

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA**

Fotografie

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**VIZUÁLNÍ REPREZENTACE KULTURY  
PŮVODNÍCH OBYVATEL KANADY**

**Adam Směták**

Vedoucí práce: Mgr. Michal Šimůnek Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**FILM AND TV SCHOOL**

Photography

**BACHELOR THESIS**

**VISUAL REPRESENTATION OF THE CULTURE  
OF INDIGENOUS PEOPLE IN CANADA**

**Adam Směťák**

Thesis advisor: Mgr. Michal Šimůnek Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defense:

Academic title granted: BcA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Vizuální reprezentace kultury původních obyvatel Kanady

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

Podpis

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

### Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

<b>Jméno</b>	<b>Instituce</b>	<b>Datum</b>	<b>Podpis</b>

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval komunitě lidí, kteří mě podporovali během psaní této práce a především Gabriele Benish-Kalné za psychickou podporu, Michalovi Šimůnkovi za vedení a komentáře. Děkuji, také mé rodině za jejich podporu a trpělivost.

## **Abstrakt**

Práce mapuje filmovou tvorbu původních obyvatel Kanady, přičemž se zaměřuje na to, jak původní obyvatelé reprezentují svoji vlastní kulturu. Na úvod se práce věnuje problematice vidění a zobrazování „těch druhých“ v kontextu vizuální antropologie, která domorodé kultury zobrazuje zpravidla z perspektivy západní kultury. Teoreticky se práce opírá o pojetí dokumentárních modů Billa Nicholse, jež aplikuje na filmová díla realizovaná produkčními společnostmi Isuma a National Film Board of Canada. Cílem práce je určit specifika domorodého filmu, a to zejména z hlediska filmové řeči a motivů, které se ve filmech objevují. Důraz bude kladen dále na analýzu role vypravěče, příběhu a původních domorodých jazyků.

## **Abstract**

The thesis maps the filmmaking of the indigenous people of Canada, focusing on how native people represent their own culture. In the introduction the thesis focuses on the problematics of seeing and perceiving of "the other" in the context of visual anthropology, which usually represents a western cultural perspective. The thesis is theoretically supported by the conception of Bill Nichols' documentary modes, which are applied to film work realized by production companies Isuma and the National Film Board of Canada. The objective of the thesis is to determine the specifics of indigenous film, especially from the perspective of film language and motive found in the films. The role of the storyteller, story and indigenous language will be emphasized.

## **Obsah**

Úvod .....	7
Vizuální antropologie .....	9
Vizuální reprezentace „těch druhých“ .....	11
Modus dokumentárního filmu podle Billa Nicholse .....	12
Observační modus - já - vyprávím - o vás - nám .....	14
Participační modus - my - vyprávíme - o nás - vám.....	15
Domorodá média .....	18
Inuitská média.....	20
IsumaTV .....	22
Inuuvunga: I Am Inuk, I Am Alive .....	24
Inuit Knowledge and Climate Change .....	28
Závěr .....	31
Bibliografie .....	32

## Úvod

Se začátkem nového století se začala pomalu měnit podoba mezilidské komunikace, využívání médií jako i způsob jakým vidíme obrazy. Tyto změny souvisí především s rozmachem internetu a nových komunikačních kanálů. K televiznímu vysílání se může připojit široký obsah konzumentů, ale žádný z nich nemá moc ovlivnit její obsah, jak tomu je u internetu. Připojení k síti změnilo naše chápání přístupu k médiím, a to jak k jejich produkci, tak distribuci. Vytvořili jsme první „kolektivní médium“, které je decentralizované a vytváří více demokratický prostor pro sdílení uživatelského obsahu. Velká změna to byla především pro sociálně marginalizované skupiny, které online prostor využívají k tomu *být vidět* a mít vliv na globální politiku zobrazení. Do této skupiny se řadí i přírodní národy, jejichž členové se v minulosti stávali „objekty“ mnoha euro-amerických filmů v éře zaznamenávání tzv. mizejících kultur. Nyní získali prostor promluvit o kulturních, sociálních a rovněž environmentálních tématech. V této práci se zaměřuji na to, jak původní obyvatelé Kanady, Inuité<sup>1</sup> reprezentují svoji kulturu pomocí audiovizuálních médií. Pro analýzu jsem si vybral Kanadu s odkazem na historii kinematografie a postavu Robert J. Flahertyho, který natočil první vizuálně antropologický film, významný po dokumentární i umělecké stránce, *Nanook of the North* (1922). Jeho vliv na původní obyvatele měl hlavní dvě podoby, jednak potvrdil a ještě prohloubil stereotypy o „primitivních eskymácích“<sup>2</sup>. Na druhou stranu tímto a dalšími filmy započal jejich zájem o natáčení. O jeho vlivu na Inuity se zmíním v kapitole věnované historickým způsobům reprezentace domorodých kultur.

Pozitivistický pohled na film jako „okna do reality“ se zbořil již během minulého století. bychom si uvědomili kontext díla, je totiž nutné znát vztah mezi sociálními protagonisty a samotným autorem. Kdo je vypravěčem příběhu a jakou společností či institucí je podporován? O kom nebo o čem příběh vypráví? Komu je obsah určen? Nad těmito vztahy budu uvažovat v kapitole věnované modům reprezentace a budu se přitom opírat o text Billa Nicholse z

---

<sup>1</sup> Mezi původní obyvatele Kanady se řadí Inuité, Métisové a mnoho dalších národů žijících na hranici Kanady a USA

<sup>2</sup> Eskymák je označení pro Inuita s hanlivou konotací. Eskimo v překladu znamená „pojídač syrového masa“. Slovo Inuit pochází z jazyka Inuktitut a jeho doslovný překlad je lidé.



knihy *Úvod do dokumentárního filmu (2010)*. Tvorbu Inuitských autorů vnímám jako způsob kulturní emancipace a vytváření odkazu pro další generace, a to vzhledem k historickým souvislostem a potlačované kulturní identity, která začala již s kolonizací Kanady. Mít hlavní podíl na reprezentaci vlastní kultury znamená mít možnost přepisovat kulturní stereotypizace a vyprávět o své kultuře z perspektivy jejího člena.

Budu analyzovat filmy z posledních dvaceti let vyrobené v produkčních společnostech IsumaTV a National Film Board of Canada. První z jmenovaných je velmi aktivní produkční platforma a její význam můžeme vytušit již jen z její účasti na Biennale di Venezia (Benátské bienále)<sup>3</sup> v roce 2019, což byla zároveň vůbec první prezentace domorodého umění v Kanadském pavilonu. Druhá je státní Kanadská společnost zaměřená na produkci a distribuci dokumentárních filmů, animací a edukativních projektů, prezentuje i tvorbu domorodých lidí v sekci Indigenous cinema. Na základě této analýzy budu zkoumat současné vizuální i dějové tendence tvorby Inuitů, a to s ohledem na sociálně-kulturní významy, které představují. Snímky v původním jazyce Inuktitut<sup>4</sup> jsou velmi důležité pro zachování samotného jazyka, který je zároveň tím nejvnitřnějším prvkem kulturní identity. V analýze se dále zaměřuji i na environmentální aspekty filmových děl a s tím související aktivismus a ochranu "Matky Země" před stále se rozrůstající těžbou nerostných surovin, a to i v nejsevernějších oblastech Kanady (Iron Ore mining in Baffin island, Nunavut territory, Canada). Toxický odpad vznikající z extrakce kovů ovlivňuje kvalitu vody, ovzduší a zvířata, která jsou důležitou součástí stravy domorodých obyvatel. Média hrají klíčovou roli v boji původních obyvatel (First Nation) proti korporacím extraktujícím přírodní bohatství.

Jako příklad bych uvedl projekt Digital Smoke Signals operující v USA, který funguje jako Indigenous networking platforma a zároveň médium pro sdílení informací mezi členy komunit. Tato mediální platforma vznikla během protestu proti Dakota Access Pipeline (duben 2016 – únor 2017) a natočili dokument *AWAKE, A Dream from Standing Rock (2017)*, který reprezentuje důležitost a zásadní momenty boje proti ropovodu, který měl vést přes řeku Mississippi a posvátné místo domorodých lidí (Native American) Standing Rock. Snímek reprezentuje domorodý hlas a jejich právo na území, sociální a

---

<sup>3</sup> Biennale di Venezia (Benátské bienále) je prestižní mezioborová přehlídka současného umění z celého světa, odehrávající se každé dva roky v italských Benátkách.

<sup>4</sup> Inuktitut je původním jazykem Inuitů, Inuk, "člověk" + -titut, "způsob"

environmentální spravedlnost, které jsou porušovány samotným státem. Zmiňuji zde tento protest i kvůli tomu, že měl podporu lidí z celého světa a symbolický význam pro First Nation v globálním měřítku.

Tato práce se soustředí především na inuitskou tvorbu, ale pro pochopení některých souvislostí se zde zmíním rovněž o tvorbě Aboriginů, Native American a dalších domorodých kulturách.

