



Výskum a napísanie prvej verzie rukopisu podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia (16-361-03056).

Publikované dielo je výstupom projektu VEGA 2/0060/19

Etnografický výskum nenáboženskosti a sekularizmu v modernej slovenskej spoločnosti (životné trajektórie a príbehy),
vedeného Mgr. Tatianou Zachar Podolinskou, PhD.

Vydanie publikácie finančne podporila Slovenská akadémia vied na základe odporúčania Edičnej rady SAV.

Vydanie publikácie finančne podporila vedecká spoločnosť Academia Ethnologica & Anthropologica na základe projektu spolupráce s ÚESA SAV

Recenzenti:

Doc. PhDr. Luboš Bělka, CSc.

Ústav religionistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita

MgA. Tomáš Petrůň, PhD.

Katedra sociální a kulturní antropologie, Fakulta filozofická, Univerzita Pardubice

Fotografia na obálke:

Portrét Alexandra Omrynkau so synom, Janrakynnot, prvá polovica osemdesiatych rokov 20. storočia © Alexander Omrynkau

VIZUÁLNE REŽIMY RUSKEJ BERINGIE

JAROSLAVA PANÁKOVÁ



ÚSTAV ETNOLÓGIE A SOCIÁLNEJ ANTROPOLÓGIE SAV
VEDA, VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED

Bratislava 2020

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 46

Autorka:

MgA. Mgr. Jaroslava Panáková, PhD.

Ústav etnológie a sociálnej antropológie Slovenskej akadémie vied, Bratislava, 2020

Grafické spracovanie obálky a dvojstrán kapitol: Martina Tóthová

Grafická úprava a zalomenie: Jana Janíková

Zodpovedný redaktor: Pavol Kršák

Vydal Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV
v rámci edície Etnologické štúdie ako svoju 46. publikáciu.

www.uesa.sav.sk

Vydala a vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9, 841 04 Bratislava, v roku 2020
ako svoju 4 514. publikáciu.

www.veda.sav.sk

Prvé vydanie

© Mgr. MgA. Jaroslava Panáková, PhD., 2020

© Ústav etnológie a sociálnej antropológie Slovenskej akadémie vied, 2020

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2020

ISBN 978-80-224-1832-4

<https://doi.org/10.31577/2020.9788022418324>

Na pamiatku Lucie Antalovej Seybert – tichej a presnej sily

OBSAH

ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ	7	SEBAPŇATIE V NARATÍVOCH A OBRAZOCH	60
POZNÁMKY O TRANSKRIPCII A TRANSLITERÁCII	10	(RODINNÉ) ŠŤASTIE	63
POĎAKOVANIA	11		
PROLÓG	13	IV. FOTOGRAFICKÝ ŽIVOT PO ŽIVOTE	76
I. MOŽNOSTI VIZUÁLNYCH REŽIMOV	16	FOTOGRAFIE NEVIDITEĽNÝCH	78
VIZUÁLNE VNÍMANIE	18	NEVIDITEĽNÉ FOTOGRAFIE	87
KULTÚRNY KONTEXT	19	V. VIZUÁLNA PRAGMATIKA	94
SPÔSOBY ZOBRAZOVANIA	21	ČUKOTSKÉ MYTOLÓGIE	96
KRIKA A VÝCHODISKÁ	21		
LOKALITA	24	ZÁVER	110
ČUKOTSKÁ MODERNIZÁCIA	26	PRÍLOHY	
BERINGIA	29	ZOZNAM VÝRAZOV V JAZYKU JUPIK	
		A ČUKOTSKOM JAZYKU POUŽITÝCH V TEXTE	112
II. ČIARA CEZ TRADÍCIU	36	ZEMEPISNÉ NÁZVY	113
DETSKÉ KRESBY	41	LITERATÚRA	114
III. FOTO-SEBAPREZENTÁCIE	48	ENGLISH SUMMARY	120
HĽBKOVÝ ROZHOVOR POMOCOU			
FOTOGRAFIÍ	53		

ZOZNAM ILUSTRÁCIÍ

OBÁLKA

Portrét Alexandra Omrynkau so synom, Janrakynnot, prvá polovica osemdesiatych rokov 20. storočia © Alexander Omrynkau, neznámy autor

PROLÓG

s. 12 Premývanie mrožích čriev, Inachpak, 2010 © Jaroslava Panáková

KAPITOLA I.

s. 14, 15 Dvojstrana ku Kapitole I.: Na brehu výbežku Matľu, Rita Jatuvge, 2010 © Jaroslava Panáková

s. 33 FI-1 Zjednodušená mapa Providenského okresu (Čukotský autonómny okruh) s vybranými obcami. Vychádza z mapy 2.1 na s. 22 a mapy 2.2 na s. 31 v publikácii I. Krupnika a M. Chlenova, 2013 © Ivan Karlík

KAPITOLA II.

s. 34, 35 Dvojstrana ku Kapitole II.: Po love na mroža, Inachpak, 2010 © Jaroslava Panáková

s. 36 FII-1 Kresba podľa fotografie Alexandra Forštejna – Prvý sviatok lovu. Znak na člne. MAE RAS: II 115-130, č. 3579329, r. 1927 – 1929, Providenský okres, Múzeum etnológie a antropológie Petra I. Veľkého – Kunstkamera v Petrohrade © Ivan Karlík

s. 38 FII-2.1, FII-2.2 Postup pri rytí do kostí © Rodion Vamingu

s. 38 FII-3.1, FII-3.2 Obojstranná rytina na mroží kel umožňuje zaužívaný motív mora na jednej strane a tundry na druhej © Rodion Vamingu

s. 40 FII-4 Rytina do veľrybej kostice, suveníry na objednávku od zamestnanca Federálnej bezpečnostnej služby © Rodion Vamingu

s. 40 FII-5 Plastika – suveníry © Vlad Vamingu

s. 40 FII-6 Plastika s moderným využitím © Vlad Vamingu

s. 42 FII-7 Diagram Framed line test, prispôbený, pôvodne podľa Kitayama et al., 2003

s. 43 FII-8 „Záživ“, kresba anonymizovaného detského respondenta (etn. Jupik), 2010 © dotazník Jaroslava Panáková

s. 44 FII-9 „Tundra“, kresba anonymizovaného detského respondenta (etn. Čukča), 2011 © dotazník Jaroslava Panáková

s. 44 FII-10 „Tundra“, kresba anonymizovaného detského respondenta (etn. Jupik), 2011 © dotazník Jaroslava Panáková

KAPITOLA III.

s. 46, 47 Dvojstrana ku Kapitole III.: Z rodinného albumu „Naši príbuzní: Raja a Vasia Telpinovci a mnohí ďalší“, Janrakynnot, koniec sedemdesiatych rokov 20. storočia © Emma Konko

s. 51 FIII-1 Obnovený kontakt s Aljaškou v roku 1989 © Alla Kujapa

- s. 51 FIII-2 Polaroidná snímka vyhotovená neznámym zahraničným hosťom, nápis „Ocko, mama, Aňa, Vasia, Maksim“ © Emma Konko s rodinou (Jatylinovci), neznámy autor
- s. 54 FIII-3 Manželka Natalija ako účastníčka konferencie Asociácie pôvodných národov Čukotky v Anadyre © Alexander Vamingu, neznámy autor
- s. 55 FIII-4 Portrét mamy – dojičky v družstve (Marii Ettuvje), o ktorej písali noviny © Sergej Ettuvje, neznámy autor
- s. 55 FIII-5 Portrét starej mamy z novín © Emma Konko, neznámy autor
- s. 56 FIII-6 Napravo zosnulá dcéra Anna © Ira Rachtyna Kutylin, neznámy autor
- s. 57 FIII-7 Spontánne snímky každodennosti © Alla Kujapa, Viktoria Kerginvat, Rinat Uchsuvun
- s. 57 FIII-8 Rodina na narodeninovej oslave © Vladimír Ettyrachtin, neznámy autor
- s. 58 FIII-9 Skupinový portrét v kamlejkach Jupik © Rinat Uchsuvun
- s. 58 FIII-10 Jevgenija Numynkau na začiatku milénia © Jevgenija Numynkau, neznámy autor
- s. 58 FIII-11 Jevgenija Numynkau v roku 2011 © Jaroslava Panáková
- s. 59 FIII-12 Akiľkak vyberá pár uložených fotografií © Jaroslava Panáková
- s. 59 FIII-13 Pioniersky sľub, 1988 © Alla Kujapa
- s. 61 FIII-14 Dcérine narodeniny, prelom osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia © Elena Glagoleva
- s. 61 FIII-15 Akiľkakov syn Eduard © Leonid Akiľkak
- s. 62 FIII-16 Portrét staršej dcéry Larisy so žiakmi MŠ pred vianočným stromčekom © Leonid Akiľkak
- s. 62 FIII-17 Aranžmá vecí v kuchyni s fotografiou jednej z dcér Iry Numynkau © Jaroslava Panáková
- s. 64 FIII-18 Dmitrij Sygunylik s úlovkom tuleňa © Dmitrij Sygunylik, neznámy autor
- s. 65 FIII-19 Michail Pivrana s červeným kaviárom a údenou rybou z Čukotky, ktoré mu priviezla mama do Omska © Tatiana Pivrana
- s. 66 FIII-20 Vladimír Anaka s kamarátmi Alexandrom Smirnovom a Sergejom Bezuglovom, 10. 5. 1995 © Alla Kujapa
- s. 67 FIII-21 Zo školského portrétu bol vylúčený jeden spolužiak a, naopak, uprednostnený iný. Čiernobiela tlač digitálnej snímky © Emma Konko
- s. 68 FIII-22 Talaja – spomienková pohľadnica z pobytu, v kúpeľoch, kam odborová organizácia za socializmu často posielala čukotských zamestnancov © Rinat Uchsuvun, neznámy autor
- s. 70 FIII-23 Pri zakladaní fotografií do albumu vznikla zaujímavá asociácia: zber „morských zemiakov“, lokálnej pochúťky, a portrét otca s dcérou za prestretým stolom s (naopak) „ruským“ jedlom © Dmitrij Sygunylik, neznámy autor
- s. 71 FIII-24 Na jednej strane albumu sú nalepené fotografie z preukazov totožnosti viacerých príbuzných. Často ide o jediné dostupné portréty © Ľuda Arat

KAPITOLA IV.

- s. 74, 75 Dvojstrana ku Kapitole IV.: Na streche, Nové Čaplino © Rinat Uchsuvun
- s. 77 FIV-1 Pohľad na cintorín v Novom Čaplino, 2010 © Jaroslava Panáková
- s. 79 FIV-2.1, FIV-2.2 Rozdiel medzi rokmi 2010 a 2014: Fotografiu Mariny Sigunylik v plexiskle vymenili za trvácnejší smalt, Nové Čaplino © Jaroslava Panáková
- s. 80 FIV-3.1, FIV-3.2 Náhrbný portrét Jevgeniji Numynkau, Nové Čaplino, 2014 © Jaroslava Panáková
- s. 81 FIV-4 Miesto, ktoré „si vybral“ po smrti zosnulý pastier sobov Leonid Kutylin. Pozostatky rozhádzaných a zhorených vecí pri hrobe, pohľad na obec Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková
- s. 82 FIV-5 Kŕmenie zosnulej Tatiany Omre, rod. Jeleneut, pre ktorú sa koná spomienkový obrad, rodina Omre, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková

- s. 82 FIV-6 Kŕmenie ďalších predkov pochovaných na cintoríne, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková
- s. 83 FIV-7 Pozostalí okolo hrobu Tatiany Omre, rod. Jeleneut, na spomienkovom obrade, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková
- s. 83 FIV-8.1, FIV-8.2 Zosnulú pred spomienkovým obradom žiadajú o povolenie, či môžu podísť a chytiť ju do lasa, aby živým počas obradu na cintoríne nenaškodila, Viktor Omre a Fiodor Jeleneut, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková
- s. 84 FIV-9.1, FIV-9.2 V jednej zo spální je položená „bábika“, reprezentuje zosnulého a treba ju „kŕmiť“ celú dobu po prvý spomienkový obrad (okolo roku), Janrakynnot © Natalija Muraško, Jaroslava Panáková
- s. 85 FIV-10, FIV-11 Strácajúce sa portréty v plexiskle, Nové Čaplino, 2010 © Jaroslava Panáková
- s. 85 FIV-12 Pustý rám, nezachovalo sa ani plexisklo, ani fotografia, Nové Čaplino, 2010 © Jaroslava Panáková
- s. 86 FIV-13 Po smrti syna Alexandra Natalija naaranžovala fotografie syna, rodiny a pamätných predmetov po celom byte, tu je polička v kuchyni... © Natalija Muraško
- s. 86 FIV-14 ...a tu skrinka v hosťovskej izbe, Janrakynnot © Natalija Muraško, Jaroslava Panáková
- s. 87 FIV-15 Portréty zosnulých v jednom ráme, Janrakynnot © Natalija Muraško
- s. 89 FIV-16 Diagram genealogických vzťahov „návratu“ © Jaroslava Panáková

KAPITOLA V.

- s. 92, 93 Dvojstrana ku Kapitole V.: V obývačke, Zoja Kavra a Violetta Anaka, Nové Čaplino, osemdesiate roky 20. storočia © Alla Kujapa
- s. 95 FV-1 Zmena v obliekaní – tradičná kamlečka aj moderné „ruské“ oblečenie, rok 1955 © Viktoria Kerginvat (m)
- s. 97 FV-2 Socialistická výstava v obci Nové Čaplino, fotografia z polovice deväťdesiatych rokov 20. storočia © Alexandra Sannikova
- s. 97 FV-3 Prestavba obce Nové Čaplino na začiatku druhého milénia, 3. 8. 2002 © Alexandra Sannikova
- s. 98 FV-4 „Typická“ obývačka sovietskej Čukotky, najmä obývačková stena a koberec ako znaky statusu © Alla Kujapa
- s. 98 FV-5 Obývačka Jupikov na Aljaške © Alexandra Mumichtykak
- s. 99 FV-6 Aranžovanie rodiny pred závesom, dekoračnou látkou © Ella Ankanto
- s. 100 FV-7 Aranžovanie rodiny pred „sovietskym“ kobercom, 24. 6. 1998 © Alla Kujapa
- s. 101 FV-8 Učiteľ Gleb A. Nakazik a nástenka s ručnými prácami (šitie z kožušiny a vyšívanie), deväťdesiate roky 20. storočia © Alla Kujapa
- s. 102 FV-9 „Lenin je náš praporek“ – nápis po rusky a čukotsky na zástave ušitej zo sobej kožušiny, Providenské múzeum © Jaroslava Panáková

ZÁVER

- s. 108, 109 Dvojstrana k Záveru: Na brehu po tréningu veslice, Nové Čaplino, 2014 © Jaroslava Panáková

POZNÁMKY O TRANSKRIPCII A TRANSLITERÁCII

Pri prepise ruských slov z cyriliky do latinky som sa riadila zásadami, ktoré sa uvádzajú v Pravidlách slovenského pravopisu (2000: 76 – 78).

Podobne sa riadim aj pri prepise slov z čukotského jazyka a jazyka jupik (prevažne výrazy v čaplinskom dialekte, skr. ČD), keďže na území Ruskej federácie majú tieto jazyky písomnosti v cyrilike. Ak slovo nemá písomnú podobu v cyrilike (napr. niektoré pojmy z Aljašky) alebo miestni informátori v komunikácii so mnou použili latinku, používam anglickú transliteráciu, skr. AT.

POĎAKOVANIA

Táto kniha by nevznikla bez podpory mnohých ľudí. V prvom rade som hlboko zaviazaná ľuďom na Čukotke, ktorí so mnou zdieľali svoje príbehy, kresby, fotografie, svoje miesta v tundre a v domácnosti, a, samozrejme, aj úprimné pocity a emócie, či už smiech, láskovanie, plač, zúfalstvo alebo hnev. V texte uvádzam len ich prvé mená. Nekódujem ich, pretože príslušný obrazový materiál odhaľuje identitu ľudí možno viac, než meno. So súhlasom mojich informátorov počas terénneho výskumu používam vždy fotoaparát aj kameru. Moji informátori sa stotožňujú s tým, že ich príbehy sa tak stávajú verejnými. Zvláštne miesto v mojom srdci majú títo ľudia, dnes už, bohužiaľ, zosnulí (v abecednom poradí): Alexandr Kymjočkin, Iva Kymjočkina, Leonid Kutylin, Ľubov Siulgami Kutylin, Alexandr Luneut, Viktor Mumichotkak, Jevgenija Numynkau, Tatiana „Anuška“ Omre, rod. Jeleneut, Larisa Sanikak, Dmitrij Sygunylik. Ďakujem im za priateľstvo, podporu a pohostinnosť. Česť ich pamiatke!

Ďalej ma podporili (v abecednom poradí): Nikolaj a Vera Ajpiny a rodina Luneutovcov, Viktoria Akbo, rod. Kerginvat, Leonid Akiľkak, Viktoria Anaka s rodinou, Ella Ankanto, Irina Antonovskaja, Ľuda Arat, Sergej Bezuglov („Nutik“), Jurij a Maja Čajvyrachtyncovi, Maria Ettuvje, Sergej Ettuvje, Vladimir Ettyrachty, Jurij Gemarchtin, Elena Glagoleva, Natalija Gurina, Antonina V. Jatta s rodinou, Fiodor Jeleneut, Fedor Jeneut, Zoja Kavra, rodina Kajnyanovcov, Ija Klenkova, Emma Konko a Jatylinovci, Alla Kujapa, rodina Kutylinovcov, Tamara Kutylin, Irina Rachtyna Kutylin, Klavdia Kymyne, Igor a Ľudmila Makotrik, Alexandra Mumychtikak, Natalija Muraško s rodinou, Jurij a Galina Notatynagirginovci, Oľga Numynkau, Viktor Omre, Alexander Omrynkau, Tamara P. Pivvana, Naďa Popova, Vitalij Ranav, Alexander Rykavraut, Svetlana Seľakina a Nutanaunovci, Alexander Smirnov („Lysyj“), Raja Telpine, Gaľa Tentegina, Maxim Tukkej, Konstantin a Fiodor Ujaganskí, Rinat Uchsuvun, Valerij Ukuma, Valeria Umryrgina, Alexander a Rodion Vamingu s rodinou, Julia Verešagina-Kupli, Vera Vulkan.

A deti: Jan Ettykavrantu, Oxana Ettykavrantu, Anna Jatylin, Rita Jatuvge, Alexander Keučej, Maxim Konko, Viktoria Luneut, Anastasia Numynkau, Jan Rytgiveu, Ruslan Tnentegreu, Vadim Tukkej a mnohí ďalší.

Môj terénny výskum podporili taktiež mnohé inštitúcie v Ruskej federácii. Inštitút národov Severu pri Ruskej štátnej pedagogickej univerzite A. I. Gercena v Petrohrade – vďaka patrí najmä Igorovi Nabokovovi, Irine Davydovej, Svetlane Černyšovej a Zosii Penetegine Ture; Ruské etnografické múzeum v Petrohrade; Múzeum antropológie a etnografie Petra Veľkého – Kunstkamera; základné školy v obciach Nové Čaplino, Sireniki, Janrakynnot; Dom kultúry v Providenii; kultúrne kluby v obciach Nové Čaplino a Lorino; rezbárske dielne v Lorine a Providenii; lovecké brigády v Novom Čapline a Janrakynnote a Centrum voľného času (rus. *Dom tvorčestva junnych*) v Anadyre.

Nenahraditeľnú pomoc a rady som dostala od svojich učiteľov a kolegov. Moja vďaka prináleží predovšetkým týmto výnimočným ľuďom a výskumným inštitúciám: Alexandrovi Ivanovičovi Kuropiatnikovovi (in memoriam) a Katedre kultúrnej antropológie a etnickej sociológie na Fakulte sociológie Petrohradskej štátnej univerzity; Joachimovi Ottovi Habeckovi, Kirillovi Istominovi, Patrickovi Headymu a Eleanor Peersovej, v tom čase z Inštitútu pre etnologický výskum Maxa Plancka v Halle nad Sálou; Roberte Hamayonovej, Virginii Vatóovej a Jeanovi-Lucovi Lambertovi z Centra výskumu Mongolska a Sibíri (CEMS) v CNRS – EPHE; Andrejovi Mentelovi a Ústavu sociálnej antropológie Fakulty sociálnych a ekonomických vied Univerzity Komenského v Bratislave. Osobitné „ďakujem“ patrí Tatiane Zachar Podolinskej a Ústavu etnológie a sociálnej antropológie Slovenskej akadémie vied za výnimočnú podporu pri publikovaní knihy. Touto cestou sa chcem poďakovať aj Fondu na podporu umenia za individuálne štipendium, ktoré mi umožnilo napísať prvú verziu rukopisu, a Martine Tóthovej za takú tvár knihy, aby oko pookrilo.



PROLÓG

Novočaplinskí lovci spustili zrána člny na more a odplávali zo svojej letnej loveckej bázy Inachpak. Čaká ich urputný lov na veľrybu. Sašu a Olega z Janrakynnotu nevzali, nebolo miesto. Ja som zostala s nimi na brehu v očakávaní uloveného giganta. Ak sa veľryba nechá chytiť (zvíra je to, ktoré rozhoduje), bude to prvý raz, čo uvidím veľrybu na vlastné oči. Som prvýkrát na letnej loveckej báze, všetko je pre mňa mimoriadne. Čakám s fotoaparátom na krku, chcem zachytiť okamih, kedy lovci veľrybu dovezu a prevrátia na breh. Saša a Oleg si ľahli nabok na okruhle kamienky, podopreli si hlavu a nič, mlčia, nehybne ležia. Ja chodím hore-dolu, brádzim pobrežie sem a tam, prehliadam si, na čo mi padne zrak, fotografujem hladné čajky, rybárske siete oproti slnku, staré okná, hromady starých veľrybích kostí. Prešli hodiny. Saša a Oleg ležia stále bez pohybu. Po štvrtej hodine sa ich spytujem: „Čo tu toľko ležíte?!“ Oleg odpovie vláčnym tónom: „Pozri tam na tú skalú na ostrove naproti. Prezeráme si to bralo, tamtie prehyby a štrbinky. Hoci aj tie najmenšie, dopodrobna. Aké zaujímavé!“

Táto scéna napovedá o fenomenológii videnia, o rozdielnych skúsenostiach so svetom skrz odlišné pozeranie a uchopenie videného. Ja – cudzinka, prvý deň na návšteve, som okolitý svet loveckej bázy letmo prechádzala. Na tento svet som hľadela s očakávaním neobyčajnosti, pretože práve ona podnecuje zmyslovú bezprostrednosť (angl. *sensual immediacy*, Mirzoeff, 1998: 9) a prináša tak intenzívny zážitok. Zároveň som v tomto svete hľadala akési typické znaky indigénneho spôsobu života. Moja skúsenosť videnia bola podmienená inštitucionálnym rámcom mojej etnografickej profesie a osobnou skúsenosťou či už s cestovaním alebo fotografovaním. Hoci som sa bránila role turistky, vzhliadala som k (u)videnému ako k realite radikálne sa vymykajúcej mojej každodennosti (a taktiež každodennosti miestnej osady, ktorú som už trochu poznala). Nielen moje oči, ale ja celá som sa stala upretým pohľadom (angl. *tourist gaze*, Urry, 1990). Fotoaparát mal tento pohľad

spredmetniť. Výsledné fotografie sú o jednotlivých veciach, na ktoré mi padol zrak – také detské žonglovanie s prístrojom, keď sa mu prvý raz dostane do rúk. Nezachytila som súvislosti medzi predmetmi, či medzi predmetmi, ľuďmi a krajinou, ale len doslova „mŕtvu prírodu“ zo slova zátišie (fr. *nature morte*). Až po istom čase sa moje cívenie, gánenie a zízanie premenilo na štruktúrované pozorovanie. Niekoľkotonový cicavec na brehu však pre mňa zostáva vizuálnou záhadou dodnes.

Na rozdiel odo mňa si moji čukotskí priatelia vybrali jeden výjav. Skôr by sa dalo povedať, že si on vybral ich a začal sa im dávať tak, ako to lovci hovoria o veľrybe, keď sa im nechá uloviť. Každopádne dali tomu fragmentu sveta čas, dali čas aj sebe. Neraz mi je miestnymi ľuďmi pripomínané, že „na Čukotke neplatí moskovský čas“, všetko ide pomalšie a nevyspytateľnejšie, mimo rozvrhy a plány. Saša a Oleg sa spoločne hlbavo zapozerali do skaly a rozjímali. Scenériu, ktorá oslovila ich zmysel, dotvárali detaily, ktoré dobre poznajú, takže príliš nevyčnievajú, skôr tvoria celkovú skúsenosť: krik čajok, šumenie mora, vôňa letnej tundry, zápach (pre nich príjemný) rybacy a mäsa morských cicavcov, kamienky hladké na dotyk, ostrá tráva. Priznali sa mi, že ich tento vizuálny zážitok potešil (rus. *my polučili udovol'stviye*). Saša a Oleg si však skalú nevyfotografovali. Nemali čím. Nepožiadali ani mňa, aby som tak urobila. Výjav ani nenakreslili. Uvidené teda ďalej nespredmetňovali. Množstvo gravírovaných mrožích klov z regiónu však napovedá, že predchodcovia museli takúto skalú neraz pozorovať.

Tieto dve rôzne vizuálne skúsenosti mi vnukli otázku, ako presne kultúrne pozadie ovplyvňuje to, že rôzni ľudia vidia a zobrazujú rôzne veci a taktiež vidia a zobrazujú rôznym spôsobom. Táto kniha pojednáva o tom, čo podmieňuje vznik, formovanie a premenu vizuálnych systémov v ruskej Beringii. Zaujíma ma, ako tieto vizuálne systémy existujú v určitých kontextoch paralelne s režimami sociálnymi, politickými a ekonomickými, resp. ako sú v nich vsadené a pod ich vplyvom sa menia. Vo vizuálnej kultúre si budem všimáť predovšetkým tvorbu vizuálnych reprezentácií.

I. Možnosti vizuálnych režimov

Vizuálne vnímanie

Kultúrny kontext

Spôsoby zobrazovania

Kritika a východiská

Lokalita

Modernita na Čukotke

Beringia



I. MOŽNOSTI VIZUÁLNYCH REŽIMOV

Moje premýšľanie o videní a vizualite je vsadené do širšieho kontextu zmyslovej skúsenosti. Veď ako píše Maurice Merleau-Ponty: „Videnie nikdy nie je len videnie“ ([1945] 1989: 2)¹. Pri videní sa totiž zapájajú všetky zmysly, pričom netvorí ‘súčet zmyslových dát’, tvrdí ďalej Merleau-Ponty, ale vystupujú vcelku. Videnie nie je izolovaná danosť. Ako píše Cristina Grasseniová, zrak² sa nachádza v súhre s inými zmyslami, dôležité je, ako sa vzájomne dopĺňajú vo výrazovosti (Grasseni, 2007: 1). Niekdajšie odsunutie zmyslov na perifériu kultúrnej teórie je už vo vede prekonané. Súviselo s pohľadom, že zmysly sa týkajú len prírodných stránok ľudskej existencie. Mnohopočetné etnografické svedectvá dokazujú, že zmysly sprostredkujú ľudskú skúsenosť a, naopak, sú ňou podmienené.

Dominanciu obrazov v kultúre, ako aj v úsilí teoretikov vizuálnu kultúru konceptualizovať po predchádzajúcej nadvláde jazyka, William J. T. Mitchell definuje ako obrazový zvrät (*pictorial turn*) (Mitchell, 1994: 11). Táto snaha, ktorá vystriedala lingvistickú dominanciu v európskej vede, spôsobila možno až zbytočne vymedzený záujem len o vizualitu. Súvisela azda s istou etnocentrickou zaujatosťou – medzi zmyslami majú v európskom kontexte zrak a videnie primárne postavenie (Jenks, 1995). Videnie sa tu spája s pozorovaním. To je založené na odstupe pozorujúceho od pozorovaného (angl. *distancing*), ktorý tvorí podstatu subjekto-objektných vzťahov v európskom (najmä karteziánskom) spôsobe poznávania. Kým videnie sa vzťahovalo k odstupe, ostatným zmyslom sa naopak pripisovala bezprostrednosť. Nicholas Mirzoeff (1989: 9) a Grasseniová (2007: 4) namietajú, že zrak je súčasťou zmyslovej skúsenosti, a teda mu je rovnako vlastná zmyslová bezprostrednosť (angl. *sensual immediacy*). Etnocentrické forsírovanie videnia je možné prekonať

tak, že priznáme, že zrak je len jedným z fragmentov zmyslovej mozaiky, pričom v rôznych kultúrnych prostrediach sa hierarchia zmyslov môže výrazne líšiť (Howes, 1991; 2004).

Súčasťou sféry zmyslov sú teda tzv. vizuálne systémy, čiže „procesy, ktorých výsledkom je, že ľudia vytvárajú viditeľné predmety, vedome budujú ich vizuálne prostredie a komunikujú pomocou vizuálnych prostriedkov“ (Morphy, Banks, 1997: 21). Všetko, čo vyprodukuje konkrétne spoločenstvo a dá sa vnímať zrakom, spadá do viditeľnej kultúry (angl. *visible culture*, cf. Taylor, 1994). V práci sa zameriam na tie reprezentácie (a s nimi súvisiace spôsoby videnia), ktoré nie sú len viditeľnými, hmatateľnými produktmi vizuality, ale predstavujú aj (abstraktné) koncepty v systéme poznania a konania daného spoločenstva. Tvorí vizuálnu kultúru (angl. *visual culture*), čiže špecifické spôsoby vnímania, reprezentácie a preferencie obrazov (v širokom zmysle) podmienené určitou povahou socializácie, konceptualizáciou sveta (svetonázorom), každodennými praktikami, ekológiou, technológiami aj prostriedkami či zdrojmi, ktoré sú naporúdzi.

Vzhľadom na predpokladanú diferenciáciu vnútri vizuálnych systémov, či už etnokultúrnu, sociálnu, estetickú, a taktiež včlenenie (angl. *embeddedness*) vizuálnych systémov do určitých časových a geografických rámcov a zároveň do presných socioekonomických a politických kontextov, užívam pojem vizuálne režimy. Skôr než sa im budem podrobne venovať, predsa len by som sa rada pozastavila pri termíne vizuálna kultúra (resp. vizuálne kultúry). Uvedomujem si odlišné užívanie samotného pojmu „kultúra“ v rôznych vedeckých odboroch, ktoré sa v práci snažím prepojiť. Zostanem pri vizuálnej kultúre v jednotnom čísle, a to z toho dôvodu, že sa tak naplňuje jej potenciál nielen ako predmetu výskumu, ale aj ako metaanalytického prostriedku.

Teória sa začala okolo tohto termínu len nedávno vytvárať, takže jeho vymedzenie nie je v literatúre dostatočne presné. Rozpútala sa taktiež debata

o legitimizácii vizuálnej kultúry ako odboru a jej životaschopnosti intelektuálnej aj inštitucionálnej (napr. Krauss, 1993; Mitchell 1995, 2002; Mirzoeff, 1999; Elkins, 2003 a debata v časopise *October*). Autori pochádzajú najmä z kunsthistorického, mediálneho či umeleckého prostredia, ktoré ovplyvňuje to, ako na vizuálnu kultúru nahliadajú. Zdôrazňujú tie aspekty, ktoré ju definujú ako produkt modernity a postmodernity – technológiu, intermedialitu, hybridizáciu (miešanie médií), kontamináciu vizuálnych reprezentácií nevizuálnym (textami, zvukmi, ideológiami a pod.), a čo je snád' najpodstatnejšie – presah vizuality do všetkých sfér života a moc určovať ich povahu (vrátane toho, čo je pravda). V tejto súvislosti Susan Sontagová s odkazom na Ludwiga A. Feuerbacha poukazuje na kľúčový rozdiel medzi „predmoderným“ a „moderným“: „[...] spoločnosť sa stáva „modernou“, keď jedna z jej hlavných činností produkuje a konzumuje obrazy, keď obrazy, ktoré majú mimoriadne právomoci na určenie našich požiadaviek na realitu a ktoré sú samy o sebe vyhľadávané náhrady za skúsenosti z prvej ruky, sú nevyhnutné pre zdravie hospodárstva, stabilitu politik a úsilie o súkromné šťastie“ (Sontag, [1977] 2005: 119).

Podľa Mirzoeffa sa vizuálna kultúra „zaoberá vizuálnymi udalosťami, v ktorých informácia, význam alebo pôžitok sú vyhľadávané konzumentom tvárou v tvár vizuálnej technológii. Vizuálnou technológiou mám na mysli akúkoľvek formu zariadenia navrhnutého na to, aby sme sa na neho pozerali alebo aby sme posilnili prirodzené videnie, od olejomalby po televíziu a internet“ (Mirzoeff, 1998: 3). Uznáva prevahu vizuálnych foriem médií, komunikácie a informácií v postmodernom svete. John A. Walker a Sarah Chaplinová (1997) rozdeľujú vizuálnu kultúru na výtvarné umenie, úžitkové umenie (dižajn a remeslá), múzické umenia a masové a elektronické médiá.

Toto radikálne zúženie predmetu vizuálnej kultúry je v rozpore s tým, čoho je antropológia bežne svedkom v spoločnostiach, kde napr. industrializácia prebiehala inak než v západných krajinách alebo neprebehla vôbec. Ako uchopiť

celé spektrum vizuálneho prejavu, ktoré nezapadá do kategórií „umelecký zážitok“, „divácka odozva“, „umelecká kritika“ a pod.? Moja terénna skúsenosť v indigénnom spoločenstve Eskimákov Jupik³ a Čukčov v Rusku ma presvedčila o tom, že práve termín „vizuálna kultúra“ má možnosť zastrešiť celkom rôznorodé vizuálne prejavy. Má zmysel ich bádať nielen z pohľadu umeleckého prejavu či umeleckej tradície (Boas, [1927] 1955), ale nazerať na ne aj zo širšej perspektívy.

Holistický (celostný) prístup, typický pre sociálnu či kultúrnu antropológiu, prináša pre výskum vizuality hneď niekoľko výhod: Do oblasti záujmu výskumníka sa spolu s dielami tzv. vysokej kultúry (angl. *highbrow culture*) dostávajú a priamo vedľa nich na rovnakej úrovni radia aj akékoľvek iné vizuálne prejavy v danom spoločenstve, tzv. produkty strednej či nízkej kultúry (angl. *middlebrow and lowbrow culture*), ktoré by inak mohli zostať opomenuté. Takto napr. vizuálna kompetencia⁴ prestáva byť kritériom, podľa ktorého výskumník určuje, čo je populárne a čo vysoké, ale stáva sa z nej predmet analýzy. Podobne sa berie do úvahy vzájomné zasahovanie rôznych médií (angl. *cross-media interventions*, Irvine, informačný list k výučbe, 2004 – 2011). Kategórie zaužívané v iných oblastiach tak v procese bádania (napr. indigénnej kultúry) získavajú iný význam, alebo sa ukazujú ako celkom nefunkčné.

Nepochybnu výhodou je aj to, že v teoretickej a metodologickej rovine taký výskum čerpá z niekoľkých vedných disciplín a prepája tým vedomosti vyplývajúce nielen z úzko ponímanej problematiky zobrazovania (napr. dejiny umenia, semiotika) a vnímania zobrazeného (kognitívne vedy), ale aj z hlbkovej analýzy súvisiacich sociálnych mechanizmov (sociálna antropológia, sociológia) (Bal, 2003: 5 – 6). Vizuálne reprezentácie preto nepredstavujú oddelené entity, ale sú skúmané tak, ako sú vsadené do sociálneho kontextu. Dôležitou koordinátou vizuálnej skúsenosti je totiž každodennosť – práve silná doména antropológie. Ako píše Nicholas Mirzoeff: „Vizuálna kultúra presúva

našu pozornosť od štruktúrovaného, formálneho rámca pozerania kina či galérie do stredy vizuálnej skúsenosti každodennosti“ (Mirzoeff, 1998: 7). Preto z môjho pohľadu vizuálna kultúra zahŕňa spôsoby videnia – od zmyslových stimulov, sociálnych praktík spojených s pozeraním až po vnímanie a spracovanie perцепčných stimulov, spôsoby zobrazovania – ako sa toto videnie (ale aj jeho absencia) spredmetňuje do vizuálnych (znakových, materiálnych) reprezentácií všetkého druhu, vytvorených či sprostredkovaných rôznymi médiami a pôsobiacich súčasne na rôznych miestach, a napokon samotné obrazy (v širokom zmysle) a ich formálne komponenty.

Vizuálna kultúra môže byť napokon chápaná aj ako analytická stratégia pri výskume. Mirzoeff (1998) zdôrazňuje, že pojem „vizuálna kultúra“ slúži na to, aby sme sa pri spoznávaní sveta pokúsili na neho nazerať skrz obrazy a vizualizácie, a nielen cez text či slová. Takto sa výskum nezastavuje len na obsahoch a formách vizuálnych reprezentácií. Neobmedzuje sa len na ich históriu či vzťahy s inými sférami života (politikou, ekonomikou, výchovou a pod.). Obrazy vystupujú v role sprievodcu po svete, ktorý ich vytvoril bez toho, aby o sebe viac prezradil.

V mojej analýze užívam najmä pojem „vizuálne režimy“, pretože mi umožňuje sa presnejšie zamerať na tie jednotlivosti systémov reprezentácií – čas, miesto, socioekonomický kontext, ktoré vizualitu výrazne ovplyvňujú. Tvrdím, že tvorbu vizuálnych reprezentácií odzrkadľuje spôsob, akým v konkrétnom spoločenstve a čase ľudia vnímajú seba a prostredie, ako tieto vnemy pretvárajú do viditeľných a vizuálnych foriem, a napokon, ako obrazy ovplyvňujú späť to sociálne prostredie, v ktorom vznikli. Toto moje východisko sa zakladá na už existujúcich výskumoch, ktoré potvrdzujú isté vzájomné vplyvy a väzby medzi vnímaním a spracovaním vizuálnych stimulov, vizuálnou reprezentáciou a sociálnym či kultúrnym pozadím jednotlivca⁵.

Pojem „vizuálne režimy“ taktiež predpokladá, že vizuálne systémy existujú

súhlasne istým pravidlám či zákonitostiam. Ľudia sú nositelia systému – podrobujú sa napr. kánonom zobrazovania. Zároveň sú účastníkmi tvorby týchto pravidiel, hoci ich pôsobnosť a spôsobilosť dejstvovať na tieto normy (angl. *self-agency*) môže byť nevedomá či oklieštená. Skutočnosť, že aj vizuálne systémy sa vyskytujú v istých normatívnych rámcoch, dáva výskumníkom zasa možnosť dané zákonitosti prebádať. Nepochybne je tu ešte aj ďalší rozmer: pojem „režim“ naznačuje premenlivosť. Podobne, ako sa menia sociálne, ekonomické či politické režimy, majú sa tendenciu meniť aj režimy vizuálne. Ako presne sa vizuálne systémy menia v čase, je potom predmetom longitudinálneho výskumu. Aké zmeny sa dejú v sociokultúrnych kontextoch, zasa môže odhaliť medzikultúrny výskum. Z vlastnej skúsenosti môžem potvrdiť, že je prínosné, ak bádateľ zaujme hneď niekoľko perspektív: v mojom výskume sa pozerám *na* obrazy – karteziánska, subjektno-objektná pozícia; *popri* alebo bok po boku nich (MacDougall, 1998) – rešpektujúca intersubjektívna perspektíva; a *skrz* ne – stelesňujúca intersubjektívna perspektíva⁶. Nepochybne existuje aj celý rad ďalších možných perspektív, ktoré však zostávajú mimo rámec tejto knihy.

Vizuálne vnímanie

V prvom rade mnohé štúdie (Berry, 1976; Witkin, Berry, 1975; Kitayama et al., 2007; Nisbett, 2003) dokázali, hoci každá iným spôsobom a na inom argumentačnom základe, že medzikultúrne rozdiely vo vizuálnej percepcii určite existujú. Tieto štúdie nadväzujú na prvé úsilia Williama Riversa (1905) a Alexandra Lurii (Luria, [tridsiate roky 20. storočia] 1979) v tejto oblasti a taktiež na teóriu psychologickú diferenciácie Hermana A. Witkina a kolektívu zo šesťdesiatych rokov 20. storočia (vo vzťahu k vzdelávaciemu procesu – Witkin, Dyk, Paterson, Goodenough, Karp, 1962; Witkin, 1967; vo vnímaní a myslení – Witkin, Goodenough, 1981). Jednou z otázok, ktorou sa zaoberá Witkin a kolektív, je, ako sa predstavitelia rôznych kultúr odlišujú v miere,

v akej upriamujú pozornosť na predmety v prostredí oproti tomu, v akej miere vnímajú skôr prostredie, v ktorom sa predmety nachádzajú (angl. *context/object sensitivity*). Na preskúmanie tejto otázky Witkin a kolektív vytvorili analytický nástroj – dichotómiu o závislosti či nezávislosti od (percepčného) poľa (angl. *independence and dependence from perceptual field*) (Witkin, Goodenough, 1981; Witkin, Dyk, Paterson, Goodenough, Karp, 1962). Miera tejto závislosti má tendenciu sa líšiť naprieč kultúrami (Witkin, 1967; Witkin, Berry, 1975) a súvisí podľa autorov s psychologickou diferenciáciou. Čím vyššia je psychologická diferenciácia, tým je vyššia miera nezávislosti od (vizuálneho) poľa (Witkin et al., 1962; Witkin, Berry, 1975; Witkin, Goodenough, 1981). Psychologická diferenciácia, a teda prechod od závislosti k nezávislosti od (vizuálneho) poľa, ako autori pôvodne predpokladali, sa odvíja od individuálneho psychologického vývoja (Witkin et al., 1962; Witkin, Goodenough, 1981). Neskôr túto väzbu medzi psychologickou diferenciáciou a vývojom pozmenili v súlade s porovnávacou, nehodnotiacou perspektívou v kontexte medzikultúrneho výskumu v Severnej a Južnej Amerike, Afrike a Austrálii (pozri prehľad u Berry, 1976; Witkin, Berry, 1975).

Po istej odmlke v danom výskume začali v deväťdesiatych rokoch 20. storočia vznikať nové štúdié týkajúce sa miery citlivosti pri spracovaní percepčných stimulov. Už čisto v kontexte medzikultúrneho porovnávacieho výskumu vznikla koncepcia nezávislých a vzájomne závislých kognitívnych štýlov (angl. *independent and interdependent cognitive styles*) (Markus, Kitayama, 1991, 2003; Nisbett, 2003; Nisbett, Peng, Choi, Norenzayan, 2001; Kitayama, Duffy, Uchida, 2007; Uskul, Kitayama, Nisbett, 2008). Rad týchto štúdií presvedčivo ukazuje, že predstavitelia rôznych kultúr sa odlišujú v miere, v akej upriamujú pozornosť buď na kontext a prostredie, v ktorom sa predmety nachádzajú – holistické vnímanie, alebo na jednotlivé osoby či predmety v prostredí – analytické vnímanie (Ji, Peng, Nisbett, 2000; Ketay, Aron, Hedden, 2009; Kitayama, Duffy, Kawamura, Larsen, 2003; Masuda, Nisbett, 2001, 2006). Percepčný holizmus a analytizmus ako dichotomický

analytický nástroj nahradili pôvodnú dichotómiu závislosti a nezávislosti od (zorného) poľa.⁷

Kultúrny kontext

Tieto odlišnosti súvisia s rozdielmi v modeloch správania a myslenia v porovnávaných kultúrach. Existujúci výskum ukázal, že osobitosti vizuálneho vnímania sa odvíjajú od kultúrnych, sociálnych a ekologických charakteristík prostredia, v ktorom človek žije. Rolu socializácie vo formovaní miery závislosti/nezávislosti od zorného poľa (a úroveň psychologickej diferenciacie) u predstaviteľov konkrétneho spoločenstva potvrdzuje John Berry (1976). Porovnáva sa najmä socializácia k pribojnosti, túžbe uplatniť sa a, naopak, ku konformite (Barry, Child, Bacon, 1959). Typ socializácie totiž určuje spôsob, akým sa odlišujú sociálne roly, prítomnosť sociálnej autority a miera tlaku v spoločenstve. Všetky tieto aspekty sú zasa podmienené celkovými sociokultúrnymi a ekologickými charakteristikami prostredia, vrátane spôsobu živobytia a povahy ekonomického režimu, charakteru okolitej krajiny, spôsobu prebývania v prostredí (kočovníci vs. usadené spoločenstvo) a pod. Berry napr. uvádza, že v spoločenstvách kočovných pastierov a putujúcich lovcov je minimálne rozlíšenie sociálnych rol a voľnejší typ autority, majú vo vnímaní vyššiu nezávislosť od (vizuálneho) poľa než usadlíci (Berry, 1976).

Podstata skupinového poznania a správania sa v jednotlivých kultúrach líšia; tieto rozdiely sú skôr relatívne než absolútne (Yuki et al., 2005). Rozdiely v skupinovej orientácii, či už sa jedná o kategorické rozlišovanie medzi svojou a inými skupinami alebo o štruktúru vzájomných vzťahov vnútri skupiny (Yuki, 2003), sú v súlade s medzikultúrnymi rozdielmi v seba-poňatí (angl. *self-construal*) (Brewer, Gardner, 1996, Markus, Kitayama, 1991). Podľa Markusovej a Kitayamu „*Self*“ je organizované ohnisko rôznych, niekedy

vzájomne si konkurujúcich pojatí toho, ako byť jedincom. Ide o jedinca v jeho úplnosti braného do úvahy zo všetkých uhlov pohľadu a sú to spôsoby, akými sa človek stáva zmysluplným alebo nabera význam... svojej individuálnej, sociálnej a vývinovej histórie“ (Markus, Kitayama, 1995: 92). Sebapoňatie odkazuje na podstatu sebaurčenia a taktiež na rozsah, v ktorom je Ja definované nezávisle od ostatných alebo, naopak, vo vzájomnej závislosti s druhými. Spočiatku sa pojem odvodzoval od vnímaných kultúrnych rozdielov v Ja.

Špecifické formovanie vzťahu medzi Ja a vonkajšou skupinou je spojené s kognitívnymi štýlmi nezávislosti a vzájomnej závislosti (Markus, Kitayama, 1991, 2003, Nisbett, 2003, Kitayama, Duffy, Uchida, 2007, Uskul, Kitayama, Nisbett, 2008). Táto dichotómia obdobou kultúrnych rozmerov Geerta Hofstedeho – individualizmus a kolektivismus (1984).

Kultúrny rámec osobnej nezávislosti (angl. *self-independence*) zahŕňa vieru v osobnú jedinečnosť, ambície a zásluhy jedinca (Markus a Kitayama, 1995). Richard Nisbett (2003) tento postoj pripisuje západným kultúram. Píše: „Ľudia zo Západu žijú vo svete, v ktorom je ‚ja‘ jednotným a slobodným konateľom... Cenia si individualitu a snažia sa o to, aby vyzerali dobre. [...] Viac sa zameriavajú na to, aby poznali samých seba a dokážu obetovať harmóniu pre spravodlivosť“ (Nisbett, 2003: 76). Naopak, v kultúrnom rámci vzájomnej závislosti jedinca (angl. *self-interdependence*) je určujúca prepojenosť s druhými. Hazel Markusová a Shinobu Kitayama tvrdia, že v tomto type kultúrneho modelu sa človek „nemá stať oddeleným a autonómnym od ostatných, ale má sa prispôsobiť iným, plniť a vytvárať záväzky a celkovo sa stať súčasťou rôznych medzisobných vzťahov“ (Markus, Kitayama, 1995: 97, 98). Neskôr bol navrhnutý tretí typ – vzťahové sebapoňatie; predstavuje spôsob, akým ľudia môžu definovať samých seba vzhľadom na blízke, diaľkové vzťahy (Cross, 2009). Sociálni a kultúrni psychológovia dnes vnímajú nezávislé, vzájomne závislé a vzťahové sebapoňatie ako tri dimenzie seba. Všetky tri do určitej miery vytvára každý človek. Kultúrne rozdiely v sebapo-

ňatí vznikajú prostredníctvom rozdielov v relatívnej sile alebo prepracovaní týchto troch dimenzií sebapoňatia.

Kľúčovým pre rozbor vizuálneho vnímania sa javí dichotómia, ktorú autori odvodzujú od povahy vzťahu medzi Ja a Druhým/Iným (ostatnými ľuďmi) (angl. *Self and Other*) v konkrétnom sociokultúrnom prostredí: nezávislosť (*independence*) a vzájomná závislosť (*interdependence*). Každý z týchto postojov zodpovedá špecifickým percepčným a kognitívnym štýlom. Podobne ako oni označujú skôr akési póly, ktoré sa v čistej podobe nevyskytujú. Zovšeobecnenie o prevládajúcej povahe konkrétneho spoločenstva sa, samozrejme, nevzťahuje ku všetkým jeho členom.

Sociálne modely charakteristické pre spoločenstvo produkujú im zodpovedajúce kognitívne štýly (Nisbett, 2003: 76). Z tohto vychádza, že percepčný holizmus a celkovo kognitívny štýl vzájomnej závislosti sú typické pre spoločenstvá s komunitným modelom správania (podľa autorov napr. ázijské kultúry). Naopak, percepčný analytizmus a kognitívny štýl nezávislosti nachádzajú uplatnenie v spoločenstvách, kde sa uznávajú osobné ambície, vôľa jednotlivca a sebakontrola (podľa autorov napr. USA) (Kitayama, Duffy, Uchida, 2007; Markus, Kitayama, 1991, 2003; Nisbett, 2003). Kultúrne modely sebapoňatia zasa súvisia so sociálnymi praktikami prevládajúcimi v danom spoločenstve. Týka sa to najmä povahy sociálnych inštitúcií, náboženstva a ideológie (Kitayama et al., 2007; Nisbett, 2003; Nisbett et al., 2001).

Rozdiely v percepčnom analytizme a holizme však vychádzajú aj z ekokultúrnych charakteristík prostredia. Túto argumentačnú líniu, zhodujúcu sa s výskumom Johna Berryho, zastupuje Ayse K. Uskulová pod vedením Kitayamu a Nisbetta pri výskume kočovných pastierov, rybárov a usadených roľníkov v oblasti východného Čiernomoria v Turecku (Uskul, Kitayama, Nisbett, 2008). Rozdiely vo vnímaní sa utvárajú aj podľa percepčných mož-

ností, ktoré poskytuje okolité prostredie. Významným faktorom sú kultúrna determinácia a druh obrazového vnemu. Yuri Miyamoto a kolektív predviedli (Miyamoto, Nisbett, Masuda, 2006), že Američania aj Japonci si všimnú viac zmien v pozadí v kultúrne neutrálnej scenérii na fotografii (čiže nie na kresbe ako vo väčšine predchádzajúcich štúdií), ak boli pred experimentom požiadaní prebádať niekoľko fotografií *japonských* miest, než v prípade, že im dali pokyn prezrieť si *americké* mestá.

Hoci sa vedci líšia vo svojich názoroch na to, ktoré presne faktory a mechanizmy spôsobujú medzikultúrne rozdiely v percepčnej citlivosti k pozadiu či predmetu, zhodujú sa v tom, že takéto rozdiely nepochybne existujú. Ako zdôraznili Witkin a Berry (Berry, 1976, Witkin, Berry, 1975) a Kitayama a Nisbett (Kitayama et al., 2007, Nisbett, 2003), tieto spôsoby vnímania pravdepodobne súvisia s kognitívnymi a behaviorálnymi rozdielmi v porovnávaných spoločenských.

