

3

2004

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



AMATÉRSKÝ A RODINNÝ FILM

NFA

3
2004

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 16 2004 Číslo / No. 3 (55)

1. Historiografie a film
2. Jazykové verze a nástup zvuku
3. AMATÉRSKÝ A RODINNÝ FILM
4. Modernizace, město a film

NFA

O B S A H

Články

- Roger Odin:** Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření 5
- Laurent Creton:** Ekonomika a trhy amatérského filmu: dynamika vývoje 35
- Patricia R. Zimmermannová:** Hollywood, rodinné filmy a zdravý rozum.
Estetická měřítko jako kontrolní mechanismus 53
- Alexandra Schneiderová:** Performance v rodinném filmu.
Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi 69
- Jiří Horníček:** Rodinný film v rukou filmových amatérů 85
- Petra Trnková:** Fotografové amatéři a umělecká fotografie
v kontextu uměleckých a uměleckohistorických teorií (1890 – 1914) 99
- Tomáš Dvořák:** Album, atlas, archiv. O obrazech a jejich uspořádání 121
- Petra Hanáková:** Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové
v kontextu poststrukturalistické metody 139
- Blahoslav Hruška:** Nový německý film jako (de)konstrukce dějin 161

Rozhovor

- János Palotai:** „Archeologie“ soukromého Maďarska.
Rozhovor s Péterem Forgácsem 177
- Jiří Horníček – Petr Szczepanik:** Příběhy a emoce rodinných filmů.
Rozhovor s Janem Šiklem 199

Edice a materiály

- Jiří Horníček:** Galerie amatérských filmařů 227
- Vzpomínky Antonína Skotáka 229
- Vzpomínky Jana Sichlera 235

Dvoj pohled

- Zdeněk Hudec:** Český sen: hra jako forma politického nevědomí 241
- Vít Janeček:** GIGADIGA a Český sen – účinky, příznaky, znaky 245

Obzor

- Tomáš Dvořák:** Video v síti rodinných podobností
(James M. Moran, *There's No Place Like Home Video*) 253
- Jiří Horníček:** Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie
(*Film History – monotematické číslo o amatérském filmu*) 254
- Michal Paevoň:** Konvergence médií aneb bujení intimistického prostoru 257

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 263

CONTENTS

Articles

- Roger Odin:** The Question of Amateur in the Treble Expanse of Taking and Propagation 5
- Laurent Creton:** Economy and Markets of Amateur Film: the Dynamic of Progression 35
- Patricia R. Zimmermann:** Hollywood, Home Movies, and Common Sense. Aesthetic Control 53
- Alexandra Schneider:** The Performance in Family Film. Some Remarks on Home Movies as Media Practice 69
- Jiří Horníček:** Family Film in the Hands of Amateur Filmmakers 85
- Petra Trnková:** Amateur Photographers and Art Photography in the Context of Art and Art Historical Theory (1890 – 1914) 99
- Tomáš Dvořák:** Album, Atlas, Archives. On Images and their Arrangements 121
- Petra Hanáková:** Laura Mulvey's Visual Pleasure and Narrative Cinema in the Context of the Poststructuralist Method 139
- Blahoslav Hruška:** New German Cinema as (De)construction of History 161

Interview

- János Palotai:** "An Archeology" of Private Hungary. An Interview with Péter Forgács 177
- Jiří Horníček – Petr Szczepanik:** The Stories and Emotions of Family Films. An Interview with Jan Šikl 199

Documents

- Jiří Horníček:** The Gallery of Amateur Filmmakers 227
- Memories of Antonín Skoták 229
- Memories of Jan Sichler 235

Double-view

- Zdeněk Hudec:** Czech Dream: the Game as a Form of Political Unconsciousness 241
- Vít Janeček:** GIGADIGA and Czech Dream – Effects, Symptoms, Signs 245

Horizon

- Tomáš Dvořák:** Video in the Net of Family Similarities (*James M. Moran, There's No Place Like Home Video*) 253
- Jiří Horníček:** The Entries to History of Family and Amateur Cinematography (*Film History – The Amateur Film*) 254
- Michal Pacvoň:** Convergency of Media or the Growth of Intimistic Space 257

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 263

96793

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10096793 *Národní filmový archiv*

Články

OTÁZKA AMATÉRA
V TROJÍM PROSTORU NATÁČENÍ
A ŠÍŘENÍ

Roger Odin

Kdy lze mluvit o amatérském filmu? Co je amatérský film, amatérský filmař? Odpověď na tyto otázky vyžaduje možnost upřesnit to, co označujeme výrazem „amatér“: problém je totiž v tom, že význam slova amatér se rozbíhá všemi směry.¹⁾ Nejenže slovo *amatér* neustále přeskakuje z jedné sémantické osy na druhou – z osy vztahu k profesionální sféře na osu psychologické pozice (subjektu²⁾) –, ale samy tyto osy se rozdělují do různých systémů opozic. Například osa vztahu k profesionální sféře pokrývá opozice ve statusu, v příjmech, ve vzdělání, v dovednostech, v používaném formátu, v času provozování amatérské praxe (volný čas *versus* práce), v omezeních, v šíření atd. K tomu můžeme dodat, že tyto opozice nefungují jako kategorické protiklady, nýbrž jako postupné přechody: člověk se může jako filmař živit více, či méně, může mít více, či méně znalostí, šestnáctimilimetrový formát je více, či méně profesionální (méně profesionální než formát 35 mm, ale profesionálnější než super-8), člověk podléhá většímu, či menšímu počtu omezení atd. Jedině opozice ve statusu se může jevit jako kategorická (buď člověk profesní kartu má, nebo ji nemá), jenže i tento zřejmý fakt neobstojí při zkoumání reálných situací, které jsou často, zejména v audiovizuálním sektoru,³⁾ krajně nejasné. Samy tyto osy jsou místem protikladných významů: takto na ose zapojení subjektu odkazuje „amatér“ stejně tak k náruživému milovníku (tomu, kdo má opravdu rád to, co dělá), jako k diletantovi, který něco dělá „amatérsky“. Tyto osy se konečně mohou také křížit a plodit smíšené kategorie, jako je například kategorie „profesionálního amatéra“. S tímto křížením operovalo velké množství přednášek cyklu „Profesionálové a amatéři: mistrovství“, organizovaného Collège d'histoire de l'art cinématographique při Cinémathèque

1) Gérard Leblanc v článku *Le petit autre* (vyšel ve stejném čísle jako předkládaný Odinův článek, „Communications“ 1999, č. 68, s. 33 – 44) ukázal, jak ve slovnících „každý nový ohled zbavuje předchozí ohled významu, který do něj byl vepsán“. Sylvie Pierreová už v článku *La question de la profession* zdůraznila „teoretickou obtíž“ této „tak ošemetné“ otázky „kondenzující několik problematik, jejichž pole jsou heterogenní, anebo se protínají“ (*Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique – Professionnels et amateurs: la maîtrise*. „Cinémathèque française“ 1994, č. 6 /zima/, pod vedením Jacquese Aumonta, s. 185 – 186).

2) S. Pierre, tamtéž.

3) K tomu viz článek Kristiana Feigelsona *Télévisions de proximité: l'amateur professionnalisé* „Communications“ 1999, č. 68, s. 267 – 279.

française: Marc Vernet vidí v Hitchcockovi „nespokojeného amatéra“, který od jednoho filmu k druhému točí stále tytéž scény „v pátrání po narativních efektech, které by mohly představovat kanonickou kinematografickou formu“; Bernard Eisenschitz popisuje Nicolase Raye jako „amatéra mezi profesionály“; Alain Bergala ukazuje, jak se u některých profesionálů vrací „amatérské gesto“ (Pialat, Rohmer, Rivette, Godard); Jean Douchet vykresluje Renoira jako filmaře, který „pracuje se zřetelem k amatérismu“ atd.⁴⁾ Je jasné, že termín *amatér* má v různých diskurzech různý význam. I když v tomto případě – v souladu se cinefilským způsobem vyjadřování, který si chce k autorům, o nichž se mluví, zajistit vztah jakožto k „dobrému objektu“ – má pozitivní konotaci, není jisté, zdali by všichni dotyční režiséři považovali označení „amatér“ za oceňující (můžeme se ptát, co by si o tom myslel Hitchcock). Slovo *amatér* tak mění svůj význam i hodnotu v závislosti na rámci, v němž je pronášeno.

Zdá se mi, že jediný způsob, jak se dostat z těchto potíží, je nesnažit se z nich uniknout, nýbrž konstatovat kolísavost významu slova *amatér* a k problému přistoupit z druhé strany: vyjít z různých *prostorů* (institucionálních, sociálních), v nichž je praktikován film či video, studovat tyto praktiky a pokusit se pochopit, jakou *enunciační pozici* vzhledem k pojmu amatér zaujímají *aktéři* těchto prostorů, přičemž aktér nesmí být směřován s jedincem, který mu slouží jako podklad (tyto prostory jsou také mentálními prostory). Film Krzysztofa Kiesłowského AMATÉR (1979), k němuž budu v této studii často odkazovat, dokládá, jak jeden a tentýž jedinec, Filip Mosz, mění roli (a tedy zaujetí pozice vzhledem k pojmu amatér) pokaždé, když změní prostor.

V tomto článku zaměřím své uvažování na tři prostory, které znám zevnitř, protože jsem je v různých rolích a v různé míře navštěvoval, ale také proto, že jsem k nim nashromáždil velké množství dokumentace typu zhlédnutých produkcí, setkání s lidmi, uskutečněných rozhovorů atd.: zaměřím se na rodinný prostor, na „amatérský“ prostor (prostor filmových klubů) a na prostor „nezávislého“ filmu, „jiného“ filmu. Tyto prostory považuji za danost a netáži se po tom, jaké determinace je zakládají (to je práce sociologa). A přestože budu brát v úvahu určité aspekty jejich historického vývoje, nebudu se snažit ani popisovat jejich dějiny (to je práce historika). Naopak se v souladu se sémio-pragmatickým přístupem⁵⁾ budu snažit ozřejmit, jaké determinace řídí jejich vnitřní fungování.

Rodinný prostor

Tomu, kdo se snaží pochopit, co je amatérský film, se rodinný filmař jeví jako typický amatér: splňuje takřka všechna kritéria, která definují amatéra na profesní ose: film sa-

4) Srov. v čísle 6 (už citovaném) *Conférence du Collège d'histoire de l'art cinématographique*: Marc Vernet, *Hitchcock et le monumental*, s. 1 – 17; Bernard Eisenschitz, *Nicolas Ray, un „amateur“ chez les professionnels*, s. 19 – 36; Alain Bergala, *L'acte cinématographique*, s. 37 – 55; a Jean Douchet, *Le maître et l'amateur*, s. 71 – 81.

5) Prezentace tohoto přístupu srov. Roger Odin, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*. „Iris“ 1983, č. 1, s. 67 – 82; *Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel: modes et institutions*. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*. NODUS, Münster 1994, s. 33 – 47.

mozřejmě není jeho povoláním, nežije ze své činnosti (naopak ho stojí peníze), nebyl v ní vyškolen, a nemá tedy specifickou kompetenci, natáčí na užší formát, během svého volného času, jeho produkce jsou promítány jen v rodinném kruhu atd.

Přestože tato analýza není nepravdivá, nebere v úvahu, co se v rodinném prostoru skutečně odehrává. Prozkoumejme, jak se aktér rodinný filmař konstituuje a jak ve svém prostoru funguje.

V rodinném prostoru všechno začíná rodinnou událostí: svatbou, narozením, výletem atd. Právě při této příležitosti se kupuje kamera, podobně jako fotoaparát. Kieślowského amatér si kupuje kameru při příležitosti narození svého prvního dítěte. Tato prvotní determinace je zásadní: klade Rodinu jako Adresáta Subjektu rodinného filmaře. Z této předem sjednané smlouvy⁶⁾ vyplývá všechno ostatní.

* * *

V první řadě uveďme toto docela překvapivé zjištění: filmování v rodinném kruhu nemá vždy za cíl natočit film, dokonce ani film rodinný.

Podívejme se na jednu scénu z filmu nalezeného na bleším trhu. Zhruba tři minuty trvající záběr-sekvence rodinné fanfáry (předcházející scény umožňují domyslet si status různých aktérů), která se odehrává před obchodem s vývěsním štítem R. Pallu (možná, že se jedná o scénu otevření obchodu, takové tvrzení však není ničím dokázáno). Jakožto divák shledávám onu scénu nesmírně nudnou, a to tím spíš, že se jedná o němý film... jenže tento záběr nebyl natočen proto, aby ho viděl jakýkoli divák: svůj účinek získal ještě *předtím*, než byl promítnut, totiž během doby svého natáčení. Je zřejmé (film to ukazuje), že všichni měli obrovskou radost z toho, že se společně ocitli před kamerou, neboť všichni členové rodiny jeden po druhém předvedou před kamerou své číslo: nejmladší syn buší do obrovské pokladny a směje se přitom jako blázen, druhý, starší syn, trumpetista, přichází zatroubit přímo pod nos tomu, kdo filmuje (otci), a potom nějaký hráč na lesní roh (strýček? rodinný přítel?) vykrouží několik tanečních kroků... Filmování v rodinném prostoru je odvislé od *kolektivní hry* a jeho jediným ospravedlněním je často jen samotný okamžik natáčení.

Důkazem toho, že co se děje během natáčení, může být důležitější než sám film, je fakt, že rodinný filmař ne vždy pociťuje potřebu nechat své filmy vyvolat. Henri-François Imbert ve svém filmu *SUR LA PLAGE DU BELFAST* (1996) vypráví, že jednoho dne našel 8mm kameru a uvnitř nevyvolaný filmový kotouč. Po složitém hledání se setkal s dotyčnou rodinou: otec, který film natočil, byl mrtev, ale matka si velice dobře vzpomínala, že její muž pravidelně natáčel filmy, které zpravidla nedával vyvolat. Měl jsem možnost ověřit si, že tato praxe vůbec není výjimečná.

Ať je tomu jakkoli, platí, že ještě než se kamera v ruku rodinného filmaře stane nástrojem natáčení, je především katalyzátorem, *go-beetween* (prostředníkem), jehož funkcí je stmelit rodinnou skupinu. Tato funkce vypluje jasně na povrch, když zhlédneme celé hodiny takových filmů: neskutečné množství pohledů do kamery označuje kameru a/nebo toho, kdo filmuje, jako centrum, ke kterému konvergují všichni ostatní aktéři. V rodinném

6) Tyto pojmy používám v jejich greimasovském významu (srov. aktanciální model a narativní model).

filmu bezesporu také uvidíme nejvíce smíchu a úsměvů⁷⁾ (dokonce i filmy Evy Braunové jsou z tohoto hlediska naprosto „okouzující“:⁸⁾ Hitler usmívající se na dva caparty, kteří se točí kolem něj a hrají si s balónem, Eva usmívající se na kameru a objímající malého králíčka, Hitler usmívající se na Eviny sestry na břehu Königssee⁹⁾...). Rodinné natáčení je původcem *euforizujících interakcí*, ještě předtím než dá vzniknout rodinnému filmu.

* * *

Natáčení rodinného filmu však může vyvolat účinky mnohem méně euforické, skrytější a dlouhodobější. Marie Cardinalová, která po celá léta trpěla halucinacemi (viděla jakési oko nebo rouru, která se na ni dívá), v knize *Des mots pour le dire* vysvětluje po léčbě na psychiatrické klinice svému psychoanalytikovi, že se nyní cítí dost silná na to, aby se pustila do hledání původu svého traumatu. Po mnohých oklikách a momentech, kdy se jí zdá, že zešílí, se jí nakonec podaří dospět na konec této nebezpečné cesty:

Jsem malé děťátko, úplně maličká holčička, která sotva umí chodit. Procházím se ve velikém lese s mou Nany a s tátou. Právě dělám *number one please* [v rodině Marie Cardinalové kódovaný výraz pro čurat]. Nany mě schovala za nějaký keř. Dlouho hledala, než našla takový, který se k tomu přesně hodil. Musím se schovat, abych udělala *number one please*. V podřepu si přidržuju záhyb svých kalhotek Petit Bateau a sleduji proud, který ze mě vychází a noří se do země mezi mýma nohama, mezi mýma úplně novými lakovými botičkami. Je to zajímavé... Tap tap tap, tap tap tap, tap tap tap... Zvuk za mými zády. Otočím hlavu a vidím svého otce. Před jedním okem drží zvláštní černou věc, jakési železné zvíře, které má na konci rourky oko. To ta věc dělá ten zvuk! Nechci, aby mě viděl, jak čurám. Otec nesmí vidět můj zadek. Vstávám. Kalhotky mi vadí při chůzi. Přesto jdu ke svému otci a vši silou ho uhodím. Biju do něj, jak jen můžu. Chci mu ublížit. Chci ho zabít!¹⁰⁾

Takovéto oidipovské vztahy rozehrává každé natáčení rodinného filmu. Za kamerou totiž nestojí kameraman, nýbrž člen rodiny (zpravidla otec). Je jistě obtížné změřit

7) Tuto otázku probírám v *Rire et film de famille*. In: Christian Rolot – Francis Ramirez, *Le Genre comique*. Centre d'études de XXe siècle, université Paul Valéry, 1997, s. 133 – 152. Rodinný film se v tomto ohledu připojuje k fotografii, která „zachycuje nejeufořičtější a nejvíce euforii vyvolávající momenty“ rodinného života (Pierre Bourdieu /ed./, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Minuit, Paris 1965, s. 48 – 49).

8) Don Dellilo si ve svém románu *Running Dog* (1978) obratně hraje s fantasmaty, jaké mohly probudit filmy natáčené v Hitlertově bunkru. Stáváme se v něm svědky honu, do nějž se pouští smečka „prašivých psů“ vzrušených myšlenkou, že se musí jednat o pornografické filmy, a tedy o díla obrovské obchodní hodnoty. Nakonec je nalezeno několik filmových kotoučů a ukazuje se, že se jedná o „takřka okouzující“ rodinné scény.

9) Jeden film vede paralelu mezi těmito soukromými obrazy a obrazy filmových aktualit, které předvádějí veřejnou tvář nacismu (invaze, války, destrukce atd.): LES YEUX D'EVA BRAUN, dokumentární film Patricea Jeudyho.

10) Marie Cardinal, *Des mots pour le dire*. Grasset, Paris 1975, s. 74. Děkuji Emmanuelle Verlet-Bani-deové za to, že mi připomněla tento text, z něhož zde cituji jen krátkou pasáž.

psychologické důsledky rodinného natáčení, které naštěstí nemusí být vždy tak dramatické jako v případě Marie Cardinalové, jedna věc je však jistá: natáčení rodinného filmu vždy představuje určité riziko pro filmované jedince (zejména pro děti). Abyste mi dobře rozuměli: rozhodně nechci říct, že rodinný film má nevyhnutelně destruktivní účinky, avšak už samotná existence takové možnosti stačí, abychom mohli legitimně zvonnit na poplach. Tisíce rodičů, které denně filmují své potomstvo, si nejsou vědomi možných důsledků tohoto zdánlivě neškodného aktu. Rozmanité „taktiky“, ¹¹⁾ jaké filmovaní jedinci používají na svou ochranu (grimasy, hraní rolí, prosté odmítnutí nechat se filmovat...), ostatně svědčí o tom, že si toto riziko více či méně uvědomují.

* * *

Rodinný film vyvolává určité účinky ještě předtím, než začne jako film existovat: kolektivní účinky se silným ideologickým nábojem (posiluje rodinnou buňku euforizujícími interakcemi) a účinky individuální (psychologické). Tyto účinky mají svůj původ v transformaci vztahů, kterou způsobuje uvedení kamery do rodinné struktury: kdo filmuje, zaujímá pozici moci, agrese, ale také svádění. Filmované osoby jsou nuceny vymezit se vzhledem k tomu, kdo drží kameru (na této rovině by v kameře ani nemusel být film, na popsáných účincích by to nic nezměnilo).

Rodinný filmař však přece jenom nejčastěji filmuje proto, aby natočil rodinný film. I zde je třeba správně pochopit, co to znamená. V aktu natáčení rodinného filmu vlastně není přítomen žádný silný záměr, spíše jen velmi všeobecný úmysl uchovat vzpomínky: „Musí nám přece zůstat nějaká vzpomínka.“ Taková často slýchaná ¹²⁾ věta dobře ukazuje, že fakt filmování vlastní rodiny je více výsledkem vnějšího tlaku na Subjekt, tlaku familialistické ideologie, která jím prochází a zakládá jej, než opravdového osobního záměru. Převezmeme-li rozlišení navrhané Johnem R. Searlem, můžeme říci, že v aktu natáčení rodinného filmu nenajdeme příliš „předchůdné intence“. Rodinný filmař si neříká: „chci vyprávět ten či onen příběh“ – najdeme-li v jeho filmu nějaký, jedná se o příběh, který je mu poskytnut přímo rodinným životem (svatba, první přijímání, rodinný oběd...). S rodinným filmem se ocitáme v „intenci v akci“: ¹³⁾ filmuji svého vnuka, jak se koupe, manželku, jak se prochází v lese atd. Alain Bergala v *L'Acte cinématographique* dobře popsal, jak se rodinný filmař usazuje v „bezprostředním cítění“. Odtud pramení krajní rozkouskování záběrů nebo naopak jejich neuvěřitelná rozvláčnost (zejména od nástupu videokamery), jako kdyby délka záběru umožňovala obnovit „něco z celkového prožitku nějaké reálné chvíle“. V tomto typu produkce filmuje více Rodina než ten, kdo je za kamerou (což vysvětluje silně stereotypní povahu rodinných filmů ¹⁴⁾). Rodinný filmař filmuje, aniž by si kladl otázky. Jak pěkně říká Bergala, má „k aktu filmování vždy

11) Ve smyslu, který tomuto výrazu dává Michel de Certeau, když jej staví proti „strategii“ (srov. *L'invention du quotidien. Arts de faire*. UGE, edice „10/18“, Paris 1980, s. 21).

12) Signifikativně ji cituje také Bourdieu v souvislosti s fotografií (srov. P. B o u r d i e u, c. d., s. 53).

13) John R. S e a r l e, *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge University Press, Cambridge 1983.

14) Stereotypní povahy si povšiml už Bourdieu v souvislosti s rodinnou fotografií (srov. P. B o u r d i e u, c. d.).

už předem smířený vztah“.¹⁵⁾ K tomu, co nafilmoval, se už ostatně nevrací, aby to sestříhal, ba ani ne proto, aby vystříhl nepovedené části. Přijímá film tak, jak jej nafilmoval, a jako takový ho promítá členům své rodiny. Rodinný filmař se zkrátka nechová jako filmař.

Můžeme dokonce tvrdit, že se především *nesmí* chovat jako filmař. Exemplárně nám to ukazuje Kieslowského film: vypráví nám příběh rodinného filmaře, kterého se postupně zmocňuje touha (démon) „dělat film“ a který kvůli této změně role ztrácí svou ženu i dítě (svou rodinu). V otázce konfliktu mezi rodinou a filmem je tento film velmi explicitní. Jedna scéna nám ukazuje filmaře, jak aranžuje, aby židlička, na které sedí jeho dcera, při filmování uklouzla. „A kdyby spadla z balkónu, to bys ji taky nafilmoval?“ křičí žena hněvivě. Brzy Filip vidí rodinný život jenom jako spektakl k filmování: během domácí scény, když ho opouští manželka, se přistihne, jak ji pomocí prstů rámuje. Filmovat vlastní rodinu s postojem filmaře znamená vyloučit se z rodiny. Přetvořit rodinný život ve spektakl znamená popřít jej. V jiné, krátké, zato však velice prudké scéně Filip Mosz sestříhává obrazy svého dítěte: „Abych ho složil, musím ho rozstříhat“ – obraz je udělán tak (ve velkém detailu vidíme, jak nůžky atakují obrazy dítěte), že je jasné, že zájmeno *ho* odkazuje k dítěti. Sestříhávat rodinný film znamená zaříznout se do samotného těla rodiny, do jejích členů.

Chovat se jako *filmař*, chtít se svou rodinou *dělat film* představuje velké riziko pro rodinné vztahy (i když i zde se jedná jen o riziko: nemusí vždy nastat to nejhorší). Proto by bylo scestné vyčítat rodinnému filmu, že je špatně udělaný: nechce-li rodinný film vyvolat rodinné problémy, nemůže být než špatně udělaný. V jednom dřívějším článku¹⁶⁾ jsem už rozvinul podobnou argumentaci, jenže tehdy jsem se zaměřil na prostor projekce: čím méně je rodinný film sestříhán, režírován, vykonstruován, tím méně vypráví, a má tak větší šanci, že se nedostane do konfliktu se vzpomínkovým vyprávěním, které si každý člen rodiny vytváří z prožitých událostí, a že nebude ničivým způsobem ostatním vnucovat pro ně traumatizující pohled na sebe samé. Dobrý rodinný film vlastně musí směřovat k podobné struktuře, jakou má rodinné album: k děravé struktuře, která by každému umožňovala rekonstruovat vyprávění svého života na základě *indicií*, jimiž jsou obrazy. Ostatně čím je rodinný film děravější, tím více se rodinní příslušníci během promítání společně podílejí na vytváření textu (mytického) rodinného příběhu. Během rodinných projekcí se hodně mluví a tyto slovní interakce přispívají k posílení rodinné soudržnosti. Špatně udělaný rodinný film má tedy formu dokonale přizpůsobenou své funkci (být činitelem rodinné jednoty).

* * *

Vidíme, že to, oč v rodinném filmu jde, leží výhradně v rodinné sféře. Rodinný filmař tedy sice na profesionální ose samozřejmě je amatérským filmařem, jenže tento způsob jeho charakterizace vychází z hlediska, které je tomuto prostoru vnější. Otázku amatérismu si rodinný filmař klade vlastně jen tehdy, je-li mu položena, ale jinak se o ni nestará.

15) Alain Bergala, c. d., s. 37.

16) R. Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 27 – 41.

Rodinný filmař se nikdy nesituuje vzhledem k filmovému profesionálovi: neklade si stejné otázky (jak filmovat, stříhat, vyprávět atd.), nesdílí stejné zájmy (finanční, tvůrčí, sociální, snaha o uznání), nepodílí se na stejných konfliktech a na stejných mocenských vztazích. Abychom to shrnuli: rodinný filmař stojí *mimo sféru kinematografie*.¹⁷⁾ Je aktérem v *rodinné sféře*, kde se otázka amatéra klade na ose Subjektu. Jedná se o vytrvalou, ale zapovězenou otázku: když se rodinný filmař chová (nebo dokonce projevil-li touhu chovat se) jako amatér, který chce „dělat film“, existuje zde vždy reálné riziko konfliktu s vlastní rodinou.

Pokud mohu soudit na základě několika sondází v různých prostředích (intelektuálním, rolnickém, liberálním, obchodním atd.), zdá se, že tato analýza rodinné kinematografické praxe a vztahu rodinného filmaře k pojmu amatéra dosti dobře odpovídá tomu, co se děje ve všech rodinách bez ohledu na jejich sociální třídu. Jako kdyby váha determinací instituce Rodiny převažovala nad váhou sociálních determinací.

„Amatérský“ prostor

Při studiu tohoto prostoru se budu opírat zejména o svou zkušenost z Francouzské federace klubů amatérského filmu (FFCCA),¹⁸⁾ která se v roce 1987 stala Francouzskou federací filmu a videa (FFCV).¹⁹⁾ Tato federace (vytvořená v roce 1933) k dnešnímu dni deklaruje 1732 členů a 131 klubů,²⁰⁾ spravovaných podle zákona z roku 1901. V úvahu vezmu také různé amatérské soutěže, zejména „Ellipses d'Or“, která vznikla z iniciativy stanice Canal +²¹⁾ v květnu 1991 a která, přestože se odehrává v televizi, vychází ze stejného amatérského prostoru jako kluby amatérského filmu: velký počet filmů představených v „Ellipses d'Or“ už byl oceněn v jiných soutěžích amatérského filmu. Z 1394 doručených filmů bylo vybráno 40. Finalisté byli pozváni na natáčení předávání cen „Ellipses d'Or“ na 17. června 1992. Pořad byl odvysílán v neděli 8. listopadu v 15:30 (pořad koncipovaly Joëlle Matosová a Valérie Freneová a moderoval jej Jean-Luc Delarue). Tento korpus mi bude základem pro zkoumání „amatérského“ prostoru od šedesátých let podnes.

* * *

Vstoupit do „amatérského“ prostoru, stát se „amatérským filmařem“ je v první řadě výsledkem procesu „odlišení“ (*distinction*, řečeno s Bourdieuem) od rodinného filmaře. Tento proces je o to silnější, že „amatérský“ filmař je bývalým rodinným filmařem, účty

17) Pojem „sféra“ či „pole“ zde užívám ve smyslu, který mu dává Pierre Bourdieu: B o u r d i e u, *Quelques propriétés des champs*. In: *Questions de sociologie*. Minuit, Paris 1984, s. 113 – 120.

18) Fédération française des clubs de cinéma amateur.

19) Fédération française de cinéma et vidéo.

20) Podle Colette Sluysové (*Cinéaste du dimanche. La pratique populaire du cinéma*. „Ethnologie française“ 1983, č. 3, s. 291 – 302) měla Federace v roce 1980 kolem 8000 členů seskupených v 285 klubech. Přestože od roku 1980 zaznamenala pokles členstva, zdá se mi toto číslo přehnané. Je pravda, že od té doby se nový tým snaží o přesnost: citovaná čísla jsou čísla fakticky deklarovanými.

21) „Canal +“ – významný soukromý placený televizní kanál, který se ve velké míře finančně podílí na tvorbě nových filmů a na „filmovém životě“ ve Francii (pozn. překladatele).

si tudíž vyřizuje sám se sebou. V těchto podmínkách nás neudiví, že prvotní zlom probíhá na ose Subjektu: jedná se o to *ustavit se* (*se construire*) jako *filmař*, který chce *dělat film*. Což předpokládá opuštění pozice člena rodiny. Nabývání statusu „amatérského“ filmaře probíhá zpravidla ve dvou etapách.

První etapa: člověk začíná „dělat film“ se svou rodinou a pro ni: právě to dělá na začátku filmu Kieslowského amatér. V rámci „Ellipses d'Or“ bylo 113 filmů (z 1394) zařazeno do kategorie „rodinného filmu“. Oceněný film NOTRE PREMIER ENFANT („Naše první dítě“, natočený četníkem Alainem Blancherem – což moderátora pořadu vedlo k pokusům o duchaplnosti na téma nemilovaného četníka, který natočil film o lásce...) už získal Zlatou růži v Antibes v roce 1973. Tento třiminutový snímek je dokonalým představitelem tohoto typu produkce. Prezентuje se jako nafilmovaná píseň: začínající amatérští filmaři se snadno nadchnou zejména pro tento žánr, neboť písnička jim poskytuje hotovou osnovu, do které stačí vložit obrazy – také jiný film z výběru „Ellipses“ (také v kategorii „rodinný film“) je zpracován tímto způsobem: jedná se o film Véronique Chauvetové ON IRA TOUS AU PARADIS („Všichni půjdeme do ráje“, jenž má charakter montáže rodinných filmů z 50. let). V případě filmu NOTRE PREMIER ENFANT filmař na motivy hudby Davida Christieho („Naše první dítě, chci, aby se ti podobalo, aby svůj první pohled obrátilo na tebe...“) sestříhal sérii obrazů, které sledují jeho ženu od začátku jejího těhotenství k porodu a pak první měsíce života dítěte. Většina těchto obrazů má povahu rodinného filmu (z rodinných filmů ostatně skutečně pocházejí): žena kráčející ke kameře v různých typech prostředí (jak stoupá po schodech věže, na břehu potoka, na venkově), v různých šatech (v kostýmu, v plavkách, v kalhotách a svetru...), záběry matky po porodu (slabě se usmívá na kameru zabírající její tvář strhanou únavou), sled záběrů dítěte až po jeho první kroky a také záběry matky sedící s dítětem před ohněm hořícím v krbu a matky tančící s dítětem v náručí. Odlišnost od rodinného filmu je však přesto zřetelná. V první řadě je přítomen titul a závěrečný obraz (což v rodinném filmu jako takovém nenajdeme). Kromě toho se zde uplatňuje montáž, která více či méně sleduje slova písně – nevyhnutelné záběry přicházejí jako ozvěna při slovech písně: „Ty, jež mu všechno dáš tím, že mu dáš život.“ A konečně také několik obrazů svědčících o jistém filmařském hledání: použití kruhové masky (trochu mlhavá tvář ženy zjevující se v jakési aureole); umývání dítěte předvedené prostřednictvím sledu krátkých záběrů rozkládajících pohyb (tato scéna byla možná vytvořena pomocí tzv. „intervalometru“, funkce, kterou jsou vybaveny některé videokamery a která umožňuje takový efekt obdržet automaticky); a dva záběry se symbolickým významem: pár hrdliček ve věžním výklenku a srdce rýsující se na modrém nebi (jedná se samozřejmě o poslední záběr).

Takto popsán se film NOTRE PREMIER ENFANT jeví, jako by stál na půl cesty mezi rodinným a „amatérským“ filmem. Jakožto rodinný film může být hodnocen ambivalentně. Když ho vidím, nemůžu se ubránit, abych nepomyslel na Wembleyovo chování po koupi kamery, jak ho popsal Claude Mourthé v románu *La Caméra*:

Celé měsíce jsem neslyšela nic jiného než řeči o filtrech, clonách, objektivěch, emulzích a o tajemném proměnlivém ohnisku. Nosičem našeho manželského života se stal 16 mm film, což je podle všeho profesionální formát... Wembley mě

filmoval zpředu, z profilu, v kalhotách, v šatech, nahou, spící, na ulici, u okna našeho bytu. Byla jsem vlastně námětem jako každý jiný, měla jsem však tu obrovskou výhodu, že mě mohl mít neustále před objektivem.²²⁾

Zároveň bych onen film rád viděl jako autorův způsob, jak slovy někoho jiného povědět své ženě něco, co jí sám neuměl říct: čteme-li ho takto, jedná se bezesporu o nejdojímavější film celého programu „Ellipses d'Or“ (podle autora tento film z jeho ženy vyloudil nějakou tu slzu).

Jedna věc je jistá: jakožto „amatérský“ je takový film stále ještě příliš uvězněn v rodinném prostoru, než aby mohl dojít skutečného uznání. I když se občas zvedají hlasy na jeho obranu a zejména hlasy, které se ho snaží zařadit („Jelikož se tento žánr stal obvyklým, je podle našeho mínění důležité hodnotit jeho nedokonalost podle stále tvrdších kritérií“²³⁾), představuje rodinný film nejméně oceňovanou kategorii „amatérského“ prostoru. Aby se člověk stal „opravdovým“ „amatérským“ filmařem, musí se s rodinnou sférou rozejít radikálněji.

A to je druhá etapa proměny. Vyznačuje se odmítnutím toho, aby v autorových „amatérských“ filmech vystupovala jeho rodina (vzpomínám si, jak jsem se jako mladý filmař forézského Caméra-clubu snažil z filmů promítaných v jeho rámci vytlačit přítomnost rodiny, i když jsem dál natáčel rodinné filmy k soukromému použití), a proklamovanou touhou dělat „kvalitní“ film – tedy opak rodinného filmu, který je – jak jsme viděli, neprávem – posuzován jako „špatně udělaný“.

* * *

Tato druhá etapa zpravidla po jisté době filmaře přinutí ke změně materiálu: přechod k širšímu formátu (v Kieslowského filmu amatér přechází z 8 mm na 16 mm; dnes by přešel z VHS nebo z 8 mm na Hi8 a na DVD), přechod od plně automatizovaného zařízení k zařízení umožňujícímu lépe vládnout tomu, co člověk dělá. V tomto prostoru (na rozdíl od rodinného prostoru, kde nákup kamery často probíhá „na poslední chvíli“, pod tlakem nepředvídané rodinné události) je akt nákupu kamery vždy výsledkem rozhodnutí, které se zrodilo po zralé úvaze: „Wembley o kameře už dlouho přemýšlel. Hromadil prospekty, časopisy, předplácel si časopisy. Vybíral si už celé měsíce, takže prodavači ihned vysvětlil, co potřebuje.“²⁴⁾ Jelikož amatérský filmař musel často dlouho spořit, než mohl tento nákladný nákup uskutečnit, je pro něj kamera vzácným předmětem, objektem lásky. Profesionál samozřejmě k vybavení nemá tak afektivní vztah, neboť si je zpravidla pronajímá a zajímá jej jenom kvůli tomu, co s ním udělá pro svůj film. V knize *Experience of an Amateur Film-Maker* Norman Mac Laren vypráví, co zakoušel, když přešel ze Ciné Kodak na Kodak Spéciale:

Bylo to, jako kdybych po blbnutí s plechovou píšťalkou začal hrát na elektrické varhany (...) mojí první reakcí bylo, že jsem mačkal všechny knoflíky a zkoušel

22) Claude Mourthé, *La Caméra*. Gallimard, Paris 1970, s. 27.

23) „Photo Cinéma“ 1968, č. 805 (listopad).

24) Mourthé, c. d., s. 27.

všechny funkce. Do možností Ciné Kodak Spéciale jsem se zamiloval natolik, že jsem se rozhodl natočit film, jehož jediným cílem bylo využít všechny jeho možnosti.²⁵⁾

Také rodinný filmař zná tuto rozkoš z mačkání všech možných knoflíků kamery, jenže zatímco „amatér“ tyto knoflíky brzy začne používat funkčním způsobem, pro rodinného filmaře zůstane kamera *hračkou*. Výrobci to ostatně dobře pochopili a do amatérských kamer či videokamer spoustu funkcí přidávají (automatické prolínačky, solarizace, mozaikový efekt, sépiový filtr, intervalometr atd.). Pro rodinného filmaře je toto množení funkcí častou příčinou nezdarů, na tom však příliš nezáleží: pro stimulaci nákupního aktu je zásadní nabídnout předmět, se kterým si bude možno hrát (a jako v případě mnohých jiných hraček končí spousta kamer po natočení několika pokusných kotoučů v šuplíku).

* * *

Když si koupí vybavení, musí „amatér“ získat nezbytné dovednosti. Aby se mohl stát „amatérským“ filmařem, musí projít *iniciací* (termín je zde vhodný ve svém dvojitě významu, totiž jak ve významu získávání znalostí, tak ve významu rituálu, který jedince začleňuje do nové skupiny). O takové iniciaci nám vypráví Kiesłowského film: Filip Mosz pod vedením svůdné Anny Włodarczykové, představitelky Federace filmových klubů, do které se zamiluje, objevuje nejen svět klubů a soutěží, ale také různé etapy filmové práce: snímání, střih, komentář, ozvučování, a neopomeneme ani užívání stativu pro otáčení kamery. (Roztřesené záběry bezesporu představují jednu z největších obsesí „amatérského“ filmaře – současní konstruktéři proto pocítili nutnost integrovat do videokamer stabilizátor obrazu. Je samozřejmě pravda, že nízká hmotnost přístrojů a rozsah jejich zoomu roztřeseným záběrům nahrávají, proč by však takovéto záběry byly *a priori* špatné? V jiných prostorech – experimentální film, reportáž – je pohyblivý záběr používán naopak pozitivním způsobem jako stylistická figura nebo jako postup vytvářející dojem autentičnosti.)

Toto nabývání dovednosti doprovází učení se „technickému slovníku“. Ten je nezbytnou podmínkou toho, aby se člověk stal skutečnou součástí „amatérského“ prostoru. V klubech se velká většina diskusí po projekci týká otázek typu – „Proč jste natáčel s ohniskovou vzdáleností 85 mm?“, „Proč jste dal přednost Ektachromu EF 7241 před Kodachromem II?“, „Záběry na vodě se mi zdály trochu přeexponované a málo modré... Vy jste nepoužil UV filtr?“, „Nový Angénieux 6,5, 52 je opravdu skvělý, s Pancinorem 22 se vůbec nedá srovnat...“ Zpravidla se však na těchto setkáních nikdo nijak nesnaží nováčka do této kódované řeči uvést, takže ten bude muset navštěvovat speciální k tomu určené schůzky (existují-li) a číst specializovaný tisk²⁶⁾ (do čehož se pustí Filip Mosz) publikující technické články (někdy s titulem *Večerní kurs pro amatéry*)

25) Norman Mac Laren, *Experience of an Amateur Film-Maker*. „Journal of Film Preservation“ 1996, č. 53, s. 33.

26) Gabriel Menager vypráví svůj příběh ve své disertační práci: Gabriel Menager, *Un exemple de publications spécialisées: la presse à destination des cinéastes amateurs*. Université de la Sorbonne nouvelle, Paris 1996.

a tematické slovníky (slovník záběrů, slovník *Emulze a laboratoř* atd.), aby se mohl postupně (a nesměle) k diskusím přidat.

* * *

Tímto způsobem „amatér“ zvolna vsřebává pravidla specifické estetiky, estetiky „dobře udělaného záběru“ (v „amatérském“ prostoru je „krásný obraz především dobrým obrazem“²⁷⁾), estetiky uhlazenosti a plynulosti. „Amatérský“ film musí být plynulý, hladce se odvíjející, vláčný, bez rozřesených nebo dokonce rychle taháných panorám („to nesnesitelné škubání v plynutí obrazů, které je daní za každý příliš rychlý pohyb“, jak píše Guy Tabary v článku o takovémto panorámování²⁸⁾). Střih musí být bez skoků, bez přerывů. „Amatérský“ filmař je mistrem připojování všeho druhu (připojování pohybů a pohledů, připojování prostřednictvím prostřihů atd.), zatmívaček, prolínaček, prolínání hudby, zkrátka všeho, co může přispět k lepší plynulosti filmu. Obecněji řečeno: „amatérská“ estetika vyzývá k striktnímu respektování „filmové gramatiky“. „Amatér“ se tak trochu podobá romanopisci, který by psal proto, aby uvedl v praxi *Pravidla českého pravopisu*.