## **Vizuální antropologie**

Pro současnou globální skrze internet propojenou lidskou společnost se stal obraz její dominantní součástí. Setkáváme se s ním v různých podobách naší činnosti: v obchodu, analyzujeme a identifikujeme se s ním, konzumaci, výrobě a sdílení skrze sociální sítě. Obraz se společně s textem stal důležitou součástí nejen našeho každodenního života, ale i antropologického výzkumu, jak píše Tereza Porybná v úvodu knihy *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*: „Svým „obratem k obrazu“ si prošly koncem 20. století i humanitní a společenské vědy a vizualita se stala předmětem živých diskusí napříč obory. Mezi nimi samozřejmě figuruje i antropologie, kde se otázka vizuální reprezentace nevyhnutelně prolíná s obecnějším problémem kulturní reprezentace a interpretace.“<sup>5</sup>

Vizuální antropologie je subdisciplínou antropologie, je protnutím dvou vědních disciplín: samotné antropologie a teorie vizuální kultury, která zkoumá vizuální znaky a aspekty kultury a rovněž jak daná kultura reprezentuje viděné. Současnou antropologii je možné vymezit jako holistickou, interdisciplinární a komparativní vědu, která se zabývá studiem biologické a kulturní variability lidských populací v čase a prostoru.<sup>6</sup> Zahrnuje v sobě množství subdisciplín jako je: fyzická, archeologická, sociokulturní, aplikovaná a samozřejmě vizuální antropologie. Vizuální antropologie se zabývá kulturou ve dvou směrech; jednak analýzou, interpretací a výzkumem vizuálních aspektů kultury jako jsou například fotografie, film, obrazy, tetování, způsob oblékání a dalšími vizuálními produkty kultury. V druhém pojetí využívá audiovizuální prostředky pro sbírání dat antropologem pro účely další analýzy a reprezentace dosaženého poznání.

---

<sup>5</sup> David Čeněk, Tereza Porybná, *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*, 2010, str. 9

<sup>6</sup> *Antropologie - Teorie člověka a kultury*, Václav Soukup, 2011

Technické obrazy mají schopnost zprostředkovat pociťované prchavé momenty žité reality, tak jak je prožívali *druzí* a které se skrze text jen těžko přenáší; proto je nutné si klást otázku etiky a podrobovat způsoby sběru dat a samotnou přítomnost antropologa kritické reflexi. V praxi se antropologové nejčastěji zabývají tvorbou etnografických filmů a fotografií za účelem komunikace antropologického vědění, studují vizualitu v médiích, historické fotografie a vizuální komunikaci.<sup>7</sup> I přes to, že mnoho odborníků dělalo výzkum na poli vizuální antropologie, jako subdisciplína se etablovala, až v 60. letech, k čemuž přispěla kniha *Visual anthropology: photography as a research method* (John Collier a Malcolm Collier 1967). Jedním z dalších milníků vizuální antropologie je sborník *Principles of Visual Anthropology (Základy vizuální antropologie, 1975)* od antropologa Paula Hockingse, který zahrnuje eseje od předních dokumentaristů (Jean Rouché, David Macdougall, Timothy Asch...) nebo od významné antropoložky Faye Ginsburgová, na kterou se v této práci rovněž odkazují. Sborník se věnuje především etnografickému filmu, který chápe jako stěžejní pro samotnou vizuální antropologii. Sborník *Rethinking Visual Anthropology (Promýšlení vizuální antropologie, 1997)*. Editoři Marcus Banks a Howard Mortphy se v něm snaží rozšířit pole vizuální antropologie za hranice etnografického filmu, protože ji chápou jako mnohem širší spektrum výzkumu zahrnující analýzu fotografií, televize, elektronické reprezentace, umění, rituálu a materiální kultury; tedy jako antropologii vizuálních systémů.

Uvedu zde pouze jeden z přístupů ve vizuální antropologii a tím je sběr a analýza vizuálních znaků, protože výrobou a problematikou etnografického filmu se v různých obměnách věnuji v celé práci. Jedním z takových přístupů je výzkum americké kulturní antropoložky Hortense Powdermakerové, která se v letech 1946-1947 zabývala praktikami a výrobou filmů v hollywoodských studiích. Své závěry shrnula v knize *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Studies the Movie Makers (Hollywood, továrna na sny: antropolog zkoumá filmaře, 1950)*, ve které popisuje mocenské vztahy mezi filmaři a personálem, které signifikantně ovlivňují obsah a význam filmových děl. Vedla s nimi rozhovory, během kterých odkrývala „zákulisi“ výroby filmů. „Ve výsledné monografii vykreslila obraz Hollywoodu jako perfektně seřízené fabriky, která má jediný cíl, totiž přinášet velký zisk z 'nikláku udělat dolar'.“<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Petra Burzová, Tomáš Hirt, Lubomír Lupták, *Vizuální antropologie: Klíčové studie a texty*, 2015

<sup>8</sup> Martin Soukup, *Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky*, *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*, 2010, str. 21

## Vizuální reprezentace „těch druhých“

Před tím, než se budeme zamýšlet nad kontextem vizuální reprezentace je nasnadě se zmínit o tom, jak „druhé“ poznáváme. Budu se přitom opírat o multikulturní přístup v sociálních vědách. Multikulturalismus v zjednodušené definici chápeme jako „oslavu rozdílnosti“; různé sociálně-kulturní jednotky spolu žijí v rámci většího územního mocenského celku, kterým je nejčastěji stát, přitom jsou částečně definované hranicemi, které je oddělují od jiných. Díky jejich diverzitě na sebe logicky narážejí, přitom silné jednotky se budou snažit nevyhnutelně jiné rozvrátit nebo potlačit.<sup>9</sup> Multikulturalismus nás nabádá k úctě vůči integritě jiných kulturních jednotek a zároveň k budování vlastního kulturního jádra. Tento přístup nás staví před otázku, jak můžeme porozumět „těm druhým“, jestliže žijeme ve svém kulturní rámci a „ti druzí“ zase v jiném? Můžeme se setkat s tvrzením, že abychom poznali druhého, musíme se jim stát. Tato lidová fráze však nerozlišuje mezi *bytím* a *zkušeností*, nabízí se příklad: to, jaká je jízda na kole, mohou znát lidé z různých kultur a dokonce i světadílů, tedy mohou se shodnout na této zkušenosti, ačkoli jinak mohou být odlišní. Můžeme tedy říct, že jestliže známe to, jaká je jízda na kole, tak máme přístup k porozumění jízdě na kole „druhého“. Odpověď na otázku tedy zní; ano, můžeme porozumět druhému, jestliže máme senzitivní a pronikavé vnímání k pochopení a podobnou zkušenost.

Zamyšlení nad problematikou poznání „druhého“ můžeme aplikovat i na vztah mezi filmařem a jeho subjektem, jejichž zkušenost se nutně promítá do filmového díla. Příkladem nám může být *episode 3: Enjoy poverty*, (viz kapitola o participačním modu). V kontextu vizuální reprezentace „těch druhých“ je nutné si zodpovědět otázky týkající se aspektů filmového díla, a to především toho dokumentárního. Musíme chápat kameru jako tvůrčí nástroj k vytváření nových významů a především to, že samotné scény filmu jsou určitým způsobem komponované. Vnímat děj filmu jako záznam toho, co se prostě odehrálo, je velice naivní stanovisko. Skladbu obrazů komponuje autor, čímž nás odkazuje k jeho názorům a vidění světa, které se do filmu nutně promítají. Zároveň filmaře ovlivňuje produkční společnost, která má nezřídka vliv na finální dílo. Z jaké perspektivy k nám tvůrce promlouvá? Kulturní okruh autora a jeho vztah k

---

<sup>9</sup> Brian Fay, *Současná filosofie sociálních věd: Multikulturní přístup*, 2002

pozorovanému se projevuje, i kdyby se snažil tento vliv sebevíce popřít, skrze to jak nám ho zobrazuje, nebo jak nám o něm vypráví. Když se podíváme na postavu Nanooka z filmu *Nanook of the North* (1922), vidíme v základních rysech primitivního, roztomilého, bezstarostného "eskymáka", tak jak ho viděl Flaherty, nebo si ho takto představoval. Reprezentace stereotypního obrazu Inuitů je zároveň odrazem samotné koloniální Evropy, kterou tento film ve 20. letech naprosto fascinoval, protože potvrdil evropskou představu o tomto národu.

Tím se dostáváme k další důležité otázce, a sice pro koho je film vlastně určen? Nejjednodušší by bylo prostě odpovědět, že pro publikum, ale nás zajímá cílová skupina publika, které je adresován. Vrátime-li se k Nanookovi, obrazy filmu byly určeny pro evropské diváky, kteří se s tímto národem nemohli setkat jinak než skrze lidské výstavy<sup>10</sup> nebo etnografické fotografie. Porybná o tomto střetu píše „Konfrontace západní technologie s „primitivními světy“ kolonizovaných byla domácím publikem vítána. Posilovala – podobně jako světové výstavy, muzea a koloniální fotografie – pozici moderní civilizace, identifikaci s ní a umožňovala vymezení se vůči přežitým, nelíbivým způsobům chování.“<sup>11</sup>

## **Mody dokumentárního filmu podle Billa Nicholse**

Kapitolu věnuji zamyšlení nad mody dokumentárního filmu, které nám pomohou pochopit v jakých podmínkách bylo dílo vytvořené a jakou techniku natáčení autor zvolil. Budu se opírat o pojednání z knihy *Úvod do dokumentárního filmu* od Billa Nicholse a vztahovat k reprezentaci "těch druhých", zaměřím se na observační, participační a performativní modus. Observační modus udal styl mnoha etnografickým filmům, jejichž tvůrci vytvořili ostrou hranici mezi tím, kdo je pozorován a tím, kdo pozoruje. Vytvořili iluzi, že to, co nám ukazují, by se dělo i bez jejich přítomnosti, kterou se snažili ukrýt za kameru. V případě, kdy autor interaguje se subjektem pozorování a přiznává svoji personu jako součást situace, přesouváme se do participačního modu. Na závěr ve stručnosti popíšu

---

<sup>10</sup> V evropských metropolích na přelomu 19. a 20. století byly často k vidění domorodci z různých koutů světa vystaveni jako „živé exponáty“ (Porybná, 2012) v přírodovědných muzeích, zoologických zahradách a výstavních pavilonech.