Spôsoby zobrazovania

Pre daný výskum majú zistenia o vnímaní ten význam, že väzba medzi percepčným štýlom a modelom kultúry má dopad na spôsoby zobrazovania, a je teda možné ju sledovať bezprostredne vo vizuálnych reprezentáciách. Tak napr. Takahiko Masuda et al. (2008) podnietili debatu o tom, že rozdiely v umeleckých štýloch odrzkadľujú podobné tendencie v percepčnej citlivosti ku kontextu zobrazenia tak, ako to ukazujú kognitívne či psychologické testy na vizuálne vnímanie. Kunsthistorický prístup k väzbe medzi sociokultúrnym, historickým vývojom na jednej strane a premenou umeleckých štýlov na druhej strane tak nachádza podporu v psychologickom a kognitívnom argumente. Na otestovanie tejto myšlienky Masuda a kolegovia urobili určité predpoklady o súvislosti medzi obrazovým obsahom a vnemovým štýlom. Predpovedali, že vzdialenosť medzi spodnou časťou obrazu a líniou horizon-

tu (ktorá označuje hornú hranicu pozadia výjavu či scenérie) by bola väčšia v obrazoch vytvorených holistickými (kontextovo citlivými) jednotlivcami v porovnaní s obrazmi analytických (kontextovo nezávislých) autorov. Príčinou má byť potreba vo väčšom priestore, v ktorom tak môže autor lepšie a podrobnejšie vyjadriť kontext. Naopak, analytickí jedinci podľa tohto predpokladu tvoria a tiež uprednostňujú obrazy, v ktorých sa pozornosť upriamuje na objekt – či už je to figúra, portrét alebo vec. Ten je zobrazený v takej veľkosti, aby obsahoval dostatok detailov o svojej povahe. S cieľom preveriť tieto predpoklady bádatelia porovnávali majstrovské diela východoázijského a západného umenia vytvorené medzi 15. storočím a koncom 19. storočia, fotografie a neprofesionálne kresby krajiny vyrobené súčasnými Japoncami a Američanmi a ich preferencie pre rôzne fotografické obrazy. Výsledky testov potvrdili, že ázijskí umelci a účastníci testov skôr produkujú alebo uprednostňujú druhy zobrazení predpokladané pre holistické osoby, zatiaľ čo západní umelci a účastníci výskumu inklinovali k obrazom predpovedaným pre analytických jedincov.

Kritika a východiská

Prehľad štúdií naznačuje, že výskum tejto oblasti má niekoľko nedostatkov. V prvom rade je nutné kriticky pracovať s individuálnou a skupinovú úroveň porovnávaní. Ešte zásadnejší je však problém, do akej miery štúdie o vnímaní o zobrazovaní berú do úvahy aj individuálne rozdiely. Je dôležité poznamenať, že štúdie o holizme/analytizme venovali relatívne malú pozornosť rozdielom v percepčnom štýle medzi jednotlivcami na rozdiel od skupín, a z tohto dôvodu aj utŕžili istú kritiku (Berry, Poortinga, Breugelmans, Chasiotis, Sam, 2011; Vijver, Chasiotis, Breugelmans, 2011). Existenciu individuálnych rozdielov v rámci kultúrnych skupín však samotní autori uznávajú a v niektorých prácach zdôrazňujú potrebu ich štúdia (napr. Kitayama et al., 2007; Markus a Kitayama, 2003).

Práve porovnanie percepčnej citlivosti na individuálnej úrovni a dôkaz o tom, že súvislosť medzi percepčným štýlom a spôsobom zobrazovania je na individuálnej úrovni dostatočne silná na to, aby vysvetlila existenciu paralelných medzikultúrnych rozdielov, môže byť spôsobom, ako dokázať, že skutočne existuje priama súvislosť medzi vnemovým spracovaním a umeleckým štýlom. V súlade s argumentačnou líniou Masudu by sa tak dala dokázať korelácia medzi úrovňou percepčného holizmu/analytizmu a pozíciou horizontu/veľkosťou objektov na obrazoch pri porovnávaní naprieč jednotlivcami, ako aj v medziskupinovom porovnávaní. Ďalej by bolo možné potvrdiť, že táto korelácia medzi jednotlivcami zostáva aj po kontrole ich členstva v skupine. Takýto prístup by poskytol dôkazy o tom, že rozdiely v kreslení sú dôsledkom individuálnych charakteristík – napr. percepčný štýl, ktoré sú nerovnomerne rozdelené v skupinách, a nie skupinových faktorov – napr. osobitosti školského vzdelávania.

S týmto súvisí aj ďalšia výzva – prekonať doterajší model porovnávania, ktorý sa zakladal na synchronickom (napr. Kitayama et al., 2007) alebo diachronickom (Masuda et al. 2008) porovnávaní dvoch či troch kultúr, nie však na diachronickom vnútrokultúrnom porovnávaní. Dôvodom sú metodologické obmedzenia: štúdie doposiaľ vykonávali najmä kroskultúrne psychológovia, a to na školách či v laboratóriách, bez vykonania dlhodobého etnografického terénu. Výnimkou je zber empirických dát Uskulovej v Turecku (Uskul et al., 2008). Z tohto dôvodu zostáva určenie konkrétnych faktorov, ktoré spôsobujú zmeny v zobrazovaní, problematické. Spôsoby spracovania percepčných stimulov a štýly zobrazovania nemusia byť vždy v priamej korelácii tak, ako sa konceptualizuje tento vzťah pomocou dichotómie holizmu a analytizmu (Ji, Peng, Nisbett, 2000; Kitayama, Duffy, Kawamura, Larsen, 2003; Masuda, Nisbett, 2001, 2006; Kitayama et al., 2007; Ketay, Aron, Hedden, 2009). Rola zobrazovania v spoločnosti (dekorácia, estetika, magická funkcia a pod.), vzdelávanie, estetické normy či fyzické prostredie (Miyamoto et al., 2006) patria medzi faktory, ktoré môžu rovnako ovplyvniť produkciu obra-

zov, a pritom bez toho, aby výrazne ovplyvnili povahu percepčných štýlov. Tak napr. dlhodobé prebývanie na plochej nížine oproti životu v horách môže spôsobiť, že človek bude kresliť otvorené scenérie, s vysokým alebo žiadnym horizontom, nemusí sa to však nijako odraziť na tom, či vníma reálny svet alebo vizuálnu reprezentáciu holisticky, teda s vyššou citlivosťou ku kontextu a prostrediu než k predmetom.

Etnografický prístup, výsledkom ktorého je hĺbkový zber dát o ďalších charakteristikách vizuálnej kultúry a spoločenského života v danej lokalite, zabráni redukcii dostatočne zložitých súvislostí na jediný faktor a zaručí priznanie disperzie percepčných štýlov či spôsobov zobrazovania u jednotlivca, ale aj skupiny. Pritom vnútroskupinová komparácia v určitom časovom úseku alebo porovnávanie skupín, ktoré sa len málo odlišujú (angl. *just a minimal difference approach*, Cohen, 2007) umožňuje presnejšie testovanie roly ekokultúrnych či čisto ekologických faktorov vo formovaní medzikultúrnych rozdielov vo vnímaní, myslení a zobrazovaní. Takéto porovnávanie zároveň významne doplní zatiaľ skôr obmedzený severoamerický a východoázijský materiál.

Môžeme tiež predpokladať, že rozdielne úrovne percepčného holizmu/analytizmu budú mať dôsledky pre samotný proces tvorby obrazu – t. j. pre spôsoby, akými sú obrázky nakreslené. Preto možno očakávať, že jednotlivci s holistickým vnímaním uprednostňujú kreslenie ústredných predmetov vložených do už načrtnutého prostredia, zatiaľ čo u jednotlivcov s analytickým vnímaním možno očakávať, že začnú svoje kresby s podrobným znázornením hlavných predmetov a až neskôr pridajú kontext, ak vôbec. Táto predpoveď vyplýva priamo z Masudovej teórie vzťahu medzi perceptuálnym holizmom/analytizmom a umeleckým štýlom a dá sa empiricky testovať.

V súlade s kritickými komentármi k existujúcemu výskumu je mojím hlavným zámerom preskúmať, ako sa utvára a vyvíja v čase tzv. „národná ume-

lecká tradícia“, čiže určitý komplex špecifického vizuálneho vnímania a zobrazovania charakteristický pre konkrétnu lokalitu. K tejto dostatočne širokej otázke pristupujem tak, že sa zameriam na súvislosti medzi sebapoňatím a spôsobmi zobrazovania odrazené vo výsledných vizuálnych reprezentáciách aj v procese ich vzniku. Zaujíma ma, aký je vzájomný vzťah medzi sebapoňatím (kultúrnym modelom Ja vo vzťahu k sebe a okoliu) a vizuálnymi reprezentáciami v kontexte meniacich sa sociálnych, ekokultúrnych a politických režimov v 20. storočí. Predpokladám, že pod vplyvom sovietskej modernizácie a neskôr postsovietskeho prechodu k trhovému hospodárstvu sa v ruskej Beringii menilo sebapoňatie od kolektivistického, vzájomne závislého Ja k individualistickému, nezávislému Ja, čo malo za následok zmeny v spôsoboch zobrazovania (napr. znižovanie horizontu, zväčšovanie figúr na úkor pozadia), technológiách vizualizácie (od skupinovej tvorby s jednoduchým médiom po individuálnu prácu so zložitými nástrojmi či prístrojmi) a v účeloch výsledných reprezentácií či motiváciách materiálnej kultúry a spotrebných praktík (od kolektívnych obradných funkcií k osobnej prestíži a prospechu).

Všetky tieto aspekty prebádam na materiáli indigénnej vizuálnej kultúry ruskej Beringie, v spoločenstve Čukčov a Eskimákov Jupik. Najprv priblížim spontánny výtvarný prejav, najmä rezbárstvo a gravírovanie. Pôvodne sa rytiny spájali s rituálnym cyklom alebo každodennou rutinou, no pod vplyvom modernizácie sa z nich stali predmety žiadané ako suveníry, symboly „tradičnej“ kultúry či artefakty ľudového umenia.

Ako druhej oblasti sa podrobne venujem domácej fotografii. Z domácich médií je to v danej lokalite najčastejšie používaný typ zobrazenia. Hoci jeho konečné užívanie môže byť rôzne, v analýze sa sústreďujem na fotografie, ktoré si informátori ukladajú doma, či už v analógovej podobe (na fotopapieri, obyčajnom papieri, stene a pod.) alebo na digitálnom nosiči (na počítači, externom disku, CD a pod.). Sociálny život týchto fotografií preskúmam

v kontexte bezprostrednej interakcie medzi ľuďmi v obci, a to s ohľadom na ich dve funkcie: 1. ako formy sebaprezentácie, 2. ako prostriedky sociálnej pamäte a ritualizácie.

Digitálnych médií na internete sa dotknem len okrajovo. Dôvod je prostý: V dobe môjho terénneho výskumu sa informátori len postupne zoznamovali s novými médiami, internetom a sociálnymi sieťami. Technické obmedzenia, prístup k internetu, zručnosti jednotlivcov v tom čase ešte nedovoľovali väčšine obyvateľov prímorských osád ani tie najjednoduchšie praktiky sebaprezentácie (napr. vytvorenie účtu na sociálnej sieti spolu s fotoportrétom). V mestách akurát prebiehal nástup internetu, hoci len vykladanie fotografií a videí na internete bolo spočiatku nesmelé. Pripisovalo sa skôr hosťom – pričom už vtedy informátori reflektovali na tému, čo by mohlo video z ich života šírené na internete pôsobiť.

Tretia oblasť, na ktorej sledujem sebaidentifikáciu v kontexte modernizácie, je estetické usporiadanie domácností. Ústredným prvkom, ktorý prepája čukotskú domácnosť od nástupu sovietskej moci po súčasnosť, je koberec. Upozadený v téme domácej fotografie – tvoril pozadie väčšiny rodinných portrétov snímaných doma – sa mu tu dostáva väčšej pozornosti. Na jednej strane vytvára scenériu, vzhľad a povrch „správnej“ domácnosti podľa kolonizačného, modernizačného vzoru. Na druhej strane predstavuje *pars pro toto* sovietskej mytologizácie.

Ruská Beringia nepochybne ovplyvňuje ďalšími nespočetnými podobami vizuálnych režimov – spôsobmi zobrazovania, vizuálnymi reprezentáciami a s nimi spojenými praktikami. Pre túto knihu som si vybrala tie, ktoré najužším možným spôsobom súvisia s témou individualizácie v kontexte modernizácie a ktoré sa podľa samotných informátorov v čase môjho terénneho výskumu javili ako platné a podstatné.

Lokalita

Výber konkrétnej lokality bol podmienený mojím dlhodobým záujmom o ruský Ďaleký východ. Platí, že výskum vizuálnej kultúry v tomto regióne je nepatrný. Preto aj obnovenie záujmu o túto oblasť má pre regionálnu etnografiu význam. Na Čukotke bola zaznamenaná základná etnografia zmyslov u Čukčov už Vladimírom Bogorazom (1904, 1. časť: olfakcia s. 38 – 39, chuť s. 39, zvuk s. 40 a zrak s. 39). Eskimácky materiál je tu okrajový. V iných štúdiách zasa prevláda materiál iných eskimáckych skupín (Kanada a Grónsko: Boas, 1927/1955; Berry, 1966, 1971; Nutall, 1994). V sibirológii sa vizuálne reprezentácie doposiaľ skúmali len v súvislosti s umením a propagandou. Tak napr. čukotskému umeniu sa venovala Tamara B. Mitľanskaja (1976). Všedné vizuálne ekológie (*visual ecologies*, Campbell, 2014) zostali na periférii. Výnimkami sú zborník Valerie Kivelsonovej a Joana Neubergera (Eds., 2008), monografia Craiga Campbella (2014) a štúdie Kirilla Istomina v spolupráci so mnou (Istomin, Bagdasarova, 2011; Istomin, Panáková, Heady, 2014) a s inými kolegami (Istomin, Il'jina, Ufašev, 2016). Prevažujú v nich však dáta o miestnych obyvateľoch iného etnického pôvodu a z iných regiónov (Nenci, Evenkovia).

Terénne skúsenosti v Čukotskom autonómnom okruhu (ČAO) som začala zbierať v novembri a decembri 2008 v súvislosti s natáčaním môjho absolventského filmu na FAMU *Turistom vo vlastnom dome* (2009)⁸ a výskumom o turizme v rámci tímového projektu „Podmienky a obmedzenia plurality životných štýlov na Sibíri“ (2008 – 2012), vedeného Joachimom Ottom Habecom. Pri mojom prvom kontakte s Čukotkou (Čukotským autonómnym okruhom, ČAO) ma sprevádzala Viktoria Kerginvat, moja kľúčová informatorka v magisterskom a doktorandskom výskume o urbánnej migrácii študentov zo Severu a Sibíri do Petrohradu a zároveň hlavná predstaviteľka môjho filmu *Let čajky proti vetru* (2005). Zaviedla ma do svojej rodnej obce s názvom Nové Čaplino (ďalej len Čaplino, okolo štyristo obyvateľov) a strediska Pro-

videnského mestského okruhu, Providenija. Odvtedy som absolvovala ďalšie terénne výjazdy v lete 2010, na jar 2011 a v lete 2014 (celkom cca desať a pol mesiaca). Počas nich som sa bližšie zoznámila: 1) s rurálnym prostredím čukotskej osady Janrakynnot (okolo 338 obyvateľov), eskimáckej osady Sireniki (okolo štyristosedemdesiat obyvateľov) – obe v Providenskom mestskom okruhu. V Čukotskom okrese som navštívila obec Lorino (okolo tisícštyristo obyvateľov), kde spolu s Čukčami žijú aj Eskimáci Jupik a najmä naukánski Eskimáci⁹; 2) s hlavným mestom ČAO Anadyrom (cca štrnásťtisíc obyvateľov); 3) s kvázi-urbánnou obcou Providenija¹⁰ (dvetisíc obyvateľov). Vo všetkých týchto obciach žijú aj ďalšie národnosti, zväčša Rusi¹¹, Ukrajinci¹², Eveni (Lamuti)¹³ a Koriaci¹⁴.

Hoci môj výskum čerpá z rôznych zdrojov tak, aby čo najpodrobnejšie obšahol areál ruskej Beringie, terénne dáta pochádzajú predovšetkým z osád Čaplino a Janrakynnot. Obyvateľstvo Čaplina má prevažne eskimácky pôvod, konkrétne Jupik. Pochádza z rôznych malých osád v okolí, ktoré boli v procese sovietyzácie zrušené (*Un,azik*, alebo inak Staré Čaplino, Sekľuk, Avan, Kivak atď.) alebo zanikli (Plover, v dôsledku eróznej kalamity). Najprv sa predstavitelia rôznych rodov a kmeňov postupne zväžali z pobrežných osád do obce *Un,azik*, (v nej najväčším rodom boli *Lakag.mit*) a v rokoch 1958 – 1959 bola postavená celkom nová obec pri Tkačenskom zálive, bližšie k okresnému stredisku Providenija¹⁵. Politické či iné dôvody tohto rozhodnutia by mali byť predmetom osobitnej štúdie. O sociálnych implikáciách premiestnení a/ alebo zániku eskimáckych osád podrobne píše Igor Krupnik a Michael Chlenov (2013: 270 – 272). Obec leží na miestach, kde bola trasa pobrežných Čukčov pre pastvu sobov, takže niektorí Čukčovia, žijúci v osade dnes, referujú o okolí ako o „našich miestach“. Genéza osady ako *de facto* zlepenca niekoľkých eskimáckych rodov a kmeňov sa odráža aj v súčasnej realite: rodová štruktúra, ako aj rodová identita, sú zachované a aktualizujú sa aj inštrumentárne, napr. pri love, medziskupinových sporoch, delení zdrojov, výbere partnera, získavaní prestíže a napokon aj v rozdelení priestoru (pozri Kapitola IV.).

Pred vypuknutím procesu sovietskej transformácie na Čukotke bol hlavným spôsobom obživy lov na morské cicavce (najmä mrože a tulene). Tradičná existenciálna ekonomika pozostáva z lovu veľrýb, iných morských cicavcov a rôznych druhov morských vtákov, morského a sladkovodného rybolovu a poľovačky na tundrovú zver. Čukčovia ako zdroj obživy využívajú okrem mora aj tundru, a to najmä na chov sobov. Odtiaľ pochádza aj kultúrny vzor prepájajúci tundru a more (táto dualita je aj hlavnou témou rezbárstva, pozri kapitola II).

Spomedzi ekonomicky aktívneho obyvateľstva je to ale asi len okolo päťnásť až dvadsať ľudí, ktorí sú v súčasnosti bezprostredne zamestnaní v loveckej brigáde. Dnes má status územno-susedskej občiny pôvodných malopočetných národov Severu „Čaplino“, je dotovaná ČAO¹⁶. Zvyšné aktívne obyvateľstvo pracuje v štátnej sfére ako štátni zamestnanci (*biudžetniki*), muži najmä v technických službách obce (tzv. *Kommunchoz*) a ženy v škole a materskej škole, v správe obce a na stanici prvej pomoci. Dlhodobí nezamestnaní sa v obci zapájajú do aktívnych prác (upratovanie ulice, príprava festivalu a pod.). Okrem toho existuje aj tretí sektor neformálneho živobytia. Bežná je obživa formou individuálneho lovu (tulene, vtáky), rybolovu, zberu plodov, šitia kožušinových výrobkov a suvenírov, rezby do kostí, podomového predaja či prevozu. Výsledky tejto práce sa zužitkujú pre vlastnú potrebu, zdieľajú medzi príbuznými, alebo sú súčasťou barterovej či peňažnej výmeny. Sociálna autorita v každej osade môže mať aspoň trochu zástupcov: formálnu autoritu zástupcu okresnej správy, neformálnu autoritu v rámci každej príbuzenskej skupiny a staršieho človeka, ktorý má prestíž v celej komunite (napr. skúsený lovec alebo žena – vizionárka).

V osade Janrakynnot žijú najmä pobrežní Čukčovia, pôvodne pastieri sobov a morskí lovci. Štruktúra zamestnanosti je podobná ako v Novom Čapline, morský lov však dopĺňa chov sobov, takže v rámci individuálnych, najmä mužských biografii sú časté prechody od brigády morských lovcov k pastierom a opačne. Na rozdiel od kočovného či polokočovného chovu sobov

v iných regiónoch, tu sa počas sovietskej transformácie pastieri sobov z okolitých tundrových osídlení celkom usadili, do tundry chodia na niekoľkokomesačné výjazdy, ale rodinu a dom majú v osade. Veľká časť pastierov vykonáva v tundre len letné práce, v zime zostávajú v obci¹⁷, čo, samozrejme, komplikuje kontinuitu chovu. Ďalší zásadný rozdiel pre každodenný život v porovnaní s Novým Čaplinom je v tom, že osada je od okresného strediska menej prístupná (v zime na snežnom skútri, v lete na člna a aute), čo významne obmedzuje logistiku a prístup k zdrojom (k materiálnym komoditám, vzdelávaniu, informáciám). V lete je však na člna prístupná letná lovecká база Čaplinec Inachpak, kde prebieha vzájomná komunikácia medzi Čaplinecami a Janrakynnotcami (alebo čaplinskí lovci navštevujú Janrakynnot za účelom doplnenia zásob, pre ľubostné aféry, zber plodov či lov lososovitých rýb, ktoré v Čapline nie sú a pod.). Podobne funguje aj komunikácia s obcou Lorino, s najvýkonnejšou loveckou brigádou.

Vo výskume som veľmi úzko spolupracovala s deťmi. Týkalo sa to jednak spoločného natáčania filmu *Päť životov* (2016)¹⁸, testovania a úloh, ktoré prebiehali vo formálnom prostredí školy, ale aj vo forme hry doma, a taktiež nekonečných rozhovorov, hier a prechádzok v osade či tundre. Týkalo sa to najmä školopovinných detí. Na rozdiel od ostatných obcí, v Janrakynnote sú v škole len štyri ročníky, takže vek detských informátorov je tu nižší než inde. Všetky deti a mládež v osadách dostávajú formálne vzdelanie podľa ruských federálnych štandardov a hovoria plynulo rusky. V skutočnosti je ruský jazyk materinským, prvým jazykom detí školského veku, čukotský jazyk alebo jazyk jupik sa učia v škole podľa výberu, s dotáciou asi dvoch vyučovacích hodín týždenne.

Vo väčšine antropologických štúdií tohto regiónu sa prihliada na oddelené etniká, buď Eskimákov Jupik (Jupiget) alebo Čukčov. Etnografia spoločenstva jasne ukazuje na to, že väzby a interakcie medzi oboma etnikami sú natoľko intenzívne, že je nutné ich vnímať ako jeden, hoci vnútorne rôznorodý kom-

plex. Takýmto spôsobom je taktiež možné dôslednejšie preskúmať miestne kultúrne modely, ktoré či už v systéme príbuzenstva, kozmológii, vzájomnej pomoci a aj vizuálnom vnímaní presahujú etnické hranice. Nepochybné sa to žiada aj z toho dôvodu, že mnohé rodiny sú zmiešané a pri sebaidentifikácii neplatí náklonnosť vyslovene k matrilínii či patrilineii, ale jednotlivec sa pre etnickú identitu (či v komunikácii so štátom pre „národnosť“) rozhoduje podľa situácie.

Čukotská modernizácia

Modernita podnietila vznik špecifických technológií a inštitúcií, prostredníctvom ktorých sa utvára sebapoňatie. Keďže jedným z mojich cieľov je uchopiť režimy vizuality diachronicky v kontexte sociálnej, politickej a ekokultúrnej transformácie a konfrontovať ich so zmenami v sebapoňatí, je nutné opísať základné podoby čukotskej modernity a s ňou súvisiacu akulturáciu.

Empirický výskum zachytuje svedectvá naprieč minimálne tromi generáciami, zatiaľ čo domáce archívne zdroje odrážajú prinajmenšom päť. V takom časovom rozsahu je možné dať do paralely premeny na makroúrovni, ktoré skúma história a historická sociológia, a osobné výpovede miestnych ľudí o inštitucionálnej výstavbe na Čukotke počas sovietskeho a postsovietskeho Ruska.

Modernizácia územia začala pred založením Sovietskeho zväzu. Podstatnou zmenou pre pôvodné obyvateľstvo, ktoré doznievalo ešte aj na začiatku 20. storočia, bolo politické rozdelenie Eskimákov Jupik na ruskom brehu Beringovej úžiny a na Ostrove sv. Vavrinca, ktorý sa v roku 1867 stal americkým územím. Približne až do roku 1948, uzavretia štátnych hraníc a nástupu studenej vojny však morské spojenie medzi príbuznými nebolo prerušené. Do boľševickej revolúcie bola intenzívna aj obchodná výmena medzi ame-

rickými obchodníkmi a miestnym obyvateľstvom (Krupnik, Chlenov, 2013). Modernizácia ďalej pokračovala v rámci „sovielizácie“, ktorá bola záležitosťou totálnou, radikálnou, intenzívnou (obrovské zmeny v krátkom časovom úseku) a extenzívnou (ovplyvnila fyzickú a sociálnu geografiu aj osobnú topografiu) (Kotkin, 1995). Presvedčivosť a zotrvanie režimu záviseli od úspešných projektov – modernizácia Sibíri a ruského Ďalekého východu mala byť jedným z nich. Súbežne však „nádádovosť“ paternalistického štátu, ledabola realizácia plánov a bežne používaná metóda „pokús – omyl“ mali za následok, že pri tom výrazne chýbala zmysluplná následnosť jednotlivých krokov a dôslednosť pri implementovaní plánov (Ssorin-Chaikov, 2003).

Navyše mnohé procesy, ako napr. modernizácia, urbanizácia, industrializácia, kolektivizácia a pod. mali v každej lokalite štátu špecifickú formu. Protirečivosť bola i v tom, že hoci bol režim autoritatívny až totalitný, samotná spoločnosť bola na rozdiel od propagandistických tvrdení silne diferencovaná. Preto existovali isté voľné priestory, kde primárnu úlohu pri formovaní inštitúcií zohrávali miestna osobitosť (*genius loci*) a individualita miestnych ľudí. Koncept „sovietskeho občana“ výstižne odrážal prepojenie inštitucionálneho a osobného aspektu pri stanovení sebapoňatia. Štandardizované moderné inštitúcie pre vzdelávanie, medicínu, miestnu správu, priemysel a poľnohospodárstvo boli založené na celom území. „Kultúra“ sa stala prácou; kultúrne pracovníci mali stimulovať miestnych ľudí, aby sa stali kultúrne a morálne sovietskymi občanmi. Svedectvá zo Sibíri a Ďalekého východu však zároveň potvrdzujú, že „politické kroky neboli vždy vertikálne usmerňované „zhora“ v čisto totalitnom móde, ale často vznikali ako výsledok zložitej byrokratickej interakcie medzi centrom, regionálnymi a lokálnymi úradmi vlády“ (Hughes, 1996: 207).

Nový štát potreboval materiálny dôkaz utopической ideológie. Okrem oceľových gigantov vystavaných na zelenej lúke na Urale a inde, napr. Magnitogorsk, sa aj kraj spoza Uralského pohoria stal pôsobivým symbolom v oficiálnom na-

ratíve modernistického pokroku, prestavby a nového sovietskeho života. Idea ovládnutia vzdialených krajov na periférii (rus. *osvojenije Sibiri*) bola prijatá už za predošlého cárskeho režimu. Najmä časť Ruska najvzdialenejšia od Kremľa, Čukotský polostrov pri Beringovom mori, sa stala vlajkovou loďou novej civilizačnej misie (fr. *mission civilisatrice*) medzi pôvodným obyvateľstvom (rus. *tuzemci* alebo *korennoje naselenije*), ktorého status výrazne kontrastoval s kategóriou „plne kvalifikovaných“ občanov európskeho Ruska, „civilizovaných“ predstaviteľov Sovietskeho zväzu ako „materskej“ krajiny. Centrum sa snažilo prerobiť perifériu, aby premenená periféria mohla slúžiť ako dôkaz úspešnej politiky centra.

Odľahlosť sa ukázala byť dôležitým faktorom pri dôslednosti implementácii vládnych projektov na území Sibíri a Ďalekého východu. Hoci tu prebiehali podobné projekty sociálneho inžinierstva ako v celom ZSSR, niektoré z nich s veľkým časovým oneskorením a lokálnou špecifikou. Samotná boľševická revolúcia prišla na Čukotku až v r. 1919¹⁹ a sovietske orgány správy sa formovali postupne až od mája 1923. K založeniu Čukotského národného okruhu došlo napokon 10. decembra 1930, najprv ako samostatného subjektu, neskôr v rámci Kamčatskej, potom Magadanskej oblasti.

Pre miestne komunity bolo principiálnym zavedenie sovietskej reštriktívnej politiky, ktorá zahŕňala kolektivizáciu (cca 1928 – 1931), zlučovanie malých, zväčša monoetnických osád do väčších polyetnických obcí (rus. *ukrupnenije*) (napr. Nové Čaplino v roku 1958) (Bogoslovskaja, Krivošekov, Krupnik, 2008) a násilné usadzovanie (napr. Janrakynnot). Aj táto politika však nebola vždy implementovaná dôsledne a plošne. Ešte v roku 1946 sa väčšina čukotských pastierov sobov správala ako živnostníci a soby mala v osobnom vlastníctve (Chachovskaja, 2012: 169, Chachovskaja, 2018: 80). Kolektivizáciu tak zavŕšili až v roku 1955.

Nesúrodé kroky v riadení súviseli s nejednotným pohľadom na transformačné

stratégie a s nedostatkom pripravených kádrov. Výbor Severu navrhol pre severné regióny transformačnú stratégiu „zdola nahor“ („z pohľadu domorodcov“); naplniť ju mali kultúrne základne (rus. *kul'tbazy*, pozri Donahoe, Habeck, 2011; Campbell, 2014), organizácie pozostávajúce z niekoľkých inštitúcií (správa, škola, zdravotnícke zariadenie, kancelária NKVD a pod.), ktorých úlohou bolo modernizovať život a hospodárstvo severného domorodého obyvateľstva. Cieľom bolo zmeniť zručnosti, myslenie a spôsob života domorodcov prostredníctvom vzdelávania, propagandy a praktických príkladov zo života. Stratégia kultúrnej základne však nikdy nedosiahla náležitý úspech a čoskoro bola nahradená prísny administratívnym riadením „zhora“. Družstevné hnutie medzi domorodými obyvateľmi bolo slabé a obchodné aktivity družstiev nemohli konkurovať štátnemu systému obchodných staníc (Chachovskaja, 2012: 171). Naopak, Riadiaci výbor Ďalekého východu (rus. *Dal'krajispolkom*) zastupoval administratívne štruktúry strany: vstúpil zhora kolektivistický spôsob života, čím reprodukoval najmä vlastnú mocenskú štruktúru. Tú posilnil aj prijatím miestnych obyvateľov do strany: na začiatku tridsiatych rokov 20. storočia sa indigénni obyvatelia Uelenu (19 osôb) a Starého Čaplina – Ungazika (16 osôb) stali členmi a kandidátmi Všeľvazovej komunistickej strany (boľševikov) (Garusov, 1981: 40). Pre ženy v tradičných odvetviach sa však ani zriadením artelii či neskôr družstiev veľa nezmenilo: napr. šitie ďalej vykonávali doma, osve, pritom výsledné produkty naplňali len potreby samotného družstva (Chachovskaja, 2018: 83).

Ďalšia reštrikcia zasiahla miestne obyvateľstvo tým, že budovanie regiónu v mnohom zabezpečovali väzni a vyhnanci režimu, niektorí predstavitelia pôvodného obyvateľstva sa sami ocitli v pracovných táboroch (šamanov a najšikovnejších pastierov sobov označili ako „kulakov“). V dobe studenej vojny sa na brehoch Beringovho mora, na hranici s USA, zintenzívnila vojenská obrana. Pri Providenii, na druhej strane zálivu, bolo vybudované nové sídlisko Ureliki výlučne pre vojakov a zamestnancov vojenskej základne. V polovici deväťdesiatych rokov 20. storočia boli tisíce vojakov povolaných späť „na

pevninu“, do stredného Ruska. Dnes si na vojakov miestni obyvatelia spomínajú rôzne: zostali po nich vyľudnené obce, hrdzavejúce sudy po palive, zničené hroby v Starom Čapline – Unaziku. Pripomínajú ich však aj vybudované štrkové cesty (jedna z nich spája Provideniju a Nové Čaplino), potravinová pomoc v deväťdesiatych rokoch 20. storočia, no a v neposlednom rade aj nemanželské deti chvíľkových lások s miestnymi ženami.

Industrializácia sa Čukotky tiež dotkla (tzv. *Dal'stroj* spravoval všetky sféry ťažobného priemyslu, napr. uhlie – Anadyr, olovo – Pevek a Iul'tinský okres, zlato – centrálna Čukotka). V oblasti ruskej Beringie však nie v podobe ťažby či výroby, ale skôr v súvislosti so zavedením leteckej dopravy (väčšie letisko v Provideniji s letmi na Anadyr a iné okresné strediská, vrtuľníková doprava do niektorých osád) a Severnej morskej cesty (spojenie s Vladivostokom, Magadanom a Petropavlovskom-Kamčatským priamo z prístavu Providenija). V šesťdesiatych rokoch 20. storočia prebehol prudký rozvoj a urbanizácia (napr. nárast obyvateľstva v Novo-Mariinske/Anadyre a okresných strediskách ako napr. Providenija a Lavrentija).

V osemdesiatych rokoch 20. storočia úspechy „zlatého“ päťročného plánu²⁰ dorazili aj na Čukotku: bytový dom, chladnička, televízny prijímač, fotografická kamera Smena-8M a sovietsky čaj so slonom na obale. Sovietsky režim urobil so svojím ľudom akúsi dohodu. Týkala sa nesúladu medzi sovietskou ideológiou sľubujúcou bezodný „hrnček var“ (podľa Fitzpatrick, 1999, „záračný obrus“, angl. *magic tablecloth*) a realitou (mnohé regióny, napríklad Povolžie, opakovane zažili hlad). Kým pred nástupom Chruščova sa systém prezentoval prostredníctvom neformálnej ekonomiky – sovchozizmu (Konstantinov 2007, 2015), Chruščov ponúkol obyvateľom ZSSR vlastníctvo základného spotrebného tovaru s cieľom upevniť socializmus aj v geopoliticky ťažkých časoch šesťdesiatych rokov (Crowley, Reid, 2010: 14). Aj keď režim spočiatku poskytoval len utopický prísľub materiálnych pôžitkov a splnenie odkladal na „neskôr“ (Crowley, Reid, 2010: 3), v osemdesiatych rokoch

20. storočia sa tieto potešenia konečne stali realitou aj na ďalekej Čukotke. Dôsledkom bolo, že pôvodní obyvatelia, ktorí v tom čase už začlenili do svojho sebaopätia požiadavku sovietskej identity, sa navyše stali aj konzumentmi. Bez príslušnej infraštruktúry na arktických územiach si však naplnenie ich potrieb vyžadovalo cesty do Moskvy; tu sú počiatky nákupného cestovania (rus. *pojehali zakupat'sia/ otovariva'tsia*). Pretrváva dodnes, hoci v posledných rokoch stúpa záujem aj o nákup cez katalóg na internete a cez telefón.

Dva rozmery blahobytu, sovietskeho občianstva a konzumu, zanikli počas politických a ekonomických ťažkostí deväťdesiatych rokov 20. storočia. Od sun ľudí, zdrojov a služieb bol na niektorých miestach taký masívny, že ani po období obnovy od roku 2000 sa demografia zďaleka nepribližuje stavu z osemdesiatych rokov 20. storočia. Miestni obyvatelia región neopustili v takom vysokom počte ako napr. etnickí Rusi²¹, ale často zostali bez práce alebo v štátnych inštitúciách bez platu, bez leteckej dopravy, primeraných dôchodkov a v niektorých prípadoch dokonca aj bez vykurovania a elektriny uprostred sibírskej zimy. Po roku 2000 sa do regiónu vrátili investície (prestavba letiska v Ugoľnych Kopiach pri Anadyre a výstavba heliportu v Anadyre, rekonštrukcia obcí, prestavba miestnych elektrární a teplární, ťažobný a rybársky priemysel a pod.) a štátom riadené projekty formovania identity (napr. vojensko-vlastenecký program vzdelávania mládeže, Donahoe, Habeck, 2011).

Čukotka bola vždy vnímaná ako najvzdialenejší cíp sovietskeho impéria a princíp riadenia každodenného života, ktorý sa tu presadil najzreteľnejšie, je model experimentálneho laboratória. Týka sa vyššie spomenutých projektov sociálneho inžinierstva, aj životných stratégií na mikroúrovni. Sociálne inžinierstvo zahrňovalo, okrem iného, akulturáciu pôvodného obyvateľstva, ktorá, podporovaná štátnym paternalizmom, obsahovala súčasne dve v istom zmysle protikladné tendencie – asimiláciu a zachovanie kultúrneho dedičstva. Je to zrejme na príklade miestnych jazykov či na spôsobe obživy. Naj-

prv ruskí jazykovedci zostavili pre eskimácky a čukotský ústny jazyk písmo (v latinke, potom v azbuke) a gramatiku. Objavili sa nielen píšuci pastieri sobov a lovci morských živočíchov, ale aj „vlastní“ básnici a spisovatelia. Zavedením celoštátnych noriem vzdelávania a cieľeným zamedzovaním používania materinského jazyka v internátnych školách miestne jazyky takmer úplne vystriedala ruština. Čo sa týka tradičných foriem obživy (kontaktno-tradičnej éry 1900 – 1923), miestny Čukča či Eskimák neraz presedlal na „ruské“ remeslá či profesie. Napr. v rokoch 1959 – 1964 mužov, pôvodne lovcov morských živočíchov, preučili na stavbárov a zamestnali ich na výstavbe novej dediny. Muži prestali loviť a počet loveckých posádok výrazne klesol (Krupnik, 2000: 210-220). Pod vplyvom sovietskej modernizácie a sedentarizácie sa výnimočná schopnosť Eskimákov Jupik kvôli obžive či lepším životným podmienkam migrovať a vytvárať nové agregované komunity s inými sociálnymi skupinami (Krupnik, Chlenov, 2013: 290) stala redundantnou. Postupne tradičný lov veľryby nahradili priemyselným lovom (križník *Zvjozdynj*). Od roku 1970 bol lov v posádkach sporadický (boli tu iba 1 alebo 2 posádky) (Krupnik, 2000: 153). Zmena nastala až vtedy, keď po rozpade Sovietskeho zväzu jedna rodina znovu „objavila“ tradičné stratégie lovu (troj- a viacčlenné posádky minimálne v dvoch čloch prenasledujú jedného zviera) a neinšpirovala tak ostatných mužov.

Historické fakty a moje terénne dáta poukazujú na to, aké laboratórium plné vynaliezavosti región predstavuje aj pre jednotlivca na mikroúrovni. Experimentovanie bolo podporované neustálym prílevom robotníkov, migrantov, tulákov, väzňov neindigénneho pôvodu a pod., ktorí sa viac či menej dostávali do kontaktu s pôvodnými obyvateľmi. Obmedzená infraštruktúra a logistika a s ňou spojená významne nízka distribúcia tovarov prehĺbila princíp domáceho kutilstva (fr. *bricolage* – opravovanie, usporiadúvanie, vytváranie, ale aj fušovanie vecí z kadečoho dostupného a po ruke) (Lévi-Strauss, 1966; de Certeau, [1974] 1984). Prístup miestnych ľudí pripomína ruské príslovie „bieda je bohatá na vynaliezavosť“ (rus. *gol' na vydumku choroša*). Invenčia

sa týka väčšiny každodenných aspektov: oblasti dopravy (napr. zostavovanie dopravných prostriedkov zo starej vojenskej techniky, ktoré pripomínajú lunochoď), obživy (barterová výmena s vojakmi a colníkmi, neustále striedanie monetárnej ekonomiky s tradičnou podľa potreby), bývania (využitie obalov z cukríkov a oleja od aljašskej sociálnej pomoci na dekoráciu bytu) a pod. (Konstantinov, 2009). Výsledkom je vo veľkej miere kaleidoskopická koláž bytia.

Súčasní obyvatelia ruskej Beringie čelia mnohým čoraz naliehavejším ekologickým a sociálnym problémom, ktorým, ak chcú prežiť, sa musia prispôbiť. Miestne arktické komunity sú čoraz častejšie ovplyvňované globálnymi zmenami súvisiacimi s biologickými a klimatickými systémami Zeme (t. j. zmenami klímy, využívaním pôdy a vodných zdrojov) a sociálnymi systémami (integrácia do trhovej ekonomiky, národnostná politika, plánovanie ťažobného priemyslu). Čo tieto globálne zmeny znamenajú pre súčasnosť (a budúcnosť) týchto spoločností, najmä pokiaľ ide o ich sebaopätie vo vzťahu k prirodzenému prostrediu, v ktorom žijú, vrátane senzorických systémov a vizuálnych režimov, nie je v súčasnosti jasné.

Beringia

Vyššie opísané prímorské obce pozdĺž pobrežia Beringovho mora, na ktoré som sa v terénnom výskum zamerala, spadajú do oblasti, pre ktorú najmä ekológovia a archeológovia užívajú názov Beringia. Z prírodného a sociokultúrneho hľadiska je Beringia jeden celok, ktorý sa ťahne naprieč americko-ruskou hranicou aj oceánom, a tak štátnu aj prírodnú hranicu vlastne popiera. Hoci môj terénny výskum nepokrýva všetky obce v tejto lokalite, venujem sa kľúčovým a typickým etno- a ekokultúrnym modelom oblasti tak, aby som predstavila čo najucelenejší obraz o vizuálnej kultúre daného miesta. Napriek tomu považujem za nutné vo výskume pokračovať a prebádať aj ďalšie prí-

morské lokality. Jednou z nich je určite Uelen, ktorý je typický tým, že počas sovietskej vlády z neho urobili výstavnú obec čukotských rezbárov.

Mojím úsilím je nadviazať na amerických a ruských výskumníkov, Franza Boasa, Vladimira Bogoraza či Vladimira Jochelzona (Jesupova severotichomorská expedícia – *Jesup North Pacific Expedition*, 1897 – 1902, pozri Bogoraz, 1904) a taktiež francúzskych bádateľov Andrého Leroi-Gourhana (1946) a Fredericu de Laguna (1947), ktorí do značnej miery prispeli k položeniu základov antropologického a archeologického výskumu severného Tichomoria ako celku. Ukázali obrovský rozsah historických väzieb, vzájomných vzťahov a interakcií v regióne, ktoré trvajú dodnes. Inšpiráciou pre môj výskum je aj snaha niekoľkých súčasných vedcov (vrátane Davida Koestera, Claire Alixovej, Virginie Vatéovej, Bena Fitzhuga, Petra Jordana a Hirofumiho Kata)²², ktorí opätovne apelujú na zedefinovanie severozápadného tichomorského regiónu ako súvislej oblasti výskumu založeného na spoločnom dedičstve prímorských hospodárstiev a spôsobu živobytia lovcov a zberačov.

Postupne sa zhromažďuje materiál z jednotlivých častí regiónu, ale porovnávanie dát z jednotlivých terénnych lokalít sa ešte len začína rozvíjať (Fitzhugh a Crowell, 1988; Fitzhugh a Chaussounet, 1994; Kendall a Krupnik, 2003). Ja sa snažím zbližiť archeologické, historické, etnografické a vizuálne antropologické perspektívy s cieľom porozumieť vzniku, rozvoju a zintenzívneniu interakcií medzi miestnymi lovcami morských cicavcov, pastiermi sobov, susednými alebo intruzívnymi kultúrami (sovietske plánované hospodárske subjekty a trhovo orientované ekonomiky, koloniálne sily atď.). Komparatívny empirický materiál z celého regiónu by prispel k lepšiemu chápaniu faktorov vplyvujúcich na premeny vo vizuálnej kultúre.

Poznámky

- 1 Tu aj ďalej sú citované úryvky z textov v preklade autorky.
- 2 Zrak a videnie tu používam ako synonymá pre anglický výraz *sight*, aj keď som si vedomá, že tieto dve slová majú významové odlišnosti.
- 3 V tejto knihe neraz používam exoetnonym „Eskimák“. V angličtine, najmä na základe podnetu zo strany indigénneho obyvateľstva Kanady a Grónska, je toto pomenovanie považované za zastaralé, neprimerané, ba pejoratívne (koloniálna minulosť, nepresný preklad). Okrem výrazu „Eskimáci“ však neexistuje žiadny iný, ktorý by pomenúval všetky eskimácke skupiny na svete (prípadne vrátane aj Aleutov). Tie spadajú do dvoch hlavných podskupín: Inuit – Iñupiaq (Kanada a Grónsko, severná a severozápadná Aljaška) a Jupiget (j. č. Jupik) (Čukotka, juhozápadná Aljaška a Ostrov sv. Vavrinca) (Morgounova, 2004: 1). Prvú skupinu zahŕňajú: 1) kanadskí Inuiti (v jednotnom čísle *Inuk*, v preklade človek, jazyk *Inuktitut*) pozostávajúci z ôsmich rodov nazvaných podľa miesta, ktoré obývajú: Labradormiuti, Nunavimmiuti (Ungava), Inuiti Baffinovho ostrova, Iglulingmiuti (Iglulik), Kivallirmiuti (Karibu), Netsilingmiuti (Netsilik), Inuinaiti/Kitlinermiuti („Copper“) a Inuvialuiti (Inuiti západnej Arktídy/Mackenzie); 2) grónski Inuiti – Kalaallit, Tunumiiti a Inughuiti; 3) aljašskí Iñupiat. Druhá skupina sa delí na tieto podskupiny: 1) tichomorskí Jupik, čiže Alutiiti alebo Sugpiat (mn. č.) z Aljašského polostrova a ostrovov južnej a strednej Aljašky; 2) stredoaljašskí Eskimáci Jupik (angl. *Central Alaskan Yup'ik*, p v slove Jupik je s akcentom) žijú v oblastiach Bristolského zálivu a delty Yukonu a Kuskokwimu v Západnej Aljaške; 3) skupina, ktorú skúmam, stredo-sibirskí Jupik (angl. *Central Siberian Yupiks*, *Yuits*, alebo *Yupik Eskimo people*, rus. *sibirskije eskimossy* alebo *aziatskije eskimossy* (sibirskí Eskimáci, ázijskí Eskimáci), endoetnonym *jup. Jupik*, v množnom čísle *Jupiget* – „skutoční Tudia“) obýva obe strany Beringovej úžiny, ruskú Čukotku (jup. skupina *Un,azig,mit*, teda *čaplinskí Eskimáci* alebo *Eskimáci z Unaziku*) a americký Ostrov sv. Vavrinca (jup. skupina *Sivuk,ach,mit*). Na Čukotke žijú ešte dve eskimácke skupiny, odlišné od stredosibirských Jupik: Eskimáci z osady Sireniki (endoetnonym *Sig,inyg-mit*) a naukánski Eskimáci/Eskimáci z Naukanu (endoetnonym *Nyruk,ag,mit*). Obec Sireniki pretrvala, ale nežije už ani jeden nositeľ jazyka. Naukan bol sovietskou vládou úplne vysídlený a ako obec viac neexistuje, potomkovia Naukancov žijú v rôznych obciach, najmä v Lorine, Lavrentiji, Uelene, Providenii a Anadyre. Keďže výraz „Inuiti“, uprednostňovaný Kanadou a Grónskom, nepokrýva ďalšie skupiny, na Aljaške, kde žijú aj Iñupiat a Jupiti, používajú v oficiálnych dokumentov zovšeobecňujúci výraz „pôvodní obyvatelia Aljašky“ (angl. *Alaska(n) natives*, patria sem Iñupiti, Jupiti, Aleuti, ale aj ne-eskimácke skupiny Ejakovia, Tlingiti, Hajdovia, Cimšiani a severní Athabaskovia/Dené). Ja vychádzam zo špecifiky môjho terénu. *Linguou franca* je tu ruština a v nej je výraz „eski-

mós“ vnímaný (politicky) neutrálne. V skúmanom regióne žije spomínaná eskimácka skupina Jupik. Obývali región Beringovej úžiny, takže dnešní obyvatelia Ostrova sv. Vavrince sú ich priami príbuzní (mnohí moji informátori majú aj presné vedomosti o genealogických zväzkoch s tou či inou konkrétnou rodinou na Aljaške). V čase nástupu sovietskej moci na ruskej strane úžiny existovalo mnoho osád (sezónna mobilita kvôli lovu bola bežná a v rámci adaptívnych stratégií aj nutná), ale je možné tvrdiť, že celkom najväčšími osadami boli Sireniki (jup. *Sig.inyk*), Ungazik/Čaplino (jup. *Un.azik*), Naukan (jup. *Nyvuuk.ak*) a Uel'kaľ (jup. *Wyl'kylja*). Podľa toho sa nazývajú aj dialekty. Z týchto obcí pretrvali len Sireniki a Uel'kaľ. Unazik bol presídlený do Tkačenského zálivu a vznikla obec Nové Čaplino (podrobne pozri nižšie) a Naukan celkom zanikol.

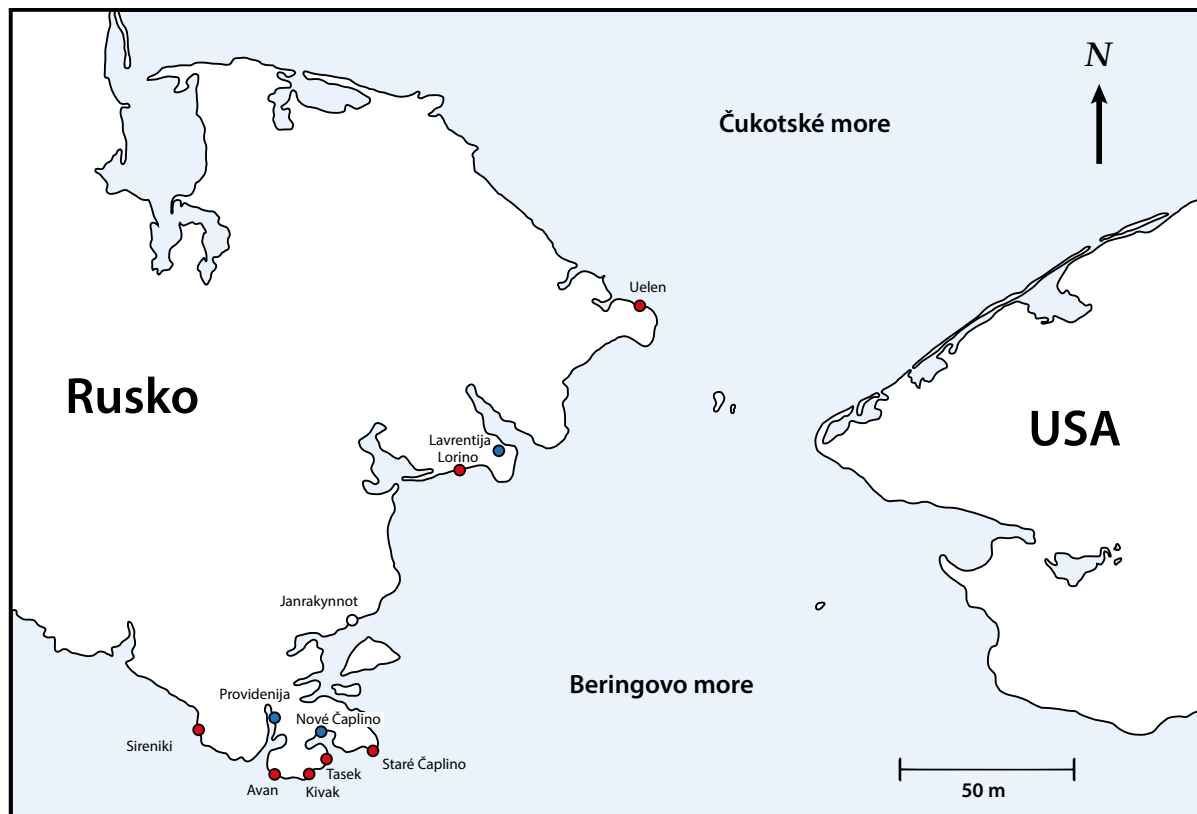
Kým slovo Inuit sa bežne užíva v množnom čísle (j. č. *Inuk*), Iñupiaq a Jupik skôr v jednotnom čísle (mn.č. *Iñupiat* a *Jupitit* alebo *Jupiget*). V slovenčine užívané slovo Inuiti a v angličtine *Inuits* vlastne zdvojuje množné číslo. Na základe uvedených skutočností som sa rozhodla, že ak píšem v texte o ľuďoch, zvyknem užívať spojenie „Eskimáci Jupik“ alebo len „Jupik/Jupiti“. Pri použití prívlastkov potom zvyknem použiť výraz „eskimácky“, nie jupiský, hoci sa stále sústreďujem len na túto jednu skupinu.