Kromě těchto technických a gramatických kritérií charakterizuje „amatérskou“ filmovou estetiku zřejmá záliba v idealizované přírodě, v přírodě před nástupem industrializace. Krásná krajina například nesmí obsahovat sloupy elektrického vedení, ani ony hangáry pokryté vlnitým plechem, které čím dál tím víc „znetvořují“ náš krásný venkov (Patricia Zimmermannová mluví o návratu k „piktorialismu“²⁹⁾). Obecněji řečeno se „amatérský“ filmař snaží filmovými prostředky rekonstruovat prostředí v jeho prastaré podobě: pomocí rámování a střihové skladby eliminuje auta a moderní domy, které před katedrálou v Puy působí „jako pěst na oko“, aby vytvořil pocit města, které zůstalo ve středověku. Stejně tak potlačí betonové budovy a kolonie nuzných domků stojících vedle pyramid, aby je ukázal uprostřed pouště, jako na pohlednici. „Amatérská“ estetika se ostatně ráda přibližuje k pohlednicové estetice, jejíž rámování často imituje (Bergala upozorňuje na to, že „amatérský“ filmař nepociťuje odpor k místu, které mu přidělují reklamní panely firmy Kodak³⁰⁾).

„Amatérský“ film konečně charakterizuje také určitý typ námětů. V první řadě existují témata takřka zakázaná. Stanovy Francouzské federace filmu a videa upřesňují: „Asociace (...) si přísně zakazuje jakoukoli politickou, filosofickou či náboženskou činnost.“ Filmy prezentované v tomto rámci jsou tak velice často úplně odtrženy od problémů reálného života. Některé „amatérské“ žánry jsou takřka výlučně zasvěceny fantazii: to je případ animace, filmové písně – která se v nedávné době proměnila v *klip* (jedná se o privilegovanou oblast pro efekty všeho druhu, osvobozenou od snahy po naraci) – a *gagu*, odvozeného z pořadu VIDÉOGAG (TF1). Dokumentární filmy se týkají převážně řemeslníků (výroba vitráží, dřeváků, niněry, zvonů, výlov rybníka atd.), někdy určitých průmyslových technik (výroba objektivů, mašlí, intenzivní chov slepic), lokálních

27) Colette Suys, c. d., s. 300.

28) „Le Cinéma chez soi“ 1961, č. 33, s. 52.

29) Srov. Patricia R. Zimmermann, *Cinéma amateur et démocratie*. In: Roger Odin (ed.), *Le Cinéma en amateur*. „Communications“ 1999, č. 68, s. 281 – 292.

30) Srov. A. Bergala, c. d., s. 38.

slavností (letecký den, automobilový závod, štvance, korida, lidová veselice, trh, procesí atd.), života zvířat (pyrenejší orli, svišti, motýli, delfíni atd.), přírody (jak napovídají názvy typu PO PROUDU ŘEKY, NA HORÁCH, RYBOLOV VE SNĚHU, LOV NA VINICI atd.), sportu (LEKCE PARAŠUTISMU, DOSTIHY V CLUNY 86, DOBRODRUŽSTVÍ V KAJAKU)... Cestopisy se drží hezké krajiny, zůstávají u malebných obrazů a exotismu a prakticky nikdy se nepouští do rozborů politické situace a sociálních otázek navštívených zemí. Konečně narativní filmy často ukazují sny, fantazmata (erotičnost je přípustná jen v jemné podobě), fantasmagorie, příběhy založené na úniku ze skutečnosti – film Pipa Chodorova LE PHOTOGRAPHE byl chválen za originální zpracování a za „snové“ téma: hrdina „opouští každodenní život, aby vstoupil do fotografie“ (Mélièsova cena na 17. Festivalu Super-8, Méty, 1993). A když se tyto příběhy dovolávají každodenního života, pak zpravidla z psychologizujícího hlediska zpracovávají mezilidské vztahy. Jestliže se film André di Meglia RUPTURES dotýká problému homosexuality (v tomto prostoru věc nevídaná), pak proto, aby „s velkou dávkou studu a beze stopy vulgárnosti“ podal její psychologické vysvětlení: „mladík, jehož otec je mrtvý a vychovává jej matka, se spřátelí se starším mužem. Toto ambivalentní přátelství vyústí v lásku, jež je pro něj náhradou za otcovskou lásku, o níž byl v dětství připraven“ (shrnutí děje podané v „La République du Centre“ během kongresu FFCC v Orléans v roce 1983). Existují samozřejmě výjimky, jsou však vzácné a v amatérském prostředí často vyvolávají prudké debaty (něco o tom vím, neboť jsem kdysi spáchal jeden vágně erotický film, VERE LANGORES: na UNICA 1967 vyvolal pěkný skandál, který málem skončil zákazem promítání). Dnes se situace trochu zlepšila, ale autocenzura je v amatérském prostoru stále velice silná.

* * *

Esteticky a morálně je totiž „amatérský“ prostor zajatcem ideologie a morálky převládající v sociálních třídách, z nichž vzešli členové klubů. Z hlediska náboru se kluby vlastně velice podobají „estetizujícím“ foto-klubům popsáným Pierrem Bourdieuem: nemají mnoho mladých členů (průměrný věk se pohybuje mezi 40 a 45 lety, noví mladí členové mají mezi 30 a 35 lety), velký počet z nich představují střední a nižší technické kádry, obchodníci a představitelé svobodných povolání (lékaři, zubaři).³¹⁾ „Amatérský“ film, jak jsme ho charakterizovali v této analýze, je třídně specifickým filmem. Odpovídá kinematografii, kterou brání Filipův nadřazený v Kieslowského filmu (ale nikoli kinematografii, jakou by Filip chtěl dělat; ta povstává, jak uvidíme, z jiného prostoru). Aby Filipa přesvědčil, že má přestat natáčet „ponuré a smutné“ náměty (tedy sociální náměty), vyveze ho jeho šéf, který se chová velmi otcovsky, autem na „malý výlet“ a ukazuje mu jeden nádherný a klidný kout přírody: „Podívej se na to, svět je tak krásný, lidé žijí, milují se, to stojí za to vidět.“ Zároveň ho poučuje o sociálním nebezpečí natáčení filmů podávajících sociální výpověď: touha všechno odhalit může mít silně negativní důsledky, vysvětluje mu, politika vyžaduje skrytější praktiky, které jsou vyhrazeny úzké elitě zasvěcených. Tento proslov je samozřejmě spjat se specifickou situací v Polsku, v hloubi však velice jasně vyjadřuje to, co bychom mohli nazvat *pokusem* „amatérského“ filmu, pokusem krasofilmu (filmu formální krásy i krásy světa), který odmítá mluvit

31) P. Bourdieu, c. d., s. 144 a násl.

o společnosti takové, jaká je. Už Raymond Bordes, zakladatel Toulouské cinematéky, v článku *Un coup d'oeil sur le cinéma amateur* („Krátký pohled na amatérský film“³²⁾), správně analyzoval tento omezující fenomén v rámci „amatérského“ filmu: „Když cenzura odráží režiséry z povolání a když distributoři odmítají projekty, které se jim zdají být nezvyklé, byli bychom rádi, aby štafetu převzali amatéři a sami dělali filmy, o něž jsou připravováni,“ prozatím je ale bohužel nutné konstatovat, že je tento typ kinematografie hluboce „konformní“ a postrádá „sociální odvahu“. To proto, pokračuje Bordes, že amatéři „na skutečnost reagují tak, jak jim velí jejich třídní původ“, a oddávají se „demagogii líbivosti“.³³⁾

* * *

V rozporu s tím, v co by se dalo doufat vzhledem k jeho marginální pozici vůči filmovému průmyslu, nelze „amatérský“ film definovat jako alternativu profesionálního filmu. „Amatérští“ filmaři se naopak záměrně staví do stejného pole jako profesionálové. Tím, že „amatérský“ filmař klade důraz na techniku a dovednost, se nedefinuje jen prostřednictvím protikladu vůči rodinnému filmaři, ukazuje také vůči soupeřít s profesionálem: „amatérský“ filmař je posedlý tím, aby jeho díla „vypadala profesionálně“ – včera proto imitoval komerční filmy, dnes imituje to, co se dělá v televizi.³⁴⁾ Důraz, jaký v tomto prostoru klade režisér na uvedení svého jména („film v režii X“, „Y uvádí“, „natočil Z“), jenž je jedním z hlavních rozdílů vůči rodinnému filmu, představuje také způsob, kterým se domáhá toho, aby byl nahlédnut jako *autor* – a to ze stejného titulu jako autoři, o nichž mluví dějiny filmu a filmové či televizní časopisy (mít své jméno v seznamu oceněných na nějaké soutěži a potom v novinách, dosáhnout toho, že se v tomto prostředí mluví o „filmu pana X“, je nejvyšším stupněm uznání „amatéra“). Jiným znakem této vůle vepsat se do stejného pole jako „profíci“ je prestiž, která je v „amatérském“ prostoru připisována kategorii „hraného filmu“ („fiction“) – v soutěži „Les Ellipses d'Or“ byla tato kategorie zastoupena nejpočetněji (375 filmů), hned za ní sice následovala kategorie dokumentárního filmu (326 filmů), ta však také představuje žánr, ve kterém se amatér cítí být nadosah „profesionálové“. Podle časopisu „Ciné amateur“³⁵⁾ sdružuje kategorie „film podle scénáře“ „opravdové malé filmy“: dělat „opravdové“ „amatérský“ film znamená dělat film hraný, neboť film, to je zkrátka hraný film.³⁶⁾

32) „Les Temps Modernes“, červen 1957.

33) Za seznámení s tímto textem vděčím mladému historikovi Gillu Ollivierovi, který právě pod vedením Pascala Oryho píše disertaci o dějinách amatérského filmu a od něhož v tomto čísle najdete portrét režiséra.

34) O rozdílu těchto dvou typů amatérské produkce, totiž produkce imitující film a produkce imitující televizi srov. J.-C. Baboulin – J.-P. Gaudin – P. Mallein, *Le Magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*. Aubier, Paris 1983 (zejména s. 84 a násl.). Vzhledem k ose relevance, kterou jsem v tomto článku zaujal, zdůrazňuji více to, co oba typy produkce sbližuje, co způsobuje, že oba patří do téhož „amatérského“ prostoru, než to, co je odděluje. Oba přístupy jsou však komplementární.

35) „Ciné amateur“ 1947, č. 103 (prosinec).

36) O této asimilaci filmu jako takového s hraným filmem, k níž dochází v sociální imaginaci, srov. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. sv. I, Klincksieck, 1975, s. 120 a násl.; srov. též mé připravované dílo *Fiction et Cinéma*. (Pozn. red.: vyšlo pod názvem: R. Odin, *De la fiction*. De Boeck Université, Bruxelles 2000.)

Vztah amatérského filmu k profesionálnímu však jde ještě dál: amatér sní nejen o tom vidět svá díla uváděná v kinech nebo v televizi, ale také o práci pro filmový průmysl nebo pro televizi. Vztah k profesionálnímu filmu se zde tedy odehrává nejenom ve smyslu hledání uznání, ale také ve smyslu povolání a příjmů. Proto například vidíme, jak časopis „Le Cinéma chez soi“ (jeden z nejlepších časopisů tohoto prostoru) amatéra jasně vyzývá, aby vstoupil na stejnou půdu jako profesionálové – „amatérští filmaři by se velice mylili, kdyby si mysleli, že zakázkový film je vyhrazen profesionálům“ – tím, že natočí například krátký film o organizaci a fungování podniku nebo autoškoly, „které sám řídí“, o vynálezu, který uvedl do praxe, o svých výzkumech, pracuje-li v chemické laboratoři, o své praxi, je-li lékařem atd.: „Velké množství velkých i malých obchodníků by mělo vsadit na reklamní trumf, jaký představuje krátký film věnovaný jejich obchodu, který by spojili do smyčky a v určitých denních hodinách by jej promítali zezadu na průsvitné plátno umístěné do výlohy.“³⁷⁾

U Kiesłowského je Filipův přechod z rodinného prostoru do amatérského také spojen s přechodem k poloprofesionálnímu prostoru podnikového filmu: díky zakázce nadřazeného na film u příležitosti výročí podniku opustí status rodinného filmaře. O něco později ho profesionální režisér Zanussi zkontaktuje s televizí. Filip se nechá svést a přijme nabídku natočit sérii krátkých snímků o svém městě. Amatérský film je často prostředkem sociálního vzestupu,³⁸⁾ avšak Kiesłowského film také ukazuje, jak se za překročení hranice mezi „amatérským“ a poloprofesionálním prostorem platí kompromisy a nakonec ztrátou svobody: když Filipův nadřazený zhlédne film, který si u Filipa objednal, požádá ho, aby vystříhl záběry „toho chlápka v brýlích, který je vidět příliš často“, scény, na kterých vidíme tři členy správní rady, jak vycházejí ze zasedací místnosti a míří na WC, záběr holubů (který se podle něj nevztahuje k tématu) a scénu, ve které jsme svědky vyplácení mzdy zaměstnancům. Podobně pracovník odpovědný za televizní pořad Filipa velice jasně upozorní: „nechám si jenom to, co se mi bude hodit, hochu“, a cynicky mu vysvětluje, že filmaři jsou pro něj jen „poskytovatelé služeb“.

* * *

Touží-li se „amatérský“ filmař postavit do stejného pole jako profesionálové, dobře si uvědomuje, že přechodem, o kterém horoucně sní, dává všanc svou duši. Kiesłowského amatér toto dilema intenzivně vnímá a prožívá, probouzí v něm hněv na lidi kolem i na sebe sama. Zároveň si „amatér“ dobře uvědomuje, že v profesionálním prostoru nebude mít nikdy velkou váhu. Hýbe jím touha „natáčet jako profík“, zjišťuje ale, že je to nemožné, a to ho hněte: zůstává-li „amatérský film“ řemeslem, existuje-li „amatérský styl“, „pak ne proto, že bychom to tak chtěli, nýbrž proto, že nemůžeme jinak“, jak poznamenává jeden čtenář v dopise časopisu „Cinéma pratique“.³⁹⁾

37) „Le Cinéma chez soi“ 1961, č. 33.

38) Srov. Laurent C r e t o n, *Économie et les marchés de l' amateur: dynamiques évolutionnaires*. In. Roger O d i n (ed.), *Le Cinéma en amateur*. „Communications“ 1999, č. 68, Paris, s. 143 – 167 (český překlad v tomto čísle „Iluminace“); Kristian F e i g e l s o n, c. d., s. 267 – 279.

39) „Cinéma pratique“ 1966, č. 71.

Zatímco rodinný filmař je šťastným amatérem (protože nechce být ani filmařem, ani „amatérem“), „amatérský“ filmař je dvojnásobně nešťastný: nešťastný z toho, že se chce stát profesionálem (a že by za tento postup musel zaplatit svou svobodou), a nešťastný z toho, že se profesionálem stát nemůže.

Institucionálním příznakem tohoto nešťastného vědomí je váhání Federace nad svým jménem. Založena byla pod jménem „Francouzská federace klubů amatérského filmu“, v roce 1971 se stala „Federací francouzských filmařských klubů“ a pak v roce 1987 „Francouzskou federací filmu a videa“, přičemž obě poslední jména neobsahují žádný odkaz k amatérismu („amatérský“ filmař by chtěl být považován za filmaře ze stejného titulu jako profesionálové). Stanovy FFCV současně dále upřesňují, že FFCV působí „v rámci aktivit volného času“ (článek 4).

Aby se vypořádali se smůlou, že patří k prostoru, který nemá prostředky odpovídající jejich ambicím, uchylují se jeho aktéři k různým strategiím.

Jednou z nejzřejmějších je natáčení velkého množství parodických filmů – ty aktérům tohoto prostoru umožňují vysmívat se záviděnému modelu a zároveň dělat filmy, které strukturně ospravedlňují svou neobratnost. Tato obrana prostřednictvím parodie je institucionalizovaná: soutěže „amatérského“ filmu nabízejí svou podstatou parodické žánry, jako například „reklamní šot na neexistující film“ (ATTACK OF FLYING NOODLES od Nouilles Brothers, HISTOIRE D'OS, ASPIRATOR) nebo „falešná reklama“ (MAN FUCKER, potence pro impotenty, JAVERT GEL W.-C.). Parodie se však dotýká všech žánrů. Film oceněný na „Ellipses d'Or“ v kategorii „dokument“, A LITTLE ROAD-MOVIE (film trvá 5 minut) F. Rocchietta a L. Perrina, je parodií na cestovní deníky, jaké můžeme vidět v televizi, která byla natočena při příležitosti cesty do USA: osobní a neformální tón, falešná interview, návštěva s průvodcem „modrého domu“ Maxima Le Forestiera (průvodce bohužel nemůže do domu vstoupit, neboť klíč není pode dveřmi...),⁴⁰⁾ pokus o smlouvání s pomocí slovníku s policistou, který je zastavil pro překročení rychlosti atd. Film oceněný v kategorii „hraného filmu“ UNE BONNE AFFAIRE („Výhodná koupě“) L. Ardouina, S. Duprata a F. Rouxe je také parodií, tentokrát na detektivky (ve stylu seriálu NESTOR BURMA, DÉTECTIVE DE CHOC /1982/ s Guyem Marchandem): film vypráví o soukromém detektivovi, který vyšetřuje případy falešných nevěr, přičemž jeho příběh přebírá všechna žánrová klišé: komentář mimo obraz v první osobě („Jmenuji se Roger Martin. Jsem soukromý detektiv...“), detektiv hraje na saxofon, pije whisky, vyfukává spoustu hlášení na svém starém Remingtonu, objeví se zde i žena-vamp s červenou kožešinou kolem krku atd. Parodie dovoluje přijmout rozdíl mezi fyzickým vzhledem herců a jejich postav (co se týče věku) a umožňuje využít neobratnost jejich hereckých projevů ke komickým efektům. Obecněji řečeno, získává si shovívavost publika tím, že mu dává najevo, že se tvůrci neberou vážně, při natáčení filmu se dobře bavili a doufají, že divák se pobaví stejně tak.

Některé filmy zacházejí až k tomu, že z nedokonalosti provedení dělají námět scénáře. Jedná se o téma „filmů sračky“, které je v „amatérských“ produkcích dosti časté. Spočívá v popisu natáčení špatného filmu a ukazuje všechno, co se zpackalo: osvětlovací

40) O „modrém domu“ a o zahozeném klíči zpívá Maxime Le Forestier ve slavné písni „San Francisco“ z r. 1973 (pozn. red.).

lampa a tyč zabírané v záběru; špatní herci, kteří si nedokáží zapamatovat text ani zahrát roli, která jim byla svěřena; porouchaná kamera; neslyšný zvuk; nesrozumitelný a strašně debilní scénář atd. Vrcholem je skloubení sračky a parodie: například SCHLEIBFILM Alejandra Cardenase nám ukazuje natáčení slavné scény ve sprše z filmu PSYCHO, které probíhá tak katastrofálním způsobem, že výsledek je docela zábavný. Částečně díky této strategii se filmu C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS („Stalo se to poblíž vašeho domu“, Belvaux, Bonzel a Poelvoorde, 1991), natáčenému s prostředky příliš se nevymykajícími amatérskému prostoru (na začátku se jednalo o absolventský film), podařilo proniknout do profesionální distribuce: film ukazuje záběry natáčené lehkovážným televizním týmem pátrajícím po jednom vrahovi, které jsou vysílány v přímém přenosu – tým zvolna dospěje k tomu, že začne podněcovat sérii agresí a vražd, aby je mohl natáčet.

Smůle, že nemůže být skutečným „profesionálem“, se amatér radikálnějším způsobem může vyhnout tak, že bude působit v uzavřeném distribučním okruhu: „amatérské“ filmy jsou filmy natáčené „amatéry“ pro jiné „amatéry“ (a někdy dokonce přímo pro členy poroty). Není jisté, jestli FFCCV amatérům prospívá tím, že svým členům nabízí vnitřní distribuční okruh (kluby, festivaly, regionální, národní i mezinárodní soutěže). Amatér tak totiž může projít všemi stupni amatérismu, až k nejvyššímu uznání na festivalu UNICA, aniž by kdy musel opustit svůj prostor. Toto zakonzervování se ostatně projevuje velkou lhostejností „amatérů“ k profesionálním produkcím. Takže takový „amatér“, který by chtěl točit jako profesionál, který by se chtěl stát profesionálem, přitom nechodí do kina, nebo jenom málo, a když už tam jde, pak jako každý jiný divák, aniž by to kladl do vztahu ke své činnosti (Kieślowského amatér je v tomto směru atypický, uvidíme však, že to není pravý „amatér“, patří totiž k jinému prostoru). Tento paradoxní vztah k profesionální produkci lze vysvětlit jakýmsi rozdělením osobnosti: filmující „amatér“, který je vytvořen „amatérským“ prostorem, nemá takřka nic společného s členem rodiny (avšak do kina se nejčastěji chodí s rodinou). Tato separace je ostatně užitečná: umožňuje vyhnout se konfliktům mezi rodinným prostorem a „amatérským“ prostorem (Kieślowského amatér chodí do kina sám, manželku nechává doma, aby se starala o dítě, odtud rodinný konflikt).

V této podobě se „amatérský“ film točí tak trochu naprázdno ve svém maličkatém světě. A když z něj vystoupí, je pro něj obtížné najít si své místo, neboť funguje podle specifických kritérií, která často nejsou v souladu s očekáváním filmového diváka.

„Amatér“, který se křečovitě drží své obsedantní *touhy točit jako profík*, tak nutně dělá *jinou kinematografii* než profesionál, nedělá však „*kinematografii jinak*“.⁴¹⁾ Dokonce po tom ani netouží (Bergala připomíná Godardův výrok z filmu SIX FOIS DEUX, z části věnovaného Marcelovi, který je „amatérským“ filmařem: „amatér je ten, kdo sice pracuje, kdo však nepracuje na své touze“⁴²⁾). Jeanne Moreauová během jedné debaty zorganizované „Journal officiel de la FFCCA“ trochu rozčarovane řekla: „Opravdu se bojím toho, že naši filmaři až příliš často nemají ani potřebu svobody, ani touhu po ní.“⁴³⁾

41) Titul knihy Dominique Noguez, *Le cinéma autrement*. UGE, Paris 1977.

42) A. Bergala, c. d., s. 39.

43) „Cinéma pratique“ 1968, č. 84 – 85. Pozitivnější četbu toho, co se děje v prostoru amatérských klubů, pohybující se po jiné ose, najdete v článku Laurence Allarda *Espace public et sociabilité esthétique. Étude d'un caméra-club*. In: R. Odin (ed.), *Le cinéma en amateur*, s. 207 – 238.

Prostor „nezávislého“, „jiného“ filmu

Tato omezená koncepce amatérského filmu vedla některé filmaře k odmítnutí označení „amatérský film a amatérští filmaři“. Tito filmaři jsou zastánci filmu, který kvalifikují jako „nezávislý“, „okrajový“, „jiný“, „paralelní“, „militantní“, „experimentální“, „avantgardní“, „svobodný“, „mladý“, „hledačský“, „osobní“ atd.

Stejně jako v případě ostatních prostorů se i při analýze tohoto prostoru budu opírat o svou osobní zkušenost s jistými sítěmi (zejména se sítí nezávislého filmu), budu se však také odvolávat na informace, které poskytují četné knihy a články pojednávající o tom či onom proudu tohoto prostoru.

* * *

Sociální složení je v tomto prostoru silně odlišné od předcházejícího: umělci, učitelé (zejména učitelé středních škol), vedoucí představitelé a funkcionáři kulturních sdružení nebo jejich členové, technici (někdy z filmařského prostředí), odboroví, političtí, sociální a regionální aktivisté, mladí lidé pocházející tak trochu ze všech sociálních tříd...

Tento prostor je daleko méně institucionalizovaný než oba předcházející prostory. A to přesto, že proběhlo několik pokusů o jeho strukturalizaci: ve Francii představovalo nejvýznamnější, byť neúspěšný pokus založení Skupiny nezávislých filmařů Ch. Pornonem v roce 1965; tato skupina měla být pokračováním Skupiny osmi z Toulouse (oproti tomu v USA institucionalizace proběhla trvalým způsobem, a sice prostřednictvím New York Film Maker's Cooperative, kterou v roce 1962 založil Mekas. Tato organizace však zahrnuje všechny proudy tohoto prostoru⁴⁴⁾). Spolky se stejným federalizujícím cílem jsou zakládány periodicky. Ve svém manifestu z roku 1995 tak sdružení D'un cinéma autre („Sdružení jiné kinematografie“) veřejně projevuje svou vůli „konfrontovat různé práce, struktury a prostředí a rozvíjet interakce, aby tento 'jiný' pól dokázal překonat izolovanost a přihrádky, které ho rozdělují, a nahlédnout se jako takový“.⁴⁵⁾ Navzdory těmto pokusům však tento prostor zůstává fundamentálním způsobem „rozdrobený“: sdružení, filmové a video ateliéry (zejména v domech mládeže), sekce podnikových výborů, spolky přátel, odborové sekce, různé výbory na obranu, militantní kolektivy, skupiny mladých lidí, skupinky s více či méně prchavou existencí, izolovaní jedinci...

* * *

Této různorodosti složek odpovídá různorodost pozic, jaké zaujímají aktéři. Přesto lze v tomto prostoru rozlišit tři velké proudy:⁴⁶⁾

44) K historii těchto míst institucionalizace anebo pokusů o institucionalizaci viz Dominique Noguez, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*. Klincksieck, Paris 1985; a Laurence Allard, *L'Espace de communication expérimental: intersubjectivité et esthétique*. Diplomová práce obhájená na univerzitě Paris III v roce 1989.

45) Katalog výstavy v Zonmée, 11. a 12. března 1995.

46) Maria Sturkenová ve svém článku *Les grandes espérances et la construction d'une histoire* mluví pouze o dvou proudech: „opozice uměleckých a sociálních otázek představuje první dichotomii nezávislého videa“ („Communications“ 1988, č. 48, „Vidéo“, číslo editované Raymondem Bellourem a Anne-Marie Duguetovou, s. 137). V mé perspektivě mi připadalo nezbytné přidat ještě třetí.

Formální (nebo formalistický) proud je reprezentovaný určitým typem experimentálního (abstraktního) filmu a určitými díly videoartu (které se zabývají hlavně triky, někdy krajně sofistikovanými) a jeho aktéři se chtějí vepsat do pole umění, chtějí být především „umělci“.

„Angažovaný“, sociální, ne-li přímo militantní proud sdružuje lidi, kteří dělají filmy „mající dopad na soudobou skutečnost“ (podle výroku použitého v propagaci „Festivalu svobodného filmu“ /Festival du film libre/, který se konal v listopadu 1965 v Paříži). Tento proud se dále dělí na dvě tendence: na aktéry, kteří ve filmu a videu vidí jen komunikační prostředek pro přenos sdělení, informací a příkazů, a na aktéry, kteří chtějí skloubit sdělování myšlenek s inovací filmové řeči.⁴⁷⁾

A konečně „osobní“ proud, jáský film a video, intimní deník (na konci AMATÉRA Filip, poté co se stal disidentem vzhledem k filmu na zakázku a poté co se k velké nelibosti svého nadřízeného pustil do filmu se sociální tematikou, nakonec obrací kameru proti sobě a začíná natáčet intimní deník), autobiografie, autoportrét atd., který může stejně dobře odpovídat ve své podstatě narcistické pozici jako pozici sociálního aktéra svědčícího na základě toho, co prožil, o otázkách zajímavých pro společnost.

Oddělení těchto proudů samozřejmě zdaleka není nepropustné, právě takové rozdělení však nabízí pohodlný heuristický rámec k tomu, abychom nastavili kombinatoriku a lépe pochopili, co se děje – bez ohledu na to, že přece jen zhruba odpovídá třem způsobům existence a třem formám této praxe. Zde mě však zajímá, co mají za těmito rozdíly aktéři těchto třech proudů společného a co nás opravňuje k jejich umístění do stejného prostoru.

* * *

Zásadní shoda mezi nimi spočívá ve dvojím odmítnutí. V odmítnutí „amatérského“ filmu:

Amatérský filmař. Je třeba to říct, toto označení se stalo pejorativním. Pro velké množství lidí znamená „amatér“ nekompetentnost, nezkušenost a chabou inspiraci. Amatérský film je rozptýlením bohatých. Lékaři, notáři a inženýři, kteří do kina chodí jen svátečně, se uvádějí do vytržení nad kvalitou obrazu z cesty do Řeka nebo do Bretaně. Jedná se o nákladnou hračku určité sociální třídy a odtud pochází jeho často protivný a prázdny charakter.⁴⁸⁾

A v odmítnutí toho profesionálního filmu, jaký je praktikován:

Naším úmyslem (který sice možná připomíná kvadraturu kruhu, je však přece jen řešitelnější) je snažit se s amatérskými prostředky dělat to, co nemohou nebo nechťejí dělat profesionálové.⁴⁹⁾

Filmaři tohoto prostoru chtějí film, který umožní uniknout jakékoli cenzuře, a zejména „šrotovadlu ekonomického stroje“:

47) O tomto proudu viz „Cinéma d'aujourd'hui“ 1976, č. 5 – 6 (březen – duben), „Cinéma militant“.

48) Raymond L e f è v r e, *Devenir cinéaste indépendant*. „Image et Son“ 1964, č. 173 (květen), s. 32.

49) *Manifeste du Cinéma indépendant*. „Cinéma pratique“ 1965, č. 63 (prosinec).

(...) industrializace a komercializace filmů vyžaduje od režiséra nepřerušovaný sled hotových produktů. A jelikož jsou ve hře milióny, produkt musí být vždycky uklidňující a co nejméně matoucí, uctivý a co nejméně opovážlivý, a kromě toho správně zabalený.

Je tedy nutné, aby existoval okrajový proud hledání, okruh paralelní tvorby: řetěz zkušeností, sled nepovedených i zdařilých pokusů (...).⁵⁰⁾

Filmaři tohoto prostoru silně zdůrazňují význam „práva na omyl“ (prohlášení APIC⁵¹⁾). Cenou za tuto svobodu je extrémní skromnost výrobních podmínek: přestože neodmítají některé druhy pomoci (od kulturních sdružení, kulturních domů, od agentur jako je například Citévox atd.), pracují filmaři tohoto prostoru v podobných podmínkách, jaké panují v „amatérském“ prostoru. Poté, co vypočítal všechny materiální potíže, které musí nezávislý filmař překonat, se R. Lefèvre nedokázal ubránit zvolání: „Když si pomyslím, že jsme kvůli nedostatku prostředků stříhali film PETITE FLEUR DE MEGÈVE bez prohlížečky a že jsme prostým okem počítali 24 políček pro rytmus jedné vteřiny!“⁵²⁾ Jiní filmaři si udělají „z nouze ctnost“: někdy se z toho dostanou takřka akrobaticky – jelikož si během natáčení nevšiml, že se mu do kamery vloudil kus lepicí pásky, a jelikož neměl peníze na to, aby začal natáčet znovu, pokřtil J. Smith svůj film SCOTCH TAPE („Lepicí páska“)⁵³⁾... – a jindy skutečným tvůrčím gestem: z takového gesta se zrodil animovaný film bez kamery, malovaný přímo na filmový pás.⁵⁴⁾ Může se však také jednat o záměrnou volbu, jako například „osvobodit super-8 z její funkce konzumního produktu, k jaké ji předurčila reklama, a udělat z ní nástroj komunikace a kontrainformace“⁵⁵⁾ – v dnešní době pak o volbu točit na Hi8 kvůli pružnosti a lehkosti, nebo dokonce i z estetických důvodů (lze hledat krásu zrnitosti vzniklé nízkým rozlišením obrazu).

* * *

Tento typ kinematografie zpravidla odmítá diktaturu „dobře udělaného“ (tím se staví jak proti profesionálovi, tak proti „amatérovi“). V angažovaném proudu je tomu tak proto, že je v něm upřednostňována síla obsahu: „Připadá nám například, že ve filmu LA VIE DANS UN CET spontánnost a důležitost sdělení smazává technické nedokonalosti.“⁵⁶⁾ V osobním proudu pak proto, že je v něm upřednostňována autentičnost (jako tematický, formální a komunikační model je zde často chápán rodinný

50) Tamtéž.

51) L'APIC (Agence populaire pour l'image et le cinéma). „Cinéma d'aujourd'hui“ 1976, č. 5–6, s. 193.

52) R. Lefèvre, c. d., s. 32.

53) Dominique Noguéz, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*. Klincksieck, Paris 1985, s. 193.

54) Nebudu vstupovat do debaty o tom, kdo je původcem tohoto vynálezu (zda Mac Laren, nebo někdo jiný). Zrodil však celý proud filmů v různých zemích, zejména třetího světa, v nichž Mac Laren pod záštitou UNESCO zřídil ateliéry umožňující dělat film i malým dětem.

55) D. Noguéz, *Une renaissance du cinéma. Le cinéma underground américain*. Klincksieck, Paris 1985, s. 127.

56) Tamtéž.

film).⁵⁷⁾ A nakonec ve formálním proudu proto, že figury „špatně udělaného“ se v něm stávají záměrně pěstovanými stylistickými postupy, které mají být znakem rozchodu s dominantní estetikou.⁵⁸⁾

* * *

Tito filmaři si jsou dobře vědomi, že existence takové kinematografie vyžaduje vytvoření jiného distribučního okruhu, než je okruh profesionální (do nějž ostatně nemají přístup) a než je distribuční okruh Federace (nenapravitelně zkompromitovaný „amatérismem“). Proto v tomto prostoru existuje velké množství festivalů (Toulouse, Hyères, Tours, Grenoble, Clermond-Ferrand atd.) a diversifikace promítacích míst i prostředků: zasedací místnosti, galerie, muzea, továrny, squaty a dokonce i byty. Například Maria Koleva své filmy už po léta promítá u sebe doma, na bulváru Saint-Michel, číslo 43, třetí poschodí vlevo: L'ÉTAT DU BONHEUR PERMANENTE, PAROLES TUES OU AIMER À PARIS EN ÉTRANGÈRES, JOHN, LE DERNIER OUVRIER SUR TERRE... Tyto filmy se také prodávají na videokazetách v některých knihkupectvích. Pierre Merejkowski své snímky (LE CINÉASTE, LE VILLAGE ET L'UTOPIE, autobiografický film, který se točí kolem jedné ztracené vesnice; MYRIAM, vyšetřování sebevraždy jedné přítelkyně) promítá „po squatech, bytech a hospodách“ („nikdy v těch samých, protože nechci skončit ve filmovém klubu“) a někdy také na regionálních kabelových televizích (Télé-Essonne, Cité-Télé-Villeurbanne, Image+d'Épinal, C9 Région Nord). Projekce jsou placené: „Když nějaký film uvidí pět set osob, vydělám 10 000 franků.“ Pierre Merejkowski mimo jiné ohlašuje vytvoření „Festivalu otravných filmů“ (Festival des Films chiants, Ver-sur-Mer, v kraji Calvados):⁵⁹⁾ „Oficiální distributoři ze soukromých i veřejnoprávních kanálů většinou naše filmy kvalifikují jako „otravné“. Proto prosazujeme a vyžadujeme pro sebe status režisérů otravných filmů, kteří jsou na to hrdí.“

Filmaři tohoto prostoru se nebrání provokaci, která je v zablokované situaci někdy jediným způsobem, jak poukázat na svou existenci. Rádi předvádějí, že jejich tvorba je v rozporu se zavedeným řádem (uměleckým, sociálním, politickým, morálním):

Nantský „Caméra-club“ zaznamenal, že na oficiálních soutěžích a festivalech se jen málo filmů vymyká svým sirnatým zápachem, a rozhodl se vytvořit festival, v jehož závěru by jury každý rok ocenila dílo pozoruhodné svobodou své inspirace a způsobem pojednání. (...)

Nantský „Caméra-club“ si vytyčuje za cíl povzbudit filmaře k tomu, aby se osvobodili od tyranie dobrých citů, dobrých způsobů, dobrých zásad a – proč ne – dobrého vkusu, které měly tradičně až dosud vládnout veškeré tvorbě.⁶⁰⁾

57) O této kinematografii srov. Laurence Allard, *Une rencontre entre film de famille et film expérimental*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 113 – 125.

58) O této kinematografii srov. Dominique Noguez, *Éloge du cinéma expérimental*. Éd. du Centre Georges-Pompidou, Paris 1979; a *Trente Ans de cinéma expérimental en France. 1950-1980*. ARCEF, Paris 1982.

59) Nevím, jestli se festival skutečně uskutečnil.

60) Úvodní text „Festivalu nevšedního a nonkonformistického filmu“ založeného v roce 1966 nantským „Caméra-clubem“.

Přestože tento klub oficiálně patří k FFCCA, vzdálil se tímto postojem „amatérskému“ prostoru do té míry, že Jacques-André Bizet a Lucien Seroux ve své recenzi pro revue „Cinéma pratique“ poznamenávají, že „setkání i rozdělení cen proběhlo pod vládou děl nezávislého filmu“.⁶¹⁾ Oceněné filmy ostatně velice dobře reprezentují angažovaný diskurs této skupiny: silně kritická vize gaullistické Francie ve vzpomínkách vojáka nasaženého do Alžírsku, který je na dovolence (LA PERMISSION Louise Chevaliera), filmová adaptace Sadova textu DIALOGUE D'UN PRÊTRE ET D'UN MORIBOND (Raymond Lefèvre) a L'ARBRE Françoise Chevassua (v té době činovníka UFOLEIS⁶²⁾ a revue „Image et Son“), který na obrazech mrtvého stromu odhaluje situaci kinematografie ve Francii – vychází přitom z jakési bajky vyprávějící příběh mladého filmaře, který chce natočit *Píseň o Rolandovi*.

* * *

Díla tohoto prostoru charakterizuje intenzivní participace Subjektu, který jejich realizací podstupuje mnohá rizika. Finanční rizika (investice veškerých úspor do natáčení), fyzická rizika (Wembley se jako mnoho pravých nezávislých filmařů nechá zmlátit za to, že natočil obsazení továrny), právní rizika (někteří z nich budou mít problémy s justicí, a to z morálních nebo politických důvodů, zejména během války v Alžírsku), osobní rizika (viděli jsme, jak zaujetí pozice v tomto prostoru může narušit, ba i zničit rodinný život) a dokonce i soukromá rizika: Wembley, puzený nekontrolovatelnou silou, zajde až tak daleko, že bude filmovat smrt svého otce („Promiň tati,“ mumlá, když spouští kameru). Při některých krajních zkušenostech v tomto prostoru chvílemi cítíme blízkost „býčího rohu“ (Michel Leiris).

V prvních záběrech AMATÉRA nám Kiesłowski poskytuje enigmatickou a jímavou metaforu smlouvy o vstupu do tohoto prostoru: orel se vrhá na slepici a žere ji – posléze pochopíme, že to byl sen Filipovy ženy. Když se u Filipa vášeň pro film rozvine do té míry, že vede k rozvratu manželství, nedokáže své ženě říct nic jiného, než: „nemůžu za to, samo mě to popadlo“, „prostě to tak je“; film je teď pro něj důležitější než rodina. Jedná se o tu samou bezuzdnou vášeň, která hýbe Wembleyem v románu Clauda Mourthého *La Caméra*. A se stejnými důsledky: rozbití rodiny. Člověk samozřejmě může patřit k nezávislému prostoru a nebýt posedlý tak šířavou vášní – přesto však platí, že specifičnost tohoto prostoru se projevuje především na ose Subjektu: zatímco rodinný filmař naplňuje prostou *potřebu vytvářet rodinné vzpomínky* a filmař amatér projevuje *vůli dělat film a dělat ho jako profík*, filmařem tohoto prostoru hýbe *touha vyjádřit se prostřednictvím filmu*: je to zkrátka skutečný amatér v „urozeném“ smyslu tohoto slova, „milovník filmové formy výrazu“, někdo, „kdo má co říct, co sdělit druhým, komu nejde o oslavný chorál a kdo má odvahu“ (Raymond Lefèvre⁶³⁾).

Tato pozice ovšem vyžaduje jistou sumu energie, vůle, entuziasmu a odvahy, která je nesrovnatelná s tím, co je zapotřebí v obou zbývajících prostorech. Je ji také krajně obtížné

61) „Cinéma pratique“, č. 84 – 85.

62) Fédération de Ciné-Clubs de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education Permanente (pozn. red.).

63) R. Lefèvre, c. d., s. 32.

dlouhodobě udržet. Tento experimentální prostor je pro své aktéry často *intenzivním*, avšak jen *přechodným* prostorem. Pobývá se v něm jen nějaký čas, než je člověk znovu pohlcen životními nutnostmi (rozhodující je zde faktor věku: „staří nezávislí“ jsou vzácní, přestože existují). Mnoho z těchto filmařů se z pole po několika dílech prostě vytráhne, přestanou dělat film vyčerpání obtížemi, na které narazili, znovu se ponoří do své profese, nebo bojují jiným způsobem. Někteří vstoupí „do systému“: trochu tvrdě se o nich řekne, že byli „pohlčeni“ (nemám chuť nikoho jmenovat). Jiní založí produkční společnost, aby bránili tu kinematografii, na které jim záleží, někdy s rizikem, že je odnese proud. Jiným (výjimečným) se podaří zůstat nezávislými v rámci systému (Godard).

Zásadní je však to, že nezávislý prostor existuje, přetrvává, žije, neboť právě v něm se možná děje to pro film i video (amatérské či profesionální, je to jedno) nejdůležitější.

Doba míšení prostorů

Na předchozích stranách jsem se snažil co nejpřesnějším způsobem charakterizovat vnitřní fungování tří prostorů a jejich vztah k pojmu amatéra. Zdá se mi však, že vzhledem k právě podanému popisu se stav věcí v současné době mění. Na závěr bych chtěl ukázat několik cest (váhavých a nejistých), kudy by se mohly ubírat úvahy nad touto otázkou, jedná se však o základy nového zkoumání, které teprve musí být podstoupeno.

* * *

První cesta je spojena se zjištěním, které může udělat každý: významná migrace produkcí rodinného prostoru a v menší míře také produkcí „amatérského“ prostoru do prostoru televizního. Růst počtu amatérských produkcí tak trochu ve všech typech pořadů (zpravodajství, magazíny, varieté, hry atd.) je takový, že se stává skutečným sociálním fenoménem (který lze vysledovat prakticky po celém světě). Vyplývá jistě v první řadě z finančních otázek (televizní kanál vyjde mnohem levněji koupit si kus filmu od nějakého amatéra než platit štáb), jistě však vychází také z hlubších důvodů, a stojí za to zdůraznit jeho důsledky.