<sup>11</sup> Tereza Porybná, Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a audiovizuálních reprezentací domorodých kultur, 2012, str. 71

performativní modus v souvislosti s filmem od Renza Martense *Episode III – Enjoy Poverty* (2008).

Všechny filmy bychom mohli rozdělit do dvou kategorií: fiction (hraný film) a non-fiction. Otom je tu skupina děl stojící na hranici těchto kategorií, do které můžeme zařadit například dokudramata, rekonstrukce a mocumenty. Kategorii fikčních filmů nejčastěji rozdělujeme podle žánrů, jako je komedie, thriller, science fiction a tak dále. Non-fiction filmy jsou pak všechny audiovizuální výstupy vycházející z žité skutečnosti anebo svou povahou k ní odkazují. Bill Nichols rozděljuje tuto skupinu na nedokumentární a dokumentární filmy, zkoumá jejich vztah a působení. Zdůrazňuje, že tyto kategorie jsou především pro snazší orientaci v nepřehledném množství audiovizuálních děl, a proto tyto kategorie mohou být přepracovány v zájmu toho, kdo se jimi zabývá. Nejedná se tedy o jednoznačné skupiny a s každým dalším přístupem se mohou měnit.

Záběry z bezpečnostních kamer mají svoji vysokou indexní schopnost reprezentovat žitou realitu skoro až důkazním způsobem, ale sami o sobě nejsou dokumentárním filmem. Stejně je tomu u jednoho záběru z filmu, není sám o sobě dokumentárním filmem, ale může být spolu s dalšími do filmu začleněn. Televizní zpravodajství odkazuje na žitou skutečnost, ale drží se „objektivního“ rámce a má silně informační funkci. Dokumentární film, na rozdíl od zpravodajství, může fakta a informace využívat, ale vždy je zároveň interpretuje. „Obvykle tak činí expresivním, podmanivým způsobem, což dokumentům dodává mocný hlas, který nedokumentům schází“.<sup>12</sup> Jako nedokumentární filmy můžeme tedy označit televizní zprávy, záběry z bezpečnostních kamer, instruktážní, informační a průmyslové filmy, které však fungují spíše jako dokumentace. Nejedná se mi o vyjmenování všech možných audiovizuálních produktů spadajících do této kategorie, spíše chci poukázat na jejich odlišnost ve vztahu k dokumentárnímu filmu.

Jak k nám dokumentární filmy promlouvají? Nichols píše, že to co vytváří podstatu dokumentárního filmu je jeho hlas, jak v doslovném významu v případě výkladového modu, nebo v přeneseném smyslu toho, jakým způsobem nás film oslovuje. Hlas dokumentárního filmu promlouvá o žité skutečnosti v určitém stylu, z určité pozice a vztahu autora k tomu, co reprezentuje. Pro bližší prozkoumání těchto aspektů nám mohou pomoci mody dokumentárního filmu.

---

<sup>12</sup> Bill Nichols, Úvod do dokumentárního filmu, 2010, str. 162

Vnímám je jako klíčové pro tuto práci a chtěl bych na nich představit jak změna vztahu sociálních herců a autora proměňuje i samotný film. Jsou typické příklady filmů natočených v určitém modusu, ale mnohem častěji se stává, že autor spojuje dohromady přístupy z různých modů v jediném filmu, jako je tomu ve filmu *Všichni možní sběrači a já (2000)*.

### **Observační modus - já - vyprávím - o vás - nám**

Bill Nichols zmiňuje, že vývoj filmové techniky v 60. letech spolu s výrobou různých šestnácti milimetrových kamer, jako byly Arriflex a Auricon, a magnetofonů například typu Nagra, udal nový směr dokumentárnímu filmu. Od té chvíle bylo mnohem snazší obsluhovat kameru i v jedné osobě a to především díky synchronizaci zvuku a obrazu. Tento vývoj otevřel nové možnosti pro natáčení a filmaři mohli upustit od inscenování scén a pozorovat to, co se opravdu děje. Začaly vznikat filmy bez mluveného komentáře, mezititulků a doprovodné hudby. Samozřejmě to ovlivnilo i rozvoj etnografického filmu, neboť od této chvíle bylo pro cestovatele mnohem snazší přivést techniku i do nejdlehlších částí světa a natáčet filmy o místních lidech.

Observační modus je zproštěn veškeré interakce mezi autorem a pozorujícím subjektem, vytváří dojem zachycení objektivní skutečnosti a dává nám pocítit toho, jaké je to „být tam“. Filmař pozoruje žitou realitu ze „skryté“ pozice za kamerou bez jakéhokoliv zásahu do toho, co se před ním odehrává. Sociální herci ignorují přítomnost kamery a jednají tak, jako kdyby tam nebyla. Divák se dostává do mnohem napjatější pozice vůči obrazové reprezentaci lidí a děje samotného, naskýtá se mu možnost vidět situace, které by jinak zůstaly v soukromí. Otevírá se mu mnohem větší prostor pro vlastní analýzu a interpretaci. Díváme se ale na žitou skutečnost, tak jak ji prožívali druzí? Observační modus vytváří dojem, že jednání lidí a situace, které kamera zachytila, jsou odrazem pravdivé skutečnosti, ale často si neuvědomujeme, že samotná přítomnost kamery je prvkem konstrukce těchto událostí. Skutečně by se tyto situace odehrály, kdyby u nich kamera nebyla přítomna? Na tuto otázku není snadné odpovědět a spíše než nacházet odpovědi je nutné se nad nimi zamýšlet a spekulovat. Kdybychom se ve 20. letech minulého století vypravili do

severní části Kanady, našli bychom tam opravdu ty Inuity, jak nám je ukázal Robert Flaherty ve filmu *Nanook of the North* (1922)?

Bill Nichols v této souvislosti pokládá důležitou otázku: „Nevyhledává filmař subjekty svých filmů jen z pochybných důvodů - na základě toho, že mají vlastnosti, které mohou diváky fascinovat?“<sup>13</sup> Tato otázka se přímo dotýká etnografických filmů, které ukazovaly činnosti domorodých lidí bez zasazení do kulturního kontextů, byly vyráběny se záměrem šokovat a bavit publikum. Observační modus vyvolává mnohé etické otázky především v kontextu vztahu autora a sociálního herce. Nestáváme se voyeury situací v životě lidí, které by měly zůstat v soukromí? A v jaký moment by kamera měla přestat natáčet a autor zasáhnout do situace? Hlavní protagonista filmu *Svět podle Daliborka* (2017) začne diskutovat o pravdivosti informací o koncentračním táboře v Osvětimi se starší ženou, která ho přežila. V tu chvíli autor filmu Vít Klusák nezvládne situaci, vstoupí do scény a ptá se Dalibora: „Jak můžeš mít tu drzost napadnout svědectví někoho, kdo viděl, jak za noc zmizelo pět tisíc lidí?“ Měl by autor snímku tuto scénu ponechat ve filmu nebo ji vystříhnout? Film vytváří stejnou otázku jako v případě etnografických filmů, jestli autor nevybral subjekty na základě jejich bizarního chování?

Jako příklad observačního dokumentu reprezentující „ty druhé“ bych uvedl *The Wedding Camels* (1980) od režiséra Davida MacDougalla, který se rovněž ve svých esejích zabývá reprezentací jiných kultur. V záběrech filmu sleduje vyjednávání Turkana lidí (Kenya) o hodnotě svatebního daru za nevěstu.