- 4 Cf. trópy spájajúce porozumenie obrazov s čítaním textu *visual language* – vizuálny jazyk Umberta Eca (1976) a *visual literacy* – vizuálna gramotnosť Jamesa Elkinsa (2008) s kultúrnym kapitálom Pierra Bourdieuho (1986).
- 5 Napr. celý rad štúdií Shinobu Kitayamu a jeho kolegov či doktorandov na Michiganskej univerzite, ktorú je podľa mňa možné nazvať Michiganskou školou medzikultúrnej psychológie.
- 6 Prostredníctvom sústredeného a dlhodobého nahliadania sa ako pozorovateľka dočasne mením na pozorovaný predmet, čím naplňam perspektívu filozofa Čuang-c'.
- 7 Empiricky sa bádatelia zamerali nie až tak na jednotlivé spoločenské, ako skôr na porovnanie dvoch civilizácií, západnej (USA) a východnej (Ázia). Tak sa ukázalo, že napr. predstavitelia ázijských kultúr (najmä Japonci, Číňania a Kórejci) vnímajú percepčné pole ako celok a všimajú si vzťahy medzi predmetmi a pozadím, zatiaľ čo Američania oddeľujú predmety od okolia a sústreďujú sa na povahu samotných predmetov (Ji et al., 2000; Kitayama et al., 2003; Masuda & Nisbett, 2001; Nisbett, 2003; Nisbett & Miyamoto, 2005). V tzv. *Framed Line Test* Američania vykonali lepšie absolútnu a horšie relatívnu úlohu v porovnaní s východnými Ázijcami (Duffy, Toriyama, Itakura & Kitayama, 2009; Ji, Peng & Nisbett, 2000; Kitayama, Duffy, Kawamura & Larsen, 2003; Vasilyeva, Duffy & Huttenlocher, 2007). Podľa aktivizácie časti mozgu zodpovedných za pozornosť sa potvrdilo, že Američania subjektívne vnímajú relatívnu úlohu ako zložitejšiu a musia jej venovať viac pozornosti, kým východní Ázijci pociťujú absolútnu úlohu (Hedden, Ketay, Aron, Markus & Gabrieli, 2008; Ketay, Aron & Hedden, 2009). Ďalej sa ukázalo, že Ázijci si všimajú a pamätajú zmeny v kontextuálnych vzťahoch medzi predmetmi a okolím v zornom poli lepšie než Američania (Masuda & Nisbett, 2001, 2006). Taktiež si ražšie vybavujú známe predmety v prípade, že sa objavja na inom

pozadí (Chua, Boland & Nisbett, 2005; Masuda & Nisbett, 2001). Ďalším dôkazom môže byť aj fixácia pohľadu na určité časti zobrazenia oproti iným častiam. Tak pri prezeraní scenérie sa Číňania zamerali najskôr na pozadie a prezerali si ho dlhšie a až potom presmerovali pohľad na predmety, kým Američania sa sústredili na vyobrazené predmety (Chua et al., 2005). Ďalšie dve štúdie však tieto rozdiely nepotvrdili (Evans, Rotello, Li & Rayner, 2009; Rayner, Li, Williams, Cave & Well, 2007). Z toho vyplýva, že vzťah percepčného holizmu/analytizmu a obrazovej pamäte či holizmu/analytizmu a očného pohybu musia byť ešte predmetom ďalšieho výskumu. O medzikultúrnej diferenciacii percepcie a vizuálneho myslenia však niet pochýb.

- 8 Producentka: Pavla Kubečková, kamera: Georgij Bagdasarov, strih: Libor Alexa, zvuk: Georgij Bagdasarov, Filip Veret, copyright: FAMU, ČR, dĺžka 45 minút, formát HD. [online] Dostupné na <https://dafilms.cz/film/7759-turistou-ve-vlastnim-dome-cz-verze>.
- 9 V roku 1953 boli v rámci politiky zahusťovania obcí (rus. *politika ukрупnenia*) naukanskí Eskimáci presídlení z rodnej obce Naukan, Dežnevov mys, do Lorina a ich pôvodná osada celkom zanikla. Ich potomkovia dnes žijú najmä v Lorine a v hlavnom meste ČAO Anadyre.
- 10 Ide o bývalý významný prístav s prevahou panelovej výstavby a niekoľkými okresnými inštitúciami. Píšem „kvázi-urbánny“, pretože architektonické, infraštruktúrne a sociálne črty tejto obce pripomínajú sovietsky typ urbanizačnej výstavby satelitov metropolí v centrálnom Rusku pod názvom „osada mestského typu“ alebo sídlisko (rus. *poselok городского типа*).
- 11 Sú to Rusi buď druhej generácie, deti sovietskych pracovníkov, ktorí boli povolani štátom rozvíjať odľahlé oblasti ZSSR, alebo dočasní prísťahovalci – zamestnanci správy, armády, polície (colníci, Federálna služba bezpečnosti) a škôl, ktorí sa po dovŕšení profesionálneho dôchodkového veku a zabezpečení si „severnej“ penzie zväčša sťahujú do Primorského kraja alebo centrálneho Ruska. Dočasne sa sťahujú kvôli práci aj Moldavania, Kalmyci a Čuvaši. Posledné roky práve Kalmycká republika a Republika Marij El vyslali do ČAO množstvo učiteľov.
- 12 Ide najmä o mužov, zamestnancov stavebných firiem, ktorí sa po ukončení projektu rozhodli zostať na Čukotke a založiť si tu rodinu, často s miestnymi ženami.
- 13 Pôvodní obyvatelia, pastieri sobov, v ČAO dnes žijú najmä v Anadyrskom okrese (napr. osada Lamutskoje) a v Anadyre. Podľa cenzu r. 2010 Evens predstávajú 2,9 % celkového obyvateľstva ČAO (Vserossijskaja perepis' naselenia 2010. [online] Dostupné na: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm). Ich hlavná časť obýva Jakutsko, Magadanskú oblasť a Kamčatku (Kamčatský kraj).
- 14 Pôvodné obyvateľstvo, pastieri sobov, ktorého prevaha žije na Kamčatke.
- 15 Z obce do okresného strediska vedie aj štrková cesta – pôvodne vojenský prepojavací ťah, po ktorej dvakrát týždenne premáva aj miestny autobus.
- 16 V ruštine *territorijalno-sosedsckaja obščina korennych maločislennyh narodov Severa „Čaplino“*. Bola založená v roku 2007. Predmetom činnosti organizácie je „lov, odchyt a odstrel divých zvierat vrátane poskytovania služieb v týchto oblastiach“ (pozri <https://www.rusprofile>).

- ru/id/2684876). Samotný status obštiny upravuje Občiansky zákonník RF, paragraf 123.16 (časť prvá, 30. 11. 1994 N 51-FZ, upravený 31. 07. 2020).
- 17 Dôvodov je niekoľko: nedostatok teplého tradičného ošatenia pre zimné podmienky, alkoholizmus, materiálne dôvody, pohodlnosť a pod.
- 18 Producentka, kamera, réžia: Jaroslava Panáková, strih: Šimon Špidla, hudba a zvuk: Jonatán Pastirčák, copyright: Jaroslava Panáková a Spolok PAMODAJ, SR, dĺžka 65 minút, formát natáčania – miniDV, DV, HD, 8mm.
- 19 16. 12. 1919 emisári Michail Mandrikov a Avgust Berziň zvrhli kolčakovskú vládu, ale o rok ich zabili a „revkom“ padol.
- 20 V rokoch 1966 – 1970 sa päťročný plán ukázal ako najúspešnejší (HNP sa zvýšil o 13 %), a preto sa nazýva „zlatý“. Kosyginove reformy zaviedli sériu ekonomických stratégií, napr. záujem výrobcu o príjmy, čo stimulovalo štátnu ekonomiku.
- 21 Niektorí z nich, najmä ak už boli v zmiešaných manželských zväzkoch a partnerstvách, sa presťahovali do inej časti Ruska, a to predovšetkým neďaleko mesta Voronež (Nová Usmaň). Vytvorili si tam akúsi malú čukotskú kolóniu.
- 22 Napr. organizovanie kolokvia „Ciele a výzvy antropologického a archeologického výskumu v severnom Pacifiku“ Claire Alixovou, Davidom Koesterom a Virginie Vatéovou 4. 11. 2014 v GSRL – CNRS, Paríž, alebo spoločnej komunikačnej online platformy – Mailing list server Oxfordskej univerzity.



FI-1 Zjednodušená mapa Providenského okresu (Čukotský autonómny okruh) s vybranými obcami. Vychádza z mapy 2.1 na s. 22 a mapy 2.2 na s. 31 I. v publikácii Krupnika a M. Chlenova, 2013 © Ivan Karlík. Červenou farbou sú označené vybrané pôvodné osídlenia (okrem obce Sireniki všetky zanikli), modrá farba predstavuje súčasné obce. Plný bod – prevaha populácie Jupik, prázdny bod – prevaha populácie Čukčov.

II. Čiara cez tradíciu

Detské kresby



II. ČIARA CEZ TRADÍCIU

V tejto časti sa budem venovať čiare, kreslenej a vyrytej. Ukážem, ako a prečo sa kresba pre rituálne a komunitné účely transformovala na gravírovanie do tvrdých materiálov (klov, kostí a rohov), aby priniesla ekonomický prospech jednotlivcovi alebo jeho rodine. Napokon na detskej kresbe miestnej krajiny priblížim vzťah medzi sebapoňatím, percepčným holizmom/analytizmom a vizuálnym štýlom.

Výjavy so sujetom vyryté do vyleštených mrožích klov sú typické pre pobrežných Čukčov a Eskimákov Jupik ruského brehu Beringovej úžiny (Bronštejn et al., 2002: 16). Tundroví Čukčovia robia zo sobích parohov praktické veci, napr. na záprah (Mit'anskaja, 1976: 8). Alexander S. Guščin tvrdí, že naratívna kresba je typická aj pre lovcov zo Severnej Ameriky a lovecké a pastierske národy Ruska. V týchto prípadoch však nedošlo k reprodukcii podobného obrazového materiálu do iného média, t. j. z kresby na drevo do gravírovania do kosti.

Čo charakterizuje tento druh zobrazenia? Prevláda naratívna kompozícia. Predstavuje často portrét krajiny, „pohľad zhora na svoj obvyklý svet“, v ktorom vodorovná čiara delí more od tundry. Rezbári sa nesnažia o vytvorenie ilúzie priestoru či objemu, nanajvýš pracujú s kombináciou popredia a pozadia. Rozmer určuje, čo je dôležité a čo menej – napr. ľudské figúrky sú nepomerne menšie než zvieratá. Ide o všeobecnú, lakonickú predstavu o svete, ktorý sa pred nami ukazuje ako celok, (na rozdiel od Koriakov) bez zbytočných detailov (Mit'anskaja, 1976: 7). Ide o akýsi holizmus, nie však percepčný, ale skôr reprezentačný, zobrazujúci. Prejavuje sa aj v širokom ponímaní času – bežne sa dokopy mieša staré a nové. Jednotlivé postavy sú taktiež súčasťou celku. Žijú, konajú vždy v skupine. Individuálne emócie a psychologické rysy či vzťahy medzi postavami nie sú predstavené pro-

stredníctvom tváří, ale gest a póz v rámci skupiny. Zobrazené sú zväčša z profilu.

Pri výskume indigénnych kultúr stojí vždy otázka, ako preklenúť etnocentrický pohľad na vizuálne reprezentácie a ako emicky vymedziť (ak je to vôbec možné), čo je to umenie, resp. tradičné umenie. Napr. predmety z kosti sa radili do tzv. materiálnej kultúry. V sovietskych štúdiách tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia sa začínajú vnímať ako umenie. Viktor M. Vasilenko vnímal čukotskú rezbu do kosti ako „primitívne“ umenie. K tvorbe na Čukotke sa ako k „čukotskému umeniu“ stavali najmä Igor P. Lavrov, Ale-



FII-1 Kresba podľa fotografie Alexandra Forštejna – Prvý sviatok lovu. Znak na čle. MAE RAS: II 115-130, č. 3579329, r. 1927-1929, Providenský okres, Múzeum etnológie a antropológie Petra I. Veľkého – Kunstkamera v Petrohrade © Ivan Karlik

xander L. Gorbunkov, Tamara B. Mitľanskaja (1976) – sami aj praktizujúci výtvarníci – a etnograf, zberateľ čukotských diel, Vladimir A. Tiškov.

Archeologické výskume v danej lokalite²³ (začali v štyridsiatych rokoch 20. storočia) ukazujú na to, že popri karabín, háčikov, harpún, konštrukcií na obydlie sa z kostí robili aj malé sošky (Mitľanskaja, 1976: 9) – ochranné figúrky duchov (amulety, mali dierku na zavesenie, okrem iného pomáhali striehnúť na zver a žiadať zviera o odpustenie pri jeho zabití, ochraňovali pred zlým) a predkov (ochrana rodu, rodiny). Dodnes sa podobné uchovávajú v rodinách, niektoré sú z dreva, niektoré z kosti. Predmety určené na lov mohli byť diferencované prostredníctvom zdobení. Harpúny aj ihly boli účelné predmety. Avšak zatiaľ čo harpúny priamo používané pri love mali rituálne zdobenie vo forme oka (bodka v krúžku), ihly, sponky, korytá na odtučnenie čriev a pod. takéto rituálne označenie nemali.

Svedectvá z 19. storočia²⁴ zasa ukazujú na gravírovanie (pôvodne sa robilo pazúrikom – *vagyl'chyn*). Ostatné veci z kosti mali praktický účel v domácnosti či pre sobí záprah, napr. palička na vytriasanie snehu alebo mierka na prach. Používali sa, samozrejme, aj ďalšie materiály: z naplaveného dreva sa robili tácky na mäso (jup.²⁵ *k,ajutak*), zo sobej kožušiny sa šili mozaiky, z hlíny sa vyrábali svietidlá na tuk (jup. *nanik*; rus. *žirnik*) a pod.

Predmety z kostí 18. a 19. storočia sa do muzeálnych zbierok Moskvy, Petrohradu, Magadanu či Anadyru dostali prostredníctvom etnografickej práce Vladimira G. Bogoraza (začiatok 20. storočia), ale aj od ľudí, ktorí na Čukotke nejaký čas pôsobili v rôznych profesiách, napr. Nikolaj L. Gondatti (1898) a Nikolaj P. Sokol'nikov (1904 – 1907) (predsedovia Anadyrského okruhu), učiteľka Jelizaveta P. Orlova (neskôr etnografka, výskumníčka), výtvarník Igor P. Lavrov (jeho zbierka pochádza z rokov 1939 – 1940, keď bol do Lavrentija poslaný Národným výskumným ústavom umeleckého priemyslu prebádať čukotské a eskimácke výtvarné umenie), etnograf a archeológ

Dmitrij A. Sergejev (výskum realizoval v šesťdesiatych až sedemdesiatych rokoch 20. storočia) (Mitľanskaja, 1976). Z tohto obdobia (18. a 19. storočie) sú predmety, na ktorých sa zdobenie nediferencuje, všade. Podľa Mitľanskej (1976) ide o dôkaz toho, že prestávajú mať magickú funkciu. Obchodná výmena medzi miestnym obyvateľstvom a obchodníkmi, dobrodruhmi mohla byť príčinou tohto posunu. S tým súvisia tri udalosti: v roku 1828 zavedenie bezcolného obchodu pre cudzincov na Kamčatke, v roku 1867 kúpa Aljašky Američanmi a v roku 1898 objavenie zlata na myse Nom.

Petroglyfy Čukčov (pozri Dikov, 1971) z obdobia okolo roku 1000 pred n. l. obsahujú prvé naratívne zobrazenia – lov na morské cicavce a divokého soba. Naratív sa neskôr etabluje v kresbe na drevo. Ide o rituálne ochranné vzory na sedení v člnoch a na veslách určených na lov morských cicavcov (pozri záznamy Alexandra Forštejna, FII-1). Na veslách sa zver hýbe smerom k moru. Znamená to šťastný lov. Podobné zobrazenie sa potom objaví aj na kosti, mrožích kloch. Zaujímavá je práve pominuteľná povaha tejto kresby krvou na drevo: po love bola zmazaná – ulovené zviera sa vždy vráti do mora. Táto prechodnosť mohla byť koncom 19. a začiatkom 20. storočia rozhodujúcim faktorom pri vylúčení niektorých reprezentácií z kategórie „umenie“. Okrem kresby na drevo sa u Čukčov stretávame aj s kresbou na tuleníu kožu²⁶, piesok (Georg Himmelheber in Mitľanskaja, 1976: pozn. 37). U iných eskimáckych skupín v USA či Kanade sú dodnes známe tzv. dievčenské hry vyrytvanie príbehov do snehu či ľadu.

Gravírovanie do kosti, ktoré z kresby bezprostredne vychádza, sa rozšírilo v druhej polovici 19. storočia. Najprv išlo o ornamentálne gravírovanie, neskôr zobrazenie. Až na prelome 19. a 20. storočia sa objavuje prvý príbeh gravírovaný do mrožieho kla.²⁷ Príčinou bola intenzívnejšia výmena a návštevnosť spojená s predajom suvenírov. Vstup Američanov a Európanov spôsobil zmenu: tvorí sa dopyt, podľa ktorého sa vytvárajú predmety určené čisto na kúpu – predaj. Mnohé veci sa robia technicky dobre, ale bez toho, aby vychá-



FII-2.1, FII-2.2 Postup pri rytí do kosti © Rodion Vamingu

FII-3.1, FII-3.2 Obojstranná rytina na mroží kel umožňuje zaužívaný motív mora na jednej strane a tundry na druhej © Rodion Vamingu

dzali priamo z lokality. Narúša sa jednota tvorcu/producenta a spotrebiteľa. Mení sa význam, prečo sa vôbec niečo také tvorí.

V sovietskej epoche sa dovŕšuje proces, v ktorom sa rezbárstvo a gravírovanie do kosti stávajú predmetom „výroby“. Je vybudovaná infraštruktúra a systém produkcie. V dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia sa v oblastiach Uelen, Naukan a Dežnev ďalej formuje osobitý štýl. Kresby na kloch nadväzujú na témy, ktoré boli na doštičkách, veslách a sedení v člene. Avšak tým je viac, sú rôznorodejšie. Stále sú to však scény zo života a lovu, či interakcie so zvieratami. Mnohé nové prvky folklóru a zložité kompozície sa dostávajú do repertoáru miestnych umelcov pod vplyvom hosťujúcich sovietskych výtvarníkov a učiteľov. Táto interakcia dvoch rôznych umeleckých prístupov mala za následok synkretizmus. V rámci nového kontextu – výroby pre vonkajšieho spotrebiteľa a prezentácie indigénnej kultúry v ZSSR a za jeho hranicami – vznikajú aj nové formy: napr. amulet-suvenir „Čukotský peliken“ je novotvarom. Zlučuje v sebe dorevolučný kontakt s Američanmi v kontaktno-tradičnej ére, tvorbu podľa sovietskych umeleckých štandardov a lokálne zvyklosti (Dikov, 1973: 17).

Menia sa aj niektoré techniky. Najprv sa ryhy vyplňali sadzami zo svetidiel na tuk, neskôr sa do rýh vtierala biela krieda pre čiernobiely efekt, alebo grafit farebných pasteliek – pre farebnú kresbu.

Autori rytín týchto rokov sú známi: Vukvola, Renviľa, Ičeľa, Onno, Ettuvgi. V päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 20. storočia sú to Enmina, Galina Tynatvaľ, Jelena Janku. Pripájajú sa k nim aj ruskí rezbári, ktorí v sovietskej dobe pracovali vo Uelene – stredisku rezbárstva a sovietskej „výstavnej skrini“ indigénneho umenia: medzi nimi boli už spomínaní Gorbunkov (vo Uelene 1933 – 1935, v roku 1937 organizoval v Treťakovskej galérii v Moskve výstavu čukotského rezbárstva), Lavrov (pomimo spomínaného strediska Lavrentija, v 1. polovici päťdesiatych rokov 20. storočia pôsobil vo

Uelene) a odborníci Národného výsumného ústavu umeleckého priemyslu (rus. *Nacionalnyj issledovatel'skij institut chudožestvennoj promyšlennosti*), Mitľanskaja, Ivan L. Karachan (Mitľanskaja, Karachan, 1987) a Ľudmila I. Čubarova (1981).

Idea budovania rovnostárskej spoločnosti, v ktorej sú ženy rovnoprávne s mužmi, sa dostala aj na Čukotku (hoci realita mohla byť iná, pozri Chachovskaja, 2018). Delenie na šitie – ženy a rezbárstvo – muži sa mení: na sovietskej Čukotke sú rezbárkami aj ženy. Známa je prvá žena – rezbárka, Vera Emkuľ, ktorá sa venovala najmä vizualizácii národných rozprávok.

V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia dochádza k zaujímavému posunu. Pod vplyvom sovietskej modernizácie sa bežný život mení do tej miery, že tvorcovia, ak majú zostať verní zobrazovaniu scén zo života v tundre a na mori, nemôžu už bezprostredne prenášať vtedajšiu realitu na materiál. Zaužívaný tematický štandard je v príkrom rozpore so skutočnosťou. Spomínaní experti NVÚ umeleckého priemyslu vypracovali špeciálny študijný program, podľa ktorého miestnych remeselníkov zoznamovali s ich vlastnou „národnou umeleckou tradíciou“ (Bronštejn, 2018). „Učili“ ich „tradíciou“, kultúrnemu dedičstvu pôvodného obyvateľstva Čukotky. Pripomína to situáciu v európskej etnológii, ktorú popisuje Jean Baudrillard: Etnológia dokázala vytvoriť akýsi prototyp Indiána, žijúceho ešte predtým, než ho objavila a pre seba skonštruovala etnológia. Podľa tohto modelu je možné vynájsť nových Indiánov, ktorí musia byť zaviazaní etnológii za to, že zostali „divochmi“, hoci predtým táto veda tak horlivo prispievala k ich zničeniu (Baudrillard, 1984: 253, pozri Bagdasarova, 2010: 72). Miestni tvorcovia, školení podľa európskej umeleckej tradície a sovietskych kultúrnych vzorov, sú vtiahnutí sovietskymi výtvarníkmi späť dovnútra svojej zobrazovacej tradície, kde sú však konfrontovaní len s jej určitým zovšeobecňujúcim modelom, ktorý je dovolené imitovať. Hranice, ktorá „tradícia“ a „epocha“ sa vlastne majú znovuzrodiť, neboli dané. Preto vynaliezanie tradície malo za



FII-4 Rytina do veľrybej kostice, suveníri na objednávku od zamestnanca Federálnej bezpečnostnej služby © Rodion Vamingu



FII-5 Plastika – suveníri © Vlad Vamingu



FII-6 Plastika s moderným využitím © Vlad Vamingu

následok, že sa medzi sujety dostali napríklad aj geometrické tvary z epochy neolitu. Tvorba sa už celkom etablovala ako dekoratívna. Kost' a kly sa spracovávali vo forme dekoračných nožov či šperkov.

V súčasnosti sa v Providenskom okrese rezbárstvu a gravírovaniu do kosti venuje niekoľko pôvodných rodín. V obciach Nové Čaplino a Providenija sú to najmä Vaminguovci (pozri FII-2-6) a Kutylinovci. Popri nich sú to aj príst'ahovalci, etnickí Rusi, ktorí vedú dielňu alebo krúžok v Dome kultúry či Centre voľného času. Počas deväťdesiatych rokov minulého storočia zanikli družstvá. Hoci po roku 2000 dostali jednotlivé brigády, dnes už územno-susedské občiny (pozri kapitola I), opäť podporu od okruhu a štátu, spracovateľské odvetvie – spojivo medzi výrobou a odbytom – zostalo zdecimované. Malo to bezprostredný vplyv na rezbárstvo a šitie. Kosti, kly či kožušinu si musí každý remeselník zháňať a spracovať sám, obvykle cez neformálne siete, niekedy aj na hranici so šedou ekonomikou a zákonom. Od deväťdesiatych rokov 20. storočia sú najčastejšími odberateľmi výrobkov z kostí vojaci a policajti, dočasne vyslaní pracovať na Čukotku. V čase ekonomickej transformácie išlo o barter – vojská tesne pred odchodom z Urelikov si vymieňali s hladujúcim miestnym obyvateľom mäsové konzervy a kaše za „suvéniry“. V súčasnosti remeselníci pracujú na objednávku, preto sú mnohé výrobky robené na mieru, obsahujú názov Čukotka, meno budúceho majiteľa či znak Federálnej bezpečnostnej služby. Turizmus je veľmi sporadický, málo rozvinutý na to, aby bol dopyt – odbyt dostačujúci. Problematické je aj licencovanie diel a ich export z Ruskej federácie (obmedzenie na prevoz prírodných materiálov).

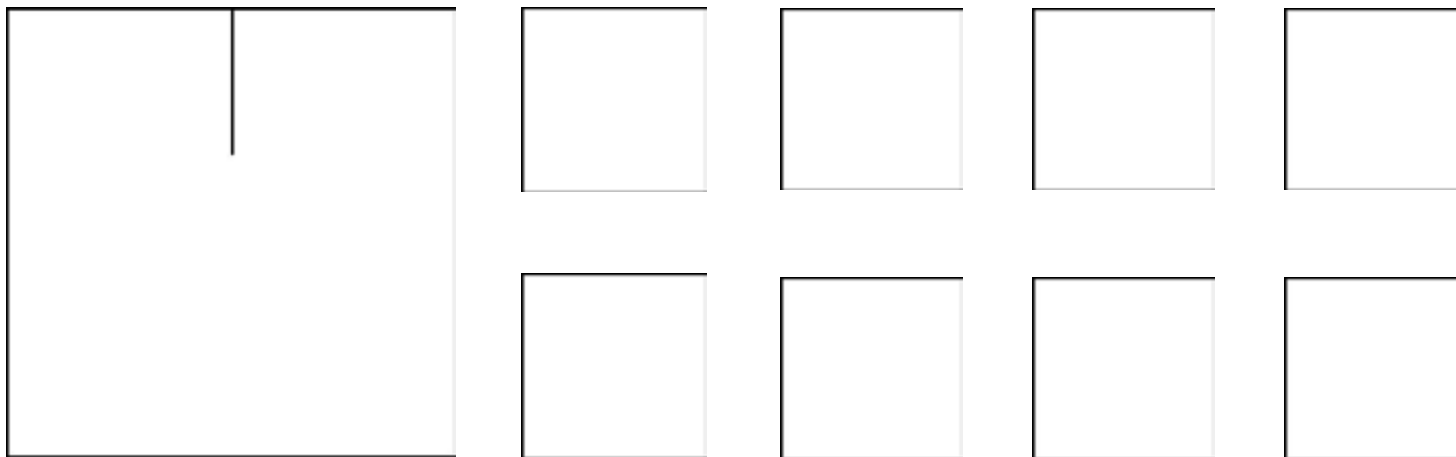
Súčasná retradicionalizácia alebo proces „vynaliezania tradícií“ súvisí s tým, že gravírované kosti dnes radia rezbári a predajcovia medzi tradičné umelecké remeslá Čukotky. Z vyššie napísaného vyplýva, že gravírovaný naratív je „dieťaťom“ čukotskej modernity.

Detské kresby*

Môj výskum detských kresieb sa zakladá na vzorke 22 školákov (14 chlapcov a 8 dievčatách) vo veku od 10 do 16 rokov. Stanovila som si dva ciele: 1) Najprv prebádam pôsobenie percepčných štýlov na spôsob zobrazovania: a) predpokladám, že percepčné štýly ovplyvňujú pri kreslení najmä pozíciu horizontu, veľkosť objektov a topologické vzťahy medzi objektmi. Vychádzam z dvoch ideálnych typov, holizmu a analytizmu, ktoré som podrobne opísala v kapitole I. V zobrazovaní môžu mať tieto dva ideálne typy takúto formu: Ak sa deti zameriavajú pri vnímaní a vytváraní vizuálnych reprezentácií (kresieb) na objektno-kontextuálne vzťahy a všímajú si relatívnu pozíciu predmetov, bude to indikovať holistický percepčný štýl; resp., naopak, analytizmus sa prejaví v kreslení väčších predmetov, ktoré stoja osve, v podstate nezávisle od iných upozadených predmetov; b) účinky na estetické preferencie pre obrázky (portréty, ozdoby); 2) Možno taktiež očakávať, že rôzne percepčné štýly majú dosah na rôzne vnímanie vizuálnych reprezentácií, hodnotenie obrazov a preferenciu niektorých z nich voči iným. Tak napr. holistom sa môže viac páčiť obraz s bohatším kontextom a menšími predmetmi, ktoré sú vzájomne poprepájané vzťahovo alebo formálne.

Percepčný holizmus a analytizmus som najskôr testovala pomocou „Testu čiary v rámečku“, čo je tzv. *Framed Line Test* (Kitayama et al., 2003). Preveruje úroveň perceptuálneho holizmu a analytizmu pri dvoch experimentál-

* Táto časť čiastočne vychádza z mojich príspevkov uverejnených v týchto kolektívnych štúdiách: Istomin, K. V., Bagdasarova, J. (2011). Cultural Influences and Visualization: What Can We Tell from Drawings? *Max Planck Institute for Social Anthropology Working Paper*, № 131. Halle (Saale): Max Planck Institute for Social Anthropology, 1 – 23. Istomin, K. V., Panáková, J., Heady, P. (2014). Culture, Perception, and Artistic Visualization: a Comparative Study of Children's Drawings in three Siberian Cultural Groups. *Cognitive Science: A Multidisciplinary Journal*, 38 (1): 76 – 100.



FII-7 Diagram Framed line test, prispôsobený, pôvodne podľa Kitayama et al., 2003

nych úlohách. V obidvoch úlohách je zobrazený ako stimul štvorec, v ktorom je zo stredu horného okraja smerom dolu nakreslená zvislá čiara kratšia než strana štvorca. Účastník testu má do prázdnych štvorcov (vygenerovaných počítačom v rôznej veľkosti) prekresliť čiaru zo vzoru. V „absolútnej úlohe“ má odhadnúť jej dĺžku a čo najpresnejšie ju narysovať do prázdneho štvorca, bez ohľadu na jeho veľkosť. V „relatívnej úlohe“ musí zistiť, v akom pomere je zvislá čiara k strane vzorového štvorca a tento pomer replikovať v prázdnom štvorci. Pravítka či iné pomôcky nie sú dovolené. V mojom výskume som na rozdiel od pôvodného testu použila papierový dotazník. Stimul predstavoval vždy rovnaký štvorec s rozmerom 150 mm x 150 mm a s čiarou vo

vnútri dlhou 50 mm. Deti mali nakresliť čiaru podľa stimulu do 8 prázdnych štvorcov, pričom pre zjednodušenie boli všetky s rozmerom 60 mm (pozri FII-7). Účastníci testu mali predlohu sústavne pred očami (iné by bolo ukázať stimul na obrazovke počítača a pri vyplňovaní odpovedí ho viac neukazovať). Pozmenenie pôvodného testu súvisí s tým, že som chcela test včleniť do väčšieho dotazníka aj s inými úlohami, pričom čas vymedzený na testovanie bol obmedzený okolnosťami – dopytovanie v čase vyučovania, respondentmi boli deti a pod.

Druhá úloha súvisela s testovaním perцепčných štýlov na tvorbe vizuálnych reprezentácií. Deti som požiadala nakresliť scenériu tundry. Mala obsahovať štyri povinné prvky – aspoň jednu postavu človeka, tradičné obydlie (kočové alebo poľovnícke stany), vodné plochy (rieku, jazero alebo more) a kopce

alebo hory. K tomuto zoznamu si deti mohli pridať ďalšie dodatočné prvky podľa toho, čo sami považovali za vhodné (pozri niektoré príklady obrázkov vytvorených deťmi FII-8, 9, 10). Kreslili na bežný papier formátu A4 (210 mm × 297 mm) podľa času a dostupných prostriedkov – obyčajným perom, ceruzkou alebo aj farebnými pastelkami. Deti som o ničom nepoučala alebo ich nijako nenavádzala. Zaujímalo ma, čo deti samy nakreslia, aký rozmer predmetov si zvolia, či tieto predmety umiestnia na horizont, alebo ich nechajú „visieť“ v priestore a pod. Počas kreslenia som si všimla spôsob, akým deti postupujú – čo kreslia ako prvé, ako kresbu ďalej rozvíjajú.

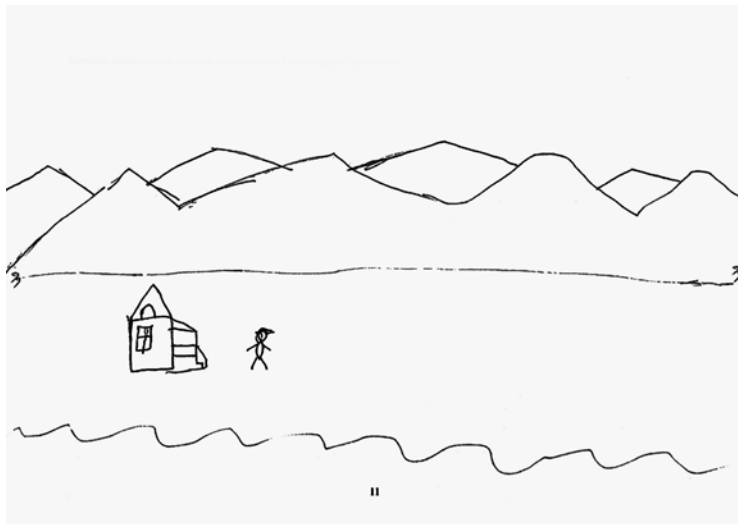
Pri spracovaní údajov som zmerala vzdialenosť medzi spodnou časťou výkresu a líniou horizontu. Ten som si zadefinovala ako čiaru (alebo jej náznak) oddeľujúcu zem od všetkého ostatného, čo leží nad ňou. Zmerala som ju na ľavej a pravej strane každého obrázku a vypočítala priemer týchto dvoch meraní ako priemernú výšku horizontu. Po vykonaní týchto meraní boli všetky obrázky digitalizované s rovnakou veľkosťou (4 665 × 3 292 pixelov) a rozlíšením (400 dpi). Potom som zmerala veľkosti ľudských postáv na obrázkoch. Za týmto účelom som v programe Adobe Photoshop najprv ohraničila jednotlivú kreslenú postavu (nástroj „laso“) a potom som zistila počet pixelov v obryse (nástroj „histogram“). Ak výkres obsahoval niekoľko ľudských postáv, zvolila som tú, ktorá obsahovala najväčší počet pixelov.

Výsledky FLT, rozmeru horizontu a veľkosti ľudskej postavy som zjednotila do jediného indexu. Na jeho základe môžu byť objektno-kontextuálne vzťahy zmysluplne porovnávané. Výška horizontu a veľkosť ľudskej postavy boli najprv delené vlastnou štandardnou odchýlkou tak, aby boli v rovnakej mierke. Potom sa skóre postavy odpočítalo od skóre horizontu. Tento index som spolu s Kirillom Istominom a Patrickom Headym pomenovala podľa Takahika Masuda *Masuda Pictorial Index* (MPI) (Istomin et al. 2014). Pozitívne hodnoty MPI odzrkadľujú zameranosť na kontext (holizmus) a záporné hodnoty – orientáciu na predmety (analytizmus).



FII-8 „Záliv“, kresba anonymizovaného detského respondenta (etn. Jupik), 2010 © dotazník Jaroslava Panáková

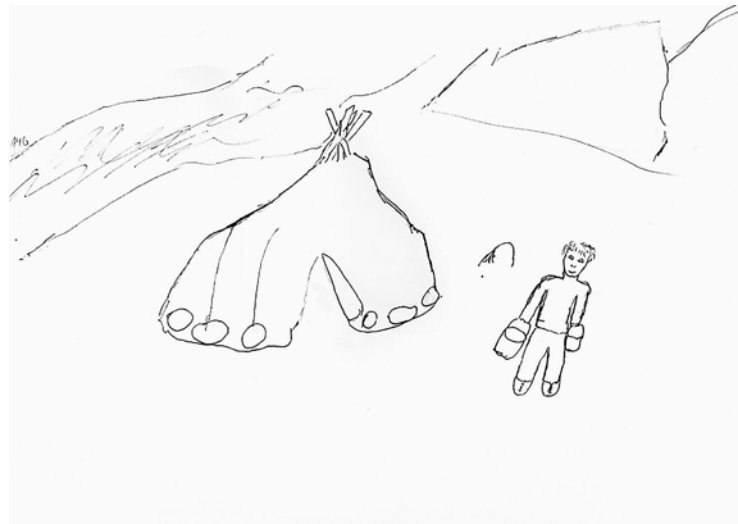
Potvrdilo sa, že množstvo kontextuálnych informácií v kresbách, vyjadrených pozíciou horizontu a veľkosťou postáv, koreluje s jednotlivými úrovňami detského percepčného holizmu a analytizmu: čím vyššia je úroveň percepčného holizmu, tým menšia je veľkosť objektov a tým vyšší je horizont. Taktiež sa ukázalo, že Eskimáci Jupik majú v porovnaní s Čukčami vyššie úrovne holizmu. Prejavuje sa to v množstve kontextuálnej informácie v kresbách. Môže to súvisieť s rôznym prístupom k mobilite (sezónna migrácia popri pobreží oproti kočovnému či polokočovnému životu) a k spolupráci (v love na morské cicavce v porovnaní s pastierstvom). Ďalej sa ukázalo, že deti prisťahovaných Rusov



FII-9 „Tundra“, kresba anonymizovaného detského respondenta (etn. Čukča), 2011
© dotazník Jaroslava Panáková

či Ukrajincov sú skôr analytické, a to aj čo sa týka vnímania zobrazení, aj vo vlastnej tvorbe. Potvrdilo sa, že uprednostňovanie vzájomne prepojených jednotlivostí a ich kontextualizácie vedie k odlišnej preferencii pri zobrazovaní (testovanie kresby), ktorá ďalej súvisí s odlišnými perцепčnými zručnosťami (hodnotenými pomocou FLT). Tvorba vizuálnych reprezentácií zároveň odráža základné kognitívne orientácie presnejšie než meranie perцепčného úsudku.

Tento výskum čiastočne replikuje výsledky, ktoré kedysi získali Berry (1976) a ďalší bádatelia (pozri Witkin, Berry, 1975) u indigénnych komunít v Austrálii a Severnej Amerike. Podľa Witkina a Berryho (1975) rozdiely v per-



FII-10 „Tundra“, kresba anonymizovaného detského respondenta (etn. Jupik), 2011
© dotazník Jaroslava Panáková

cepčných štýloch môžu súvisieť s vyšším stupňom psychologickéj diferenciácie medzi miestnym a prisťahovaným obyvateľstvom, čo podľa nich vyplýva z formálneho školského vzdelávania a tendencie priemyselných ekonomík podporovať pri socializácii individuálnu pribojnosť a túžbu uplatniť sa. V súlade s mojím pozorovaním v lokalite je tento účinok spôsobený vysokou úrovňou neformálnej spolupráce v miestnych spoločnostiach.

Hoci sú dnes Čukčovia usadení, ešte v nedávnej minulosti boli polokočovníci. Dodnes mnohí lovia. Argumenty v literatúre o vysokom analytizme medzi nomádmi sa vzťahujú aj na lovcov (Uskul et al., 2008, Witkin, Berry,

1975). Vysoká úroveň nezávislosti od kontextu bola skutočne zaznamenaná u Eskimákov Jupik z Ostrova svätého Vavrinca a skupiny Inuitov – Inūpiaq z Aljašky, Kanady a Grónska (Berry, 1966; 1971). Z tohto dôvodu je vysoký holizmus v kresbách eskimáckych detí skôr prekvapujúci. Samozrejme, pre presnejšie meranie by bolo potrebné zväčšiť výskumnú vzorku. Okrem toho je možné, že usadzovanie sa, lovecké zručnosti a vizualita obývaného prostredia (pobrežie s vrchmi ponúka oproti tundre rozmanitú a nesúrodú scenériu) podporujú holistickú vizuálnu percepciu (Miyamoto et al., 2006).

V súlade s predchádzajúcim výskumom (Masuda et al., 2008) tieto zistenia ukazujú, že určité charakteristiky voľných kresieb – pozícia horizontu a veľkosť hlavných predmetov sa medzi kultúrnymi skupinami rozlišujú. Tieto rozdiely súvisia s rozdielmi v percepčnom vnímaní, vyjadrenými prostredníctvom relatívnych úrovní percepčného holizmu a analytizmu, ktoré existujú u členov týchto skupín. Tieto výsledky sú v súlade s teoretickými názormi, ktoré vyjadrili Nisbett et al. (2001, 2005), Kitayama et al. (2003, 2007) a Masuda et al. (2001, 2006, 2008), že nerovnomerné rozdelenie jednotlivých výsledkov testov naprieč skupinami je v konečnom dôsledku výsledkom rôznych modelov pozornosti spojených s kultúrnymi rozdielmi v kognitívnom štýle. Niekoľko alternatívnych vysvetlení týchto kultúrnych rozdielov – zameraných na také faktory, ako je spôsob života a živobytia, charakteristika prírodného prostredia a aspekty sociálnej štruktúry – sú v súlade s mojimi zisteniami.

Poznámky

- 23 Z pohľadu rezby do kostí medzi najvýznamnejšie patrí praveká Beringomorská kultúra (0 n. l. – 5 st. n. l.). Pri hrobách sa našli kosti v tvare zvierat, antropomorfné sošky (resp. jedna soška mohla naraz obsahovať aj tvar zvierat, aj tvar človeka), veci do domácnosti so zdobením, a to buď s ornamentálnym gravírovaním, alebo reliéfnou rezbou. Konkrétny praktický predmet mohol mať tvar zvierat a zároveň byť ozdobený animálnym vzorom. V prípade predmetov určených na lov, šlo o kombináciu rituálneho (animistická mágia) a pragmatického účelu. Dôležitým je v tomto vzťah medzi človekom a zvieratom, ktorý ani pri love vôbec nie je jednoznačný lovec – obeť. Rane Willerslev (2004) píše o zvädzaní a miméze, miestni ľudia hovoria, že zvierat sa im „dáva“, Bogoraz opisuje obrad zmierenia sa človeka s uloveným zvieratom (1904 – 1909).
- 24 Existuje množstvo svedectiev aj skoršieho dát: Napr. kozák Michail Staduchin podal svedectvo o Čukčoch na Kolyme v roku 1645, Semion Dežnev v roku 1648 napísal, že mroží kel slúžil miestnym ľuďom na ostrovoch v Tichom a Severnom ľadovom oceáne ako piercing (Mit'anskaja, 1976:10), Stepan Krašeninnikov, hoci skúmal najmä Kamčatku, opísal v prvej polovici 18. storočia z danej lokality reťaz z jedného kúska mrožej kosti.
- 25 Keď nie je ukázané inak, ide o stredosibírsky variant jazyka jupik, čaplinský dialekt.
- 26 Približne v roku 1870 americkí lovci veľrýb kúpili podobný kus od Čukčov, tmavočervenej farby, s rozmerom 114,3 x 119,3 cm (Mit'anskaja, 1976: pozn. 36).
- 27 Ivanov S. V. datuje prvý taký počin do rokov 1904 – 1907.

The background of the slide is a photograph of an open photo album. The left page shows a black and white photo of a woman and a child. The right page is mostly blank with some faint blue markings. A semi-transparent blue rectangle is overlaid on the left side of the image, containing the text.

III. Foto sebaprezentácie

Hĺbkový rozhovor pomocou fotografií
Sebapojatie v naratívoch a obrazoch
(Rodinné) šťastie



III. FOTO SEBAPREZENTÁCIE*

V medziodborových, vizuálno-sociálnych výskumoch patrí fotografii vý-
sostné miesto. Šírenie fotografických obrazov vyvolalo otázku ich vplyvu na
spoločnosť (Sontag, [1977] 2005) a na sociálne vedy (Edwards, 1992, 2011a;
Morton, Edwards, 2009; Campbell, 2014). Vo väčšine štúdií sú fotografie im-
pulzom na skúmanie spoločenského života, ktorý presahuje samotné obrazy
a vizualitu; domáca fotografia a estetika blahobytu (Bourdieu et al., [1965]
1990), sociológia a súvisiace sociálne postupy (Radley, 2010), proces signi-
fikácie (Barthes, 1981), zdomácnenie fotografie v bežnom živote (Chambers,
2003), materializácia pamäte (Hirsch, 1997; Ruby, 1995; Kuhn, 2002; Drazin,
Frohlich, 2007) a cestovanie (Crawshaw, Urry, 1997; Osborne, 2000; Crouch,
Lübbren, 2003). Ďalšou oblasťou výskumu je archívna fotografia; napríklad
Craig Campbell (2014) vníma aj oddelené fotografie ako (mini)archívy, za-
tiaľ čo iní bádatelia skúmajú vzájomné pôsobenie fotografií a koloniálnych
fantázií (Tagg 1988; Harper et al., 2005; Edwards, Mead M., 2013; Edwards,
2011b) či materialitu fotografických objektov (Edwards, Hart, 2004).

Z hľadiska sociálneho, skôr než estetického, je fotografia vnímaná najmä
kontexte „domácich médií“. Pre prevládajúci predmet zobrazenia a koneč-
ného užívateľa ide predovšetkým o „rodinnú fotografiu“ (Chalfen, 2006). Na

* Táto kapitola vychádza z materiálu uverejneného v týchto publikáciách:
Panáková, Jaroslava (2012). Hĺbkový rozhovor pomocou fotografií: experimentovanie s po-
hľadmi na Ja. In: Bužeková T., Jerotijević D. (eds.). *Metodologické problémy etnografického
výskumu*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, 53 – 66.
Panáková, Jaroslava (2019). Something like Happiness: Home Photography in the Inquiry of
Lifestyles. In: J. O. Habeck (ed.). *Lifestyle in Siberia and the Russian North*. Cambridge: Open
Book Publishers, 191 – 255.

indigénnom materiáli sa pokúsím ukázať, aký sociálny život prežíva foto-
grafia v ruskej Beringii a ako dokáže sprostredkovať pamäť a krásu. Keďže
fotografia je vlastne sovietsky import, je zaujímavé sledovať napätie medzi
mierou prijatia a odporu voči tomuto médiu. Na jednej strane fotografia odzrk-
kadľuje, ako sa inštitúcie modernity vkrádajú do každodennosti a pretvárajú
vlastné ponímanie subjektivity, sebareprezentácie či intimity. Na druhej strane
sa fotografia začleňuje do existujúcich lokálnych kultúrnych modelov zabez-
pečujúcich kolektívnu pamäť, vzájomnú dôveru a spoluprácu, a nemení ich,
len ich dopĺňa a niekedy aj posilňuje. Toto napätie medzi individuálnym
a kolektívnym sa pokúsím ukázať na dvoch javoch: 1) na sebareprezentácii pro-
stredníctvom rodinného fotoarchívu; 2) na pamiatke o zosnulých príbuzných.
Táto kapitola sa venuje prvému javu.

Modernita podnietila vznik technológií a inštitúcií, ktoré spoluputujú,
modelujú a spravujú ľudské autobiografie. Moderné inštitúcie sa čoraz viac
zapodieľajú intimitou ľudí, ich vzťahmi, záujmami, voľbou, rozhodnutiami,
predstavami, a to dokonca aj pri ich rozširovaní sa naprieč časom a priesto-
rom v globalizovanom svete. Za predpokladu, že inštitucionálny dosah je
takmer totálny, môžeme sa rovnako domnievať, že tieto inštitúcie poskytu-
jú spôsoby, techniky a zdroje, prostredníctvom ktorých sa utvára pojmá Ja.
Pričom sa zdá, že tento moderný subjekt je náchylný chápať svoj život ako
celistvý, často lineárny príbeh. Predpokladám, že utváranie významov o sebe
samom je zložitejší proces, ktorý zahŕňa aj náhodnosť, nepredvídateľnosť,
množstvo eventualít a alternatív, či istú mieru pohrávania sa.

Prostredníctvom výskumu vizuálnych režimov odhaľujem, ako sa ponímanie
subjektivity pretváralo a prejavovalo v osobitej forme inštitucionálneho zá-
zemia v medziach sovietskeho a postsovietskeho priestoru. S cieľom odhaliť
vnútorné mechanizmy týchto premien v sebaopätí a sebareprezentácii použi-
jem metódu hĺbkového rozhovoru pomocou fotografií (angl. *photo elicit-
ation method*). Fotografie tu zastávajú súběžne funkciu zmyslových stimulov,

vizuálnych záznamov a reprezentácie skúseností, ktoré je možné začleniť do nekonečne bohatej palety príbehov. V rozhovore plnia fotografie dvojitú úlohu: vyvolávajú výpovede, ktoré sú kvalitatívne inak nasýtené než tvrdenia v prostom rozhovore a zároveň stimulujú informátora²⁸ k úvahe o práve vznikajúcej výpovedi. Vizualita sa teda stáva prostriedkom vyjaviť či zviditeľniť skryté, na zjavné sa pozrieť inak a v odporovanom si všimnúť nové.

O Sibíri som v úvodnej časti písala ako o experimentálnom laboratóriu, v ktorom sa počas sovietskej, ale i postsovietskej vlády neprestajne testovali postupy, politiky a prestavby, bez predvídateľného výsledku a, samozrejme, dôsledkov (Kotkin, 1995; Ssorin-Chaikov, 2003). Stav vynaliezavosti sa prejavil aj vo vizuálnych médiách. Paradoxný priebeh sovietskej modernizácie je možné sledovať na tom, ako sa v periférii ujali a postupne rozširovali domáce vizuálne médiá, najmä fotografia. Komunikácia, pamiatka a svedectvo ako tri základné funkcie fotografie môžu odhaliť, akým spôsobom sa lineárny príbeh úspešného až heroického sovietskeho človeka v skutočnosti zachytil do jednotlivých fotografických fragmentov osobnej skúsenosti.