Než se tyto produkce objeví v televizi, stávají se předmětem celého souboru manipulací – jsou „upravovány“, skládány a stříhány, někdy se k nim přidávají ruchy, hudba, komentář nebo nahraný smích –, které je mají integrovat do pořadů, pro něž jsou určeny. Proměňuje se tím jejich čtenářská smlouva: jsme vyzýváni, abychom je četli jako dokumenty (sociologické, historické, etnologické),⁶⁴⁾ jako důkazy,⁶⁵⁾ jako gagy (Vidéogag) atd. Dá se říct, že televize *využívá* amatérské produkce ve smyslu, který tomuto pojmu dává Umberto Eco (využívat nějaký text znamená číst jej neautorizovaným způsobem, který

64) Srov. např. sérii pořadů Jeana-Pierra Alessandriho a Jeana Baroneta LA VIE FILMÉ (Filmovaný život).

65) Dva nejslavnější příklady představuje bezesporu 8 milimetrový film se záběry Kennedyho vraždy natočený amatérem Zabrunderem (citovaný před soudem a ve filmu Olivera Stonea JFK) a v nedávnější době vysílání amatérských záběrů vraždy Rabina v Tel Avivu.

vybočuje z původní čtenářské smlouvy⁶⁶⁾). Takto přetvořené produkce se stávají chytlavou částí různých diskursů televizních profesionálů.

Svůj amatérský status nicméně neztrácí úplně: pracovníci odpovědní za pořad si obvykle dávají velký pozor, aby amatérský původ oznámili buď titulkem („amatérské záběry“) nebo přímo prostřednictvím moderátora pořadu. Výsledkem je, že tyto záběry mají pro diváka smíšený status: jsou to pořady sice televizní, ale amatérského původu. Jejich recepce tudíž probíhá osobitým způsobem. Dokumenty nebo reportáže normálně sledujeme způsobem, pro který jsem navrhl název „dokumentarizující modus“: nějaký film čteme v dokumentarizujícím modu tehdy, když se tážeme po pravdivosti či nepravdivosti toho, co je nám ukazováno.⁶⁷⁾ Když však vidím nějaký dokumentární film založený na rodinných filmech,⁶⁸⁾ nejsem veden k tomu klást si tento typ otázek: na jedné straně proto, že jsem přesvědčen, že tyto záběry byly natočeny bez „předběžného záměru“, a tudíž mám přirozenou tendenci jim důvěřovat, a na druhé straně proto, že vědomí, že se jedná o rodinný film, posiluje afektivní vztah, který k těmto záběrům zaujímám (filmoval je nějaký amatér jako jsem já, i já jsem je mohl natočit). Použití rodinného filmu blokuje otázku po *pravdivosti* ve prospěch vytvoření dojmu *autentičnosti*.⁶⁹⁾ Tento efekt vzniká i tehdy, když je rodinný film použit jako důkaz. Filmy použité tímto způsobem jistě mohou dočasně nastolit nějakou otázku (záběry Rodneyho Kinga z Los Angeles posloužily k poukázání na otázku rasismu a násilí u amerických policistů), v žádném případě ji však nedovolují položit jasně v jejích sociálně-politických podrobnostech: věc je zde, zřejmě a neproblematizovatelná.

Také případ pořadu VIDÉOGAG je velmi poučný: jeho recepce spočívá na vytváření konsensu o stupiditě toho, co je nám ukazováno. Tento pořad nás ukazuje takové, jací jsme: jako blbce... a nemůžeme dokonce ani protestovat nebo se bránit, protože to my sami jsme natočili tyhle záběry, to my jsme je poslali do televize. A co víc, tyhle záběry v nás vyvolávají smích (a jestli se nám smát nechce, nahraný smích nás k tomu dotlačí)...⁷⁰⁾

Tyto pořady se vepisují do vývoje směřujícího do paleo- k neo-televizi:⁷¹⁾ jsou součástí rostoucího počtu pořadů působících přímo na emoce⁷²⁾ a podílejících se na všeobecné tendenci ke zveřejňování soukromého prostoru a privatizace prostoru veřejného. Přemisťují do veřejného prostoru (na úroveň společnosti) ideologickou funkci, jakou mají rodinné filmy

66) Umberto Eco, *Lector in fabula*. Bompiani, Milano 1979.

67) Roger Odin, *Film documentaire, lecture documentariste*. In: *Cinéma et Réalités*. CIEREC, Travaux XLI, université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 1984, s. 263 – 281.

68) Jsou jich celé legie – katalog těchto děl vede Association européenne Inédits. Jako příklady ocitujme evropský pětidílný seriál DAS WAR UNSER KRIEG (válka filmovaná v každodenním životě) Hanse Bosschera, André Hueta, Pétera Forgácsa, Michaela Kuballa a Alfreda Behrense (1995) a seriál MÉMOIRES (MÉMOIRE D'Auvergne, de Bretagne, de Lorraine), vydaný na videokazetách nakladatelstvím Montparnasse.

69) Jürgen Habermas, *Théorie de l'agir communicationnel*. sv. I, Fayard, Paris 1987, s. 288.

70) O pořadu VIDÉOGAG srov. analýzu Jeana-Pierra Esquenaziho: Jean-Pierre Esquenazi, *Le pouvoir d'un média: TF 1 et son discours*. L'Harmattan, Paris 1996, s. 45 – 46.

71) O této dvojici pojmů srov. Umberto Eco, *Televize: ztracená transparentnost*. In: U. Eco, *Mysl a smysl*. Moraviapress, Břeclav 2000, s. 89 – 107 a Francesco Casetti – Roger Odin, *De la paléo- à la néo-télévision. Approche sémio-pragmatique*. „Communications“ 1990, č. 51, s. 9 – 26.

72) Daniel Dayan a Elihu Katz ukazují, jak v tomto modu fungují velké slavnostní televizní události: Daniel Dayan – Elihu Katz, *La Télévision cérémonielle*. PUF, Paris 1996.

v soukromém prostoru: zakrýt konflikty lepem nostalgie po minulém, rozpuštěním v obecné blbosti nebo určitým typem záměrně ambivalentního vztahu.

* * *

Druhá cesta se napojuje na předešlou a týká se proměn rodinných produkcí v jejich vlastním rámci. První proměna je tematická: v rodinných filmech samozřejmě i nadále velice často najdeme rodinné scény, ale nalezneme mezi nimi i přírodní katastrofy, shromáždění a manifestace... zkrátka všechny události, které by mohly zaujmout televizi. Změnilo se totiž psychicko-kognitivní nastavení rodinného filmaře, který dnes čím dál tím častěji filmuje s „předběžným záměrem“: aby jeho záběry mohly být vysílány v televizi. Stejně jako Kiesłowského amatér si rodinný filmař zařídí, aby spadla židle, na které sedí jeho dítě, donutí zpívat dědečka, který zpívá tak špatně, nebo zavře kočku a psa společně do jedné místnosti, to vše s vidinou vysílání ve VIDÉOGAGU. Víkend věnuje cestě do vesnice, která byla právě zničena sesuvem půdy, na místo poslední letecké katastrofy nebo do zaplavených oblastí, a to s nadějí, že bude moci dodat záběry televizním novinám. V očekávání nepředvídaného neštěstí bude snít o natočení *senzační zprávy*. Rodinný filmař tak vstupuje do logiky soutěže (chce, aby jeho záběry byly vybrány), spektakularizace a zisku (chce vyhrát videokameru, televizor nebo 10 000 franků, které mu slibují televizní kanály),⁷³⁾ což je logika televizních soutěží a také logika, jíž jsou spoutáni profesionální reportéři.

Všechny tyto proměny směřují k jediné institucionální proměně: k *profesionalizaci* amatérského filmaře (profesionalizaci, která doplňuje a navazuje na profesionalizaci televizního diváka, který je sám rodinným videofilmařem⁷⁴⁾). Důležité však je dobře pochopit, že tato profesionalizace neznamená žádné zlepšení technické ani filmové kvality amatérských snímků. Televize naopak velice lpí na tom, aby amatérské filmy, které promítá, *vypadaly velice amatérsky*, a to do té míry, že FFCV cítila povinnost upozornit své členy:

Jeden televizní kanál právě vyzývá amatéry k dodání materiálů pro nový pořad minutových filmů. To vypadá a priori lákavě a zajímavě, jenže nadšení opadne, když čteme: „Video nesmí být příliš propracované, nesmí mít složitou výstavbu, musí si zachovat legrační amatérskou tvář.“ FFCV, která vždy přikládala velký význam dobré kvalitě děl svých autorů, se nemůže připojit k takové výzvě k průměrnosti.⁷⁵⁾

Tento požadavek televize, aby ony filmy skutečně vypadaly amatérsky (s rozmazanými, roztřesenými, naivními záběry, které mají své kouzlo a svou směšnost), svědčí o tom, že uvedenými proměnami je zasažen spíš rodinný prostor než prostor amatérský. Amatérští filmaři natáčejí filmy, které jsou příliš dobře natočené na to, aby mohly proniknout do

73) Guy Lochard a Jean-Claude Soulages v článku pro televizní a rozhlasovou přílohu deníku „Le Monde“ (z 12. – 13. března 1989) *Tous derrière la caméra* nejprve zdůrazňují rostoucí množství amatérských záběrů a pak poznamenávají, že tento fenomén „je u lovců obrazů, kteří si uvědomili hodnotu svých záběrů, provázen novým způsobem chování“.

74) K tomu srov. Laurence Allard, *Télévision et amateurs: de Vidéogag à la télévision de proximité*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 170.

75) „L'Écran de la FFCV“ 1994, č. 20.

pořadů sázejících na „amatérskost“, a zároveň ne dost dobře natočené na to, aby mohly zaujmout jiné televizní pořady.

Amatérský filmař stvořený dnešní televizí je hybridní bytostí: na jedné straně je tlačěn k tomu, aby zůstal rodinným filmařem, na druhé straně však k tomu, aby jednal jako *kolečko v soukolí televizní instituce*. Existuje veliké riziko, že nebude uznán nikde: že už nebude dělat „opravdové“ rodinné filmy a že nikdy nebude plnoprávným televizním kameramanem.

* * *

Poslední cesta se týká společného vývoje děl z rodinného prostoru a z prostoru nezávislé („jiné“) produkce. Můžeme zde odhalit tři tendence.

První tendence. Díla rodinného prostoru se čím dál tím víc začínají podobat produkcím osobního proudu nezávislého prostoru: jeden filmař od svých 18 let denně natáčí jednu vteřinu svou tvář ve velkém detailu a slibuje, že v tom bude pokračovat až do smrti; šestnáctiletá dívka po každém sexuálním styku vypráví do kamery své dojmy; otec (Jean-Pierre Gaudin) filmuje dlouhou agónii svých dvou dětí, které byly krevní transfúzí nakaženy AIDS.⁷⁶⁾

Takové snímky jsou v každém ohledu opakem rodinného filmu: nejenom proto, že pojednávají o tématech, kterým se rodinný film pečlivě vyhýbá (intimní problémy, rodinné konflikty, dramatické události), ale zejména proto, že jsou dílem Subjektu, který se vystavuje na odiv a vyjadřuje se jako takový (a nikoli už dílem činitele instituce rodiny, kterým je rodinný filmař).

Aniž bych chtěl podlehnout pokušení technologického determinismu (taková díla se natáčejí i na klasický film), je jasné, že přechod k videu a zejména k videokameře⁷⁷⁾ těmto proměnám silně napomohl. Zachytím pět bodů, které podle mého názoru ukazují tímto směrem:

1. Videokamera se jako nástroj mnohem více hodí k produkci děl koncentrovaných na vlastní já.⁷⁸⁾ V jedné reklamě z nedávné doby můžeme vidět ženu ležící na zádech, jež drží v ruce videokameru, kterou míří na sebe, a poutač říká: „Je to můj film, je to můj život.“ Pokud vím, tak žádná reklama na amatérský film nikdy nepoužila jako prodejní argument možnost filmovat sám sebe.
2. Ze stejného důvodu se videokamera dobře hodí k filmování intimních scén. V jedné scéně filmu *FAMILY VIEWING* (Atom Egoyan, 1987) syn odhaluje, že jeho otec smazává rodinné videokazety a přehrává je záběry milování se svou družkou. Existuje samozřejmě tradice (bezesporu stejně stará jako film sám) amatérského erotického či pornografického

76) Jeho záběry daly podnět k filmu promítanému v televizi: LAURENT ET STÉPHANE. Úvahu o tomto filmu najdete v Jean-Pierre Esquenazi, *L'effet du film de famille*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 219n.

77) Abychom si uvědomili, jaký byl vývoj od rozšíření videokamer, můžeme naši analýzu srovnat s analýzou J.-C. Baboulina, J.-P. Gaidina a P. Malleina, která vznikla v roce 1983 a která se proto drží jen půlpalcových videokamer: J.-C. Baboulin – J.-P. Gaudin – P. Mallein, *Le Magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*. Aubier, Paris 1983.

78) Raymond Bellour, který už k této otázce přistoupil v souvislosti s autoportrétem, poznamenává, že s videokamerou „je pro autora mnohem snazší uvést své tělo do obrazu“ (*Autoportraits*. „Communications“ 1988, č. 48, s. 344).

filmu, a to dokonce i rodinného,⁷⁹⁾ je však jisté, že video vede k multiplikaci počtu těchto děl, a to bez ohledu na sociální třídu.⁸⁰⁾

3. Fakt, že video snímá zvuk přímo, synchronním způsobem, a napomáhá tak zaznamenávání řeči, je zásadním faktorem pro osvobození vyjádření Subjektu.⁸¹⁾ Film ve své němé verzi má vždy potíže s vyjádřením *já* (srovnej všechny diskuse o nepřítomnosti osobních zájmen v kinematografické řeči, a tedy o nemožnosti komunikace v modu *já-ty*,⁸²⁾ a také diskuse o autobiografii a *já* ve filmu⁸³⁾). Kontaktní zvuk tento problém řeší: Subjekt může ve filmu říci *já* stejně jako v životě (většinou se toho nezříká, produkce tohoto typu často bývají upovídané).

4. Video funguje v úplně jiném „dispozitivu“ než rodinný film: v uspořádání tvořeném videorekordérem nebo videokamerou s televizí.⁸⁴⁾ Zatímco zhlédnutí rodinného filmu bylo rodinným rituálem – bylo třeba roztáhnout plátno, zatemnit, umístit projektor atd. –, nový dispozitiv činí akt sledování všedním a opravňuje dokonce i ke sledování individuálnímu. Takže zákazy platné v rámci rodinného filmu zde ztrácejí svůj smysl. K tomu dodejme, že jelikož jsme zvyklí v televizi vidět vše (sex, násilí atd.), je v těchto podmínkách logické, že rodinný videofilmař nepociťuje zábrany filmovat scény, jaké byly v rodinném filmu nemyslitelné.

5. Konečně fakt, že rodinné videoprodukce je možno vidět v televizi, bezesporu silně přispěl k jejich posunu směrem k reportáži a dokumentu. Televize ze své povahy pracuje s reálným enunciatorem⁸⁵⁾ (od typu hlasatelky, který se těšil oblibě v době nástupu

79) Hodí se poznamenat, že velký počet profesionálních pornografických filmů (určených tedy k promítání v kinosále) představují produkce natáčené takřka rodinným způsobem – ne-li přímo v rodině – tak, aby se maximálně omezil filmový rozpočet.

80) O vztahu mezi videem a pornografií srov. J.-C. Baboulin – J.-P. Gaudin – P. Mallein, c. d.

81) Existoval samozřejmě zvukový amatérský film (zejména na super-8), ale kromě dosti vysoké pořizovací ceny, která z něj činila luxusní produkt, mu chyběla přizpůsobivost videa, a to zejména co se týká délky filmování: udělit slovo či si slovo vzít vyžaduje možnost natáčet dlouho.

82) Jedna z tezí Christiana Metze v knize: Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1991.

83) Literatura o autobiografii ve filmu je velice rozsáhlá. Citujme mimo jiné: Elizabeth Bruss, *L'autobiographie au cinéma: la subjectivité devant l'objectif* (1980) přeloženo v „Poétique“ 1983, č. 56; čísla „La Revue belge du cinéma“: Boris Lehman, *un cinéma de l'autobiographie*. „La Revue belge du cinéma“ 1985, č. 13; a *L'écriture du Je au cinéma*. „La Revue belge du cinéma“ 1987, č. 19; některé texty Dominiquea Nogueze v *Le cinéma autrement*. UGE, Paris 1977; Raymond Bellour, *Autoportraits*. „Communications“ 1988, č. 48; Yann Beauvais – Jean-Michel Bouhours (eds.), *Le JE filmé*. Éd. du Centre Georges-Pompidou-Scratch Production, Paris 1995.

84) Pojem „dispozitiv“ navrhl Jean-Louis Baudry v článku: Jean-Louis Baudry, *Le dispositif*. „Communications“ 1975, č. 23, „Psychanalyse et cinéma“, s. 56 – 73. Baudry spojuje kinematografický dispozitiv s universální touhou, která je inherentní naší psychické struktuře a kterou symbolizuje metafora Platónovy jeskyně. Já si naopak myslím, že existují různé kinematografické dispozitivy: například dispozitiv sledování rodinného filmu u sebe doma se velice liší od dispozitivu, jaký funguje v komerčních kinosálech. Narážíme zde na tendenci filmových teoretiků brát na vědomí jen jednu určitou podobu filmu. Audiovizuální sféra rozehrává rozmanitější dispozitivy než film, zejména v instalacích.

85) K tomuto pojmu viz můj už citovaný článek *Film documentaire, lecture documentarisante* a 5. kapitolu mého připravovaného díla *Fiction et Cinéma*. Pozn. red.: vyšlo pod názvem: R. Odin, *Chapitre 5. Construire la structure énonciative. (2) Énonciateur réel et énonciateur fictif*. In: R. Odin, *De la fiction*. De Boeck Université, Bruxelles 2000, s. 53 – 62.

neotelevize, až po současné moderátory, od účastníků Intervilles⁸⁶⁾ až po hráče a publikum fotbalového zápasu mi všichni vydávají kus svého žitého času), není tedy nijak překvapující, když se i rodinný filmař cítí ponoukán mluvit o svém žitém čase, o svém každodenním životě a jeho problémech.

Druhá tendence. Filmy nezávislého prostoru se čím dál tím víc začínají podobat rodinným produkcím v tom smyslu, že existuje čím dál tím víc nezávislých produkcí, které si za místo svého experimentování vybírají rodinu.

Abychom se o tom přesvědčili, postačí vypočítat tituly filmů tohoto prostoru z poslední doby: OH MY MOTHER, OH MY FATHER, THE SONS (Kohei Ando), THE FAMILY ALBUM (Alan Berliner), WORK OF ART AN ENID. A FAMILY ALBUM PORTRAIT (Jeffrey K. Ruoff), DER FATHER (Christine Noll Brinckmannová), FAMILY PORTRAIT (John Porter), HOME AVENUE (Jennifer Montgomeryová) atd. Celá série filmů se jmenuje prostě HOME MOVIE (Vito Acconci, Jane Oxenbergová, Lee Ann Brownová, Arthur a Corinne Cantrillovi, W. a B. Heinovi, Derek Jarman, Taylor Mead atd.). Někdy jsou tituly méně explicitní, avšak obsah nás nenechává na pochybách: NOBODY'S BUSINESS Alana Berlinera ukazuje dialog mezi otcem a synem ve formě boxerského zápasu (metafora se proplétá celým filmem), film OBSESSIVE BECOMING Daniela Reevese (1995) unáší záběry rodiny, ve které otec vede dvojí manželský život (jeho žena odhalí, že už je ženatý) a před okem kamery bije svoje dítě, do transformačního deliria (autor používá a nadužívá *morphing*)...

Jedná se o mezinárodní fenomén, já se zde však spokojím s detailnějším popisem dvou francouzských příkladů, které dobře ukazují, jakým způsobem se dnes nezávislý film pevně usazuje přímo v rodině.

René Lange filmuje se svou kamerou super-8 svou babičku, matku, sestru a otce ve chvíli, kdy jim sděluje, že je homosexuál. Protože mu matka odhalila, že jeho otec měl také homosexuální sklony, ihned mu před kamerou tuto otázku položí. Kdesi ve filmu ho jeho přítel upozorňuje, že to, co dělá, je praním špinavého rodinného prádla na veřejnosti. Na otázku odpovídá titul filmu, který je také odkazem na způsob, jakým se na homosexuály společnost dívá: OMELETTE („Abys udělal omeletu, musíš rozbít vejce“).

Joël Bartolomé filmuje svou rodinku v nehybných záběrech, s kamerou položenou na zemi, na stole, u kraje cesty. Scény, oddělené vybělením obrazu⁸⁷⁾ ukazují otce a matku čekající, až je jejich dítě vyfotografuje, rodinu sedící na louce a hledící na horu před nimi, dítě trápící kočku, která vypadá, že je jí to jedno atd. Členové rodiny, kteří si jsou dobře vědomi toho, že jsou filmováni (J. Bartolomé jim to každou chvíli připomíná), se nechovají úplně přirozeně: hrají si na fotografa, na vzornou rodinku, na ubližování kočce. Mezi divákem a mikroudálostí, která je mu ukazována, je tak vytvořen určitý odstup. Rámování má v sobě něco nepravděpodobného, decentrovaného, vždycky je přítomen nějaký chybějící kus těla, příliš vtíravý kus modrého nebe, nebo pohyb rostlin v popředí, který vadí a zároveň vzbuzuje touhu vidět. V posledku to všechno dohromady dává

86) Populární televizní soutěž, kde se v různých disciplínách střetávají týmy reprezentantů vybraných francouzských měst. Pořad je těsně spojený s dějinami francouzské televize, protože vznikl již roku 1962 a po řadě proměn přetrval do současnosti (pozn. red.).

87) *Fondu au blanc* – interpunkční znaménko, jež je vzácnější variantou zatmívačky, spočívá v postupném vybělování obrazu (pozn. red.).

velmi sofistikované záběry naprosto banálních okamžiků. Film MES VIDÉOS tak vede diváka k estetickému čtení každodennosti.

Třetí tendence dokonává proces míšení. Všechny tyto produkce (ať už pocházejí z rodinného nebo nezávislého prostoru) se totiž čím dál tím víc objevují v televizi, kde jsou pohlceny velkým televizním proudem. K nerozlišitelnosti rodinného a nezávislého prostoru se přidává jejich nerozlišitelnost od pořadů, které je obklopují (*talk-show*, *reality-show*, magazíny, soutěžní pořady). Pracují v nich totiž tytéž komunikační strategie: pokus zvládnout svůj život prostřednictvím veřejného diskursu (jakási veřejná psychoanalytická sezení), komunikace s rodinou díky onomu třetímu, kterého představuje médium (film či televize), touha svědčit, abychom pomohli druhým. Všechny tyto strategie odkryla Dominique Mehlová ve své analýze intimní televize.⁸⁸⁾

* * *

Můžeme tedy předpovědět blízkou smrt rodinných a nezávislých produkcí, které se rozpustí v *intimistickém televizním prostoru* – jen „amatérský“ film zůstává izolován ve své prostorově odříznuté, v čase zmražené, mimo společnost ležící a už mrtvé bublině – v televizním prostoru, který směřuje k tomu stát se jedním souvislým celkem... dokud se sám nerozpustí v počítačovém nebo internetovém prostoru, který této směsi udělí celoplanetární rozměr, jelikož dá každému (amatér? profesionál? rozlišení zde už neplatí) možnost vytvářet a celosvětově vysílat své obrazy a zvuky, sdílet na dálku svou každodennost, své problémy, své úzkosti a svá fantasmata:

Pěťadvacetiletá Američanka June Houstonová měla pocit, že na ni dotírají přízraky, a proto ve svém příbytku nedávno instalovala čtrnáct kamer, které neustále střeží strategická místa: pod postelí, ve sklepe, přede dveřmi atd. Každá z těchto *live cams* má její *vidiny* přenášet na webovou stránku. Návštěvníci této stránky „číhají na strašidla“, stávají se *ghost watchers*.

Kdyby se ukázala nějaká „ektoplazma“, umožňuje dialogové okno poslat mladé ženě po internetu varování.⁸⁹⁾

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:
Roger O d i n, *La question de l' amateur*.
„Communications“ 1999, č. 68, s. 47 – 84.

(Poznámka redakce: V přítomném čísle *Iluminace* jsme se rozhodli částečně upustit od systematického uvádění filmografických údajů formou zvláštní přílohy, protože v případě rodinných a amatérských produkcí by to bylo nemožné.)

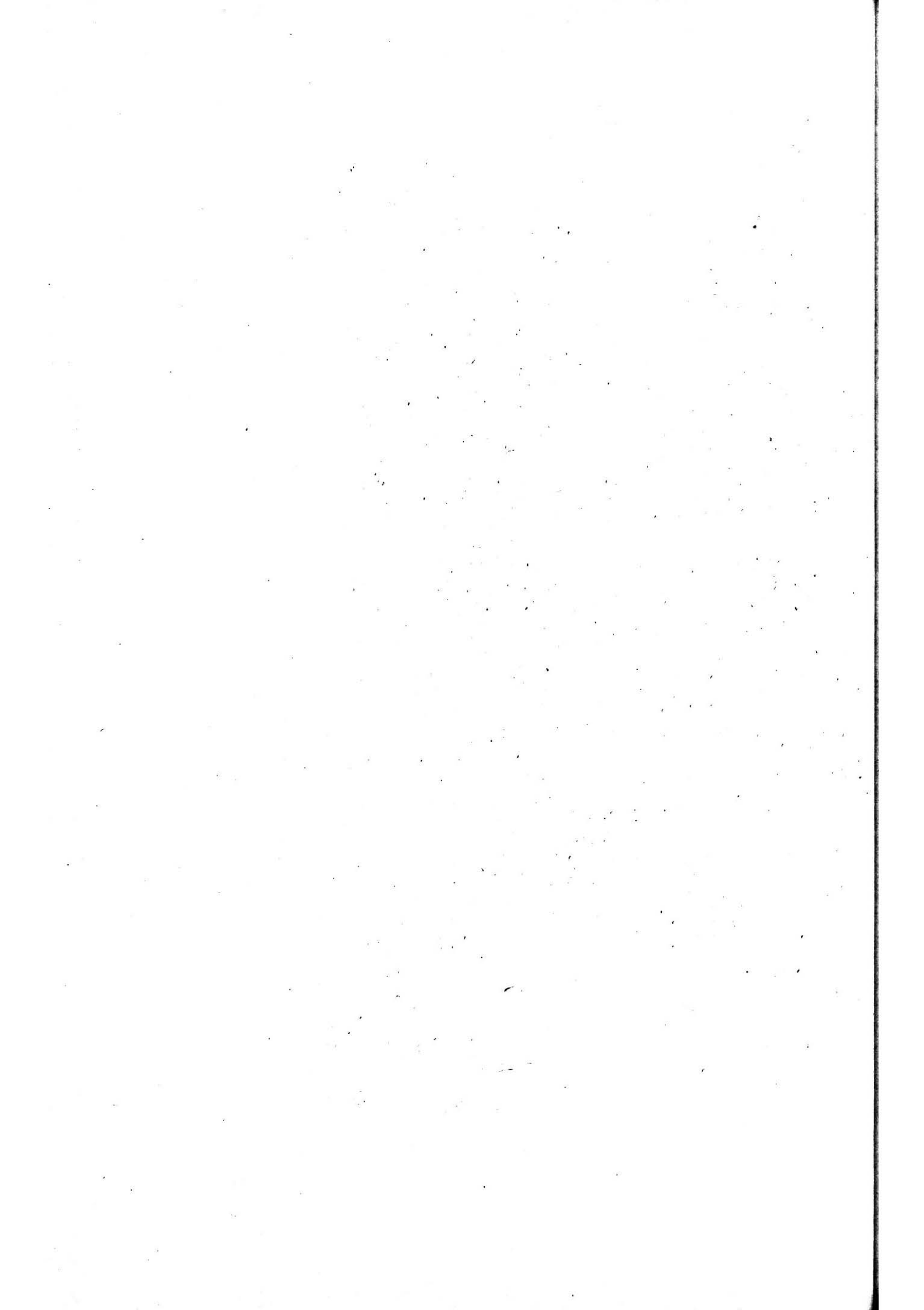
88) Dominique M e h l, *La Télévision de l'intimité*. Ed. du Seuil, Paris 1996. D. Mehlová kupodivu nemluví o rostoucím počtu amatérských filmů v televizi.

89) Anekdota citovaná Paulem Viriliem v „Le Monde diplomatique“ ze srpna 1998 v článku nazvaném *Le règne de la délation optique*.

Poznámka o autorovi:

Roger Odin působí jako ředitel pařížského Ústavu pro výzkum filmu a audiovizuality (Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel, IRCAV) a profesor věd o komunikaci na Univerzitě Paříž III. Získal lingvistické vzdělání (jako přímý žák Algirdase Julienu Greimase), krátce natáčel dokumentární filmy a ve své filmově-teoretické práci navázal na sémiologická bádání Christiana Metze (jenž byl jeho hlavním učitelem a také osobním přítelem), na teorii vypovídání, řečových aktů a částečně i psychoanalýzu. Tuto teoretickou tradici ale Odin překračuje směrem k „sémio-pragmatickému“ paradigmatu: analýzu textu, případně stop enunciací nebo perspektivy recepcí, jež jsou do textu podle těchto teorií vepsány, nahrazuje studiem kontextu jako souboru determinací „produkce významu“. Základním tvrzením jeho pragmatické teorie je, že zdroj významu není situován uvnitř textu, ale mimo něj. Odin tak popírá tradiční komunikační schéma založené na řetězci odesílatel – sdělení – příjemce. Kontext, který odpovídá za produkci významu, je tvořen determinacemi různého druhu (od antropologických po kulturní), ale Odina zajímají především determinace institucionální. V sedmdesátých a osmdesátých letech vypracoval obecnou koncepci sémiopragmatiky filmu a audiovizuality (televize, videa, fotografie) a dlouhodobě se věnuje také specifickým institucionálním rozměrům amatérského, rodinného, dokumentárního a fikčního filmu. Rodinný a amatérský film zkoumá v rámci badatelského kolektivu Équipe de recherche sur cinéma privé, IRCAV, univerzita Paris III.

Český přepis rozhovoru s R. Odinem, který vznikl u příležitosti jeho hostujících přednášek na FF MU v Brně v dubnu 2003, vyšel ve slovenském časopise „Kino-ikon“ (Petr Szcepanik – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera, *Rodinný film jako laboratoř filmové teorie, historie a fikce*. „Kino-ikon“ 2003, č. 1, s. 71 – 89); zde je připojena i výběrová bibliografie Odinových prací.



Články

**EKONOMIKA A TRHY
AMATÉRSKÉHO FILMU:
DYNAMIKA VÝVOJE**

Laurent Creton

Když se jedná o to přistoupit k otázce amatéra, tak se ekonomický přístup spontánně nenabízí. Vzhledem k tématu, v jehož pojmenování patří zásadní místo slovnímu kořenu *amat*, se zdá být dokonce *a priori* okrajový. Amatér je však také výtvořem trhu a průmyslu. Fordovský způsob regulace výroby byl v průběhu celého 20. století založen na kontinuálním a udržovaném vývoji inovací produktů a na zvyšování produktivity, což umožňovalo expanzi trhů. Technické systémy a škály produktů nabízené filmovým a elektronickým průmyslem zaměřeným na širokou veřejnost v tom hrály určující úlohu, a to zejména proto, že významně přispěly k vytvoření norem spotřeby.

S cílem lépe pochopit logiku, o níž se rozvoj těchto trhů a evoluce odpovídajících sociálních použití opírá, se tento článek zabývá praktikami amatéra v kinematografické a audiovizuální sféře a strategiemi výrobců v těchto oblastech – zejména v jejich obchodní dimenzi –, a to prostřednictvím analýzy zdokonalování technických systémů v dlouhých časových obdobích. To vyžaduje zejména uchopení evoluční dynamiky amatérských filmových zařízení a různých typů videokamer a jejich uvedení do jednotné perspektivy.

* * *

Zdá se, že pro zkoumání těchto fenoménů, které mají pro pochopení průmyslové dynamiky a sociálních praktik velký význam, není sociálně ekonomický přístup používán příliš často. Bibliografická pátrání týkající se amatérského filmu ukazují, že díla, která jsou mu věnována, se soustředí hlavně na jeho technické a praktické dimenze. Nejčtenější publikace pocházejí z 30. až 60. let, což odpovídá epoše zlatého věku amatérského filmu, který rozkvétá v auře filmu jakožto „lidového umění“ a v auře kulturních proudů, které v té době rozvinuly filmové kluby v celé jejich šíři. Hlavním cílem těchto děl je amatérovi poradit, krok po kroku ho vést, ujistit ho, vzít ho za ruku a dát mu objevit tento tajemný svět, pomoci mu rozvinout se ve svém amatérismu – což napomáhá rozvoji trhu, přičemž právě to se jeví být reprezentativní pro určitou ekonomickou organizaci amatérského filmu. Jako příklad podávám vzorek titulů knih věnovaných amatérskému filmu: *Pour bien tourner: guide de cinégraphiste amateur* (Pro dobré natáčení: průvodce amatérského filmografa, 1924), *9,5 et 16: traité du cinéma d'amateurs* (9,5 a 16: pojednání o amatérském filmu, 1933), *Le Cinéma d'amateur: traité encyclopédique du cinéma 8 mm, 9,5 mm, 16 mm*,

17,5 mm (Amatérský film: encyklopedické pojednání o 8 mm, 9,5 mm, 16 mm a 17,5 mm filmu, 1938), *ABC du cinéma d'amateur: guide pratique* (Abeceda amatérského filmu: praktický průvodce, 1939), *L'amateur circonspect ou le Cinéma dévoilé* (Prozíravý amatér aneb odhalená kinematografie, 1943), *Le Livre du cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique* (Kniha amatérského filmaře: technika, praxe, estetika, 1947), *Le Dessin animé à la portée des amateurs* (Animovaný film dostupný amatérům, 1948), *Comment sonoriser les films d'amateurs* (Jak ozvučit amatérské filmy, 1955), *Construire un film: le film d'amateur du scénario à la projection* (Výroba filmu: amatérský film od scénáře až k projekci, 1957), *Le Cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique* (Amatérský filmař: technika, praxe, estetika, 1947, aktualizované vydání 1962), *Le Cinéma d'amateur pas à pas* (Amatérský film krok po kroku, 1967), *Le Nouveau Cinéaste amateur: technique, pratique, réalisation* (Nový amatérský filmař: technika, praxe, realizace, 1947, nové aktualizované vydání 1962 a 1970), *Le Cinéma d'amateur* (Amatérský film, 1980). Stejný typ bibliografie najdeme i v anglosaském světě.

Navzdory významu těchto sociálních praktik a odpovídajících průmyslových systémů neobjevíme kromě těchto příruček prakticky nic: přístupy vycházející ze sociálních věd jsou vzácné a soustředí se zejména na dějiny a na sociologii, ekonomická analýza jimi jen prosvítá. Zdá se tudíž nutné přispět k zaplnění této mezery.

Zdokonalování technických systémů a vývoj trhů s amatérským filmem

Domácí kino je pojmem s prastarými kořeny a jeho ustavení je výsledkem kombinace četných filiací. V tradici stínového divadla a laterny magiky je spektakl oživených obrazů buď nabízen profesionály, nebo si ho mohou osvojit amatéři, kteří používají svůj vlastní dispozitiv.

Amatérské natáčení náleží do rodiny fotografie, která se rozvinula na základě série zdokonalení, mezi nimiž je nutno jako rozhodující zdůraznit vzorec bromidu stříbrného v želatíně (R. L. Maddox, 1871), který má oproti mokrému kolódiu tu výhodu, že může být používán nasucho a že zůstává citlivý ještě několik měsíců po tom, co byl vyroben, a vynález pružného filmu (H. W. Goodwin, 1887).

Rozjezd trhu amatérského filmu byl během prvních dvou desetiletí dvacátého století pomalý a nejistý. Myšlenka na vytvoření trhu pro širokou veřejnost uživatelů, kteří by se vybavili natáčecím a projekčním zařízením, byla sice přítomna v hlavách vynálezců, jako byl například Georges Demeny, nebo podnikatelů, jako byl Charles Pathé, avšak od konceptu k produktu a od produktu k trhu se rozprostírají velké vzdálenosti: produkty se musí zdokonalovat, trh se musí strukturovat.

V roce 1893 vydává časopis „La Nature“ článek nazvaný *La chronophotographie d'amateur* (Amatérská chronofotografie) – chronofotografie znamená použití okamžitého snímku pro zachycení pohybu –, který představuje Georgesem Demeným sestrojený „maximálně přenosný a zároveň nepříliš drahý přístroj. (...) Zjednodušení mechanismu umožnilo sestavit přístroj natolik lehký, aby se dal jednoduše držet v ruce a mohl fungovat bez stojanu.“ Článek končí možným rozvojem odpovídajícího trhu:

Toť tedy chronofotografie přístupná každému. Přístroj v rukou amatérů naprosto změnil podmínky, v jakých až doposud studie tohoto druhu probíhaly, neboť dovolil každému rozšířit své pole zájmu na nejrozmanitější náměty (...) Doufejme, že také proměnění tak často – a někdy oprávněně – kritizovanou praxi momentky, neboť jedinečný postoj poskytující jedinečný obraz není vždy v souladu s tím, co vnímá oko. Dojem, který v nás zanechává pohyb, se často dosti liší od toho, co nám zprostředkovává jediná momentka. Pocit skutečnosti se nám vrací, ocitneme-li se před sérií obrazů, v níž je každý vysvětlen předcházejícím a následujícím obrazem.

Chronofotografie je tedy nejprve prezentována jako zdokonalení fotografování a je situována dovnitř už existujícího trhu s amatérskou fotografií. Z této zároveň technické i obchodní báze se budou moci osamostatňovat také praktiky a trh amatérského filmu.¹⁾

Pro společnost vedenou Charlesem Pathé, které se v prvním desetiletí nového století podařilo vybudovat první filmové impérium, první světová válka hluboce proměnila konkurenční vztahy a podmínky podnikání. Charles Pathé, vedený touhou po rentabilní obchodní expanzi, se snažil rozvinout ještě prakticky neexistující trh amatérského filmu, jehož potenciál už léta tušil, a také provozování kinematografie na venkově.²⁾

Pathému se od roku 1907 podařilo zavést systém půjčování filmů, v důsledku čehož rostl počet stálých kin. Promítání, které se rozvinulo po jarmarcích a v zadních sálech kaváren, však neztratilo svou pochybnou pověst. Vytvoření společnosti Film d'Art v roce 1908 je jednou ze strategií orientovaných na získání publika pocházejícího ze zámožných tříd. Rozvoj amatérského filmu je jinou důležitou cestou, kterou Pathé dokáže využít. V roce 1912 vypustí na trh první systém „domácího kina“ (*cinéma chez soi*): jedná se o Pathé Kok používající 28 mm film.³⁾ Volba tohoto formátu, který se rozcházel s profesionálním standardem, měla vést k vývoji specifické normy pro nový systém vyžadující vzájemnou shodu používaných přístrojů a filmu. Jelikož jsou filmy z celuloidového nitrátu silně hořlavé (mluví se o „plamenofilmu“), objednává Pathé pro tento salónní

-
- 1) V roce 1896 uvedl Demený na trh svůj reverzní Chronofotograf, který byl odvozen od Mareyho přístroje a který používal 60 mm film. Nová verze Chronofotografu G. Demenýho, kterou v roce 1897 sestrojil Gaumont, byla určena amatérskému trhu, na němž se začala prodávat pod jménem Biographe. Tento přístroj byl kompaktní konstrukce, jeho objem nepřesahoval objem běžného přístroje 13 x 18 a používal perforovaný 35 mm film. Můžeme zmínit také jiné produkty určené pro tento trh: Cinébibliographe, Lapiposcope sestrojený M. Lapipem a Kammatograph koncipovaný a vyráběný londýnskou firmou L. Kamm & Co. V roce 1898 Birth Acres přebírá patent na kinematografický přístroj nazvaný Birtac, který používal nestandardní 17,5 mm film s jedinou laterální perforací (standardní 35 mm film rozpůlený napůl). V tom samém roce si ve Francii L. Reulos patentuje svůj Mirographe. V následujícím desetiletí spatří světlo světa četné prototypy, které se pokusí najít si své místo na vynořujícím se trhu: Biokam, „Petite“, kapesní Chrono L. Gaumonta (Demenýho systém), Vitak, Kino atd.
 - 2) „Rentabilnější cestu jsem spatřoval ve výrobě čistého filmového materiálu. Široké pole navíc zůstávalo nevyužito: amatérský film a také film na venkově. Rozhodl jsem se intenzivním a racionálním způsobem věnovat těmto dvěma větvím. V roce 1920 jsem našel vzor pro amatérský film: to byl Pathé-Baby. Později přišel Pathé Rural pro venkov“ (Charles Pathé, *De Pathé Frères à Pathé Cinéma*. Nice 1940; částečně přetištěno nakladatelstvím Premier Plan, Paris 1970).
 - 3) Ve Spojených státech uvedl Edison ve stejném roce svůj Home Kinescope a vytvořil také specifickou normu (zvláštní juxtapozici tří paralelních obrazových pásů na filmu širokém 22 mm, přičemž každé filmové okénko mělo formát 4,2 x 5,6 mm).

projektor film z acetátu celulózy, který je nehořlavý.⁴⁾ Tuto charakteristiku zdůrazňovaly všechny reklamní inzeráty: šlo o to ujistit širokou veřejnost o tom, že materiál určený pro rodinné použití je bezpečný, ale také potvrdit náskok před konkurencí. V *Manuel du cinématographe de salon* (Příručka k salonnímu kinematografu), vydaném v roce 1912 závody Pathé Frères, tak můžeme číst:

Až doposud nemohl kinematograf proniknout do rodin, v nichž by přitom mohl hrát významnou roli. Příčina tkví v nebezpečnosti celuloidových filmů pro osoby nedostatečně seznámené se způsobem jejich obsluhy. Po dlouhých a pracných zkoumáních se závodům Pathé Frères podařilo vytvořit film, který je naprosto ne-
vznítitelný a nehořlavý a který nabízí zákazníkům úplnou bezpečnost. Tento úžas-
ný vynález umožňuje konečně dát kinematograf do rukou každého z nás.