### **Participační modus - my - vyprávíme - o nás - vám**

Jestliže se filmař zastávající observační přístup snaží být neviditelným jako „moucha na zdi“, tak v participačním modusu plně přiznává svou osobu a účast v situaci. Mění svoji pozici a způsob jak vypráví. Nichols zde uvádí trefný popis této změny: „tento modus se od typu: „Já - vyprávím - o - nich - vám“ - odchyluje k něčemu, co lze vyjádřit spíše větou: „Já - vyprávím - s - nimi - nám (mně a vám).“<sup>14</sup> Tvůrce navazuje vztah se subjekty, dotazuje se, vede diskuzi a divák tuší jeho stanovisko k situaci. Je v přímějším vztahu s protagonistou, reaguje na

---

<sup>13</sup> Bill Nichols, Úvod do dokumentárního filmu, 2010, str. 190

<sup>14</sup> tamtéž, str. 195



sdílenou zkušenost. Jsme svědky jejich setkávání, ve kterých probíhají interakce, což může vytvořit až fyzický pocit přítomnosti. Participační modus vychází ze „cinéma vérité“<sup>15</sup>, poprvé byl použit v souvislosti s filmem *Kronika jednoho léta* (1961), kde Rouch a Morin využívají filmových prostředků tohoto modusu, kterými vyprávějí příběhy lidí v Paříži. Jean Rouch byl průkopníkem žánru tzv. „etnofikce“, jeho film *Já černoš* (1957) načrtává fiktivní setkání tří mužů a jedné ženy, kteří vypráví své příběhy, jedna z vrstev filmu ukazuje střet, ale i propojení domorodé a západní kultury. Postavy líčí své touhy a sny odkazující na populární kulturu. Rouchovy filmy nejsou zcela jednoznačné a vytvářejí prostor interpretaci a aktivní účast diváka. Jeho přístup byl novátorský v mnoha ohledech, protagonisti filmu byli zároveň autory. Podíleli se na vytváření scénáře a mohli přímo zasahovat do natáčení. Rozvíjení těchto technik až do performativního stylu jsou využity ve filmu *Aluna* (2012), Mamos z kmene Kogi kontaktují Alana Ereira<sup>16</sup> se záměrem natočit nový film. Malá skupina Kogi a filmaři letí do Londýna koupit 400 km dlouhou zlatou nit. Po návratu do Kolumbie ji použijí jako médium pro vizualizaci propojených míst v krajině, i stovky kilometrů vzdálených od sebe. Během cesty podél pobřeží Kolumbie nit odvíjí a tak vytváří metaforickou čáru na mapě. Setkávají se s odborníky a vědci s nimiž diskutují environmentální témata. Využívají filmu jako média pro sdělení,<sup>17</sup> určují strukturu filmu skrze jejich performance se zlatou nití. Alan Ereira průběh cesty komentuje na kameru, dostává se do zvláštní pozice, ve které si není jistý, kam natáčení směřuje. Kogi disponovali vlastním domorodým štábem, aby zajistili natočení míst a situací, o kterých chtějí mluvit. Přitom spolupracovali s profesionálním štábem Alan Ereira. Nabízí se otázka, kdo je v tomto případě autorem?

Performativních prostředků využívá Renzo Martens ve filmu *episode 3: Enjoy poverty* jako kritického nástroje pro zamyšlení nad politikou reprezentace lidí v zemích třetího světa. Během dvou let pobytu v Kongu spolupracuje s místními komunitami a snaží se je skrze emancipační program podpořit. Vede rozhovor s fotografem z Evropy, který přijel fotografovat místní obyvatele žijící v chudobě. Ptá se ho, kdo je autorem fotografií, které pořídí. A neměli by lidé, které fotografuje, dostat část peněz z jeho zisků vydělaných na jejich

---

<sup>15</sup> „cinéma vérité“ v překladu z francouzštiny „kino pravda“, odkaz na filosofii Dzigy Vertova

<sup>16</sup> Alan Ereira v roce 1990 natočil s tímto kmenem film s názvem *From the Heart of the World - The Elder Brothers Warning*, ve kterém kmen Kogi apeluje na euro-americkou kulturu, aby si uvědomovala environmentální následky jejího jednání

<sup>17</sup> „medium is a message“ z knihy, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Marshall McLuhan, 1964

reprezentacích? Nabádá místního fotografa, který si vydělává minimum díky fotografiím ze svateb, aby pořídil snímky lidí, kteří trpí a umírají hladem a zkusil je prodat humanitárním organizacím. I přesto, že vyhlídka peněz vypadá slibně, naráží na velké odmítnutí jednoho ze zástupců organizace, která kupuje běžně snímky od evropských fotografů. Dostávají se do beznadějné situace, a tak uspořádají oslavu s neonovým nápisem „Enjoy please poverty“. momenty, kdy autor otáčí kameru na svůj obličej, aby nám sdělil svůj komentář, což evokuje vyprávění technikou deníku. V jiných situacích natáčí svůj obličej jakou jakousi součástí scény; vnímám toto gesto jako důležité pro sdílení jeho stanoviska k situaci s divákem, zároveň kriticky otáčí pozornost k sobě, jako k tomu, kdo disponuje možností reprezentovat druhé.

Martens naráží na problematiku postkoloniálního chování a vykořisťování lidí třetího světa fotografy, kteří získávají obrazy jejich neštěstí, které následně prodávají do mediálních společností. Demonstruje chudobu jako komoditu, se kterou se běžně obchoduje a otevřeně kritizuje takové jednání, ale zároveň se dostává do střetu se sebou samým, jestliže výsledný film profituje právě z jejich reprezentace? Liší se tedy přístup autora od fotografa, se kterým diskutuje o jeho počínání? Měli bychom přihlídnout také k souvislostem, že film byl velmi úspěšný a byl promítán na prestižních filmových festivalech po celém světě jako je International Documentary Film Festival Amsterdam (2008) a promítán na 6th Berlin Biennale, Manifesta 7, Moscow Biennale a mnoha dalších. Na dílo se snesla vlna kritiky kvůli skutečnosti, že kritizuje takové chování, ale zároveň ho potvrzuje svým přístupem. Důležité je podotknout, že Martens s těmito komunitami žil dva roky, proto jeho vztah s těmi, které reprezentuje, je zásadně rozdílný od fotografů, kteří přijíždí do těchto komunit na dobu, jenž je nutnou obětovat pro získání emocionálně silných fotografií. Dalším bodem pro obhajobu jeho díla je navazující projekt Institute for Human Activities (2010), jehož materializací bylo v roce 2017 otevření bílého galerijního prostoru s názvem White Cube. Slouží k prezentaci uměleckých děl lidí z Congolese Plantation Workers Art League, pro které Martense zorganizoval také výstavy v předních evropských galeriích se záměrem je prodat a tak podpořit místní komunity. Tento projekt je mnohvrstevnaté dílo, které překračuje hranice dokumentárního filmu a současného umění ve snaze vytvořit platformu pro marginalizované skupiny tak, aby mohly „být slyšet“ a profitovat z tržních mechanismů současného umění.

## Domorodá média

Domorodá média vznikla jako součást kulturní revitalizace a jako reakce na začátek masmédií. Jsou charakteristická malým měřítkem, lokální účastí a nízkým rozpočtem, i když v současné době se některé produkční společnosti tomuto popisu vymykají (viz IsumaTV). Často se na procesu výroby podílejí členové komunity, což pro ně má sociální, ale i ekonomický význam vzhledem ke skutečnosti, že v oblastech arktické Kanady je velká nezaměstnanost. Tento způsob tvorby popíši později u filmů inuitského režiséra Zachariase Kunuka.

Přírodní národy vnímaly rozvoj masmédií skepticky, ale stále většímu pronikání i do nejodlehlejších částí Světa se neubránili. Tomu nasvědčuje i fakt, že v 70. letech minulého století byl vypuštěn komunikační satelit nad Kanadou a v 80. letech nad Austrálií, což byly první podněty pro vytvoření lokálních médií. Vývoj technologie umožnil levnější přenosné videokamery a kabelové televize a „proměnil tradiční představy o přístupu k médiím a multikulturnímu vyjádření“<sup>18</sup>

Právě tyto historicky technologické změny způsobily proniknutí televizního vysílání s reprezentacemi západních kulturních ideálů, produktů a životního stylu do domorodých komunit. Rozšíření komunikačních médií (domácího videa, připojení na satelit) a nápor programů v angličtině, měly destruktivní vliv na jazyk, mezigenerační vztahy a úctu ke kulturnímu vědění, ale zároveň se vyskytla nová možnost, jak reprezentovat domorodou kulturní identitu. Média jsou způsob, jak „být vidět“, komunikovat a mít vliv na globální politiku zobrazení, jak píše F. Ginsburgová: „Domorodá média nabízejí v situaci, kdy jiné formy ztratily účinnost, možný prostředek – společenský, kulturní a politický – k reprodukci a přeměně kulturní identity lidí, kteří prošli ohromnými politickými, geografickými a ekonomickými otřesy.“<sup>19</sup>

Domorodá média začala vznikat jako reakce na homogenní globalizovanou západní kulturu, jako způsob kulturního sebeurčení a sebereprezentace. Během posledních dvaceti let si domorodá média vydobyla právo *být vidět*, a tím se podílejí na vytváření mozaiky globální mediální vizuality. „Domorodá média nyní zabírají významný prostor nejen v místní kultuře a komunitě, ale také v

---

<sup>18</sup> Faye Ginsburgová, Domorodá média: Smlouva s ďáblem, nebo globální vesnice?, Vizualní antropologie - kultura žitá a viděná, 2010, str. 195

<sup>19</sup> tamtéž, str. 193

národním a globálním mediálním diskurzu, legislativě, průmyslu, a strukturách financování.<sup>20</sup>

Komunity a jejich členové, kteří byli do té doby před objektivem cestovatelů, nyní přebírají videokameru a stávají se tvůrci. Jejich zájem o film pramení právě z jejich zkušeností z natáčení s americkými a evropskými autory. O tom se zmiňuje Ann Meekitjuk Hanson ve filmu *Starting Fire with Gunpowder* (1991): "Když jsem byla mladá dívka, přijížděli o nás natáčet, často jsem hrála ve filmech nebo figurovala v dokumentech. Zvykli jsme si na to. Učili jsme se také natáčet a mladí lidé se o to velmi zajímali."