Čukotská domáca fotografia vykazuje dve dominantné črty: jednak je to štandardná populárna estetika, ktorú možno označiť ako „sovietska“, na druhej strane existuje súbor vlastností, ktoré vyplynuli zo špecifik sibírskej periférie a nazvala som ich stavom „experimentálnej laboratórnej existencie“. S cieľom vyrovnat' sa s inštitucionálnym a infraštruktúrnym nesúlodom sa ako najužitočnejší ukazoval prístup, ktorý sa skrýva vo francúzskom pojme *bricolage* (pozri kapitola I). Z dôvodu nekonzistentného prísunu odborníkov, materiálov, financií a technológií na Čukotku sa prístup *bricolage* stal spôsobom, ako opraviť chýbajúce či chybné prvky: dá sa dokopy to, čo je, a to, čo chýba, sa zamení tým, čo tam možno nepatrí, a potom sa to celé opätovne zoskupí. *Bricolage* je „najčistejším pojatím variácie na tému prostredníctvom jednoduchého preskúpania“ (Friedman, 2001: 47); táto technika sa aplikovala aj na domácu fotografiu.

Bricolage odzrkadľuje priestorovo veľmi nerovnomernú dostupnosť rôznych (vizuálnych) technológií, odborníkov a infraštruktúry. Centralizmus a provinčnosť (vzťah centra a periférie) majú priamy vplyv na to, že do čukotských obcí prichádzajú technické inovácie izolovane, mimo komplex ďalších služieb a prvkov, ktoré s inováciou súvisia.

Je nutné si uvedomiť, že v celej prvej polovici dvadsiateho storočia bola fotografia v osade privilegiom prvých hostí či prisťahovalcov, vrátane ruských učiteľov, ktorí boli do provincie vyslaní vládou, a etnografov: Vladimir Bogoraz na začiatku roka 1901 a Alexandr Forštejn v rokoch 1928 – 1929 navštívili Staré Čaplino. V Novom Čapline pôsobili Valerij P. Alexejev s Igorom Krupnikom v roku 1971 a potom opakovane Krupnik s Michailom Chlenovom v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia. Prvá pôvodná po domácky vyrobená čiernobiela fotografia v Novom Čapline sa datuje do roku 1958 a nasledujúcich rokov.

Prví miestni fotografi, resp. fotoamatéri, pochádzali z radov mládeže, ktorá dostala v sedemdesiatych rokoch 20. storočia šancu študovať v meste. Základy fotografovania, vyvolávania filmu a tlače fotografií sa mládež naučila na strednej škole či univerzite a potom tieto znalosti priniesla so sebou späť domov. Skutočne vytrvalými fotoamatérmi však zostali len asi dvaja, jeden muž a jedna žena.

Súčasne vznikali naprieč Arktídou profesionálne fotoštúdiá. Najbližšie miestne dedinské štúdio fungovalo v Providenii, ako dokazujú domáce archívy, a väčšina profesionálnej produkcie bola obmedzená na pasovú portrétnu fotografiu alebo reportážnu fotografiu (škola, kolchoz a štátne sviatky).

Technologické inovácie sa v ruskej Beringii prijímajú spôsobom „spánom-bohom“. Chronológia v inovácií a používaní analógovej či digitálnej fotografie na Sibíri bola obdobná ako v európskej časti Ruska, ale s významným

časovým odstupom, a to približne 5 – 10 rokov (v súčasnosti je tento rozdiel už menší, odhadom okolo 2 – 4 roky). Oneskorovanie nástupu nových mediálnych zariadení sa v poslednom čase skraca vďaka medziregionálnemu prepojeniu, intenzívnejšej komunikácii medzi centrom a perifériou a zlepšovaniu ekonomických podmienok. Časové oneskorenie prichádzajúcej novinky pritom ovplyvňuje to, či sa ujme a či z toho vznikne nejaká vizuálna konvencia.

Napríklad čiernobiela klasická fotografia prevládala v čukotských komunitách do osemdesiatych rokov 20. storočia rokov práve prostredníctvom spomínaných miestnych fotoamatérov. Avšak v osemdesiatych rokoch 20. storočia štát do obce prestal dodávať chemikálie na vyvolávanie filmu či fotopapier. Zo študentov, ktorí techniku priviezli domov z mesta, už boli zamestnanci, ktorí mohli vycestovať „na pevninu“ len raz za dva roky a potrebné príslušenstvo si tak zadovážiť len veľmi obmedzene. Väčšina z nich sa preto v druhej polovici osemdesiatych rokov 20. storočia prestala čiernobielej fotografii celkom venovať. O pár rokov neskôr došlo k nástupu nových technológií a technik, najmä automatických, takže po domácky vyvolaná fotografia sa celkom vytratila. Oficiálne fotografické ateliéry viedli vždy prísťahovalci, ale aj tí začiatkom deväťdesiatych rokov 20. storočia prešli na farebnú analógovú fotografiu.

Tú však stretol podobný osud. V deväťdesiatych rokoch 20. storočia si počas dovolenky v Moskve kúpili turisti z Čukotky analógovú kompaktnú kameru bez toho, aby v rodnej obci existovalo zariadenie či ateliér (minilab), kde by sa film vyvolal a fotografie vytlačili. Ľuďom neprekážalo čakať ďalšie dva roky, t. j. do ďalšej dovolenky²⁹, kým sa dostali do mesta a dali si film vyvolať. Keď sa minilaby napokon nakrátko objavili, aby sa koncom deväťdesiatych rokov 20. storočia opäť zavreli, ľudia často fotografovali bez toho, aby mali zaistené následné spracovanie fotofilmu. Niektorí sa nad tým nezamýšľali, iní dúfali, že v čase opätovnej dovolenky si v európskej časti Ruska

filmy predsa len vyvolajú a fotografie vytlačia. Tieto príklady potvrdzujú, že sa technika do regiónu dostala bez toho, aby bola vsadená do existujúceho, infraštruktúrneho komplexu, alebo aby podnietila vznik nového. Prístroj sa zakaždým objavil ako dar či „zábavka“ z mesta, ale bez toho, aby bol zaradený výstup – spracovanie nasnímaného materiálu, vyvolanie, tlač a pod.³⁰

Podobne otvorenie hraníc iniciovalo nové kolo nekonzistentného šírenia technológie, tentoraz zo zahraničia. Obnovený kontakt s Aljaškou v roku 1989 (zachytený aj na domácich fotografiách, napr. FIII-1) ovplyvnil príchod automatického fotoaparátu Polaroid na okamžité fotografie. Jeho používanie však trvalo presne tak dlho, ako stačili dovezené náplne. Len pre porovnanie, populárne použitie týchto kamier v Spojených štátoch amerických sa datuje už do roku 1972, kedy spoločnosť Polaroid predstavila svoj SX-70, a následne Kodak, ktorý v roku 1976 vstúpil na trh so svojím Kodakom EK4. Použitie tejto technológie na Čukotke bolo obmedzené počtom návštev v zahraničí, pretože v domácnosti neboli k dispozícii žiadne riadne zásoby, ako sú kazety. Takáto kamera sa pre miestnych obyvateľov stala len „módny výstrelkom“ (rus. *dikovinka*), prvým druhom tovaru, ktorý predznamenal neskorší prístup k veciam – trhové „použiť a odhodiť“ na rozdiel od kompulzívneho hromadenia v sovietskych časoch (FIII-2).

Digitálna fotografia sa v regióne presadila po roku 2000. Na jej rozšírení má zásluhu najmä rad študentov, ktorí sa s technikou zoznámili vo veľkomestách, najmä v Petrohrade a Moskve. Napriek tomu používanie fotografie v každodennom živote nie je masové. Fotografie vyhotovené etnografom sú miestnymi ľuďmi považované za spoľahlivý zdroj obrazov.

Medziregionálne sociálne siete tohto typu spolu so zlepšením ekonomickej situácie ovplyvnili používanie ďalších médií, ktoré s fotografiou súvisia – mobilné technológie, domáce tlačiarne, internet, fotografický software a aplikácie. Čo však v regióne stále chýba, je používanie médií v nadväznosti jed-

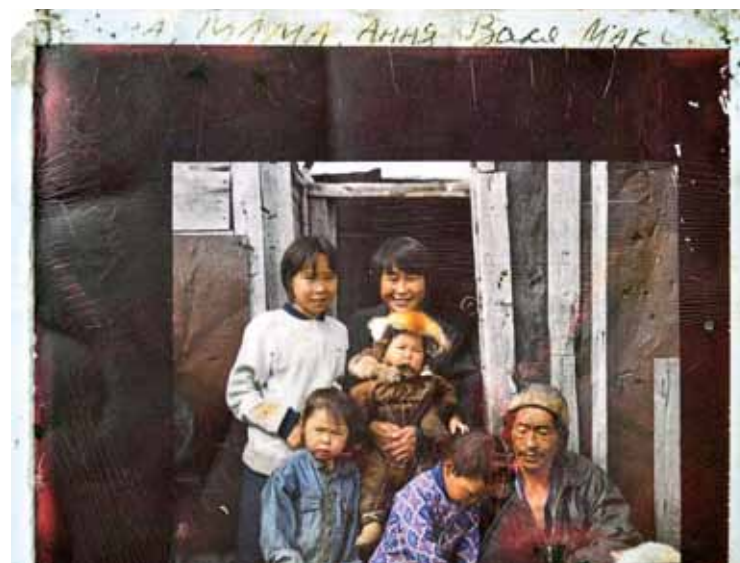


FIII-1 Obnovený kontakt s Aljaškou v roku 1989 © Alla Kujapa

ného nástroja na druhý či vzájomná prepojenosť a súvzťažnosť mediálnych výstupov, čiže jav, ktorý by sme mohli nazvať intermedialitou (Müller, 1994). Napríklad v čase môjho terénneho výskumu v roku 2014 bolo na Čukotke ešte stále zriedkavé, aby sa pri fotografovaní na mobil použila nejaká aplikácia (napr. „Polamatic app“, ktorá prevedie snímku do estetiky Polaroidu) a aby sa práve vytvorená fotografia hneď natiahla do profilu v sociálnej sieti na internete. V tom čase ani technicky kompetentní užívatelia digitálnych médií nepraktizovali križenie viacerých médií, najmä kvôli pomalej alebo celkom absentujúcej sieti internetu. Podľa pozorovania online môžem súdiť, že v súčasnosti sú podobné prístupy pomerne rozšírené.

Isté vzory praktík sú badateľné aj v oblasti archivovania fotografií. Analógové fotografie sú zväčša vytlačené a archivujú sa v škatuli alebo v albume.

Niekoľko je vystavených za sklom v obývacej skrini spolu s porcelánom, suvenírmi a eskimáckou výšivkou alebo na stene v predsieni či na chladničke v kuchyni. Ako už bolo spomenuté vyššie, v škatuliach sa nájdu aj nevyvolané filmy. Digitálna fotografia len postupne nachádza svoj priestor na seba prezentáciu v sociálnych sieťach na internete, skôr ju ukladajú na disky či iné úložné jednotky a pamäťové zariadenia. Vystavujú sa čiernobiele alebo farebné výtlačky digitálnych snímok na obyčajnom kancelárskom papieri. Niektoré takéto výtlačky uchovávajú spolu s analógovou fotografiou, čiže neberú ich ako krátkodobé náhradky.



FIII-2 Polaroidná snímka vyhotovená neznámym zahraničným hosťom, nápis „Ocko, mama, Aňa, Vasia, Maksim“ © Emma Konko s rodinou (Jatylincevi), neznámy autor

Okrem praktiky fotografovania a uchovávaní či vystavovania fotografií je dôležité spomenúť aj ďalší aspekt, ktorý sa pri hlbkových rozhovoroch pomocou fotografií javí ako kľúčový. Ide o osobitosti vizuálnej kompetencie v danom regióne. Predovšetkým o to, že prevod trojrozmernej reality do dvojrozmernej ikonickej podoby bol pre pôvodné obyvateľstvo Sibíri celkom jedinečnou skúsenosťou. V porovnaní s európskou vizuálnou kultúrou, ktorá dávno pred fotografiou spoznala také formy zobrazovania, ako je *laterna magica*, sibírska vizuálna kultúra sa obmedzila na rezbu (drevorezba, rezba do kosti či ľadu), asambláž (objekty poskladané z rôznych materiálov často pre rituálny účel, napr. predok vo forme bábiky) a výšivku (z nití či rôznych druhov kožušiny, neskôr aj z korálikov). Ako dôsledok by bolo možné predpokladať, že technologická inovácia, ako je fotografia, vnukne predošlým vizuálnym štandardom vsadených do už existujúcej miestnej vizuálnej kultúry nové podoby alebo, naopak, že sa už existujúca vizuálna reprezentácia odrazí v „indigénnej“ fotografii. Moje dáta však zatiaľ takého predpokladu ani nepotvrdzujú, ani nevyvracajú.

Na základe výskumu môžem však s istotou tvrdiť, že vizuálna kompetencia a následné normy laickej estetiky (angl. *middle-brow art aesthetic*) (Bourdieu et al., [1965] 1990) boli vo veľkej miere prevzaté z európskej časti Ruska ako komplex: Formálne školské vzdelávanie, zavedenie technológie zo strany hlavných sovietskych centier a centralizované riadenie umeleckých aktivít prostredníctvom Domu kultúry (Donahoe, Habeck, 2011) ponúkali celkový hotový model fotoestetiky. Mali za dôsledok rozšírenie priemerných estetických preferencií.

Väčšina estetických noriem (či už sovietskych alebo súasných ruských) pretrvávajú v najodľahlejších čukotských oblastiach s určitým stupňom variácií. Vznik akejkoľvek novej estetickej preferencie je na Čukotke zatiaľ obmedzený. Terénne dáta ukazujú, že na Čukotke nebolo možné prijať veľké množstvo technologických novínok vo fotografovaní, pretože chýba infraštruktúra

a dostatočná angažovanosť ľudí. Za takýchto podmienok nemôžu vzniknúť ani nový štýl snímania, ani žiadne výrazné estetické preferencie. Technológia, ktorá tak rýchlo starne, nedokáže vytvoriť trvalé vizuálne štandardy. Ešte dôležitejšie je však to, že tieto nesúlady vedú k špecifickému rámcovaniu reality. Technológia a infraštruktúra podmieňujú a obmedzujú spôsoby, akými miestni ľudia môžu alebo sa dokonca odvážia vidieť a zobraziť svoj život, zachovávajúci okamihy blahobytu.

Na základe môjho výskumu zastávam názor, že domáca fotografia ruskej Beringie spĺňa štandardy populárneho zobrazovania.³¹ Naopak, zatiaľ nie je možné s istotou tvrdiť, či snímky mojich čukotských informátorov zahŕňajú aj nejaké etnokultúrne osobitosti (Bagdasarova, 2010). Miestne populárne zobrazovanie by sa skôr dalo označiť ako provinčné. Týka sa to jednak tém (pozri nižšie rozbor *bricolage* a fotografie ako statusného markera), jednak niektorých kľúčových vizuálnych charakteristík domácej fotografie.

Pre analýzu estetických parametrov som sa vo výskume zamerala na výšku horizontu³², pretože odráža základný prístup ku kompozícii. Jeho najbežnejším prejavom v populárnej produkcii je dodržiavanie pravidla zlatého rezu. Viac než tri štvrtiny fotografií disponujú identifikovateľným horizontom. Keďže v zbierke sú obrázky vertikálne i horizontálne orientované, horizont sa počíta v percentách vzhľadom na výšku fotografie. Ďalšou dôležitou otázkou je, či vzorka vykazuje zmeny v kompozícii počas desaťročí. Výsledky ukazujú, že v priebehu desaťročí nedošlo k žiadnej zmene výšky horizontu. Veľmi mierna zmena sa dá pozorovať medzi šesdesiatymi a osemdesiatymi rokmi, ako aj medzi šesťdesiatymi rokmi a prelomom milénia. Zdá sa, že v šesťdesiatych rokoch 20. storočia bola výška horizontu nižšia, ale hodnoty sú nevýznamné. Celková výška horizontu zostala relatívne stabilná viac ako štyri desaťročia, a to blízko zlatému rezu. To opäť dokazuje, že estetická preferencia na Čukotke v súvislosti s fotografovaním sleduje dovažované vizuálne štandardy; jedným z pravidiel je, že zlatý rez je považova-

ný za príjemný pre oko. Štandardným pojmom toho, čo je vizuálne lákavé, sa tiež vysvetľuje, prečo väčšina vybraných obrázkov je zhotovená vo výške očí a bez akejkoľvek kompozičnej perspektívy. Obrázky majú lineárnu perspektívu zvýraznenú zužujúcim prvkom (napr. chodbou alebo cestou) alebo diagonálnym pohľadom (vymedzený napríklad schodiskom nakloneným od jedného rohu k druhému).

Tieto skutočnosti podporujú tvrdenie, že domáca fotografia ruskej Beringie je považovaná za príjemnú a vyvoláva pozitívne emócie, keď sa riadi štandardným estetickým pravidlom zlatého rezu. Možno dospieť k záveru, že praktiky fotografovania a postupy pri výbere fotografií počas sebaaprezentácie sledujú nadobudnuté estetické konvencie, ktoré zrejme nedajú vyniknúť rozdielom v individuálnom percepčnom štýle. Inými slovami, nie je možné zistiť priestorovú alebo časovú dynamiku vo výške horizontu; čo sa namiesto toho objavuje, je určitá jednoduchosť v spôsobe, akým fotografiu navrhuje a vyberá pozorovateľ. Tento štandardný vzhlad fotografií zabezpečuje bežné vizuálne zážitky. Zatiaľ je to len obsah obrázkov a sprievodných individuálnych príbehov, ktoré dokážu diverzifikovať sebaopätie.

Hĺbkový rozhovor pomocou fotografií

So zámerom konfrontovať sociálne definície meniacich sa inštitúcií a spôsobov sebaaprezentácie ako dôsledok sociálnej transformácie som použila naratívny, biografický prístup (Rosenthal, 1995, 2004). Predpojatosť biografie, ktorú Bourdieu výstižne nazýva „biografická ilúzia“ (fr. *l'illusion biographique*) (Bourdieu, [1986] 2000), nevnímam ako metodologický nedostatok, ale skôr ako výzvu v nekonečnej úvahe o tom, ako reprezentovať sociálne bytie, či už na úrovni života, etnografického terénu, rozhovoru alebo textu. Domnievam sa, že javmi, ktoré anticipoval Bourdieu v súvislosti s biografiou – ako napríklad snaha informátora prerozprávať vlastný život ako lineárny

naratív s postupnosťou a významom – je nutné sa zaoberať bok po boku práve s vizuálnymi reprezentáciami.

Uvediem príklad. Moji informátori opakovane zdôrazňujú spojitosť medzi ich rodičmi či starými rodičmi, pracovnou morálkou a etnicitou. Poukazujú na oficiálne priznané úspechy v ZSSR: spoľahlivá dojička, aktívny komunista z radu pôvodných obyvateľov, významná učiteľka a autorka učebníc eskimáckeho jazyka a pod. Pozitívne atribúty predstavujú tróp, ktorý sa jasne vzťahuje k sovietskemu veľkému naratívu o indigénnych Čukotčanoch, ktorí sa dokázali naučiť novú profesiu a nasledujú sovietsku morálku práce do tej miery, že sa pridávajú k zástupu stachanovcov. Informátori interiorizujú tento tróp a konfrontujú ho so súčasnosťou. Nezávisle od subjektívneho vnímania príležitostí v osade (rozptýl podnikavosti, dravosti na jednej strane a dlhodobej nezamestnanosti a pasivity na druhej strane je medzi obyvateľmi obrovský) prevláda diskurz o paternalizme: Štát sa má o ľudí postarať. V realite sa však jednotlivec opiera o rodinu.

Hoci v tomto prípade informátori užívajú lineárne rozprávanie, vyberajú si fotografie, ktoré im umožňujú opustiť zadanú líniu príbehu: napr. Alexander sa síce pochválil, ako sa jeho manželka zúčastnila konferencie Asociácie pôvodných národov Čukotky v Anadyre (FIII-3), popri fotografiách však prešiel k rôznym neformálnym detailom politiky kultúry, potom k deťom, k nehode, ktorá viedla k manželkinej smrti. Mozaika bola zrazu nesúrodá a nepostupná.

Podobne Sergej Ettuvje (FIII-4) najprv predstavuje svoju mamu prostredníctvom ústrižku z novín. Z formálneho portrétnu dojičky, ospevovanej v miestnej tlači, ktorá dostala ocenenie za pracovný výkon, však Sergej prechádza na obraz hrdinky, ktorej heroizmus sa odlišuje od toho stachanovského. „Vychovala ma napriek alkoholizmu v rodine,“ spomína informátor. Je pozoruhodné, že jedinou fotografiou matky v mladosti, ktorú Sergej v tom okamihu mal po



FIG-3 Manželka Natalija ako účastníčka konferencie Asociácie pôvodných národov Čukotky v Anadyre © Alexander Vamingu, neznámy autor

ruke, bol práve tento ústrižok z novín s ledva viditeľným zobrazením (nízke rozlíšenie, kvalita tlače, nezachovaný stav novín).

Ema vlastní fotografiu starej mamy, tiež v podobe ústrižku z novín (pozri FIG-5). U nej sa príbeh rozvíja okolo témy „tradície“: V jej rodine je to práve generácia starých rodičov, ktorí ešte zažili polokočovný spôsob života pobrežných Čukčov. Možno očakáva pre ňu už obvyklú otázku cudzincov – ako to bolo a ako je to teraz? – takže sama sa rozhodne pre porovnanie babičkinho

života s tým jej. Nevytvára postupný príbeh dvoch životov. Skôr zmätene, až nervózne, preskakuje z jedného, podľa nej významného, životného okamihu na druhý, aby obhájila spôsob, ktorým žije ona. Všetky spomínané prepojenia hneď niekoľkých sémantických vrstiev sú možné práve vtedy, keď je rozhovor indukovaný pomocou fotografií.

Samotná procedúra rozhovoru vyzerala nasledovne: Každého z informátorov som požiadala vybrať si zo svojej zbierky či rodinného archívu šesť fotografií. Typ, žáner, kvalita fotografií neboli obmedzené. Samotný výber bol však podmienený mojou prosbou, ktorá znela takto³³: „Prosím, vyberte si zo všetkých Vašich fotografií tých šesť, ktoré podľa Vás najlepšie vypovedajú o Vašom živote a o Vás.“ Táto veta je zámerne formulovaná tak, aby mal informátor dostatočný priestor a čas vytvoriť daný výber, popremýšľať o samotnej prosbe výskumníka aj o výbere, zvoliť si formu a štýl sebareprezentácie. Spôsob(y), akým(i) každý informátor rozumie prosbe a implikuje v nej isté kritériá výberu fotografií, je taktiež veľmi významnou časťou výskumu. Napríklad medzi informátormi sú takí, ktorú prosbu vnímajú čisto ako úlohu a domnievajú sa, že existuje „správna“ odpoveď. Sú takí, ktorí tvrdeniu nerozumejú, no ani sa nad ním nezamýšľajú. Zdá sa, že výber nepodmieňujú nijakej racionálnej logike a vezmú prvé, čo im padlo do oka. Niektorí informátori zasa dlho špekulujú nad samotnou uvádzacou vetou, premýšľajú o tom, čo to v skutočnosti znamená, argumentujú, dohadujú sa, menia formuláciu, prípadne navrhnú, že si vyberú iný počet fotografií (napr. z dôvodu, že číslo šesť vnímajú negatívne).

Ďalšou neoddeliteľnou súčasťou výskumu je vizuálna kompetencia informátora, jeho kompetencia rozprávať o fotografiách alebo pomocou fotografií a napokon reflexia o fotografiách samotných (čiže vnímanie fotografií ako kultúrnych a estetických produktov). Tu sa dokopy snúbia estetická a sociálna kompetencia. Prostredníctvom kontaktu s mestom (štúdium, dovolenka, služobná cesta) alebo pod vplyvom verejných médií Čukotčan preberá aj istý



FIII-4 Portrét mamy – dojičky v družstve (Marii Ettuvje), o ktorej písali noviny © Sergej Ettuvje, neznámy autor



FIII-5 Portrét starej mamy z novín © Emma Konko, neznámy autor

spôsob vnímania a hodnotenia fotografie: model – „*ako vyzerám*“ sa mení na estetické hodnotenie – „*ako vyzerá snímka*“, niekedy prechádza na reflektívnu úroveň – „*ako sa pozerám*“ (Bagdasarova, 2010: 74) a následne sa artikuluje v komunikácii o fotografii – „*ako hovorím o tom, na čo sa pozerám a čo to hovorí o mne*“.

Výber fotografií ilustruje, že informátori sa do môjho návrhu angažovali rôzne (niektorí ho brali ako „úlohu“, ďalší ako „experiment“ a iní zasa ako „bláznovstvo“) a taktiež sa odlišne stavali k tomu, ako a či vôbec pripisovať význam istým fotografiám a s nimi súvisiacim fragmentom života. Naopak, vybrané fotografie na nás naliehajú, aby sme si položili otázku: Ktorou množinou ľudí, vecí a miest chce byť informátor predstavený? Akú časť života preferuje, ktorú radšej skryje a o ktorej sa nemôže či nevie rozprávať? Ako si vysvetľuje potrebu presunúť sa vo svojom rozprávaní od vybratých obrázkov k neexistujúcim? Pri hodnotení nedostatku alebo fragmentácie sa snažim skôr o akúsi vizuálnu archeológiu. Skutočne chýbajúce obrázky alebo slová mi neustále pripomínajú skutočnosť, že všetky fotografie a spomienky poukazujú na momenty, ktoré už pominuli.

Fotografia nadobúda svoj význam v kontexte tej rozporuplnosti, ktorá je charakteristická pre naratívny (biografický) rozhovor. Hoci sa fotografia odvíja od výberu (pri fotografovaní, tlači či vyvolávaní, archivácii a vystavení), keď je prezentovaná v sérii (a v sociálnom kruhu tomu tak väčšinou býva), ponúka kontinuitu a spojitosť prvkov bez toho, aby potláčala oddelené situácie. O vzťahu slova a obrazu bolo už napísané dosť (Mitchell, 1994; MacDougall, 1998; Hancher, 2010); zmieňme sa len krátko o tých aspektoch, ktoré sa bezprostredne týkajú naratívneho rozhovoru a sú súčasťou tohto výskumu.

Biografické rozprávanie implikuje vnútorné napätie, ba prekonávanie sa, keď informátor neustále žongluje medzi líniou výpovede, ktorú si vybral, a skutočnosťou, že história (vlastná či oficiálna), na ktorú si pri rozprávaní spomína, protirečí zamýšľanej linearite. Slová zakotvujú tento nesúlad do kategórií. Tie však len zastierajú fakt, že prevláda nepredvídateľnosť. Naopak, obrazy zviditeľňujú túto skutočnosť. Fotografia ako ikonická referencia dovoľuje životnej skúsenosti informátora nezávisle od toho, aká bola nevyspytateľná, aby sa v priebehu rozhovoru odohrávala znovu a znovu, zakaždým s istou variáciou. Obraz samotný by bol však len nedokonalou náplastou na riešenie nedostatkov metódy biografického rozhovoru. Vzájomnosť slova a obrazu je možné si uvedomiť až vtedy, keď priznáme, že aj fotografie sú len útržky. Ak okolo nich vzniká príbeh, jeho pôvod by sme mali hľadať skôr v interakcii obrazu a slova, a nielen v obraze.

Vo vizuálnej antropológii prevláda predstava, pochádzajúca snáď z ľudového zdravého zmyslu alebo ikonografickej tradície, že obrazy samotné „rozprávajú príbeh“. Ja tvrdím, že obrazy len poskytujú skratku do (pomyselnej) reality, ktorá je, ale nemusí byť naratívna a významotvorná. Obrazy teda nevytvárajú zo skutočnosti čosi zmysluplné. Len potvrdzujú fakt, že „ukazovať prstom“ na istý fragment života má zmysel. Preto ďaleko viac môže výskumník získať a poučiť sa, keď nevníma slová a obrazy oddelene, ale ich vidí ako spoločný, mnohovýrovný terén, v ktorom sa prepájajú významy

a ne-významy, povrchy a tvary, ktoré môžu byť hneď konfrontované s prípadom konkrétneho informátora alebo s inými prípadmi v danom spoločenstve (rodina, organizácia, inštitút, subkultúra a pod.). Takéto väzby ohľadne jedného sociálneho javu (napr. perestrojky) nie je ľahké odhaliť pri použití čisto verbálnych prístupov.

Vo fotoelicitácii je práve zaujímavý stret medzi fotografiami a naratívom. Životopisný rozmer tohto dialógu odhaľuje určité rozpory: Môže sa zdať, že fotografie zobrazujú šťastnú rodinu a dokonca aj ich majitelia ich môžu pomenovať v tomto duchu, hoci realita v čase fotografovania bola vnímaná ako ponurá. Inými slovami, nešťastná realita môže vytvárať šťastné obrázky, resp. šťastnú spomienku skrz ne. Domáca fotografia spolu s naratívom teda môže byť skutočne dvojznačná, či dokonca mnohoznačná.



FIII-6 Napravo zosnulá dcéra Anna © Ira Rachtyna Kutylyna, neznámy autor

Hoci fotografia zvyčajne dokáže vyvolať veľmi košatý naratív, ktorý ďaleko presahuje obsah samotného obrazu, sú to paradoxne obrazy, ktoré privádzajú k mlčaniu. Väčšinou ide o fotografie, sprítomňujúce osobu, ktorej už v živote informátora/ky niet: napr. portrét zosnulej dcéry (FIII-6).

Napokon, biografické rozprávanie je aj vo fotoelicitácii plné príbehov bez fotografií. Neprítomnosť obrazov môže byť spôsobená ich stratou, náhodným (napr. požiar) alebo úmyselným zničením a vymazaním (snímky, na ktorých „nevyzerám dobre“, „fotografie mužov, s ktorými som sa rozišla“, „celý školský album, pretože vyzeral hrozne“ atď.) alebo tým, že tieto fotografie neboli v skutočnosti nikdy nasnímané (kamera sa pokazila, okamih prišiel nečakane), ale „dobré si to pamätám“. Stojí za zmienku, že v domácich archívoch môže chýbať celá séria obrázkov: napríklad fotografie každodenného života pred rokom 2000 sú zriedkavé (výnimkou je séria fotografií FIII-7), pretože analógové zariadenia by neumožnili ľahkú a rýchlu manipuláciu. To znamená, že pracovné dni boli vykreslené hlavne prostredníctvom oficiálnych obrázkov (napr. od reportéra alebo pozvaného fotografa), zatiaľ čo domáca kamera zaznamenala „mimoriadne“ dni. Je to v kontraste s množstvom dnešných snímok na mobilnom telefóne prakticky z každého okamihu života. Pozoruhodná je absencia niektorých tém vo výbere fotografií, ktoré sú inak v naratívoch aj v domácom archíve bohato zastúpené: ide najmä o snímky batoliat, portréty nevesty alebo situácie z nočného života. Naopak, fotografie narodeninových osláv alebo portrétov pred vianočným stromčekom je vo výbere mojich informátorov hneď niekoľko (napr. FIII-8).

Ďalším aspektom pri takom výskume je vymedzenie pojmu subjektívnej skúsenosti. V tomto prípade ide o výskumnú tému, aj o komponent metodológie. V tomto kontexte hlbkový rozhovor pomocou fotografií nie je prostým rozprávaním po boku fotografií. Ide o dynamický spôsob opätovného prežívania javov, zdanlivo dôverne známych, ktoré napomáhajú reflexii seba v okolitom svete. Vyjavovanie takéhoto druhu skúsenosti sa snúbi s tými procesmi, ktoré



FIII-7 Spontánne snímky každodennosti © Alla Kujapa, Viktoria Kerginvat, Rinat Uchsuvun

fotografia podporuje: evokácia, ilustrácia, rekonštrukcia, hĺbková projekčná interpretácia. Pre tých informátorov, ktorí sa skepticky vzťahujú k interpretácii, fotografia slúži ako mnemotechnická pomôcka a stimuluje reflexivitu (vzťahovanie javov a prežitkov k sebe samému).

Ďalšou prednosťou tejto metódy je to, že významne vplýva na vzťah informátora/ky a antropológa/ičky. Ponúka náhľad na vzájomné pozície a možné cesty sprostredkovania významov medzi nimi. Skúsenostné poznanie vyplýva často z jediného takého stretnutia, ktoré je však predsa len momentom v dlhodobom vzťahu s informátorom. Toto stretnutie sa môže stať naplneným a podstatným len vtedy, ak výskumník/čka dôveruje jednotlivostiam,

ktoré z neho vystávajú. V súvislosti s ďalšími jednotlivosťami z iných prípadov ozrejmi princípy, podľa ktorých usporiadajú svoju životnú skúsenosť do naratívnych celkov. Dôležitým faktorom je zahraničný pôvod mňa ako výskumníčky. Pri prerozprávani kolektívnej minulosti si tak informátor/ka dovoľí hovoriť o citlivých témach a tabuizovaných javoch (napr. kolektívna vražda, tragická smrť dieťaťa, krádež v kolchoze). Vzhľadom na moju terénnu skúsenosť môžem len odmerane zdieľať idealistický pohľad na danú metódu ako most skrz kultúrne hranice (Harper, 2002: 22). Prínos fotografie v sprostredkovaní kultúrnych definícií je však nepopierateľný.

Pri výskume subjektívnej skúsenosti je to však prívlastok „subjektívna“, ktorý najväčšmi pletie hlavu. Rozsiahle som sa zaoberala problémom „Ja“ inde



FIII-8 Rodina na narodeninovej oslave © Vladimír Ettyrachtin, neznámy autor

(Bagdasarova, 2010), a preto tu sa zameriam skôr na vzťah „subjektívneho“ a vizuality. Moje zistenia dokazujú, že skrz vizualitu je možné prepojiť individuálnu, osobnú skúsenosť so sociálnymi a historickými premenami. Vo výpovediach informátorov vizualita slúži ako odkaz k viditeľnému a neviditeľnému. Ten aspekt, ktorý je už dostatočne viditeľný (napr. etnický špecifický kroj) je výskumníkovi predstavený s ešte väčšou pompou. Vzory nadmerného demonštrovania ukazujú na širšie sociálne praktiky vizuálnej sebaaprezentácie a sebaštylizácie: napr. „Toto som ja v mojej eskimáckej *kamlejke*“ (vrchnej košeli, FIII-9). Zároveň sa dané vzory vzťahujú k podmienkam a obmedzeniam vlastnej voľby v uskutočňovaní vlastných životných štýlov. Odpovedajúcim spôsobom sa prejavajú aj témy skryté a skrývané. Témy ako rod, intimita, rodinné tabu už nie sú len letnými zmienkami. Fotografie predstavujú zreteľné svedectvá o týchto témach. Niektoré z nich sa zjavujú len na



FIII-9 Skupinový portrét v kamlejkach Jupik © Rinat Uchsuvun



FIII-10 Jevgenija Numynkau na začiatku milénia © Jevgenija Numynkau, neznámy autor



FIII-11 Jevgenija Numynkau v roku 2011 © Jaroslava Panáková

okamih. Napr. moja informátorka Žeňa mi ukázala dva svoje portréty, jeden zo študentských čias v Magadane a druhý niekoľko rokov po návrate odtiaľ (na porovnanie FIII-10 a FIII-11). Zároveň som sa na ňu dívala zoči-voči, tu a teraz. Sama sa ma spýtala: „Povedala by si, že som to ja?“ Popísala zmenu účesu, makeupu, starostlivosti o pleť, aj životných pocitov. Prerod zdôvodnila psychickou chorobou, len ju tak nenazvala. O pár rokov sa jej stala osudnou (portrét FIII-10, rodina vybrala aj na náhrobok, pozri FIV-3.1, FV-3.2). Iný druh zviditeľnenia premeny nastáva v prípade absencie fotografie. Taký je prípad fotografií stratených, zničených či rozdelených medzi rodinami v dôsledku rozvodu. Paradoxne, pár fotografií či ich fragmentov, ktoré zostali



FIII-12 Akil'kak vyberá pár uložených fotografií © Jaroslava Panáková

kdesi v škatuli či v igelitovom vrecku, sprítomňujú stratu a/alebo absenciu iných fotookamihov (FIII-12).

Vizuálny inventár osobných premien sprevádza zmeny väčšej mierky – sociálne transformácie a dejinné kataklizmy. Fotografie vystavené v obývačke popri diplomoch, ďakovných listoch a porceláne, napr. portrét dcéry v prvej triede na ZŠ, snímka syna počas vojenskej služby či svadobná fotografia pred radnicou, sú nielen fragmentmi osobného života, ale aj zobrazením „života“ inštitúcií (FIII-13): zmena školskej uniformy ukazuje na premeny v regulácii v školstve; systém odvodu predstavuje sociálnu kontrolu veku a dospievania,

ako aj meniace sa praktiky disciplíny; premena svadobného obradu zase naznačuje zmeny v rodinnej jednotke, ktoré súvisia s normami miestneho spoločenstva, sovietskym kánonom a v súčasnosti s vplyvom individualizácie. V neposlednom rade pomocou danej metódy antropológ/ička chtiac-nechtiac otvára Pandorinu skrinku s etickými otázkami. Okrem praktických krokov týkajúcich sa autorizácie, autorského práva a ďalšej archivácie sa v literatúre často spomína postmodernistická starosť o „poskytnutie hlasu“ informátorovi (Harper, 2002; Pink, 2004; Radley, 2010). Kto je vôbec v práve dávať hlas komu? Je tento hlas vypočutý a pochopiteľný? Má chuť ho informátor/ka vysloviť?

Môj výskum ukazuje na to, že relatívna sloboda pri výbere fotografií, obsahu a štruktúry rozhovoru môže informátorov hlas najprv zneistiť, zmiasť. Pre



FIII-13 Pioniersky sľub, 1988 © Alla Kujapa

mojich informátorov bolo prijateľnejšie dostať „úlohu“ s jasnými pravidlami a výsledkom. U mladších informátorov bolo toto očakávanie prekvapujúco takisto časté ako u starších. S jedlom rástla chuť a informátori si postupne zvykali na situáciu, že stretnutie bolo v ich réžii. Inšpirovaní prvotnou výzvou a jej prekonaním začali mať z rozhovoru radosť a radi ju so mnou zdieľali. Ani tie najzložitejšie témy nevedli k frustrácii, ale skôr k pokornému prijatiu. Hlas sa zdal byť výraznejší, ak mal/a informátor/ka už skúsenosť s fotografiou (amatérsky fotograf), s vizuálnym vystavovaním (učitelia či kultúrne pracovníčky, ktoré robia nástenky) alebo so štylizáciou seba (umelci, členovia subkultúry s ťažiskom na vonkajší prejav či módu a pod.). V takomto prípade som to nebola ja ako antropológka, ktorá by som „dávala hlas“, ale bola to skôr metóda, ktorá ponúkala priestor a prostriedky, vďaka ktorým bolo také vyjadrovanie, zdieľanie a emocionálna nasýtenosť možné.

Súbežne som si musela byť vedomá etickej stránky prenosu vzťahu s informátorom/kou mimo rozhovor a zachovať dekórum vo vzťahu k citlivým dátam. Etický rozmer hĺbkového rozhovoru pomocou fotografií je o to dôležitejší, že pracujem v malej komunite a vizuálny materiál, s ktorým narábam, je preto citlivý. Je samozrejmosťou, že som si od každého informátora vyžiadala autorizáciu na použitie a zverejnenie fotografií.

Sebapoňatie v naratívoch a obrazoch

Ako som predpokladala, hĺbkové rozhovory pomocou fotografií vyústili do bohatej, rôznorodej masy dát. Počas väčšiny rozhovorov sa informátori cítili natoľko pohodlne, že sa mohli plne sústrediť na fotografie a nechať sa unášať spomienkami a predstavami, ktoré si so snímkami práve spájali. V množstve prípadov sa informátori snažili usporiadať sériu fotografií tak, akoby nasledovali istú vonkajšiu logiku, ktorá sa im zdala vhodná a správna a ktorá by potvrdila, že ich osobnú skúsenosť je možné vyjadriť ako jednotný, súvislý

príbeh. Pri tom všetkom sa však často zastavovali nadiľho pri jednej obľúbenej fotografii a iné ignorovali, odbiehali od hlavnej dejovej línie, preskakovali z témy na tému, strácali niť „príbehu“ a oddávali sa spomienkam, v dôsledku čoho boli sami prekvapení, že ich rozprávanie nemá súvis. Sami poukazovali, hoci niekedy len matne, na ponímanie seba ako akejsi mozaiky. Princípy usporiadania fragmentov z ich života sa prípad od prípadu lišili. Ktosi sa zamerával na rodinu, iný na profesiu, ďalší zasa sledoval časovú os. Nikto sa však princípu naratívnej výstavby, ktorý si na začiatku zvolil, úplne nedržel. Každá ďalšia fotografia sa zdala byť rušivým elementom v lineárnom príbehu, a to napriek tomu, že snímky tvorili sériu a boli už *a priori* vybrané a položené na stôl podľa daného princípu. Rozhovory ukázali, že snaha o vytvorenie jasného pohľadu na seba či výpovede o sebe sa často poddáva chvíľkovým posunom vo vnímaní, nálade či spomienkach. Výsledkom je mnohovýznamné ponímanie vlastného „Ja“ v neustálom prúde. Aj tie najautoritatívnejšie paradigmy o „Ja“ podporené inštitucionálnym kontextom a diskurzom, ako napr. sovietsky hrdina, sú pri takýchto výpovediach podmienené osobnou skúsenosťou a tým významom, ktorý im daný človek pripisuje.

Predpokladala som, že metóda fotoelicitácie zvyšuje riziko toho, že sa každý jednotlivý rozhovor odvíja v závislosti od interpersonálnej dynamiky a emocionálneho či fyzického stavu besedujúcich. Na tento fakt poukazuje aj existujúca metodologická literatúra (Collier Jr., Collier, 1986; Blinn, Harrist, 1991; Harper, Knowles, Leonard, 2005). Jednou z konštánt, pomocou ktorej som chcela zmierniť dané riziko, bol preto účel rozhovoru – sebaaprezentácia pomocou fotografií. Zakaždým sa však tento proces podvolil bezprostrednému okamihu. Zložitost' osobnej skúsenosti sa často zaplietla do (zdanlivo) márných pokusov usporiadať ju do zrozumiteľného príbehu. Napríklad séria fotografií sa týkala len tej časti života, ktorá sa javila informátorovi ako podstatná. Elena si vybrala najviac fotografií z osemdesiatych rokov 20. storočia, keď boli jej deti ešte malé. Snímky v nej evokujú pocit šťastia zo starostlivosti o dcéru a syna (FIII-14). Niektorí informátori zasa vyberali fotografie



FIII-14 Dcéryne narodeniny, prelom osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia
© Elena Glagoleva

na porovnanie sledovať, akými fotografiami je obklopená jeho bývalá manželka. Stena v jej kuchyni je, naopak, veľmi bohato vyzdobená kresbami od vnučiek, pohľadnicami či pozdravmi, nechýbajú fotografie rodičov a jednej z dcér z druhého manželstva (FIII-17). Fotografie ďalších dcér a dvoch zosnulých synov sú v škatuli a igelitovom vrecku v skrini. Svedectvo o udalostiach sa však celkom nevytratilo, nestalo sa akousi nulovou kategóriou. Pamäť sa nestala negáciou pamäte. Vstúpenie výskumníčky do hlboko osobnej skúsenosti človeka v ňom oživilo načas rozptýlené, ne-prítomné spomienky.

V niektorých prípadoch informátori boli natoľko pohltení dňom, zväčša prácou a rodinou, že výber fotografií si špeciálne nepripravovali a nepodriaďovali ho logike dlhšej úvahy o vlastnej minulosti. Pohľad na seba teda ne-

podľa témy, osoby či miesta, ktoré im práve prišli na um (napr. fotografie z jednej udalosti).

Povaha a kvalita vzťahu medzi mnou a informátormi udávali tón rozhovoru aj spôsobov výberu fotografií. Napríklad Andrej sa mi rozpovedal len o dvoch snímkach. Boli po ruke, zastrčené medzi rúrou od kúrenia a stenou v neveľkej, začmudenej kuchyni. On odôvodnil svoj výber tým, že väčšiu časť zbierky fotografií si po rozvode vzala jeho bývala manželka. Na jednej z fotografií je syn, ktorý tragicky zomrel v lete roku 2010 (FIII-15), na druhej fotografia staršej dcéry Larisy s jej žiakmi v materskej škole pred vianočným (resp. novoročným) stromčekom (FIII-16). Zaujímavé je



FIII-15 Akiľkakov syn Eduard © Leonid Akiľkak



FIII-16 Portrét staršej dcéry Larisy so žiakmi MŠ pred vianočným stromčekom
© Leonid Akiľkak

Nesúlada a náhodnosť sa prejavila aj vo forme vybraných snímok. Zdá sa, že rôzne techniky a podžánre biografického naratívu, napr. anekdota, satirický komentár, tragikomický automonológ či elégia, ktoré boli súčasťou výpovedí informátorov, dopĺňali nespočetné fotografické formy a žánre: čiernobiela klasická fotografia s farebnou retušou na perách portretovanej osoby, iná čiernobiela snímka „vylepšená“ detskými čarbanicami, farebná fotografia z deväťdesiatych rokov 20. storočia s posunutým sfarbením dočervena, snímka s okrajom vyšívaným niekoľkými farebnými niťami, čiernobiely výťažok farebnej digitálnej fotografie, štúdiový portrét rodiny na jednoliatom, belasom pozadí, polaroidná štvorcová snímka s nápisom (pozri FIII-2) a pod. Pri výbere snímok namiesto konvencie „krásy“ prevládala u informátorov in-



FIII-17 Aranžmá vecí v kuchyni s fotografiou jednej z dcér Iry Numynkau © Jaroslava Panáková

viedli pozdĺž akejsi „trajektórie Ja“. Všetci takíto informátori mali menej než štyridsať rokov a často používali fotografie ako prostriedok na prezentáciu seba, a to predovšetkým vo forme profilov na sociálnej sieti na internete alebo na mobilnom telefóne pri osobnom stretnutí s priateľmi. Namiesto časového sledu udalostí informátori zvolili pri rozhovore rad vzájomne nesúvisiacich (foto)okamihov ich života.

tuícia a sklon k rôznorodosti. Očividne obsahu fotografií (tému, *sujetu*) bol pripisovaný väčší význam než forme.

Vybrané fotografie svedčia o tom, že informátori chceli sami poukázať na fotografické praktiky: boli takí, čo sa chceli pochváliť svojimi schopnosťami z oblasti fotografie (doma vyvolané snímky), takí, čo rozumejú „krásu“ (fotografia prírody), iní, ktorí používajú najnovšie technológie danej doby (snímky upravené pomocou softvéru alebo aplikácie), a ďalší, ktorí dokážu úhľadne uložiť fotografie do albumov alebo paspárt a doplniť ich nálepkami či výstižnými citátmi či tvrdeniami. Dynamika medzi verbalizovanou pamäťou a vizuálnym svedectvom sa vynorila na povrch ako istý modus usporiadania (či, naopak, poprehadzovania) útržkov osobnej skúsenosti, ktorý je podmienený inštitucionálnym kontextom. Môj výskum potvrdzuje, že vzájomná závislosť foriem sociálnych inštitúcií a ľudí, ktorí ich vytvárajú a udržujú, vedie jedincov k tomu, aby súčasne prispôbili pohľad na vlastné „Ja“ podľa prijatých, inštitucionalizovaných konvencií a zároveň tieto konvencie úplne popreli.

(Rodinné) šťastie

Sebapoňatie koncipované ako individuálna integrita vyvstáva v zozbieranom materiáli ako kategória „šťastia“. Rodinná fotografia má potenciál spredmetniť šťastie v podobe krásnej spomienky. Fotoelicitácia ale vyjavuje nápadný rozdiel medzi šťastím zobrazeným na fotografiách a príbehmi o šťastí predstavenými počas rozhovoru. Tento nesúlad tkvie nielen v hraniciach seba-rezentácie, ale aj v technológiách, konvenciách a estetických štandardoch, ktoré určujú „obraz šťastia“. Vizuálne vlastnosti domácich fotografií, napr. predmetný obsah, veľkosť tváre vo vzťahu k celkovej veľkosti obrazu a výške horizontu môžu napovedať, čo vlastne predstavuje šťastie v danom spoločenstve.

Šťastie v sociálnom kontexte prekračuje pôvod slova, „jazykový obraz sveta“, ako to uvádzajú Albert Baiburin a Alexandra Piir (2009: 218). Napríklad ruské *sčastie* zahŕňa tri významy: „úplné splnenie želania“ (Dal In: Baiburin, Piir, 2009: 217 – 218), „šťastná náhoda“ a metafyzický „milostivý osud“ (Baiburin, Piir, 2009: 218).

Jazyk Jupik neobsahuje doslovný termín šťastia, ale súvisiace významy je možné vytvoriť zo zodpovedajúceho slovného koreňa (v danom prípade prepis stredosibírskeho Jupik podľa aljašského vzoru): *quyallek* – radosť (koreň *quay* – byť rád), *nunakilleq* – potešenie alebo spokojnosť (koreň *nunaki* – cítiť radosť) a *kentalnguq* – niekto, kto má na niečo alebo v niečom šťastie, napr. v love alebo v hazardných hrách (*kenta* – koreň pre šťastie a šťastného človeka)³⁴. Čukotský jazyk tiež nemá stopercentnú analógiu pojmu šťastie. Šťastie ako priaznivé podmienky, dostatok je po čukotsky эчвэравагыргын, echwerawayəryən³⁵. Väčšinou sa používa výraz šťastný, úspešný život: тан'вагыргын/ tanwaɣəryən, тан'ытвагыргын/ taŋətwaɣəryən, тан'ычыатгыргын/ taŋəsʔatɣəryən (Weinstein et al., 2019), kde prípona – тан – нытэн,кин znamená dobrý, dobrá, prípona вагыргын – žiť, tva alebo чья sú prípony zveličenia, prehlbenia významu.

Miestna ústna tradícia ukazuje, že existuje sen o šťastí. Tak napr. v príbehoch Eskimákov Jupik zozbieraných Georgijom A. Menovšikovom (1969) protagonisti usilujú o dôstojnú rodinu, dobré zdravie, schopné deti, dostatok jedla, pohodlie, bezpečnosť a sociálnu spravodlivosť. Lingvistický rozbor je dôležitý, ale nedokáže celkom odhaliť spoločenský význam pojmu „šťastie“ a ani tie mechanizmy, prostredníctvom ktorých sa tento význam menil v kontexte sociálnych, politických a ekonomických premien.

V sociálnom kontexte je šťastie prepletením osobných výziev, očakávaní, výberom z možností, sebautváraním činného „Ja“ a spoločenským poriadkom, ktorý určuje príležitosti a obmedzenia pre toto individuálne sebautváranie.