Trumfem Charlese Pathého na filmových trzích začátku století bylo, že jako obchodník především sledoval strategii z velké části založenou na pozorné analýze vývoje a potenciálu těchto trhů. Dnes bychom mluvili o „marketingové orientaci“.⁵⁾

První reklamní inzeráty opěvovaly ctnosti amatérského filmu, když ukazovaly rodinné publikum, kterak v buržoazních kulisách pozorně sleduje film promítaný „salonním kinematografem“, stojícím na stylovém stole. Je kvalifikován jako „Poučný. Výchovný. Zábavný“ a představen je jako „ideální zábava pro každou rodinu“. Zařízení je elegantní, pevné, snadno ovladatelné a neodolatelně evokuje slavný šicí stroj Singer – svou estetikou a svým použitím se tak vepisuje do příbuzenstva v té době všeobecně rozšířených domácích přístrojů.

Navzdory svým kvalitám a dobrému přijetí ve Francii a navzdory svému rozšíření do dalších zemí – jako například pod jménem Pathéscop do velké Británie a Spojených států – zaznamenal tento formát jen skromný rozvoj.⁶⁾ Nízká účinnost žárovky omezovala velikost promítaného obrazu na 60 x 80, což je pro filmový formát blížící se 35 mm dost málo. Mimoto poměrně vysoká cena činila zařízení dostupným jen malému počtu zámožných amatérů a různých asociací či obchodních uskupení. Pro skutečné odstartování trhu se ukazuje být nutným vznik jiného systému: pro dosažení tohoto cíle budou vyvinuta zařízení koncipovaná pro formát 9,5 mm.

Poznamenejme, že otázka technických norem je pro rozvoj trhu fundamentální. Soutěž ve věci formátů byla velice živá a její výsledek byl určující pro vytvoření oligopolních struktur. Jistý počet výrobců vsadil na formát 35 mm. V roce 1914 londýnská firma Houghtons Ltd vypustila na trh Ensign Daylight-loading Cinematograph Camera, kameru, která používala 35 mm film a stála necelých 12 liber. Společnost Bol SA, vytvořená Jacquesem Bogopolskym, uvedla v roce 1924 na trh jinou 35 mm kameru. Bohatě ilustrovaný reklamní prospekt na Cinégraphie Bol zdůrazňuje snadné použití celého systému:

4) Edison pro svůj Home Kinescope udělal to samé. Poznamenejme, že tento bezpečný film měl tu nevýhodu, že vysychal a že se smršťoval, což vysvětluje, proč byl ještě dlouho používán „plamenofilm“.

5) Srov. Laurent Creton, *Finances et stratégies: le cas Pathé, 1900 – 1910*. In: Jacques Kermabon (ed.), *Pathé, premier empire du cinéma*. Ed. du Centre Georges-Pompidou, Paris 1994, s. 74 – 81.

6) Vincent Pinel, *Le salon, la chambre d'enfant et la salle de village: les formats Pathé*. In: J. Kermabon (ed.), c. d., s. 196 – 205.

V malém kufru je obsažen přístroj *se vším příslušenstvím* nutným pro: 1) filmové natáčení, 2) filmovou projekci, 3) snímání nehybných obrazů, 4) promítání nehybných obrazů, 5) vyvolávání, 6) zvětšování. To vše za cenu fotografického přístroje.

Argumenty ve prospěch produktu jsou četné:

Zachytíte život v plném běhu a budete jej moci rekonstruovat i po letech!

Na prázdninách, na horách, u moře či na procházce natočíte živé scény a nafotíte statické snímky.

V zimě jako v létě, večer v rodině či mezi příbuznými a přáteli budete pořádat oživené i nehybné projekce. Okouzíte je krásou, velikostí a jasností obrazu na plátně.

Uděláte pěkné zvětšeniny všech formátů nebo pohlednice, které pošlete svým příbuzným a přátelům. A založíte si úžasné album obsahující vaše nejlepší vzpomínky.

Tato „strategie špičkového produktu“ nicméně brzy skončila nezdarem, a to hlavně z důvodu tvrdé konkurence formátů 16 mm a 9,5 mm. Po nástupu systémů Kodak 16 mm a Pathé 9,5 mm, určených pro širokou veřejnost, je 35 mm film vyhrazen pro profesionální trh. Později se kvalita obrazu 16 mm formátu zvýší zdokonalením filmové suroviny, což dokonce vede k používání této normy i v profesionální sféře. Poznamenejme, že tento fenomén rozšíření použití nějaké nabídky koncipované původně pro amatéry na profesionály, způsobený dobrým poměrem mezi kvalitou a cenou, najdeme i v současné době, a sice ve vývoji trhu s videokamerami. Skloubení profesionál-amatér tedy probíhá dvojím pohybem:

- od profesionála k amatérovi prostřednictvím poklesu ceny nějaké techniky, jež se dostane na široký trh;
- od amatéra k profesionálovi prostřednictvím rozšíření použití nějaké nabídky původně koncipované jen pro amatéry.

Formát 9,5 mm je úzce spjat s Pathého strategií. Od roku 1912 se společnost pustila do dobývání amatérského trhu a nabízela spolehlivé a pohodlné přístroje. Jenže nabízený systém neměl dostatečně atraktivní poměr mezi kvalitou a cenou, aby mohla přijít expanze. Toto zjištění vedlo společnost o deset let později (o vánočních svátcích 1922) k uvedení projektoru pojmenovaného Pathé-Baby, který promítal 8,5 metrové kotouče 9,5 mm filmu s perforací uprostřed. Film je navinut v černé kovové krabici, která zajišťuje jeho ochranu, brání kontaktu s rukou a dovoluje snadné zakládání – „dostupné dítěti“, jak zdůrazňují reklamní inzeráty. Od roku 1925 kotouče se Super Pathé-Baby přejdou na délku 20 m a 100 m.

Pokrok vzhledem k předcházejícímu formátu se týká tří zásadních proměnných, se kterými se ve vývoji trhu s kamerami pro širokou veřejnost budeme setkávat v průběhu celého 20. století: „Každá dekáda zvyšuje vliv filmu, rozšiřuje oblast jeho působnosti a rozmnožuje možnosti jeho použití. Proto aby dnes pronikl do našich domácností, stává se *malým, jednoduchým a levným*“ (Catalogue général Pathé-Baby). Jedná se o nejmenší formát na trhu, který nicméně nabízí kvalitní obraz v rozměrech 6,5 x 8,8 mm, srovnatelný s 16 mm formátem Kodak uvedeným na trh o několik měsíců později (7,5 x 10,4 mm). Na začátku

roku 1923 je k dispozici více jak 100 filmů, katalog se rychle rozrůstá a Pathé-Baby se hraje nezanedbatelnou roli v šíření děl filmových klasiků.⁷⁾

Na bázi úspěchu zaznamenaného tímto projektorem a na bázi zavedení odpovídající normy se Pathé rozhodl vyvinout natáčecí přístroj, který je vypuštěn na trh v roce 1924. Tato velmi kompaktní kamera může být usazena v pouzdru a používá inverzní film prodáváný společnostmi. Kromě bezpečnostního pokroku je důležitý proces inverze, a to nejen pro jeho větší pohodlnost, ale hlavně kvůli úspoře vzhledem k předešlému technickému dispozitivu vyžadujícímu projít etapou negativního filmu, který bylo potom třeba přetisknout na pozitivní film. Inverzní film tak umožňuje citelně omezit režijní cenu amatérské filmové praxe a ve spojení s vytvořením odpovídajících systémů představuje základní bázi pro rozvoj trhu pro širokou veřejnost. V reklamních inzerátech věnovaných kameře Pathé-Baby se můžeme dočíst:

Díky tomuto úžasnému malému přístroji je nafilmovat nějakou živou scénu, skutečně živý portrét či krajinu stejně snadné jako vyfotit tím nejjednodušším aparátem obyčejnou fotografii.

Jeho extrémně světlý anastigmatický objektiv, který je stejného typu jako objektivy používané ve velké profesionální kinematografii, zajišťuje za každých normálních okolností jistý výsledek.

Díky speciálnímu inverznímu filmu, který dává rovnou pozitivní obraz, jsou režijní náklady redukovány na minimum.

Soubor všech těchto tak šťastně sjednocených kvalit opravňuje tvrzení, že Caméra-Pathé činí kinematografii skutečně dostupnou každému.

V dolní části inzerátu je nabízen pronájem, což zdůrazňuje, jakou pozornost Pathé věnoval zvážení „logiky klienta“: „Pro naše klienty jsme vytvořili službu pronájem-výměna, která jim za malé náklady dovoluje neustále obnovovat svůj program a promítnout si všechny filmy kolekce Pathé-Baby, ať už ty vydané či ty, které teprve vyjdou.“

Na základě této normy pokračuje Pathé ve své politice pravidelného zdokonalování nabízených zařízení, když v roce 1928 uvede na trh kameru poháněnou pérkem: Motocameru.⁸⁾ Ani projektory se nepřestanou zdokonalovat, takže v roce 1929 přijde projektor Super a v roce 1931 mnohem silnější projektor Pathé Lux. První zvukový systém Pathé-Vox byl na trh uveden v roce 1936, nedlouho po kameře Royal.

Bilance této obchodní politiky ukazuje, že od roku 1922 do roku 1955 společnost prodala velký počet 9,5 mm přístrojů v různých modelech, které do sebe po etapách integrovaly

7) V reklamním inzerátu se můžeme dočíst: „Pathé-Baby, geniální adaptace filmu pro rodinné prostředí, je nevyčerpatelným zdrojem nových radostí, silným a plodným zdrojem obrazového poučení. Stává se vždy oceňovaným přítelem malých i velkých, kterým každý měsíc přináší třicet novinek všech žánrů. K tomu si přidejte ještě 400 už vydaných filmů a z této pozoruhodné kolekce si vyberete vaši filmotéku PATHÉ-BABY, která u vás doma rozhybe celý zmenšený svět.“

8) „Jednoduchá, přesná, robustní, lehká, to jsou hlavní kvality Motocamery Pathé-Baby. Jako nepostradatelný doplněk projektoru Pathé Baby vám Motocamera umožní levně si u vás doma promítat všechny vaše vzpomínky z prázdnin a všechny události vašeho života. Motocamera je tak jednoduchá, že se velice rychle stanete dokonalým kameramanem, a později, až budou vaše děti velké, budete moci znovu zhlédnout jejich milá gesta, jejich úsměvy, a udržet tak první kroky vašich maličkových při životě“ (úryvek z *Catalogue Photo-Plait*, 1937).

různá technická zlepšení. Pathé-Baby přinesl společnosti značný zisk, sehrál významnou roli v rozvoji trhu s amatérským filmem a zaznamenal také výjimečnou délku života. Systém 9,5 mm znamenal pro Pathé veliký úspěch,⁹⁾ nicméně tento formát – ačkoli byl přejat několika jinými evropskými konstruktéry – nepřebraly Spojené státy, kde trh zůstal pod kontrolou Kodaku, jenž v jeho rámci prosadil své normy.

Kodak vytvořil formát 8 mm, který začal prodávat v roce 1932. Šlo mu o vytvoření širokého trhu amatérů prostřednictvím pohodlného a levného systému. Pokrok na rovině jemnosti zrna uskutečněný laboratořemi v Rochesteru umožnil snížení nákladů při zachování pro amatérské použití uspokojivé kvality obrazu. Tím zvýšil konkurenční výhodu Kodaku v oblasti filmové suroviny, která představuje jeho základní obor a doménu, v níž vyniká. Poznamenejme, že od roku 1928 s filmem Kodak-color, a pak v roce 1935 s Kodachromem, Kodak amatérům nabízí barevný film. Agfa souběžně představuje Agfa-color.

Několik měsíců před nasazením modelů CinéKodak a Kodascope,¹⁰⁾ které se objevily v roce 1924, byla na trh vypuštěna Victor Ciné Caméra a také první Filmo společnosti Bell & Howell. V roce 1925 přichází model CinéKodak B, což je přístroj daleko kompaktnější a lehčí, který je vybaven zabudovaným motorem a pevným objektivem 20 mm. Trh expanduje a Kodak zajišťuje kontrolované vyvolávání inverzního materiálu ve vysoké kvalitě. V roce 1929 je na trh uveden CinéKodak 16, model BB, s menšími rozměry a vybavený výměnným objektivem. V roce 1933 je na trh uveden CinéKodak Special, objemnější přístroj vyšší cenové třídy s revolverovou hlavou se dvěma objektivy. V roce 1936 přišla na řadu kamera Bolex H 16, která se stala na řadu let pojmem. Trh formátu 16 mm však zůstane vyhrazen publiku osvětlených amatérů, kteří mají finanční prostředky na jeho provozování.

Pro rozvoj velkého trhu pro širokou veřejnost byl rozhodující formát 8 mm: minuta projekce 8 mm filmu stojí jen třetinu minutové projekce realizované na 16 mm. Nákupní cena materiálu zaznamenala prudký pád: 42 dolarů za pár kamera-projektor v 8 mm, zatímco 16 mm model K se prodává za 270 dolarů. Strategie Kodaku je explicitní: radikálně snížit cenu zařízení, aby se odstartovalo vybavení domácností, a firma tak mohla profitovat z obrovských odbytišť pro svůj základní obor, kterým je filmová surovina.¹¹⁾ Kodak bude v této vítězné strategii pokračovat po celá léta: v roce 1951 společnost uvede na trh

9) „V roce 1929, ve chvíli mého odchodu, vynášelo oddělení Pathé-Baby pět miliónů netto ročně. Vynášelo by mnohem víc, kdyby v té době různé země Evropy netrpěly krizí“ (Charles P a t h é, c. d.).

10) V prvních reklamních inzerátech můžeme číst: „Kinematografie přístupná všem díky metodě Kodak. CinéKodak činí všechny radosti kinematografie dostupné amatérům. Stejně jako u aparátů ‚Kodak‘ lze filmy vyměňovat na denním světle a díky zdokonalení jeho konstrukce lze vytvářet fotografické obrazy stejně kvalitní, jako jsou obrazy profesionálních filmů.“ Vypuštění Kodascopu se přirozeně opírá o uvedení CinéKodak: „Kodascope svými projekcemi dokončuje práci započatou CinéKodakem. Udivující jednoduchost jeho obsluhy nabízí i tomu nejméně zkušenému možnost zobrazit na speciálně připraveném plátně každou scénu, kterou bude chtít.“

11) Jak zdůrazňují dobové reklamní kampaně: „Now practically everybody can afford to make home movies. Initial cost, upkeep expense, no longer stay in way. For Ciné-Kodak Eight cuts camera and film costs to a level well within the reach of those who feel they cannot afford the special features of 16 mm equipment. Ciné-Kodak Eight is small, simple. A pocket movie camera... yet it gives an amazingly efficient and a satisfactory performance.“

model Brownie Movie Camera v ceně 47,50 dolaru a projektor, který byl v roce 1952 k dispozici za 62,50 dolaru. V roce 1965 nabídne nový formát, super-8, a to stejně jako v roce 1932 při uvedení 8 mm formátu, i s novou filmovou surovinou, Kodachrome II, založenou ve speciálních kazetách.¹²⁾

* * *

Analýza vývoje trhů amatérského filmu ukazuje, že od začátku století se inovace produktů zrychluje vysokým tempem, a odhaluje tak, že dynamika postupné inovace zdaleka není nedávným procesem, který by se týkal jen výrobků elektronického průmyslu pro širokou veřejnost v průběhu posledních desetiletí.¹³⁾ Nastartování trhů se ve velké míře opírá o malou skupinu osvětlených amatérů a o uvedení ještě relativně nákladných technických systémů. Po první fázi, během níž se objeví četné konkurenční nabídky, se bujení a nejistota omezí vynořením několika norem, které prosadí svou nadvládou. Expanze trhů stejně jako prosazení dominantních norem jsou podle všeho ve velké míře podmíněny schopností vytvořit levný a snadno ovladatelný technický systém, který by mohl nakoupit a používat široká veřejnost. Takto zavedená škála výrobků upevní svou konkurenceschopnost a vztyčí bariéry omezující vstup jiným systémům.

Determinanty trhu: amatérismus versus profesionalismus

Pro studium statusu a praktik „amatéra“ ze sociálně ekonomického hlediska se ukazuje jako nutné umístit je do historické perspektivy, která umožňuje uchopit proměnlivou dynamiku.¹⁴⁾

Počátky kinematografu a jeho archeologie nám připomínají, že amatérská a profesionální praxe jsou úzce propleteny v jisté produktivní interakci. Vytvoření kinematografu jakožto paradigmatická inovace vyplývá v zásadě ze spojení četných příspěvků poučených a nadšených amatérů. Toto osobní zapojení nevylučuje profesionální aktivitu a v tomto případě se jasně ukazuje, do jaké míry je toto rozlišení – často prezentované jako radikální, ne-li přímo protikladné – nevhodné (srov. např. přístup a praktiky Reynauda, Mareyho, Demeného, Mélièse, nebo bratří Lumièrů).

Fotografie a kinematograf představují vstup do éry technické reprodukce.¹⁵⁾ Tato kulturní proměna je podpořena rozvojem zábavního průmyslu, který směřuje svou produkci na široký a expandující trh s využitím volného času.¹⁶⁾ Figura amatéra je povolávána, aby se

12) K uvedení super-8 srov. článek Bernarda Germaina v tomto čísle: *Madame Kodak contre l'amateur ou les conquêtes du super-8* („Communications“ 1999, č. 68, s. 171 – 189).

13) Laurent Creton, *Les stratégies d'innovation progressive*. „Revue française de gestion“ 1984, č. 46 (červen–červenec–srpen), „Dossier Innovation“, s. 6 – 16.

14) K této historické perspektivě srov. Laurence Allard, *L'amateur: une figure de la modernité esthétique*. „Communications“ 1999, č. 68, s. 9 – 29.

15) Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In: T ý ž, *Dílo a jeho zdroj*. Odeon, Praha 1979.

16) Srov. analýzy provedené Thornsteinem Veblenem v knize *La Théorie de la classe de loisirs* (1879). Gallimard, Paris 1970.

podílela na rozkvětu ekonomiky masového trhu,¹⁷⁾ založené na technizaci, posilování kapitálu,¹⁸⁾ dělbě práce a produktivitě. Tato ekonomika je ve své dimenzi standardizované a zmasověné spotřeby plně fordovská. Potenciálně post-fordovská je v tom, že nabízí široké spektrum produktů, a v tom, že umožňuje velké množství praktik, v jejichž rámci se objevuje též příležitost ke kreativitě. Zdá se, že díky výkonným, spolehlivým a snadno ovladatelným přístrojům, jejichž cena se dlouhodobě snižuje, je co největšímu množství lidí nabídnuta možnost vyjadřovat se a tvořit. Tato perspektiva sebevyjadřování a tvorby však jen zřídka překročí stadium reklamního tvrzení a snu.

* * *

Amatérismus nahlédnutý ve svých historických a sociálních dimenzích bývá často definován na základě povšechných opozic mezi prací a volnočasovými aktivitami. Pokud jej však ve jménu disciplinární teritoriality zbavíme jeho skutečné mnohostrannosti, výrazně jej tím ochudíme. Studium amatérismu proto musí být zapojeno do teoretických debat o vztahu mezi veřejnou a soukromou sférou. Rozlišení mezi amatérem a profesionálem je znakem rozdílu v technické specializovanosti, jež je výrazem technické a pozitivistické ideologie, přispívající k definování veřejné sféry na základě ekonomických a politických postulátů.¹⁹⁾ Růst vlivu expertů se podílí na nerovnosti v přístupu k veřejné debatě a určuje modalitu integrace do ekonomického systému.²⁰⁾ V této perspektivě je profesionalismus založen na ovládání série technik, nástrojů, metod, dovedností a expertních kódů, které umožňují začlenění do hierarchizovaného sociálně technického systému a zaručují několika jedincům přístup ke kapitálově silnému tvrdému jádru ekonomického systému, jež samotným svým vznikem buduje silné vstupní bariéry. Přístup do něj mají jen vyznačení vedoucí pracovníci, kteří disponují obrovskými finančními zdroji a vlastními expertními znalostmi, přičemž jejich působení má tendenci blokovat nezávislé formy produkce.

Rozvoj amatérských praktik v kinematografické a audiovizuální oblasti byl v široké míře založen na viditelnosti a prestiži těchto aktivit. Amatér se chtě nechtě definuje tím, že odkazuje k profesionálním praktikám a k odpovídajícímu sociálně-profesnímu světu. I když jeho pozice ukazuje právě to, že není jeho součástí, definuje se vzhledem k různým systémům symbolického, oborového a obchodního uznání. Zejména poučení amatéři – ať už jsou oddaní kultu profesionalismu, nebo ať se snaží od něj odlišit – se takřka nevyhnutelně vymezují vzhledem k této referenci, která je prezentována jako nutná, a podílí se tak na směnném systému hodnot vedoucím od nabídky k poptávce: amatér

17) V oblasti fotografie charakterizovalo strategii podniku řízeného bratry Lumièry dobývání trhu pro širokou veřejnost a tentýž princip byl podržen i pro rozvoj kinematografu. Podnik řízený Charlesem Pathé chce systémem Pathé-Baby také rozvinout trh s kinematografickým materiálem pro širokou veřejnost. Malá kamera s pohodlným ovládáním umožňuje amatérům natáčet a projektor nabízí domácí zařízení pro projekci filmů natočených amatéry i filmů distribuovaných Pathém.

18) Posílení kapitálu se týká nejen průmyslu, nástrojů průmyslové produkce, výzkumu a vývoje, nýbrž také domácností a růstu jejich domácího vybavení.

19) K této otázce srov. v tomto čísle článek Patricie R. Z i m m e r m a n n: *Cinéma amateur et démocratie*. „Communications“ 1999, č. 68, s. 281 – 292.

20) Srov. Habermasovy práce.

jako prostředník, jako převaděč mezi sférou profesionálů a spotřebitelů. Pro zaujetí této role má velký význam technická mašinérie podílející se na fetišismu technického předmětu, který má tomu, kdo s ním manipuluje, dát atributy vyznačující příslušnost ke skupině.

Mimo toto domněle evidentní, ne-li základní rozlišení mezi amatérem a profesionálem je hranice vymezující oba světy nakonec velice nejasná. Četní amatéři se vepisují do profesionálního světa buď povahou a kvalitou svojí práce, nebo také odměnou za své služby. V profesionálním poli naopak najdeme četné „profesionály“, kterým se jen obtížně daří vyčlenit se z amatérské pozice charakterizované velkými obtížemi (ne-li nemožnostmi) získat za uskutečněnou práci a hotové dílo uspokojivou odměnu. Z tohoto hlediska tvoří skupina poučených amatérů jakousi „rezervní armádu“ připravenou nechat se za nízkou cenu zaměstnat při realizaci audiovizuálních produktů, což vede k devalorizaci běžných produkcí a činí nepostradatelnými jak investice do diferenciací prostřednictvím jistých značek, tak profesionalismus, který by byl schopen svou povahou garantovat určitý status díla, alespoň na nějakou dobu. Tato tendence je ještě silnější v oblastech mikroinformatiky, multimédií a internetu, v nichž profesionálové z velké části vzešli z prostředí osvětového amatérismu. Taková amatérská prostředí v podstatě hrají rozhodující úlohu v experimentování, aplikaci a doladování nových kombinovaných technologií, plní funkci průzkumných psů a významně přispívají k vytvoření nových oblastí aktivity.

Amatér, profesionál a konzument

Definice amatéra je charakterizována konstitutivní dualitou valorizace a devalorizace. Valorizace se týká osobnosti amatéra, který si zakládá na vkusu, vášni a dovednosti a který pěstuje umění jen pro své potěšení, tak jak je tomu v aristokratické tradici práce bez vyhlídky na kompenzaci ve formě honoráře. Devalorizován je naproti tomu ten, kdo postrádá talent a mistrovství profesionála a nabízí jen průměrnou a nedbalou „amatérskou práci“ nenaplňující kritéria, která zaručují uznání v daném oboru.

Pro pokus o pochopení dualismu tohoto systému reprezentace je ústředním problémem obtížná otázka rozporu mezi definicí a základem hodnoty. Na jedné straně stojí profesionální a obchodní hodnota, která prosazuje sílu objektivace definicí monetárních pojmů směny založené na rozdílu potenciálu mezi nabídkou a poptávkou připravenou platit za přístup k produkcím kvalifikovaným jako profesionální. Na druhé straně stojí hodnota, která by se definovala na základě sebe samé a která by se dokázala prosadit bez ohledu na oborové systémy normalizace – hodnota, která však je možná jen jakýmsi symbolickým protiopólem, jenž má učinit podřízenou pozici méně hořkou.

Zdálo by se, že profesionálnost je něco evidentního, zatímco ve skutečnosti je prodchnuta dvojznačností. Běžně je definována dvěma podmínkami, které je lepší propojit v jedno: možnost žít ze své činnosti a legitimováním svého konání instancí, která je způsobilá dát mu nějakou nálepku (*label*). Profesionál je uznáván díky své profesionálnosti, která je deklarována, vyznačena a ověřována praxí, jež ji potvrzuje. Profesionální nálepka představuje strukturující a hierarchizující konvenci, která má garantovat expertnost, vytvořit v ní důvěru a základ pro její akceptování: profesionál je ten, kdo hraje hru

na profesionalismus, podle všeho sám této hře věří a především se mu daří vyvolávat důvěru v ní.

Oproti tomu amatér není uznáván jako někdo, kdo ovládá nějaké „řemeslo“, a to ani když je schopen vyprodukovat práci stejné nebo vyšší kvality; situuje se v jiných rámcích valorizace. Odkaz k pojmu řemesla umožňuje pochopit, o co se hraje v rozštěpení, které postihuje a určuje pozici amatéra. Ve strategickém významu slova je řemeslo definováno jako soubor ovládnutých a artikulovaných dovedností umožňující zajistit konkurenceschopnou pozici aktéra. Tato definice, vystavěná kolem osy, kterou představuje pojem „dovednost (*savoir-faire*)“, vyjevuje zásadní rys ekonomicko-strategické optiky: klíčový charakter problematiky tržní konkurence a soutěže. V takové perspektivě nemůže k tomu, aby se někdo stal jedním z těch, kdo ovládají řemeslo, stačit prokázané ovládnutí nabytých kompetencí – tato perspektiva naopak předpokládá neustálé úspěšné investování do prostředků konkurenceschopnosti, a to ve světě, který se rychle vyvíjí a prochází redefinicemi praktik a teritorií.

Vztah amatér-profesionál však není jen vztahem prosté opozice, je determinován také trojúhelníkem vytvořeným interakcí se třetím pólem, který sestává ze souboru konzumentů. Tato třetí, zdaleka nejpočetnější kategorie, je definována svou funkcí velkého odbytiště pro celý systém. V nitru tohoto velkého souboru představují amatéři v nejpřísnějším slova smyslu pro průmyslové výrobce relativně úzký segment konzumentů charakterizovaných singulárními tužbami. Zůstávají leadery veřejného mínění na trhu s technickými produkty a jejich vliv na chování ostatních spotřebitelů je dostatečně významný na to, aby je marketing neopominul. Představují zvláštní segment, který může přinést zisk, ale jehož posláním je zejména vytvořit valorizační efekt, *auru* pro celý trh. Trh, který je původně na tomto segmentu ve velké míře založen, je průmyslovými výrobci „zpracováván“ ke dvěma účelům: na jedné straně se jedná hlavně o zajištění jeho rozsahu prostřednictvím dostupnějších nabídek a na druhé straně o využití tohoto jedinečného segmentu produktů a uživatelů k valorizaci celé škály produktů prostřednictvím prestiže, které se stále těší.

Expanze trhu s amatérským filmem, stejně jako s amatérským videem, je vlastně dosti pomalá, zdá se, že navzdory citelnému pokroku v poměru mezi kvalitou a cenou naráží na asymptoty, což potvrzuje nesnadnost skloubení těchto dvou strategických os. Ukazuje se totiž jako problematické investovat do specifických technických kompetencí na základě hodnot a zálib poučeného amatéra, a přitom klást neustálý důraz na snadnost použití, aby mohl zařízení používat každý.

* * *

I když byl během první fáze poučený amatér se svými praktikami použit jako ústřední reference, orientovaly se strategie výrobců systematicky na rozvinutí trhu pro širokou veřejnost, takže do popředí byla kladena velká snadnost použití a technika umožňující uživatelům dosáhnout výsledků vynikající kvality, aniž by museli investovat do specifických kompetencí. Technika je prezentována jako zástupná a osvobozující.

S rozsáhlou industrializací a komercializací už nevytváří rozdíl technický nástroj pohodlného použití sám o sobě (svou vzácností, cenou, estetikou, technikou, schopnostmi, jež vyžaduje jeho používání atd.): banalizuje se. Amatér už nemůže spoléhat na onu původní

formu valorizace a marketing je poháněn, aby prostřednictvím hry segmentace a bohaté škály produktů znovu zavedl diferenciaci-distinkci.

Studium chování angažovaných amatérů a jejich motivací ukazuje, že jsou ve velké míře stimulováni hledáním valorizace, která se osvědčuje jako neobchodní a je situována převážně v symbolickém prostoru. V míře síly své vášně se zapojují do strategií vkusu, odlišnosti, uznání a sociální existence: jde jim spíše o hledání a potvrzení identity prostřednictvím jedinečné praxe, která má co dělat se sebevyjádřením a tvorbou.

U amatéra nalezneme rozkoš z experimentování, z poznání, z ovládnutí technického předmětu a nějaké praktiky, uspokojení z překonávání překážek, ale zvážit je třeba také estetické a hédonistické motivace, jež jsou často přecházeny mlčením. Estetika – a to i v případě předmětů běžné spotřeby – se stala rozlišujícím faktorem koupě. Už se nemůžeme spokojit se založením analýzy trhů a jejich vývoje na proměnných užitečnosti a funkčnosti, k nimž se dlouhou dobu výlučným způsobem odkazovalo, a příliš často se tak děje ještě dnes. Ve zkoumání nabídek, v koupi, ba i ve spotřebě samotné je přítomna hravá a hédonistická dimenze konzumpce, takže tyto činnosti mohou být považovány za sociální akty, skrze něž jsou produkovány a reprodukovány symbolická hodnota a identita.

Četné přístupy nicméně stále lpějí na neoklasickém paradigmatu a mají za to, že estetika je jen jednou z funkcí produktu, tak jako jakákoli jiná. Když ale nad atributy produktu nebo konzumované služby převáží logika zkušenosti, projevují se obvyklé analýzy chování konzumenta jako zvlášť nevhodné.²¹⁾

Konstrukce modelu *Homo economicus* spočívá v podstatě na paradigmatu racionálního jedince, který maximalizuje funkci svého zisku, ale mnoho současných analýz naopak zdůrazňuje, že racionální s neracionálním, rozum s vášní, logika s emocí spolu koexistují a že je velice nerealistické redukovat chování konzumenta na jediný typ determinace. Produkty nejsou nakupovány a konzumovány jenom kvůli nim samým, kvůli jejich objektivním výkonům, nýbrž proto, že jsou reprezentovány jako prostředky vyjádření osobnosti konzumenta, v souladu s procesem extenze sebe sama prostřednictvím předmětů a služeb.²²⁾

Tváří v tvář těmto logikám spotřeby, jejichž vliv roste, průmysloví výrobci nezůstávají sedět s rukama v klíně a snaží se přínosy „zkušenostního“ přístupu zahrnout do svých analýz a marketingových strategií. Konstituce předmětu transakce prochází analýzou tvorby hodnoty, která bez ohledu na utilitaristické přístupy přímo závisí na „žádoucnosti“, s níž si jí konzumenti budou spojovat. Tento model, který není nový, se vrací do popředí zájmu výrobců a dovoluje neklást už vztah ke konzumentům do klasické perspektivy založené převážně na potřebě, nýbrž věnovat se i hram, které se systematictěji projevují v oblasti svádění a uchylují se přitom ke zdokonaleným dispozitivům marketingu.

21) Běžné analýzy předpokládaných preferencí konzumentů – ve velké míře zakládané na kognitivní složce – *de facto* vylučují afektivní dimenze chování. Morris Holbrook a Elizabeth Hirschmanová zasvětili četné práce vypracování *zkušenostního modelu*, který by umožňoval pojednávat o symbolické dimenzi konzumpce. Tento přístup byl zvlášť vhodný pro vedení analýz v rámci paradigmatu hédonistické konzumpce charakterizované subjektivním vztahem produktu. Srov. Morris Holbrook – Elizabeth Hirschman, *Postmodern Consumer Research*. Sage Publication, Newbury Park, 1993.

22) Robert Belk, *Possessions and the Extended Self*. „Journal of Consumer Research“ 1988, září, s. 139 – 168.

Inovační dynamika a vývoj trhu s videokamerami

Videokamera zaujímá na silně expandujícím trhu s elektronikou určenou pro širokou veřejnost jedinečnou a paradoxní pozici. Ta je z velké části důsledkem její dvojí filiace: na jedné straně její částečné integrace do *videomatické* branže²³⁾ a na druhé zapojení jejích praktik do linie praktik amatérského natáčení na různé technické nosiče (Pathé-Baby, 16 mm, 8 mm, super-8 atd.).

Na konci devadesátých let se dále rozvíjí dynamika postupné inovace, která nastoupila od počátku trhu s videokamerami a která se pro uživatele projevuje zejména významným pokrokem, který však přitom není provázen proporcionálním nárůstem cen.²⁴⁾ Například *optický stabilizátor* umožňuje bojovat proti běžným důsledkům nedostatečného zvládnutí pohybů malé videokamery a díky postupu automatické korekce nabízí citelné zlepšení nahrávání. K nové definici referenční nabídky²⁵⁾ také přispěl vícefunkční LCD monitor, který nabídl zároveň zvýšené pohodlí natáčení, jinou pozici vzhledem ke kameře a filmované scéně a možnost modifikovat samotné praktiky natáčení. Tato barevná obrazovka s vysokým rozlišením může mít úhlopříčku až 10 cm a umožňuje mimo jiné natočené scény ihned zhlédnout, a to ve velmi dobrých podmínkách, a vyhnout se tak zprostředkování televizorem. Místo aby byl v klasickém kameramanském postoji, s oním úzkým a tělesným kontaktem kamery a tváře, v níž je otištěna charakteristická grimasa, může uživatel videokamery svůj přístroj oddálit a sledovat scénu, kterou právě „natáčí“,²⁶⁾ na obrazovce. Prostřednictvím tohoto systému je výsledek natáčení souběžně předváděn, takže se uživatel může umístit do role televizního diváka bezprostřední přítomnosti, který sleduje audiovizuální dokument vytvořený režisérem-videokamerou. Díky nahrávání je tento dokument už také vepsán do časové vzdálenosti, promítnut do budoucnosti jako to, co bude moci obrazem a zvukem zpravovat o tom, co se již událo. V tomto procesu se však nejedná o distancování v kritickém smyslu slova, nýbrž o odstranění funkce spojující natáčení s režisérem-autorem ve prospěch diváckého postoje.

LCD monitor se svým rozmanitým způsobem použití a svou svůdností představuje velkou atrakci, která z něj činí vektor dynamizace prodeje. Jenže pokrok míry vybavenosti domácností zůstává navzdory pokroku ve vztahu kvalita-cena umírněný. Orientace trhu, která se rýsuje na základě této integrace obrazovky do videokamery, potvrzuje tezi, podle

23) Laurent Creton, *L'Axe vidéomatique d'informatisation de la société*. doktorská práce, Univerzita Paříž IX-Dauphine, 1980. Pozn. red.: *vidéomatique* – termín označující přístroje a systémy propojující výpočetní techniku s videotechnikou.

24) Laurent Creton, *Le marché du caméscope. Innovation et logique de développement*. In: Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens-Klincksieck, Paris 1995, s. 191 – 205.

25) Referenční nabídka je taková nabídka, jakou bude na daném trhu a po určité období očekávat většina konzumentů. Referenční nabídku umožňují identifikovat stejně tak vnitřní a objektivní charakteristiky produktu, jako vnímání těchto charakteristik trhem a způsob jejich valorizace na něm. Ve vymezeném rámci analýzy se diferenciací definuje jako produkce jakékoli nabídky, která obsahuje jiné rozdíly vnímatelné trhem nebo jeho segmentem oproti referenční nabídce, než jsou rozdíly ceny.

26) Běžně užívané výrazy jako „natáčet“, „natáčení“ v sobě nesou vzdálený odkaz k původnímu kinematografu, k natáčení a projekci uskutečňované v rytmu otáčení klikou: paradoxní odkaz vzhledem k procesu automatizace zařízení, která omezují včlenění uživatele do fungování technického dispozitivu.

níž vývoj videomatické integrace nesplyvá s využitím vizualizační obrazovky k četným účelům. Naopak se množí dedikované systémy disponující vlastní vizualizační obrazovkou, což samozřejmě – díky kompatibilitě zařízení – nevylučuje jejich propojené použití. Rostoucí míra integrace elektronických přístrojů umožněná technickým pokrokem digitalizace přitom často vede k předpokladu, že se jedná o jedinečný konečný produkt, který umožní uskutečnit syntézu, pro niž je metaforou konvergence formulace „vše v jednom“. V mnoha případech však není příliš na místě: kromě tlaku, jenž vytváří požadavek uskutečnitelnosti a přijatelné ceny, je rozhodující otázka použití.²⁷⁾

Stejně jako většina elektronických produktů pro širokou veřejnost, zaznamenaly analogové videokamery v průběhu devadesátých let citelný pokles cen, přestože se zároveň těšily technickému zdokonalování (četné modely jsou prodávány za cenu nižší než 5 000 franků /cca 25 000 korun – pozn. překl./, a to včetně daně, což představuje snížení ceny těchto produktů o více než 40 % za pět let). Přesto je už po léta prodej videokamer ve Francii stabilizován na zhruba 420 000 přístrojů ročně a nástup digitálních přístrojů tuto tendenci nijak nezměnil. Odstartování trhu s digitálními kamerami probíhá dosti pomalu (50 000 prodaných přístrojů za rok 1997), jelikož výhody tohoto technického prostředku, které dokáží ocenit profesionálové, zůstávají vzhledem k rozdílu ceny pro většinu široké veřejnosti nedostatečné.

Uvedení digitálních videokamer představuje skok ve vývojové dynamice: skok spočívající v technické inovaci s vážnými důsledky pro integraci zařízení, programů a dokumentů, a projevující se novou škálou produktů a také diverzifikací praktik. Tato inovace relativně velkého rozsahu nicméně nevybočuje z rámce evolučního paradigmatu. Potvrzuje videomatický model integrace mnohých elektronických zařízení.²⁸⁾ Čtyřmi hlavními světovými výrobci videopřístrojů určených pro širokou veřejnost jsou Matsushita-Panasonic, Philips, Sony a Thomson. Aby se vyhnuli nové válce technických norem, která je pro rozvoj trhu silně nepříznivá, oznámili v roce 1993 své rozhodnutí společně definovat univerzální formát digitálního nahrávání určený pro širokou veřejnost. Po tomto datu se ke konsorciu přidala další padesátka výrobců, včetně firem Apple a IBM. Navzdory tomuto společnému závazku jsme mohli brzy zaregistrovat množení odvozených norem. Hlavní značky se snažily vyvinout svůj vlastní standard: jde především o to zajistit si věrnost klientů na základě prodeje předchozích zařízení a podpory jejich komplementárnosti s novými přístroji. Panasonic takto uvádí na trh DVC-Pro, variantu formátu DV pro profesionální a poloprofesionální použití. Také Sony nabízí pro institucionální použití formát DV-Cam, který se vyznačuje vyšší kvalitou než DV. Digital Betacam navíc zaujímá pozici leadera na trhu s technologiemi pro digitální vysílání. JVC vyvinul digitální formát Digital-S, odvozený od S-VHS podle principu vzestupné kompatibility. Krom toho je třeba zmínit Mini-DV využívající miniaturizované kazety, což je formát, který

27) Velké množství vizualizačních obrazovek a dedikovaných systémů zpracování a přenosu informace nabízí maximální pohodlí a technologickou kompatibilitu umožňující spojit různé prvky a podle potřeb provést nezbytné integrace. Systém organizovaný jako „řetězec“ umožňuje, jsou-li respektovány zákony vzestupné kompatibility, zároveň autonomii použití, spojení a technickou evolutivnost.

28) Skok se projevuje „zlomem“, který je relativní a vepisuje se v podstatě do evoluční dynamiky, do níž je začleněn. Tato dynamika – v rozporu s obvyklými představami teorií inovace a zlomu – nestojí proti němu.

vyvinula většina výrobců. Výsledkem je, že v rozporu s deklarovanými záměry ústí zmnožování odvozených norem buď v naprostou nebo částečnou vzájemnou nekompatibilitu. Přestože se tyto „amatérské“ formáty svou kvalitou začínají blížit profesionálním, průmysloví výrobci podle všeho znovu zavádějí diferenciaci prostřednictvím vytváření specifických produktů a norem. Tak mohou využívat efekty škály. Na konci 90. let jsou na trhu přítomny tři velké kategorie přístrojů: videokamery „zápisníky“ jako například JVC GR DVX nebo Sony PC 10 E, dlaňové videokamery (Canon, Grundig, Panasonic nebo Sharp) a poloprofesionální videokamery jako například Sony DCRV 9000 E.

Ať je tomu jakkoli, digitální videokamera výrobcům umožnila nabídnout novou škálu produktů, jejichž cenový diferenciál názorně ukazuje význam této inovace v dynamice zdokonalování videokamery (14 000 – 20 000 franků / 70 000 až 100 000 korun – pozn. překl./ v roce 1998). Digitální technologie představuje také základ pro vývoj špičkových produktů zacílených na trh poučených amatérů a profesionálů (například náramenní dlaňová digitální videokamera DM-XL1 s výměnnými objektivy, optickým stabilizátorem obrazu a třemi senzory po 320 000 pixelech od Canonu, která byla na začátku roku 1998 nabízena za cenu okolo 30 000 franků / 150 000 korun – pozn. překl./).

* * *

Spolu s digitalizací záznamu obrazů a zvuků se vyvíjí i definice a použití videokamery. Díky digitálnímu nahrávání pohyblivých obrazů může videokamera sloužit jako elektronický fotoaparát – což má zpětný dopad na historický výklad geneze kinematografu. Šedesátiminutové kazety MiniDV mají kapacitu 56 GB a mohou obsahovat až 90 000 obrazů. Kazetový nosič umožňuje archivaci nahrávek a trumfem nahrávání digitální videokamerou je kromě kumulace použití kamera-fotoaparát také možnost vybírat si jednotlivé snímky z obrazů nahrávaných rychlostí 25 obrazů za vteřinu. Vnucuje se reklamní argument: „S rytmem 25 obrazů za vteřinu si můžete být jisti, že jste zachytili ten *správný*“.