V roce 1971 se kanadská vláda přihlásila k multikulturalistické politice a etnické pluralitě, díky čemu o čtyři roky později ve spolupráci s NFB Canada připravila sérii dílen na výuku animovaného a dokumentárního filmu a jeho produkce. Projekt měl název *Nunatsiakmiut* a stal se vůbec první možností pro Inuity vytvořit svůj vlastní dokumentární film ozvučený tradičním jazykem. Byla to snaha státu zapojit domorodé lidi do výroby filmu a byl to jeden z klíčových momentů pro zrod prvního inuitského televizního vysílání. Zájem Inuitů o natáčení se ještě prohloubil a po dlouhé době se klíčová pozice "za kamerou" pomalu začala měnit.

Státy se od začátku koloniální éry až do konce minulého století aktivně podílely na potlačování „divošských“ identit a převýchově příslušníků domorodých kultur. V případě Kanady se to projevovalo skrze tzv. residential school. Děti byly násilím odebrány rodinám a poslány do škol, kde se učily angličtině a křesťanství. Jejich jména byla zapomenuta a vyměněna za ta evropská, anebo jim byla přidělena čísla. Učily se evropskému kulturnímu okruhu a byly vystaveny tvrdé dennodenní práci. Část těchto dětí pod náporom mentálního a fyzického násilí zahynula, častá byla i sexuální zneužití. Tento školní systém systematicky potlačoval "domorodou identitu" a podílel se na genocidě původního obyvatelstva. Následkem bylo mezigenerační trauma, se kterým se původní obyvatelé Kanady vypořádávají dodnes.<sup>21</sup> Odkazy na tyto události můžeme vysledovat i v jejich filmové tvorbě *Nowhere land* (2015) a *Three thousand* (2017).

---

<sup>20</sup> editoři; Pamela Wilson a Michelle Stewart, *Global Indigenous Media Cultures, Poetics, and Politics*, 2008, str. 2

<sup>21</sup> <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/residential-schools>

Na základě těchto historických vlivů vnímám začátek domorodých médií jako možnost kulturní emancipace a reprezentace. Na druhou stranu funguje filmová tvorba jako "kulturní časová kapsle" propojující minulost s přítomností, a proto vytváří význam i pro další generace. Je nutné si uvědomit, že předávání kulturní historie u většiny přírodních národů (First Nation) po tisíciletí probíhalo ústně z generace na generaci. Inuité nemají žádnou psanou kulturní historii, a proto vliv dominantní západní společnosti byl destruktivní. Příklad televizního vysílání až do těchto oblastí můžeme chápat jako další útok na kulturu. Západní vysílání mělo vliv na utváření kulturních hodnot a stanovisek o světě, a to především na ty nejmladší.

Domorodá média dnes daleko přesahují rámec výroby a distribuce, ale jsou také platformou pro sdílení environmentálních a sociálních problémů, se kterými se vypořádávají přírodní národy po celém světě. Dobrým příkladem, takového směřování je produkční společnost Isuma, o které budu psát níže.

## **Inuitská média**

*Starting Fire with Gunpowder (1991)* je film vyprávějící příběh první inuitské televize IBC (The Inuit Broadcasting Corporation, 1981). Tento snímek je z pětidílné filmové série *As Long as the Rivers Flow* a produkoval ho James Cullingham a Peter Raymont. Na základě analýzy filmu se budu zabývat významem inuitského televizního vysílání v rodném jazyce a důvody jeho vzniku, které jsem začal rozebírat v předchozí kapitole. Průvodce dějem je inuitská novinářka a broadcasterka Ann Meekitjuk Hanson, která byla politicky významnou postavou pro Nunavut (northeast teritorium). Její komentář můžeme označit jako výkladový a přiřadit ho i k tomuto modu, převážně s námi sdílí informace a faktografické reálie. Snaží se nám vysvětlit souvislosti spojené se sledováním televize a problémy, se kterými se lidé v arktické krajině vypořádávají.

Začátek filmu je komponován pomocí rychlého střihu obrazů vysílacích stanic odkazující k západní populární kultuře. V popředí se několikrát objeví ruka s ovladačem a přepíná mezi stanicemi. Celá scéna je umocněná explicitním zobrazením televizní technologie a jejím obrazovým rastrem. Objeví se titul

Channels of resistance, který vyzývá k odporu proti již zmíněnému západnímu vysílání a homogenní populární kultuře. Pomocí vizuálního jazyka autoři problematizují televizní vysílání, upozorňují na problematiku technického obrazu. V dalším záběru při oddálení kamery divák zjišťuje, že kamera nezabírá skutečnou ženu, ale jen její obraz v televizi, přičemž nám oznámí: "This is not me, this is my picture". Kamera se oddálí podruhé a opakuje se průběh scény. Snaží se zde razantně upozornit na rozdíl mezi subjektem a jeho obrazovou reprezentací. Film je koláží obrazů uspořádaných autorem, který z nich skládá nové významy, nemůžeme ho chápat jako "okno do reality". Opětovný proces se odehrává v mysli diváka, když tyto obrazy analyzuje a interpretuje, vytváří své nové významy, které se nemusí shodovat se záměrem autora. Zároveň její slova můžeme chápat jako narážku na stereotypizaci kulturních rysů, které se projevují především skrze masmédiá. Stereotypní vyobrazení primitivního domorodce a jeho fetišizace sahá hlouběji do historie než samotný objev fotografie, započal s kolonialismem a vystavováním domorodých lidí v muzeích, zoologických zahradách a výstavních pavilonech po celé Evropě, o kterých se již zmiňuji v kapitole vizuální reprezentace "těch druhých".

V pozadí dalších záběrů slyšíme hrdelní zpěv.<sup>22</sup> Josie Kusugak vysvětluje: „Inuité byli vždy komunikativní, ale samotné předání zprávy probíhalo velmi pomalu, byla šířena od jedné komunity k druhé a od lidí z jednoho regionu ji předávali do další oblasti. Celý proces probíhal pouze verbálně“ a dodává "nikdy jsme neměli psanou historii." Vypravěčka filmu nám říká, že vystavení tak velkému počtu stanic v angličtině mohl ovlivnit celou generaci Inuitů, a tak museli založit vlastní "vysílací hlas", aby mohli komunikovat s velkým množstvím lidí v jejich vlastním jazyce.

Objeví se ukázka seriálu *Super shamou (1987)* založeném na dobrodružstvích inuitského superhrdiny, který má nadpřirozené schopnosti. Při pohledu na postavu superhrdiny je očividné, že se tvůrci inspirovali postavou amerického Supermana, už jen kvůli typickému červeno modrému obleku. Pro mladé inuity není snadné se propojit s jejich předky a tradiční kulturou, proto má superhrdina důležitou funkci "moderního" morálního vzoru, ke kterému se

---

<sup>22</sup> jde o vydávání zvuků pomocí hrdelního ústrojí imitující zvířata, živly a krajinu, jedná se o tradiční zpěv, kterému se věnují pouze ženy, v dřívějších dobách ho používali k uspávání dětí. S hrdelním zpěvem, throat singing, se můžeme setkat v kulturách přírodních národů po celém světě (Tibet, Norsko, Tuva, Mongolsko ) Je typický pro inuitskou kulturu a můžeme se s ním setkat v podobě doprovodné hudby ve filmech Zachariase Kunuka.

mohou vztáhnout. K tomu odkazuje i to, že mluví v jazyce Inuktitut. Potvrzuje to jeho autoritu u diváků a především děti. Mohli bychom vidět tento film jako typicky postmoderní, ve kterém se míchají prvky tradiční kultury s odkazy na západní populární kulturu.

Ann Meekitjuk Hanson vysvětluje: "Naše legendy jsou děsivé, ale mělo smysl že nám je rodiče vyprávěli, to proto abychom na sebe dávali pozor." Legendy jsou pilířem jejich orální historie, a proto se objevují zpracované do filmové podoby. Někteří lidé se báli zobrazovat zvířata v roztomilém vyobrazení, protože díky těmto zvířatům žijí. Vypravěčka dodává: "Lední medvěd v naší kultuře není roztomilý a mazlivý." Podíváme-li se na jeho stylizaci v amerických a evropských animovaných filmech, tak právě tato podoba převládá. Přitom se nejedná jen o filmy pro děti, ale když se podíváme na obrazy zvířat, jak nám je ukazuje National Geographic, jedná se často o velice stylizované reprezentace a nezdá se, že jsou lední medvědi zobrazováni jako roztomilí.

## **ISUMA TV**

„Protože máme orální historii, nic nebylo z naší historie zapsáno, vše se učíme tím co vidíme. Tvůj otec připravuje harpunu, sledujete jak to dělá a poučíte se z toho. Já to zkusím dělat s mými videi - vyprávět příběh, jak jsme žili“

-Zacharias Kunuk

Online prezentace produkční společnosti IsumaTV<sup>23</sup> zahrnuje dokumentární filmy vyprávějící příběhy z inuitského úhlu pohledu, hrané filmy, interaktivní projekty, videotvorbu původních národů z různých částí světa, online výstavu inuitských autorů a v neposlední řadě experimentální internetovou síť pro informování a konzultaci rozšiřující se těžby – the Baffinland Iron Mine. Uvedl jsem zde jen základní výčet, ale už jen z něho vyplývá, že pole působnosti této inuitské televizní platformy daleko přesahuje výrobu a distribuci filmů. V této kapitole krátce popíšu okolnosti jejího vzniku, budu se zabývat tím, proč se tato

---

<sup>23</sup> Isuma znamená (v překladu z Inuktitut) „myslet nebo stav přemýšlení“

platforma stává nástrojem kulturní revitalizace. Nakonec se zmíním o její výstavě v kanadském pavilonu na Venice Biennale (Benátské bienále 2019).