FIII-18 Dmitrij Sygunylik s úlovkom tuleňa © Dmitrij Sygunylik, neznámy autor

V autobiografiách ľudia popisujú tento proces tak, že poukazujú prinajmenšom na niektoré nepriaznivé situácie a výzvy, hlavné obraty a významné momenty. Hoci zmysel života (tak, ako ho vníma jednotlivec, teda ak ho vôbec vníma) sa nemusí nutne zhodovať s pojmom šťastia, šťastie vždy nesie význam: Zatiaľ čo významné momenty môžu byť nešťastné, plné napätia, výzvy a boja (napr. zlyhanie pri vysokoškolských skúškach, strata stáda sobov, nevera partnera atď.), šťastné chvíle nemôžu byť bezvýznamné (napr. narodenie dieťaťa, prvá láska, úspešný lov atď.). Domáce fotografie dokážu poodhaliť, ako ľudia v ruskej Beringii definujú šťastie, ako je možné šťastie vyjadriť tak, aby presiahlo osobnú skúsenosť a dalo sa zdieľať v komunite a ako meniace

sa okolnosti (spoločenské prostredie, technológie a infraštruktúra) ovplyvňujú pochopenie toho, čo je šťastie. Pozrime sa na hlavné vzory v danej zbierke dát. V popise povahy čukotskej domácej fotografie som spomenula prístup *bricolage*, pričom som sa zamerala na možnosti a obmedzenia technologickej inovácie, ktorá ovplyvňuje estetický kánon. *Bricolage* sa však bezprostredne týka aj výberu tém: jednotlivec sa snaží dodržať importovanú konvenciu, že uchovať obrazovú pamäť treba o významných a/alebo šťastných momentoch. Konvencia však určuje aj to, ktoré momenty sú významné (napr. nástup do prvej triedy základnej školy „*Pervyj zvonok*“, ukončenie strednej školy „*Poslednij zvonok*“, vojenská prisaha a pod., pozri FIII-13) a dokonca nabáda aj na to, aké okamihy sú tie šťastné. Šťastie je tu definované napr. prostredníctvom úspechu jednotlivca (nie zriedka dosiahnutého vďaka spoločenstvu) – cení sa to, ako sa jednotlivec dokázal presadiť. Príkladom sú fotografie z konca osemdesiatych a prvej polovice deväťdesiatych rokov 20. storočia, na ktorých ľudia pózujú s hudobnou technikou (pozri dvojstrana ku kapitole V).

Fotografie zamerané na status v skupine, ako napr. pózovanie „sovietskeho občana“ pred pamätníkom, sochami politických vodcov, večným ohňom alebo vojnovými pomníkmi, sa nachádzajú vo veľkom počte aj v čukotských domácich zbierkach. Snímky pred sochami slávnych spisovateľov alebo maliarov sú už menej časté. Štandard fotografovania prevládajúci v meste v strednom Rusku, napr. čo sa týka žánru turistickej fotografie, je na Čukotke pozmenený preskupením: Socha Puškina je nahradená iným objektom, ktorý sa doma považuje za sociálny marker vyššieho statusu: pri návšteve niektorej z ruských metropolí čukotský rodák pózuje pred budovou dôležitého úradu (alebo pri novinkách „civilizovaného sveta“: t. j. muži sa radi fotografujú pred drahou motorkou, trendovým autom alebo s najnovším modelom pušky v loveckom obchode, ženy – v nových módnych kolekciách v nákupných centrách. K ďalšiemu preskupeniu dochádza v súvislosti s fotografovaním dosiahnutého úspechu. Fotografia sa stáva pamäťou o osobnej pribojnosti,



FIII-19 Michail Pivra s červeným kaviárom a údenou rybou z Čukotky, ktoré mu priviezla mama do Omska © Tatiana Pivra

trofejou podobnou tej loveckej. V regiónoch ďalekého Severu takou trofejou môže byť aj červený melón alebo, naopak, „domáce“ čukotské pochúťky ďaleko pri pobyte od domova (na porovnanie FIII-18 a FIII-19). Melón sa vyskytuje vzácné, jeho dovoz prebieha raz do roka, stojí veľmi veľa a keďže je ho málo, treba mať výborné kontakty a sociálny kapitál, aby ste ho získali pre svoju rodinu (podobne ako „podpultový tovar“ v socialistickom Československu).

Socializmus v ZSSR ako spoločenský experiment sa týkal aj blahobytu ľudí. Experimentovanie so šťastím (Baiburin, Piir, 2009: 221) bolo súčasťou veľkého sociálneho projektu a výsledkom osobného, spoločenského a ideového dizajnu (Balina, Dobrenko, 2009: xvii). Hoci som sa stretla s rôznymi osob-

nými trajektóriami, v zbierke dát možno pozorovať spoločné, ideologicky schválené štandardy šťastia, ktoré štruktúrujú život mojich informátorov. Inštitucionálne kritériá „šťastného života“ sa obmedzujú na priradené kolektívne dobro. Ak štátna ideológia vymedzila množstvo šťastia a stratégie, ako ho dosiahnuť, a súčasne sa vážne trestali tie spôsoby šťastia, ktoré deklarovala ako nesprávne a neprijateľné, znamenalo to, že štandardná cesta, ako byť šťastný, bola povinná (Baiburin, Piir, 2009: 226). Prechod do postsovietskeho obdobia bol poznačený absenciou kontrolného pohľadu štátu, zatiaľ čo zodpovednosť bola presunutá na jednotlivca; teraz je to jedinec, ktorý je výhradne zodpovedný za svoje šťastie. V ruskej Beringii však v deväťdesiatych rokoch na „šťastie“ neboli sily a čas, šlo o prežitie. Nezamestnanosť, nevyplácanie dôchodkov, príspevkov a výplat, výpadok vody, elektriny a uhlia, obmedzené zásobovanie potravinami a šatstvom – to všetko odsúvalo životný projekt šťastia na okraj individuálnych a kolektívnych snáh. Výnimkami sú krátké momenty, v ktorých bolo treba šťastie ukázať, nech sa deje, čo sa deje. Príkladom sú oslavy Nového roku, najmä tzv. „joločky“ – vianočné besiedky pre deti.

Mojím cieľom v tejto časti je poukázať na to, ako sa biografické a inštitucionálne aspekty prelínajú v kolektívnych a individuálnych konceptoch šťastia a ako sa prejavujú obrazmi vo výbere informátorov. V existujúcej psychologickéj literatúre sú vyššie úrovne individualizmu alebo sebestačnosti v skúmaných komunitách spájané s tendenciou k analytizmu vo vizuálnej reprezentácii (Kitayama et al., 2003, Markus, Kitayama, 2003). Inými slovami, prevažujú obrazy orientované na zobrazované subjekty a predmety v kontraste s pozadím či popredím; vo fotografovaní to môžu byť portréty, selfies alebo obrazy vecí v popredí. Naopak, kolektivismus alebo vzájomná závislosť korelujú s perцепčným holizmom, ktorý sa prejavuje v kontextuálnej reprezentácii; vo fotografických obrázkoch je pozadie rovnako dôležité ako popredie (napríklad portréty turistických skupín na turistickom mieste a krajinné snímky). V skutočnosti, ak je skupina osôb a vecí prítomná, zvyk-

ne byť rozložená po celej kompozícii, takže vytvára obrazové pole. Pozriem sa na individualistické a kolektivistické črty v zbierke čukotských fotografií. Najprv sa zameriam na popis fotografií a potom sa obrátim k výkladu obrázkov paralelne s biografickým rozprávaním.

Zobieraná séria fotografií je zoradená podľa jednoduchých vlastností snímok, a to do skupinových portrétov a portrétov jednej osoby. V oboch skupinách sú fotografie, v ktorých sú zobrazení informátori, aj tie fotografie, v ktorých chýbajú. Definícia šťastia prostredníctvom osobnej prítomnosti v obraze prevažuje. Je pravda, že moja inštrukcia pred rozhovorom mohla ľuďom vnuknúť predstavu, že ak majú ukázať „svoj život“ a ako vnímajú „seba“, tak fotografie, ktoré príbeh dopĺňajú, by mali obsahovať aj ich samých. Za výberom informátorov môže byť ale zložitejšia úvaha: „Ak som bol požiadaný prerozprávať príbeh o mojom živote, prečo by som mal z obrazu vynechať seba? Potrebujem dokázať svoje šťastné chvíle života tým, že budem sám na fotografii? Je nutný tento vizuálny dôkaz?“

Výber ukazuje, že na Čukotke ľudia nepovažujú za nutné, aby na fotografiách boli oni sami. Podobný výskum som robila aj s iným materiálom z ďalších 9 regiónov Sibíri³⁶ a tam, naopak, sebareprezentácia prebiehala najmä cez zobrazenie samého seba. Dvaja muži a jedna žena sa rozhodli, že medzi šiestimi fotografiami nebude ani jedna, na ktorej by boli oni sami. Ďalší štyria informátori si vybrali také fotografie, kde sú sami zastúpení na menej než 40 % obrázkov. Vo všetkých týchto výberoch sa informátori rozhodli ukázať svoj život prostredníctvom iného človeka alebo predmetu. Zvyšnú časť fotografií tvoria zobrazenia dvojice či skupiny ľudí. Informátori poukazujú na akýsi všeobecný kolektív; na väčšine týchto snímok sú informátori sami prítomní, aby zdôraznili svoj vzťah s kolektívom (FIII-20). V domácich archívoch sú však aj také skupinové portréty, z ktorých majiteľ vylúčil nejakú z osôb, či už vystrihnutím, začiarknutím a pod., čím dal tiež najavo svoj postoj (FIII-21). Bez ohľadu na to, ako informátor dominuje skupinovému portrétu, či už



FIII-20 Vladimír Anaka s kamarátmi Alexandrom Smirnovom a Sergejom Bezuglovom, 10. 5. 1995 © Alla Kujapa

gestom, veľkosťou (stáva bližšie k objektívu) alebo pózou, je to kolektív, ktorý zdieľa s informátorom časť šťastia. Hoci sa zdá, že jednotlivec a kolektív sú navzájom v protiklade, moje údaje získané prostredníctvom fotoelicitácie podporujú myšlienku, že základná paradigma šťastia v ruskej Beringii nie je o nezávislosti „Ja“ alebo o vzájomnej závislosti medzi „ja“ a kolektívom. Prevláda koncept „Ja-v-kolektíve“. Ak je kolektív generalizovaný, je možno tvrdiť, že ide práve o typ vzťahového, diadického „Ja“, kde tým druhým vo vzťahu je kolektívny subjekt.

Dokonca aj pri portrétnej fotografii si je divák vedomý toho, že ktosi stál za kamerou; zdieľanie momentu sa potom deje ako dialóg počas fotografova-



FIII-21 Zo školského portrétnu bol vylúčený jeden spolužiak a, naopak, uprednostnený iný. Čiernobiela tlač digitálnej snímky © Emma Konkó

nia, a nie ako stretnutie, počas ktorého ‚sme sa spolu fotografovali‘. Niektoré domáce analógové fotografie zobrazujú dokonca rozmazaný palec na okraji – dôkaz prítomnosti (hoci menej zručného) fotografa. Evidentná je prítomnosť iného človeka pri fotografovaní na tých fotografiách, kde sa pohľad fotografujúceho stretne s pohľadom portretovaného. Prejavuje sa najmä na tých snímkach, na ktorých sa subjekt pozerá priamo do fotoaparátu. Evokuje jeden z prvotných zážitkov každodenného života (MacDougall, 1998: 100) a patrí medzi najsilnejšie vizuálne zdroje dialógu: stretnutie zobrazovaného subjektu s niekým, kto sa na neho pozerá vo fyzickej realite – fotografa (proces fotografovania) alebo divák (proces zdieľania a diskusie o fotografiách). Napriek tomu, že fotografické portréty môžu prezrádzať veľmi intímne stránky

ich majiteľa či majiteľky, ich skryté pocity a túžby, zobrazujú aj skúsenosti dialógu s niekým iným vo fyzickom (kto ma fotografuje?) alebo mentálnom priestore (kto sa bude pozeráť na tieto fotografie mňa?).

Teraz sa pozrime podrobnejšie na tieto fotografie v kontexte príbehov, ktoré vyvolali alebo podporili. Sémanticky sa šťastie „Ja-v-kolektíve“ prejavuje obrazmi dvoch kľúčových sociálnych inštitúcií, rodiny a práce. Podobný režim možno vysledovať aj v príbehoch miestnych informátorov o pocitoch domova. Naopak, šťastie chápané ako osobné úsilie prepletené sériou transformácií a prehodnotením vlastnej integrity sa prejavuje portrétmi seba a referenčných osôb.

V sovietskej ideológii bola paradigma šťastia dvojaká: na jednej strane je to univerzálne, nadľudské šťastie sovietskeho občana, ktoré okrem iného charakterizuje poctivosť, pracovná etika a uznanie sovietskej krajiny a na druhej strane je to šťastie v osobnom živote (rus. *ščastie v ličnoj žizni*) – termín sa rozšíril za čias Leonida Brežneva (Baiburin, Piir, 2009: 223). Bezprostredné blaho by mohlo byť odložené neskôr, a preto bolo šťastie spojené s obeťou a bojom. Seberealizácia sovietskych občanov sa uskutočnila prácou, ktorá sa chápe ako morálny skutok. Práca bola považovaná za časť dobra a bola daná na spoločný prospech komunity. Morálna spokojnosť je kritériom spomenutým informátormi, ktorých kariéra sa začala v sovietskych časoch. Či už ide o povolanie učiteľa, vedca, vodiča autobusu, účtovníka v kolchoze alebo pastiera sobov, moji informátori definujú prácu prostredníctvom kategórie nadšenia. Retrospektívne rozprávania umožňujú odhaliť niektoré kategórie, ktoré sa pravdepodobne nevyskytli počas sovietskeho obdobia: informátori naznačujú, že schopnosť vykonávať určité povolanie nezávisí len od inštitucionálneho kontextu alebo osobného úsilia, ale zahŕňa aj iracionálnu kategóriu spájajúcu osud, bohatstvo alebo dar (v zmysle „darovaného Bohom“ – rus. „*ot Boga*“). Obrazy, ktoré vyvolávajú príbehy o práci, sú obmedzené na niekoľko typov: kolektívny portrét s kolegami (kolektívom), portrét v uni-

forme alebo pracovnom kroji a na pracovisku, napr. škola, les, kolchoz (status a príslušnosť) a slávnostné odovzdávanie cien (symbolická odmena).

Okrem toho ženy majú tendenciu hovoriť o svojej profesionálnej kariére spolu s obrazmi svojej rodiny alebo detí; obraz ženy, ktorá by mohla byť všetko, vynikajúci pracovník a pravý občan, milujúca manželka a starostlivá matka je považovaná za vzor dosiahnutý obeťou. Tie ženy, ktoré si myslia, že nevyzerajú dobre, majú pocit, ako keby zlyhali; ich osobné kritériá sa tak prelínajú s inštitucionálnym rámcom a neuvedomujú si, že „ich“ koncept šťastia bol v skutočnosti inštitucionálny. Sebareflexia sa však deje v popise spoločenských zmien v deväťdesiatych rokoch minulého storočia. Informátori tu dávajú do kontrastu osobnú zodpovednosť skutočného sovietskeho občana s paternalizmom – ako falošné chápanie kolektívnej zodpovednosti za iných jednotlivcov.

Bez ohľadu na vek všetci moji informátori majú tendenciu prejavovať sa prostredníctvom sociálnych inštitúcií previazaných v ich individuálnych životopisoch. Takéto obrazy ukazujú konvenčné iniciácie, ktoré sú vlastné sovietskej a postsovietskej dobe. Jednotlivé inštitúcie označujú prelomové body v chronológii života ľudí: registrácia novorodenca na matrike (*ZAGS – Orgány zápisu aktov občianskeho stavu*), materská škola (štandardizovaný, oficiálny individuálny alebo skupinový portrét), škola (portréty tried, fotografie posledného dňa školskej dochádzky – *Poslednij zvonok* a stužková – *Ižpusknoj*), univerzita, vojenská služba, pracovné kolektívy (vrátane sovietskeho kolchozu, učiteľov, pastierov sobov). Zatiaľ čo väčšina obrázkov je štandardizovaná a vyrobená profesionálnym fotografom, obrázky školy a univerzity obsahujú spontánne snímky. Každodenný život v takýchto inštitúciách však nie je dostatočne vykreslený. Počet takýchto obrázkov sa v nasledujúcich rokoch môže zvyšovať s technologickým rozvojom zabudovaných kamier v mobilných telefónoch.

Pocit miesta je trvalo (opakovane) potvrdený pohyb. Ten vytvára osobné „topografie“ a obrazy a príbehy, ktoré sa hromadia v zásobe „priestorových fantázií“ (angl. *spatial imaginaries*). Ako preukazuje výber fotografií, informátori vyjadrujú svoje životopisy prepojené nielen s nevyhnutnými stretnutiami a „rozhodujúcimi momentmi“ (Cartier-Bresson, 1952), na ktoré nemožno zabúdať, ale určite aj so zmysluplnými miestami (napr. rodisko či pôvodné miesto osídlenia rodu, tzv. rodové miesto). Obrazy, ktoré dokumentujú pohyb ľudí (alebo obydlií) vrátane takého všadeprítomného žánru ako turistické fotografie, si zaslúžia samostatnú knihu (FIII-22). Tu sa obmedzujem na aspekty, ktoré považujem za najdôležitejšie vo vzťahu k šťastiu.



FIII-22 Talaja – spomienková pohľadnica z pobytu v kúpeľoch, miesta, kam odborová organizácia za socializmu často posielala čukotských zamestnancov © Rinat Uchsuvun, neznámy autor

Krajinárska fotografia je súčasťou výberu informátorov, hoci treba povedať, že prevládajú scenérie, kde je zobrazený aj človek či skupina ľudí. Fotografia krajiny ako žánr je teda veľmi minoritná. Je to prekvapujúce z toho hľadiska, že miestni obyvatelia pripisujú miestu – najmä tundre a moru – osobitú povahu. V kontexte animizmu je pre nich samostatným subjektom so svojou energiou. Opakovane som sa stretla s fotografiami informátorov, ktorí sa spájali s prírodou tým, že objímali strom alebo si ľhali na zem. Miesto je v moci duchov, ktorých si treba neustále udobrovať „křmením“ (pozri kapitola IV). Miestni ľudia veria, že hoci aj vstup na územie iného rodu musia dovoliť duchovia tohto miesta. Význam miesta ľudia vysvetľujú pomocou jeho charakteristických črt: komunikácia s duchmi, domov predkov, spomienky na minulosť, odpočinok od okolitého sveta (od života v dedine), čas pre potechu vlastnej duše a priehršť zmyslových zážitkov (najmä vizuálnych, heptických a čuchových v letnej tundre). Pre týchto informátorov sa miesto považuje za meta-termín pre šťastný život.

Fotografie inšpirovali informátorov rozpovedať aj zložité príbehy o pocite domova a význame „vzdialeného tu“ (angl. *distant hereness*, Kirshenblatt-Gimblett, 1998). V rozprávani miestnych informátorov je to domov, kde je možný dialóg so sebou. Dôvodom je to, že osobnosť sa nedá dosiahnuť bez zohľadnenia systému príbuzenstva, spoločenských väzieb, prostredia a kozmológie, ktoré preniknú do každého človeka. Všetky tieto prvky sú nabité emocionálnou energiou. V skutočnosti ľudia, zvieratá a duchovia existujú ako nekonečné mimetické vzájomné zdvojenia (Willerslev, 2007). Vo väčšine sibírskych kozmológií ľudia majú svoje individuálne telá a duše, t. j. ich jednotlivé „Ja“. Zároveň sú v nich prostredníctvom mena zastúpení predkovia, ktorí sa v nich „vrátili“ (Willerslev, 2007, Nuttall, 1992, Panáková, 2014).

Je zrejmé, že hlavná časť domácej fotografie je venovaná rodine. Hlavným účelom domácich médií je zobraziť rodinu a zabezpečiť dôkaz o „šťastnej skupine ľudí“. Vo výbere mojich informátorov sú väčšinou rodinné stretnu-

tia (narodeniny alebo Silvester), voľný čas (cestovanie, koničky) a portréty rodiny vyhotovené v profesionálnom fotoateliéri. Cieľom je ukázať niektoré zvláštnosti, ktoré sú pre skúmaný región charakteristické, a zistiť, ako rodina v ruskej Beringii zažíva svoje šťastie.

Fotografie sa zdajú byť dôležitou súčasťou vzťahov ľudí s niektorými inými ľuďmi. Ženy, ktoré sa o to nepokúšajú, začnú rýchlo rozprávať o svojich deťoch. Niektorí si vyberajú portréty seba so svojimi deťmi. Väčšina matiek však vyberá snímky svojich detí osamote alebo s inými osobami, napr. so starými rodičmi. Rozdiel medzi obrazmi matky s dieťaťom a obrazmi detí osamote môže byť podstatný. V prvom prípade informátorka deklaruje: „Toto sme my spoločne.“ Zdôrazňuje blahobyt ako kolektívne úsilie. V druhom výbere rezonuje iný význam: „Pozrite, toto je moje dieťa!“; šťastie sa zdá byť externalizované. Informátor uprednostňuje skôr dávať než zdieľať: „Som rada, že môj syn je so svojimi priateľmi a spolu si užívajú.“

Zo sociálneho hľadiska sa žena stále najviac cení, ak naplní rolu matky a „ochrankyne rodinného krbu“ (rus. *chranitel'nica domašnego očaga*). Ženy si veľmi dobre uvedomujú toto spoločenské očakávanie. Nemusia mýtu ani veriť, aby sa snažili ho uskutočniť. V tomto zmysle je možné fotografie detí osamote interpretovať aj takto: „Najprv deti, potom ja.“ Táto pozícia nie je v Rusku zriedkavá, hoci nemusí nutne znamenať materinskú oddanosť. Mnoho žien vychádza práve z pohnútok dosiahnutia osobnej sociálnej mobility, alebo aspoň uznania v referenčnej skupine. Rozšírenou po celom Rusku je životná stratégia „porodiť dieťa pre seba“ (rus. *rodiť dla sebja*) bez plánovania založenia úplnej rodiny alebo bez toho, aby žena očakávala, že muž bude oporou pre ich spoločné dieťa. Samozrejme, že z hľadiska ekonomického si tak žena pohorší, ale na symbolickom kapitále získa. Rozvedené alebo opustené ženy môžu v naratívoch len krátko spomenúť rozchod s partnerom a nikdy sa k nemu vo svojom príbehu viac nevracajú. Aj v prípade, že si založili úplnú rodinu, obmedzujú svoje šťastie na naplnenie blahobytu svojich detí

alebo vnúčať; vysvetľujú kategóriu „rodinného šťastia“ z hľadiska detí a majú tendenciu prehliadať kategóriu „osobného šťastia“ v striktnom zmysle seba.

Pri sebaaprezentácii muži taktiež vyberajú snímky s rodinou; rozdiel v porovnaní s výberom žien tu však je: muži radi vidia rodinu *spolu*, pospolito. Stretli sme sa s niekoľkými prípadmi, keď informátor vyfotografoval rodinu sám. Zakaždým chcel byť spolu s rodinou na fotografii, a preto použil samospúšť. Väčšina vybraných obrázkov zobrazuje rodinu okolo slávnostného stola. Prosperita a úplnosť sú základnými charakteristikami šťastnej rodiny podľa mužov. Muži dávajú prednosť obrazom úplnej rodiny, aj keď skutočná rodina prestala existovať (odlúčenie, rozvod atď.). Zatiaľ čo ženy sa rozhodli, že nebudú udržiavať „rozbité“ rodiny, a to ani prostredníctvom príbehu či fotografie, a zameriavajú sa na deti, muži zachovávajú pojem integrity, alebo jej ilúziu. Zároveň však muži kultivujú obraz ďalšej dôležitej skupiny – ich mužských priateľov a rovesníkov (ktorých poznajú z vojenskej služby, pracoviska alebo nejakej voľnočasovej aktivity). Títo muži sú pre nich neraz náhradnou rodinou.

V nadväznosti na predmet rodiny existuje niekoľko obrázkov, ktoré zobrazujú páry. Ženy aj muži v rovnakom rozsahu prejavili svoju afiliáciu so svojimi partnermi. Počet takýchto obrázkov je v porovnaní s inými rodinnými obrázkami nízky. V prípade obrazov zobrazujúcich zoznamovacie, svadobné alebo manželské páry je číslo ešte nižšie. Napriek tomu, že stratégie hľadania partnera sú formulované v príbehoch informátorov, vizuálne sa zdá, že táto otázka je zanedbateľná. Je spravodlivé predpokladať, že ženy aj muži radšej vyberajú rodinnú fotografiu vždy s deťmi. Inak povedané, vizuálne zastúpenie rodiny predpokladá prítomnosť potomstva, pravdepodobne ako znak kontinuity.

Podstatná časť rodinných fotografií je venovaná stolovaniu a hodovaniu (rus. *zastol'je*) (FIII-23) alebo piknikom v prírode. Slávnostné pasové fotografie



FIII-23 Pri zakladaní fotografií do albumu vznikla zaujímavá asociácia: zber „morských zemiakov“, lokálnej pochúťky, a portrét otca s dcérou za prestretým stolom s (naopak) „ruským“ jedlom

© Dmitrij Sigunylík,
neznámy autor

alebo fotografie oficiálnych zhromaždení (prejavy, slávnostné odovzdávanie cien) kontrastujú s týmito fotografiami sviatkov a voľného času, ako keby „šťastné“ chvíle (alebo skôr chvíle osobného, súkromného šťastia) sa diali počas víkendu, nie v pracovné dni. V skutočnosti v sovietskych časoch každá oficiálna oslava mala pokračovanie v súkromnom priestore, v rodinnom

kruhu, medzi kolegami alebo priateľmi. Dokonca aj dnes sa v Novom Čapline oslavuje „Deň domorodého obyvateľa“, pričom oslava má dve časti: oficiálny program v Dome kultúry alebo na scéne pod holým nebom, podporovaný okresnou správou a neoficiálny – v rodinnom kruhu. Na fotografiách sviatkov môžeme pozorovať dve charakteristické črty šťastia, ktoré sú pre mojich informátorov významné: pohodlie domova i kolektivity v jedinečnom mimoriadnom okamihu. Predmet, ktorý tieto dva prvky prepája, je nástenný koberec (pozri kapitola V).

Výber fotografií obsahuje aj portréty samotných informátorov a infomátoriek. Portrétna fotografia je pritom vyhotovená v rôznych žánroch a formách (napr. FIII-24, koláž rôznych portretovaných osôb). Napriek rôznym zastúpeniam vo vekových skupinách, distribúcia ukazuje, že informátori mladší ako 30 rokov si vyberajú najväčší počet svojich portrétov. V tomto výskume je samotný výber fotografií predmetom bádania – čo, ako a prečo si človek vyberá (alebo, naopak, vynecháva, ignoruje, zamlčuje) je rovnako dôležité pre chápanie sebapoňatia. Moja prítomnosť ako výskumníčky-cudzinky vnukla informátorovi/ke ďalšie významy, ktoré ho/ju ovplyvnili pri výbere. Aký je informátor/ka, ktorý sa pozerá na obraz seba samého? Ako chce byť videný? Bachtinova koncepcia zrkadla ([1929] 1994) pripomína tento proces reflexie a výberu. Nie je to ja, čo sa dá vidieť na obrázku; je to osoba (vzhľad osoby, maska), ktorá má byť ukázaná ostatným. Voľba je nevyhnutne sprevádzaná očakávanými reakciami iných na túto tvár, ako aj vlastnou reakciou na reakciu iných (Bachtin, [1929] 1994). Vzhľadom na to, že samotný fotografický obraz je vytvorený ako výber z tisícov možných záberov, vybrať si reprezentatívny portrét seba môže byť nepríjemnou úlohou. Pohnútky k výberu, ako aj argumenty pre toto rozhodnutie majú tendenciu sa líšiť.

V zbierke celkom chýba autoportrét, či už nasnímaný pomocou časovača a samospúšte alebo formou *selfie*. V roku 2010 a 2014, keď som zbierala dáta k fotoelicitácii, bolo v miestnych dedinách aj fotografovanie selfičiek na mo-

FIII-24 Na jednej strane albumu sú nalepené fotografie z preukazov totožnosti viacerých príbuzných. Často ide o jediné dostupné portréty
© Luda Arat



bil rozšírené. Moji informátori ale takéto snímky do výberu nezaradili. Medzi portrétmi seba sú najmä fotografie na preukaz vyhotovené v ateliéri alebo domáce snímky: pred pamätníkom, doma (na pohovke, pred televízorom), s obľúbeným predmetom (auto, jedlo, domáce zviera, počítač) a uprostred nejakej činnosti (napríklad práca na projekte, záľuby alebo šport, oslavy,

cestovanie, lov). Toto sú fotografie na pamiatku (rus. *na pamiat*). Niekoľko informátoriek hovorilo aj o tom, ako sa stretávajú s priateľkami, vyobliekajú sa a fotografujú sa navzájom. Imitujú postupy v oblasti módy a médií, najmä ženských časopisov.

Na rozdiel od starších informátorov mladí ľudia hovoria o vedomom fotografovaní čisto pre seba. Fotografovanie im umožňuje reflexívny proces formovania seba, a to zaznamenávaním momentov života, ako aj priestorom na vymedzenie seba od ostatných. Fotografia poskytuje tiež možnosť, ako pozorovať vlastné ja. Aj keď sú fotografie hoci len z jedného obdobia ich života, informátori môžu jasne poukázať na to, čo dosiahli. Význam života, ktorý považujú za kľúčový prvok sebarealizácie, je „robiť veci pre seba“. Samotný pokrok sa im zdá významný: „Moje úspechy sú tým, kým som“: vzdelanie, schopnosť cestovať a uspokojenie materiálnych potrieb sú pre nich spoločnými ukazovateľmi blahobytu a pocitu šťastia.

Vizuálna analýza portrétov jasne nepotvrdzuje posun k individualizácii a nezávislosti tak, ako to naznačuje kvalitatívna analýza naratívov. Isté však je, že formy sebareprezentácie sú čoraz viac zamerané na seba. Dôkazom rastúceho zamerania sa na predmet na úkor kontextuálnej citlivosti by mohla byť narastajúca veľkosť zobrazenej tváre v pomere k celkovej veľkosti obrázka s pribúdajúcim rokom vzniku fotografie. Medzi zozbieranými dátami sa takáto tendencia jednoznačne nepreukázala. Napriek tomu, existuje niekoľko skutočností, ktoré naznačujú, že fotografie zo súčasnosti (nezávisle od toho, kým boli vybrané, či tridsiatnikom či šesťdesiatnikom) prejavujú istú mieru individualizácie: vysoké percento portrétov seba pri výbere fotografií; v skupine portrétov, medzi ktoré patrí aj informátor/ka, najväčšia tvár (väčšinou tvár informátora) je v priemere väčšia ako tvár v portrétoch, ktoré nezahŕňajú informátora; tvár zobrazeného informátora je v priemere väčšia ako tvár inej osoby (osôb) v skupine portrétov; pozícia informátora v skupinových portrétoch je väčšinou dominantná a ústredná.

Tieto estetické znaky fotografií dopĺňajú príbehy nedávnej doby založené na osobnom úsilí o šťastie. Koncept, že individuálne šťastie je časťou kolektívneho bohatstva, ktorého zásoba je obmedzená, sa zdá byť ohrozený hedonistickým prístupom k životu. Podobne sovietska myšlienka odloženého blahobytu spochybňuje prístup „tu a teraz“. Osobné šťastie môže prekviatať bok po boku s kolektívom; nemusí nevyhnutne čerpať z kolektívu a na jeho účet.

Môj výskum ukazuje, že rodinné fotografie dokážu priblížiť spôsoby, ako moderné inštitúcie ovplyvňujú subjektívnu reflexiu o životnej skúsenosti. Nie je náhoda, že vizuálne technológie ako napr. fotografia sa rozvíjali bok po boku s modernými inštitúciami (Grimshaw, 2001). Rolu, ktorú fotografia na seba vzala, konkrétne dokumentovať osobnú skúsenosť, ma privádza na myšlienku, že biografické udalosti by sa mali vnímať nielen ako investície a presuny v sociálnom poli, ako navrhuje Bourdieu ([1986] 2000), ale ako „rozhodujúce okamihy“ (Cartier-Bresson, 1952) – chuchvalce spomienok, svedectiev a významov reflektované prostredníctvom fotografie. Či už ako usporiadané série, ktoré sa odvíjajú ako lineárny životný príbeh, alebo ako poprehadzované koláže náhodných tvrdení, fotografie samotné sú „rozhodujúcimi okamihmi“. *Punctum*, subjektívny korelát fotografickej snímky (Barthes, 1981), je možné vnímať aj vtedy, keď fotografia viac nestváranie pôvodný *sujet* (napr. po poškodení farebnej tonality alebo lakovaného povrchu): to „rozhodujúce“ z okamihu tak siaha za hranice základnej vizuálnej sémantiky. Práve konotatívny rozmer fotografie umožňuje tak trochu experimentálnu a isto aj reflektívnu diskusiu o vlastnom živote.

Ukazuje sa, že aj keď príbehy za použitia obrazového stimulu môžu byť rôznorodé z hľadiska emocionálneho zaťaženia, ľudia majú tendenciu skrz obrazy ukazovať lepšie (krajšie, príjemnejšie a harmonickejšie) fragmenty svojich životov. Fotografické rámovanie extrahuje historické prostredie z vlastného kontextu a transformuje ho do prechodného momentu jednotlivých príbehov. Vnímanie „starých dobrých časov“ sa však líši. Rovnako tak

stratégie, ako dosiahnuť šťastie a ako ho znovu privolať, keď sa pominulo. Ako Gordon Mathews a Carolina Izquierdová píše: „Neexistuje jednoznačne jediné úsilie o šťastie, skôr existuje viac záujmov o šťastie“ (Mathews a Izquierdo, 2009: 1).

Poznámky

- 28 V prípade všeobecných pojmov či záverov týkajúcich sa práce s informátormi používam mužský rod. Ak ide o konkrétny prípad, udávam rod užitím slov informátor a informátorka.
- 29 Na Čukotke čerpanie dovolenky súvisí s príspevkom na oddych (*otpusknyje*). Človek si môže vziať voľno raz za rok a menej peňazí alebo, ak chce cestovať mimo polostrov, ide radšej raz za dva roky a s väčším množstvom peňazí.
- 30 Podobne sa mobilné telefóny objavili na Sibíri oveľa skôr ako vysielacie a operátori.

- 31 Tu sa opieram aj o porovnanie s domácou fotografiou, s ktorou som sa stretla v iných regiónoch Ruska (Petrohrad, Moskva, Jekaterinburg, Jamal).
- 32 Podrobný popis metodiky pozri: Panáková, Jaroslava (2019). Something like Happiness: Home Photography in the Inquiry of Lifestyles. In: Habeck, J. O. (ed.) *Lifestyle in Siberia and the Russian North*. Cambridge: Open Book Publishers, 191 – 255.
- 33 V teréne som sa pýtala po rusky a veta znela takto: „Пожалуйста, выберите шесть фотографий из Вашей коллекции, которые больше всего представляют Вас самих на протяжении Вашей жизни.“
- 34 Za lingvistický komentár ďakujem Nikolajovi Vachtinovi z Európskej univerzity v Petrohrade (emailová komunikácia z 3. 5. 2014).
- 35 Za lingvistický komentár ďakujem Zosii Penetegini Ture z Inštitútu národov Severu, Štátnej pedagogickej univerzity A. I. Gercena v Petrohrade (chat z 18. 5. 2020).
- 36 Projekt Podmienky a obmedzenia plurality životných štýlov na Sibíri – *Conditions and Limitations of Lifestyle Plurality in Siberia*, vedený Joachimom Ottom Habeckom v rokoch 2008 – 2012 v Inštitúte Maxa Plancka pre sociálnu antropológiu v Halle, Nemecko.

IV. Fotografický život po živote

Fotografie neviditelných
Neviditelné fotografie



IV. FOTOGRAFICKÝ ŽIVOT PO ŽIVOTE*

V tejto kapitole sa budem venovať sociálnemu životu fotografie po živote ľudí, ktorým patrila a/alebo ktorých predmetňovala – náhrobným portrétom zosnulých príbuzných. Vychádzam z toho, že fotografia je v ruskej Beringii cudzím kultúrnym prvkom sovietskej modernizácie. V predchádzajúcej časti som sa venovala otázke, ako miestni ľudia fotografiu prijali do do svojho životného úsilia o šťastie. Tu si kladiem otázku, akým spôsobom (a či vôbec) vstúpila fotografia do miestneho rituálneho komplexu spomínania³⁷ a či ho tak pozmenila. Predpokladám, že podstata akéhokoľvek rituálu sa viaže na kolektív a je od neho závislá. Preto premeny súvisiace s rituálnym komplexom spomínania či s náhrobnou fotografiou nebudú prebiehať tak, ako pri sovietskej domácej fotografii (kapitola III.), alebo domácnosti (kapitola V.), t. z. v nezávislom či diadickom móde. Ak by sa transformoval základ rituálneho komplexu, bolo by otázne, či stále ide o daný rituál. Napriek tomu fotografia môže vždy ovplyvniť to, ako sa v danom spoločenstve uchováva a reprodukuje pamäť o predkovi, či má zosnulý človek stále vplyv a autoritu medzi živými, ako sa prevádzajú určité praktiky, ako ľudia chápu smrť a pod.

Použijem dva náhľady na to, ako sa fotografovanie podieľa na živote komunity: spoločenský život fotografie a spoločenské využitie fotografie.

* Táto kapitola sa zakladá na týchto mojich uverejnených štúdiách: Panáková, Jaroslava (2014). The Grave Portraits and Ancestralization of the Dead (The Case of New Chaplino). *Slovak Ethnology*, 62 (4): 505 – 521.
Panáková, Jaroslava (2018). Fotografia kak sredstvo proživaniia skorbi (Providenskij rajon, Čukotka). *Kunstkamera*, 2: 201 – 208.

Prvé hľadisko vychádza zo skutočnosti, že fotografia môže mať svoj vlastný život, paralelný so spoločenským životom, v ktorom je zakotvená; pokiaľ zostane ponechaná sama osebe, neudržiavaná, buď na cintoríne, alebo v rámečku v dome, mení sa pod vplyvom spoločenských aj prírodných síl: zničí sa, zvetrá, vybledne, popraská a pod. Pokiaľ sa archivuje vo vhodných podmienkach, môže vstúpiť do života ľudí, ktorí sú na nej vyobrazení, alebo si dokážu spomenúť, ako a prečo vznikla, kto je na nej vyobrazený a aký má význam. V tomto kontexte budem hovoriť o živote fotografie po smrti zobrazeného subjektu a o tom, ako po smrti majiteľa fotografia získava nový život.

Z druhého hľadiska sa stredobodom pozornosti stáva vedomé konanie ľudí vo vzťahu k ich fotografiám. Fotografia sa môže stať predmetom, okolo ktorého ľudia sústreďujú svoje praktiky alebo dokonca vyvíjajú nové. Môže sa stať dokonca jediným účelom praktiky (pozri napr. Bourdieu et al., [1965] 2003, ktorí popisujú posun od fotografovania cestovateľských zážitkov k cestovaniu výlučne kvôli fotografovaniu). V tejto kapitole sa sústreďujem na spôsoby, akými sa vyberá fotografický portrét zosnulého, aký je jeho pôvod a ako je prezentovaný na hrobe. Fotografovanie je navyše vhodné pre paralelne významné náboženské presvedčenie a praktiky, vrátane spomínania a ancestralizácie.

Mojím zámerom nie je len ukázať, ako sú zosnulí vizuálne zastúpení, ale ako sa tieto obrazy zosnulých integrujú do existujúceho ponímania smrti a pamäte. Táto štúdia čerpá aj z nedávneho posunu v antropológii smrti, kedy sa pozornosť z pohrebného, smútočného rituálu presunula na iné spoločenské praktiky spojené s umieraním (cf. Rosaldo, 1989, Taylor, 1993, Delaplace, 2008). Cieľom je dokázať, že hoci sociálne využitie fotografie (Bourdieu et al., [1965] 2003) pri Beringovom prielive vzniklo v sovietskej praxi, miestni obyvatelia dokázali vymyslieť svoje vlastné spôsoby využitia fotografie a zaradiť ich do zbierky špecifických miestnych praktík spomienkových

a pohrebných obradov. Zmienim dva: 1) rituálny súbor kŕmenia duchov(jup. *ag,k,ysag,tuk*; ďalšie odvodené slovo je *aghqesiaghtughaqut* (AT), čo znamená „idú ,tam“ , teda chystajú sa kŕmiť duchov); 2) viera v návrat zosnulých predkov, stelesnená v mene novorodenca.

Život fotografií sa navyše neobmedzuje len na použitie alebo účel, ktorý pre nich ľudia vynášli: vizuálne dekorovanie hrobu, ktoré sa zameriava na spomienku na predkov (lokálny animizmus) tzv. „príjemným“, „zveľaďujúcim“ spôsobom (ruský vplyv), stráca svoje farby, formy a tvary, až sa stáva neprítomným. Takéto neexistujúce obrázky akoby posilňovali vieru, že predkovia nie sú viditeľní, ale sú všadeprítomní (lokálny animizmus).

Vo všeobecnejšej rovine môžem preukázať, že dovoz určitého vizuálneho žánru môže byť rozhodujúci pre spôsob, akým pretrvávajú existujúce sociálne a náboženské javy a ako možno tento fenomén antropológicky uchopiť. Tvrdím, že napriek prepojeniu už existujúcich postupov a novoprijatých médií zostáva medzi nimi značný rozdiel. Vizuálna pamäť, na rozdiel od geografickej, je veľmi časovo obmedzená. Fotografovanie v ruskej Beringii teda nepatrí v kontexte miestnych kultúrnych modelov medzi tie najúčinnéjšie spôsoby, ako si pripomínať zosnulého, nemení obvyklé spôsoby pripomenuťia, ale skôr ich dopĺňa.

Skúmanie náhrobných portrétov som uskutočnila najmä počas expedícií v rokoch 2010, 2011 a 2014. Spojila som niekoľko metód: 1) participatívne pozorovanie praktík spomínania (troch súvisiacich s každoročnou spomienkou na zosnulých príbuzných, jednej s pohrebom a mnoho ďalších súvisiacich s každodenným životom, prácou v tundre alebo lovom), 2) analýzu fotografií (vrátane portrétov používaných na náhrobných stĺpoch), 3) pozorovanie vizuálnych charakteristík priestoru cintorína³⁸ – pričom cintorín Nového Čapli-
na³⁹ (FIV-1) som podrobne dokumentovala v lete 2010 a 2014, takže v texte predstavím aj posun v zobrazovaní (vyblednutie fotografií, výmena plexiskla



FIV-1 Pohľad na cintorín v Novom Čapline, 2010 © Jaroslava Panáková

za email a pod.), ktorý v tomto čase nastal, 4) analýzu tých častí domácností, kde sa obrad kŕmenia predkov uskutočňuje, 5) genealogickú metódu (asi 2 090 položiek). Podobne ako pri fotoelicitácii (pozri kapitola III.), aj tu je dôležitá súbežná práca s naratívom a obrazom. Okrem krížového testovania údajov rôzneho pôvodu a charakteristík (vizuálny, textový, ústny, genealogický, pozorovací) je jedným z hlavných cieľov analýzy pochopenie sociálnej reality získanej prostredníctvom obrazov (Belting, 2001: 15; Mitchell, 1994; Rose, 2007).

Fotografie neviditeľných

Fotografie náhrobkov sú konkrétnym príkladom sovietskeho importu. Už nejde len o fotografiu ako médium, ale ako konkrétny žáner náhrobnej fotografie. Tá bola miestnymi ľuďmi prijatá tak, že sa bezprostredne začlenila aj do existujúceho systému viery. Pozrime sa najskôr na vyobrazenia a potom na spôsob, ako sú fotografie spojené so spomienkovými obradmi.

V rámci skúmaných 326 hrobov na novočaplinskom cintoríne (jeden starší hrob nebol prikrytý náhrobkom) bolo v čase môjho terénneho výskumu 128 identifikovateľných náhrobných fotografií. Okrem toho existuje 52 pozostatkov bývalých fotografií umiestnených na náhrobných kameňoch – zničené plexisklo alebo rámček. Inými slovami, viac než na polovici náhrobkov visí fotografia. Takáto prítomnosť vyobrazení je pomerne neobvyklá. Veď lokálny animizmus obmedzuje vyobrazenie zosnulých. (Čukčovia používajú drevené bábičky, niekedy odeté v kúskoch handričiek, a kamienky, Eskimáci Jupik len kamienky. V oboch prípadoch však nejde ani tak o zobrazenie, ako o zastúpenie mŕtveho.) Tabu je spojené s interpretáciou fotoportrétu ako ikonického zobrazenia – doslova ako substitúcie zosnulého: mŕtvi (t. j. ich fotografie), ktoré sa dívajú priamo na návštevníkov cintorína, môžu ohroziť ľudský život. Inými slovami, pohľad mŕtvych môže poškodiť živých.

Tabu fotografického zobrazovania zosnulých na cintoríne nebolo porušené hneď po vybudovaní dediny, ale až o pár rokov neskôr, po úmrtí prvých obyvateľov nového miesta. Rok, v ktorom tieto osoby zomreli a boli pochované, predstavuje referenčný bod, hoci je evidentné, že fotografie na náhrobkoch pochádzajú z iného životného obdobia zosnulých a náhrobok sám osebe mohol byť niekoľkokrát po pohrebe renovovaný⁴⁰. Niektoré dáta už nie sú dohľadateľné. Aj keď vznik najstaršieho náhrobku na novočaplinskom cintoríne a datuje k vzniku dediny, nie sú na ňom identifikovateľné tabuľky. Najstarší hrob s čitateľnými tabuľkami je z roku 1962 (Kaitu 1915 – 6. 5. 1962). Je to

drevený stĺp s vyrezávanou tabuľkou, so stopami po fotografickom rámčeku, avšak bez fotografie. Druhý najstarší hrob s dochovanou fotografiou je z roku 1966 (Nutanaun Galina Alexandrovna 1939 – 1966). V tomto prípade je to fotografia pasového formátu a podľa slov informátora pochádza asi z roku 1965. Takže fotografia mladej matky, krátko pred jej tragickou smrťou, bola uprednostnená pred inými fotografiami v domácom archíve. Kovový náhrobok s ozdobnou tabuľkou a farebnou smaltovanou fotografiou bol vyrobený začiatkom roku 2000, keď pochovávali iného príbuzného. Vtedy dala rodina zrenovovať hneď niekoľko hrobov (Uvoka zomrel v roku 1974, Elvira v roku 1988, Alexandr v roku 2003).

Ďalšia príbuzná Uvoka Ludmila A. zomrela v roku 2011, jej hrob bol najprv obyčajný stĺp s tabuľkou, kým nedorazil prepracovanejší náhrobok objednaný v meste mimo polostrov. Na všetkých hroboch z konca šesťdesiatych rokov 20. storočia sú viditeľné známky fotografických rámčekov alebo obnovy fotografií. Napríklad Tygilikov hrob z roku 1967 má rámček a hrob Polutornikova, ktorý tragicky zahynul v roku 1969, je pripomenutý čiernobiely smaltovanou fotografiou. Napriek faktu, že niektorí z miestnych sa stále odvolávajú na tabu zobrazenia zosnulých na ich hroboch, po roku 2010 bol zaznamenaný zvýšený výskyt náhrobných fotografií.

Medzi rokmi 2011 a 2014 bolo na niektorých náhrobkoch s chýbajúcou alebo poškodenou fotografiou obnovené vyzdobenie (FIV-2.1, 2.2). Päť fotografií za plexisklom bolo nahradených smaltom, t. j. odolnejším a drahším materiálom dovezeným z mesta. Pribudli dva drahé vytesané mramorové náhrobky. Podľa mojich pozorovaní tento typ náhrobku môže predstavovať sociálny ukazovateľ zlepšujúceho sa socioekonomického štatútu niektorých rodín. Napodobujú tým zvyky prisťahovalcov (etnických Rusov, Ukrajincov či Moldavanov, napr. tých, čie hroby prevažujú v oblastných centrách, ako je Providenija, a v hlavnom meste okruhu, v Anadyre). Fotografia je v tomto prípade súčasťou bohatej vizuálnej výzdoby hrobu (ďalšími prvkami je



FIV-2.1, FIV-2.2 Rozdiel medzi rokmi 2010 a 2014: Fotografia Mariny Sigunylik v plexiskle vymenili za trvácnejší smalt, Nové Čaplino © Jaroslava Panáková.

samotný materiál náhrobku, nápis, reliéf na náhrobku a pod.). Je určená na verejnú prezentáciu. Adresátom, recipientom vizuálnej správy je širšia verejnosť, najmä však príbuzní a susedia pozostalých. V danom kontexte má väčší význam pre živých, ako pre mŕtvych.

Prienik nových technológií do dekorovania hrobov je minimálny. Je pomerne neobvyklé upravovať fotografie (koláž, vizuálne efekty atď.) určené na náhrobok. Jediná prevládajúca vizuálna úprava je kolorovanie čiernobielych portrétov. Takúto úpravu ponúkajú aj profesionálne predajne ako jednu z možných služieb pri výrobe smaltovaných fotografií.

Výber fotografií je sám osebe zaujímavý a zasluhuje si pozornosť. Predovšetkým fotografie vyberajú pozostalí. Volia „lepší“, „krajší“ portrét (na porovnanie FIII-10, FIII-11 a FIV-3.1, FV-3.2). Podľa výpovedí mojich informátorov príprava vecí na vlastný pohreb, vrátane fotografií, nie je zvyčajná. Sama som bola svedkom toho, ako rodina naponáhlo nakupovala oblečenie a ďalšie potreby pre zosnulého príbuzného práve v deň, keď malo byť jeho telo vystavené pre návštevy.

Neurčitosť okolo rozhodnutia o tom, aký portrét bude visieť na náhrobnom stĺpe, je v príkrom rozpore s tým, ako miestni obyvatelia premýšľajú o mieste, kde spočinú. V rámci priestoru cintorína určeného sovietskou správou (ktorý ale nie je ohraničený či oplotený) sa Eskimáci Jupik pochovávajú v súlade s ich miestnou a rodovou identitou⁴¹ a výber konkrétnej polohy obvykle uskutočnia po smrti danej osoby starší príbuzný (alebo ten, koho v rodine považujú za skúsenejšieho). Hoci v súčasnosti prevláda pochovávanie podľa sovietskeho a ruského vzoru (v rámci jedného areálu, do zeme) a daný novočaplinský cintorín pôsobí kompaktné (na rozdiel napr. od janrakynnotského), na cintoríne sú doposiaľ viditeľné malé zoskupenia hrobov združených miestnou rodovou identitou. Čukčovia taktiež dodržia pravidlo, že miesto, kde majú byť pochovaní, patrí ich rodu alebo je nejakým spôsobom prepojené s ich predkami.⁴² Presné miesto si však často vyberajú až po smrti: mŕtveho sa tí pozostalí „pýtajú“, kde ho majú pochovať, a ten pomocou rôznych znakov (napr. ľahšie sa spytujúcemu dvíha pravá ruka zosnulého, než ľavá) dá vedieť o svojom rozhodnutí (FIV-4).