Digitální videokamera umožňuje nejenom fotografovat a přenášet obrazy po různých sítích, ale také je jeden po druhém digitálně zpracovávat a provádět s nimi montáž v počítači.²⁹⁾ Umožňuje a nakonec zavádí zpracování obrazu prostřednictvím počítače, čímž otevírá nové prostory tvorby pro praktiky, které se obvykle omezují na dvojí funkci záznamu-paměti. Na základě do paměti vložených obrazů může být natáčení obrazu doplněno zpracováváním, tříděním a montáží, nicméně tento způsob použití je navzdory pokroku zařízení dostupných na trhu stále silně minoritní. V těchto praktikách digitálního obrazu najdeme na jedné straně natáčení určené k přímé prezentaci, které je pro

29) V rámci průmyslových odvětví informačních a komunikačních technologií často na vytvoření nových teritorií odpovídají procesy kombinace oborů, které mohou předznamenat určitá provázání a rekonfigurace – obor je definován v dynamice strategických manévřů, které se neomezují na svou produktivní a technickou dimenzi, ani na vertikální integraci, nýbrž odkazují k integraci třetího typu. Perspektiva rozvoje tohoto trhu probouzí žádostivost podniků, v jejichž základech leží různá řemesla. Na pořadu dne jsou klasické otázky obchodní soutěže v mezioborovém prostoru: Jaké jsou konkurenční výhody každého z protagonistů? Jaký bude dosah synergií, které mohou vyplynout z jejich oborové strategie? Jaký směr útoku každý z nich upřednostní a jaké budou jeho dopady na charakteristiky vyvinutých produktů-systémů?

většinu amatérů valorizováno jakožto užitková komodita nevyžadující žádnou dodatečnou intervenci, a na druhé straně zpracování obrazu vyžadující dodatečnou investici a založené na specializovaných kompetencích.³⁰⁾

Několik poučených amatérů je hotovo investovat do použití nejnovějších technologií, které nabízejí rozsáhlé možnosti, nicméně kromě reklamního efektu, který má valorizovat celou škálu produktů, tu výrazně dominuje logika spotřeby zaměřená na produkty, které jsou díky své automatickosti snadno ovladatelné. Ledažeba nějaké výběžky postfordismu umožnily, aby se objevil nový vztah ke světu, který by konzumentský pud a fetišismus technického objektu nahradil touhou po kreativním investování a odpovídajícím angažování se.

Závěr

Zásadním cílem strategií producentů vyrábějících technická zařízení pro amatérské filmaře, stejně jako cílem producentů vyrábějících elektroniku pro širokou veřejnost, je vytvořit amatéra-konzumenta, který by se snadností používal přístroj, který se prezentuje jako co nejprůhlednější. Podporováno je zejména použití založené na jednoduchosti a „přirozenosti“ natáčení, které by umožnilo zachytit obrazy a zvuky s takovou samozřejmostí, že by to vylučovalo další tázání. Technické požadavky a volby jsou ve velké míře zařízení – nabízejícím, že si vezme všechno na starost – zakrývány a v jeho systémech jsou integrovány dovednosti nutné k natáčení v různých situacích, které by mohly nastat. Z tohoto titulu si přístroj přisvojuje velkou část atributů „poučeného amatéra“ a zavádí pro svého uživatele pozici „profánního amatéra“ spoléhajícího na expertnost, jež mu není vlastní. Hlavní nabytou schopností amatéra-uživatele je jeho schopnost dobře si vybrat přístroj a právě na tento bod se zaměřují reklamní sdělení.

Figury filmaře nebo videofilmaře jsou nakonec používány jen okrajově, pouze pokud mohou amatérovi zalichotit a dopřát mu podíl na imaginární tvorbě a moci: moci dostat postavy do rámu, zachytit situace a oživit je. Ve škále produktů nabízených výrobcí jsou nicméně přítomny i sofistikovanější produkty umožňující skoro profesionální použití, které mají vyhovět tužbám úzkého segmentu konzumentů hotových zaplatit za domnělý přístup ke statutu poučeného amatéra a které mají především vytvořit prestižní valorizaci, jež by se odrazila na celé této škále.

* * *

Když se podíváme na rozvoj trhu s amatérským filmem a trhu s videokamerami v celé perspektivě, zarazí nás zjištění, do jaké míry jsou reklamní argumenty a klíčové faktory úspěchu konvergentní. Jde o to valorizovat techniku pro její výkon a zároveň ji nechat zmizet; nabídnout přístroj velké hodnoty, ale za dostupnou cenu; podtrhnout výjimečnou hodnotu a mířit přitom na rozvoj velkého spotřebního trhu. I použití zůstává kupodivu

30) Zařízení určená amatérům mají technické charakteristiky, které v mnoha ohledech umožňují obdržet kvalitativní výsledky blízké se výsledkům realizovaným s profesionálním zařízením. Minimální rozdíl v technickém výkonu proto také vede profesionály audiovizuální oblasti a dokonce i filmové profesionály k používání zařízení určených pro „širokou veřejnost“.

v zásadě stabilní, a to navzdory časové vzdálenosti i technickým rozdílům. Ekonomicky se hlavní změna týká rozvoje kupní síly domácností a vytvoření spotřebitelské technické normy založené v široké míře na domácím zařízení. Přestože se střední třída může vybavit elektronickými přístroji určenými pro širokou veřejnost, je míra vybavenosti videokamerou šestkrát menší než míra vybavenosti televizí a poměr času věnovaného oběma zařízením je ještě disproporčnější. Navzdory zrychlení rytmu technologického vývoje a snižování cen, vtaženého do víru spotřeby, zůstává videokamera nakonec produktem stojícím stranou, jehož rozšířenost je omezená. Zavedení videomatického řetězce a pravidelné zdokonalování nestačí k tomu, aby se z ní stalo široce rozšířené zařízení, ani k tomu, aby se z amatérského videa stala běžná praxe – potvrzuje se dominantní pozice logiky spektaklu a programů nabízených profesionály. Videokamera je jistě svůdná, je však neustále vystavena riziku, že upadne do statusu produktu-hračky. Její integrace, k níž dochází prostřednictvím digitalizace a v rámci konvergence k videomatickým řetězcům, svou povahou rozšiřuje možnosti jejího použití, jenže tato extenze se v praxi týká jen relativně úzkého kruhu poučených amatérů a profesionálů.

Amatér-uživatel vybavený technickým objektem, který má v malém objemu zabudovánu magickou moc nahrávat, je unesen jakýmsi fetišismem a zároveň umístěn do pozice diváka své vlastní produkce a své vlastní praxe. Diletantskému praktikovi kolébanému imaginárnem založeným na figurách osvětleného amatéra, jenž pěstuje umění pro zábavu a těší se výsadě tvorby, se nakonec jen těžko daří nekonfrontovat se s prázdnotou příslibů spojených s těmito figurami a přesáhnout status diváka-konzumenta.

V takovém systému je moc tvorby-inovace soustředěna ve výzkumných a vývojových laboratořích, v marketingových odděleních a u profesionálů vyrábějících audiovizuální pořady. Jiné tvůrčí formy byly umístěny na jakousi periferii: podstatnou část veřejného prostoru zaujímá expandující sféra spotřeby, zatímco alternativy jsou uzavřeny v několika mikrosvětích nebo omezeny na izolovanou sféru amatéra, který se lopotí, aby si udržel víru, že se mu podaří transcendovat předpisy konzumentských praktik a rituálů sériové produkce.

Přeložil Michal Pacvoň

Přeloženo z francouzského originálu:

Laurent Creton, *L'économie et les marchés de l'amateur*.

„Communications“ 1999, č. 68, s. 143 – 167.

Poznámka o autorovi:

Laurent Creton – nejvýznamnější francouzský odborník na ekonomii filmu a audiovizuálních médií, ředitel ústavu IRCAV (Institut de Recherche sur le Cinéma et l'Audiovisuel) na Universitě Paris III Sorbonne Nouvelle, v jehož rámci od konce devadesátých let vede výzkumnou skupinu „Groupe de Recherche en Économie du Cinéma et de l'Audiovisuel“ (GRÉCA). Zaměřuje se na studium ekonomického chování publika a trhů v oblasti kinematografie, televize a dalších odvětví mediálního průmyslu, na procesy a strategie inovace a na hospodářské dějiny filmu. K jeho hlavním publikacím patří: *Economie du cinéma. Perspectives stratégiques* (Nathan, Paris 1995, reed. 2001); *Cinéma et marché* (Armand Colin, Paris 1997); *Cinéma et (in)dépendance. Une économie politique* (Théorème, PSN, Paris 1998); *Le cinéma et l'argent* (Nathan, Paris 1999); *Le cinéma à l'épreuve du système télévisuel* (CNRS, Paris 2002); *L'économie du cinéma* (Nathan, Paris 2003).

Článek

HOLLYWOOD, RODINNÉ FILMY
A ZDRAVÝ ROZUM*Estetická měřítko jako kontrolní mechanismus*

Patricia R. Zimmermannová

*Ona: A kdopak v naší rodině zachází s kamerou
jako s hadicí na zalévání?
On: Prosím tě, neruš mě!¹⁾*

Tato manželská výměna názorů, jejíž účastníci zároveň tvoří tým amatérských filmařů, postihuje běžné motivy amatérského filmování zaměřeného obsahově na rodinná témata; najdeme ji v příručce pro adepty rodinného filmování, publikované někdy kolem roku 1950 firmou Kodak pod názvem *Jak točit dobré filmy* (*How to Make Good Movies*). Dialog zároveň naznačuje, jak si praxe amatérského filmování v padesátých letech 20. století nenápadně našla vlastní volné místo v pojetí nukleární rodiny, kde získala patřičný křestní list na jméno „rodinné filmy“, které označuje soukromou filmovou produkci na rodinná témata vytvářenou právě členy nukleární rodiny.

Už publicisté píšící v padesátých letech pro fotografické a rodinné magazíny vytýčili před amatérskou produkcí jakožto cílová kritéria zvládnutí techniky a otrockou závislost na narativní vizuální logice zosobňované Hollywoodem. Docházelo k přenosu hollywoodského stylu, nahlíženého coby přirozená a organická forma zdravého rozumu (*common sense*), do oblasti rodinného filmu, jenž tak měl být ochráněn před chaotičností. Stejně jako amatérští golfisté z rezidenčních předměstí, nacvičující drajvy a putty s cílem systematicky vylepšovat své handicapy, i rodinné filmování plynule směřovalo za iluzí, na jejímž konci stálo osvojení profesionality hollywoodského typu. Zprvu nedokonalé osvojování dílčích prvků filmařského řemesla a z něho plynoucí úplná kontrola nad výsledkem činnosti se postupně proměnilo v systematický trénink v podobě kurzů zaměřených na svědomité pěstování Hollywoodem vytvořené vizuální gramatiky a narativní logiky. Kritéria výběru témat, stylu, kontinuity, střihu, divácké odezvy homogenizovala v součinnosti s teoriemi filmové estetiky oblast amatérského filmu, a tím redukovala jeho kulturní rozmanitost. Normy platné pro řídicí činnosti, technické dovednosti a stupeň odborných znalostí ve filmovém průmyslu se staly prostředkem standardizace a manipulace soukromého života.

1) *How to Make Good Movies*. Eastman Kodak, Rochester (asi 1950), s. 28.

S postupujícím snižováním rozmanitosti a kreativity v oblasti pracovních sil a se stále výraznější organizovaností a fragmentací pracovišť docházelo podle Davida Reismana k tomu, že volnočasové aktivity začaly ztrácet svůj kreativní a emancipační potenciál a přicházely tak o svou úlohu prvku stmelujícího lidská společenství. Ve významné studii z roku 1950, nazvané *Volný čas a práce v postindustriální společnosti* (*Leisure and Work in Post-Industrial Society*), Reisman definuje oblast volného času jako prostor, v němž mohou pracující dávat volný průchod své jinak nevyužité tvůrčí energii. Reisman ovšem zároveň zcela bez obalu označil tuto vlastní definici za bezúčelnou – křehkou rovnováhu mezi prací a volným časem totiž permanentně narušuje požadavek na maximální výkonnost a faktor ubíjející nudy. Reismanovy závěry dokládají existenci třídního rozměru volného času: ti, kdo se nacházejí v rozhodujících pozicích profesionálních povolání, ve vedoucích funkcích, kdo dosáhli vyššího vzdělání, se zapojují do volnočasových činností s technickými prostředky aktivněji než lidé s nižším vzděláním nebo příslušníci dělnické třídy.²⁾ Demografické studie zabývající se rodinným filmováním tuto teorii potvrzují. Ono nové, třídně podmíněné pojetí volného času se projevilo i v amatérské filmové produkci. Tvorba rodinných filmů jakožto v podstatě privátní činnost soustředěná do domácího prostředí vyzdvihovala jako zásadní hodnotu vysoký stupeň dovednosti na úkor interakce v rámci společenství.

Takovéto přenášení hodnot platných pro pracoviště do hájemství osobního života kamuflovala ideologie tzv. familialismu. Familialismus popisuje přenos myšlenky integrované rodinné jednotky jakožto logické sociální struktury do jiných oblastí činnosti. Následně pak familialismus vymezuje způsoby, jimiž se jiné sociální, kulturní či estetické formace sdružují do vzorců rodinného typu. Konečně populární diskurs o rodinných filmech traktoval familialismus jako míšení profesionality s citovými a rodinnými pouty.

V daném kontextu se jedním z nejneodbytnějších témat amatérského filmování staly děti. S uzavíráním manželství v ranějším věku, zvyšováním porodnosti a snižováním počtu svobodných jedinců statisticky rostl počet nukleárních rodin. Jak rodina postupně ztrácela na produktivitu ve sféře průmyslové ekonomiky a docházelo k jejímu přetváření ve spotřební jednotku, tak se její úloha stále více soustřeďovala na „produkci“ (a reprodukci) dětí. To s sebou přineslo vznik jakési terciální ideologie – z rodiny a dětí se totiž staly účely samy pro sebe. 81 procent respondentů v jednom z průzkumů uvedlo jako hlavní pohnutku k přestěhování se na předměstí kvalitnější životní prostředí pro své děti.³⁾ Filmy pak zpodobňovaly děti coby vizuální hold familialismu. Článek Roye Pinneya v „Parents Magazine“ z roku 1956, *Vyprávěj příběh filmovou kamerou* (*Tell a Story with Your Movie Camera*), se k tomuto stanovisku hlásí následovně:

Zjistíte, že v každické činnosti dítěte od okamžiku, kdy poprvé otevře oči, do chvíle, kdy se mu víčka tíhou sklízí ke spánku, se skrývá hojnost látky pro filmové zpracování. [...] Máte tak spoustu materiálu pro zajímavou epizodu svého vyprávění.⁴⁾

2) David Reisman, *Leisure and Work in Post-Industrial Society*. In: Eric Larrabee – Rolf Meyerson (eds.), *Mass Leisure*. Free Press, Glencoe, Ill. 1958, s. 368 – 379.

3) Wendell Bell, *Social Choice, Life Styles, and Suburban Residence*. In: William M. Dobriner, *The Suburban Community*. G. P. Putnam's Sons, New York 1958, s. 234.

4) Roy Pinney, *Tell a Story with Your Movie Camera*. „Parents Magazine“ 1956 (září) s. 139.

Dalším dokladem kulturního dopadu familialismu byla diskuse o amatérském filmování, jež se rozpoutala nejen na stránkách časopisů určených amatérským filmařům, nýbrž i v časopisech rodinného typu, jako jsou „Better Homes and Gardens“, „House and Garden“ či „Parents Magazine“.

Mezinárodní marketingové studie firmy Bell and Howell potvrdily, že fotografování dětí pobízí rodiny k nákupu amatérské filmové výbavy; nejčastějšími tvůrci rodinných filmů byli spotřebitelé, kteří měli v době nákupu jedno či dvě děti.⁵⁾ Amatérská filmová produkce posílila patriarchální charakter nukleárních rodin. Podle zprávy vydané firmou v roce 1961 vyprodukoval otec dvakrát větší počet filmů než matka.⁶⁾

Časopisečtí publicisté přišli i s nápadem rodinných filmů z cest. Po druhé světové válce došlo k rozmachu turistického průmyslu, k němuž přispělo zkrácení pracovního týdne, placená dovolená, snadná dostupnost (pro bílé příslušníky střední třídy) úvěru na nákup automobilů a rozvoj soustavy dálnic, jež v podstatě vedl k likvidaci hromadné dopravy.⁷⁾ V roce 1956 představitelé automobilového průmyslu a silničních staveb lobovali v kongresu za přijetí federálního zákona schvalujícího výstavbu dálniční sítě propojující státy Unie v délce 66 000 km. Dostatek laciného benzínu podněcoval pokračující produkci velkých aut i podnikání dlouhých motoristických výletů.⁸⁾ Tyto ekonomické faktory přispěly ke zvýšení důrazu na amatérské filmy z cest jakožto dokumenty blahobytu té které rodiny. Dean MacCannell ve své knize *Turista – nová teorie třídy pěstující volný čas* (*The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*) zaznamenává honbu moderní společnosti za čím dál širším a bohatším rejstříkem zážitků. Pro tuto nadměrnou spotřebu různorodých poznatků příslušníky bělošských středních vrstev je příznačný právě turismus.⁹⁾ Rozmanitost zážitků a scénérií, kterou nabízelo cestování automobilem po USA, kompenzovala proces homogenizace předměstského života, k němuž docházelo cestou rigidní socializace a standardizace. Sloupek publikovaný v roce 1951 časopisem „American Photographer“ pod názvem *Na filmování potřebujete plán* (*You Need a Plan for Your Movies*) popisuje takový „plán“ výroby bezvadných filmů z cest:

Jednou z radostí každého výletu je přirozeně neočekávaný zážitek. Takové záběry nemůžete pominout, do plynulé filmové skladby je ovšem začleníte snáz, budou-li zapadat do obecné osnovy naplánované už předem.¹⁰⁾

Esther Cookeová z magazínu „Popular Photography“ také vyjádřila obavu, že kontinuitu a srozumitelnost rodinných filmů bude narušovat chaotičnost provozu na silnicích, a proto radila, aby se do předběžného průzkumu, plánování a přípravy děje pustily matky

5) Vnitropodnikový oběžník firmy Bell and Howell, *Information for Television Magazine*, 22. října 1954, s. 1, Bell and Howell Corporate Archive; „Investors Forum: WGN-TV“ s. 1 – 12.

6) „Investors Forum: WGN-TV“, str. 1 – 12.

7) Pojednání o dopravním průmyslu v 50. letech 20. stol. viz Marty J e z e r, *The Dark Ages: Life in the United States, 1945 – 1960*. South End, Boston 1982, s. 138 – 146.

8) M. J e z e r, c. d., s. 143 – 144. Viz též Kenneth T. J a c k s o n, *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*. Oxford University Press, Oxford 1985.

9) Dean M a c C a n n e l l, *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Schocken, New York 1976, s. 34.

10) Francis X. N o l a n, *You Need a Plan for Your Movies*. „American Photographer“ 1951 (srpen), s. 500.

rodin, které podle ní mají více volného času než přepracovaní otcové.¹¹⁾ Konkrétním příkladem této obsese kontinuitou v cestovních filmech je model režijního scénáře obsažený v publikaci Kodaku *Jak točit dobré filmy*.¹²⁾ V oddílu věnovaném prázdninovým filmům se tu tvrdí, že narativní vyváženost filmů z cest závisí na množství přípravné práce, na míře fantazie věnované promyšlení nastávající dovolené a na tom, zda budeme mít štěstí na krajinné zajímavosti a nečekané rodinné interakce během cesty samé. Narativní konstrukce a plánování tak znemožňovaly filmům z cest přesah za hranice pojetí volného času jakožto mocné protilátky na nudu pracovního procesu.

Doporučovaná kompozice scén rovněž prozrazovala existenci diskursivní rivality mezi požadavkem kontroly a práce s pohyblivou kamerou. Fotografické časopisy kladly rovnítko mezi nepříliš striktně řízené natáčení ruční kamerou a produkci „intimních“ filmů. Ostří tohoto antagonismu ale nakonec otupil rozptýl v hierarchii filmařských strategií. Publicisté začali přičítat amatérům stabilní kompozici, zatímco žasli nad pohyblivostí kamery v profesionálních filmech ve stylu cinéma vérité. Tak například články v „Popular Photography“ velebily stativy a odrazovaly od švenkování, detailů a velkých detailů.¹³⁾ Naturalismus a nevázané chování se staly prostředkem k manipulaci se spontánností, jelikož byly pokládány za výstižnější prostředky záznamu rodinných aktivit a emocí. Směrnice publikované v roce 1960 časopisem „Better Homes and Gardens“ v článku nazvaném *Režijní scénář pro vánoční rodinné filmy (Shooting Script for Christmas Time Home Movies)* specifikují postupy takového řízeného realismu následovně:

1. Dříve než zahájíte vlastní snímání příslušného výjevu, zaměřte na několik vteřin na filmovaný objekt rozsvícené reflektory.
2. Nevybízejte filmované osoby k pohledu do kamery. Budou vypadat přirozeněji, pokud jen prostě pokračují v tom, co dělaly před začátkem natáčení.
3. Dospělí se budou při natáčení chovat daleko nenuceněji při nějaké společné činnosti s dítětem.¹⁴⁾

Fotografické časopisy poskytovaly amatérům i rady v oblasti filmových triků. Mystifikující účinek zvláštních efektů v hollywoodském stylu se stal prostředkem oživení „spontánního“ záznamu a fascinoval diváky. Tyto aparáty kromě toho, že přispívaly k tvorbě trhu s filmařskými potřebami, byly i pobídkou pro zákazníky, aby si vyměnili stávající vybavení za dokonalejší techniku vybavenou mechanismy pro převíjení a dělení obrazu, difúzními a změkčujícími želatinovými filtry.¹⁵⁾ Spontánní filmování prostřednictvím statické kamery či zvláštních efektů každopádně snímáný objekt kontrolovalo, podřizovalo si ho a manipulovalo jím. Amatérské zvláštní efekty byly deformovaným odrazem profesionálního filmového řemesla dosahovaným imitací jeho technické kontroly nad snímáním.

11) Esther Cooke, *Travel Checklist: Make a Travelog*. „Popular Photography“ 1962 (červenec), s. 110.

12) *How to Make Good Movies*, s. 71 – 75.

13) Viz např. *25 Tips for Sharper Movies*. „Popular Photography“ 1961 (srpen), s. 86 – 87.

14) *Shooting Script for Christmas Time Home Movies*. „Better Homes and Gardens“ 1960 (prosinec), s. 26.

15) Arvil Ahlers, *Special Effects*. „Popular Photography“ 1962 (září), s. 88 – 89.

Ovšem s nástupem dokumentaristických postupů využívajících pohyblivé kamery došlo na konci padesátých let a začátkem let šedesátých k přesunu těžiště základního konfliktu na protiklad mezi stabilitou stativů a flexibilitou lehké aparatury. V intencích této nové provokativní estetiky podnikal objekt natáčení v součinnosti s pohybem kamery sondy do scénářem nepodchyceného „skutečného života“. Tento rozkladný styl se stal přímou výzvou pro estetiku amatérského filmování, která se tvořila bezmála 30 let; polemika posléze přesáhla rámec stránek časopisů věnovaných amatérské fotografii. Za účelem přeměny diváků z pasivních pozorovatelů v aktivní účastníky se mobilní kamera pouštěla do bezprostředního kontaktu se snímanými objekty. Kamera se tak metaforicky i vizuálně transformovala ve spontánního účastníka, přičemž se postupně zbavovala svého rušivého, objektivně technického chování, a to pomocí nápodoby lidských vlastností. Článek v magazínu „Photography“ z roku 1954 nazvaný *Nasvícení pro váš nový film z večírku* (*Ringlight Your Next Party Film*) vypovídá o povaze takového uvolněnějšího, participativního přístupu k filmování:

Držte kameru v ruce, což vám umožní rychlý volný pohyb. Přistupujte blíž a natáčejte detaily, pak opět ustupujte a snímejte celkové záběry.

Nepoutejte pozornost ke své osobě výzvami danému objektu, aby dělal to či ono. Pokud vám něco zajímavého unikne, zachovejte klid a natočte to při příští příležitosti.

Pamatujte, že jste tu proto, abyste zachytili v pohybu reálný život, a nejste režisérem nějaké filmové fikce.¹⁶⁾

Ačkoliv články propagující tento poměrně radikální styl nebyly v padesátých letech normou, obecně úloha kamery nezůstala nedotčená změnami. Kolem roku 1962 získala uvedená argumentace ve prospěch pohyblivé kamery na síle, a to v důsledku televizního vysílání nezávisle produkováných filmů ve stylu cinéma vérité. Stoupenci pohyblivé kamery radili amatérům, aby zacházeli s vlastním tělem jako s kamerovým vozíkem a aby točili zásadně s širokoúhlým objektivem. Článek v „Popular Photography“ z roku 1962 pod názvem *Osvobodte svou kameru* (*Liberate Your Camera*) pojímá kameru jako přídatek k filmařovu tělu: „Kameru chápu jako své „oko“. Jakmile se rozběhne, stává se kamera součástí mého já... Dokážu se jí dívat.“¹⁷⁾ Podle zastánců tohoto přístupu plynulost pohybu mobilní kamery zpochybnila narativní konvence, hledisko i diváckou pasivitu. Jak uvádí Ed Corley:

„Proč pohyb?“ Chcete-li se na svět dívat skrz okno v pravoúhlém rámu, pak je pasivní kamera v pořádku. Jestliže se vám však zachce provést své diváky tím oknem ven, pak se vaše kamera musí zapojit do života probíhajícího vně jejího pouzdra.¹⁸⁾

Aby mohl kameru osvobodit z područí stativu, musel ale amatérský filmař nejprve rozvinout narativní posloupnosti dané události. Kamera se pak měla prostřednictvím smyslové

16) Hugh Bell, *Ringlight Your Next Party Film*. „Photography“ 1954 (listopad), s. 105.

17) Ed Corley, *Liberate Your Camera*. „Popular Photography“ 1962 (duben), s. 100.

18) Tamtéž, s. 98.

simulace snažit o vytvoření duplikátu jejích emocionálních a fenomenologických rozměrů.

Autoři nesouhlasící s estetikou mobilní kamery ustavičně a tvrdošíjně prosazovali narativní kontinuitu jako princip odpovídající zdravému rozumu. Účastníci pomyslného dialogu v publikaci *Jak točit dobré filmy* se k požadavku kontinuity staví s téměř nábožnou horlivostí:

Ona: Tak na tuhle kapitolu jsem čekala.

On: Jasně! Mám dojem, že tahle úvaha o kontinuitě nás zahřeje na duši.¹⁹⁾

Tento důraz na kontinuitu v hollywoodském stylu ovládal a spoutával diskuse o estetice amatérského filmu; vytýčil své vlastní zásady a přitáhl uzdu flexibilitě a spontánnosti, jež jsou vlastní lehkému filmařskému vybavení. Článek v magazínu „Photography“ z roku 1953 nazvaný *Tři C pro filmaře* (*Three C's for Movie Makers*) agitoval perem publicisty Jamese Dobynse za narativní uspořádanost coby předposlední zastávku na cestě amatérského filmaře za svým cílem:

Film se snaží o vytvoření iluze skutečnosti. Věci, jež během dne pozorujeme v reálném životě, jsou vzájemně provázány konkrétními vztahy. [...]

Pokud bychom někomu měli popsat události daného dne, byl by takový výčet vyprávěním o tom, co jsme viděli a slyšeli a zaznamenali svými smysly.²⁰⁾

Fotografické časopisy zvěstovaly, že konvenční narativní pravidla hollywoodského typu – uvedení jednotlivých záběrů do vzájemného vztahu v chronologickém a tematickém pořádku – jsou zásadním předpokladem plné spokojenosti diváka. Tato halasná propagace narativního stylu mezi amatérskými filmaři infiltrovala oblast recepce; soukromé předvádění těchto rodinných filmů tak kopírovalo manýry i strukturu zavedené u komerčnějších filmových představení. Jakákoli forma průběžného komentáře z filmařových úst byla přestupkem proti posvátnému nároku diváků na soukromí – jejich kinematografický požitek spočíval v poklidném individuálním ponoru do logiky dané konvenční kontinuitou. Tyto ohleduplné metody eliminovaly tvůrce filmu – styl tak převládl nad obsahem. Takové formální konvence filmového vyprávění zplodily jakési filmové esperanto sestávající z univerzálních pravd dostupných i na nejnižší úrovni divácké chápavosti. Carlyle Trevelyan ve svém článku *Pojďme točit filmy* (*Let's Make Movies*) publikovaném roku 1952 v „American Photography“ konstatuje: „Jak je co nafilmováno je ještě důležitější, než co je filmováno.“²¹⁾ Text otištěný v „Parents Magazine“ z roku 1955 pod názvem *Lepší rodinné filmy* (*Better Home Movies*) zdůrazňuje, že „v našem pojetí je takový film, z něhož má potěšení toliko vaše rodina, pouze průměrný. Dobrý film dokáže pobavit i diváky, kteří neznají jeho aktéry.“²²⁾ Tato logika kontinuity, jež byla původně jen

19) *How to Make Good Movies*, s. 61.

20) James C. Dobyns, *Three C's for Movie Makers*. „Photography“ 1953 (srpen), s. 96.

21) Carlyle F. Trevelyan, *Let's Make Movies*. „American Photography“ 1952 (říjen), s. 42.

22) Cit. dle Roy Piny, *Better Home Movies*. „Parents Magazine“ 1955 (květen), s. 126. Další příklady tohoto důrazu na srozumitelnost pro diváky viz též Payton M. Stallings, *How to Make Your Movies*

technickým a vizuálním aspektem hollywoodského stylu, časem zbytněla natolik, až se stala takřka metafyzickým výrazem přirozenosti jakožto narativní gramatiky. Roy Creveling v roce 1953 napsal pro magazín „Photography“:

Technika filmování vlastně spočívá, vzdor svému vznešenému názvu a hollywoodskému rodokmenu, takřka jen v uplatňování *zdravého selského rozumu*. Ten pak může použít každý, jakmile si uvědomí, jak je důležitý pro to, aby se jeho filmy líbily druhým. (Zvýraznila P. Z.)²³⁾

Narativní řád se spojil se zdravým rozumem v zájmu zažehnání chaosu, zmatku a nesrozumitelnosti.

S vědomím, že narativní kontinuita je univerzální oporou organizace filmové formy, zaujaly časopisy specializované na amatérskou fotografii strategický postoj nahlízející stříhovou skladbu jakožto skalpel určený k chirurgické nápravě nahodilých a zmatečných amatérských záznamů a jejich přizpůsobení narativním normám. Střih se dal provádět za nepříznivého počasí doma pod střechou. Z marketingového hlediska střih proměnil rodinné filmování z předchozí povýtce sezónní letní aktivity v koníčka spíše sedavého typu, kterému je z větší části vyhrazený zimní čas. Pakliže střih oživil rodinné filmy tím, že jim dodal na soudržnosti, v druhém plánu bylo jeho cílem, jak konstatoval Carlyle Trevelyan v článku na stránkách „American Photography“ z roku 1952, dosáhnout „logického, plynulého, srozumitelného toku akcí a situací.“²⁴⁾ Časopisecké články detailně rozebíraly filmařské techniky – jako například titulkování či snímání osoby listující fotografickým albem –, které mohly být vytvořeny mezi čtyřmi stěnami a bez vazby na narativní posloupnost.²⁵⁾ Poté, co se v polovině padesátých let stal záznam zvuku pro amatérský trh cenově dostupným, pustili se někteří sloupkaři amatérských periodik do propagace zvukových stop jakožto dalšího obohacení narativní kontinuity. Rodina teď mohla své obrázky slovně komentovat, a dále tak posílit dojem celistvosti děje a vlastní kontroly nad jeho průběhem.²⁶⁾

Snad nejzvláštnější projev tohoto kultu filmového stříhové skladby představují podnikatelské aktivity Ralpa Eno. Jeho činnost podává dobrý příklad toho, jak stříhová složka posílila estetiku rodinných filmů. Eno, jenž byl prezidentem Metropolitan Motion Picture Club, provozoval stříhový servis zaměřený na rodinné filmy, jehož velice zevrubný popis najdeme na stránkách „American Mercury“ z roku 1956. Za úplatu tak Eno „proměňoval změř nesouvislých políček v soudržný a poutavý příběh z rodinného života“, přičemž dokonce rodinným filmařům chystajícím se na cestu nabízel konzultace, jak při

More Interesting. „American Photography“ 1951 (červen), s. 359 – 361, a Bob Clouse, *Jerry Lewis, Movie Maker: Hints to Fellow Amateurs.* „Photography“ 1953 (prosinec), s. 87, 164.

23) Roy Creveling, *How to Sustain Movie Interest.* „Photography“ 1953 (září), s. 115.

24) Carlyle F. Trevelyan, *Put in a Good Word: Editing and Titling.* „American Photography“ 1952 (leden), s. 51.

25) Viz např. Robert B. Rohberton – Arthur Goldman, *Edit Your Movies for Applause.* „American Photography“ 1952 (únor), s. 42 – 77.

26) Robert Newman, *When Your Film Needs Words.* „Popular Photography“ 1959 (září), s. 82 – 88.

natáčení docílit kontinuity.²⁷⁾ Enových služeb pochopitelně využívali zejména klienti z vyšších příjmových vrstev. Tyto směrnice týkající se střihu implantovaly do rodinných filmů narativní techniku hollywoodského typu.

Ideologie nukleární rodiny a hollywoodské kontinuity nicméně nevedly k úplnému zastínění potenciálu, jaký skýtala amatérská filmařská technika. V polovině padesátých let už televizní kameramani snímali zpravodajské šoty kamerami Bell and Howell Filmo 70DL, dostupnými amatérům stejně jako profesionálům. Díky přístupu do televize amatéři získali sice vzdálenou, nicméně jistou možnost a šanci stát se kvazi-profesionály. Amatéři odprodávající zpravodajské sekvence byli vyzýváni, aby napomáhali rozvoji lokálních televizních stanic a natáčeli pro ně významné události ze svého okolí. V článku publikovaném magazínem „Popular Photography“ v roce 1955, nazvaném *Zachyť své město pro TV* (*Cover Your Own Town for TV*), radí jeho autor Chester Burger:

[Televizní stanice] potřebují záběry z událostí, které nepokryli jejich vlastní kameramani. [...] A tady vstupujete do hry vy. Největší šanci natočit záběry, které se dají prodat, budete mít, jestliže se pustíte do filmování toho, co znáte nejlíp – svého nejbližšího okolí v okamžiku, kdy se tam něco děje, v raných fázích vývoje událostí, ještě než dospějí k vyvrcholení.²⁸⁾

Burger nabádá potenciální amatérské filmaře zpravodajských šotů, aby se vyvarovali švenkování. Režiséři zpravodajství by totiž takové filmy označili jako nepoužitelné a odmítli by je.²⁹⁾ Je téměř nemožné přesnými čísly doložit míru úspěšnosti prodeje amatérských zpravodajských filmů televizním stanicím. Ale články zabývající se strategickými postupy, které měly za cíl dosáhnout prodejnosti těchto filmů, jsou nesmírně signifikantní, neboť amatérům rozšiřovaly pole působnosti.

* * *

Standardizace a dostupnost výbavy pro amatérské filmování na 16mm formát přispěly ke vzniku jevu, jež historikové experimentální kinematografie označují jako druhou avantgardu, která se rozvíjela v poválečném období, od roku 1945 do roku 1954, a pokračovala v následném vývoji umělecké kinematografie až do konce 50. let. Rozvinutí diskuse o experimentálnější založené filmařské praxi zaměřené na amatérskou veřejnost představuje sice dílčí, nicméně důležitý průlom do převládajícího estetického diskursu o narativní stavbě a vede ke vzniku kulturního propojení mezi amatérskou oblastí a světem umění ve smyslu jakéhosi útočiště před kapitalismem.

Historikové této druhé vlny americké avantgardní kinematografie přičítají tvorbu takovýchto snímků od režisérů jako Maya Derenová, Marie Menkenová, Gregory Markopoulos, Kenneth Anger, James Broughton a John Whitney dostupnosti amatérských 16mm

27) Harry Kursh – Harold Mehling, *Your Life on Film: Ralph Eno, Amateur Editor*. „American Mercury“ 1956 (listopad), s. 69.

28) Chester Burger, *Cover Your Town for TV*. „Popular Photography“ 1955 (říjen), s. 68 – 69. Viz také John Gilligan, *Television Documentaries Use Amateur Footage*. „Popular Photography“ 1958 (leden), s. 120.

29) Ch. Burger, c. d.

kamer na spotřebitelském trhu, jež vedla k významnému snížení nákladů na výrobu filmů.³⁰⁾ Historik Robert Sklar uvádí, že nadbytek 16mm kamer na trhu po skončení druhé světové války zvýšil její dostupnost pro tyto režiséry.³¹⁾ V průběhu první vlny americké avantgardní kinematografie koncem dvacátých let pracovala většina režisérů s nákladnějším a méně pohodlným formátem 35mm. V padesátých letech už amatéři avantgardisté používali 16mm techniku. Ačkoliv trh nabízel širokou škálu kamer s kalibrovacími technickými prvky, obsadil významný podíl trhu méně nákladný 8mm formát. Celkový kontext poloprofesionálního filmařského trhu včetně faktu, že tito režiséři točili na 16mm formát i vzdělávací a průmyslové filmy, může přispět k pochopení příčin tvorby a distribuce experimentálních 16mm filmů. Rozmach 16mm vzdělávacích filmů a příliv 16mm projektorů do škol a univerzit napomáhal distribuci těchto filmů v studentském prostředí.

Populární fotografické magazíny a literární revue interpretovaly amatérům kinematografická díla těchto avantgardistů coby projevy umělecké svobody a tvůrčího ducha. Rodinné magazíny (např. „Better Homes and Gardens“, „House Beautiful“ či „Parents Magazine“) však takovéto vzpurné výpady proti hollywoodskému typu narativity nepublikovaly. Tyhle texty vycházely ve fotografických revue kladoucích důraz na technickou sofistikovanost a v literárních časopisech pěstujících uměleckou kritiku – tvořily diskursy, jež jako by se vynořily z devatenáctého století.

Zatímco publicisté zabývající se amatérským filmováním na stránkách spíše mainstreamových tiskovin radili rodinným filmařům, aby se nezabývali obsahovou stránkou a soustředili se na formální nápodobu, fotografičtí a literární publicisté tento přístup obrátili naruby. Agitovali ve prospěch obsahu na úkor kompoziční čistoty a formu oceňovali pro její vlastní výtvarnou plastičnost spíše než pro její narativní vlastnosti. Jejich volání nezůstalo mezi amatéry bez odezvy. Maya Derenová dokonce napsala článek pro ročenku *First Popular Photography Movie Making Annual*. Tvrdí v něm, že „pohyblivé tělo“ a „fantazií nadaná mysl“ jsou nejdůležitější součástí filmařské výbavy, důležitější než statická kamera na třínožce, mysl zkostnatělá uplatňováním pravidel kontinuity či různá technická vylepšení.³²⁾

Texty režisérky Mayi Derenové o amatérském filmu naznačují některé filozofické kontury amatérského filmu. Její texty představují ojedinělý případ obhajoby amatérského filmování, který se objevoval současně na stránkách populárních fotografických magazínů i v odborných publikacích určených experimentálním filmovým tvůrcům. V řadě

30) Důležitými sekundárními zdroji diskusních materiálů k této druhé vlně avantgardních filmů jsou následující práce: David Curtis, *Experimental Cinema*. Universe, New York 1971, s. 49 – 133; Malcolm Le Grice, *Abstract Film and Beyond*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1977, s. 74 – 85; Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*. Dutton, New York 1967, s. 83 – 103; P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943 – 1978*. Oxford University Press, New York 1974, s. 3 – 172, s popisem filmů Mayi Derenové, Jamese Broughtona, Stana Brakhage a Kennetha Angera vzniklých během 50. let; a dále Lauren Rabinovitz, *Points of Resistance: Women Power and Politics in the New York Avant-Garde Cinema, 1943 – 1971*. University of Illinois Press, Urbana 1991.

31) Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Vintage, New York 1976, s. 306 – 307.

32) Charles Reynolds, *Maya Deren*. „Popular Photography“ 1962 (únor), s. 83.

stručných článků a výzev publikovaných v průběhu patnácti let od poloviny čtyřicátých let do konce let padesátých se Derenová zasazovala o uznání výlučného postavení amatérských filmařů. Derenová na amatérském filmaři oceňovala jeho demokratičnost a jeho rušivý vliv na profesionalizaci filmového průmyslu, která závisí na dělbě práce, standardizaci a velkých kapitálových prostředcích pro výrobu.

P. Adams Sitney ve své práci *Vizionářský film: Americká avantgarda 1943 – 1978* (*Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943 – 1978*) označuje Derenovou za apo-
logetku a propagátorku avantgardy.³³⁾ Sitney konstatuje, že Derenová dává přednost realismu před rafinovaností, přičemž klade důraz na celistvost umělecké vize stojící proti vědecké fragmentaci a na odmítnutí veškerých kinematografických forem omezujících fantazii.³⁴⁾ David Curtis ve své práci *Experimental Cinema* uvádí, že monografie Derenové z roku 1946, *Anagram myšlenek o umělecké formě a filmu* (*An Anagram of Ideas on Art Form and Film*), se stala jedním z „nejkomplexnějších vyjádření z pera individuálního filmového umělce vypovídajících o stanovisku této skupiny jako celku“, pokud jde o období před vydáním textu *Metafory vidění* (*Metaphors of Vision*) Stana Brakhage v roce 1963.³⁵⁾ V rámci diskusí o kinematografii často dochází ke vzájemnému prolínání termínů *avantgardní* a *amatérský*, s tím, že *amatérský* konotuje tvůrčí svobodu.