Domorodá audiovizuální tvorba je vždy spjata s geografickým, sociálním a historickým kontextem kolonizace a následnou kulturní revitalizací. Pro Inuity žijící v severní arktické části Kanady bylo zásadní ustanovení vlastního území se samosprávou – Nunavut (Naše země) v roce 1999. Zde je nutné poznamenat, že toto území není spojeno se zbytkem Kanady silnicí ani tam nevede železnice, tedy jediný způsob jak se dostat mimo území teritoria je letecká doprava. „Ustanovení Nunavutu ovšem přineslo také fundamentální otázky vztahu moderní demokracie k tradičnímu inuitskému systému starších.“<sup>24</sup> Inuitská média v tomto procesu sehrála podstatnou roli, protože komunikovala i s nejdlejšími komunitami. Vůdci komunit a starší se obávali degradace jazyka a tradičního komunitního života pod náporom západního spotřebního vysílání, a tak v roce 1981 vznikla vysílací stanice IBC (Inuit Broadcasting Corporation), která zahájila zpravodajství v jazyce Inuktitut. Pro tuto společnost pracoval i Zacharias Kunuk, Pauloosie Qulitalik a Paul Apak, tři ze čtyř zakladatelů IsumaTV, kteří byli stále více frustrováni z vedení společnosti se sídlem v Ottawě, protože nesdíleli stejné hodnoty. Po nějaké době se k nim přidal Norman Cohn a v roce 1990 společně založili první nezávislou produkční filmovou společnost Igloolik Isuma Productions. Stala se světově známou pro svůj první inuitský celovečerní hraný film *Atanarjuat: The Fast Runner* (*Atanarjuat: Rychlý běžec*, 2001), který získal řadu festivalových ocenění.<sup>25</sup> Děj je založen na legendě, která byla vždy vyprávěna jen skrze orální tradici. Tento film byl přelomový v reprezentaci tradičního života Inuitů a světové publikum mělo možnost vidět první celovečerní film vytvořený Inuity.

IsumaTV poskytuje prostor pro přidávání a sdílení uživatelského obsahu, čím dává uživatelům možnost reprezentovat své vlastní příběhy. Metaforicky se stává bankou kulturního dědictví, které pomáhá mladším generacím se v současném globalizovaném rychle měnícím světě propojit se svými předky. Sám Zacharias Kunuk vnímá video jako způsob předávání a zachování kulturních

---

<sup>24</sup> Tereza Porybná, Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a audiovizuálních reprezentací domorodých kultur, 2012, str. 142

<sup>25</sup> získal například cenu pro nejlepší kameru na filmovém festivalu v Cannes v roce 2001



znalostí, což potvrzuje i progresivní vývoj této multiplatformy. IsumaTV poskytuje prostor

Byla vybrána odbornou porotou, aby reprezentovala Kanadu v národním pavilonu na Benátském bienále, které patří mezi nejprestižnější přehlídky současného umění. Zacharias Kunuk a tým kurátorů<sup>26</sup> připravili progresivní výstavu, ve které virtuálně přenesli inuitskou komunitu do výstavního prostoru. *Silakut - Live from the Floe Edge (2019)* byla série online přenosů z inuitského města Igloolik, ve kterých Zacharias Kunuk se *stařešinami* z arktických komunit diskutují a informují o vlivu těžby Mary River Mine na původní obyvatele, krajinu a zvěř. Symbolické gesto, ve kterém se centrem nestává metropole, ale samotná komunita je typickým znakem Kunukovi tvorby. Součástí výstavy byl promítán film *One Day in the Life of Noah Piugattuk (2019)* a zároveň zpřístupněn na iTunes, dal možnost divákům shlédnout film online, paralelně s probíhající výstavou. Děj snímku zpracovává události minulého století, kdy vláda nařídila původnímu lidu se přesunout. Jedna z postav je vládní agent, který nedává hlavnímu protagonistovi jinou možnost, než se přestěhovat do města a své děti poslat do „*residential school*.“<sup>27</sup> Tento příběh je založen na skutečných událostech, které prožilo mnoho domorodých rodin, včetně samotného Zachariase Kunuka.

Tato výstava byla vůbec první prezentace inuitské tvorby v rámci Benátského bienále. Z její přítomnosti na této přehlídce můžeme vyvodit, že její tvorba daleko přesahuje rámec arktického pásu i Kanady, ale má globální vliv na politiku zobrazení a reprezentuje domorodý hlas. Můžeme doufat, že se na podobně zaměřených výstavách bude objevovat více autorů z marginalizovaných skupin populace.

### **Inuuvunga - I Am Inuk, I Am Alive, 2004**

Otázky, které pokládám v průběhu práce, jsou v tomto filmu ve velké míře přítomné, ať se jedná o vztah mezi autorem a subjekty reprezentace, využití dokumentárních postupů, nebo vliv produkční společnosti na výsledný film. Dále

---

<sup>26</sup> Asinnajaq, Catherine Crowston, Josée Drouin-Brisebois, Barbara Fischer a Candice Hopkins

<sup>27</sup> viz kapitola domorodá média

se jimi budu se zabývat v průběhu následující analýzy. Zvláštní pozornost věnuji kulturním a společenským tématům, které protagonisté reflektují a se kterými se vypořádávají ve svém každodenním životě. Film je online ke shlédnutí na webových stránkách NFB (National Film Board of Canada), v okně přehrávače je fotografie jako zástupce celého filmu; na ni je vyobrazena jedna ze studentek držící kameru, dívá se na diváka s lehkým úsměvem, pózuje ve stoje, v pozadí je krajina a jezero. Obraz až nápadně připomíná způsob reprezentace domorodých lidí na koloniálních fotografiích s rozdílem, že v ruce drží kameru jako symbol západní moderní společnosti a je oblečena moderním způsobem. Otázka je, jestli je to skrytý odkaz na tyto souvislosti, nebo jen velmi popisná fotografie zastupující celý film a tudíž je způsob jejího pořízení ryze pragmatický?

„Jsem Inuit a jsem naživu“ je hodinový dokumentární film z produkce společnosti NFB, je kolaborací osmi studentů<sup>28</sup> v závěrečném roce střední školy a dvou režisérů Mila Aung-Thwin a Daniela Crosse, které vyslala produkce NFB, aby studenty naučili jak pracovat s kamerou a vyprávět pomocí ní svůj příběh. Celý děj snímku se odehrává ve vzdáleném severním městě Inukjuaku v regionu Nunavik.

V prvním záběru vidíme Inuksuk<sup>29</sup> v arktické krajině s oceánem a lodí v pozadí, je to socha vytvořená z nahromaděných kamenů a je součástí tradiční kultury Inuitů. Má funkci navigačního bodu pro lov a orientaci v krajině. Zároveň je to objekt se spirituální konotací a symbolem úcty k lidem, kteří umí přežít tradičním způsobem života. Obraz Inuksuku je v prvním záběru, protože je symbolem kultury, ve které protagonisté žijí. Na druhém záběru vidíme jednoho ze studentů, jak sleduje skrze kameru krajinu, což nás odkazuje k tématu celého filmu – jak teenageři nahlízejí a přemýšlí o kultuře, prostředí a společnosti, které jsou součástí. Prvních pár minut filmu je věnováno učení práce s kamerou. Daniel Cross ukazuje švenkování a vysvětluje jak se rozzáběrovává scéna, přičemž jeho autorita je podryvaná hukotem řeky v pozadí a částečným nezájmem studentů. Natočí zde záběr z jednoho obličeje na druhý s vloženými jmény. Představují se jako autoři a zároveň performeři v jedné osobě. Nadmíru užívaná popisnost se objevuje i v dalších scénách, když jeden ze studentů přijde

---

<sup>28</sup> Bobby Echalook, Caroline Ningiuk, Dora Ohaituk (v roce 2004 se stala obětí sebevraždy), Laura Iqaluk, Linus Kasudluak, Rita-Lucy Ohaituk, Sarah Idlout a Willia Ningeok

<sup>29</sup> Doslovný překlad slova Inuksuk (v jazyce Inuktitut) "to act in the capacity of a human" „jednat v možnostech člověka“ zdroj: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/inuksuk-inukshuk>

k ceduli s nápisem Inukjuak a ukazuje nám město, ve kterém žije. Ve škole se Daniel Cross ptá: „Jaký problém vás nejvíce zajímá? Začněte nad tím přemýšlet a zaměřte se na něj jako na vaši část příběhu ve filmu.“ Je v pozici autority, která říká jak vyprávět a reprezentovat jejich každodenní život, což může vzbuzovat pocit mocenské role a kontroly nad stylem jejich natáčení. Na druhou stranu získali možnost promluvit o svém životě a problémech, kterým čelí. Otázkou je, jestli to není jen další z projevů koloniálního chování. Okamžitá odpověď studentů je až zarážející: „Drogy a sebevraždy“.