Fotografie na hroboch spĺňajú kritériá žánru náhrobnej fotografie tým, aký účel spĺňajú a akým spôsobom sú prezentované. Nejde teda o špecifický žáner fotografie z hľadiska jej produkcie: na hroby sa jednoducho dajú tie fotografické portréty, ktoré sa nájdu v domacom archíve, ktoré sú poruke. Prevládajú fotografie vyhotovené na doklady vo fotografickom ateliéri (cf. kapitola III, FIII-24). Až do nedávneho boomu digitálneho zobrazovania pa-



FIV-3.1, FIV-3.2 Náhrobný portrét Jevgeniji Numynkau, Nové Čaplino, 2014 © Jaroslava Panáková

sová fotografia bývala často jediným dostupným portrétom zosnulej osoby, jedinou možnou obrazovou spomienkou na blízkeho človeka.

Niekoľko rodín, napriek rôznorodosti portrétov dostupných v domácom archíve, aj tak vybralo pre účel náhrobného zobrazenia zosnulej osoby fotografiu z občianskeho preukazu alebo podobnému portrétu. Táto voľba je pravdepodobne spôsobená sovietskym (a európskym) vizuálnym kánonom, podľa ktorého takýto typ portréту je dostatočne formálny, vážny, možno až pompézny, takže zapadá do atmosféry cintorína – tak, ako miestni ľudia chápu, že to sovietsky model stanovuje či pripúšťa. Náhrobné fotografie boli ako

praktika najskôr prijaté vo svojej integrite; hneď ako fotografie na preukaz totožnosti použili na hroby prisťahovalci, miestni ľudia jednoducho odkopirovali tento spôsob.

Nedôsledné zavádzanie technológií a materiálov do severných regiónov bolo vyvážené kutilským postojom (*bricolage* spomínaný v kapitole I a III) miestnych ľudí k prijatému modelu: Ak v domácom archíve chýbala fotografia na doklad či portrét z ateliéru, na hrob použili domácu momentku. Hoci takú fotografiu zhotovil neprofesionál, chýba jej spontaneita domácich, individualizovaných momentiek. Odráža sa v nej príprava a strojenosť. Hoci samotné fotografovanie sa odohrávalo v reálnej životnej situácii, informátori na snímke pózovali – na pohovke v útulnej obývačke, obzvlášť pred závesným kobercom alebo v táborisku (rus. *stojbišče*), s ich obľúbeným predmetom (domáci miláčik, počítač) alebo uprostred nejakej činnosti (napr. pri cestovaní či love). Toto sú všetko aranžované fotografie na pamiatku (rus. *na pamiat'*) (FIV-4). Na rozdiel od portrétov v ateliéri a fotografií na doklady tieto momentky z každodenného prostredia však môžu zdôrazniť niektoré životné okamihy. Často im chýba nehybnosť či formálnosť odporúčaná sovietskym modelom.

Zatiaľ čo portrétom totožnosti zvyčajne chýba kontext a pozadie, domáce momentky obsahujú aj pozadie, ktoré dokrešľuje výraz portrétovaného. Portrétovaný v popredí je zobrazený tak, aby bol pre pozostalých identifikovateľný. Z tohto hľadiska teda opäť platí, že hroby a náhrobné portréty sú zamerané na žijúcich pozostalých. Podľa sovietskeho modelu portrétna fotografia odkazuje na významné črty osobnosti zosnulého; obraz zrkadlí zvláštnosti ľudskej tváre a dokonca berie na seba funkciu synekdochy – v skratke predstavuje ľudskú biografii: obrys tváre, jazva, kvalita vlasov atď. môže odhaliť spôsob života a životný štýl. Moji informátori nepoužívajú slová ako „osobnosť“ (rus. *ličnosť*) alebo „osoba“ (rus. *lico*), ale dokážu dobre hovoriť o vzhľade zosnulého a jeho osobných črtách, záľubách, talentoch a skutkoch. Nie je vždy jasné, prečo niektorí príbuzní dávajú pri výbere fotografií prednosť por-



FIV-4 Miesto, ktoré „si vybral“ po smrti zosnulý pastier sobov Leonid Kutylín. Pozostatky rozhádzaných a zhorených vecí pri hrobe, pohľad na obec Janrakynnot, 2014

© Jaroslava Panáková

tréty z mladosti zosnulého, zatiaľ čo iní uprednostňujú obdobie života tesne pred smrťou.

Dostupnosť fotografií zohráva kľúčovú úlohu. Ak je však fotografií dostatok, vyberie sa „lepší“ portrét. Z týchto dôvodov Ženina babička uprednostnila na hrob svojej vnučky snímku zo študentských čias v Magadane (cf. FIII-10, spomínaná v kapitole III), a nie po návrate domov (FIII-11). V čase pred tragickou smrťou mala vnučka krátke vlasy, vyzerala neupravená a hoci sa stále usmievala, mala v očiach slzy; naopak, ako študentka mala dlhé vlasy,

otvorený úsmev a vyžarovala energiu. Vybraný bol tento druhý obraz: babička chce, aby sa na jej vnučku spomínalo práve takto.

Naopak, pozadie alebo prostredie, v ktorom bol portrét zachytený (ak je takýto obraz k dispozícii), je vybraný tak, aby potešil mŕtvych viac než živých. Moji informátori tvrdia, že zosnulému treba dať čokoľvek, čo mu môže priniesť pokoj v „Hornom svete“: napr. pastier sobov dostane svoje laso, žena svoju šijaciú súpravu a mladý chlapec svoj počítač. Okrem vecí môže byť mŕtvy človek obklopený prostredím, ktoré bolo pre neho dôležité: lovecká brigáda a more, útulná obývací izba, pracovisko atď. Zatiaľ čo hrob môže hrať úlohu sebaaprezentácie hmotného a sociálneho blahobytu rodiny, scenéria na fotografii je zameraná skôr na zosnulých, ako na živých.

Teraz sa pozrime na vizuálnu estetiku fotografií. Kompozičná štruktúra obrazov, či už ide o portréty totožnosti či momentky, je pomerne jednoduchá. Tri prvky – „planimetrická štruktúra“, „scénická choreografia“ a „perspektivistická projekcia“ (Imdahl, 1996) – sú veľmi obmedzené.

Perspektivizmus je orientovaný na vonkajší svet prostredníctvom zobrazenia konkrétnych objektov v ich priestorovosti a telesnosti: vzdialené more, dekorácia závesného koberca, štruktúra domu, srst zimnej čiapky alebo množstvo vojnových vyznamenaní. Scénická choreografia je temer nevyjadrená, pretože väčšina fotografií zobrazuje detail tváre. Len päť snímok obsahuje celkový portrét v sede či stojí.

Planimetrická kompozícia, vrátane formálnej štruktúry obrazu v rovine je určená stredovým zameraním na tvár. Väčšina obrázkov zobrazuje čelný pohľad na úrovni očí. Ostatné portréty poskytujú pohľad na tri štvrtiny alebo perspektívu zdola.

Celkovo sa tieto náhrobné snímky riadia vizuálnymi konvenciami importo-



FIV-5 Kŕmenie zosnulej Tatiany Omre, rod. Jeleneut, pre ktorú sa koná spomienkový obrad, rodina Omre, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková

vanými zo sovietskeho modelu. Ako je uvedené vyššie, existujú skôr dva aspekty, ktoré by mohli byť špecifické pre toto nastavenie: výber konkrétnych portrétov (nie je to aranžovaná, ale náhodná príležitosť, keď bol portrét zachytený: muž počas lovu alebo žena v domácich šatách na pohovke) a jeho umiestnenie na hrobe (v ošúchanom umelohmotnom, alebo v podomácky vyrobenom drevenom ráme, v kombinácii so všetkými predchádzajúcimi podobizňami a použitými menovkami⁴³).

V neposlednom rade vo všetkých prípadoch fotoportrét žije vlastným spoločenským životom: bol to darček od kamaráta z vojny, vystrihli ho z miestnych novín venovaných vzornému pracovníkovi (stachanovec),



FIV-6 Kŕmenie ďalších predkov pochovaných na cintoríne, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková

putoval z domácnosti do domácnosti, kým sa dostal ku konečnému majiteľovi, alebo vznikol len tak – „pre seba na pamiatku“ (ako tvrdí rad informátorov). Ak neputuje z rúk do rúk fotografia, môže ísť o prípad, keď si ľudia vymieňajú v čase snímania fotoaparát. Týmto spôsobom získajú fotografie samých seba, pritom z iných uhlov a v odlišných situáciách než napr. *selfie*.

Doposiaľ som pri analýze vychádzala z predpokladu, že fotografie umiestnené na hrobch sú viditeľné a identifikovateľné. V takom prípade, podľa mojich pozorovaní, snímky najviac komunikujú so živými: sú videné návštevníkmi a môžu opätovať ich pohľad; predstavujú zosnulých tak, ako si ich



FIV-7 Pozostalí okolo hrobu Tatiany Omre, rod. Jeleneut, na spomienkovom obrade, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková

pamätajú tí, ktorí ich pochovávajú; ponúkajú vizuálne nápovede, ktoré môžu uľahčiť proces spomínania na danú osobu mladšími generáciami.

Snímky sú súčasťou obradu spomínania: Na prvom takomto obrade, do roka po smrti príbuzného, sa rodina schádza na mieste neďaleko hrobu, myslí na zosnulého aj na svojich ďalších predkov. Členovia rodiny prinesú k hrobu jedlo a nápoje. Predtým, než začnú jesť a piť, zo všetkých prinesených potravín odoberú a počastujú tým zosnulého (FIV-5) aj iné hroby (FIV-6). Pritom sa môžu v určitý okamih pozrieť aj na portrét predka (FIV-7); na konci prvého spomínania môžu niektorí prísť k portréту, predniesť pár slov a obrázok po-
bozkať (možno akýsi vplyv z pravoslavia, ako spôsob rozlúčenia sa, pretože

v ten deň by sa hrob už nemal navštevovať a ďalší obrad spomínania sa môže/nemusi konať mimo cintorína). Fotografie však len sprevádzajú, dopĺňujú obvyklý postup obradu. Nemenia ho v základe, nevňášajú radikálne nový prvok, ktorý by procedúru výrazne transformoval. Môžu uľahčiť komunikáciu medzi živými, možno aj živými a mŕtvymi, a stáť pri vzniku niektorých nových prvkov obradnej praxe, napr. rozlúčka pozostalého so zosnulým bozkom na portrét. Napriek tomu by však obrad spomínania mohol stále ľahko prebehnúť aj bez fotografie.

V skutočnosti sa pomimo fotografických snímok používajú aj iné vizualizácie, z čias pred fotografiou. Tak napríklad: 1) Počas obradu spomínania u Čukčov musia pri vstupe na cintorín dvaja muži, zvyčajne najstarší a najskúsenejší v rodine, podísť potichu ku kameňu, ktorý označuje rodinné miesto alebo konkrétny hrob, a nenápadne ho zachytiť slučkou od povrazu (čukot. *čaat*) (FIV-8.1, 8.2). Kameň je akoby „hlava“ a pokiaľ je takto držaná v slučke, je „skrotená“, a teda zosnulí dajú až do konca obradu spomínania živým hosťom



FIV-8.1, FIV-8.2 Zosnulý pred spomienkovým obradom žiada o povolenie, či môžu podísť a chytiť ju do lasa, aby živým počas obradu na cintoríne nenaškodila, Viktor Omre a Fiodor Jeleneut, Janrakynnot, 2014 © Jaroslava Panáková



FIV-9.1, FIV-9.2 V jednej zo spální je položená „bábika“, reprezentuje zosnulého a treba ju „kímit“ celú dobu po prvý spomienkový obrad (okolo roku), Janrakynnot
© Natalija Muraško, Jaroslava Panáková

pokoj; 2) Na zápästie každého, kto prichádza na pohreb (či už Eskimáka Jupik alebo Čukču), zaviažu nitku. Predstavuje akýsi pozdrav a vďaku od predkov, spôsob zdieľania udalosti, ale aj spôsob ochrany od mŕtvych; 3) Počas obdobia medzi pohrebom a prvým spomienkovým obradom sú určité veci, dôležité pre zosnulého počas jeho života (napr. opasok čukotského pastiera sobov alebo kamienok z rodiska muža⁴⁴), ktoré zostávajú doma a pravidelne sa „krmia“. Takisto „krmia“ aj bábiku zastupujúcu mŕtveho (pozri FIV-9.1, 9.2). Takéto spôsoby vizualizácie alebo materializácie zdanlivo neprítomného človeka alebo vecí sú úplne bežné. Rovnako tak prevládajúca komuni-

kácia s mŕtvymi prebieha prostredníctvom snov, a vôbec nie cez fotografie. Toto je len niekoľko príkladov, ktoré poukazujú na to, že fotografické médiá vstúpili do kultúrneho kontextu, ktorý už bol naklonený symbolickému mysleniu. Hlavným účelom všetkých týchto praktík, ako veria miestni ľudia, je umožniť proces, v ktorom živí upokojia mŕtvych predkov a duchov. Ak tí sú spokojní, život živých tiež prebieha v poriadku. Vizualizácia je súčasťou tohto recipročného procesu.

Ak sa komunikácia udeje pomocou fotografií, je založená na tom, že portréty sú viditeľné; to sa dá považovať za samozrejmú pri keramických portrétoch, ktoré sú odolné. Lenže väčšina snímok je umiestnená medzi dvoma priehľadnými plexisklami, ktoré ich nemôžu nijako chrániť pred polárnym podnebí. Výsledkom toho je, že fotografie sú natoľko vážne poškodené, že možno pozorovať len stopy bývalých portrétov (FIV-10, FIV-11, FIV-12). Čo sa stane s portrétmi, ktoré sú zvetrané, zničené dažďom či snehom? Kam sa podeje semiotika obrazu? Ako možno tieto snímky pochopiť, ak bol strategický pôvodný vyobrazovaný subjekt? Ak sú hroby spolu s náhrobnými portrétmi určené na to, aby umožnili komunikáciu medzi pozostalým a zosnulým, miznúce zobrazenie môže túto funkciu vážne narušiť.

Avšak, bez ohľadu na to, aká ťažká sa môže zdať strata pôvodného „znaku“, t. z. ako veľmi je nenapraviteľný výzor obrazu (a identita predkov), mentálny obraz spojený so „signifikovaným“ (zosnulým predkom) sa môže ďalej uchovať vďaka subtilnému poznaniu (Bohnsack, 2008) zakotvenému v iných formách pamäti: v mene, genealógii alebo rozprávani. Takéto „prázdne“ obrazy (obrazy bez zobrazenia) môžu byť tak spojené aj s relevantným významom. S každým poryvom vetra, snežením alebo dažďom strácajú obrazy svoj ikonický význam, ale znovu získavajú ikonografický význam: škvrny hrdze a plesne, škrabance a odery, riadky a bodky tu a tam neznamenajú memento nenahraditeľnej straty. Naopak, obrazy materializujú miestnu predstavu o smrti ako o miznutí z tohto sveta pri pretrvávajúcej



FIV-10, FIV-11 Strácajúce sa portréty v plexiskle, Nové Čaplino, 2010 © Jaroslava Panáková

prítomnosti „tam“. Vizualne inventúry osobných premien sa odvíjajú paralelne s mechanizmom životného cyklu väčšieho rozsahu súvisiacim s kolektívnou históriou a pamäťou.

Pomimo náhrobných portrétov existujú aj fotografie zosnulých, ktorým je venovaný značný rešpekt, keď sú vystavené v dome; sú to objekty pamäte a spomínania. Často sú zdobené výšivkou, zarámované, zdobia stenu, sú pripevnené na závesnom koberci alebo umiestnené na policičke a za sklom obývačkovej steny (FIV-13, FIV-14). Tieto „výstavy“ pripomínajú „domácu svätyňu“ alebo „rodinný oltár“, ale nie v striktnom slova zmysle: jediná

náboženská prax, ktorá je s nimi spojená a ktorú som pozorovala, je kŕmenie duchov. Ani to však nemusí byť v blízkosti obrázku. Zakaždým, keď sa otvorí nový balíček potravín alebo sa pripraví čerstvé jedlo, predkovi sa ponúkne prvý kúsok jedla alebo dúšok nápoja – napr. pohodením či šplechnutím do kúta izby, za pec či do pece a pod. Kŕmenie priamo do vzduchu sa môže vykonávať na iných miestach domu, takmer kdekoľvek, pretože duchovia sú všade. Kŕmenie do ohňa prebieha iba vonku, alebo ak sú k dispozícii kachle.

Základný formát spomienkových portrétov pozostáva z rámu, v ktorom je naaranžovaných niekoľko malých snímok rôznych zosnulých príbuzných (FIV-15). Podľa miestnej viery, ako tvrdia moji informátori, by mohlo umiestnenie zobrazenia stále žijúcej osoby vedľa mŕtvych predkov tohto človeka priblížiť k smrti. To znamená, že rámy pre snímky živých a mŕtvych by sa mali zaplňať samostatne. Prísne zamedzovali zlúčeniu obrazov so zosnulými ešte v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, dnes sa pravidlo už dôkladne nedodržiava. V súčasnosti fotografická asambláž (fotografie zhromaždené v jednom ráme, nie vystrihnuté a zostavené novým, tvorivým spôsobom) môže obsahovať obrazy mŕtvych i živých. Navyše žáner asambláže môže slúžiť na vyvolanie príjemných spomienok, napr. z cestovania, dovolenky alebo štúdia v meste. Zvyšok fotografií určených na spomí-



FIV-12 Pustý rám, nezachovalo sa ani plexisklo, ani fotografia, Nové Čaplino, 2010 © Jaroslava Panáková



FIV-13 Po smrti syna Alexandra Natalija naaranžovala fotografie syna, rodiny a pamätných predmetov po celom byte, tu je polička v kuchyni... © Natalija Muraško

nanie o zosnulom predstavujú jednotlivé portréty visiace na stene, často bez rámčeka. Niektoré sú uvedené v malej sérii troch až piatich snímok. Niektoré „staré“ obrázky, ako informátori zvyčajne nazývajú čiernobiele snímky, existujú v jedinom origináli a sú preto považované za vzácne. Takéto fotografie sa dedia, napríklad keď dcéra opustí rodný dom po sobáš. V súčasnosti je bežné, že si ich jednoducho naskenujú a opäť vytlačia.

Fotografické portréty, ktoré v roku 1971 na antropologickej expedícii v Providenskom okrese vytvoril Valerij P. Alexejev (členom tímu bol aj vtedy celkom mladý Igor I. Krupnik), sú často jedinými portrétmi príslušného príbuzného vo vlastníctve rodiny, a preto sú používané pri spomínaní predkov. Raz ma riaditeľka školského múzea požiadala, aby som vytlačila niektoré



FIV-14 ...a tu skrinka v hosťovskej izbe, Janrakynnot © Natalija Muraško, Jaroslava Panáková

fotografie. Urobila som rad vysoko kvalitných výtlačkov fotografií, pretože som si myslela, že ich potrebuje na výstavku pre žiakov. Bol som prekvapená, keď som sa pri návrate do dediny dozvedela, že všetky fotografie rozdala po rôznych domácnostiach a pritom vždy dbala na to, aby sa každej rodine ušiel portrét ich starého otca či mamy. Takéto šírenie a zdieľanie fotografií, ktoré zobrazujú príbuzného, je bežná prax v obci.⁴⁵

Tak, ako sa obzvlášť neupravujú náhrobné fotografie, neexistuje ani špeciálny model vizuálneho spravovania portrétov zosnulých určených na spomínanie v domácnosti. Na Čukotke som nemala možnosť stretnúť sa s “vynaliezanim” mŕtvych pomocou zobrazovacích techník a vizuálnych prostriedkov, ako to demonštruje Gregory Delaplace (s odkazom na Michela de Certeau)



FIV-15 Portréty zosnulých v jednom ráme, Janrakynnot © Natalija Muraško

na mongolskom materiáli (Delaplace, 2008). Vizualne efekty (ponúkané takým softvérom, ako je Adobe Photoshop) sú známe predovšetkým mladým ľuďom v obci. Už predtým vytvorili rad koláží alebo združili fotografie na účely školskej prezentácie, na výstavu k príležitosti štátneho sviatku alebo ako darček pre učiteľa, ktorý odchádzal do dôchodku. Takéto efekty sa často používajú na zdôraznenie emocionálnych (zábavných) okamihov alebo na ozdobenie fotografie. Títo mladí ľudia však obvykle nehrajú žiadnu úlohu pri vytváraní výstaviiek fotografií mŕtvych. Tým sa zaoberajú najmä najstaršie ženy v rodine.

Navyše som nezískala žiadny vizuálny materiál, ktorý by dokazoval zámer živých jednoznačne si vybudovať pamiatku na mŕtvych alebo upraviť vzhľad

zosnulého. Jedinou výnimkou môže byť kolorovanie čiernobielych fotografií (smaltované fotografie) a dekoratívne rámovanie (domáce výstavy). Idealizácia živých a mŕtvych je obmedzená na rozprávanie, vrátane takého sovietského žánru ako je opis osoby na podporu (rus. *charakteristika d'la poošrenija*), ktorý sa dnes ešte používa. Nedokážem v tomto bode svojho výskumu vizuálnej kultúry na Čukotke kompetentne argumentovať, prečo existuje taký obmedzený zásah človeka do vizuálna, ale predpokladám, že vo všeobecnosti sú miestni obyvatelia pomerne „tuhí“ (ako to povedala jedna učiteľka výtvarnej výchovy čukotsko-ruského pôvodu), skostnatelí, čo sa týka premeny alebo rozvoja zaužívaných vizuálnych vzorov a techník. To je zrejme pri tradičných umeleckých formách, ako je gravírovanie do kosti, vyšívanie a šitie, ale nie zasa tak očividné pri vyrezávaní z kosti, kde nové formy sú akoby odhaľované zo samotného materiálu. Táto tendencia má hlbšie korene ako sovietsky import, a preto nemôže byť interpretovaná v rámci sovietskeho a postsovietskeho časového rámca, ktorý ponúka Delaplace (2008) vo vzťahu k Mongolsku. Je však potrebné zozbierať ďalšie údaje, aby bolo možné skutočne podložené dospieť k akýmkoľvek záverom.

Neviditeľné fotografie

Mechanická reprodukcia (pozri Benjamin, 1977), typická pre fotografie, poskytuje ľuďom svedectvo a spomienku na ich existenciu. Témy inak neviditeľné, tajné a skryté získavajú prostredníctvom fotografií pozorovateľnú formu a tvar. Zaujímam sa, aké rôzne vizuálne prístupy vošli do čukotského modelu pamäte, resp. s ohľadom na náhrobné portréty – do modelu spomínania. Individualita človeka – zdala by sa len ako prostý výraz; fotografia ju však bezokladne zhmotňuje. Vari je fotografia jediným spôsobom na Čukotke, ako stelesniť svedectvá o rôznych osobnostných charakteristikách či životoch? V prípade Eskimákov Jupik je zrejme, že fotografovanie vstupuje do už existujúceho modelu a možno ho zintenzívňuje. V predfotografickom spô-

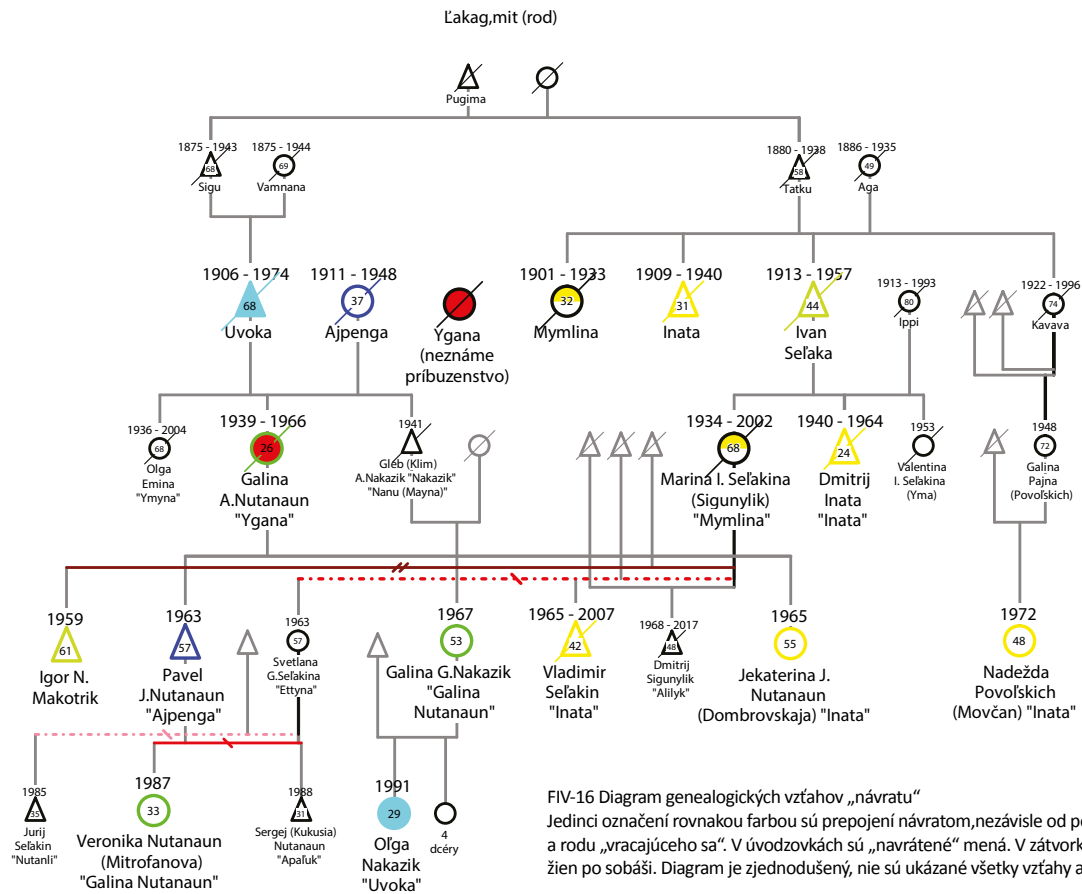
sobe uchovania spomienok je to návrat mena zosnulej osoby (Nuttall, 1994: 123), ktoré hrá dominantnú úlohu pri zachovaní pamäti o predkoch. Keďže sa naprieč knihou zaoberám otázkou ponímania „Ja“ (a jeho možného posunu k individualizmu) vo vzťahu k vizuálnej kultúre, pozastavím sa stručne aj pri fenoméne navráteného mena. Ukazuje totiž na špecifiká toho, ako si miestni ľudia vysvetľujú „Ja“ (*Self*).

Viera v to, že mŕtvi predkovia majú svoje mená, ktoré sa dokážu (podľa vlastného prania) vrátiť, odráža ponímanie vesmíru ako cyklického, rozdeleného na prirodzený a nadprirodzený svet, kde nemožno nič pridať – čo sa stratí zo sveta živých, vráti sa do sveta mŕtvych a naopak (Hamayon, 1990; Bodenhorn, 2000; Vaté, 2003, 2007). Používam emický termín „návrat“, nie reinkarnácia a pod. Podľa miestnych obyvateľov je to často vo sne, ako zosnúlí potvrdzujú svoj návrat. Mŕtvy oznamuje: „Ja sa vrátim do tvojho dieťaťa“ (jup., dialekt obce Sireniki, AT, *lpek tagnuggagpegun uteglequnga*), alebo jednoducho „ja prídem“ (čuk. *trejet*). Osoba, ktorá sa narodila, sa nazýva „ten, kto sa vrátil“ (jup., ČD, AT, *uteghtekaq*). Väčšina vedcov (vrátane Wilersleva, 2009) používa termín znovuzrodenie pre zosnulých, ktorí ožijú prostredníctvom novonarodených potomkov, a pojem návrat – pre živých, ktorí sa vracajú do sveta mŕtvych. Táto logika ale sleduje hierarchické poradie, v ktorom mŕtvy stojí vyššie než živý. Podľa Eskmákov Jupik a Čukčov je však možné rešpektovať hierarchiu a súčasne vidieť túto záležitosť z vlastnej perspektívy, z pohľadu niekoho, kto je stále nažive. Mark Nuttall (1994) píše o získaní mena mŕtvej osoby v jednej inuitskej komunite v okrese Upernavik na severozápade Grónska. Tam sa „návrat“ materializuje v mene-duši, ktorá „po smrti opúšťa telo a zostáva ‚blúdiť bez domova‘, pokiaľ nie je povolaná späť na pobyt do tela novonarodeného dieťaťa“ (Nuttall, 1994: 123). Animistická predstava o cyklickom živote sa tu zjavne prepája s kresťanskou predstavou o duši (stavanej do protikladu s telom). Osobné mená predstavujú jeden z najdôležitejších prvkov poznania spoločenstva aj na Čukotke. Počas sovietskej éry sa však odovzdávanie mien stalo zložitejším. Spomeniem, že

na oficiálnej úrovni (rodný list, ID atď.) príslušníci etník Jupik a Čukči začali pomenovávať svoje deti ruskými krstnými menami, prijali patronym a zostavili priezvisko (prvé priezvisko pochádza spravidla z prvých mien otca alebo matky). Meno navráteného predka pretrváva, ale nepoužíva sa tak zjavne – pred rodinou toho rodiča, ktorý pochádza z druhého etnika, ak ide napr. o čukotsko-eskimáckych rodičov, či pred cudzími mimo spoločenstva. Moji informátori tvrdia, že osoba môže mať niekoľko miestnych mien (mená, ktoré majú zahŕňať zlých duchov). „Iba tie mená sú však skutočné, ktoré už boli použité“. Čím častejšie volajú navrátené meno, tým je predok potešenejší, a teda spokojný. Ak sa použije falošné meno alebo je pravé meno použité nesprávne, predok dáva znamenie – zjaví sa vo sne a vysloví svoje želanie. Navrátené meno dnes mladí rodičia vyslovujú len sporadicky. Pripomínajú tak deťom, kto sú a od koho sa vrátili. Kontinuita tohto mena materializuje koncept kolobehu života a živých.

Meno, často viac než fotografia, slúži ako mnemotechnická pomôcka v medzigeneračnom prenose (FIV-16): Ivan Seľaka (1913 – 1957), syn Tatku, sa vrátil cez Igora Makotrika – vnuka po dcére. Mal sestru Mymlinu (vrátila sa cez jeho dcéru Marinu) a brata Inatu. Ten sa prvýkrát vrátil cez Ivanovho syna Dmitrija Seľakina.

Rodiny bratrancov Seľaku a Uvoku sa prepojili druhý raz cez „návrat“. Inata sa totiž v roku 1965 vrátil naraz prostredníctvom Jekateriny Nutanaun, vnučky Inatovho bratranca Uvoku, a Vladimira Seľakina, vnuka Inatovho brata Ivana. Po štvrtý raz sa Inata údajne opäť vrátil s narodením Nadeždy Povol'skych, vnučky Inatovej sestry Kavavy. Rody Seľaku a Uvoku sa opäť spojili manželstvom Pavla Nutanaun a Svetlany Seľakinoj. Pavlova mama, Galina Nutanaun (navrátená Ygana), sa vrátila dvakrát, cez Galinu Nakazik, bratovu dcéru, a Veroniku Nutanaun, vnučku po synovi. Pavel Nutanaun sa vrátil ako mamina mama, Ajpenga. Napokon Uvoka sa vrátil cez inú pravnučku, Oľgu.



Tento príklad ukazuje, ako meno udržuje niekoľko osôb, ženy, aj mužov, v blízkom spoločenskom zväzku, a to dokonca aj tie osoby, ktoré doteraz neboli v príbuzenskom vzťahu.

„Návrat“ pridáva pôvodnému systému príbuzenstva ďalšie možné afiliácie a roly. Priznáva zložitú sociálnu identitu tomu, kto je sám sebou a zároveň je považovaný za vráteného zosnulého príbuzného. Podľa vyššie uvedeného príkladu teda mohol v istých situáciách Seľaka osloviť syna Dmitrija ako „starší brácho“. Podobne Marina Seľakina sa mohla k synovi Vladimirovi správať ako k bratovi alebo ako k strýkovi.

Podobnosti v osobnostných rysoch tých osôb, ktoré zdieľajú jedno meno, vyvolávajú spomienky o mŕtvych predkoch. V mojej prítomnosti však Eskimáci Jupik v Novom Čapline používali iba meno a presne neoznačovali kvázi-vzťah stanovený menom osoby. U Čukčov, naopak, bola aj predtým afinita dvoch osôb skutočne vyjadrená prostredníctvom slov. Ako popisuje jedna z informátoriek: „Matka matky sa mi vrátila. Keď som prísna (ako moja babička), moja matka používa meno mojej duše, alebo ma osloví „mamička“.“ Miestne deti sa učia identitám tých osôb, ktoré sú pomenované po nich, a získavajú vedomosti o rôznych vzťahoch, ktoré ich spájajú so zložitými vzormi príbuzenstva podľa genealógie na jednej strane a afinity na druhej strane. Príbuzenské vzťahy podľa mena sú často rozšírené mimo vlastnej línie, a preto zahŕňajú širšiu sieť ľudí a môžu podmieňovať vzťahy súdržnosti a predpísanej solidarity.

A napriek tomu meno implicitne nedáva žiadne konkrétne podnety tomu, ako konať, ako žiť, kým byť. Hoci jednotlivci, ktorí majú rovnaké meno, môžu zdieľať aj niektoré osobnostné rysy, vcelku sú to odlišné osobnosti, s vlastnou biografiou. Zdieľané mená sú referenčné body v komplexnej sieti medziľudských vzťahov medzi osobami, či už živými, alebo mŕtvymi. Napriek tomu neurčujú osobnosť ľudí. Existuje obrovský priestor pre jedinečnosť, ktorú

možno vyjadriť individuálnymi zručnosťami, správaním a záľubami („vynikajúci lovec“, „veselý chlapík“, „matka desiatich detí, z toho štyri zomreli tragicky“). Pod vplyvom sovietskeho modelu je to však tvár jednotlivca, ktorá sa stala referenčným bodom pri identifikácii a rozlišovaní osôb, a portrétné fotografovanie – moderným spôsobom spomínania.

Prítomnosť predkov v každodennom živote nie je pre miestnych obyvateľov abstrakciou. Navrátené meno, rovnako ako kŕmenie predkov ako spomienka na zosnulých sú prítomné v každodenných praktikách; v skutočnosti sú prijímané ako samozrejmosť, takže nikto ich nemusí vysvetľovať. Aj napriek tomu, že ľudia nepociťujú potrebu vysvetliť veci zreteľne alebo vysloviť „príslušné mená“ (Foucault, 1989: 10), fotografický obraz, v prvom rade ikonický znak s primárnou denotatívnou funkciou, si predsa len v týchto spoločenských pomeroch našiel svoje miesto. Možno by obrazy mohli zvýšiť intenzitu už existujúcich postupov s ich obmedzeným, konotatívnym významom (Barthes, 1991: 53). Tieto postupy môžu byť prenášané len vo forme nejednoznačnosti a protikladnosti. Okrem otázky, kto je zobrazený, je preto dôležité odhaliť vnútorný význam toho, ako sa konkrétne obraz vynoril a v tomto prípade tiež zmizol.

Fotografia je súčasným prvkom vo veľmi zložitých, mnohonásobných vzťahoch medzi živými a zosnulými. Zároveň súvisí s podmienkami kolektívneho aj individuálneho úsilia o získanie spomienok na zosnulého, ktorého postavenie v živote žijúcich je rozhodujúce. Dobrý vzťah k mŕtvym je kľúčom k vlastnému blahobytu. Musí byť pravidelne udržiavaný preukazovaním úcty predkom. Mimo „kŕmenia“ a pomenovania ide o moderný prostriedok fotografických snímok, ktorý poskytuje ešte väčší priestor pre spomienku. Na jednej strane mená získavajú viacnásobné individuálne tváre (identity), ktoré vedú k presnému vizuálnemu referenčnému systému. Na druhej strane komunikácia s predkami môže byť riešená živšie pomocou fotografií. Okrem toho je fotografovanie schopné materializovať prechod či premenu tým spo-

sobom, že zobrazuje osoby, ktoré už nie sú medzi živými. Dokonca ešte viac, keď skutočná fotografia zosnulého úplne chýba. Tak, ako je to v prípade fotoportrétov, ktoré sú na cintoríne ošľahané vetrom, zničené a ošúchané. Taká neprítomnosť je opäť vnímaná ako nový kód: to, čo zmizlo, nie je preč, ale všadeprítomné. Už zaužívané, rutinné praktiky spomínania sú tak nanovo štruktúrované nevysloveným zážitkom fotografického obrazu; napr. každé obnovenie fotografického portrétu je sprevádzané pravidelným kŕmením duchov alebo významnejším spomienkovým obradom.

A napriek tomu je rozdiel medzi existujúcimi a importovanými, prijatými postupmi pozoruhodný. Ak meno uchováva pamäť najmenej štyroch generácií, vrátane presnej polohy zosnulého človeka v komplexnom genealogickom a kvázi-genealogickom systéme, vizuálna pamäť sotva prežije dve generácie. Kým fotografia môže za určitých podmienok uchovať pamäť jednotlivca, kolektívna pamäť zostáva silne závislá od tradičného mechanizmu. Hoci fotografovanie v ruskej Beringii má svoj pôvod v modernom/sovietskom *modus vivendi*, tento druh vizuality nepotláča, ani hlboko nepretvára existujúce praktiky spomienkových obradov, len ich sprevádza a v určitých kontextoch posilňuje.

Poznámky

- 37 Pozri Oparin (2013) pre podrobný popis tohto obradného komplexu.
- 38 Základné mapovanie inventáru som uskutočnila aj na cintorínoch v Providenii, Janrakynnote, Lorine a Anadyre. V obci Syreniki som bola na jar 2011 a toto mapovanie obmedzila snehová pokrývka.
- 39 Ide o zmiešaný cintorín za dedinou, kde sa v súčasnosti pochovávajú všetci zosnulí. Druhý cintorín, resp. zoskupenie pár hrobov, sa nachádza opodiaľ a sú na ňom pochovaní len zosnulí Čukčovia.
- 40 Táto viacnásobná obnova hrobov je tiež pod ruským vplyvom; pred sovietskizáciou by sa miesta pohrebu ponechali neopísané; v skutočnosti rýchlejšie a úplnejšie zničenie mŕtveho tela a ďal-

ších znakov, že tam bol pochovaný človek, znamenalo, že zosnulý bol dobre prijatý medzi predkami.

- 41 „Lokus je skupina lineárnych rodov navzájom spojených manželstvom; je teritoriálne lokalizovaný v určitom čase alebo v historickej pamäti a jeho členovia ho vnímajú ako spoločnú jednotku, vyjadrenú cez svoje meno“ (Krupnik, Chlenov, 2013: 43). Kmene „tvoria najvyššiu taxonomickú jednotku v tradičnom sociálnom systéme etnika Jupik“; sú to „stabilné historické agregácie viacerých lokusov“ na jednoznačne vymedzenom spoločnom území (Krupnik, Chlenov, 2013: 44).
- 42 Janrakynnotský cintorín je roztrúsený po niekoľkých pahorkoch. Naopak, lorinský cintorín svojou kompaktnosťou pripomína ten novočaplinský.
- 43 V súlade s miestnymi kánonmi všetky veci, ktoré sa už nejakým spôsobom ocitli či použili na cintoríne, sa už nesmú priniest medzi živých. Takže aj pri obnovení náhrobného stĺpu a jeho dekorácií musia všetky predchádzajúce prvky zostať na cintoríne, či už na hrobe alebo voľne pohodené vedľa neho. Otázka, či ich treba aj zničiť, napr. spáliť, roztrhať či len porozhadzovať v okolí hrobu, je predmetom pokojných debát, aj hlučných sporov medzi miestnymi obyvateľmi.
- 44 Taký zvyk je najmä u jupíkského kmeňa z Kivaku (jup. K.igwag,mit).
- 45 Možno práve preto sa aj na Čukotke dobre udomácnila nedávna symbolická praktika „Nesmrteľného pluku“, keď obyvatelia Ruska na pripomenutie si konca Veľkej vlasteneckej vojny pochodujú s veľkými portrétni svojich predkov, ktorí bojovali za vlasť.



V. Vizuálna pragmatika

Čukotské mytológie



V. VIZUÁLNA PRAGMATIKA*

Projekt sovietskej estetiky je v zásade projekt estetický. Normatívne predstavy o estetickú skúsenosti a hodnotách boli zámerne začlenené do súboru expresívnych foriem, ktoré predstavovali schválené vzorce citlivosti, a foriem sociálnej diferenciácie, ktoré sami vytvárali. Štátom riadené sociálne inžinierstvo a experiment sa vkradli občanom do domu, šatníka či pod perinu a pretvorili ich podľa svojich vízií. Z hľadiska dopadu modernizačných transformácií na sebaopätie má doista význam prebádať vplyv sovietskych politik a vládnych projektov na estetické hodnoty, z ktorých mnohé sú platné aj v súčasnosti.

Sociálnu estetiku je možné definovať ako expresívne vzory správania a praktiky (angl. *social expressive behaviours*). David Chaney opisuje expresívne praktiky ako „charakteristické spôsoby spoločenského angažovania alebo príbehy identity, do ktorých môžu dotknutí aktéri vložiť metafory, ktoré sú poruke (1996: 92). V reťazci neustálych vyjednávanií si aktéri vlastne uzákoňujú právo na ten životný priestor, ktorý si prostredníctvom expresívnych praktík vymedzujú. Konkrétne estetické podnety bezprostredne súvisia so stimulovaním zmyslov. Zložité procesy semantizácie spôsobujú, že zo zmyslových podnetov (zdrojov zmyslovej skúsenosti čiže stimulov a/alebo zdieľaných predstáv o stimuloch), predstavených konkrétnymi podobami a zovňajškami (angl. *appearances and surfaces*, Chaney 1996), sa postupne vytvárajú sociálne zdieľané kódy, ktoré ako metafory zastupujú určité kultúrne ideály (Classen, 1993).

* Táto kapitola vychádza z mojej uverejnenej štúdie: Panáková, Jaroslava (2014). Vec, fotografia a socializmus: príbeh koberca. *Národopisná revue*, 24 (1): 46 – 59.

Materiálna kultúra Modernity sa točí okolo všeobecnej schopnosti reflektovať rozdiel medzi formou a funkciou materiálnych objektov. Vedie k tomu, že ľudia začleňujú zmysluplné predmety, t. j. veci s kapacitou fungovať ako symbol, do rôznych performatívnych vymedzení citlivosti, a tak odkazovať na konkrétne estetické a etické hodnoty, ktoré tvoria terén sociálnej diferenciácie (Chaney, 1996: 11). Jednotlivci môžu pretaviť dostupné symboly do zvyčajných expresívnych praktík, ktoré im poskytujú prehľad v sústavne sa meniacich hierarchiách. Takto zároveň dochádza k reprodukcii týchto dynamických a zároveň štruktúrovaných sociálnych zoskupení.

V kladení dôrazu na vizuálne podnety sa sovietsky modernizačný projekt vlastne nelíši od modernizácie v kapitalistickom svete, kde sa rozvinula tzv. „kultúra výjavu“ (angl. *culture of spectacle*, Chaney, 1996). Naštípenie hierarchií, platných pred Modernitou, viedlo k novému dôrazu na vizualizáciu pri formovaní a vyjednávaní sociálnej štruktúry a identity. Zobrazenie (vizuálne podnety a reprezentácie) je ústredným zdrojom komunikácie a prisvojovania si významov, jednotlivec je pod neutíchajúcou paľbou vizuálnych symbolov (Chaney, 1996: 101).

Projekt sovietskej estetiky bol rovnako o pretváraní a štylizovaní. V prvom rade išlo o prerobenie človeka na sovietskeho občana. Sociálna estetika sa radikálne zmenila aj v ruskej Beringii. Tu súvisel projekt novej materiálnej kultúry aj s o to náročnejšou a významnejšou úlohou: urobiť z „Čukču“⁴⁶ sovietskeho občana.

Oficiálne reprezentácie sociálnych entít s určitými vlastnosťami, hodnotami a presvedčeniami sa mali odrážať v individuálnych prejavoch a každodenných praktikách jedincov, ktorí tak potvrdzovali svoju afiliáciu k danej sociálnej skupine. Sovietska politická elita dúfala, že pretvorí pôvodných obyvateľov Čukotky tým, že im ponúkne možnosť prijať celú paletu nových záľub, náklonností a štýlov, nové vzory a vzorce expresívneho správania, ktoré by im

umožnili signalizovať ich novú inkarnáciu ako členov sovietskej komunity. Sovietske propagandistické plagáty jasne ukazujú, ako sa má obliekať roľník, aké atribúty sú typické pre robotníka či ako má vystupovať sovietsky pedagogický pracovník. Tieto nápovede sú len zľahka prispôsobované regionálnemu koloritu: napr. k obrazu roľníka a robotníka sa ako potenciálny sovietsky občan dokresľuje pastier sobov, oblečený síce vo svojej tradičnej *kuchľanke* – *kožušinovej košeli*, ale na pozadí kosáku a kladiva, ktoré prenikajú až do tundry. Obyvatelia Čukotky boli povzbudzovaní k tomu, aby si osvojili obraz domova, usporiadaného po novom: oddelený od zápachu mäsa morských cicavcov, udržiavaný v čistote pravidelným umývaním vodou⁴⁷, ozdobený bielymi obrusmi, záclonami (Volkov, 2000: 221) či krištáľovým lustrom privezeným z Československa.

Civilizačná misia sa dotýkala rôznych členov spoločenstva rôznym spôsobom. Pozrime sa napr. na fotografie žien (FV-1): Ženy na fotografii sa snažia riadiť svoje prejavy kultúrnej príslušnosti v závislosti od ich postavenia a kontextu. Konajú tak prostredníctvom výberu oblečenia. Po založení kolchozu a vzniku pracovných príležitostí pre „novú“ čukotskú mládež v centrách sa mladí ľudia rýchlo menili, najmä zvonajškom a každodennými praktikami (Krupnik, Chlenov, 2013: 253). Aj tu ženy používajú svoj odev, výzor a neverbálny prejav ako prostriedok vizuálneho vyjadrenia, presahujúceho ďalej k sociálnym významom. Umožňuje im, aby prejavili svoje vlastné postavenie s odkazom na možno nevýraznú hru hodnôt, sebaurčenia a súdržnosti a aby konali v rámci nej. V komunikácii, aj v konaní využívajú prvky, ktoré sú zatiaľ nové pre lokálny vkus – najmä čo sa týka bežných zmyslových podnetov. Ich správanie ukazuje, ako sú sociálne vzťahy, sociálna diferenciácia a formovanie komunity zakomponované do zmyslovej skúsenosti a estetických hodnôt.

Civilizačná misia prebiehala hneď v niekoľkých smeroch. Ja sa sústredím na obývačku ako kvintesenciu sovietskeho estetického projektu. Je to pole, v ktorom prebieha posun v sebaopätí, od kolektivistického – k individu-



FV-1 Zmena v obliekaní – tradičná kamlejka aj moderné „ruské“ oblečenie, rok 1955
© Viktoria Kerginvat (m)

alistickému „Ja“, ktoré ma tak zaujíma. Vec-symbol, ústredný bod sovietskej obývačky, ktorý prebádam hlbšie, je koberec. Dekoratívny koberec perzského typu visel od začiatku šesťdesiatych rokov 20. storočia takmer v každej čukotskej domácnosti. Stal sa signifikantom sovietskeho mýtu o dobrom živote a ako každodenný artefakt prežil deväťdesiate roky 20. storočia, aj nové milénium. Len určitá urbanizovaná indigénna populácia (napr. v Anadyre) sa usiluje o zavedenie „moderného“ dizajnu do svojich domovov, čo znamená odmietnutie koberca ako zastaraný prvok sovietskej kultúry každodennosti

(rus. *sovok*)⁴⁸. Ukážem, že vytváranie, vyjednávanie a premena mýtov referujúcich ku kobercu sa deje skrz špecifické zoskupovanie etických a estetických noriem, ktoré sa koncentrujú práve vo vizuálnych znakoch. Bližšie odhalím významové pozadie a historický vývoj koberca – stáleho člena sovietskej domácnosti, vsadím ho do kontextu špecifických sovietskych životných štýlov.

Čukotské mytológie

Vec nie je *a priori* schopná niesť význam či byť ideologickou, napriek tomu že je vsadená do istého ideologického režimu. Môže byť, podobne ako predmety rozkoše či konzumu u Davida Crowleyho a Susan Reidovej, „neodeliteľnou súčasťou utopického sľubu komunizmu, založenou, tak povediac, na budúcej hojnosti a naplnení“, a pritom nebyť bezprostredným produktom štátnej ideológie alebo nástrojom jej reprodukcie (Crowley, Reid, 2010: 3). Spôsob, akým sa vec užíva alebo považuje, je do istej miery ovplyvnený politickým a sociálnym systémom, a to skrz infraštruktúru, dostupnosť, povolený diskurz a pod. (Crowley, Reid, 2010: 7). Avšak konkrétne praktiky, ktoré naplňujú vec významom a robia ju znakom, vychádzajú aj z aktívneho postoja jednotlivcov.

Viditeľné je to na arbitrárnosti mýtu. Aj v tom najtotalitárnejšom systéme sú to ľudia, ktorí vykonávajú výber. V danom prípade ide o výber tej veci, ktorá sa stane signifikantom mýtu. V ňom má mýtická forma a mýtický koncept korelovať a umožniť signifikácii, aby mýtus vyjadrila. Pomimo koberca je potenciálnych označujúcich mnoho, hoci ani jedno z nich nie je dokonalé. Ako píše Roland Barthes: „Mýtus je čistý ideografický systém, v ktorom sú formy doposiaľ motivované konceptom, ktorý reprezentujú, pričom však ani zďaleka nepokrývajú jeho reprezentatívnu celosť“ (Barthes, 2004: 126). Výber signifikantov je súčasťou sociálnych praktík. Včera sme mohli náš sen vyjadriť pomocou červenej ruže (Barthes, 2004), dnes je to možno čokoláda.

Pri analýze materiálnej kultúry v kontexte sovietskej či postsovietskej Čukotky vyvstáva hneď niekoľko otázok so širšou platnosťou: Ako sa koberec stane nositeľom mýtu? Aké mechanizmy vsadené do konkrétneho komplexu životných štýlov vedú ľudí k tomu, že si ku kobercu začnú vytvárať väzby v súlade s mýtom? A ako sa tieto väzby narušia, keď koberec prestane byť mýtom? A napokon, ako je možné, že aj po tom, čo koberec prestal byť pre mýtus užitočný, dokáže pretrvať a sám mýtus prežiť, ba evokovať reminiscenciu o ňom? Tak teda postupne.

Vrstvenie významov je charakteristické aj pre sovietsku dobu v ruskej Be- ringii. Odzrkadľuje arbitrárnosť mýtu a zároveň legitimizuje existenciu vecí, ktoré kedysi slúžili jeho signifikantom. Aký priestor si vlastne sovietsky mýtus mohol domestikovať? Na akú domácnosť si mohol nárokovať? Ak chcel sovietsky štát zmeniť na Čukotke „obývačku“, musel ju najprv postaviť, no a, samozrejme, donútiť miestnych ľudí, aby sa do nej nasťahovali. V dostatočne krátkom čase (menej než storočie) sa obyvatelia čukotskej komunity presťahovali z tradičného obydľia (či už to bola letná zemľanka jup. *nyn,lju* alebo zimný stan z mrožích koží, jup. *myn,tyg,apik/* čuk. a rus. *jaranga*) do dreveného dvojdomčeku s pecou, neskôr do centrálne vykurovanej bytovky bez bytového jadra a vody, až sa dnes sťahujú do bytovky či rodinného domu so všetkými základnými vymoženosťami, alebo idú načas späť do tundry (FV-2, 3). Jednotlivé biografie nie sú zďaleka také priamočiare, ale vývoj bývania odráža dané etapy, a preto sa väčšina miestnych ľudí najstaršieho a stredného pokolenia v tej alebo inej miere s nimi stretla. S presťahovaním sa do typových bytoviek zhodných s tými, ktoré boli postavené po celom ZSSR, začala aj éra nástenného koberca a fotografovania sa pred ním. Stalo sa tak však o dvadsať, tridsať rokov neskôr než v európskej časti Ruska a svojským vynaliezavým prístupom, takže *sovok* nadobudol niekoľko osobitých variácií.

