: Hockings, P., ed.: *Principles of visual anthropology*. Berlin: Walter de Gruyter. Str. 3–12
- NICHOLS, B. (1981): *Ideology and the image: Social representation in the cinema and other media*. Indiana University Press
- NICHOLS, B. (1991a): Ethnographers' tale. *Visual Anthropology Review*, 7 (2): 31–47
- NICHOLS, B. (1991b): *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press
- NICHOLS, B. (2010a): Úvod do dokumentárního filmu. Praha: Nakladatelství AMU a JSAF
- NICHOLS, B. (2010b): *Engaging cinema: An introduction to film studies*. W. W. Norton & Company.
- NEŠPOR, Z. / JAKOUBEK, M. (2004): *Co je a co není kulturní/ sociální antropologie?* Český lid, 91 (1): 53–79
- PETRÁŇ, T. (2011a): *Ecce Homo: Esej o vizuální antropologii*. Univerzita Pardubice

- PETRÁŇ, T. (2011b): Antropologie... proč vizuální? *Cargo: časopis pro kulturní/sociální antropologii*, 8 (1, 2): 80–104
- PETRÁŇ, T. (2014): Etnografický film: Průnik vědeckého a uměleckého zakoušení světa. *Národopisná revue*, XXIV (1): 15–31
- RUBY, J. (1971): Toward anthropological cinema. *Film Comment* 7 (1): 35–40
- RUBY, J. (1975): Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Studies in Visual Communication*, 2 (2): 104–111
- RUBY, J. (1980): Exposing yourself: Reflexivity, anthropology and film. *Semiotica*, 30 (1/2): 153–179
- RUBY, J., ed. (1982): *Crack in the mirror: Reflexive perspectives in anthropology*. University of Pennsylvania Press
- RUBY, J. (2000): *Picturing culture: Explorations of film and anthropology*. University of Chicago Press.
- SLIVKA, M. (1967): Film a národopis. *Národopisné aktuality*, 4 (1): 1–12
- SLIVKA, M. (1982): *Slovenský národopisný film*. Banská Bystrica: Krajské osvetové stredisko
- TAYLOR, L., ed. (1994): *Visualizing theory: Selected essays from V. A. R. 1990–1994*. New York and London: Routledge
- TAYLOR, L. (1996): „Iconophobia“. *Transition*, 69: 64–88
- TOMEŠ, J. (1964): Problémy okolo „Moravské Hellas“. *Národopisné aktuality*, 1 (1): 58–60
- ŠAVELKOVÁ, L. / DURŇÁK, M. (2014): 5. ročník festivalu antropologických filmů – Antropofest. *Národopisná revue*, 78–79
- WALLACE, F. C. A. / FOGELSON, R. D. (1961): Culture and personality. *Biennial Review of Anthropology*, 2 (1961): 42–78
- WEINBERGER, E. (1994): The camera people. In: Taylor, L., ed.: *Visualizing theory: selected essays from V. A. R. 1990–1994*. New York and London: Routledge. Str. 3–26

Filmy

- The ax fight* (1975). Timothy Asch, Napoleon Chagnon, 30 min
- Dead birds* (1964). Robert Gardner, 84 min
- Dani houses* (1974). Karl G. Heider, 16 min
- Dani sweet potatoes* (1974). Karl G. Heider, 19 min
- Forest of bliss* (1986). Robert Gardner, 90 min
- The hunters* (1957). John Marshall, 72 min
- Chronique d'un été* (1960). Jean Rouch, Edgar Morin, 90 min
- Nanook of the North* (1922). Robert Flaherty, 79 min
- Reassamblage* (1982). Trinh T. Minh-ha, 40 min

Tomáš Hirt je sociální a kulturní antropolog, který působí na Katedře antropologie FF ZČU v Plzni. Ve své přednáškové a badatelské činnosti se orientuje především na oblast vizuální a aplikované antropologie. Tematicky se zaměření jeho odborných aktivit nejčastěji vztahuje k otázce nacionalismu, etnicity, multikulturalismu a sociální integrace. V současnosti se na teoretické i praktické úrovni věnuje zejména etnografickému filmu.

E-mail: hirt0303@gmail.com