V eseji nazvané *Plánování očima – poznámky k „individuálnímu“ a „průmyslovému“ filmu* (*Planning by Eye: Notes on „Individual“ and „Industrial“ Film*) Derenová předkládá myšlenku, že forma v pojetí komerční kinematografie nemá inovační potenciál, přičemž důvodem je rozdělení produkce do specializovaných profesí: „Prošli nesmírně pečlivým standardizačním procesem, a to jedině proto, aby byli schopni zabezpečit výrobu určitého typu produktu. Byli a jsou podrobováni pečlivým kontrolám a revizím, jež mají vyloučit riziko vzniku jakékoli odchylky.“³⁶⁾ Derenová varuje amatérské filmaře před imitováním komerčního filmového průmyslu, který vládne obrovskými finančními zdroji. Místo toho amatéry nabádá k maximálnímu využití svých minimálních prostředků cestou zkoumání různých možností, experimentování a riskování.³⁷⁾

Tuto opozici Derenová dále rozvinula v břitkém eseji nazvané *Amatéri versus profesionálové* (*Amateur versus Professional*). Svoboda, jíž dosahuje amatér, je podle Derenové jak umělecká, tak fyzická: umělecká svoboda plyne ze samofinancování, zatímco fyzické svobodě napomáhá mobilnost vybavy, nepřítomnost profesionálních herců a natáčení v terénu. Ovšem i náklady na pořízení cenově nenáročné amatérské vybavy pochopitelně mohly představovat luxus dostupný pouze spotřebitelům ze střední a vyšší střední třídy. Derenová postuluje definici amatérského filmu jakožto fenoménu zosobňujícího dvojici rozdílných ekonomických vztahů: za prvé, v rámci procesu vytěšňování individuální řemeslné práce z tržních vztahů je amatérské filmování periferní vůči sociální hierarchii vytvářené na základě specializace. Za druhé, jeho postavení soukromé marginalizované

33) P. Adams Sitney, c. d., s. 40.

34) Tamtéž, s. 40 – 46.

35) D. Curtis, c. d., s. 51.

36) Maya Deren, *Planning by Eye: Notes on „Individual“ and „Industrial“ Film*. „Film Culture“ 1965, č. 39 (zima), s. 35.

37) Tamtéž, s. 35, 37.

aktivitu uchováva při životě mytizované demokratické ideály rizika, svobody, participace, individuálně smysluplné práce – tedy pojmy, jež se už v racionálněji založených pracovních kontextech jeví jako neúčelné.³⁸⁾

Od konce čtyřicátých let 20. století do konce let padesátých publikovaly literární a umělecké časopisy typu „Saturday Review“, „Magazine of Art“ či „Theatre Arts“ dva druhy článků o experimentálních filmech: jednak nadšené recenze konvenčnějších filmů o umělcích a baletu koncipované pro domácí spotřebu, jednak úderné eseje o abstraktním filmu coby nové a vysoce životaschopné umělecké formě. Obecně vzato tyto časopisy pěstovaly kladný přístup středních vrstev k projevům vysokého umění na poli literatury, malířství a divadla. Přitom s nostalgií a naivně ztotožňovaly nekomerčnost s uměním. Takovéto časopisecké články traktovaly 16mm formát dvěma odlišnými způsoby. Jednak zkoumaly možnosti distribuce filmů o umění pro domácí spotřebu. Tento diskurs artikuloval názor, že umělecké filmy jsou druhem osvěty spotřebitelů a že působí podobně jako rané ochotnické divadelnictví, které zprostředkovávalo klasické divadelní hry dělnické třídě a dětským divákům. Za druhé pak stavěly tvůrce experimentálních filmů na pomyslnou špici nekomerčního postoje, neboť podle nich využívají umění k rozšíření hranic filmové reprezentace. Tento diskurs o experimentálním umění rekapituloval rozdíly mezi umělci-amatéry a pouhými koníčky (hobbyists), a konstituoval pojetí umění jakožto hájemství amatérismu.

Takovéto recenze uměleckých filmů určených domácím spotřebitelům vycházely na stránkách „Theater Arts, Saturday Review“, „Magazine of Art“ a „Nation“. Obecně fungovaly jako spotřebitelské průvodce oblastí povznášejících filmů pojednávajících nejrozmanitější témata od renesančního malířství přes tvorbu Jacksona Pollocka po balet. Většina z těchto článků propagovala vhodnost takových tematicky zaměřených snímků pro domácí projekci. Vypichovaly při tom jednotlivé výjimečně „umělecké“ filmy, jež byly schopny konzumenta vzdělávat v tradičních uměleckých disciplínách, malířství, hudbě či tanci.³⁹⁾ Jakkoli se tyto vzdělávací filmy zaměřené na vysoké umění nepouštěly co do stylu vizuálního ztvárnění do žádných novátorských pokusů, zavedly nicméně určitý tón diskuse, která dokázala citelně zvýšit divákovu kulturní vnímavost.

Jiná skupina článků o experimentálních či abstraktních filmech se soustředila spíše na materiální aspekty daného média než na narativní stavbu. Víceero textů se například zabývalo dílem Johna a Jamese Whitneyových, tříhodinovým pásmem filmů o abstraktním umění promítaným v roce 1952 v Muzeu moderního umění (Museum of Modern Art) či animovanými filmy Normana McLarena. Pozornost jejich autorů se přitom upírala na to, jak tyto formální experimenty obohacují kinematografickou praxi jako celek,

38) Maya Deren, *Amateur versus Professional*. „Film Culture“ 1965, č. 39 (zima), s. 45 – 46.

39) Příklady takových recenzí najdeme v Barbara Krasne, *Sound Tracks to Art Appreciation*. „Independent Woman“ 1948 (červen), s. 176 – 178; M. A. Guitar, *Facts on Film*. „Nation“ 26. srpna 1950, s. 194; *Film Forum*. „Saturday Review“ 23. září 1950, s. 28; Cecile Starr, *Film Forum*. „Saturday Review of Literature“ 24. únor 1951, s. 37; Cecile Starr, *Film Forum: 16mm Sound Films*. „Saturday Review“ 28. června 1952; A. Rosenheimer, *Small Screen: 16mm Distribution in Non-theatrical Field*. „Theatre Arts“ 1947 (září), s. 7. Časopis *Magazine of Art* publikoval recenze uměleckých filmů v letech 1949 – 1953.

od amatérské oblasti až po Hollywood.⁴⁰⁾ Arthur Knight v eseji *Sebevýjádření (Self-Expression)*, publikované v roce 1950 týdeníkem „Saturday Review of Literature“, hodnotí tvorbu experimentálních filmových režisérů činných na západním a východním pobřeží USA, představitelů subjektivního stylu. Uvádí rozdíly mezi jejich přístupem a byrokratičtější hollywoodskou produkcí: „Každý z těchto filmů je bezesbytku osobní výpovědí umělce, který ho vytvořil.“⁴¹⁾ Knight radí divákům, kteří mají vlastní vybavení, aby tvořili experimentální filmy. Soudí však, že tyto zvláštní výtvarné formy dokážou zvládnout jen nemnoho talentovaných amatérů, kteří se tak připojí ke společenství opravdových tvůrců uměleckých filmů. Naznačuje, že amatéři by si ve vlastním zájmu měli takové filmy půjčovat k intenzivnímu studiu na domácích 16mm projektorech.⁴²⁾ Knightova pozorování odrážejí tradiční postoje formulované původně v éře tzv. piktorialistické fotografie, jejíž protagonisté rozlišovali mezi umělecky citlivými amatéry a lehkomyšlnějšími koníčkáři. Podobné rozlišování mezi umělci a amatéry lze najít i v článku o animaci od Cecile Starrové v „Saturday Review“ z roku 1962. Autorka tu přezíravě poznamenává, že studenti a jednotliví experimentátoři často kopírují postupy experimentálnější zaměřených animátorů.⁴³⁾ Navzdory snobismu a elitářství, jimiž jsou tyto články prosyceny, přece jen představují reálnou alternativu i kontrapunkt k zásadám hollywoodského narativního stylu.

Autor nekrologu Mayi Derenové otištěného roku 1962 v „Popular Photography“ implicitně uznává latentní schopnost amatérské filmové tvorby stát se opozicí vůči profesionálním kinematografickým normám, ba dokonce přispět ke svržení jejich nadvlády. Přes jistou kritickou výhradu směrem k amatérismu je tento text chválou individuality filmového tvůrce, vyjádřené jak v intencích vlastního osobitého pohledu, tak ve smyslu jeho plné kontroly nad procesem tvorby filmového díla. V této interpretaci avantgardní estetiky je individuální kontrola nad všemi fázemi procesu filmové tvorby, která se uplatňuje v oblasti amatérské kinematografie, hrází odporu proti odlidšťujícímu účinku masové produkce a byrokratickému pořádku zosobněnému hollywoodským filmovým průmyslem. Posmrtný hold dílu Mayi Derenové na stránkách „Popular Photography“ postuluje její amatérství a osobitost jejího projevu jako nejvyšší cíle stojící před amatérskými tvůrci. Estetické cítění Derenové se diametrálně lišilo od zásad prosazovaných v oblasti natáčení rodinných filmů rodinnými magazíny, které naopak naváděním ke kvazi-profesionálním přístupům šířily familialismus:

40) Podrobnější rozbor k Johnu a Jamesi Whitneyovým viz E. Willis, *Abstract Film Explorations*. „Theatre Arts“ 1947 (únor), s. 52 – 53; popis filmů promítaných v rámci Museum of Modern Art Program of Abstract Film je k dispozici v Cecile Starr, *Dots and Dashes, Circles and Splashes*. „Saturday Review“ 8. března 1952, s. 64, 78 – 79; popis filmů Normana McLarena najdeme v *Movies without a Camera, Music without Instruments*. „Theatre Arts“ 1952 (říjen), s. 16 – 17; a esej z pera experimentálního režiséra Hanse Richtera s argumentací ve prospěch chápání filmu jako výtvarného umění je obsažen v *Easel, Scroll, Film*. „Magazine of Art“ 1952 (únor), s. 78 – 86. Satirický pohled na nízkorozpočtové celovečerní umělecké filmy podává Paddy Chayesky, *Art Films: Dedicated Insanity*. „Saturday Review“ 21. prosince 1957, s. 16 – 17.

41) Arthur Knight, *Self-Expression*. „Saturday Review of Literature“ 27. května 1950, s. 38.

42) Tamtéž, s. 40.

43) Cecile Starr, *Animation: Abstract and Concrete*. „Saturday Review“ 13. prosince 1952, s. 46 – 48.

Zosobňovala amatérství v nejlepším slova smyslu. [...] Její filmy nevznikaly ze zdrojů, jakými disponuje profesionální studio, tvořila je s pomocí jednoduché výbavy, s náklady srovnatelnými s výdaji mnoha běžných amatérských produkcí. Jejich výrobu nezajišťoval vysoce kvalifikovaný štáb, nýbrž Maya osobně, v úloze scenáristky, režisérky, kameramana a střihače. V tom také spočívala jejich síla, byly totiž svrchovaně osobními projevy umělkyně odhodlané vyjadřovat velmi jasné myšlenky.⁴⁴⁾

Na amatérismus tak bylo možné pohlížet jinak než jako na jakousi přítěž, po přehodnocení se dal chápat jako přínos a zdroj inspirace pro filmového tvůrce. Proti vysokorozpočtovým produkcím s příslušně vysokými vstupními bariérami postavil nízkonákladové filmy. Za vysokou odbornost dosadil imaginaci. Profesionální výbavu nahradil jednoduchými kamerami. Konečně, zrušil dělbu práce, k čemuž dospěl totálním zapojením jednotlivce do procesu filmové tvorby.

Tyto diskuse o avantgardě na stránkách tisku – bez ohledu na to, že evidentně představují až terciální diskurs – zaprvé demonstrovaly, jak k amatérům pronikaly jiné formy filmové tvorby. Za druhé pak tento diskurs o filmovém umění reprodukuje dlouhodobé trendy působící v kulturní oblasti, podle nichž tvoří amatérismus jakési útočiště před komercionalismem a bezpečný přístav pro ryzí umění nepotřísněné tržními vztahy. Krom toho tento diskurs také přitakává dřívějším tendencím k ustanovení kastovního systému rozlišujícího mezi umělci-amatéry a koníčkáři. Za třetí, na ideologické rovině, diskurs o uměleckých a avantgardních filmech naznačuje zrod prozatím zárodečného alternativního pojetí amatérismu jako sféry svobody. Bez ohledu na tyto utopické a sporadické zlomy ovšem byla určující hnací silou sociálních vztahů v oblasti amatérského filmu ideologie familialismu.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Patricia R. Zimmermann, *Hollywood, Home Movies, and Common Sense: Aesthetic Control*.

In: P. R. Zimmermann, *Reel Families: a Social History of Amateur Film*.

Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1995, s. 121 – 132.

44) Ch. Reynolds, c. d., s. 83.

Poznámka o autorce:

Patricia R. Zimmermannová – profesorka na Ústavu filmu a fotografie, Ithaca College, Ithaca, stát New York. Doktorát v oboru „communication arts“ získala na Wisconsinské univerzitě. Zabývá se mj. socio-kulturními dějinami amatérského filmu, dějinami dokumentárního a experimentálního filmu, uměním videa a digitálních médií, filmovou historiografií, sociální a politickou teorií médií, politickou ekonomii filmu a digitálních médií. Působí také jako kurátorka přehlídek dokumentárního filmu a výstav mediálního umění. K jejím hlavním publikačním projektům patří: *Reel Families: A Social History of Amateur Film* (Indiana University Press, Bloomington 1995); *States of Emergency: Documentaries, Wars, Democracies* (University of Minnesota Press, Minneapolis 2000); *Mining the Home Movie: Excavations into Historical and Cultural Memories* (ed. P. Z. a Karen Ishizuka. University of California Press, Berkeley, v tisku); *Digital Memories: Cinemas, Visualities, Histories* (Temple University Press, v přípravě).

Příloha

Historiografické axiomy rodinných filmů

Patricia R. Zimmermannová – Karen I. Ishizuka

Patricia R. Zimmermannová laskavě poskytla redakci „Illuminace“ svůj manifest, který v kondenzované formě a úderným způsobem prezentuje základní body jejího teoretického přístupu k rodinnému filmu. Autorka text dosud četla u příležitosti různých veřejných vystoupení a při konzultacích s filmovými archivy. Manifest během jednoho roku vyjde v chystané mezinárodní antologii textů o rodinném filmu (P. R. Z i m m e r m a n n – K a r e n I. I s h i z u k a /eds./, *Mining the Home Movie: Excavations into Histories and Memories*. University of California Press, Berkeley 2005).

* * *

1. Hollywoodské filmy jsou rodinnými filmy globálního kapitálu.
2. Rodinné filmy nabízejí prostor k exorcismu světové krize veřejné paměti.
Jsou hnací silou návratu k realitě, referentu, tělu.
3. Rodinné filmy prezentují fakta, jež jsou fikcemi, a fikce, jež jsou fakty.
4. Rodinné filmy nejsou empirickým svědectvím. Namísto toho obrazově ztvárňují psychické stopy, poruchy, snové krajiny, fantazmata, kolidující výrazové rejstříky a hraniční plochy.
5. Rodinné filmy nejsou ani obrazy, ani reprezentacemi. Zprostředkovávají fragmentární, neúplné symptomy rozpadu psýchy a rozpadu textu.
Vedou dialog s dějinnými traumaty, která se do nich vepisují.
6. Rodinné filmy tvoří mikrohistorie průsečíků mezi lokálními, regionálními, celonárodními a globálními pohyby a toky. Vyprávějí o národě či státu odlišným způsobem a s ohledem na odlišnost(i).
7. Rodinné filmy překračují meze lineárního a kauzálního historického výkladu.
Vynucují si průběžné budování archivu hraničních ploch a tvorbu koláže otevřené do budoucnosti. Žádají si multilinearitu a víceprostorovost.
8. Práce s rodinnými filmy spočívá v archeologickém hloubení (*excavation*) s cílem vydobýt vizuální artefakty z každodennosti v její plné specifičnosti. Tyto nesourodé a neúplné objekty vyžadují teoretické přehodnocení dějin kinematografie podle výrazněji mnohohlasého a kontrapunktického modelu.

9. Rodinné filmy jsou skrytým biografem veřejné paměti a dějinných traumat, vizuálními artefakty, jež vymezují konstanty statusu daného objektu. Veřejná paměť pak je ta, jež přechází ze sféry osobního do sféry kolektivního vědomí. Promlouvá z oblastí za sférou individuálního já, ve společném poznání s ostatními, v dialektickém postavení mezi minulostí a budoucností.
10. Rodinné filmy vyžadují přechod od času k prostorovým dimenzím. Zapojují do hry proces historiografického mapování neúplných a fragmentárních archivů imaginární minulosti.
11. Rodinné filmy jsou psychické vektory, neukončené texty a historie překypující dynamickými protiklady.
12. Rodinné filmy nejsou fixní objekty. Jsou kondenzacemi, představami, snovými krajinami, jež v interakci s jinými prostorovými formacemi projevují svou tekutost a proměnlivost.
13. Rodinné filmy promlouvají prostřednictvím svých mezer, trhlin, zámlk, prázdných míst, elizí.
14. K pochopení označujícího systému rodinných filmů a jejich historiografického významu je nutné postoupit od kauzality a linearit k multilinearitě, kontiguitě a polyfonii.
15. Všechny rodinné a amatérské filmy jsou akty smrti, ztráty, traumatu, rozkladu a zármutku. Jejich duchové na nás volají, abychom z nich učinili reálné bytosti, abychom je uchovali v paměti a nezapomněli jejich jména.

Přeložil Ivan Vomáčka

Přeloženo z anglického originálu:

Patricia R. Zimmermann – Karen I. Ishizuka, *Historiographic Axioms of Home Movies*
(nepublikovaný text).

Články

PERFORMANCE V RODINNÉM FILMU

Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi

Alexandra Schneiderová

Právě před dvaceti lety zahrnuje FIAF, Mezinárodní sdružení filmových archivů, do katalogu těch kategorií filmu, které jsou hodny sbírání, „osobní film“ („*film personnel*“).¹⁾ Pod toto široké označení nespádají pouze umělecká díla, jako jsou třeba filmové deníky nebo autoportréty; FIAF k osobním filmům řadí i tzv. domácí snímky (*home movies*) nebo rodinné filmy, jak jsou zpravidla nazývány ve francouzské a německé jazykové oblasti (*films de famille*, *Familienfilme*). Přes oficiální zahrnutí do zmíněného katalogu však sbírání a konzervace rodinných filmů představuje nadále spíše výjimku než pravidlo, přičemž zodpovědnost nelze připisovat pouze nedostatečným finančním zdrojům. Především regionální archivy a televizní stanice, ale také dokumentaristé sice začali v posledních letech tento materiál stále více objevovat a zpracovávat, avšak rodinný film s sebou přináší – stejně jako četné další tzv. užitkové filmy – různé metodické a teoretické problémy, ať už jde o archivní práci nebo o filmologický výzkum.²⁾

- 1) André Huet, *Approche de l'univers inédits*. In: Association Européenne Inédits (ed.), *Jubilee Book. Essays on Amateur Film. Rencontres autour des inédits*. AEI, Bruxelles 1997, s. 11 – 30, zvl. s. 27.
- 2) Přehled stavu zkoumání a situace v archivech, pokud jde o rodinný a amatérský film, lze nalézt in Roger Odin (ed.), *Le film de famille: usage privé, usage public*. Méridiens Klincksieck, Paris 1995; týž (ed.); *Le cinéma en amateur*. „Communications“, č. 68, 1999, a dále v tematickém bloku časopisu *Film History* o amatérském filmu (15, 2003, č. 2). Pro evropský kontext má centrální význam „Association européenne des inédits“, sdružení institucí i jednotlivců, filmových archivů, televizních stanic, filmařů a vědců, založené v roce 1991 v Belgii. Srov. k tomu Association Européenne Inédits (ed.), d. cit. v pozn. 1. V německé veřejnoprávní televizi sestavil už v roce 1978 programovou řadu z amatérských filmů Michael Kuball: srov. Michael Kuball, *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1980. K rodinnému filmu a domácímu videu srov. dále Patricia R. Zimmerman, *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indiana University Press, Bloomington, IN 1995; Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 1998; Martina Roepke, *Lichtspiele im Wohnzimmer*. „Cinema“, č. 44, 1999, s. 22 – 35; táž, *Feiern im Ausnahmezustand. Ein privater Film aus dem Luftschutzkeller*. „Montage/AV“, 10, 2001, č. 1, s. 59 – 66; James M. Moran, *There's No Place Like Home Video*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2002.

Následující úvahy, jež vycházejí ze studie o mediální praxi rodinného filmu ve třicátých letech ve Švýcarsku, předkládají k diskusi vybraný okruh problémů – nefikční performance – a činí z ní východisko k přemýšlení o otázkách, které překračují úzkou sféru rodinného filmu a mohly by být podnětné rovněž pro jiné mediální formáty.³⁾ Zatímco recepce rodinných filmů byla jak ve filmologii, tak i v sociálních vědách opakovaně objektem zkoumání, vzniku filmů, společnému „filmování“ v rodině, byla zatím věnována spíše malá pozornost. Nefikční performance, která je pro rodinný film charakteristická (inscenované rodinné filmy s fikčními postavami necháváme stranou), také pro filmologický výzkum dosud v zásadě představuje nové pole. Zcela v tomto smyslu se přítomný příspěvek snaží na základě aspektu performance postihnout centrální význam, který má pro rodinný film proces vzniku.

Rodinný film jako mediální praxe

V dalším výkladu se rodinný film chápe jako podžánr amatérského či neprofesionálního filmu, jež je možno definovat jistým souborem rysů skládajícím se z určitého druhu produkční činnosti, určitého druhu textů a určité recepční činnosti. Odlišuje se od tzv. klubového filmu organizovaných amatérů (kteří se své činnosti věnují v rámci spolkové aktivity) tím, že vzniká v privátní sféře (většinou v rámci rodiny) a je také ve (stejném) privátním kruhu recipován. Rodinné filmy jsou tedy užitkové filmy, které jsou vytvářeny a sledovány ve vysoce specifických kontextech; je to mediální praxe, která se v zásadě uskutečňuje s vyloučením veřejnosti. Rodinné filmy jsou součástí filmové či audiovizuální praxe: Umisťují se spíše než vedle fikčního a nefikčního filmu mezi tyto póly, a představují tak výzvu pro tradiční estetické představy, které jsou spojovány s daným médiem. Fascinují svou každodenností, intimností a neveřejností. Bez ohledu na produkčně technické aspekty se ve stále se opakujících stylistických figurách projevuje poloprofessionalita a neprofessionalita; proto jsou privátní filmy z perspektivy profesionální produkce často pokládány za „špatně udělané“ pokusy. Nicméně ve vztahu ke svému specifickému publiku fungují. Jsou srozumitelné, mohou být zdrojem zábavy a zakládat smysl: u autorů filmů, diváků i u natáčených osob. Při tomto pohledu jsou rodinné filmy kulturou v koncepci Maxe Webera, neboť „kultura“ je konečný výsek ze smysluprosté nekonečnosti světového dění, obdařený smyslem a významem z lidského hlediska.“⁴⁾ Na příkladu performance by mělo být v následujících pasážích ukázáno, že rodinný film neslouží jen k reprezentaci rodiny a k potvrzení její soudržnosti prostřednictvím reprezentace. V jistém smyslu – a to je naše teze – rodina z rodinného filmu vlastně teprve vzniká. Film produkuje rodinu jako mediální konstrukt, jako atrakci, kterou lze konzumovat v rodinném kruhu, a filmová praxe tvoří důležitý rituál každodenního rodinného života.

3) Zmíněná studie (*Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis*) vyjde koncem roku 2004 v Schüren Verlag v Marburgu.

4) Max Weber, „Objektivita“ sociálněvědního a sociálněpolitického poznání. In: T ý ž, *Metodologie, sociologie a politika*. Ed. Miloš Havelka. Oikuméné, Praha 1998, s. 7 – 63, cit. s. 35; přel. Miloš Havelka (*Die „Objektivität“ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis*, 1904).

Zde předložená analýza rodinných filmů z hlediska jejich performativních aspektů neslouží hermeneutickému cíli, spočívajícímu v rekonstrukci původního smyslu těchto filmů; spíše jde o to, ukázat horizont smyslu a významové potenciály žánru, jejichž relevance překračuje jednotlivý filmový text. Přitom jsou podrobeny zkoušce také možnosti a meze analytické četby filmu, jež se snaží z děl rekonstruovat praxi, která má primárně sociální povahu a až ve druhé řadě povahu filmovou. Zároveň vzniká problém v tom, že filmově analytický přístup k rodinným filmům komplikuje především jejich fragmentární ráz. Na rozdíl od profesionálního filmu, ale také od filmu klubového, rodinným filmům zpravidla chybí jasně definovaný začátek a konec je většinou podmíněn vyčerpáním filmového materiálu.⁵⁾ Ale jako ještě závažnější než slabě vyvinutý charakter díla se ukazuje neúplnost, pokud jde o dochování. Mnoho rodinných filmů se dochovalo v anonymní podobě; o kontextu jejich vzniku víme málo nebo vůbec nic, především nám ale chybějí rozhovory a komentáře, které projekci němých filmů doprovázely. Rodinné filmy tak jsou v silném smyslu vždy neúplně dochovanými texty. Uvedené problémy ovšem představují výzvu i pro archivaci a konzervaci takovýchto filmů; stále znovu je nutno rozhodovat, co je vůbec třeba zachránit před časově podmíněným rozpadem. Navíc rodinné filmy obsahují – alespoň na první pohled – stále znovu tytéž scény, jež se opakují více či méně nezávisle na době a místě vzniku filmů. Jsou-li tedy privátní filmové dokumenty při první prohlídce opatřeny nálepkou „nezajímavé rodinné scény“, hrozí, že je postihne podobný osud jako ranou, především nefikční kinematografii. Následující výklady snad mohou přispět k vytvoření nového pohledu na tyto zdánlivě triviální obrazy.

Performance v rodinném filmu

Na základě technických daností bylo ve třicátých letech při natáčení rodinných filmů v zásadě nutno rezignovat na zvuk. V době, kdy do kin již vstoupil zvukový film, omezovala se performance v privátním filmu nadále v podstatě na tělo a jeho výrazové chování. V následujících pasážích pojednám o (tělesné) performanci rozličných aktérů, kteří se před kamerou i za ní podílejí na filmování: tedy o performanci osoby s kamerou (*Kameraperson*), jež film natáčí, případně jej stříhá a později jej také předvádí v rodinném kruhu, stejně jako o performanci účinkujících, kteří jednají před kamerou, někdy realizují interakci s osobou s kamerou a později spolu s ní také tvoří publikum.

Na rozdíl od dokumentárního filmu se zde shodují produkční společenství, předmět filmu a publikum; rodinný film tedy představuje kulturní praxi, která se od produkce přes postprodukcí až k recepci uskutečňuje ve stále stejné struktuře vztahů mezi jednajícími osobami. V této struktuře zaujímá osoba s kamerou privilegovanou pozici. Jak uvidíme, tvoří oba tyto rysy – jednotná struktura vztahů a privilegovaná pozice osoby s kamerou – při vymezení performanční specifiky rodinného filmu důležité faktory.

5) K začátkům v rodinném filmu srov. Alexandra Schneider, *Arriva la zia Erica. Beginnings in Home Movies of the Thirties*. In: Veronica Innocenti – Valentina Re (eds.), *Limina / Le soglie del film, Film's Thresholds*. Forum, Udine 2004, s. 241 – 246.

Teoretici performance většinou bez ohledu na to, zda pojednávají o každodenní prezentaci nebo o fikčním hraní rolí, vycházejí z předpokladu, že prezentace nemůže existovat bez „představy“. ⁶⁾ Ten, kdo přihlíží, vždy porovnává chování účinkujících s představou o tom, jak by dané chování mělo vypadat – ať jde o model komunikace, ideál chování nebo scénář. Z tohoto důvodu zahrnuje podle Carlsona každá performance dvojí vědomí, přes něž je jednání mentálně porovnáváno s potenciálním modelem tohoto jednání. V normálním případě realizuje toto porovnání vně stojící pozorovatel. Jak ukázal už Erving Goffman, ⁷⁾ symbolický výraz chování se proto vždy dělí na prezentaci a její vnímání. Tato podvojnost tvoří předpoklad k tomu, že jsme v sociálních situacích vůbec schopni interpretovat chování našeho protějšku. Osoby, které jsou ve vzájemné interakci, podávají svou prezentací obraz sebe sama, přičemž se zároveň neustále zabývají tím, že dešifrují prezentace ostatních. ⁸⁾

Stejně jako ve všech mediálních situacích, v nichž někdo hraje i sebe sama, přistupuje k tomu v rodinném filmu ještě další rovina. Pro ilustraci uvádíme příklad televizního interview: Interviewující a jeho partner spolu hovoří. Kamera (resp. dispozitiv záznamu) pozoruje rozhovor a zaujímá v určitém smyslu tu pozici, které v Carlsonově modelu dvojího vědomí odpovídá individuální sebepozorování partnerů rozhovoru. Současně otevírá pozice kamery interakci směrem k třetí instanci. Prezentace lidí, kteří jsou ve vzájemné interakci, se netýká už jen příslušného protějšku, nýbrž také – a v první řadě – někoho třetího, neintervenujícího pozorovatele. Jak víme, televizním interview zpravidla předcházejí přípravné rozhovory. Nicméně většinou se před kamerou partneři rozhovoru chovají tak, jako by se jejich dialog vyvíjel spontánně. V tomto spojení interviewujícího a interviewovaného, v navzájem sdíleném vědomí, že hrají pro někoho třetího, spočívá druhé zdvojení performance v mediální situaci.

V rodinném filmu získává toto druhé zdvojení performance, jež vzniká díky mediálnímu rámování, zvláštní profil. Prezentační chování se zde vždy uskutečňuje uvnitř jednotné struktury relací, která je základem pro veškerou praxi privátního filmu. Účinkující a publikum jsou tak v podstatě identičtí. Dále je interakce s kamerou či jednání pro kameru vždy také interakcí s osobou s kamerou, která se sama umísťuje uvnitř dané struktury relací. Konečně k tomu přistupuje zdvojení samotného mediálního rámování. Nejde jen o to, že kamera zaznamenává chování; její přítomnost současně způsobuje, že členové rodiny nejen jsou rodinou pro kameru či tuto rodinu hrají, nýbrž také „dělají film“, tedy obrazejí se na kameru jakožto na filmovou kameru.

Performance v rodinném filmu se tak z tohoto pohledu uskutečňuje na třech rovinách. Vlastně má být hlavní věcí zůstat „sám sebou“ a nic nepředstírat. Nevyhnutelně se ale i tam, kde má člověk být „sám sebou“, hraje; sociální role se dramatizují a vyhrocují. Konečně vytváří dodatečné mediální rámování „děláme film“ prostor pro čirou hru.

6) Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*. Routledge, London 1996.

7) Erving Goffman, *Všichni hrajeme divadlo. Sebe prezentace v každodenním životě*. Nakladatelství Stvdia Ypsilon, Praha 1999; přel. Milada McGrathová (*The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday, Garden City, NY 1959).

8) Eggo Müller, *Paarungsspiele. Beziehungssows in der Wirklichkeit des neuen Fernsehens*. Edition Sigma, Berlin 1999.

Jako aktér si je tedy člověk vědom nejen své vlastní performance. Sdílí s ostatními členy rodiny, stejně jako interviewovaný a interviewující v televizi, dříve dohodnuté povědomí o tom, že jde o jednání pro kameru. Veřejnost, pro niž se prezentuje, je ale zároveň privátní, shoduje se přece už předem s okruhem zúčastněných aktérů. Uvnitř této privátní veřejnosti zase dochází k simulaci povědomí o virtuální veřejnosti kina, o publiku, které by daného člověka vidělo, kdyby „hra na film“, která se provozuje před privátní kamerou, byla skutečným filmem pro kina. Všední den v rodinném filmu je proto zároveň předfilmovou situací, tedy „všedním dnem“, ale také prezentací všedního dne a konečně rovněž – alespoň částečně – scénou pro čirou hru, „film“: tady je kamera, tam jsou hvězdy; tady je publikum, tam ti, kdo byli natočeni.

„Personál“ rodinného filmu

Stejně jako při každé inscenaci se také v rodinném filmu neuplatňuje pouze osoba za kamerou a osoby před kamerou. Působí zde také „režiséři“, „osvětlovačky“ a další pomocné síly, jejichž účast má zaručit co nejlepší filmový záznam. Na rozdíl od hraného a dokumentárního filmu, kde je proces produkce zpravidla vyloučen z prezentace, se „práce“ na rodinném filmu mnohdy konají před kamerou. Příprava a bourání dekorace, režijní pokyny a poslední úpravy líčení se často stávají součástí záznamu, ačkoliv příručky stále znovu poukazují na to, že technika by měla zůstat neviditelná. Četné záběry vypadající tak, jako by kamera byla spuštěna či zastavena příliš brzy nebo příliš pozdě, svědčí o mnohotvárné snaze dostat pokud možno do obrazu nejen sebe, ale i ostatní.⁹⁾

Existuje-li v rodinném filmu režie, přísluší zpravidla osobě s kamerou (to je funkce, která ve většině případů připadá na otce). Z prostoru mimo obraz dává tato osoba pokyny, aby někdo vyšel, vyjel nebo skočil; svým výkřikem určuje, kam je třeba se dívat a co je třeba dělat. Někdy přebírá kontrolu nad inscenací také subjekt v postavení asistenta režie. Jsou rodiny, kde je dělba práce velmi striktní. Často lze na okraji obrazu rozeznat matku, jen nezřetelně pojatou do záběru. Pozoruje dění a kontroluje, zda všechno probíhá zdárně.¹⁰⁾ V jiných rodinách se zase dělba práce ve filmovém štábu pružně proměňuje.

Takovéto procesy probíhají jen v ojedinělých případech vědomě a plánovaně, většinou k nim dochází na základě situace a spontánně. Ve vztahu k organizaci filmových záběrů může panovat nevyslovená jednota; pak zase dojde na místě natáčení nebo v jeho předpolí ke sporu. Už příklady ze třicátých let ale naznačují, že ti ze zúčastněných, kteří jsou alespoň trochu obeznámeni s filmovou technikou, mají implicitní představu o tom, v jaké funkci a jakým způsobem je třeba před kamerou vystupovat. Přesto jsou hranice mezi scénou, předscénou a zákulisím prostupné, a protože nejsou respektovány, ukazují filmy často „film in the making“ – jako by vytváření bylo součástí konečného výkonu.

9) Viditelná bývají tato přípravná jednání především při záběrech dětí: v obraze se objevují např. ruce, které se snaží přimět dítě k aktivitě nebo mu shrnují vlasy z obličeje. Jiné záběry zachycují, jak dospělí dětem slinami ještě rychle čistí koutky úst, jak jim otáčejí hlavu do obrazu, jak ženy upravují košile a kravaty svých nejbližších atd.

10) Matka kontroluje, zda dítě dělá všechno náležitě – když hrozí, že dítě opustí scénu, zadrží ho.

V každé performanci se překrývají rozličné požadavky na jednání, které vyplývají z různých rolí, do nichž subjekty vstupují (mohou vstupovat) během natáčení. Vnitřní a vnější požadavky na chování a přizpůsobování v chování, jež každá osoba na místě natáčení musí a chce realizovat, nezávisejí pouze na rozmanitém sociálním a mediálním rámování – na jiné rovině jsou ve stejné míře ovlivňovány funkcemi zaujímanými v rámci filmového štábu. Mohli bychom mluvit o řádu třetího druhu, neboť požadavky na chování se uplatňují i na rovině, kterou lze označit jako metafilmovou nebo parafilmovou. Aktérky a aktéři rodinných filmů se tedy vždy setkávají se „smíšenou skutečností“.¹¹⁾

Osoba s kamerou zaujímá, jak už bylo řečeno, v rodinném filmu zvláštní postavení. Tvoří centrum, vlastní úběžník sociální struktury produkčního společenství; vede kameru a obstarává režii. Je tedy třeba pojímat osobu s kamerou jako autora, resp. autorku, nebo je spíše „kamerovým já“, vytvářejícím svým pohledem film? Je rodinný film jednou z forem filmového deníku, je to autobiografický dokument, nebo film vyjadřující „já“ velkého otcovského „voyeura“?

To, co v hraném a dokumentárním filmu představuje výjimku nebo speciální konstelaci, patří v rodinném filmu možno říci k dispozitivu záznamu: Kamera je aktérkou. Jako aktérka „se dívá“ na určité dění nikoli zvnějšku, ale je spíše jeho součástí. Prostor prezentace či vykonávané činnosti je organizován vztahem mezi osobou před kamerou a za ní. Koneckonců to neznamena nic jiného, než že se osoba s kamerou chová – stejně jako osoby natáčené – performativně. Reaguje na natáčené osoby a občas s nimi také vstupuje do interakce. V osobě s kamerou dochází k překračování dělicí čáry mezi vnějším a vnitřním komunikačním systémem: Je zároveň osobou s kamerou a jednající postavou. Dalo by se tak říci, že kamera patří v rodinném filmu k diegezi.¹²⁾

Takovouto vztahovou konstelaci nacházíme vedle rodinného filmu také ve filmovém deníku¹³⁾ nebo v autobiografickém experimentálním či dokumentárním filmu.¹⁴⁾ Rovněž

11) Müller, d. cit. v pozn. 8, s. 95 nn. Müller používá tento výraz v souvislosti s rozličným zřetelem ke skutečnosti v televizních show týkajících se mezilidských vztahů. Pojem však nevysvětluje ani nedefinuje.

12) Pokud jde o problematiku diegeze v rodinném filmu, jsem zavázána Oliveru Müllerovi, který ji zkoumal v rámci své seminární práce. Srov. Oliver Müller, *Der Zwischentitel im Familienfilm*. Zürich 1998 (nepublikovaná seminární práce, seminář filmové vědy na univerzitě v Curychu).

Pojem „diegeze“ pochází od Etienne Souriaua (*Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*. „Montage/AV“ 6, 1997, č. 2, s. 140 – 157 [1951]) a označuje časoprostorové univerzum vyprávění, které dává vyprávěnému příběhu geograficko-historický rámec. Pojem se vztahuje na vše, co patří ke znázorněnému světu, a v širším smyslu na vše, co k tomu v představě recipienta přistupuje jako potřebné pro porozumění příběhu (tyto definice jsou převzaty z nepublikovaného rukopisu Margrit Tröhlerové, Zürich 1997).

13) Existuje rovněž privátní použití filmu, které odpovídá deníku v tom, že tyto filmy nevznikají s ohledem na publikum (ale také ne pro rodinu) a nejsou natáčeny ve spolupráci s dalšími lidmi, nýbrž slouží především autoterapeutickým účelům. To ovšem nevylučuje, aby byly někdy uváděny i veřejně. Existuje např. řada deníkových filmů, které natočili lidé s psychologickými problémy. Srov. k tomu článek Christine N. Brinckmannové o filmech Anne Charlotte Robertsonové: Christine Noll Brinckmann, *Dringlichkeit des Privaten. Kundgabe und Selbsttherapie in den Filmen Anne Charlotte Robertsons*. „Cinema“, č. 44, 1999, s. 54 – 64.

14) Autobiografický film zažil svůj první boom v sedmdesátých letech, srov. P. Adams Sitney, *Autobiography in Avant-garde Film*. „The Millennium Film Journal“ 1, 1977, č. 1, s. 60 – 105; John Stuart Katz (ed.), *Autobiography. Film/Video/Photography*. Art Gallery of Ontario, Toronto 1978;

v těchto případech jsou kamera či autor a postava identické.¹⁵⁾ Thomas Waugh hovoří v této souvislosti o tzv. „first-person performance“. Tímto pojmem označuje autobiografickou přítomnost filmařky či filmaře uvnitř filmové diegeze.¹⁶⁾ S touto přítomností je přítomnost osoby s kamerou v rodinném filmu zcela srovnatelná. Přesto ale existuje řada rozdílů. Filmové deníky jsou zpravidla určeny veřejnosti – rodinné filmy pouze „rodinnému“ publiku. Navíc se filmové deníky – v protikladu k rodinným filmům – jen zřídka dostávají na veřejnost ve zcela „syrové“, tedy nezpracované formě. Podstatný rozdíl mezi deníkovou formou a rodinným filmem spočívá ale v tom, že filmový deník představuje individuální a umělecky motivovaný projekt – a jako žánr je součástí tradice romantické estetizace subjektivity –, zatímco rodinný film je vždy společným podnikem, i když osobě s kamerou přísluší v rámci produkčního společenství privilegované postavení.¹⁷⁾

Odborná literatura hodnotí a probírá význam osoby s kamerou v rodinném filmu různě. Sociolog Richard Chalfen a filmový teoretik Karl Sierek jí připisují – i když na rozdílném teoretickém pozadí – velkou důležitost. Richard Chalfen, jenž se zajímá o vědění, které ovlivňuje praxi privátní tvorby obrazů, pracuje s rozhovory a příručkami a snaží se z nich rekonstruovat intence, které rozhodujícím způsobem strukturují praxi.¹⁸⁾ Přitom dochází k závěru, že v rodinném filmu působí režisér či autor, který přistupuje ke svému záměru s určitými plány. Sierek zase staví do popředí „člověka s kamerou“¹⁹⁾ jako velkého tvůrce obrazů, inscenátora a voyeura, jehož přání se projevují v jeho filmech.²⁰⁾ Performanci natáčených osob by tak bylo třeba chápat jako výkon, který se více či méně

Christof Decker, *Die ambivalente Macht des Films. Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1995. Decker se zabýval fenoménem privátnosti v americkém dokumentárním filmu z hlediska historie médií a společnosti.