Vysoký počet sebevražd<sup>30</sup> je fenomén, který se děje mezi inuitskou populací od 80.let (vysoké počty sebevražd jsou zaznamenány u většiny národů First Nation), oběťmi jsou nejčastěji mladí lidé mezi 15-25 lety (1999-2003).<sup>31</sup> „Můžeme použít pokles výskytu tuberkulózy jako historickou znamáku raných let „aktivního kolonialismu na komunitní úrovni.“ Historická posloupnost, při které míra nákazy u Inuitů poklesla (díky západní medicíně), měla stejné pořadí, kterým se pak napříč Arktidou zvedla míra sebevražd u Inuitského národa.“<sup>32</sup> Na to, proč se sebevraždy dějí (v tak velkém počtu), není jednoduché odpovědět, protože je to mnohovrstevný problém, roli v tom hraje rodinné emoční zázemí a vztahy v komunitě, ve které mladí Inuité vyrůstají a následně depresivní stavy. Podstatné je, že inuitský život byl ovlivněn vládními zásahy jako byly residential school. Byly nuceni se přemístit do měst, kde nad lidmi má vláda větší kontrolu, tyto podněty vytvářely mezigenerační traumata. Byly to následky koloniálního chování, které v méně viditelných formách stále probíhají. Hlavní protagonistka filmu *Nowhere Land* (2015) vzpomíná jaké to bylo, když se musela vyrovnávat s životem v Igloolik, popisuje deprese, ztrátu domova a začátek závislosti na alkoholu. O problému sebevražd a drogové závislosti se také zmiňuje film *Starting Fire with Gunpowder* (1991), který jsem analyzoval v kapitole o inuitském vysílání.

Daniel Cross podporuje studenty, aby se o tato témata zajímali a říká: „Většinou když se stane tragédie, tak přijde žurnalista a vypráví příběh. Nyní můžete vyprávět svůj vlastní příběh, což je výjimečné.“ Není tento autoritativní postoj produkcí přetrvávajícího koloniálního myšlení: „Přijede bílý muž k

---

<sup>30</sup> V roce 2006 ministerstvo zdravotnictví Kanady uvedlo, že počet obětí sebevražd je jedenáctkrát větší u aboriginal people v Kanadě, než je národní průměr a vůbec nejvyšší na světě.

<sup>31</sup> The social determinants of elevated rates of suicide among Inuit youth, Jack Hicks, 2007

<sup>32</sup> tamtéž

inuitským teenagerům, aby je učil jak vyprávět jejich příběhy“? Je to přinejmenším problematická pozice, která připomíná autory etnografického filmu *Through Navajo Eyes (Očima Navahů, 1972)*. Svěřili kameru do rukou domorodců z kmene Navaho, naučili je základnímu ovládnutí a zkoumali, jestli bez znalostí filmových konvencí budou vytvářet nové filmové (Navajo) vidění. Z natočených pasáží studenty je možné vypožorovat určitá pravidla a zadání jak natáčet, a proto film ztrácí na své důvěryhodnosti a autenticitě, v některých situacích se dostávají až do nepříjemných situací. Bobby (jeden ze studentů) se ptá svého *stařešiny* na lov s mikrofonem v ruce, používá styl televizního zpravodajství a tím se staví do křečovitě pozice, která se promítne do neschopnosti položit otázku. Informuje nás, že neví jak se ptát, musíme to chápat v souvislosti s kulturními zvyklostmi. V dřívějších dobách *mladí* (youth) neměli svolení pokládat otázky *stařešinům* (elders), pouze dospělí směli. Problém komunikace mezi těmito dvěma skupinami reflektuje také Susan Aglukark ve filmu *Breaths (2016)*, kde říká: „Nevím jak se mám zeptat svých rodičů na tradiční způsob života.“ Tento způsob dobře znají *stařešinové*, ale problém nastává v samotné komunikaci s *mladými*, kteří vyrůstají s produkty západní globální kultury, jsou tedy ve svízelné pozici vytváření své vlastní kulturní identity. Scéna, ve které dědeček Bobbyho předvádí jak se loví a staví igloo v obležení skupiny *mladých* s kamerami a mikrofony připomíná turisty, kteří se přišli podívat na tradiční kulturu se záměrem pořídit exotické fotografie, protože se staví do pozice pozorovatelů své vlastní kultury s přístupem etnografických filmařů. Můžeme si všimnout, že studenti samotné natáčení vnímají komicky a zesměšňují je. Sarah mluví s jedním z režiséru o tom, že by chtěla udělat rozhovor se *stařešinou*. Kamera zabírá jejich rozhovor, přičemž sedí u stolu a režisér se ptá na otázky, znovu se zde projevuje jeho autorita a doporučení pro to jak vyprávět, můžeme mít pocit atmosféry mezi herečkou a režisérem při castingu na roli ve filmu. Sarah říká: „Chtějí se přiblížit k mladistvím, ale neví jak.“ Děj filmu končí, v momentě kdy studenti absolvují závěrečné zkoušky a dostanou vysvědčení, styl reprezentace tohoto momentu vychází ze šablony amerických filmů o studentském životě.

Film je problematický z mnoha důvodů, předně je zde patrný záměr režisérů, kteří učí studenty „jak se natáčí dokumentární film“, díky čemuž je staví do nepřírozené pozice. Jejich „doporučení“ vychází z normy televizních dokumentů a ubírají na kreativním potenciálu studentů. Během sledování,

vyvstává důležitá otázka, pro koho je film určen? Jedná se o projekt produkový NFB, která se předně zaměřuje na edukativní dokumenty a animované filmy v sekci indigenous cinema, podporují domorodé autory, ale zároveň udávají částečně homogenní styl jejich dokumentům, jako tomu je v případě série krátkých filmů *Stories From Our Land*. Není to jen snaha vládních institucí (mezi které patří NFB) vytvořit lepší obrázek o vztahu k původním lidem, a to i přes pokračující regulace a utlačování? Jestliže přistoupíme na tuto spekulaci, můžeme vnímat film jako snahu o legitimizaci jednání režisérů, kteří diktují jak reprezentovat a nabádají studenty zabývat se určitými tématy. Další otázkou je, jestli studenti měli možnost zasahovat do procesu stříhání filmu, nebo jejich participace skončila poté, co natočili svůj příběh? Střih filmu vychází z nepsané normy televizních dokumentů, jak vyvozují podle titulku filmu na něm pracovali střihači z NFB, takže rozhodovali i o konečné podobě filmu.

### **Inuit Knowledge and Climate Change, 2010**

*Znalosti Inuitů a klimatická změna* je dokumentární film z produkce IsumaTV, který režíroval Zacharias Kunuk a Ian Mauro. Režiséri navštévovali inuitské komunity, aby zdokumentovali jejich znalosti o změně klimatu. Děj filmu se odehrává prostřednictvím rozhovorů se *stařešinami*<sup>33</sup> a *lovci*, prozkoumává jejich zkušenosti a pozorování tohoto jevu, reflektuje ekologické a sociální dopady oteplování Arktidy, kterým se tento národ přizpůsobuje. Dozvídáme se inuitské znalosti „z první ruky“, které získávali během staletí pozorováním chování zvířat, přírodních cyklů a změn životního prostředí.

Scény filmu můžeme rozdělit do dvou dokumentárních přístupů. Prvním jsou rozhovory se *stařešinami* a *lovci*, které se odehrávají v komunitách napříč územím Nunavut, což dodává závažnosti na jejich výpovědích, které se vzájemně podporují. Druhým přístupem jsou observační scény ilustrující výpovědi lidí, v některých případech až příliš popisně, na druhou stranu podporují jejich tvrzení, což se v případě tématu klimatické změny zdá jako nutný prostředek, ukázat důkazy.

---

<sup>33</sup> *stařešina* je označení pro staršího či nejstaršího člena komunity a rodiny. Přírodní národy k *stařešinům* chovají úctu pro jejich znalosti a zkušenosti; jejich autorita se těší respektu ostatních členů komunity

Dialogy se *stařešinami* jsou stěžejní pro dokumentární tvorbu Zachariase Kunuka, mohli bychom říct, že je používá ze dvou důvodů. Jednak, před nástupem vládního demokratického aparátu, měla původní inuitská kultura systém starších, ve kterém *stařešinové* měli hlavní slovo na rozhodnutích v rámci celé komunity, tudíž jejich výpovědi mají zcela jinou hodnotu, než je tomu u mladých lidí. Zadruhé mají mnohem více znalostí a zkušeností než kdokoliv jiný a právě pro klimatickou změnu je nasnadě komparace jejich vzpomínek se současnými událostmi. Rovněž v projektu *Silakut – Live from the Floe Edge (2019)* Kunuk využívá formátu diskuze se *stařešinami* pro informování a konzultaci těžby na Baffinově ostrově, ukazuje tradiční systém pro zdůraznění závažnosti tématu a reprezentuje názory lidí, které by měly být zahrnuty v budoucím rozhodování.