Celé dediny, vchody do bytoviek, schodištia, ba aj kuchyne či obývačky



FV-2 Socialistická výstavba v obci Nové Čaplino, fotografia z polovice deväťdesiatych rokov 20. storočia © Alexandra Sannikova

majú doposiaľ štandardný výzor a dizajn. Rovnaký pôdorys, nákup zhodných bytových doplnkov, nábytku a textílií, obmedzený, ale *rovnako* obmedzený prístup ľudí k informáciám o bytovom dizajne vytvárajú jediný obraz, ktorý z celkom cudzích priestorov vytvára jedinú domácnosť.

Pozrime sa na to, ako sa vrstvia významy v čukotskej obývačke, ktorá sa pripodobňuje sovietskej, „ruskej“ (FV-4, na porovnanie obývačka Jupikov na Aljaške FV-5). Základné aranžovanie rodiny v obývačke vyzerá nasledovne: Členovia rodiny sedia okolo stola a/alebo na gauči, ktorý je pokrytý prikrývkou (zdobenou rovnako ako koberec) pred okrasným kobercom perzského typu a obývačkovou stenou, kde je vystavená kolekcia porcelánu a krištáľu (symbol prepychu), alebo zbierka kníh s hrebeňom rovnakej farby (symbol erudície),



FV-3 Prestavba obce Nové Čaplino na začiatku druhého milénia, 3. 8. 2002 © Alexandra Sannikova

hneď vedľa stojí televízor⁴⁹ pokrytý obrušom, skriňa zdobená fotografiami a diplomami. Sovietsku limonádu Buratino vyloženú na stole zamenila Fanta. V detailoch súkromného priestoru treba vidieť obrovskú mobilizáciu štátnych zdrojov nasmerovaných na presadzovanie sovietskych hodnôt, ako estetických, tak etických. Chruščovovská politika⁵⁰ priniesla od päťdesiatych rokov 20. storočia rad spotrebných tovarov, intenzívnu bytovú výstavbu a masový oddych. Chruščov vsadil na ústupky občanom v materiálnej oblasti, aby v geopoliticky zložitej dobe potvrdil opodstatnenosť socializmu (Crowley, Reid, 2010: 14). Takže od chruščovovskej epochy scenériu domácnosti dotvára koberec zavesený na stene.⁵¹ Po ôsmej, tzv. zlatej päťročnici⁵² nastalo obdobie brežnevovskej recesie, ale v spotrebe sa objavili novinky, napr. v roku 1970 automobilka Žiguli vyrobilo prvú „Kopejku“⁵³.



FV-4 „Typická“ obývačka sovietskej Čukotky, najmä obývačková stena a koberec ako znaky statusu © Alla Kujapa

Avšak aj v masových javoch, v ktorých nemalú úlohu zohráva inštitúcia, môžeme sledovať rad jemných rozdielov a dôvtip sociálnych aktérov (Yurchak, 2006). Podobne ako Crowley a Reidová píšú o chladničke (Crowley, Reid, 2010: 28), aj koberec sa nedomestikoval len preto, že sa stal predmetom masového konzumu, ale preto, že ešte skôr, než jeho masový konzum vôbec mohol začať, vo verejnom diskurze o ňom vzniklo množstvo príbehov a koberec tak vrátil do systému reprezentácie. Samotné zháňanie, vlastníenie, vešanie koberca a fotografovanie sa pred ním získalo tiež množstvo foriem a vzorov prevedenia. Ich vznik súvisí s dvomi procesmi – rekontextualizáciou (napr. prenesenie koberca z rurálneho do mestského priestoru a späť, alebo vrstvenie sociálnych príbehov okolo jedného predmetu, ako je kobe-



FV-5 Obývačka Jupikov na Aljaške © Alexandra Mumichtykak

rec) a spotrebnými praktikami (napr. pripisovanie významu istým predmetom viac než iným, spôsoby získavania predmetov, používanie vecí naplňované významom, dbanie o autenticitu predmetu). Koberec odráža dvojstrannosť úsilia jedinca: prisvojiť si vec ako osobne významnú a zároveň sa identifikovať s väčšinovou skupinou slušných sovietskych občanov.

V pozadí, a predsa ústredný, koberec získal status komodity a súbežne sa stal formou veľkého mýtu o sovietskom blahobyte. V ruskej Beringii koberec nepredstavuje len sovietsky mýtus, ale aj mýtus civilizačný, referujúci o inom prerozdelení sveta, v ktorom sa periféria môže podobáť centru a Čukča Moskovčanovi. Viac než o znak sovietskeho luxusu alebo identifikáciu so *sovkom*

ide v ruskej Beringii predovšetkým o znak pozitívne vnímanej rusifikácie. Kým Moskovčana s kobercom mohli susedia hneď charakterizovať ako správneho sovietskeho občana, Čukča či Eskimák Jupik si ako predstavitelia pôvodných malopočetných národov museli takéto občianstvo zaslúžiť.

Marxizmus-leninizmus postuluje hierarchiu sociálneho rozvoja, ktorej najvyšším stupňom je komunisticá spoločnosť.⁵⁴ V rámci tejto hierarchie stoja európske etniká v ZSSR vyššie než sibírske. Ako dokumentujú postsocialistickí historici, tento prvok v sovietskej ideológii spôsobil, že európske etniká sa považujú za „civilizovanejšie“ než iné etnické komunity (Slezkine, 1994; Hirsch, 2005). Nadnárodnú sovietsku identitu teda muselo predčiť dosiahnutie úrovne popredných etník, ktorých etalónom boli etnickí Rusi. Okrem vzdelania, pracovných návykov alebo sedentarizácie to bol aj spôsob bývania, ktorý sa dodnes prejavuje v tých najzákladnejších prvkoch: kategórie čistota – nečistota, vôňa – zápach alebo estetizácia domácnosti – „jednoducho bývanie“ sa stali etnicky diferencujúcimi. Tzv. „sovietska“ rozkoš teda bola pre miestnych ľudí najprv „ruská“ a až potom „sovietska“.

Kým v Moskve sa vyššie spomínaný výjav z rodinného života pred kobercom týkal predovšetkým „šťastných momentov“ (pozri Bourdieu et al., [1965] 1990 pre podobný prípad vo Francúzsku zo šesťdesiatych rokov 20. storočia), v čukotských obciach samotný koberec radikálne kontrastoval s predstavou o „miestnom“, „tradičnom“ spôsobe života (FV-6, FV7). Koberec je dovezený (z pevniny, rus. *s materika*, ako hovoria miestni obyvatelia), drahý, vlastne „ruský“. Prostredníctvom neho môže miestny obyvateľ ukázať, že žije v blaho-byte tak, ako (si myslí, že) ho chápu ruskí prisťahovalci (teda usporiadane, čisto). Zvyčajne je to miestna intelektuálna elita, ktorá opatrne a dôsledne aranžuje detaily v domácnosti tak, aby sa zaradila medzi civilizovaných občanov, „nie zaostalých, nepríjemne zapáchajúcich lovcov morských cicavcov, ale čistých, kultivovaných ľudí podobných Rusom“⁵⁵. Civilizačná misia tak vytvorila krivé zrkadlo: „divoch“, ktorého sa usilovala pretvoriť, sa chce sám



FV-6 Aranžovanie rodiny pred závesom, dekoračnou látkou © Ella Ankanto

podobat' niekomu, o kom si myslí, že je vzorom a imituje z neho práve to, o čom si myslí, že je dôležité.

Schopnosť ľudí reflektovať rozdiely medzi formou a funkciou hmotných objektov je zreteľná pri definovaní estetickej a funkčnej stránky koberca. Dôraz na zjav, vonkajší obraz typický pre modernitu sa bezprostredne odvoláva na to, ako veci, miesta či ľudia vyzerajú, alebo ako sú predstavované. S tým súvisí vizualizácia, ktorá naberá v masovom konzumerizme stále väčší význam na konci modernity (Chaney 1996: 112). Krása je mojimi informátormi definovaná rôzne: Zväčša ten koberec, ktorý visí, je novší a krajší než ten, ktorý je položený na dlážke, bola by škoda po ňom stúpať. Tento názor potvrdzuje



FV-7 Aranžovanie rodiny pred „sovietskym“ kobercom, 24. 6. 1998 © Alla Kujapa

aj replika zo satirickej komédie Nauma Ardašnikova a Olega Jefremova *Starý nový rok* (1980):

– „Načo len koberec na stenu, drahí súdruhovia? Predsa nie sme v jurte!“
 – „Ale ved' aká je to krása! Vari po ňom nohami stúpať?“

Koberec predstavuje istý povrch dotvárajúci milie, v ktorom človek prebýva: teplý, hebký, útulne vyzerajúci. Mnohí informátori hovoria o vizuálnej skúsenosti spojenej s pozorovaním ornamentov, farieb a štruktúry koberca. Leňošenie a kontempláciu na gauči sprevádzal estetický zážitok. Vzor koberca preteká do iných vzorov ďalších textílií v byte. Dokonca aj samotný gauč a kreslá mohli byť pokryté malými kobercami s rovnakým či podobným

ornamentom, ako mal koberec na stene. Práve tak sa hovorí aj o doplnení tapiet kobercom: Keby bola celá izba v tapetách, izba by podľa informátorov pôsobila nudne. Takto ju skrášľuje koberec.

Najčastejšie mal koberec perzského typu prevládajúce červené pozadie, ornament mohol byť zelenej, modrej, béžovej farby. Od šarlátovej červenej na zástavách sa líši tmavším odtieňom. Celkovo teda pôsobí pokojnejšie, než scenéria verejných dekorácií. V iných regiónoch sa pridávajú ďalšie etnokultúrne významy farby. Výskum percepcie farieb a jej podmienenosť kultúrnym či ekologickým kontextom by si vyžadoval podrobnú experimentálnu štúdiu. Na úrovni subjektívnej deklarácie sibírske informátori je však farebnosť koberca vnímaná výlučne kladne. Význam nesie aj kompozícia. Mladšie pokolenie sa pri spätnom pohľade na minulosť dotýka témy celkového estetického súladu. Objavuje sa názor, že koberec by mal zapadať do konečnej kompozície interiéru. Staršie pokolenie si túto otázku zväčša nekladie a zdôrazňuje útulnosť a pohodlie, ktoré koberec dodáva.

V postsovietskej dobe môže mať sám koberec z pohľadu sovietskej konvencie nekonvenčný tvar, ale je to skôr rarita. Najmä v regiónoch, ako sú Altaj či Buriatsko, namiesto sovietskeho koberca perzského typu alebo vedľa neho visí miestny koberec s ornamentami špecifickými pre daný región alebo komunitu. Na Čukotke však tento trend chýba. Ku kobercu sa pridávajú aj iné predmety. Predovšetkým sú to „svoje“, etnicky čukotské alebo eskimácke kusy, hoci štylizované. V predsieni alebo obývacej miestnosti miestni obyvatelia vystavujú kruhové ozdoby vyšíte na čukotský spôsob (FV-8), či do mrožieho klu vyrezané reliéfy lovu a zimnej scenérie. Takýchto predmetov je v domácnostiach obvykle pomenej, radšej ich predávajú ako suveníry. Miesto toho vystavujú okrasné veci (sošky, darčekové predmety) zakúpené v meste ako znak toho, že poznajú urbánne (teda „pokrokové“) trendy a mali možnosť vycestovať. Obývacie steny predstavujú tiež znak domácnosti podľa ruského vzoru. V kontexte domácnosti sa prívlastok „ruská“ doteraz interpretuje ako

FV-8 Učiteľ Gleb A. Nakazik a nástenka s ručnými prácami (šitie z kožušiny a vyšívanie), deväťdesiate roky 20. storočia
© Alla Kujapa



lepšia. Vystavovanie fotografií či suvenírov vo významných častiach bytu, napr. v predsieni naproti vchodovým dverám, za sklom obývačkovej steny a pod., preberá prvky posvätného miesta (cf. Empson, 2011). Koberec dopĺňuje hrdosť rodiny: sú na ňom prišpendlené medaily, klubové zástavky, diplomy rodinných príslušníkov, kožušinové čiapky, plyšové hračky alebo obrázky.

Paradoxne však väčšina informátorov tvrdí, že to bola práve funkčnosť, ktorá zohrala rozhodujúcu úlohu pri rozšírení nástenného koberca ako bytového doplnku. Koberec mal zakryť nedostatky stien. V čase, keď v obchodoch nebola adekvátne ponuka stavebných materiálov, ľudia vyhľadávali náhradné riešenia. Koberec sa stal jedným z nich. Koberec na celú stenu sa považoval za najlacnejší a najpohodlnejší tepelnoizolačný a zvukoizolačný materiál. Z tohto hľadiska ide o zaujímavý vývoj: jednotlivé rodiny boli umiestňované do oddelených bytov s vlastnou kuchyňou. Po bývaní v komunálnych domoch šlo o luxus. Skutočne oddelené bývanie však kvalita stien v bytovkách nezaručovala. Nové bývanie neposkytovalo úplné súkromie. Koberec ako zvukoizolátor naplnil privátnosť. Keď sa potom nástenný koberec stal populárnym, rozšíril sa aj na iné typy bývania.

Pritom koberec bol v skutočnosti obrovskou investíciou: kým investícia do zakúpenia takého koberca bola pre radového sovietskeho občana obrovská (asi šesťnásobok mesačného príjmu), v prípade mnohých sibírskych regiónov, napriek severským príplatkom, ide aj o celoživotný vklad. Náročným aspektom bola aj dostupnosť. Napríklad nákladná loď so spotrebným tovarom dorazila na Čukotku v sovietskej ére párkrát za rok, zvyčajne v septembri. Vloženie osobných síl zahŕňovalo trpezlivé zháňanie veľmi želaného, a pritom nedostatkového tovaru, čakanie v rade alebo prebojovanie sa na lukratívne miesto v zozname čakateľov. Bolo treba maximálne zapojiť sociálne siete: využiť zdroje druhej ekonomiky, dohodnúť sa o poradí pri nákupe, včas prísť, zohnať odvoz⁵⁶ a koberec viezť 40 km po hrbolatej ceste-neceste⁵⁷.

Už len týchto niekoľko náročných krokov spôsobilo, že ku kobercu sa správali s „úpenlivou opaterou“ (angl. *solicitous care*, Crowley, Reid 2010: 29). Vysoká finančná a sociálna cena koberca zapríčinila, že sa v niektorých domácnostiach slávnostného defilé vzácny artikel ani nedočkal: zostal zabalený, aby si počkal na svoj čas. Koberec bol znakom prepychu, ktorý si len postupne mohla dovoliť väčšina.



FV-9 „Lenin je náš prapor“
 – nápis po rusky a čukotsky
 na zástave ušitej zo sobej
 kožušiny, Providenské
 múzeum
 © Jaroslava Panáková

pričom je celé zhotovené práve na základe rozdielnej kvality srsti. Samotný tvar je urobený podľa šablóny (sovietsky vplyv), technika šitia je však zhodná s tou, ktorá sa používa pri šití tradičnej obuvi (*torboza*, čukotský vplyv). Hoci samotný kus zástavy pripomína dekoračnú textíliu či ornamentálny koberec, nikomu z miestnych by nenapadlo čosi podobné zhotoviť pre svoju domácnosť.

Takto veci nadobúdajú rôznu výrazovosť, v rámci ktorej sú naplňované určitým významom. Napríklad dekorácia interiéru vyjadruje aj hodnoty, aj zámer súvisiaci s existujúcou estetikou, ale súbežne predstavuje reflektívny proces estetických hodnôt, ktorý estetický úsudok relativizuje. Spôsob, akým ľudia dokážu spravovať *de facto* relatívne vizuálne nápovede, je teda neoddeliteľnou súčasťou procesu, v ktorom sa človek orientuje a presúva medzi rôznymi hodnotami, a teda indikátormi sociálnych pozícií, čím získava a legitimizuje svoju identitu (Chaney, 1996). Miera, v akej sa jedinec venuje v obývacej miestnosti zosúladieniu farieb, tvarov alebo povrchov, predstavuje jeho voľbu životného štýlu a zároveň afiliáciu s istými kolektívnymi predstavami, mýtami. Domáca estetika teda nie je pasívnou formou prežívania či reprezentácie krásy, ale vyjadrenie svojej účasti na sociálnej realite. Estetika môže byť mobilizovaná v prospech istej ideológie, alebo len určitého spektra životných štýlov. Tým sa stáva etickým postojom.

Pretrvávajúci význam koberca nepochybne súvisí aj s faktom, že tvorí základné pozadie pre domácu fotografiu. Spomínaný výjav v domácnosti je nespočetne veľa ráz zachytený na fotografii, uchovaný v rodinnom archíve.

Ako vznikli fotografie sibírskeho rodu pred kobercom a čo predstavujú? Konvencia fotografovať sa pred kobercom či okrasnou drapériou nie je sovietsky vynález. Fotografiu tohto druhu predchádzala konvencia v maľbe, vo fotografii je známy portrét fínskeho generála Carla Gustafa Emila Mannerheima z roku 1918 tesne pred jeho návratom do Fínska. Ďalším príkladom

Osobitý postoj k estetike nástenného koberca vystihuje jeden výrobok priamo vyhotovený na Čukotke. Žánrovo sa tu sobia kožušina, vyplňujúca stenu jarangy, prelína s nástenným kobercom, ktorý prechádza do podoby praporu. Ide o zaujímavý prípad hybridnej formy – prelínania sovietskeho mýtu, čukotskej techniky mozaikovitého šitia a manifestačnej funkcie. Zástavu zhotovila čukotská šička (Čukčanka) k oslave Októbrovej revolúcie (Bagdasarova, 2010: 60). Je to trojštvrťový portrét Vladimíra Il'jiča Lenina vyšitý z dvoch druhov a odtieňov sobej srsti (FV-9). Na pozadí bola aplikovaná srst' tretieho odtieňa, a to v opačnom smere šitia. Delenie plochy je dostatočne zložitá,

portrétu pred kobercom je fotografia Wolfganga Steinitzu,⁵⁸ nemeckého folkloristu a jazykovedca, ktorý do roku 1938, keď sa mohol zdržiavať v Rusku, nazbieral bohaté dáta nielen o Chantoch – jeho hlavnej výskumnej téme, ale aj o sociálnom živote na Západnej Sibíri vôbec. Podnetom k portrétu v exteriéri na dennom svetle boli Steinitzovi skôr technické podmienky fotografovania. V kontexte tohto výskumu je však zaujímavejší fakt, že pózovanie pred kobercom navrhli samotné protagonistky fotografie. Samé zobrali záves z izby, umiestnili ho na plote a použili ako pozadie. Po vzniku základnej sovietskej bytovej scenérie (gauč, koberec, obývacia stena) a po tom, ako sa fotografická technika rozšírila medzi ľudí, pre vytvorenie konvencie rodinnej fotografie na pozadí koberca stačilo len málo (porovnajate s pozadím, kde „sovietsky“ koberec chýba – FIII-8 alebo ho zastupuje čosi iné – FV-6). Mnohí vnímajú pozadie na fotografii ako čosi, čo nebolo špeciálne vybrané a naaranžované, ale skôr ako súčasť scenérie. Vzápätí ho však terminologicky odôvodňujú ako krásu. Tvrdia, že nič iné v dome nevytvára také pekné pozadie ako koberec. Kým sklo na obývacej stene sa zvyčajne pri fotografovaní odráža, koberec dekoruje a esteticky dotvára fotografiu. Ďalším odôvodnením je funkcia: byť je taký malý, že zoskupiť rodinu na jednom mieste sa dalo len na gauči pred kobercom. Správna rodinná fotografia *per se* stojí na niekoľkých princípoch: dosvedčiť a uchrániť v pamäti blahobyť rodiny, zobraziť súdržnosť členov rodiny, vyjadriť rodinné potešenie tak, aby samotná fotografia bola potešením a pod. Tieto pravidlá sú napĺňané v rámci priestorových a materiálnych možností, sociálne prijatých estetických hodnôt, zručností v samotnom fotografovaní atď. Ide predovšetkým o fotografovanie pre seba, nie fotografovanie krásy a pretože je to krásne⁵⁹. Veď rodinní členovia nemusia byť príťažliví, tobôž nie po niekoľkohodinovom hodovaní, v rámci ktorého sa spoločné snímky zväčša vytvárajú. Lenže rodinné fotografie musí byť aj reprezentatívne. Predsa len nekolujú len v rukách príbuzných, ale aj ich širšieho sociálneho kruhu. V tomto ohľade nie je protagonistom tvár svokry (teda, iba ak je riaditeľkou Domu pionierov), ale sú to ďalšie vizuálne znaky v priestore: oblečenie, účes, nábytok, riad, bohatosť hostiny, pózovanie a aranžovanie osôb.

Čukotské variácie tejto konvencie sú „nepodarkami“, a to hneď v niekoľkých aspektoch (FV-6, 7): Po prvé, objekty na fotografií nie sú vystavené, ale len postavené. Po druhé, tie časti scenérie, ktoré by mohli byť pre oko nepríťažlivé, nie sú na čas fotografovania špeciálne zakryté, schované či preusporiadané. Osoby pózujú, ale nie sú špeciálne upravené alebo štylizované. V aranžovaní ľudí a predmetov vládne „neporiadok“. Po tretie, nie sú zrejmé ani základné postupy estetizovania snímky: frontálna stredová kompozícia vo výške očí, ktorá sa fotoamatérmi vníma ako krásna, je často porušená. V strede nedominuje hlavný predmet, okolo ktorého by sa téma snímky mohla rozvíjať. Perspektíva chýba alebo je diagonálna, čo komplikuje zobrazenie, pretože okolo dominantného stola sa hromadí niekoľko postáv. „Nepodarkami“ sú napokon aj preto, že sa neštylizujú ako nové formy domácej estetiky, ale napodobujú už existujúce a celkom konkrétne konvencie. Tento prístup zostáva rovnaký aj v prípade, že sa mení formát fotografie, napr. na polaroidný instantný snímok štvorcového formátu. Odpovede na otázky – čo a ako sa má fotografovať, čo na fotografii vyznie dobre, čo sa pre fotografiu hodí a čo nie atď., by mali byť v domácej estetike samozrejmosťou. V danom prípade sa však fotografuje len tak, ako to ide, ako sa dá. Osoby na fotografiách sú z osady, všetci sa poznajú navzájom a zhruba vedia, čo kto vlastní. Tu foto ilúzia „iného života“ nemusí vždy zafungovať. Navyše sa tá istá fotografia zhotovovala v niekoľkých kópiách (bolo to tak najmä v klasickej čiernobielej fotografii, ktorú vedeli vyvolávať len dvaja dedinskí fotoamatéri), čiže publikom sa stala celá osada. Tých, ktorí by mohli dosvedčiť „pravdu“, je teda hneď niekoľko.

Konvenciu o súdržnosti rodiny, ktorú som podrobne opísala v kapitole III., však tieto fotografie spĺňajú. Je to aj v prípade, že realita je celkom iná a všeobecne známa. Túto ilúziu uprednostňujú muži (skupinové portréty za stolom), ženy sa vidia skôr ako matky vo väzbe s deťmi (napr. portréty žien v náručí s deťmi alebo detí samotných na pohovke pred kobercom). Pociť integrácie spôsobujú aj spomienky o úsmevných príbehoch, ktoré fotografie vyvoláva-

jú. Pri vizuálne kompetentnejších divákoch môže byť predmetom smiechu aj obrazová rovina, keď nejaké z implicitných pravidiel zobrazovania bolo narušené (Bagdasarova, 2010: 62). Môže ísť o kyticu, ktorá ako rožky trčí mame z hlavy, alebo o ilúziu, že vedľa seba sediace sestry majú „zrastené“ nohy. Splývanie pozadia so stredným plánom či popredím si však publikum obvykle nevšima. Z tohto hľadiska je pochopiteľné, prečo zobrazenie osoby vo vzorovanej košeli na dekorovanom gauči a na pozadí ornamentálneho pozadia nie je pre oko cudzorodé alebo ťažko čitateľné. Sibírsky provinčný zrak akumuláciu vzorov ako znak blahobytu dokonca uprednostňuje.

Domáca fotografia pred kobercom zdvojnásobuje vizuálny modus signifikácie: fotografický modus dopĺňa ornamentálny. Poskytuje kontrolu nad zjavom. Ako píše Barthes, mýtus je možné vnímať nezávisle od matérie (Barthes, 2004: 108). Napriek tomu vizuálny predmet, ktorý nastoľuje signifikáciu vcelku a naraz, si mýtický obsah zachováva stabilnejšie než iná matéria. Navyše, koberec a praktiky s ním spojené – najmä fotografovanie – odrážajú modernistický dôraz na *vizualizáciu* pri sociálnom štruktúrovaní (Chaney, 1996). V médiách prevláda obraz *vožd'a* na výraznom pozadí veľkoformátového plagátu, nástennej maľby alebo reliéfu. V domacom prostredí obraz blaha predstavuje úplná rodina sfotografovaná zväčša v čase sviatkov alebo stolovania na pozadí koberca. Kým ideologické a vizuálne pozadie vo verejnom priestore sa počas politických epoch sovietskeho a postsovietskeho režimu menilo, konvencia vešania koberca v domácnosti, ako aj konvencia fotografovať rodinu pred kobercom, zostávala.

Arbitrárnosť mýtu umožňuje pohľad na sociálnu transformáciu ako na kontinuum. Nie náhlý zlom, ale postupný rast arbitrárnosti mýtu odzrkadľuje jeho opotrebovanosť (Barthes, 2004: 126). Objednávateľ mýtu o „slušnom živote“ bol zatlačený do úzadia inými objednávateľmi iných mýtov. Istú dobu sa nemeslo spomínať ani jeho meno, hoci bytovky, ktoré dal postaviť, jeho meno nesú dodnes. Veci, do ktorých sa načas mýtus zabýval, ponúkli tak plodnú

pôdu foriem a výrazu pre signifikáciu, že predstava prežila autora aj jej stúpencov. Koberec je takým predmetom.

V putinovskom Rusku sa koberec postupne prestáva vnucovať vzdľahujúce-mu sa mýtu. Menia sa mýty aj predmety. Ľudia sú konfrontovaní s novými modelmi konzumu, určenými voľným trhom, ktoré Chaney (1996) popisuje v súvislosti s USA a západnou Európou. Sú rozmanitejšie a menej jednoznačné, než *sovok*. S meniacou sa situáciou sa mení aj signifikácia reprezentovaná kobercom. Tzv. urbánna kreatívna trieda, ktorá predstavuje sociálnu skupinu tvorivých profesií, žijúcich vo veľkomestách a zdieľajúcich liberálne hodnoty, vnímajú *sovok* ako zaostalosť, konformizmus s totalitným či autoritatívnym režimom, dôsledok paternalizmu, nevkus a gýčovosť. Koberec tieto prívlastky zhmotňuje. Stredná generácia, ktorá zažila detské hry pred kobercom ležúc po ďalšom koberci, vníma tento predmet s rozpakmi. Chápe zámery rodičov a oceňuje funkčnosť predmetu, nie je však schopná akceptovať, „*ako tá sviňa veľa stála, že sa ani chodiť po nej nemohlo*“⁶⁰. Fotografie pred kobercom nabierajú funkciu dôkazového materiálu proti estetickým a etickým hodnotám, pre čie uchovanie vznikali. V renovovaných bytoch ľudia zhromažďujú a aranžujú iné vizuálne znaky, pomocou ktorých naznačujú svoje sociálne afiliácie. V ruskom veľkomestskom prostredí dnes dominuje „ikeácky“ monopol (radový predstaviteľ strednej a mladšej generácie) alebo komponovanie vecí z blšieho trhu podľa vzoru berlínskych či londýnskych bytov (identifikácia s kozmopolitizmom či „kreatívnou triedou“ alebo štylizovanie sa do nich).

Naopak, na Sibíri konvencia vešania koberca naďalej pretrvávala. Ľudia si stoja za tým, aby koberec visel. Estetické a etické hodnoty, ktoré mu boli pripisované, zostávajú v platnosti, hoci s menšou silou, vďaka zotrvačnosti či pomalšiemu provincionálnemu tempu. A preto vznikajú aj stále nové a nové fotografie pred kobercom. Sú ale skutočne nové? Koberec ani ďalšie doplnky sa obzvlášť nemenia, pribudol snáď len nový televízor či suveníry zo

zahraničia. Konvencie zobrazovania v danom prípade tiež zostávajú takmer nemenné. Novinkou sú však snímky vytvorené prostredníctvom mobilného telefónu alebo digitálneho fotoaparátu, a to buď autoportréty (angl. *selfie*), alebo autoportréty s ďalšími osobami v zábere, ktoré autor snímaj natiahnutím ramena (angl. *long arm shot*). Menia sa tiež tváre, štýl oblečenia, make-up či účesy. Pózovanie mladšej generácie je menej strnulé, fotografuje sa bez zábran. Reč tela v týchto snímkach preráža stálosť až monotónnosť koberca. V týchto portrétoch sa načrtá tendencia k zväčšujúcej sa postave či tvári oproti iným objektom a miestu. Otec urputne bojoval *pre* pozadie a *o* pozadie, syn to pozadie túži prekryť. Sebou. Avšak otcov koberec nezvesuje. Čas na Sibíri plynie pomalšie, alebo skôr inak. A nové mýty potrebujú čas. A potom si nájdú iné veci.

Poznámky

- 46 Exoetnonym sa používa aj hanlivo a pejoratívne, najmä v kontexte vtipov o „hlúpom Čukčovi“. Kvôli zhode s názvom polostrova a číselnej prevahy sa aj v populárnom diskurze objavuje práve tento exoetnonym, a nie napr. Eskimák Jupik. Ja tu, samozrejme, píšem o všetkých pôvodných obyvateľoch ruskej Beringie.
- 47 Boľševici zaviedli do každodennosti na Ďalekom východe vodu (Yamin-Pasternak et al., 2014: 620). Moč (Bogoras, 1904: 40) či flóru z tundry pri domácich prácach, ako je čistenie, zamenila voda, ktorá sa miestni obyvateľia naučili využívať aj pri varení. Osobnú hygienu začali vykonávať v obecnej umývárni (rus. *baňa*), podľa rozvrhu a rozdelení do skupín na ženy a mužov.
- 48 Tzv. *sovok* korešponduje so slovenským *totáč*, ale s tým, že *sovok* implikuje dôraz na každodenný život, nie na politickú neslobodu. Slangový výraz *sovok* predstavuje novotvar od rôznych odvodenín prívlastku „sovietsky“. Môže označovať systém socialistického hospodárstva, sovietskych občanov (tu sa výraz zhoduje so slovom *sovdepia* – systémom rád predstaviteľov robotníkov, vojakov a roľníkov, čiže sovietskym obyvateľstvom na lokálnej úrovni, alebo označenie ľudí ako *kommuňaki*, ktoré zdôrazňuje konformizmus ľudí voči systému), sovietsky spôsob života a myslenia, sovietsky prístup k ekonomike, priemyslu a politike, vedenie socialistickej domácnosti a sovietsku materiálnu kultúru. Tak ako Česi či Slováci hovoria *za totáča*, občania Ruska sú sklonní používať výraz *pri sovke*. Pôvodne mal výraz striktné pejoratívny význam a užívali ho najmä veksláci, umelci a nekonformné skupiny obyvateľstva v 70. rokoch. Ako zjednodušený vizuálny znak sa termín posmešne predstavuje v podobe lopatky

na zametanie plnej smeti, keďže označenia pre danú epochu a pomôcku v domácnosti sú homonymá. V kontexte tohto výskumu však *sovok* predstavuje osobitý životný štýl, zahrňujúci komplex estetických a etických hodnôt odvodených od štátnej ideológie. V súvislosti s domácnosťou reprezentuje súbor farieb, povrchov, materiálov, chutí, záľub atď., ktoré odzrkadľujú estetiku priemerného, radového (angl. *middle-brow*) sovietskeho občana.

- 49 V časoch ZSSR to bol v bohatších domácnostiach pravdepodobne Rekord alebo Horizont. Väčšina však televízor nevlastnila, televíziu pozerali kolektívne v tej domácnosti, kde mali televízor. Dnes má už televízor takmer každý, dokonca v niektorých domácnostiach sú aj dva či tri televízory.
- 50 Za vlády Nikitu S. Chruščova, prvého tajomníka KSSZ v rokoch 1953 až 1964, sa uskutočnil proces destalinizácie a uvoľnenia, ale aj zložitá zahraničná politika (napr. karibská kríza, rozkol s Čínou, potlačenie maďarského ľudového povstania, postavenie Berlínskeho múru) a kontroverzná poľnohospodárska reforma.
- 51 Nikita S. Chruščov, prvý tajomník ÚV KSSZ v rokoch 1953 až 1964 a predseda rady ministrov (premiér) ZSSR v rokoch 1958 až 1964, sa snažil bytový problém v ZSSR vyriešiť masovou výstavbou typizovaných, zväčša 4-poschodových bytoviek bez výťahu. V slangu sa prezývajú *chruščovkami* alebo aj pejoratívne *chruščobami* (novotvar od slova *truščoba*, čo znamená barabizňa, a mena lídra). V skutočnosti sa začali stavať už od roku 1948 v Moskve, ale v masovej miere prebiehala výstavba od roku 1959 do roku 1985. Ide najmä o jednoizbové (úžitková plocha 18 m²) alebo dvojizbové byty (40 m²) s nízkym stropom (väčšinou 2, 28 – 2,48 m), bytovým jadrom a „chruščovskou chladničkou“ (skrinkom pri kuchynskom okne, kde stena mala otvory alebo bola tenšia), veľmi slabou tepelnou a zvukovou izoláciou, ktorých životnosť bola stanovená na 25 rokov, čo naznačuje ich nízku kvalitu. Spomínaný výraz „chruščovská chladnička“ sa rozšíril na celý dom, keďže tepelná izolácia stien mala nižšie normy. *Chruščovki* sa stali prejavom estetického a morálneho diskurzu novej sociálnej modernity: stalinský ornament – prejav mrhania a výstrednosti – nahradila jednoduchosť a funkčnosť (Crowley, Reid, 2010: 22). Samozrejme, sovietsky občan žil v rôznych podmienkach a tento typový projekt bol len jeden z mnohých. Avšak práve tento druh životného priestoru podnietil ľudí k masovému vešaniu koberca na stenu. Vrchol masovej výstavby týchto bytoviek sa zhoduje s rozvojom priemyselnej výroby kobercov tzv. perzského typu. Do päťdesiatych rokov 20. storočia dominovali tapety, potom sa k tapetám pridal koberec.
- 52 Päťročný systém plánovania mal za cieľ urýchliť hospodársky rozvoj v centrálne riadenom ZSSR a ďalších socialistických štátoch. Prvá päťročnica v ZSSR sa uskutočnila v rokoch 1928 – 1932, posledná trinásť nebola zrealizovaná kvôli rozpadu ZSSR a prechodu nových štátnych celkov na tržový systém. 8. „chruščinica“ sa konala v rokoch 1966 až 1970 a stala sa jednou z najúspešnejších (HNP vzrástol o 13 %). Reformy Kosygina vnesli do radu administratívnych prístupov riadenia ekonomiky aj stratégie ekonomické, napr. bezprostredný záujem výrobcu o výnos, ktoré načas ozdravili hospodárstvo.

- 53 Kopejka je ľudové pomenovanie auta VAZ-2101 „Žiguli“, prvého výrobku Volžského automobilového závodu. Automobil sa vyrábal od roku 1970 až do roku 1988 a považuje sa za najlepší v rámci sovietskej výroby. Vzhľadom na jeho popularnosť v sovietskej dobe, ako aj spojitosť so životom sovietskeho človeka, sa stal protagonistom grotesknej komédie Ivana Dychovičného z roku 2002.
- 54 Týmto sa aj argumentoval predmet sovietskej etnografie v rámci jedinej správnej marxistickej metodológie: skúmať rané sociálno-ekonomickej formácie alebo tie ich aspekty, ktoré sa dodnes uchovali buď v ich nadstavbe, alebo vo vyšších stupňoch, sociálno-ekonomických formáciach, ako *prežitky* (kurzíva autorky, Solovey 1998: 157).
- 55 Z rozhovoru s informátorkou, 2014.
- 56 Prvý súkromný osobný automobil sa v osade objavil v osemdesiatych rokoch 20. storočia. Odvoz zabezpečovali vozidlá družstva (rus. *kolchoz*) – UAZ 3962 (sanitka, poštová služba), cisternové auto na vodu alebo pásové vojenské vozidlo (rus. *vezdechod*).
- 57 V regióne väčšinu štrkových zhutnených ciest vytvorili vojaci, ktorí počas studenej vojny strážili hranicu s USA. Tiež kamenistá, ale technicky lepšia cesta medzi osadou Nové Čaplino a prístavom Providenija a pravidelná autobusová doprava po nej vznikli až deväťdesiatych rokoch 20. storočia.
- 58 Fotografia: Steinitz, R. (1935). „Jelena a Xénia Konstantinovna, dcéra a neter, zavesený záves z izby!! 11.X. 1/40 f 6? Slnko“, dedina Beriozovo. Archiv Berlínskej-brandenburskej akadémie vied v Berlíne.
- 59 Význam „krásneho“ zostáva skrytý v implicitných, neartikulovaných pravidlách. Je to viditeľné pri rozbere turistickej či cestovateľskej fotografie (Bagdasarova, 2010): Fotografia, ktorá zobrazuje západ slnka nad horizontom, je „krásna“. Takisto aj fotografia s touto scénériou, ale s portrétom sestry v popredí. Ak je v popredí zobrazený aj ktosi neznámy, kto náhodou prešiel počas fotografovania popred sestru, fotografia sa považuje za škaredý nepodarok.
- 60 Anton, 40 rokov, online chat, 2013.

Záver





ZÁVER

Hoci bola vždy prítomná, ako vskutku významotvorná zložka sociálneho života a zároveň ako prostriedok chápania tejto stále zložitejšej sociálnej reality sa vizualita presadila až v modernite. Anna Grimshawová prisudzuje tento jav snahe ľudí poňať rozmanitosť, premenlivosť a spleť moderného sveta s jeho procesmi urbanizácie, vývojom nových technológií či sekularizácie a zaujať k nemu svoje hľadisko (Grimshaw, 2001: 16).

Aktualizácia významu vizuality v ruskej Beringii je taktiež výsledkom objektívnych historických, ekonomických a sociálnych podmienok. Avšak konkrétne narábanie s ňou vo vzťahu práve k týmto podmienkam súvisí s voľbou, konaním a etickým postojom jednotlivých sociálnych aktérov. S cieľom prepojiť objektívnu a subjektívnu stránku tohto procesu, ktoré, ako som ukázala, nevnímam ako protikladné, ale komplementárne, som sa snažila predstaviť rozmanité prejavy vizuálnej kultúry vo vzťahu s meniacim sa sebaopätím.

Pri sriedajúcich sa hierarchiách a režimoch, za rozvoja aj úpadku infraštruktúry, spotreby, technológií sa sociálna identita nevyhnutne musí obhajovať a reprodukovať. Robí tak vo svetle vizualizácie (Chaney, 1996). Z obrovského prúdu informácií symbolov, spotrebných tovarov a nepochybne obrazov si jednotliviec vyberá a prijíma tie, ktoré spĺňajú jeho vedomé či nevedomé etické a estetické kritériá. Absorbuje ich do svojich každodenných expresívnych praktík, skrz ktoré sa dokáže orientovať v neustále sa meniacom systéme sociálnych postavení, statusov a rol. Okoliu tak naznačuje svoje afiliácie k tým či iným sociálnym skupinám, hoci afiliácie samotné sú podmienené práve daným sociálnym a kultúrnym kontextom. Identifikácia aktérov sa deje skrz akt výrazu, vizuálne pozorovateľného a nasmerovaného navonok. Osobný výber, dostatočne podrobne odôvodnený alebo zdanlivo náhodný, je fakticky prejavom existujúcich vzorov sociálneho konania.

Kým estetika je módom sociálneho štruktúrovania, každodennosť je jeho výrazom. Táto „aktívna estetika“ (Chaney, 1996: 147) má rôzne prejavy. Ja som sa sústredila na kresbu, fotografiu a dekorácie v domácnosti, pretože najzreteľnejšie odzrkadľujú väzby medzi vizuálnou reprezentáciou, sebaopätím a sociálnou štruktúrou.

Doposiaľ panuje obraz ruskej Beringie ako periférie, surovosti, nepoddajnosti. K tomu sa pridala aj skutočná nedôslednosť a nejednotnosť politik, ktoré región zasiahli v 20. storočí a na začiatku 21. storočia. Odrhnutosť regiónu znevýhodňovala ľudí najmä technologicky a infraštruktúrne. Naopak, ideologizácia bola intenzívna, aj keď tiež rozporuplná. Vzájomne protirečivé politiky, návrat k pôvodnosti (rus. *korenizacija*; angl. *nativisation*) od dvadsiatych do začiatku tridsiatych rokov 20. storočia, následná rusifikácia a neskôr politika presídlenia a zlúčenia obcí (rus. *ukrupnenije*) však mali transformačný vplyv na sociálnu štruktúru, sebaidentitu a životy, ktoré zas súvisia so štýlmi vnímania, myslenia a zobrazovania. V súlade s predchádzajúcim výskumom (Masuda et al., 2008) moje zistenia ukazujú, že určité charakteristiky vizuálnych reprezentácií sa medzi skupinami rozlišujú a tieto rozdiely súvisia s rozdielmi v percepčnom spracovaní, konkrétne relatívnymi úrovňami vnímaného holizmu/analytizmu, ktoré existujú medzi členmi týchto skupín. Tieto výsledky sú v súlade s teoretickými názormi, ktoré vyjadrili Nisbett, Kitayama a kolegovia, pozri Kapitola I.

Pri rozbere charakteristík vizuálnych reprezentácií som sa zamerala na štýl zobrazovania, pozíciu horizontu, veľkosť objektov a topologické vzťahy medzi objektmi. Zamerala som sa na objektovo-kontextové vzťahy a relatívnu pozíciu objektov. Tieto indikátory slúžili k tomu, aby som identifikovala tendenciu k holizmu alebo analytizmu a prepojila ich s tendenciami dominantnými v sebaopätí. Tento smer nie je vyčerpávajúci. Dôležitou sférou, ktorú treba ďalej prebádať sú estetické preferencie. Možno očakávať, že holizmus bude korelovať s uprednostňovaním obrazov s bohatším kontextom a menší-

mi ústrednými objektmi. Môže to mať vplyv na hodnotenie obrazov, ako aj na ich tvorbu. Ďalšou oblasťou je postup pri zobrazovaní. Holizmus sa prejaví v tom, že autor kresby sa najprv sústreďí na pozadie a všetko ostatné len navrství na ňom, kým pri analytickom štýle najprv podrobne zobrazí predmet a až potom prejde na prostredie, ak vôbec.

Spôsoby vnímania a zobrazenia vo vizuálnej kultúre ruskej Beringie som skúmala tak, ako sú zasadené do kontextu sociálnych transformácií 20. a 21. storočia. Osvojenie si kultúrneho či technologického komplexu prebiehalo s časovým odstupom, fragmentárne, alebo k nemu ani nedošlo. Ukázala som, že napr. modely fotografického zobrazovania alebo dekoru interiéru prenikli do ruskej Beringie, kde vo vizuálnej reprezentácii dominovalo šitie a rezba do kosti, dostatočne náhle, vcelku, bez radikálnych zmien. Rodinná fotografia, napr. u Čukčov, sa teda podobá na väčšinové techniky fotografickej reprezentácie prítomné v sovietskej kultúre. Skúsenosť fotografického krásna je sociálne podmienená (Bourdieu et al. 1990), a v danom prípade je ovplyvnená *sovkom* – špecifickým životným štýlom a habitusom s ním súvisiacim.

Ukázala som, že rodinné fotografie dokážu priblížiť spôsoby, ako moderné inštitúcie ovplyvňujú subjektívnu reflexiu životnej skúsenosti. Medzi prevládajúce témy patrí rodina, práca a zmysel pre miesto. Kolektívny stav šťastia vyjadrený skupinovým portrétom na jednej strane, a osobné usilovanie o šťastie, ktoré sa prejavuje v portrétach jednej osoby alebo v autoportrétach na druhej strane, sú uznávané v rovnakom rozsahu. Platí, že fotografie so zameraním sa na seba sú správdzané komplikovanými naratívmi o zdieľaní

rozhodujúcich okamihov s ostatnými ľuďmi. Skupinové portréty zasa zahŕňajú samotných informátorov. Takže vizuálne, ako aj naratívne znázornenia prejavujú synkretickú paradigmu: o šťastie v ruskej Beringii sa neusiluje nezávislé „Ja“ či „Ja“ vzájomne závislé od skupiny, ale „Ja-v-kolektíve“.

Táto situácia sa replikuje aj vo vzťahu k predkom. Fotografia, technologický a estetický vynález modernity a sovietsky import, sa začlenila do miestneho rituálneho komplexu bez toho, aby ho výrazne zmenila. Hoci to tradícia zakazuje, spredmetnila pamäť o mŕtvych tak, že im dala vizuálnu podobu. Nepremenila však celú konfiguráciu kultúrnej pamäte, len ju doplnila. Pamäť o príbuzenstve a menách zostáva efektívnejším spôsobom na zachovanie kontinuity. Úsilie nakloniť si predkov na svoju stranu sa stále deje tak, že ich človek nakŕmi. Fotografia je skôr možnosťou, ako si s mŕtvym pri kŕmení pomyselne vymeniť pohľady.

Vizuálna kultúra je vnútorne veľmi rôznorodý systém. Úsilie odhaliť, ako kultúra a spoločenstvo vplývajú na percepčné a umelecké štýly, má vždy aj druhú stranu: Prebádať, ako vizuálne ekológie každodennosti pôsobia na človeka a jeho miesto medzi ľuďmi.

Po niekoľkohodinovom civení na skalu sa Saša a Oleg konečne postavili. Lovci dorazili, pristavili člny na breh, zatiahli lanom veľké telo veľryby na breh a začalo sa krájať. Musia to stihnúť čo najskôr, inak sa mäso pokazí. Hĺbavosť a ponorenie sa do seba idú bokom. Začína sa kolektívna choreografia naučených, nie vždy však presne zosúladených pohybov. Ďalšie zmysly sa hlásia o pozornosť.

PRÍLOHY

Zoznam výrazov v jazyku jupik a čukotskom jazyku použitých v texte

Poznámka: Ak nie je napísané inak, jedná sa o prepis z azbuky jazyka jupik, čaplinského dialektu. Zoznam je zostavený na základe terénnych záznamov. Prepis sa opiera o publikáciu Krupnika, 2000: 518 – 519, 523 – 525.

<i>ag,k,ysag,tuk,</i>	jup.	obrad pamiatky zosnulých, „kŕmenie predkov“
<i>Jupik</i> (v mn. č. <i>Jupiget</i>)	jup.	endoetnonym, „skutočný človek“, „skutoční ľudia“
<i>k,ajutak,</i>		tácka na mäso
<i>kuchl'anka</i>	rusifikovaná čuk.	mužský kožušinový odev v strihu košeľa
<i>kamlejka</i>	rusifikovaná čuk.	košeľ s kapucňou, pôvodne šitá z čriev morských cicavcov, ktorá chránila kožušinovú košeľu, <i>kuchl'anku</i> , pred snehom a dažďom; dnes sa šije z látky a používa sa ako kroj
<i>myn,tyg,apik</i>	jup.	zimné obydlie v tvare stanu z mrožích koží
<i>jaranga</i>	čuk.	
<i>Čakag,mit</i>		rod z Ungaziku a Ostrova sv. Vavrinca
<i>nanik,</i>	jup.	lampa na veľrybí tuk
<i>Nyvuk,ag,mit</i>	jup.	Eskimáci z Naukanu
<i>nyn,lju</i>	jup.	letná zemľanka
<i>torboza</i>	rus., sibírsky výraz	kožená obuv
<i>Sivuk,ach,mit</i>	jup.	skupina Jupik z Ostrova sv. Vavrinca, súčasný názov pre komunitu v osade Gambell
<i>Un,azig,mit</i>	jup.	čaplinskí Eskimáci
<i>Sig,inygmit</i>	jup.	Eskimáci z osady Sireniki

ZEMEPISNÉ NÁZVY

Poznámka: Ak nie je napísané inak, miestne názvy sú prepisy z cyriliky jazyka jupik, čaplinského dialektu.

Zoznam je zostavený na základe terénnych záznamov. Prepis sa opiera o publikáciu Krupnika, 2000: 520 – 522.