- 15) Jako filmový deník lze označit např. některá díla Jonase Mekase (VZPOMÍNKY NA CESTU DO LITVY), Mathiase Müllera (Z DÁLKY. ZÁPISNÍK) nebo Jana Peterse (1.–31. PROSINEC). K tzv. autobiografickému paktu v literatuře srov. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*. Seuil, Paris 1975. Instruktivní výklad o autobiografičnosti ve filmu lze nalézt in Robin Curtis, *Situating the Self. Visual Experience and Anxiety in the German Non-fictional Autobiographical Film*. Berlin 2003 (nepublikovaná disertace, Freie Universität Berlin).
- 16) Thomas Waugh, „Acting to Play Oneself.“ *Notes on Performance in Documentary*. In: Carole Zuckerman (ed.), *Making Visible the Invisible. An Anthology of Original Essays on Film Acting*. The Scarecrow Press, Metuchen, NJ 1990, s. 64 – 91, a to s. 85. „First-person performance“ zajímá Thomase Waughu z hlediska autorského hlasu a jeho vztahu k privátní sféře, resp. z hlediska vztahu privátní a politické sféry (s. 85 n.).
- 17) To je problém, který se týká i filmu v první osobě (*Ichfilm*): „Kolektivně vytvářený film lze tedy jen částečně, se škrtly, vykazovat jako film v první osobě.“ Christine Noll Brinckmann, *Ichfilm und Ichroman*. In: Táž, *Die anthropomorphe Kamera und andere Schriften zur filmischen Narration*. Chronos, Zürich 1997, s. 82 – 114, cit. s. 88.
- 18) Richard Chalfen, *Cinéma Naïveté. A Study of Home Movie Making as Visual Communication*. „Studies in the Anthropology of Visual Communication“ 2, 1975, č. 2, s. 87 – 103; též, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Press, Bowling Green, OH 1987; též, *Home Video Versions of Life – Anything New?* „Society for Visual Anthropology Newsletter“ 4, 1988, č. 1, s. 1 – 5.
- 19) Karl Sierek, „Hier ist es schön.“ *Sich sehen sehen im Familienkino*. In: Christa Blümlinger (ed.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Sonderzahl, Wien 1990, s. 147 – 167, cit. s. 153.
- 20) Tamtéž, s. 165.

výlučně zaměřuje na „muže s kamerou“. K tomu je ovšem třeba poznamenat, že se jednání natáčených osob nevyčerpává vztažením ke kameře. Ne každá performance je součástí show, která se koná výhradně pro osobu s kamerou; rodinný film je spíše prezentačním rituálem pro publikum, v jehož rámci přísluší „kameramanu/otci“ role prvního diváka.²¹⁾

Protipól k autorsky orientovaným výzkumům Chalfena a Siereka tvoří práce francouzského filmového teoretika a průkopníka zkoumání rodinného filmu Rogera Odina.²²⁾ Odin zastává tezi, že rodinný film nesmí být udělán dobře, protože pak by členům rodiny vnucoval určitý způsob pohledu; to implikuje, že jde o otevřený a nestrukturovaný text, v zásadě oddělený od osoby, která jej vytvořila. Není náhoda, že v Odinově chápání se rodinný film obejde bez personifikované produkční instance. V rámci své sémiopragmatické koncepce se Odin primárně zajímá o procesy udělování smyslu při recepci a procesu výroby věnuje méně pozornosti.

Pro pochopení toho, jak je role osoby s kamerou konstruována, není plně uspokojivým východiskem ani autorsky orientovaná perspektiva, ani perspektiva sémiopragmatická, orientovaná na recepci. Mé zaměření se odlišuje od obou těchto přístupů, neboť osoba s kamerou se zde sice také staví do centra filmové aktivity, jednotlivé filmy jsou však chápány jako produkty komplexního mediálního kontextu či systému, v němž osoba s kamerou představuje jednu produkční instanci vedle jiných – i když singulární. Nepoužívá sice kameru jako „tužku“ – ve smyslu filmového eseje podle formulace Alexandra Astruca²³⁾ –, ale rozhodně také není stativem ve smyslu držáku pro aparaturu. Je to „kamerové já“, protože se jako reagující subjekt pohybuje v sociálním prostředí a kameru někdy používá k prodloužení vlastního pohledu, tedy snaží se jej s pomocí kamery mimeticky reprodukovat. Přitom spíše než o vyjádření způsobu svého pohledu – ve smyslu estetické perspektivy, ať už jakkoli chápáné – jde o snahu vlastní pohled zdvojit. V mnoha momentech se osoba s kamerou chová tak, jako by se chtěla držet mimo diegezi tím, že vystupuje pokud možno nikoli jako postava, nýbrž jako neviditelný pozorovatel, který je schopen vidět a registrovat, avšak není zapojen do situace. Stejně jako při zúčastněném pozorování a v pozorovatelském dokumentárním filmu je to ovšem možné jen ve formě přiblížení. „Kamerové já“ se může pokusit přivést se při „čistém“ pozorování ke „zmizení“, negovat se jako vypovídací instance. Jakmile je ale vnímáno pozorovanými jako pozorovatel, manifestuje se jeho přítomnost. V obou případech je „kamerové já“ v textu stále reprezentováno: buď jako partner dialogu, nebo jako nepřítomná prezence. Osoba s kamerou ale také není žádná černá skříňka, která nezávisle na kontextu reaguje na vnější impulsy. Její jednání není podmíněno jen situačně, určují je také její

21) Maureen Turim, *Childhood Memories and Household Events in the Feminist Avant-garde*. „Journal of Film and Video“ 28, 1996, č. 3 – 4, s. 86 – 92, a to s. 91.

22) Roger Odin, *Rhétorique du film de famille*. „Revue d'Esthétique (Rhétoriques, sémiotiques)“, 1979, č. 1 – 2, s. 340 – 373; též, *From Home Movies to TV Home Productions and I Home Productions. A Semio-Pragmatic Approach*. „Kolnoa“, 1998, č. 1, s. 193 – 204.

23) Grov. Alexandre Astruc, *Naissance d'une nouvelle avant-garde, la caméra-stylo*. „L'Écran français“, č. 144, 1948; něm. překlad: *Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter*. In: Christa Blümlinger – Constantin Wulff (eds.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Sonderzahl, Wien 1992, s. 199 – 204.

sociální a psychologické vlastnosti. Na konci 19. století se objevují nové koncepty domácího života, které se začínají dotýkat i vztahů mezi pohlavími v měšťanské rodině: Muži ze střední třídy jsou stále více vtahováni do domácích záležitostí a do rodinného života; ve zvyšující se míře mají pro své děti zaujímat roli partnera při hře a pro své manželky roli průvodce.²⁴⁾ Zpočátku šlo především o „rodinné svátky jako Vánoce a narozeniny, ale také obligátní nedělní rodinné procházky a větší rodinné výlety a zejména společné prázdniny, (...) jež přivedly otce k poněkud většímu kontaktu s dětmi“.²⁵⁾ Stejně jako fotografie představuje také rodinný film praktickou pomůcku, jež pomáhá překonávat nejistotu, pokud jde o roli v rodině, protože obojí dává otci možnost podílet se na rodinném životě.²⁶⁾

Z empirického hlediska patří k těm, kteří ve svém volném čase natáčejí své privátní okolí, ve třicátých letech především muži – a mezi nimi v první řadě otcové rodin. Kamera jim dovoluje dostat se v pozici zúčastněného pozorovatele do domácí každodennosti. Současně kamera pomáhá produkovat či regulovat blízkost a distanci: V momentech pozorování se může stát ochranným mechanismem, který vytváří distanci a umožňuje rychlý ústup ze situace. Může se ale také stát foucaultovským nástrojem moci, nástrojem kontroly prostřednictvím pohledu a zápisu informací.²⁷⁾ Filmař spoluurčuje, co vidíme a jak to vidíme. V tomto smyslu v sobě i obrazy rodinného filmu nesou stopy ambivalentní moci pohledu kamery (a nejde jen o obrazy etnografického filmu, jak se někdy tvrdí): Také otcovský pohled je poznamenán aparátem. Pozice kamery a spolu s ní postava osoby s kamerou je z tohoto hlediska vždy komplexní a někdy ambivalentní; ovšem osoba s kamerou je především a v první řadě nepominutelným aktantem ve struktuře prezentace.

Modus performance: Mediální situování a adresování

Jako „modus“ nazýváme ty aspekty performance, které pro publikum tuto performanci vyznačují jako takovou, nebo ji spíše činí neviditelnou. Patří sem především otázka adresování.²⁸⁾ Zaměřuje se prezentace přímo na kameru či na osobu za ní, nebo zůstává

24) Moya Luckett, „Filming the Family.“ *Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship*. „The Velvet Light Trap“, č. 36, podzim 1995, s. 21 – 32.

25) Albert Tanner, *Im Schonraum der Familie: Bürgerliche Kindheit im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: Paul Hugger (ed.), *Kind sein in der Schweiz: Eine Kulturgeschichte der frühen Jahre*. Offizin-Verlag, Zürich 1998, s. 67.

26) Jak uvádí Moya Luckettová (d. cit. v pozn. 24, s. 23), první výrazné pokusy o natáčení rodinných filmů v desátých letech spadají také právě do doby, kdy se otec měl podílet na rodinném životě způsobem srovnatelným s matkou.

27) Tato úvaha vychází z práce Christofa Deckera, d. cit. v pozn. 14.

28) Pojem „adresování“ používám v návaznosti na rozlišení, které podává Bill Nichols s cílem popsat různé formy oslovování v dokumentárním filmu: Bill Nichols, *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis, IN 1991, s. 32 nn. Nicholse zde zaznamenává, jak film „mluví“ k publiku, zda se na mě jako diváka obrací přímo, ať prostřednictvím komentáře mimo obraz (*voice-over*), nebo prostřednictvím postavy (která používá pohled nebo verbální vyjádření zaměřené přímo do kamery).

neadresovaná? Tato otázka je důležitá proto, že se při adresování mění komunikační rámec filmu, neboť se otevírá přímo směrem k publiku.

Vedle adresování, které vyjadřuje velmi přímé vztahy ke kameře či osobě s kamerou, je ale možno popsat ještě jiné způsoby chování natáčených osob, jimiž se performance zviditelňuje a jako taková vyznačuje. V této souvislosti bych chtěla hovořit o mediálním situování performance. Jde přitom o otázku, zda osoba před kamerou uznává situaci jako mediální a chová se odpovídajícím způsobem. Jde tedy nejen o to, zda je performance zaměřena na kameru, nýbrž také o to, zda se v ní projevuje povědomí o jejím institucionálním a mediálním rámování. Tento rozdíl se dá nejlépe postihnout pojmem „mediální situování“: Definuje se tak, že je v něm poznatelná vědomost o existenci mediální situace. Oproti tomu mediálně nesituovaná performance označuje chování, kdy se přítomnost kamery nebere na vědomí nebo vůbec nemůže být vzata na vědomí. Charakteristickými příklady jsou scény, kdy se natáčí skrytou kamerou nebo kdy je natáčená osoba svou činností zcela pohlcena; speciálním případem jsou pak scény, v nichž nějaká osoba spí (jakým druhem performance je pozorovaný spánek?). Vždy se ale odlišuje mediálně situovaná performance od nesituované tím, že v nesituované performanci nemůže být tematizován vztah mezi prezentující se osobou a osobou, která vede kameru.

Jak se ale pak odlišuje adresovaný a mediálně situovaný modus? Natáčené dítě si hraje a je do hry plně pohrouženo: to je nesituovaný a neadresovaný výkon. Běží-li dítě ke kameře, zaměřuje se tak sice přímo na osobu s kamerou, přitom ale je negována mediální situace, neboť přece jde o chování, které se neorientuje na film, ale na osobu s kamerou: je to tedy chování, které sice není situováno, avšak je zjevně adresováno.

S pomocí kritérií adresování a mediálního situování je možno popsat jemné rozdíly, které vyplývají ze struktury relací, v níž se uskutečňuje performance v rodinném filmu. Celkově je třeba rozlišit čtyři základní mody prezentace: situovaný a adresovaný, situovaný a neadresovaný, nesituovaný a adresovaný, nesituovaný a neadresovaný.

Gesto ukazování a nutkavé mávání jako performativní jednání v rodinném filmu

Na pozadí teď už konkrétněji a diferencovaněji načrtnuté performativní konstelace rodinného filmu si nyní povšimneme dvou typických gest, která můžeme označit jako adresovanou sebeprezentaci. Gesto je výrazový prostředek, který je zaměřen na pohyb určitých částí těla, k nimž patří i obličej. Na rozdíl od póz jsou gesta nezbytnou součástí každodenní komunikace. Obě typická gesta rodinného filmu, která budou dále probírána, ovšem vyplývají ze situace filmu. Lze je popsat jako gestické výkony charakterizované silným mediálním rámováním. Jsou dva typické pohyby rukou, které natáčení lidé rádi dělají: Buď začnou mávat, nebo poukazují (většinou vztyčeným ukazovákem) na něco, co vidí a co má kamera natočit. Obě gesta kanalizují pohled, jak pohled osoby s kamerou, tak i pozdějšího publika. Zatímco první z nich přitahuje pohled k mávající osobě, gesto ukazování jej směřuje na pozorovaný objekt.

Pro Karla Siereka je rodinný film „bezprostředním pokusem zvnějšnit (...) vlastní pohled, aby člověk později viděl své vidění“.²⁹⁾ Sierek tento proces popisuje také jako anticipaci postoje, který člověk zaujme před plátnem: Podívej se na to!³⁰⁾ Gesto ukazování, jak už bylo řečeno, podporuje a řídí náš vlastní pohled, který znovu uvidíme na plátně, a dále přitahuje pohled natáčející osoby k nám a k tomu, co vidíme. Gesto ukazování slouží ukazujícímu ale také k tomu, aby zasáhl do procesu tvorby obrazů tím, že se podílí na výběru objektů hodných natáčení. Někdy se ukazující stává dokonce režisérem a dává kameramanovi pokyny, co má natáčet. Gesta ukazování se týkají např. pěkných květin (žena ukazuje kameře květ kamélie), nádherných výhledů nebo také zvířat (muž ukazuje dětem v zahradě želvu). Takováto gesta jsou jen zřídka adresována kameře (osobě s kamerou), protože pohled ukazující osoby zůstává zaměřený na objekt. Jinak se chovají děti; když například představují své oblíbené hračky, pak se přímo ke kameře obrací nejen jejich gesto, ale i pohled. Děti mají tendenci brát to, co chtějí ukázat, do ruky a natahovat ji směrem ke kameře. Teprve od určitého věku začínají poukazovat na objekt, který se má natáčet, prstem.³¹⁾

Gesta ukazování jsou obvykle adresována i tehdy, když se týkají samotné kamery – když matka ukazuje dítěti kameru (otce) a vyzývá ho, aby se tam dívalo. V takových záběrech většinou dospělý nezaměřuje svůj pohled na kameru hned od začátku, nebo se na ni nedívá vůbec. Nejprve se hledá pohled dítěte a ověřuje se, zda se skutečně dívá na to, na co se dívat má. Teprve po tomto ujištění se pohled otců a matek otáčí ke kameře.

Většinu gest ukazování je možno označit jako ujišťovací gesta, protože se vždy také obracejí na osobu s kamerou: Vidíš-li to, co vidím já, pak vidíš také mě. V této konstelaci jde spíše než o zviditelnění vidění o to, aby se člověk sám stal viditelným či aby gestem vlastní viditelnost podpořil. Platí to zvláště také pro vztahování se k osobě s kamerou. Je-li ukazována dítěti, je mu nejen ozřejmována sociální spojitost rodiny, ale je také seznámováno s procesem natáčení.

Jiná forma gest ukazování vyplývá z ukazovacích jednání, k nimž dochází mezi různými osobami před kamerou. V jedné sbírce nacházíme na několika kotoučích filmu záběry otce, který si se svými dvěma syny prohlíží obrázkovou knihu. Tato situace byla zřejmě v neposlední řadě inscenována z toho důvodu, že má na děti absorbuující účinek; jsou pohrouženy do obrázkové knihy, chovají se klidně a nechávají se společně s otcem natáčet. Když otec ukazuje na knihu, je to na rozdíl od dosud popisovaných gest gesto neadresované, přesto však, alespoň pokud jde o performanci, mediálně rámované, protože nejde o pozorování, nýbrž o inscenaci. Další příklad pochází ze stejné sbírky. Dva chlapci jsou na zahradě. Mladšímu je teprve několik měsíců, sedí v otevřeném kočárku. Většímu chlapci jsou sotva tři roky a stojí vedle kočárku. Protagonistou této scény je evidentně mladší syn. Z prostoru mimo obraz je stále znovu povzbuzován (vidíme ruce). Pak smí velký chlapec předvést malému svého pojízdného oslíka: ukazuje mu, jak je třeba zacházet s uzdou. Avšak očekávaná percepční aktivita chlapce v kočárku se v zásadě nedostavuje.

29) S i e r e k, d. cit. v pozn. 19, s. 159.

30) Tamtéž.

31) Oddělení hmatu od vizuálního vnímání patří k tradičním cílům výchovy; vyjadřuje to též výzva: Nedívej se rukama!

Stále znovu obrací větší chlapec zrak dozadu směrem ke kameře, jako by se chtěl ujistit, že postupuje dobře a že má navzdory nedostatečné úspěšnosti pokračovat. To, co ukazuje mladšímu bratruvi, ukazuje tak i kameře – je to možno nazvat ukazováním ukazování.

Nejexplicitnější adresování vůči kameře prostřednictvím gestiky představuje mávání. Na rozdíl od tělesného výkonu zde jde o kódovaný výraz, o každodenní gesto. V mimofilmové realitě získává mávání – je-li adekvátní situaci – zcela určitý význam: Zahrnuje buď pozdrav, nebo navázání kontaktu, nebo rozloučení. Pro rodinný film je mávání primárně vhodné tím, že to je, tak jako artistický výkon, forma vystavení pohybu na odiv.³²⁾ Podobně jako skákání přes kozu se mávání v rodinném filmu jeví jako aktivita, která se dostavuje s určitou nutkavostí. Dokonce můžeme mluvit o nutkavém mávání,³³⁾ které nastupuje zcela přirozeně a samo od sebe, jakmile běží filmová kamera.

Sociolog Richard Chalfen vychází z toho, že mávání je odpovědí na výzvu k pohybu, k nějaké činnosti.³⁴⁾ Proti tomu však mluví fakt, že nutkavé mávání se vyskytuje nejen v rodinném filmu, ale stejně často i v televizi.³⁵⁾ Na rozdíl od rodinného filmu se televizní natáčení neuskutečňuje v privátním rámci a za kamerou také nestojí známá a blízká osoba, na jejíž pokyny bychom reagovali. Mávání v televizi se skutečně nezaměřuje na osobu u kamery, nýbrž na diváky a diváčky, kteří daného člověka znají a o nichž předpokládá, že sedí před obrazovkou.³⁶⁾ Mávání v rodinném filmu se týká vedle osoby s kamerou také publika, jež kromě kameramana může zahrnovat i známé a příbuzné a přirozeně také ty, kdo mávají. Publikum vnímá mávání v rodinném filmu až s časovým posunem, zatímco v televizi se v příznivém případě připojuje efekt živého vysílání, prožitek přímého přenosu gesta. Rozhodně se ale vzhledem k nutkavosti, s níž se mávání uplatňuje jak v rodinném filmu, tak i v televizi, nejeví jako přiměřené chápat je pouze jako odpověď na výzvu. Podobně jako gesto ukazování je také mávání nakonec výrazem „úsilí být viděn“.

Krátký výstup s máváním je proto jak v rodinném filmu, tak v masových médiích formou expresivní sebe prezentace, jež se – i když třeba nevědomě – obrací na okruh blízkých osob. Mávání (nebo také pronášení pozdravných formulí) připomíná malé dítě, které ustavičně volá matku, aby se ujistilo, že je nablízku. V případě televize pomáhá tato forma vztahování prolomit anonymní situaci pozorování. Nutkavé mávání můžeme proto brát

32) Snad bychom mohli nutkavé mávání označit i jako přesný filmový pendant fotografické pózy v pojetí Rolanda Barthesa.

33) Příručka o natáčení domácích snímků ze sedmdesátých let označuje toto gesto mávání jako „syndrom mávání“ („the waving syndrom“) a vysvětluje ho takto: „Dělají to, protože vědí, že je natáčíte, a cítí se nepříjemně; proto mají tendenci dělat ze sebe hlupáky ve zcela marném pokusu hloupě nevypadat.“ Cit. podle Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*, d. cit. v pozn. 18, s. 67.

34) Tamtéž.

35) Fenomén nutkavého zdravení je ostatně rozšířen i v rozhlasu. Jakmile jsou posluchači a posluchačky vyzváni k účasti na nějakém rozhlasovém pořadu, pronášejí nejprve pozdravy a přání zaměřené na rodinné příslušníky a přátele.

36) V takových momentech se televize explicitně stává kontaktním médiem (na rozdíl od televize jako média informačního, srov. Müller, d. cit. v pozn. 8, s. 87). Někdy ale jde při tomto navazování kontaktu také o sdělení nějakého poselství, např. když diváci ve studiu drží zdvižené tabule, které si přinesli („Kölleken zdraví Bernharda Russiho“).

i jako jakési sebeujištění nebo jako jistý kult pozdravů, jenž zaručuje vzájemné uznání.³⁷⁾ Navíc by bylo také možné popsat spontánní nutkavé mávání z hlediska teorie emocí jako strategii krytí (*coping*), jež se snaží neutralizovat rozpaky prostřednictvím komunikačně stanovených gest – tedy jako určité přeskokové jednání. Mávání přitom můžeme interpretovat jako reakci na zahanbující zkušenost nebo jako anticipaci pocitu studu. Současně ale nutkavé mávání jako forma spontánního obrácení ke kameře nebo jako aktivní použití média tvoří také protějšek k ostychu vůči kameře, nebo dokonce k útěku před ní. Oběma reakcím je sice z psychologického hlediska vlastní moment rozpaků, liší se však vyjádřením postoje k situaci, kdy je člověk natáčen: Mávání mediální situaci utvrzuje, zatímco útek před kamerou znamená odmítnutí účasti. Bylo by možno říci, že jak film, tak i rodina vznikají jako momenty vytvoření nebo odmítnutí kontaktu mezi natáčejícími a natáčenými osobami. Tak je třeba chápat i to, že rodinný film představuje nejen reprezentaci rodiny, nýbrž také performativní praxi „rodiny“.

Závěr

Filmové médium je schopné propůjčit událostem a záležitostem všedního dne rodiny auru něčeho zvláštního, dramatického a spektakulárního. V tomto smyslu fungují rodinné filmy jako technika zesvátečnění, neboť osoby a zážitky dramatizují, a tím také tendenčně ozvláštňují. Nejprve běží kamera, pak se rodina stává souborem účinkujících, herců, hvězd či div, kteří navíc podávají hned dvojí inscenační výkon. Rodina nejen jako předmět reprezentace, nýbrž také jako performativní praxe: Toto zdvojení charakterizuje praxi rodinného filmu jako rituálu všedního života. Na začátku se tvrdilo, že pojmový aparát pro popis nefikční performance získaný v souvislosti s rodinným filmem se dá přenést i na jiné mediální formáty. Výzkumy rodinného filmu by mohly přinést důležité impulsy zvláště pro analýzu dokumentárního filmu. Bylo by možno např. zastávat tezi, že ve stále početnějších dokumentárních filmech zdůrazňujících kameru, v nichž obsluha kamery a režie splývají, se každá forma prezentace uskutečňuje jako relační chování vztažené k osobě s kamerou. Pro teoretický výzkum takových filmů by to mj. znamenalo, že se při analýze nelze zastavit u filmového textu, nýbrž že je nutno zahrnout i proces vzniku, a to nikoli ten proces, který je doložen v podkladech k výrobě, jako je korespondence týkající se produkce, projekty scénáře apod., nýbrž proces vzniku jako moment filmu konstituující význam. Jinak řečeno: Tak jako rodina v rodinném filmu není jen objektem reprezentace, nýbrž také produktem performativní praxe, je nutno předmět dokumentárního filmu chápat nejen jako objekt, nýbrž také jako performativní praxi, která se vztahuje k osobě s kamerou a jejíž nepominutelnou součástí kamera představuje.

Přeložil Petr Mareš

37) Podobné nutkavé mávání lze pozorovat i u dětí, které mávají zcela cizím lidem, aby vyvolaly jejich reakci. Radost z opěťovaného mávání je možno vysvětlit na základě paradoxu: dítě už ví, že se zdraví jen známí lidé; jestliže mávání opěťují dospělí, může se dítě radovat z této chyby a ze získání nového známého. To ovšem nevylučuje, že se současně také trochu stydí.

Přeloženo z německého originálu:

Alexandra Schneider, *Performance im Familienfilm.*
Ein paar Bemerkungen zum Home Movie als mediale Praxis.

Citované filmy:

I. – 31. prosinec (Dezember 1 – 31; Jan Peters, 1999), *Vzpomínky na cestu do Litvy* (Reminiscences of a Journey to Lithuania; Jonas Mekas, 1972), *Z dálky. Zápisník* (Aus der Ferne. The Memo Book; Matthias Müller, 1992).

Poznámka o autorce:

Dr. Alexandra Schneiderová (1968) studovala sociologii a filmovou vědu v Curychu, kde roku 2001 získala Ph.D. v oboru filmových studií. Od roku 1995 přednášela na Curyšské univerzitě, v letech 2001 – 2002 hostovala na katedře filmových studií Univerzity v Lausanne, od roku 2002 působí jako odborná asistentka v Seminárii filmové vědy na Freie Universität v Berlíně. V letech 1994 – 2002 byla redaktorkou časopisu „Cinema“. Výsledky svých výzkumů rodinného filmu shrnula v monografii *Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis in der Schweiz der Dreissigerjahre* (Schüren, Marburg 2004). Jako editorka mj. vydala: *Home Stories – Film und Kino in der Schweiz*. Schüren, Marburg 2001 (spolu s Vinzenzem Hedigerem, Janem Sahlim a Margrit Tröhlerovou); *Bollywood – Das indische Kino und die Schweiz*. Edition Museum für Gestaltung, Zürich 2002; *Die Emotion im Kino*. Schüren, Marburg 2004 (spolu s Matthias Brütschem, Vinzenzem Hedigerem a Margrit Tröhlerovou). Rozhovor s jejím manželem, Vinzenzem Hedigerem, jsme přinesli v minulém čísle. Zde přeloženou původní studii Alexandra Schneiderová napsala na objednávku „Illuminace“.

SUMMARY

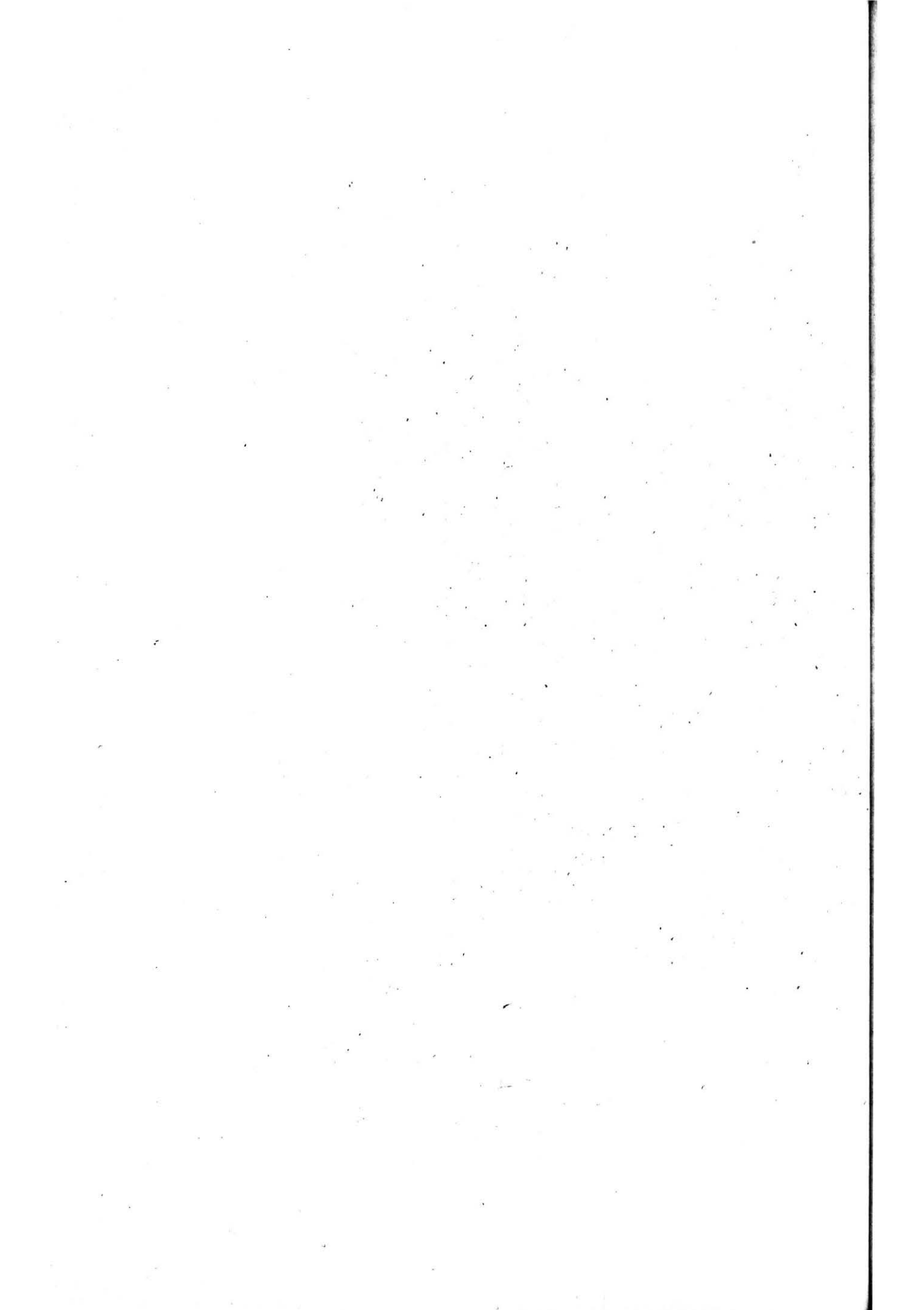
THE PERFORMANCE IN FAMILY FILM

Some Remarks on Home Movies as Media Practice

Alexandra Schneider

Home movies, like other ephemeral films, have only recently become the focus of attention from academics. Following in the footsteps of filmmakers and other artists who have been using home movie footage in their work for some time, sociologists, but also film scholars and film archivists have increasingly come to understand the value of the home movies as not just a potential historical source, but a film genre. However, home movies pose a major challenge for the film scholar in that the surviving film materials usually only represent a part of the media practice that constitutes the home movie as a genre. Based on an analysis of an important sample of home movies from Swiss families from the thirties, this article argues that in order to reconstruct the home movie as media practice, one has to take seriously the traces left of the production process in the surviving films. Arguing for a production aesthetic of the home movie, the article proposes that the home movie is not just a social activity, but should be considered as a form of everyday media practice and as such deserves attention as an aesthetic production in its own right. Of crucial interest among traces left by the production process in the film materials is the performance of the people in front of the camera, in particular their performance as a behavior in relation to the person behind the camera. An analysis of performance styles suggests that performance in the home movies fundamentally differs from performance in other types of film in that most of the performative behaviour is not addressed to the camera and/or an implied audience but to the cameraperson and, via the cameraperson, to the performers themselves. In that sense the cameraperson fully functions as part of the film's diegesis. On a theoretical level, then, what is called for is a vocabulary for the analysis of performance that takes into account the specificity of the home movie performance, particularly with regard to the performer's relationship to the cameraperson. Since the phenomenon of the cameraperson as part of the diegesis can increasingly be observed in other forms of film as well, particularly in a number of recent documentary films, such a vocabulary should prove to be useful for an analysis of performance styles even beyond the home movie.

Translated by Alexandra Schneider



Články

RODINNÝ FILM V RUKOU
FILMOVÝCH AMATÉRŮ

Jiří Horníček

Úvod

Za rodinné považujeme filmy především reportážní nebo dokumentární (ve smyslu mezinárodní usance), které svým obsahem a přednostním účelem nehledají svůj cíl v uspokojení kteréhokoli publika, nýbrž toliko toho publika, kterým je shromážděná rodina a nejintimnější přátelé, neboť důležitost výjevů a především zobrazených osob není obecná, ba právě naopak vzniká a zaniká pouze v přítomnosti či nepřítomnosti diváků, kteří jsou s výjevy a zobrazenými osobami spjati citovými vztahy, vyplývajícími z poměrů příbuzenských nebo individuálně přátelských.

(M. Bert, *Který je nejlepší?* „Československý kinoamatér“ 11, 1947)

Kategorie rodinného filmu má v rámci kinematografie poněkud ambivalentní postavení. Na jedné straně valná část laické a odborné (filmoví historici, teoretici, praktici) veřejnosti rodinný film přehlíží coby triviální záležitost nezasluhující si soustředěnější pozornosti. Na druhé straně rodinný film nezřídka „nepozorovaně“ překračuje hranice svého teritoria a v transformované podobě se objevuje jako součást filmů z jiných kinematografických oblastí. Stylizované sekvence rodinného filmového materiálu tak slouží v dílech profesionálních filmařů k estetickému a narativnímu ozvláštnění např. *MRTVÁ A ŽIVÁ* (A. Hitchcock, 1939), *NUDA V BRNĚ* (V. Morávek, 2003) a mnoho dalších.¹⁾ Experimentální nezávislá kinematografie nabízí příklady využití formálních prvků a tematických motivů typických pro rodinné filmy (filmové deníky Jonase Mekase; *DĚTSKÁ ŠKÁDLENÍ* /M. Ježek, 2002/) nebo originálního zpracování nalezeného obrazového materiálu po vzoru *found footage* (*RODINNÉ KRONIKY* / Vít Pancíř, 1999/; *HAPPY END* /Peter Tscherkassky, 1996/).

Podobná ambivalence panuje také mezi amatérským a rodinným filmem. Při pokusech o nalezení určité hranice mezi oběma oblastmi se můžeme setkat jak se stanoviskem, které toto rozlišování radikálně odmítá, tak se snahou o jeho zpřesnění. První postoj, jehož zastáncem byl například jeden z prvních průkopníků amatérského filmu u nás R. M. Procházka,²⁾ lze charakterizovat tímto citátem:

1) Funkcí stylizovaných sekvencí rodinného filmu ve fikčním filmu (textu v textu) se zabývá Marie-Thérèse Journotová ve studii *Le film de famille dans le film de fiction*. In: Roger O d i n (ed.), *Le film de famille*. Meridiens Klincksieck, Paris 1995, s. 147 – 162. Součástí textu je i výčet 40 titulů, v nichž jsou záběry tohoto typu použity.

2) Robert Miloš Procházka (zemřel v r. 1984) – spolumajitel firmy Cinéma dovážející do Československa filmové přístroje pro kinoamatéry značky Pathé a Lumière. Zakladatel Pathé klubu, amatérský filmař,

Vždyť rodinný film vpravdě sám kategorii netvoří. Tak jako ji netvoří třeba film národopisný. Ten i onen je zpravidla buď natočen stylem reportáže, nebo stylem dokumentárním. Jen omezená důležitost reportáže nebo dokumentárního přesunu je některé z filmů těchto typů do zvláštní intimní přihrádky.³⁾

Pro druhé stanovisko je příznačné tvrzení Martina Čiháka:

Základem amatérského filmu je zájmová soukromá činnost jednotlivců, kteří využívají kinematografických prostředků k tvorbě amatérských filmů jakožto výrazově a myšlenkově uzavřených celků, přičemž nikterak neusilují o materiální prospěch z provádění či výsledků této činnosti. Sám pojem amatérský film tedy nesmíme v žádném případě zaměňovat s prostým rodinným záznamem, který postrádá často jakoukoli skladebnou výstavbu a je omezen na rovinu pouhého mechanického záznamu předsnímací reality.⁴⁾

Přes všechny viditelné rozdíly však mezi amatérským a rodinným filmem existuje specifické užší propojení prostřednictvím osobností těch tvůrců, kteří od počátečního pořizování rodinných záběrů přecházejí k tvorbě amatérských filmů, a prostřednictvím situací, kdy se prostředí amatérských filmových klubů stává místem prezentace rodinných filmů.

Ve svém textu se budu zabývat rodinným filmem na území dnešní České republiky od vzniku kinematografie až do poloviny čtyřicátých let dvacátého století. Zaměřím se na podmínky jeho existence v souvislosti s vývojem kinematografické techniky (v první části) a se vznikem amatérských filmových klubů ve třicátých letech (druhá část). V druhém případě mne zajímá především průnik rodinného a amatérského filmu v okamžiku, kdy režisérské, kameramanské a střihačské ambice amatérských filmařů natočený materiál vymaňují z hranic rodinného filmu. Výsledek práce kinoamatéra se tak sice vztahuje k metě uceleného filmového díla, ale přesto si zároveň ponechává atmosféru přirozenosti rodinného snímku tím, jak rodinná realita odolává filmové fikci.

Filmová technika určená amatérům

A kolik amatérů zatoužilo, poříditi si živé fotografie svých drahých, fotografie, jež dovolily by kdykoli, i po smrti fotografované osoby zase ji, alespoň na kratinký moment, v mihotavé projekci kinematografické oživit...! (...) Co kouzla leží v takové fotografii, když ten, jenž již dávno hnije kdesi ve vlhké hlíně, přechází tu v setmělém pokoji před námi, usmívá se, kyne nám...!

(Jar. Benda, *Přijímací přístroj kinematografický*. „Fotografická revue“ 2, 1920 – 1921)

soutěžní porotce, přispěvatel do časopisů o amatérské kinematografii (pseudonym M. Bert). V letech 1947 – 1948 předseda mezinárodní organizace UNICA.

3) M. Bert, *Který je nejlepší?* „Československý kinoamatér“ 11, 1947, 35 – 38.

4) Martin Čihák, *Amatérský film*. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Rubico, Olomouc 2000, s. 465.

V den první veřejné projekce vynálezu bratří Lumièrových v pařížském Grand Café, tj. 28. prosince 1895, byl součástí krátké filmové produkce výjev s označením – RODINNÁ SNÍDANĚ. („Účinkovali v něm Auguste Lumière se svojí ženou a dítětem.“⁵⁾) Už sám název uvedené scény zachycené na 17 metrech filmového materiálu zřetelně naznačuje, kde hledat kinematografické prazáklady kategorie rodinného filmu, i když tehdejší publikum zaujal spíše samotný fakt pohyblivých obrazů než vidina vlastnoručního natáčení rodinných kronik. Ale zatímco běžní návštěvníci filmového představení ještě setrvali v pasivním okouzlení projekčním plátnem, výrobci foto přístrojů již nedlouho po premiéře v Grand Café představili první kamery přizpůsobené podmínkám privátního použití, ať po stránce technické či finanční. Z mnohých pokusů zmiňme alespoň německého podnikatele Oskara Messtera, který v roce 1897 nabízel jednu ze svých kamer ve verzi pro profesionály i pro amatéry, nebo anglického fotografa a vynálezce Birta Acres, jenž o rok později zkonstruoval první kameru pro film úzkého formátu (17,5mm).⁶⁾ Vhodnou příležitost k popularizaci kinematografu nejen jako veřejné zábavy, ale také rekvizity rodinného života poskytovaly v té době technicky zaměřené reprezentativní výstavy. Tak např. na Světové výstavě v Paříži v roce 1900 se mezi četnými exponáty nacházely dva kapesní snímací přístroje francouzských firem Louis Gaumont a Reulos, Godeau & Co (Chrono de Poche resp. La Mirographe), které měly u širší laické veřejnosti probudit intenzivnější zájem o zhotovování vlastních rodinných filmů.⁷⁾

Navzdory francouzskému vzoru bratří Lumièrových se český průkopník tohoto oboru Jan Kříženecký, původní profesí fotograf, ve svých prvních pokusech neinspiroval rodinou selankou, takže podobná scéna se v jeho pásmu promítaném na pražském výstavišti v roce 1898 mezi dokumentárními sekvencemi neobjevila.

Kříženeckého filmařský a podnikatelský počín znamenal výjimečnou aktivitu, jelikož na přelomu devatenáctého a dvacátého století nebyla situace zájemců o kinematografický vynález žijících na území Čech a Moravy, které v té době náležely k rakousko-uherské monarchii, jednoduchá. V Rakousko-Uhersku neexistovaly významné továrny na výrobu filmového materiálu a přijímací techniky. Státem uplatňované clo na dovážené zboží tohoto druhu tak ztěžovalo rozvoj zdejší profesionální produkce, o tvorbě amatérských a rodinných filmů ani nemluvě. Pro nadšence, kteří si navzdory vysoké ceně přece jen mohli zakoupit vlastní kinematografický aparát, tak vzhledem ke geografické vzdálenosti a kvalitě prodejných služeb byly na počátku století nejsnáze dosažitelné vedle francouzské značky Pathé německé přístroje drážďanské firmy Ernemann,⁸⁾ jež jeden ze svých výrobků – Ernemann Amateur Kino I (formát 17,5mm) – v roce 1903 adresovala skupině filmařů laiků. Nutno podotknout, že pojem amatérský film tehdy postrádal ten specifický význam, jaký mu později připadl s rozvojem organizované klubové činnosti. V těchto raných dobách byl amatérským filmařem označován i majitel kamery, jehož jediný tvůrčí záměr představovala snaha zachytit na filmový pás okamžiky z rodinného života.

5) Srov. Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History: an Introduction*. McGraw-Hill, Inc., New York 1994, s. 10.

6) Srov. Jiří Řehořek, *Pionýr úzkého filmu*. „Amatérský film“ 14 (22), 1982, č. 2, s. 39.

7) Srov. J. Řehořek, *Světová výstava*. „Amatérský film“ 14 (22), 1982, č. 4, s. 87.

8) Srov. Jar. Petrák – Jan Srp, *Kinematografie*. Praha 1914, s. 81.