Sofistikovaná práce se stříhem spojuje výpovědi šedesáti protagonistů tak, aby na sebe plynule navazovaly a zároveň se doplňovaly. Můžeme získat pocit, že i takto velký počet nepřetržitě vyprávějících lidí, stovky kilometrů od sebe vzdálených, vytváří personifikaci „kolektivního vypravěče“. Pocit se umocňuje, když jeden z protagonistů řekne: „Když Inuité mluví o zemi, tak jsou jako jeden.“

V observačních scénách kamera zabírá tající ledovce, což je jeden z mainstreamově nejvíce reprezentovaných obrazů klimatické změny v globální internetové kultuře. Zde se však setkáváme se svědectvím lidí, kterým tato změna přímo ovlivňuje život a musí se jí přizpůsobit. Starosta vesnice Pangnirtung vypráví, že v roce 2008 se rozvodnila řeka, voda strhla její břeh a poškodila most, který přes ní stojí. Další z členů komunity dodává: „Teď je to tu samé bahno, Pangnirtung není postaven na skále, jestli se to rozpustí, naše komunita bude v nebezpečí.“ Z perspektivy člověka žijícího v mírném pásmu střední Evropy vidím vůbec první reprezentaci lidí přímo ovlivněné tajícími ledovci. Uvědomíme-li si, jaké obrazy reprezentují klimatickou změnu arktické oblasti, jsou to většinou jen „anonymní“ fotografie ledovců a až její popis v nás vyvolává emocionální vytržení. Hlas vypravěče-protagonisty z Pangnirtung je to, až s čím se můžeme ztotožnit, protože k nám promlouvá z lidské perspektivy. Takový příklad domorodého hlasu vnímám jako nanejvýš zásadní pro komunikaci klimatické krize v následujících letech.

Empirické znalosti *lovců*, kteří nás přivádí „na zem“, dekonstruují představy o ohrožení ledních medvědů. Zmiňují, že biologové studující divokou zvěř ji ohrožují mnohem více než samotná klimatická změna: „Všechna ta uspávadla a helikoptéry jsou špatné, dnes se medvědi přibližují k našim komunitám. Proč? Protože nemohou slyšet, žijí v tichém světě a helikoptéry jim ničí sluch, protože neslyší, tak loví podle čuchu, což je přivádí do našich měst.“ *Stařešina* dodává: „Vědci jim dávají obojky s gps lokací (collar radio), což na ně hrozně působí. Mnohokrát jsem viděl vyhladovělého medvěda k smrti, protože kvůli obojku nemůže pořádně lovit.“ Uvědomíme-li si, že vědecké studie<sup>34</sup> o ledních medvědech využívané ekologickými organizacemi jako je Greenpeace, jsou založené na trackingu medvědů pomocí obojků, může se zdát, že takové jednání je nanejvýš rozporuplné a kontraproduktivní. Jestliže nebudu rozvádět nejrůznější kontroverze, které tuto organizaci obestírají, jejich kampaň je zaměřena předně proti společnostem extrahující fosilní paliva v arktické oblasti, které drastickým způsobem poškozují jak oceánskou faunu, tak samotné prostředí. Další ze *stařešinů* potvrzuje tyto skutečnosti: „Jižané mají často zúženou perspektivu založenou na studiích, to se musí změnit, zvláště v respektu k ledním medvědům a mořským savcům.“ Z řady výpovědí vyplývá, že vměšování „southerns“<sup>35</sup> do záležitostí Inuitů ztěžuje jejich životy, ale také ovlivňuje chování a životy zvířat se kterými jsou spjati; jako například regulace lovu zvěře. Film *Angry Inuk (Tichý hněv Inuitů, 2016)* ukazuje, jak kampaň ekologické organizace na ochranu zvířat podporovaná celebrity měla za následek omezení komerčního lovu tuleňů. Tento krok měl destruktivní vliv na Inuity, kteří jsou na lovu tuleňů ekonomicky závislí.

Protagonisté reflektují změny směru větru a nemožnost určit predikci počasí podle oblohy, kontaminaci masa rtutí, které je pro ně životně důležité a mnoho dalších souvislostí spojených s extraktivismem a změnou klimatu. *Stařešinové* apelují na vědce, aby byly znalosti jejich *lovců* zahrnuty do rozhodování o regulacích a opatřeních pro vyrovnávání se s těmito změnami. To podporuje i skutečnost, že jejich znalosti a pozorování probíhaly po tisíce let života v této oblasti. Vystihuje to komentář jednoho z lovců: „Vědci s velkou

---

<sup>34</sup> Dopady klimatických změn na arktickou faunu, Michelle Allsopp, David Santillo, Paul Johnston, Greenpeace Výzkumné laboratoře Technická zpráva, 2012

<sup>35</sup> southerns - jižané, je inuitské označení pro lidi, kteří žijí na jihu Kanady, v přeneseném významu je to označení pro Kanadskou populaci

autoritou říkají: 'Polar bears are in decline and will go extinct'. Když jsem venku a lovím, nikdy jsem tyhle vědce neviděl, ani jednoho."

Znalosti původních národů o prostředí, ve kterém žijí stovky let, vnímám jako životně důležité pro nadcházející roky adaptace lidstva na nové podmínky na Zemi. Právě jejich komunikace je klíčová v procesu sebezachování. Proto takovou audiovizuální tvorbu můžeme chápat jako aktivistickou a podílející se na sdílení příběhů lidí, které ovlivňují praktiky extraktivismu nadnárodních společností. Vítám takovou reprezentaci domorodého hlasu jako zásadní pro otevření nových témat.

## **Závěr**

Vizuální reprezentace původního lidu během koloniální historie je přinejmenším problematická, o to překvapivější je se stále setkávat s jejími pozůstatky. Přitom se nejedná jen o audiovizuální tvorbu, ale i o státní instituce jako jsou přírodovědná muzea. Právě proto je nutné stále kriticky analyzovat a promýšlet filmovou tvorbu reprezentující „ty druhé“. Analyzoval jsem filmy ze tří produkčních společností, přičemž jsem se soustředil na kulturní motivy, styl a poetiku, a socio-kulturní kontext díla, význam domorodé produkční společnosti jako zprostředkovatele kulturní znalosti. Popsal jsem vztah mezi filmařem a pozorovaným subjektem jako zásadní aspekt filmu, s kterým souvisí etické otázky. Během práce jsem si uvědomil skutečnost, že pro boj s klimatickou krizí, bude reprezentace „domorodého hlasu“ v nadcházejících letech ještě zásadnější.



## **Bibliografie**

### Publikace

BURZOVÁ, Petra, HIRT Tomáš, LUPTÁK, L'ubomír. *Vizuální antropologie: Klíčové studie a texty*. 2015

ČENĚK, David, PORYBNÁ Tereza, *Vizuální antropologie - kultura žitá a viděná*, 2010.

FAY, Brian. *Současná filosofie sociálních věd: Multikulturní přístup*, 2002

MIRZOEFF, Nicholas. *How to See the World*, 2018.

NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 2010

PORYBNÁ Tereza, *Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a audiovizuálních reprezentací domorodých kultur*, 2012.

WILSON, Pamela, STEWART, Michelle. *Global Indigenous Media Cultures, Poetics, and Politics*, 2008.

### Internetové stránky

IsumaTV, dostupné z: <http://www.isuma.tv/>

National Film Board of Canada, dostupné z: <https://www.nfb.ca/>

Human Activities, dostupné z: <http://www.humanactivities.org/en/>

### Filmy

*Aluna*. Režie Alan EREIRA. 2012

*Angry Inuk*. Režie Alethea ARNAQUQ-BARIL. National Film Board of Canada, 2016

*Atanarjuat: The Fast Runner*. Režie Zacharias KUNUK, IsumaTV, 2001.

*Awake, A Dream from Standing Rock.* Režie Myron DEWEY a Josh FOX. Digital Smoke Signals, 2017.

*Breaths.* Režie Nyla INNUKSUK. National Film Board of Canada, 2016.

*Episode III - Enjoy Poverty,* Režie Renzo MARTENS. Inti Films Renzo Martens Menselijke Activiteiten, 2008.

*Inuit Knowledge and Climate Change.* Režie Zacharias KUNUK. IsumaTV, 2010.

*Inuuvunga - I Am Inuk, I Am Alive.* Režie Bobby ECHALOOK , Sarah IDLOUT, Laura IQALUQ, Linus KASUDLUAK, Dora OHAITUK, Rita-Lucy OHAITUK, Willia NINGEOK, Caroline NINGIUK, Mila AUNG-THWIN, Daniel CROSS & Brett GAYLOR. National Film Board of Canada, 2004.

*Já, černoch [Moi, un noir].* Režie Jean ROUCH. 1957

*Nanuk, člověk primitivní [Nanook of the North].* Scénář a režie Robert J. FLAHERTY. USA, Pathépicture, 1922.

*Nowhere Land.* Režie Rosie Bonnie Ammaaq. National Film Board of Canada, 2015.

*One Day in the Life of Noah Piugattuk.* Režie Zacharias KUNUK. IsumaTV, 2019.

*Silakut - Live from the Floe Edge.* Režie Zacharias KUNUK. IsumaTV, 2019.

*Starting Fire with Gunpowder.* Režie William HENSON, David POISEY. Inuit Broadcasting Corporation, 1991.

*Stories From Our Land.* National Film Board of Canada, 2011.

*Super Shamou.* Inuit Broadcasting Corporation, 1987.

*The Wedding Camels.* Režie David MACDOUGALL. 1980

*Three thousand.* Režie ASINNAJAQ. National Film Board of Canada, 2017.

*Through Navajo Eyes.* 1972

*Všichni možní sběrači a já [Les Glaneurs et la glaneuse]*, Režie Agnes VARDA.  
2000