Anadyr (pôv. Novo-Mariinsk) – hlavné mesto Čukotského autonómneho okruhu

Anadyrský okres

Avan – zaniknutá osada pri Providenskom zálive, v ktorej sídlil kmeň Avatmit

Beringovo more

Beringova úžina

Dežnev (jup. *Kengisqun*) – kedysi komunita Čukčov na juh od Dežnevovho mysu

Egvekinotský mestský okruh (Iul'tinský okres)

Iul'tinský okres

Janrakynnot – obec neďaleko Seniavinovho prielivu, väčšinu populácie tvoria Čukčovia

Kivak (jup. *K,igwak,*) – osada aj jazero – lagúna, žil tam kmeň K,igwak,mit

Lamutskoje

Lavrentija – stredisko Čukotského okresu, vzniklo umelo ako *kul'tbaza* (kultúrne, zásobovacie stredisko)

Mat'ŭ – výbežok pri obci Nové Čaplino, kam chodia miestni často na ryby

Naukan (jup. *Nyvuk,ak,*) – osada pri Dežnevovom myse osídľovaná kmeňom Nyvuk,ag,mit, zanikla v roku 1958

Nové Čaplino – nová osada pri Tkačenskom zálive, vybudovaná v rokoch 1958 – 1959

Ostrov svätého Vavrinca (jup. *Sivuk,ak,*)

Pevek

Plover (jup. *Asljik,*) – pôvodné osídlenie, ktoré bolo zrušené v roku 1959 (pod zámenkou snehovej lavíny, ktorá zničila obec, boli jej obyvatelia presídlení do Nového Čaplina)

Providenija – stredisko Providenského okresu, významný prístav pri Providenskom zálive

Providenský mestský okruh (alebo Providenský okres)

Sik'fuk (jup. *Sik,l'juk*) – pôvodné osídlenie Jupik na ostrove Itygran, ktoré bolo zrušené v roku 1950

Sireniki (jup. *Sig,inyk*) – obec na západ od Providenského zálivu, pôvodné osídlenie kmeňa Sig,inygmit

Sivuqaq – Ostrov sv. Vavrinca, súčasný názov v jazyku jupik pre osadu Gambell; druhou komunitou na tomto ostrove je Sivunga alebo Savoonga

Staré Čaplino (jup. ČD – *Un,azik,*; yup. Ostrova sv. Vavrinca /AT – *Ungaziq*)

Tasek alebo Čečen (jup. *Tasik,*) – pôvodné osídlenie pri Tkačenskom zálive

Tkačenský záliv

Uelen (jup. *Uulyk,*) – obec na brehu Čukotského mora, ktorú počas existencie ZSSR vyhlasovali za najvýznamnejšie stredisko ľudovej výtvarnej tvorby na Čukotke

Uef'ka' (jup. *Wyl'kylja*) – súčasná obec Jupik pri Anadyrskom zálive

Ureliki – vojenské mestečko založené po II. svetovej vojne na opačnej strane Providenského zálivu, než je Providenija; v roku 2000 bolo zrušené, zostali len ruiny

LITERATÚRA

- Appadurai, A. (2005). Materiality in the Future of Anthropology. In: W. van Binsbergen – P. Geschiere (eds.). *Commodification, Things, Agency, and Identities (The Social Life of Things Revisited)*. Münster: Lit Verlag, 55 – 61.
- Bagdasarova, J. (2010). Prostor a obzor: Seveřan v Petrohradě a jeho zkušenost přemístění v epoše vizuálního zvratu. *Cargo* 1 (2), 48 – 79.
- Baiburin, A., Pii, A. (2009). When We Were Happy: Remembering Soviet Holidays. *Forum for Anthropology and Culture. (Soviet Culture in Retrospect)*, 5, 217 – 253.
- Bachtin, M. M. ([1929] 1994). *Problemy tvorčestva Dostojevskogo*. Kyjev: Next.
- Bal, M. (2003). Visual essentialism and the object of visual culture. *Journal of visual Culture*, 2 (1), 5 – 32.
- Balina, M., Dobrenko, E. (2009). *Petrified Utopia: Happiness Soviet Style*. London: Anthem Press.
- Barry, H., Child, I. L., Bacon, M. K. (1959). Relation of child training to subsistence economy. *American Anthropologist*, 61 (1), 51 – 63.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang.
- Barthes, R. (1991). *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art and Representation*. Berkeley: University of California Press.
- Barthes, R. (2004). *Mytologie*. Překlad Josef Fulka. Praha: Dokořán.
- Baudrillard, J. (1984). Precession of Simulacra. In: B. Wallis (ed.). *Art after Modernism: Rethinking Representation* (253 – 281). New York: MOMA.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Benjamin, W. (1977). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Berry, J. W. (1966). Temne and Eskimo Perceptual Skills. *International Journal of Psychology*, 1 (3), 207 – 229.
- Berry, J. W. (1971). Psychological Research in the North. *Anthropologica*, 13 (1), 143 – 157.
- Berry, J. W. (1976). *Human Ecology and Cognitive Style: Comparative Studies in Cultural and Psychological Adaptation*. London: John Wiley and Sons Inc.
- Berry, J., Poortinga, Y., Breugelmans, S., Chasiotis, A., Sam, D. (2011). *Cross-cultural psychology. Research and applications*. (3rd ed.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Blinn, L., Harriet A. (1991). Combining Native Instant Photography and Photo-elicitation. *Visual Anthropology* 4 (2), 175 – 192.
- Boas, F. (1955). *Primitive Art*. Reprint: New York: Dover Publications.
- Bogoras, W. (1904). The Chukchee (1). Material Culture. In: *Memoirs of the American Museum of Natural History, Vol. XI*, Reprint from Vol. VII, Pt. 1 of F. Boas (ed.). *The Jesup North Pacific Expedition*. Leiden: Brill Printers and Publishers/ New-York: Stechert Am. Agents.
- Bogoslovskaja, L. S., Krivošekov, V. S., Krupnik, I. I. (eds.) (2008). *Tropoju Bogoraza: naučnyje i literaturnyje materialy*. Moskva: Institut nasledija – GEOS.
- Bohnsack, R. (2008). The Interpretation of Pictures and the Documentary Method [64 paragraphs]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Art. 26. Dostupné na: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803267> (Navštívené: 4. 1. 2014).
- Bourdieu, P., Boltanski, L., Castel, R., Chamboredon, J.-C., Schnapper, D. ([1965] 1990) *Photography. A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In: J. Richardson (ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, 241 – 258.
- Bourdieu, P. ([1986] 2000). The Biographical Illusion (trans. Y. Winkin – W. Leeds-Hurwitz). In: P. Du Gay – J. Evans – P. Redman (eds.). *Identity: A Reader* (299–305). London: Sage Publications. From the Original: Bourdieu, P. (1986). L'illusion biographique. *Actes de la recherche en sciences sociales* 62/63, 69 – 72.
- Brewer, M. B., Gardner, W. (1996). Who is this „We“? Levels of collective identity and self-representations. *Journal of Personality and Social Psychology*, 71 (1), 83 – 93.
- Bronštejn, M. M., Karachan I. L., Širokov J. A. (2002). *Reznaja kost' Uelena*. Moskva: Sviatigor.
- Bronštejn, M. M. (2018). *Režiki i graviura novogo vremeni. Iz istorii kostoreznogo iskustva Čukotki*. [online] Publikované 18.12. 2018 o 12:38h. Dostupné na: <https://goarctic.ru/society/rezchiki-i-gravyery-novogo-vremeni-iz-istorii-kostoreznogo-iskustva-chukotki/> (Navštívené: 18. 9. 2020).
- Campbell, C. (2014). *Agitating Images: Photography against History in Indigenous Siberia*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cartier-Bresson, H. (1952). *Images a la Sauvette*. Paris: Verve.

- Chalfen, R. (2006). Snapshots „R” Us: The Evidentiary Problematic of Home Media. In: P. Hamilton (ed.). *Visual Research Methods*, Vol. II. London: Sage Publications.
- Certeau de, M. ([1974] 1984). *The Practice of Everyday Life*. Reprint. Berkeley: University of California Press.
- Chambers, D. (2003). Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space. In: J. M. Schwartz – J. R. Ryan (eds.), *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London – New York: I.B. Tauris, 96 – 114.
- Chaney, D. (1996). *Lifestyles*. London: Routledge.
- Chua, H. F.; Boland, J. E., Nisbett, R. E. (2005). From The Cover: Cultural Variation in Eye Movements During Scene Perception. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 102 (35), 12629 – 12633.
- Cohen, D. (2007). Methods in Cultural Psychology. In: S. Kitayama – D. Cohen (eds.). *Handbook of Cultural Psychology* (196 – 236). New York: Guilford Publication.
- Collier, J. Jr., Collier, M. (1986). *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Cross, S. E., Hardin, E. E., Swing, B. G. (2009). Independent, Relational, and Collective-interdependent Self-construals. In: M. R. Leary – R. H. Hoyle, *Handbook of individual differences in social behavior*. New York: Guilford, 512 – 526.
- Crawshaw, C., Urry, J. (1997). Tourism and the Photographic Eye. In: Ch. Rojek, J. Urry (eds.). *Touring Cultures. Transformations of Travel and Theory*. London: Routledge, 176 – 195.
- Crouch, D., Lübbren, N. (2003). *Visual Culture and Tourism*. Oxford: Berg.
- Crowley, D., Reid, S. (eds.) (2010). *Pleasures in Socialism: Leisure and Luxury in the Eastern Bloc Evanston*. Illinois: Northwestern University Press.
- Čubarova, L. I. (1981). Chudožestvenno-technologičeskie prijomy obrabotki koži i mecha u čukčej, eskimosov i koriak. In: *Tradicionije iskusstvo i sovremennyje chudožestvennye promysly narodov Severa, Sibiri i Dalnego Vostoka*. Moskva: NIChP, 117 – 123.
- Dikov, N. N. (1971). *Naskaľnyje zagadki drevnej Čukotki (Petroglify Pegtymeľa)*. Moskva: Nauka.
- Dikov, N. N. (1973). O proischoždenii pelikenov. *Zapiski Čukotskogo kraevedčeskogo muzeja*, Vyp. 6. Magadan: Knižnoje izdatel'stvo, 15 – 18.
- Donahoe, B., Habeck, O. (eds.). (2011). *Reconstructing the House of Culture. Community, Self, and the Makings of Culture in Russia and Beyond*. New York: Berghahn Publishers.
- Drazin, A., Frohlich, D. (2007). Good Intentions: Remembering through Framing Photographs in English Homes. *Ethnos*, 72 (1), 51 – 76.
- Duffy, S., Toriyama, R., Itakura, S., Kitayama, S. (2009). Development of Cultural Strategies of Attention in North American and Japanese Children. *Journal of Experimental Child Psychology*, 102 (3), 351 – 359.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Edwards, E., Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland (eds.). (1992). *Anthropology and photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press in Association with the Royal Anthropological Institute in London.
- Edwards, E. (2011a). Tracing photography. In: M. Banks – J. Ruby (eds.). *Made to be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 159 – 189.
- Edwards, E. (2011b). Photographs: Material Form and Dynamic Archive. In: Caraffa, C. (ed.). *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 47 – 56.
- Edwards, E., Hart, J. (eds.). (2004). *Photographs Objects Histories: On the Materiality of Images*. London, New York: Routledge.
- Edwards, E., Mead, M. (2013). Absent Histories and Absent Images: Photographs, Museums and the Colonial Past. *Museums and Society*, 11 (1), 19 – 38.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- Elkins, J. (ed.) (2008). *Visual Literacy*. New York: Routledge.
- Empson, R. M. (2011). *Harnessing Fortune: Personhood, Memory, and Place in Mongolia*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Evans, K., Rotello, C. M., Li, X., Rayner, K. (2009). Scene Perception and Memory Revealed by Eye Movements and Receiver-operating Characteristic Analyses: Does a Cultural Difference Truly Exist? *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 62 (2), 276 – 285.
- Fitzhugh, W. W., Crowell, A. (eds.) (1988). *Crossroads of Continents: Culture of Siberia and Alaska* (exhibition catalogue). Washington: Smithsonian Institution Press.
- Fitzhugh, W. W., Chaussonnet, V. (eds.) (1994). *Anthropology of the North Pacific Rim*. Washington: Smithsonian Institution Press.

- Fitzpatrick, S. (1999). *Everyday Stalinism: Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*. Oxford: University Press.
- Foucault, M. (1989). *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. London: Routledge.
- Garusov, I. S. (1981). *Socialističeskoje pereustrojstvo sel'skogo i promyslovogo chozjajstva Čukotki (1917 – 1952 gg.)*. Magadan: Knižnoje izdatel'stvo.
- Grasseni, C. (ed.) (2007). *Skilled Visions. Between Apprenticeships and Standards*. EASA Series. Learning Fields, Vol. 6. New York – Oxford: Berghahn Books.
- Grimshaw, A. (2001). *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamayon, R. N. (1990). *La chasse à l'âme: esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Friedman, J. (2001). The Iron Cage of Creativity: an Exploration. In: Liep, J. (ed.). *Locating Cultural Creativity* (46 – 61). London: Pluto Press.
- Hancher, M. (2010). Definition and Depiction. *Word and Image* 26 (3), 244 – 272.
- Harper, D. (2002). Talking about Pictures: a Case for Photo Elicitation. *Visual Studies* 17 (1), 13 – 26.
- Harper, D., Knowles, C., Leonard, P. (2005). Visually Narrating Post-colonial Lives: Ghosts of War and Empire. *Visual Studies* 20 (1), 4 – 15.
- Hedden, T., Ketay, S., Aron, A., Markus, H. R., Gabrieli, J. D. E. (2008). Cultural Influences on Neural Substrates of Attentional Control. *Psychological Science*, 19 (1), 12 – 17.
- Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Hirsch, F. (2005). *Empire of Nations: Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union*. Ithaca: Cornell University Press.
- Hofstede, G. H. (1984). *Cultures Consequences*. London: SAGE.
- Hughes, J. (1996). *Stalinism in a Russian province. Collectivization and dekulakization in Siberia*. London: Palgrave.
- Chachovskaja, E. N. (2012). Morskoj zverobojnyj promysel v Čukotskom rajone Čukotskogo nacional'nogo okruga v 30 – 40. godach 20 veka. *Vestnik SVNC DVO RAN – History*, 4, 118 – 25.
- Chachovskaja, E. N. (2018). Gendernyj aspekt sovetskyh social'nyh reform na Čukotke v pervoj polovine 20. veka. *Rossijskaja istorija*, 6, 80 – 90.
- Irvine, M. (2004 – 2011). *Introducing Visual Culture: Ways of Looking at All Things Visual*. Dostupné na: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Intro-VisualCulture.html> (Navštívené: 5. 3. 2017).
- Istomin, K. V., Bagdasarova, J. (2011). Cultural Influences and Visualization: What Can We Tell from Drawings? *Max Planck Institute for Social Anthropology Working Paper*, № 131 (1 – 23). Halle (Saale): Max Planck Institute for Social Anthropology.
- Istomin, K. V., Panáková, J., Heady, P. (2014). Culture, Perception, and Artistic Visualization: A Comparative Study of Children's Drawings in Three Siberian Cultural Groups. *Cognitive Science*, 38, 76 – 100.
- Istomin, K. V., Il'jina, I., Ufašev, O. (2016). Vosprijatie cveta u ruskogo i komijazyčnogo naselenija Respubliki Komi: ešče raz k voprosu o svjazjazyka i myšlenija. *Antropologičeskij forum*, 29, 9 – 37.
- Jenks, C. (1995). The Centrality of the Eye in Western culture. *Visual culture*, 1 – 25.
- Ji, L.-J., Peng, K., Nisbett, R. E. (2000). Culture, Control, and Perception of Relationships in the Environment. *Journal of Personality and Social Psychology*, 78 (5), 943 – 955.
- Kendall, L., Krupnik, I. (eds.) (2003). *Constructing Cultures Then and Now: Celebrating Franz Boas and the Jesup North Pacific Expedition. Contributions to Circumpolar Anthropology*, 4. Washington DC: Arctic Studies Center.
- Ketay, S., Aron, A., Hedden, T. (2009). Culture and Attention: Evidence from Brain and Behavior. In: J. Y. Chiao (ed.). *Cultural Neuroscience: Cultural Influences on Brain Function (Progress in Brain Research 178)*. New York: Elsevier, 79 – 92.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley: University of California Press.
- Kitayama, S., Duffy, S., Kawamura, T., Larsen, J. T. (2003). Perceiving an Object and its Context in Different Cultures: A Cultural Look at New Look. *Psychological Science*, 14 (3), 201 – 206.
- Kitayama, S., Duffy, S., Uchida, Y. (2007). Self as Cultural Mode of Being. In: S. Kitayama – D. Cohen (eds.). *Handbook of Cultural Psychology*. New York: The Guilford Press, 136 – 174.
- Kivelson, V., Neuberger, J. (eds.) (2008). *Picturing Russia: Explorations in Visual Culture*. New Haven and London: Yale University Press.
- Konstantinov, Y. (2007). Reinterpreting the Sovkhoz. *Sibirica*, 6 (2), 1 – 25.

- Konstantinov, Y. (2009). Roadlessness and the Person: Modes of Travel in the Reindeer Herding Part of the Kola Peninsula. *Acta borealia* 26 (1): 27 – 49. Oslo: Novus Forl.
- Konstantinov, Y. (2015). *Conversations with power. Soviet and post-Soviet developments in the reindeer husbandry part of the Kola Peninsula*. Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala Studies in Cultural Anthropology No. 56. Uppsala: Uppsala Universitet.
- Kotkin, S. (1995). *Magnetic Mountain. Stalinism as a Civilization*. Berkeley and L.A.: University of California Press.
- Krauss, R. E. (1993). *The Optical Unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Krupnik, I. (ed.). (2000). *Pust' govoriyat naši stariki. Rasskazy aziatskich eskimosov-jupik. Zapisi 1975-1987 gg.* Moskva: Institut nasledija.
- Krupnik, I., Chlenov, M. (2013). *Yupik Transitions: Change and Survival at Bering Strait, 1900 – 1960*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- Kuhn, A. (2002). *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (New edition). London – New York: Verso.
- Laguna de, F. (1947). The Prehistory of Northern North America as Seen From the Yukon. In: D. E. Byers. (ed.). *Memoirs of the Society for American Archaeology*, No. 3. Menasha, Wisconsin.
- Leroi-Gourhan, A. (1946). *Archéologie du Pacifique-Nord: matériaux pour l'étude des relations entre les peuples riverains d'Asie et d'Amérique*. Paris: Institut d'Ethnologie.
- Lévi-Strauss, C. (1966). *The Savage Mind (La pensée sauvage)*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Luria, A. R. (1979). Cultural differences in thinking. In: M. Cole – S. Cole (eds.). *The Making of Mind: A Personal Account of Soviet Psychology by A. R. Luria*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 58 – 80.
- MacDougall, D. (1998). *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Markus, H. R., Kitayama, S. (1991). Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation. *Psychological Review*, 98 (2), 224 – 253.
- Markus, H. R., Kitayama, S. (2003). Culture, Self, and the Reality of the Social. *Psychological Inquiry*, 14 (3/4), 277 – 283.
- Masuda, T., Nisbett, R. E. (2001). Attending Holistically versus Analytically: Comparing the Context Sensitivity of Japanese and Americans. *Journal of Personality and Social Psychology*, 81 (5), 922 – 934.
- Masuda, T., Nisbett, R. E. (2006). Culture and Change Blindness. *Cognitive Science*, 30 (2), 381 – 399.
- Masuda, T., Gonzalez, R., Kwan, L., Nisbett, R. E. (2008). Culture and Aesthetic Preference: Comparing the Attention to Context of East Asians and Americans. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 34 (9), 1260 – 1275.
- Mathews, G., Izquierdo, C. (2009). Pursuit of Happiness. Well-being in Anthropological Perspective. New York, Oxford: Berghahn Books.
- Menovšikov, G. A. (1969). *Eskimosskije skazki i legendy*. Magadan: Magadanskoje knižnoje izdatel'stvo.
- Merleau-Ponty, M. ([1945] 1989). Le cinéma et la nouvelle psychologie. Lecture at the 'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques', 13. 3. 1945. In: *Illuminace*, reprint, 1: 2.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mirzoeff, N. (1998). What is Visual Culture. In: N. Mirzoeff (ed.). *The Visual Cultural Reader*. London, New York: Routledge, 3 – 13.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (1995). *What is Visual Culture? Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside*. Princeton, NJ: Institute for Advanced Study.
- Mitchell, W. J. T. (2002). Showing Seeing: a Critique of Visual Culture. *Journal of Visual Culture*, 1 (2), 165 – 181.
- Mit'anskaja, T. B. (1976). *Chudožniki Čukotki*. Moskva: Izdatel'stvo Izobrazitel'noje isskustvo.
- Mit'anskaja, T. B., Karachan I. L. (1987). *Novaja žizn' drevnich legend Čukotki*. Magadan: Knižnoje izdatel'stvo.
- Miyamoto, Y., Nisbett, R. E., Masuda, T. (2006). Culture and the Physical Environment: Holistic versus Analytic Perceptual Affordances. *Psychological Science*, 17 (2), 113 – 119.
- Morgounova, D. (2004). *Language Contact on Both Sides of the Bering Strait. A Comparative Study of Central Siberian Yupik-Russian and Central Alaskan Yupik-English Language Contact* (MA Thesis). Copenhagen: Copenhagen University, Faculty of Humanities.
- Morphy, H., Banks, M. (1997). Introduction: Rethinking Visual Anthropology. In:

- Banks, M., Morphy, H. (eds.). *Rethinking Visual Anthropology* (1-35). New Haven – London: Yale University Press.
- Morton, Ch., Edwards, E. (eds.) (2009). *Photography, Anthropology and History: Expanding the Frame*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Müller, J. E. (1994). Top Hat et l'intermédialité de la comédie musicale. *Cinémas* (5) 1 – 2, 211 – 220.
- Nisbett, R. E., Peng, K., Choi, I., Norenzayan, A. (2001). Culture and Systems of Thought: Holistic versus Analytic Cognition. *Psychological Review*, 108 (2), 291 – 310.
- Nisbett, R. E. (2003). *The Geography of Thought: how Asians and Westerners Think Differently – and Why*. New York: Free Press.
- Nisbett, R. E., Miyamoto, Y. (2005). The Influence of Culture: Holistic versus Analytic Perception. *Trends in Cognitive Sciences*, 9 (10), 467 – 473.
- Nuttal, M. (1992). *Arctic Homeland: Kinship, Community and Development in Northwest Greenland*. Anthropological Horizons Vol. 2. London: Belhaven Press – Toronto: University of Toronto Press.
- Nuttal, M. (1994). The Name Never Dies: Greenland Inuit Ideas of the Person. In: A. Mills – R. Slobodin (eds.). *Amerindian Rebirth: Reincarnation Belief among North American Indians and Inuit* (123 – 136). Toronto: University of Toronto Press.
- Oparin, D. (2013). *Pominal'nyj obrjad azijackich eskimov i sovremennoje ritual'noje prostranstvo Novogo Čaplino i Sirenikov. Etnografičeskoje obozrenije*, 2, 53 – 69.
- Osborne, P. D. (2000). *Traveling Light: Photography, Travel and Visual Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Panáková, J. (2012). Hĺbkový rozhovor pomocou fotografií: Experimentovanie s pohľadmi na Ja? In: T. Bužeková – D. Jerotijević (eds.). *Metodologické problémy etnografického výskumu*. Brno: Tribun, 53 – 66.
- Panáková, J. (2014). The Grave Portraits and Ancestralization of the Dead (The Case of New Chaplino). *Slovak Ethnology*, 62 (4), 505 – 521.
- Panáková, Jaroslava (2019). Something like Happiness: Home Photography in the Inquiry of Lifestyles. In: Habeck, J. O. (ed.). *Lifestyle in Siberia and the Russian North*. Cambridge: Open Book Publishers, 191– 255.
- Pink, S. (2004). Visual Methods. In: C. Seale, G. Gobo, J. Gubrium, D. Silverman (eds.). *Qualitative Research Practice*. London: SAGE, 391 – 406.
- Pravidlá slovenského pravopisu (2000). 3. upravené a doplnené vydanie. Pripravila pravopisná komisia Jazykovedného ústavu Ľudovíta Štúra SAV. Bratislava: VEDA. [online] Dostupné na: <https://www.juls.savba.sk/ediela/psp2000/psp.pdf> (Navštívené 10. 5. 2019).
- Radley, A. (2010). What People Do with Pictures. *Visual Studies* 25 (3), 268 – 279.
- Rayner, K., Li, X., Williams, C. C., Cave, K. R., Well, A. D. (2007). Eye Movements during Information Processing Tasks: Individual Differences and Cultural Effects. *Vision Research*, 47 (21), 2714 – 2726.
- Rivers, W. H. R. (1905). Observations on the Senses of the Todas. *British Journal of Psychology*, 1904 – 1920, 1 (4), 321 – 396.
- Rosaldo, R. (1989). *Culture and Truth Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston: Beacon Press.
- Rose, G. (2007). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications.
- Rosenthal, G. (1995). *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Rosenthal, G. (2004). Biographical Research. In: C. Seale – G. Gobo – J. Gubrium – D. Silverman (eds.). *Qualitative Research Practice*. London: SAGE, 48 – 66.
- Ruby, J. (1995). *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge: MIT Press.
- Slezkine, Y. (1994). *Arctic Mirrors: Russia and the Small Peoples of the North*. Ithaca: Cornell University Press.
- Solovej, T. D. (1998). *Ot buržuaznoj etnologii k sovetskoj etnografii: Istorija otečestvennoj etnologii pervoj treťi 20. veka*. Moskva: Koordinacionno-metodičeskij centr prikladnoj etnografii Instituta etnologii i antropologii RAN.
- Sontag, S. ([1977] 2005). *On Photography*. Reprint. New York: Rosetta Books.
- Ssorin-Chaikov, N. (2003). *The Social life of the State in Subarctic Siberia*. Stanford: Stanford University Press.
- Tagg, J. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Taylor, A.-Ch. (1993). *Remembering to Forget: Identity, Mourning and Memory among the Jivaro*. *Man*, 28 (4), 653 – 678.
- Taylor, L. (ed.) (1994). *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R. 1990 – 1994*. New York: Routledge.
- Urry, J. (1990). *Tourist Gaze*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications.

- Uskul, A. K., Kitayama, S., Nisbett, R. E. (2008). Ecocultural Basis of Cognition: Farmers and Fishermen are More Holistic than Herders. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 105 (25), 8552 – 8556.
- Tiškov, V. A. (2008). *Tundra i more. Čukotsko-eskimosskaja rezba po kosti. Opisanije predmetov Jurija A. Širokova a Vladimira A. Tiškova*. Moskva: Indrik.
- Vasilyeva, M., Duffy, S., Huttenlocher, J. (2007). Developmental Changes in the Use of Absolute and Relative Information: The Case of Spatial Extent. *Journal of Cognition and Development*, 8 (4), 455 – 471.
- Vaté, V. (2003). Le Rituel de mort volontaire: rendre l'âme pour perpétuer la vie. *Chémins d'étoiles. Imaginaires du Grand Nord*, 10: 55 – 61.
- Vaté, V. (2007). *The Kely and the Fire: An Attempt at Approaching Chukchi Representations of Spirits*. In: F. Laugrand – J. Oosten (eds). *La nature des esprits. Humains et non-humains dans les cosmologies autochtones*. Québec: Presses de l'Université Laval, 219 – 239.
- Vijver van de, F., Chasiotis, A., Breugelmans, S. M. (2011). Fundamental Questions in Cross-Cultural Psychology. Introduction. In: S. M. Breugelmans – A. Chasiotis – F. J. R. van de Vijver (eds.). *Fundamental questions in Cross-Cultural Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1 – 6.
- Volkov, V. (2000). The Concept of Kul'turnost': Notes on the Stalinist Civilizing Process. In: S. Fitzpatrick (ed.). *Stalinism: New Directions*. London: Routledge, 210 – 230.
- Walker, J. A., Chaplin, S. (1997). *Visual Culture: An Introduction*. Manchester – New York: Manchester University Press.
- Weinstein, Ch., Weinstein-Tagrina, Z. V., Jemelianova, N. B. (2019). Čukotsko-francuzsko-anglo-russkij slovar'. Tom I, II, III. Vtoroje izdanije. Sankt-Peterburg.
- Willerslev, R. (2004). Not Animal, Not Not-Animal: Hunting, Imitation and Empathetic Knowledge among the Siberian Yukaghirs. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 10 (3), 629 – 652.
- Willerslev, R. (2007). *Soul Hunters. Hunting, Animism, and Personhood among the Siberian Yukaghirs*. London: University of California Press.
- Willerslev, R. (2009). *The Optimal Sacrifice: A Study of Voluntary Death among the Siberian Chukchi*. *American Ethnologist*, 36, 693 – 704.
- Witkin, H. A., Dyk, R. B., Paterson, H. F., Goodenough, D. R., Karp, S. A. (1962). *Psychological Differentiation: Studies of Development*. New York: John Wiley and Sons Inc.
- Witkin, H. A. (1967). A Cognitive-style Approach to Cross-cultural Research. *International Journal of Psychology*, 2 (4), 233 – 250.
- Witkin, H. A., Berry, J. W. (1975). Psychological differentiation in cross-cultural perspective. *Journal of Cross-Cultural Psychology*, 6 (1), 4 – 87.
- Witkin, H. A., Goodenough, D. R. (1981). *Cognitive Styles, Essence and Origins: Field Dependence and Field Independence. (Psychological issues)*. New York: International Universities Press.
- Yamin-Pasternak, S., Kliskey, A., Alessa, L., Pasternak I., Schweitzer P. (2014). The Rotten Renaissance in the Bering Strait: Loving, Loathing, and Washing the Smell of Foods with a (Re)acquired Taste. *Current Anthropology*, 55 (5), 619 – 646.
- Yuki, M. (2003). Intergroup Comparison versus Intragroup Relationships: A Cross-Cultural Examination of Social Identity Theory in North American and East Asian Cultural Contexts. *Social Psychology Quarterly*, 66, 166 – 183.
- Yuki, M., Maddux, W. W., Brewer, M. B., Takemura, K. (2005). Cross-Cultural Differences in Relationship- and Group-Based Trust. *PSPB*, 31 (1), 48 – 62.

Internetové pramene:

- Graždanskij kodeks Rossijskoj Federacii* (časť pervaja) ot 30. 11. 1994 N 51-FZ (red. ot 31. 7. 2020). Paragraf 123.16. [online]. Dostupné na: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_5142/ (Navštívené 15. 9. 2020).
- Maestro 747 (2013). 10 veščeč, kotorye stali simvolami sovetsoj epochi. *Livejournal*, cit. 30. 12. 2013, 16:07 h. [online]. Dostupné na: <http://maestro-747.livejournal.com/1136531.html> (Navštívené: 5. 1. 2014).
- Rusprofile* (Portál právnických osôb v RF). [online]. Dostupné na: <https://www.rusprofile.ru/id/2684876>, (Navštívené: 16. 5. 2020).
- Vserossijskaja perepis' naselenija 2010*. [online]. Dostupné na: http://www.gks.ru/free_doc/new_site/perepis2010/croc/perepis_itogi1612.htm (Navštívené: 1. 5. 2011).

Filmy:

- Gavrilov, M. J., Vajsberg E. (producenti) – Dychovičnyj, I. (2002). *Kopejka*. 100 min. Voľa, Rusko.
- Kušelevič, L. (producent) – Ardašnikov N.; Jefremov, O. (1980). *Starý nový rok*. 138 min. Mosfilm, ZSSR.

ENGLISH SUMMARY

Visual Regimes of Russian Beringia

Introduction

This book discusses what conditions the emergence, formation, and transformation of visual systems in Russian Beringia. Given the perceived differentiation within visual systems, whether ethnocultural, social, or aesthetic, and also the embeddedness of visual systems in certain temporal and geographical frameworks and precise socioeconomic and political contexts, I use the term visual regimes. In my analysis, I pay particular attention to visual representations. Drawing on recent cultural-psychological and cognitive studies on visual perception and processing, this work examines those representations (and related ways of seeing) which are not only visible, tangible products of visibility, but also represent (abstract) concepts in the system of knowledge and action of the community. While aesthetics is a mode of social structuring, everyday life is its expression. This “active aesthetic” (Chaney 1996:147) has various manifestations. I focus on drawing, family photography, and grave photo portraits and home decor, because they most clearly reflect the links between visual representation, self-concept, and social structure. I examine all these aspects in the material of the indigenous visual culture of Russian Beringia, in the community of Chukchi and Yupik people.

I. Potentialities of visual regimes

My conceptualization of visual regimes draws on theories of visual culture(s) (Sontag [1977] 2005; Krauss 1993; Mitchell 1995, 2002; Walker and Chaplin

1997; Mirzoeff 1998, 1999; Elkins 2003;), yet quite avoids the term itself. The authors come mainly from the historical art, media, or artistic environments, which influence how they view visual culture. They emphasize namely those aspects that define it as a product of modernity and postmodernity – technology, intermediality, hybridization (mixing of media), contamination of visual representations by the nonvisual (texts, sounds, ideologies, etc.), and perhaps most importantly, the transcendence of visuals into all spheres of life and the power to determine their nature (including what is true). From my point of view, visual culture includes ways of seeing – from sensory stimuli, social practices associated with seeing to perception and processing of perceptual stimuli, ways of depicting – how this vision (but also its absence) is objectified into visual (character, material) representations of all kinds, created or mediated by different media and acting simultaneously in different places, and finally the images themselves (in a broad sense) and their formal components. After all, visual culture can also be understood as an analytical strategy in research. My field experience convinced me that the term “visual culture” has the capacity to cover quite diverse visual expressions. It makes sense to research them not only from the point of view of artistic expression or artistic tradition (Boas [1927] 1955), but also to look at them from a broader perspective. A holistic approach, typical of social anthropology, offers several advantages in the research of visibility: Together with the works of the so-called *highbrow* culture, a researcher pays equal attention to any other visual manifestations in the given community, the so-called products of *middlebrow* and *lowbrow* culture, which might otherwise be left out. Thus, for example, visual competence ceases to be the criterion according to which the researcher establishes false categories of what popular culture is and what *highbrow* art is; this becomes the subject of analysis.

In line with critical comments on existing research, my main intention is to examine how, if at all, particular visual regimes characteristic of a particular locality are formed, how they function, and how they evolve over time.

I approach this sufficiently broad question by focusing on the connections between self-concept and ways of depiction reflected in the resulting visual representations and in the process of their origin. I am interested in the interrelationship between self-concept (cultural model of the self in relation to oneself and the environment) and visual representations in the context of changing social, ecocultural, and political regimes in the 20th and 21st century. I assume that under the influence of Soviet modernization and later post-Soviet transition to a market economy, self-perception in Russian Beringia changed from a collectivist, interdependent self to an individualistic, independent self, resulting in changes in depictions (e.g., lowering the horizon, enlarging figures at the expense of the background), visualization technologies (from group work with a simple medium to individual work with complex tools or devices), and for the purposes of the resulting representations or motivations of material culture and consumer practices (from collective ceremonial functions to personal prestige and benefit).

Although my research draws on various sources to embody Russian Beringia in as much detail as possible, the field data come mainly from the settlements of Novoe Chaplino (ca. 400 inhabitants) and Yanrakynnot (population of ca. 338) collected during autumn 2008, summer 2010, spring 2011, and summer 2014. The population of Novoe Chaplino is mostly of Central Siberian Yupik origin. People come from various small settlements in the area, most of which were abolished in the process of sovietisation (Seklyuk, Avan, Kivak, Ungazik etc.). Prior to the sovietisation in Chukotka, the main subsistence economy in Novoe Chaplino consisted of marine hunting (whales, walruses, and seals), hunting various species of seabirds, sea and freshwater fishing, and tundra game hunting. Among the economically active population, however, there are only about fifteen to twenty people who are currently directly employed in the hunting brigade. The remaining active population works in the public sector as civil servants, men mainly in the technical services of the municipality (so-called *Kommunkhoz*) and women in school and kinder-

garten, in the administration of the municipality, and at the first aid station. In Yanrakynnot, the dominant population is Chukchi. In addition to marine hunting, coastal Chukchi people practice reindeer husbandry. Unlike nomadic or seminomadic reindeer husbandry in other regions of Russia, during sovietisation, reindeer herders from the surrounding tundra settled completely, now spending only several months a year in the tundra, while having a family and a house in the settlement.

The coastal villages along the Bering sea, described in the book, fall into the area for which ecologists and archaeologists in particular use the name Beringia. In regard to its ecological and sociocultural characteristics, Beringia forms one conclusive region that stretches across the American-Russian border and the ocean, and thus actually denies the political and natural borders. Although my field research does not cover all the villages in the Russian part of the area, I focus on key and typical ethno- and ecocultural models of the area to present the most comprehensive portrait of the visual regimes in the location.

The studied region has always been perceived as the most distant tip of the Soviet empire, in which the principle of managing everyday life seems to be based on the model of an experimental laboratory. It applies to the policies implemented inconsistently, incoherent social engineering projects, as well as life strategies at the micro level. The experimentation has been supported by a constant influx of workers, migrants, vagrants, prisoners of nonindigenous origin, etc., who came into contact with the local people to a greater or lesser extent. The limited infrastructure and logistics and the associated significantly low distribution of goods deepened the principle of *bricolage*; a French loanword denotes a process of repairing, arranging, creating, but also tinkering things from whatever is available and at hand (Lévi-Strauss 1966; de Certeau [1974] 1984). Invention prompted by scarcity is an approach that I refer to throughout the book; most vivid examples are given in the area of photography and home decor.

II. Line across tradition

The subject of chapter II is spontaneous artistic expression, namely the line engraved in the bone (whale baleen and walrus tusk) and the line drawn. I focus on the “national artistic tradition,” i.e., a certain complex of specific visual perception and depiction characteristic for a particular community and location. Contacts with American traders and, later, Soviet modernization triggered the transformation of the bone engraving aesthetics. Ritual objects turned into souvenirs or traditional products of folk art. Especially interesting is to observe how Soviet professional artists from Leningrad or Moscow who worked in Chukotka for several years helped to shape local aesthetic strategies, methods, and preferences.

The second part of the chapter tests the prediction that follows directly from Masuda’s theory of the relationship between perceptual holism/analytism and artistic style: It is assumed that different levels of perceptual holism/analytism have implications for the image formation process itself – especially for the amount of contextual information contained in drawings. In a study of 22 local school-age children, Framed line test and a landscape drawing task are conducted to probe the hypothesis. The results of the research confirm that community-specific social models and patterns of environmental interaction produce corresponding cognitive styles (Nisbett 2003:76) paralleled by a particular artistic representational strategy.

III. Photo self-presentations

This chapter explores capacity of home photography in the inquiry of changing social institutions. The incongruent appearance and availability of photographic technology in the researched location has been an important factor of the representational strategies. I describe this development and its context for

the emergence of photographic representations to the present (2014), while touching on digital media only briefly. The chapter revisits the fundamental question of this book: how modernization as expressed through changing technology and infrastructure on the one hand, and social institutions and lifestyles on the other, are exposed by changing visual forms of self-presentation. I suggest that family photography can illustrate the ways in which modern institutions influence the subjective reflection of life experience. I build my analysis on the photographs and narratives compiled through photo elicitation interviews. As a result of this exploration, there is an evident difference between the notion of individual integrity conceived of as happiness and depicted by the photographs, and the expression of incompleteness and paucity in the narratives.

IV. Photographic after-life

The study examines the phenomenon of ancestralization through grave photo portraits. The aim is to show that although photography in Russian Beringia has its origin in the Soviet practice, the locals have been able to invent their own modes of photography use and incorporate them into the set of specifically local social and religious practices, including the feeding of the spirits and the phenomenon of “return.” The study shows that while photography can under certain conditions preserve memory of the individual person, the collective memory remains heavily dependent on the traditional mechanism. Consequently, photography in Russian Beringia neither effaces nor deeply transforms the existing practices of commemoration; nevertheless, it enables us to explore the terrains in which the existing religious phenomena have not been studied before.

V. Visual pragmatics

The way of our viewing fulfils every political, economic, and social concept with certain audiovisual materials, rules, and canons of imagination as well as with visual style and aesthetics. Socialism offers plentiful examples of how the convention of “good manners” penetrated into photographic viewing. One of them is the series of domestic group or individual portraits in front of a “Persian” carpet hanging on the wall. This carpet stands for the all-including identity of the Soviet citizen, socialist wealth, cosy socialist dwellings, and constitutes a frequent element of domestic Soviet photographs. While the foreground changed as one leader replaced the other and alongside the politicians, also the giant agitating mosaics or tapestries intended for the exterior or the interior changed, the carpet remained unchanged. Even though this convention is suppressed by another one in Moscow or Petersburg, and “sovok” – the culture of socialistic households and everyday life – is understood as a negative one, this convention still survives in Siberia. The question is why the people still insist on being photographed in front of the carpet. This study introduces an in-depth analysis of the origin, development, and transformations of this specific visual practice. We will show how the socialistic Alltagswelt and the idea of a right Soviet citizen were interconnected with a peculiar way of (photographic) viewing and how this visionary project failed while the visual one is still living.

Conclusion

The present meaning ascribed to visuality in Russian Beringia is a result of objective historical, economic, and social conditions. However, the specific handling of it in relation to these conditions is related to the choice, conduct, and ethical attitude of individual social actors. In order to connect the objective and subjective aspects of this process, which, as I have shown, I do not

perceive as contradictory but as complementary, I have tried to present various manifestations of visual culture in relation to the changing self-concept.

With alternating hierarchies and regimes, with the development and decline of infrastructure, consumption, and technology, social identity must necessarily be defended and reproduced. It does so in the light of visualization (Chaney 1996). From the vast stream of information of symbols, consumer goods, and undoubtedly images, individuals choose and accept those that meet their conscious or unconscious ethical and aesthetic criteria. They absorb them into their everyday expressive practices, through which they can orient themselves in a constantly changing system of social positions, statuses, and roles. The environment thus indicates its affiliations to these or other social groups, although the affiliations themselves are conditioned by the given social and cultural context. The identification of the actors takes place through the act of expression, visually observable and directed outwards. Personal choice, justified in sufficient detail or seemingly random, is in fact a manifestation of existing patterns of social action.

Visual culture is internally a very diverse system. Efforts to reveal how culture and community influence perceptual and artistic styles always have a flip side: to explore how the visual ecologies of everyday life affect man and his place among people.

V Edícii Etnologické štúdie doteraz vyšlo:

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 1

Folklore in the Identification Processes of Society. G. Kiliánová, E. Krekovičová (eds.). Bratislava: Ústav etnológie SAV, 1994. 165 s. ISBN 8085665328.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 2

Burlasová, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzählieder.* Zväzok 1. E. Krekovičová (ed.). Bratislava: Vydavateľstvo VEDA – Ústav etnológie SAV, 1998. 225 s. ISBN 802240506X.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 3

Burlasová, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzählieder.* Zväzok 2. E. Krekovičová (ed.). Bratislava: Vydavateľstvo VEDA – Ústav etnológie SAV, 1998. S. 227-441. ISBN 8022405094.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 4

Burlasová, Soňa: *Katalóg slovenských naratívnych piesní. Typenindex slowakischer Erzählieder.* Zväzok 3. E. Krekovičová (ed.) Bratislava: Vydavateľstvo VEDA – Ústav etnológie SAV, 1998. S. 445-682. ISBN 8022405124.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 5

Identita etnických spoločností. Výsledky etnologických výskumov. G. Kiliánová (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – SAP-Slovak Academic Press, spol. s. r. o., 1998. 128 s. ISBN 8088908035.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 6

Dekoratívny prejav – tradícia a súčasnosť. O. Danglová, J. Zajonc (zost.). Bratislava: VEDA, 1998. 179 s. ISBN 802240523X.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 7

Identity of Ethnic Groups and Communities. The Results of Slovak Ethnological Research. G. Kiliánová, E. Riečanská (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – SAP-Slovak Academic Press, spol. s. r. o., 2000. 164 s. ISBN 8088908728.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 8

Traditional Culture as a Part of the Cultural Heritage of Europe. The Presence and Perspective of Folklore and Folkloristics. Z. Profantová (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – Tomáš Písecký-ARM 333, 2003. 143 s. ISBN 8089069096.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 9

Ethnology in Slovakia at the Beginning of the 21st Century: Reflections and Trends. G. Kiliánová, K. Köstlin, R. Stoličná (eds.). Etnologické štúdie 9 and Veröffentlichungen Europäische Ethnologie 24. Bratislava – Wien: Ústav etnológie SAV – Institut für Europäische Ethnologie, Universität Wien, 2004. 229 s. ISBN 3902029102.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 10

Slavistická folkloristika na rázcestí. Z. Profantová (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – Tomáš Písecký-ARM 333, 2003. 116 s. ISBN 808906910X.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 11

Beňušková, Zuzana: *Religiozita a medzikonfesijné vzťahy v lokálnom spoločenstve.* Bratislava – Dolný Oháj: Ústav etnológie SAV – MERKUR, 2004. 198 s. ISBN 8096916351.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 12

Folklór v kontextoch. Zborník príspevkov k jubileu Doc. PhDr. Ľubice Dropovej, CSc. H. Hlôšková (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – Katedra et-

nológia a kultúrnej antropológie FFUK – Národopisná spoločnosť Slovenska, 2005. 215 s. ISBN 8088997208.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 13

Malé dejiny veľkých udalostí v Česko(a)Slovensku po roku 1948, 1968, 1989. I., II. Z. Profantová (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – Ústav pamäti národa – Tomáš Písecký –ARM 333, 2005. I. – 283 s. ISBN 8089069134; II. – 193 s. ISBN 8089069142.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 14

Malé dejiny veľkých udalostí v Česko(a)Slovensku po roku 1948, 1968, 1989 III. Naratívna každodennosť v kontexte sociálno-historickej retrospektívy. Z. Profantová (ed.) Bratislava: Ústav etnológie SAV, 2007. 207 s. ISBN 9788088997412.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 15

Od folklórneho textu ku kontextu. Venované pamiatke PhDr. Márie Kosovej, CSc. E. Krekovičová, J. Pospíšilová (eds.). Bratislava – Brno: Ústav etnológie SAV – Etnologický ústav AV ČR, 2006. 214 s. ISBN 8096942743.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 16

Slavkovský, Peter: *Svet na odchode. Tradičná agrárna kultúra Slovákov v strednej a južnej Európe.* Bratislava: Veda, 2009. 216 s. ISBN 9788022410861.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 17

Slavkovský, Peter: *Svet roľníka. Agrárna kultúra Slovenska ako predmet etnografického výskumu.* Bratislava: Veda, 2011. 135 s. ISBN 9788022412056.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 18

Slavkovský, Peter: *Slovenská etnografia (kompéndium dejín vedného odbo-ru).* Bratislava: Veda, 2012. 127 s. ISBN 9788022412797.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 19

Slavkovský, Peter: *S nošou za industrializáciou krajiny. Tradičné podoby do-pravy na slovenskom vidieku.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV, 2014. 128 s. ISBN 9788022413985.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 20

Vanovičová, Zora: *Autorita symbolu.* E. Krekovičová (ed.). Bratislava: Ústav etnológie SAV 2014. 119 s. ISBN 9788097097523.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 21

Popelková, Katarína a kolektív: *Čo je to sviatok v 21. storočí na Slovensku?* Bratislava: Ústav etnológie SAV 2014. 320 s. ISBN 9788097097530.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 22

Burlasová, Soňa: *Naratívne piesne o zbojníkoch. Príspevok k porovnávaciemu štúdiu.* Bratislava: Ústav etnológie SAV 2015. 118 s. ISBN 9788097097547.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 23

Čierne-biele svety. Rómovia v majoritnej spoločnosti na Slovensku. T. Podolinská, T. Hrustič (eds.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2015. 600 s. ISBN 9788022414135.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 24

Salner, Peter: *Židia na Slovensku po roku 1945. (Komunita medzi vierou a realitou.)* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2016. 216 s. ISBN 978-80-224-1510-1.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 25

Vrzgulová, Monika: *Nevyroprávané susedské histórie. Holokaust na Sloven-sku z dvoch perspektív.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2016. 141 s. ISBN 978-80-224-1542-2.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 26

Za hranicami vedy? Aplikovaná antropológia v spoločnosti. Soňa G. Luthe-rová, Miroslava Hlinčíková (eds.). Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2016. 168 s. ISBN 978-80-224-1543-9.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 27

Voľanská, Ľubica: „*V hlave tridsať, v krížoch sto.*“ *Starnutie v autobiografiách v Bratislave a Viedni.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2016. 224 s. ISBN 978-80-224-1544-6.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 28

Vrzgulová, Monika – Voľanská, Ľubica – Salner, Peter: *Rozprávania a mlčanie. Medzigeneračná komunikácia v rodine.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2017. 135 s. ISBN 978-80-224-1621-4.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 29

Panczová, Zuzana: *Konšpiračné teórie: témy, historické kontexty a argumentačné stratégie.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2017. 160 s. ISBN 978-80-224-1546-0.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 30

Wiesner, Adam: *Jediná jistota je zmena: autoetnografie na transgender téma.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2017. 215 s. ISBN 978-80-224-1622-1.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 31

Beňušková, Zuzana: *Občianske obrady na Slovensku.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2017. 136 s. ISBN 978-80-224-1623-8.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 32

Salner, Peter: *Židovská komunita po roku 1989.* Bratislava: Ústav etnológie SAV – VEDA SAV 2018. 144 s. ISBN 978-80-224-1624-5.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 33

Krekovičová, Eva: *Piesne a etnická identifikácia Slovákov v Maďarsku. Výskum z obdobia 1991 – 2017.* Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2018. 264 s. ISBN 978-80-224-1698-6.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 34

Divinský, Boris; Zachar Podolinská, Tatiana et al.: *Globe in Motion. Patterns of International Migration: Similarities and Differences.* Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – Marenčin PT 2018. 216 s. ISBN 978-80-970975-7-8 (hardback), ISBN 978-80-970975-8-5 (PDF), DOI: <https://doi.org/10.31577/2018.9788097097578>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 35

Luther, Daniel: *Bratislava Česko-Slovenská: putovanie z monarchie do Slovenského štátu.* Bratislava: Marenčin PT 2018. 152 s. ISBN 978-80-569-0146-5.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 36

Globe in Motion 2. Multiple Shades of Migration: Regional Perspectives. Miroslava Hlinčíková, Martina Sekulová (eds.). Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – Marenčin PT 2019. 154 s. ISBN 978-80-970975-9-2 (hardback), ISBN 978-80-973372-0-9 (PDF), DOI: <https://doi.org/10.31577/2019.9788097337209>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 37

Salner, Peter: *Judaizmus v tradícii a súčasnosti (Premeny židovskej komunity v 19. – 21. storočí. Etnologický pohľad).* Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2019. 144 s. ISBN 978-80-224-1750-1.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 38

Traces of the Virgin Mary in Post-Communist Europe. Tatiana Zachar Podolinská (ed.). Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2019. 424 s. ISBN 978-80-224-1782-2.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 39

Nové prístupy v etnológii a sociálnej antropológii na Slovensku. Ľubica Voľanská, Adam Wiesner (eds.). Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2019. 176 s. ISBN 978-80-224-1789-1.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 40

Bahna, Vladimír: *Nadprirodzené skúsenosti a naratívna myseľ. Sociálna nákazlivosť spomienok.* Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2019. 208 s. ISBN 978-80-224-1775-4, DOI: <https://doi.org/10.31577/2019.9788022417754>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 41

Tábor smrti Sobibor: Dejiny a odkaz. Ján Hlavinka, Peter Salner (eds.). Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – Dokumentačné streisko holokaustu – Marenčin PT 2019. 264 s. ISBN 978-80-569-0449-7.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 42

Dvojrozhovor. O pamäti, etnológii a meste... Monika Vrzgulová (ed.). Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – Marenčin PT 2020. 257 s. ISBN 978-80-569-0449-7, DOI: <https://doi.org/10.31577/2020.9788056904497>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 43

Wiesner, Adam: *Monkey on My Back: An Autoethnographic Narrative of a Therapeutic Experience.* Bratislava: Ústav etnológie a sociálnej antropoló-

gie SAV – VEDA SAV 2020. 224 s. ISBN 978-80-224-1824-9, DOI: <https://doi.org/10.31577/2020.9788022418249>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 44

Zajonc, Juraj: *Svätí s menom Valentín a sviatky zamilovaných.* Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2020. 152 s. ISBN 978-80-224-1853-9, DOI: <https://doi.org/10.31577/2020.9788022418539>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 45

Beňušková, Zuzana: *Už sa chystá svadba istá. Svadobné obyčaje slovom a obrazom.* Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV – VEDA SAV 2020. 128 s. ISBN 978-80-224-1831-7, DOI: <https://doi.org/10.31577/2020.9788022418317>.

ETNOLOGICKÉ ŠTÚDIE 46

VIZUÁLNE REŽIMY RUSKEJ BERINGIE

Autorka: Jaroslava Panáková

Grafické spracovanie obálky a dvojstrán kapitol: Martina Tóthová

Grafické úprava a zalomenie: Jana Janíková

Zodpovedný redaktor: Pavol Kršák

Vydal Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV
v rámci edície Etnologické štúdie ako svoju 46. publikáciu.
www.uesa.sav.sk

Vydala a vytlačila VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied,
Centrum spoločných činností SAV, Dúbravská cesta 5820/9, 841 04 Bratislava,
v roku 2020 ako svoju 4 514. publikáciu.
www.veda.sav.sk

© Mgr. MgA. Jaroslava Panáková, PhD., 2020

© Ústav etnológie a sociálnej antropológie Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2020

© VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2020

ISBN 978-80-224-1832-4
<https://doi.org/10.31577/2020.9788022418324>