Výroba kamer a projektorů pro amatérské použití byla těsně svázána s vývojem filmových formátů užších rozměrů než byla klasická šířka 35mm. Nejen již zmíněný Angličan Acres, ale i ostatní vynálezci resp. firmy s nimi experimentovali takřka od samého vzniku kinematografu. Jednotlivé produkty těchto pokusů však nebyly vzájemně kompatibilní. Lišily se nejen šířkou filmového pásu, ale také počtem, tvarem a umístěním perforace, což znesnadňovalo spolupráci a komunikaci začínajících amatérů. V případě výroby kinematografických přístrojů pro laické použití chyběl dostatečně silný tlak ke zpřehlednění chaotické situace, jak se tomu stalo v profesionální oblasti na pařížském jednání v roce 1909, kde vznikla mezinárodní dohoda o sjednocení používaného materiálu formátu 35mm. Ještě na konci dvacátých let minulého století Karel Smrž ve své knize *Film v rukou amatéra* vyjadřuje znepokojení nad aktuálním stavem:

Jediné přání chtěl bych tu tlumočiti: Má-li již amatérský film míti jiné dimense, nežli film profesionální, nechť co nejdříve přikročí se k jeho normalisaci. Doposud totiž každý nový amatérský aparát znamená zpravidla zavedení filmu nových rozměrů, takže za krátko bude zavedení normalisace řezem velice bolestným pro ty továrny, jichž přístroje budou míti rozměrů jiných.⁹⁾

Na rozšíření rodinného kinematografu měla také negativní dopad 1. světová válka. Po jejím skončení ceny kinematografických přístrojů vzrostly a staly se pro běžného občana nově vzniklého Československa ještě nedostupnějším zbožím, nehledě ke státem dočasně uplatňovanému embargu na nákup optických přístrojů. Pro filmové nadšence, které ani tyto nepříznivé okolnosti neodradily od úmyslu pořídit si vlastní kinematografickou techniku, nabízel svérázné řešení tohoto problému článek otištěný v časopisu „Fotografická revue“. V roce 1920 se totiž na stránkách „Fotografické revue“ objevil praktický návod na sestavení jednoduché kamery (o rozměrech 270x270x160mm), u níž bylo možné vedle různých součástek nižší pořizovací ceny využít např. maltézského kříže z dětských promítacích přístrojů. Podle odhadu autora návodu Jar. Bendy, který zájemcům nabízel kromě detailních nákresů budoucího aparátu a přesného popisu postupu práce i zajištění některých součástek za nižší cenu, náklady na takto zhotovený přístroj neměly přesáhnout výši 250 korun.¹⁰⁾

V období od počátku století do třicátých let je pro praxi rodinného filmování charakteristické poměrně vyvážené rozložení trhu mezi přístroje pro formát 35mm a přístroje využívající formáty úzké. První skupinu určenou pro zámožnější filmaře tvořily specializované amatérské kamery, které byly oproti těm profesionálním menší a měly jednodušší konstrukci. Jejich velikosti odpovídala i náplň kazety s filmovým materiálem, který měl délku asi 30m. Filmová surovina a další vybavení byly sice dražší, ale existovala zde možnost zaplatit si vyvolání natočeného filmu v laboratořích profesionálních firem. Formát 35mm navíc nabízel kvalitnější obrazový materiál pro tehdy hojně propagované zhotovování fotografií zvětšováním jednotlivých filmových okének. Poněkud problematickou výhodou byla možnost domácích projekcí distribučních filmů, a to kvůli ceně a obtížnosti získání těchto kopií.

9) Karel Smrž, *Film v rukou amatéra*. Nakl. Šolc a Šimáček, Praha 1928, s. 66.

10) Srov. Jar. Benda, *Přijímací přístroj kinematografický*. „Fotografická revue“ 2, 1920 – 1921, s.73.

Druhá skupina uživatelů úzkých formátů dlouho trpěla živelnou produkcí jednotlivých výrobců. Chaotický trh nakonec usměrnil a do jisté míry sjednotil obchodní úspěch dvou společností – americké Eastman Kodak a francouzské Pathé, které zhruba ve stejné době završily vývoj nových formátů určených pro amatérské filmaře a následně je prosadily v širším světovém měřítku. Eastman Kodak zavedl výrobu 16mm filmového materiálu a souvisejícího technického vybavení v roce 1923. Ve vánočním čase roku předcházejícího se Pathé představila s kinematografickým systémem založeným na filmu o šířce 9,5mm,¹¹⁾ se kterým se jí záhy podařilo výrazně prosadit na českém trhu. V konkurenci s formátem 16mm si držela prioritu až do poloviny třicátých let, kdy se objevil formát 8mm. Obě společnosti nabízely svým zákazníkům přístroje splňující dva základní požadavky – snadnou obsluhu a lehký transport. Nutno dodat, že americká firma Eastman Kodak (podobně jako Bell and Howel) byla znevýhodněna nepříznivým kursem koruny k dolaru, který z pohledu českého kinoamatéra prodražoval její produkty, z nichž se v širším měřítku uplatnil typ kamery Ciné Kodak. Kodak Eastman se tak snažil získat zákazníky nabídkou různých výhod a služeb, např. cena zakoupeného materiálu zahrnovala i jeho laboratorní zpracování. Pathé zase nabízel ve formátu 9,5mm i profesionální hrané tituly (ovšem často ve zkrácené verzi) a dokumenty, tzv. přírodní filmy. Nezřídka se stávalo, že amatéři zařazovali záběry z těchto dokumentů do svých obrazových reportáží z návštěv evropských velkoměst (Paříž, Londýn), přímořských letovisek (Biarritz) apod.

Ve sbírkách Národního filmového archivu v Praze se aktuálně nachází několik kolekcí rodinných filmů, z nichž ty nejstarší pocházejí z roku 1925. Na základě znalostí tohoto materiálu a neměnnosti základních formálních stereotypů, které můžeme u rodinných filmů pozorovat až do současnosti, lze rodinným kronikám prvních dvou desetiletí dvacátého století přisoudit podobné vlastnosti, jaké popisuje v jednom ze svých textů francouzský teoretik Roger Odin.¹²⁾ Při rozboru struktury rodinného filmového materiálu Odin upozorňuje na jeho neohraničenost, s níž koresponduje roztříštěnost až naprostá absence linie vyprávění. Všimá si neplynulého filmařského vyjadřování v kombinování různých velikostí záběrů, pohybů kamery atd. a časté absence přesného označení času a místa zachycených událostí.¹³⁾ Kompozice záběrů podobné těm na fotografiích, pohledy snímaných osob do kamery a narušování percepce diváka chybně provedenými záběry (rozostření, třes obrazu) jsou další Odinem uváděné charakteristiky. Jejich existenci u materiálu pocházejícího z výše zmíněného období by potvrzoval i tehdejší aktuální stav profesionální kinematografie coby možného inspiračního zdroje, úroveň techniky (délka materiálu v jedné kazetě, absence pohybu kamery) a návaznost na tradici fotografie. Jednoduchost stylu rodinných filmů pramenila i ze skutečnosti, že tehdy existovaly minimální podmínky pro zdokonalování kinoamatérů, jednak kvůli roztříštěnosti technické

11) Srov. Laurent Creton, *L'économie et les marchés de l'amateur*. In: R. Odin (ed.), „Communications“, č. 68, Paris, 1999, s. 150 (český překlad v tomto čísle „Iluminace“).

12) Srov. Roger Odin, *Le film de famille dans l'institution familiale*. In: R. Odin (ed.), *Le film de famille*. Meridiens Klincksieck, Paris 1995, s. 27 – 41.

13) Toto tvrzení není tak jednoznačné. U materiálů z období do počátku 2. světové války bývá, alespoň podle mých dosavadních zkušeností, poměrně časté zařazení orientačních mezititulků s těmito údaji, a to především o místě natáčení.

základny negativně ovlivňující výměnu filmařských zkušeností a vzájemnou pomoc, jednak nedostatkem příležitostí ke vzdělávání filmových laiků prostřednictvím amatérských filmových klubů či speciálních tiskovin a časopisů (v těch, které tehdy vycházely, byla kinematografie pojmána ještě jako průmyslové odvětví či profesní obor). Na rozdíl od amatérské kinematografie tyto popularizační a vzdělávací aktivity už běžně fungovaly v okruhu amatérských zájemců o fotografii, jejichž první klub – Český klub fotografů amatérů – vznikl v Praze už v roce 1889. Nelze pominout, že první informace z kinematografického prostředí a o technických záležitostech natáčení filmů nabízely právě časopisy původně specializované na amatérskou fotografii, např. „Fotografická revue“ aj. Ostatně většina amatérů se k filmu dostávala přes svoji předchozí zkušenost s fotografií.

První kluby amatérských filmařů

Majitel kinokomory měl jen svoji rodinu a několik přátel, s nimi žil a s nimi chodil na výlety a natáčel je a zážitky s nimi prožité tak, jak šly za sebou, jak je dal život. Bylo to prosté, ale bylo to nestrojené. Byl to první, sám ze stavu věcí vyplynulší program amatérského filmu: filmovat to co se mi líbí, co má ku moji osobě zvláštní vztah, na co se budu vždy rád dívat, protože to ve mně probudí krásné vzpomínky na věci, které se tehdy udály, ale které mohou zajímat pouze mne a nejužší kruh mé rodiny a mých přátel. A to je právě to. Mnohem chladněji byl přijat, třeba dobrý rodinný film, širokým kruhem diváků při veřejném předvádění, než v úzkém kruhu rodiny. A amatér zatoužil po slávě!

(Ing. Josef C. Čadek, *Profesionální film – amatérovo nebezpečí*. „Československý kinoamatér“ 2, 1936)

Uplatnění dvou dominantních úzkých formátů (9,5mm a 16mm) na českém trhu, provázené nižší pořizovací cenou potřebného vybavení, a stále se rozšiřující obchodní a servisní základna přinesly potřebný impuls ke zvyšování počtu zájemců o amatérské filmování. S jejich narůstajícím počtem se zdálo, že amatérská kinematografie konečně splní naději svých propagátorů, které do ní vkládali na základě předchozích zkušeností s fotografií:

Všichni dnes dobře víme, co vykonala amatérská fotografie na poli fotografie profesionální. Za existenci dnešní fotografie umělecké máme děkovati hlavně amatérům, kteří se dovedli první osvoboditi z pout banálního pojetí, zrcadelného lesku a nevkusné, loutkově neživotné retuše...¹⁴⁾

Vedle převažující části filmařů laiků, jež se spokojila s funkcí kamery coby zdroje známů rodinných událostí, se zde rozrůstala skupina kinoamatérů, kterým tyto privátní aktivity nepřinášely dostatečnou satisfakci a kteří se filmování chtěli věnovat soustavněji a s větší kreativitou.

Na podzim roku 1932 situace vyústila v založení prvních dvou klubů na území Československa – Moravskoslezského klubu kinoamatérů v Brně (21. září 1932) a pražského Pathé klubu (13. října 1932),¹⁵⁾ které sice vznikly nezávisle na sobě, ale záhy navázaly

14) K. Smrž, c. d., s. 8–9.

15) Srov. M. Čihák, c. d., s. 465.

první vzájemné kontakty. Zrod Pathé klubu je dalším důkazem důležitosti filmových formátů pro rozvoj kinoamatérského hnutí, neboť tento klub sdružoval výlučně filmaře používající materiál šířky 9,5mm. Klíčovou úlohu při jeho vzniku sehrála firma Cinéma nabízející v Československu francouzské výrobky značky Pathé.¹⁶⁾ Vedení Cinémy se touto aktivitou podařilo skloubit vlastní obchodní zájmy se zájmy společensko-osvětovými. Firemní prostory posloužily jako místo prvních setkání tzv. devítkářů, kde se zhruba od listopadu 1931 začalo připravovat založení kinoamatérského klubu o to významnějšího, že ho od samého počátku existence provázelo vydávání specializovaného kinoamatérského časopisu „Pathé revue“. V něm se kromě článků věnovaných technickým a organizačním problémům nacházela pravidelná rubrika „Odpovědi“ s praktickými radami ke konkrétním otázkám kinoamatérů z ostatních měst, kde podobné kluby neexistovaly.

K hlavním činnostem Pathé klubu patřila poradenská činnost, organizování víkendových kurzů pro začátečníky, projekce filmů s přednáškami konané i mimo Prahu v menších českých městech, klubové soutěže a spolupráce s prodejci kinematografické techniky. Stranou pozornosti jeho vedení nezůstávaly ani kluby fotografů amatérů, například Klub přátel amatérské fotografie, s nimiž společně pořádalo výměnné prezentační a přednáškové večery.¹⁷⁾ Všechny zmiňované aktivity měly za cíl rozšířit členskou základnu a pozvednout úroveň děl realizovaných členy klubu, z nichž ta nejlepší reprezentovala jeho činnost na veřejnosti a v rámci amatérského filmového hnutí. Postupné zdokonalování se projevovalo ve snaze zvládnout a využívat technicky stále složitější výrazové prostředky, což ve své podstatě směřovalo proti původním záměrům výrobců amatérských přístrojů, jak je potvrzují slova Marion Norris Gleasonové, která v roce 1919 jako jedna z prvních zkoušela kameru firmy Eastman Kodak: „Chtěli někoho, kdo o filmech nevěděl vůbec nic, aby si mohli být jistí, že kameru bude schopen obsluhovat kdokoli.“¹⁸⁾

V konkurenci těchto vyzrálejších a realizačně náročnějších filmů, při jejichž vzniku členové klubu často vytvářeli interní tvůrčí skupiny (většinou dvou až tříčlenné), nebylo pro rodinné filmy v programu klubových večerů mnoho místa a logicky se netěšily ani srovnatelnému diváckému zájmu. Přitom méně zkušené členové, ale nejen oni, čerpali náměty především ze svého nejbližšího okolí, tzn. vlastní rodiny. Aby se mohli úspěšně účastnit soutěží i s tímto materiálem, který obsahoval události typické pro rodinné kroniky (sváteční posezení, rodinné výlety, prázdniny na venkově atd.), snažili se co nejvíc potlačit typické znaky běžného rodinného filmu, ať už přípravou scénáře, režii nebo konečnou úpravou při střihu. Jako nezbytné se jevilo vtisknout natočeným záběrům určitou dramatickou linii, dodat jim zdání příběhu. Vedle rodinných kronik „klasické produkce a distribuce“, pocházejících z privátního prostředí „nekontaminovaného“ kinematografickou osvětou, tak v prostoru ovlivňovaném činností amatérských filmových klubů vznikala díla, v nichž autentičnost záběrů rodinného charakteru byla vystavena působení

16) Lpění na výlučnosti klubu, co se týká formátu 9,5mm, se v dalších letech v souvislosti s objevením formátu 8mm a se zlevněním pořizovacích nákladů u formátu 16mm ukázalo jako neprozíravé, neboť vedlo k odchodu části členstva a založení Českého klubu kinoamatérů v roce 1935. Pathé klub byl později přejmenován na První klub kinoamatérů.

17) Srov. *Klubovní spolupráce*. Pathé-revue 3, 1934, s. 13.

18) Dwight Swanson, *Inventing amateur film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester scene, 1921 – 1932*. „Film History“ 15, 2003, č. 2, s. 127.

dramaturgické fikce. Záměr předvést tento materiál mimo okruh rodinného publika a motivace proniknout hlouběji do zákonitostí kinematografické tvorby dávaly vzniknout snímkům, v nichž se spojoval prvořadý cíl rodinných filmů zachytit v obraze své příbuzné v jejich přirozených reakcích s autorskou ambicí dosáhnout uceleného tvaru filmového díla.¹⁹⁾

Filmy Bedřicha Valenty

Názorný příklad pohybu na hranici mezi rodinným a amatérským filmem najdeme v tvorbě brněnského filmaře Bedřicha Valenty,²⁰⁾ ve dvou jeho dílech natočených v letech 1934 a 1935, která si jsou podobná tématem i zpracováním. V obou případech jde o reportáže z prázdninového pobytu u příbuzných, jejichž hlavní postavou je autorova přibližně šestiletá dcera. První Valentův film získal na soutěži Pathé klubu třetí cenu, když byl předstižen organizačně náročnějšími a způsobem provedení vynalézavějšími tituly – v amatérských kruzích dodnes respektovanou HADROVOU ANČKOU (1934) autorské trojice Burda – Lengsfeld – Tichý, kombinující hrané pasáže s animací panenky, a hraným filmem s dětskými protagonisty RIVALOVÉ (1934) v režii R. M. Procházky. Pro klubové soutěže bývalo pravidlem, že porota při hodnocení formálních prvků kladla důraz také na technické zvládnutí fotografie, což znamená, že kromě autorovy práce s kamerou – využití světla, kompozice záběrů – zohledňovala i proces laboratorního zpracování natočeného materiálu, které si amatéři často prováděli sami. Jak dokazuje komentář otištěný v „Pathé revue“, právě tím, mj. Valentův film zaujal přítomné diváky:

Krásnou inversi (rozuměj kvalitu laboratorního zpracování – pozn. J. H.) a obrazovou kompozici přinesl rodinný film pana Valenty ze Židenic: JIŘINKA. Film se může kritisovati pouze po stránce režijní – chybí mu děj. Škoda, velká škoda, že autorovi nezbyl již čas na úpravu sestřihu – věříme však rádi, že při vlohách autorových dočkáme se vbrzku příjemného překvapení.²¹⁾

Autor článku píše o Valentově filmu jako o rodinném a má k tomu vzhledem k některým pasážím oprávněné důvody, zároveň však v něm najdeme i prvky, které jsou pro tuto kategorii nezvyklé. Už přítomnost autorovy „firemní“ značky v úvodu je typická pro amatérské filmaře, u rodinných filmů se s ní setkáváme jen výjimečně. Tato loga, často

19) Opačný pól k dílům na hranici rodinného a amatérského prostředí představovaly filmy od autorů s originální uměleckou a filmovou vizí. Filmy dvojice Šmejkal – Zahradníček (RUCE V ÚTERÝ, 1935; PŘÍBĚH VOJÁKA, 1935) či trojice Kresl – Vlk – Zelený (NAPŘÍČ PRAHOU, 1935), členů filmové sekce tzv. film-foto skupiny fungující v rámci Levé fronty, vznikaly v amatérských podmínkách, ale stranou centra klubového dění. Jejich promítání se u části členstva setkala se značnými výhradami nejen k novátorské formě (Šmejkal – Zahradníček), ale také k politickému smýšlení (NAPŘÍČ PRAHOU).

20) Bedřich Valenta (1889 – 1973) – majitel cukrářství v Brně-Židenicích, významná osobnost Moravskoslezského klubu kinoamatérů v Brně. V roce 1925 se začal věnovat rodinnému filmu, později amatérskému. Mezi jeho oceněná soutěžní díla patří např. komedie o náruživém čtenáři rodokapsů VŠEHO MOC ŠKODÍ (9,5mm) či psychologické drama se sociálním podtextem NA SČESTÍ (formát 16mm).

21) *Amatérský film dobývá Prahy*. „Pathé-revue“ 3, 1934, s. 174.



Filmování inscenovaného rozhovoru je narušeno bezprostřední reakcí malé protagonistky.

Foto archiv

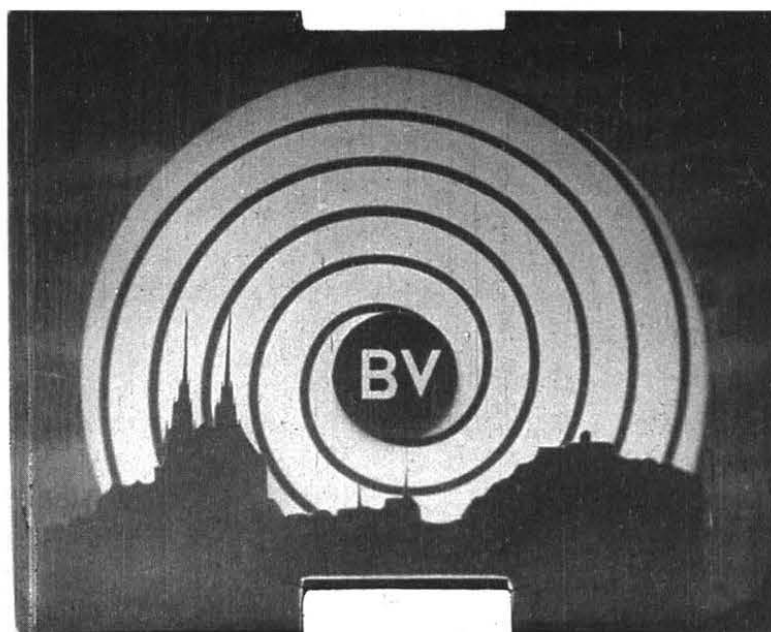
tvořená iniciály autora (jako v případě Bedřicha Valenty) nebo zkratkou z počátečních písmen příjmení členů tvůrčí skupiny (např. TIBUPO – Tichý, Burda, Pop), většinou splňovala pouze základní funkci autorského podpisu. Jen v ojedinělém případě měla i funkci zábavnou, viz autorský titulek, který vytvořil Čeněk Zahradníček²²⁾ ke svému filmu z dovolené a který výrobní značku společnosti PDC – lví hlavu pohybující se v kruhu ohraničeném řetězem – parodoval věncem z jitrnic a buřtů a v něm otáčející se hlavou psa.²³⁾

Titulek následující po filmařské značce – „Naše Jiřinka o letních prázdninách u strýčka roku 1934.“ – odpovídá svou délkou i obsahem spíše informačnímu mezititulku v rodinné kronice než názvu amatérského filmu. Stejnou rozkolísanost pak pozorujeme i u následujících scén, z nichž některé výraznější herecká akce posouvá do oblasti hraného filmu (Jiřinka přibíhá s dopisem od strýce za maminkou; scéna loučení s panenkami), jiné (zvláště ty natočené na návštěvě u příbuzných) dávají pocítit atmosféru nahodilého okamžiku, jež však po spuštění kamery zanedlouho přechází v bezradnost a strnulost rodinných fotografií (Jiřinka s tetou a strýcem postávají u zahradního bazénu). K charakteru rodinných snímků upomínají ojedinělé pohledy snímaných osob do objektivu vyvolané jejich znejistěním přítomností samotné kamery nebo akcí odehrávající se před ní – viz scéna, kde dívka rozesmátá strýcovým žertováním se nakonec podívá ke kameře jako by se „s ní“ chtěla podělit o zábavnost situace.

Časovou a prostorovou návaznost vyprávěcí linie posilují společně s mezititulky (např. „Na cestě k cíli“) krátké stříhové pasáže, cesta vlakem na prázdniny (v rodinných filmech bychom se rázem ocitli na místě prázdninového pobytu) složená z detailů pracující lokomotivy, plující krajiny a částí vlakové soupravy snímaných oknem z jedoucího vozu,

22) Čeněk Zahradníček (1900–1989) – zakladatel pražského Pathé klubu a dlouholetý člen ČKK, jenž tvůrčího vrcholu dosáhl ve 30. letech ve spolupráci s Vladimírem Šmejkalem (ATOM VĚČNOSTI; RUCE V ÚTERÝ; PŘÍBĚH VOJÁKA). Jejich filmy (v současnosti řazené k české meziválečné filmové avantgardě) byly programově v opozici proti převládající umělecky nenáročné produkci české profesionální kinematografie a v amatérských podmínkách představovaly vrchol filmařského snažení.

23) Srov. P. R o c h ý b a, III. veřejné předvádění amatérských filmů. „Pathé revue“ 3, 1934, s. 6. – ???



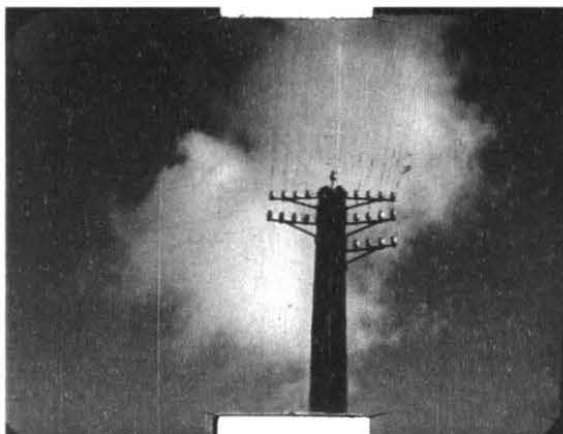
*Brněnská panorama jako součást „firemního“ loga
kinoamatéra Bedřicha Valenty.*

Foto archiv

jež působí filmařsky nejinvenčněji, nebo sled obrazů ztemnělé oblohy a obrysů stromů na horizontu fungující jako časový předěl (konec dne). Všechny tyto sekvence působí coby poetické přerovy Jiřinčina prázdninového příběhu.

Nahodilost ve výstavbě filmu reprezentuje pasáž představení rodinného loutkového divadla, kdy se díky rámování obrazu (jeviště s loutkami vyplňuje celý záběr) a v rámci celého díla nezvyklé délce ocitneme jakoby v jiném samostatném pohádkovém příběhu z Tajemného lesa. Stejně nahodile působí i náhlý závěr filmu „vrcholící“ záběrem dívky na procházce v polích.

Valentův druhý film *Z POSLEDNÍCH DNŮ PRÁZDNIN* (1935), oceněný II. pořadím v kategorii C (filmové reportáže) na II. celostátní soutěži, vznikl o rok později se stejným autorským záměrem zachytit dceru v čase letních prázdnin, tentokrát na strýcově statku. Je na něm patrná důslednější snaha eliminovat stopy rodinného filmu. Nové provedení starého námětu Valenta inovoval na několika místech, včetně loga, kde iniciály autora doplňuje silueta brněnské panoramy s Kostelem sv. Petra a Pavla a hradem Špilberkem. Snad jako reakci na zařazení předchozího filmu do rodinné kategorie lze chápat následující titulky – „uvádí amatérský film“, jenž tentokrát diváky nenechává na pochybách, o jaký druh díla se v případě *Z POSLEDNÍCH DNŮ PRÁZDNIN* jedná. Na rozdíl od předchozího tentokrát nezůstáváme s dívkou v úzkém rodinném kruhu, v interiéru domu a na zahradě, pouze ve společnosti strýce a tety. Prázdninová reportáž je pojata otevřeněji tím, jak se k dívce dostává více podnětů z okolí. Krátká stříhová pasáž cesty vlakem je umístěna na samý začátek filmové reportáže. Jednotlivé záběry (sloup elektrického vedení, vlakové návěští apod.) jsou snímány v jednotné kompozici s důrazem na vertikální linie v obraze. Opět se zde objevují scény poznamenané výrazněji rukou režiséra, především navazování přátelství mezi Jiřinkou a místními dětmi, které jsou ovšem filmařsky mnohem



*Vertikální linie dominují úvodním záběrům filmu *Z posledních dnů prázdnin*.*

Foto archiv

pestřejší střídáním záběrů různých velikostí – celků hrajících si děti s detaily jejich tváří. S výjimkou těchto několika scén film působí jako řetězec nenásilně probíhajících náhodných událostí. Společně s kamerou se stáváme dívčinými společníky při obhlídce strýcova hospodářství, přičemž hlavní postava filmu zde přestává být neustále v centru pozornosti, protože kameraman si více všímá okolí. Zasludou tohoto přístupu se divákům nabízejí zajímavé záběry dělníků při práci u mlátičky obilí a při svačině či krátký „portrét“ starého potulného flašinetáře koncertujícího na dvoře statku i s detailním záběrem soukolí jeho instrumentu. Důležitou dramaturgickou součástí filmu je motiv dívčina deníku, do kterého si zaznamenává, jak vidíme i v záběru kamery, své prázdninové zážitky. Deník slouží k završení dramatického oblouku linie vyprávění (v rodinných filmech nepřítomné), neboť v posledním záběru po návratu domů z něho dcera čte své mamince. (U podobných amatérských filmů se k dramatickému překlenutí děje běžně používalo vzpomínky nebo snu: „Žádná soutěž, pokud se pamatuji, tedy ani tato se nevyřádila, aniž se odehrál na plátně sen. Tentokrát se snilo dvakrát či třikrát. Už to asi jiné nebude...“²⁴⁾) Dívčin deník současně představuje jakousi literární paralelu k „deníku“ filmovému, který má ovšem potenciál oslovit mnohem širší okruh diváků než pouze ten tvořený nejbližšími příbuznými.

Závěr

V první polovině třicátých let byl rodinný film jako samostatná kinematografická kategorie (ovšem nikoli jako filmařská aktivita) částí amatérských filmařů angažovaných v klubovém hnutí zpochybňován, pravděpodobně i kvůli tehdejšímu vlivu vedení Pathé klubu, které tento názor vyznávalo. Se vznikem dalšího významného uskupení, Československého klubu kinoamatérů (ČKK), se v tomto směru začala projevovat větší míra tolerance. Po druhé světové válce byl už rodinný film coby jedna ze čtyř kategorií zastoupen v regulích klubových a národních soutěží vedle filmu hraného, dokumentárního

24) M. Bert, c. d., s. 35.

a absolutního neboli žánrového.²⁵⁾ Ovšem tímto zrovnoprávněním nezmizel problém vzájemného prolínání a překračování hranic s jinými kinematografickými oblastmi, jen se v nové situaci na tento fakt začalo pohlížet z druhé strany, tedy co ještě je a co už není rodinným filmem. Původní trend dramaturgického „zušlechťování“ rodinných záběrů, jehož příkladem jsou i dva prázdninové tituly Bedřicha Valenty, se najednou ukázal být v jistém směru zavádějícím, jak to konstatuje R. M. Procházka v článku shrnujícím průběh soutěže rodinných filmů pořádané v roce 1947 v prostorách pražského ČKK:

Zdá se, že se amatéři rozhodli pořizovat si na památku snímky svých drahých filmověji, hledíce sestavovat souvislé celky. Nezdá se mi jen jedno prozíravé: dělat to formou umělých dramatických námětů. Nikoli bez scénáře, nikoli vždycky po tajmu, aby o tom filmovaná osoba nevěděla, ač nepochybně takové obrazy bývají nejvěrnějším záznamem přirozeného počínání. (...) Óno to opravdu jinak téměř nejde, než své osoby řídit. Avšak omezme to řízení na minimum a nežádejme na filmovaných nic víc, než aby se opakovali pro film ve svých obvyklých, nikoli dramatických projevech (...).²⁶⁾

Filmy Bedřicha Valenty se Procházkovým představám způsobu realizace rodinného filmu přibližují. První z nich má s rodinným filmem ještě vícero dobře patrných styčných bodů, v případě druhého formálně propracovanějšího díla toto spojení nacházíme roztroušené v okamžicích záblesků autentické atmosféry natočených scén. U obou titulů jako by brněnský kinoamatér anticipoval, aniž by jim zcela podlehl, možná rizika zániku specifčnosti rodinného filmu v rukou amatérských filmařů, na které Procházka upozornil o více než deset let později:

Zajisté – bavte se podle libosti, točte co a jak chcete. I když se velmi často zejména hraný film nepovede, je zábava alespoň při natáčení. Experimentujte – díky vám za to. Ale pozor, abyste si jednou nevyčítali, že jste si nepořídili rodinné filmy formou filmových reportáží.²⁷⁾

Mgr. Jiří Horníček (1966)

Působí jako filmový historik v Národním filmovém archivu v Praze, kde má na starosti sbírku rodinného a amatérského filmu.

(Adresa: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00 Praha;
Jiri.Hornicek@nfa.cz)

25) Soutěžní kategorie „absolutní film“ byla určena pro soutěžní tituly, jejichž autoři kladli důraz především na zvláštní poetickou atmosféru svého díla a nekonvenční práci se specifickými výrazovými možnostmi filmu. V určitých obdobích bylo pro stejnou kategorii filmů používáno označení „žánrový film“, a to paradoxně proto, že tato díla se vymykala jakémukoli žánrovému zařazení.

26) M. Bert, c. d., s. 38.

27) Tamtéž, s. 38.

Citované filmy:

Atom věčnosti (Vladimír Šmejkal – Čeněk Zahradníček, 1934) *Dětská škádlení* (Martin Ježek, 2002), *Hadrová Ančka* (Burda – Lengsfeld – Tichý, 1934?), *Happy end* (Peter Tscherkassky, 1996), *Jiřinka* (Bedřich Valenta, 1934), *Mrtvá a živá* (Rebecca; Alfred Hitchcock, 1939), *Na scestí* (Bedřich Valenta, ?), *Napříč Prahou* (Kresl – Vlk – Zelený, 1933?), *Nuda v Brně* (Vladimír Morávek, 2003), *Příběh vojáka* (Vladimír Šmejkal – Čeněk Zahradníček, 1935), *Rivalové* (R. M. Procházka, 1934?), *Rodinná snídane* (Le Déjeuner de Bébé; Louis Lumière, 1895), *Rodinné kroniky* (Vít Pancíř, 1999), *Ruce v úterý* (Vladimír Šmejkal – Čeněk Zahradníček, 1935), *Všeho moc škodí* (Bedřich Valenta, 1942?), *Z posledních dnů prázdnin* (Bedřich Valenta, 1935).

SUMMARY

FAMILY FILM IN THE HANDS OF AMATEUR
FILMMAKERS

Jiří Horníček

The category "family film" is usually dismissed by the lay and specialist public alike as a sort of trivial matter undeserving of more acute attention. Nonetheless, it is possible to find many examples of family film that formally and thematically belong to the canons of other cinematographic fields – both professional and non-professional. A similar ambiguity can be seen in the relationship between family and amateur film, where, in spite of all the obvious differences, there does exist a connection: one embodied in the authors whose interest in amateur film was first awakened by filming family chronicles and by the fact that amateur film clubs became a forum in which to present family films.

The text deals with family film in the territory of today's Czech Republic from the emergence of cinematography up through the first half of the 1940's. It focuses on the circumstances influencing family film with respect to the development of cinematographic equipment (in the first section) and the emergence of amateur film clubs in the 30's (2nd section). In the third section, the focus is on the intersection of family and amateur film at the moment when an amateur filmmaker's ambitions as a director or cameraman push the filmed material beyond the borders of family film. Though it does aim to be a coherent film work, the resulting work of the amateur filmmaker retains the atmosphere of naturalness of family film through the way the family reality resists the film fiction. Two holiday film reports, made in 1934 and 1935, resp., by Bedřich Valenta, of Brno, are used to illustrate this shift from family to amateur film.

Translated by Linda Paukertová

Články

**FOTOGRAFOVÉ AMATÉŘI
A UMĚLECKÁ FOTOGRAFIE
V KONTEXTU UMĚLECKÝCH
A UMĚLECKOHISTORICKÝCH
TEORIÍ (1890 – 1914)**

Petra Trnková

S nadsázkou by se dalo říci, že poslední dekáda 19. století se stala zlatou érou amatérské fotografie. Vedle svátečních, příp. „rodinných“ fotografií, pro které bylo fotografování výlučně privátní záležitostí, se začali v hojném počtu objevovat tací, kteří měli potřebu konfrontovat svůj názor na fotografii a své fotografické schopnosti v širším okruhu lidí. V souladu s oblibou a všeobecným rozmachem spolkového života se také začali sdružovat ve fotoklubech. Někteří z nich dokumentovali své prázdninové cesty, jiní využívali fotografický obraz spíše poloprofesionálně, např. v oblasti techniky a přírodních věd, a mnozí se fotografie chopili jako uměleckého média. Stoupence této poslední jmenované skupiny sjednocoval především odpor k jednoznačnosti a okázalosti fotografického obrazu, která ovládla fotografii v druhé polovině 19. století pod všeobecným tlakem potřeby informovat a snahy fixovat obraz v pokud možno co nejdetailnější míře. Na počátku devadesátých let začaly jejich názory nabývat na síle a v několika letech se zformovalo celé hnutí, usilující prosadit fotografii jako plnohodnotný umělecký výrazový prostředek, jako tzv. *uměleckou fotografii*. Právě o *secesním piktorialismu*, jak bylo celé hnutí později označeno, a o jeho představitelích pojednává hlavní část následujícího textu.

* * *

Během poměrně krátké doby se sice secesním piktorialistům podařilo do určité míry prosadit fotografii na poli umění, ovšem tento úspěch netrval příliš dlouho. Nadále znívaly silné hlasy odpůrců a své udělal i radikální nástup avantgardních proudů po první světové válce. Piktorialismus zde v různých formách přetrvával až do padesátých let, nicméně v té době už byl nahlížen jen jako přežitek. O situaci reflexe secesního piktorialismu na počátku šedesátých let svědčí slova Rudolfa Skopce, klasika českého dějepisu fotografie:

Mezi současnými historiky fotografie se najdou i odpůrci těchto výkyvů fotografické tvorby; ve svých publikacích je jednoduše vynechávají a neuvádějí. Tvárné způsoby fotografie však ve své době ovlivnily vývoj fotografického obrazu tak silně, že

podnítily vznik zvláštních pracovních sekcí, rozvoj odborné literatury a živou výměnu názorů. Proto, i když je považujeme z výtvarného hlediska i z hlediska ryzí fotografie za pochybné, se o nich nemůžeme pro jejich historický význam nezmínit.¹⁾

Ještě v nedávné době bychom mohli jeho slova parafrázovat a říci, že by se dali najít i příznivci hnutí *umělecké fotografie* přelomu 19. a 20. století – tak zavrhaný a zvláště vůči avantgardě upozaďovaný byl *secesní piktorialismus*, reprezentovaný především fotografie amatéry a chápaný jako projev maloměšťácké kultury pozdní „úpadkové“ éry monarchie. Dnešní názor na tuto epochu již není tak vyhraněný a síly obou hlasů se začínají vyrovnávat.

Nízká znalost problematiky amatérské fotografie a secesního piktorialismu, plynoucí z dlouhodobého nezájmu badatelů, nás bohužel nutí zvolit nepříliš populární způsob práce, založený na důkladném studiu archiválií a druhotných pramenných materiálů, jimiž jsou především specializovaná periodika.²⁾ Dnes, kdy se pozornost začíná obracet k fotoamatérskému hnutí přelomu 19. a 20. století se bohužel ukazuje, jak málo přímých dokladů o něm se zachovalo: zjišťujeme, co všechno bylo zničeno nebo ztraceno a začínáme si uvědomovat, co všechno se nám už zřejmě nepodaří zjistit. Dlouhodobým nezájmem jsme se zároveň zcela ochudili o možná svědectví pamětníků. Poslední nadějí proto zůstávají dosud nezpracované archivní fondy a zahraniční sbírky.³⁾ Na druhou stranu se nám tak ale v této oblasti vizuální kultury naskýtá i jedinečná příležitost spatřit prostor nezatížený interpretačními stereotypy, snad s výjimkou jediného, že amatérská fotografie z doby kolem roku 1900, potažmo secesní piktorialismus není předmětem zájmu dějin umění. Pokusme se tedy podívat na tuto oblast nedogmaticky a nezávisle na tradovaných klišé. Současný stav pramenné základny ovšem nedovoluje vycházet z jednotlivých fotografických děl, a východisko je proto třeba hledat v existenci samotného hnutí fotografů amatérů a *umělecké fotografie*.

Na příkladu zdejšího fotoamatérského hnutí bych ráda přiblížila nejen historická fakta, výzkumem podložená data, jména a konkrétní události, ale např. i možný poměr amatérů k profesionální sféře a k proudu *umělecké fotografie*. Zvláštní pozornost hodlám věnovat také významu celého hnutí ve svém původním kontextu, v němž mělo naplnit určitá očekávání, dále postupnému proměňování požadavků na něj a posouvání původního významu v rámci kulturně společenském i uměleckohistorickém; zajímá mne tedy *nejen*

1) Rudolf Skopeč, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 492; též, *Československá fotografie mezi dvěma světovými válkami*. Praha 1967 (katalog, GHMP), s. 4.

2) Podobná situace je i v zahraničí. Mezi ojedinělé autory zabývající se fenoménem amatérské fotografie a počátky fotoamatérského hnutí patří např. Paul Spencer Sternberger, *Between Amateur and Aesthete: The Legitimization of Photography as Art in America 1880 – 1890*. University of New Mexico Press 2001; dále viz Patricia Holland, „Sweet it is to scan...”: *personal photographs and popular photography*. In: Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*. London 2003, s. 117 – 164; v posledních letech bylo realizováno několik výstav, ovšem ty věnují pozornost primárně secesnímu piktorialismu a fenoménu amatérské fotografie se dotýkají jen povrchně: Jan Mlčoch – Pavel Scheufler, *Český piktorialismus 1895 – 1928*. Praha 2000 (katalog, České centrum fotografie); Marlyne Kherlakian (ed.), *Photographies Hongroises (des romantismes aux avant-gardes)*. Paris 2001.

3) Srov. Christine Kühn, *Kunstfotografie um 1900. Die Sammlung Fritz Matthies-Masuren*. Berlin 2003 (katalog, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin).

v jakém kontextu se (fotoamatérské i umělecko-fotografické hnutí) nacházelo a v jakém kontextu fungovalo, ale také v jakém kontextu nefungovalo nebo přestalo fungovat.⁴⁾

I.

Fenomén *amatérské fotografie* je svázán přímo se samotným vynálezem fotografického média, ovšem máme-li na mysli újeji vymezenou amatérskou fotografii jakožto masové, organizované hnutí, relativně nezávislé na profesionálních strukturách, pak jeho počátky hledejme v 80. letech 19. století. Právě tehdy došlo k zpřístupnění nové, pro budoucí rozmach fotografického média nesmírně důležité technologie suchých desek.⁵⁾ Na počátku bylo amatérské fotografování přirozeně pouze doménou nadšenců, kteří měli finanční prostředky a také dostatek volného času. V podmínkách střední Evropy tehdy tyto předpoklady splňovala především šlechta a vyšší podnikatelské kruhy, jejichž příslušníci fotografování velmi brzy přijali jako prostředek rozptýlení, předmět zábavy a vysoce módní atribut svého postavení. V mnoha případech toto fotografování nahradilo tradiční zálibu ve sběratelství kresby a grafiky. Společenské postavení zmiňované skupiny fotografů přispělo k první popularizaci amatérského fotografování, podobně jako už o několik desetiletí před tím k popularizaci samotného fotografického obrazu. V českých zemích byl jedním z prvních nadšenců tohoto typu, pro něhož fotografování nebylo jen sezónní záležitostí, například Maxmilian Wilhelm Podštatský, svobodný pán z Prusino-
vic.⁶⁾ Mnozí z této první vlny fotografů amatérů pak zasáhli do dění ještě v první polovině devadesátých let, kdy se začalo hnutí fotoamatérů formovat a mohutnět, nicméně postupem času nabyla jejich role spíše symbolického významu.⁷⁾ V první generaci se projeвили víceméně pouze jednotlivci, až teprve po nich přišla na konci osmdesátých let 19. století druhá a už mnohem silnější vlna. Zásadní podíl na tom mělo opět zjednodušení používané techniky a fotografického procesu: těžký, obtížně manipulovatelný aparát se

4) Srov. Michael Baxandall, *Umění, společnost a Bouguerův princip*. In: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany 1997, s. 131 – 144; Martina Pachmanová, *Psát historii „jinak“*. Rozhovor s Lindou Noehlin. In: Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. One Woman Press, Praha 2001, s. 26, 27.

5) V roce 1871 zveřejnil britský lékař Richard Leach Maddox (1816 – 1902) vynález suchých desek a zřekl se svého patentního práva, což bylo pro další rozšíření této technologie nesmírně důležité. Bylo pak otázkou několika málo let, kdy byla výroba potřebných materiálů a vlastní postup zdokonalen natolik, že byla možná jeho průmyslová výroba. V Anglii vznikaly továrny už v letech 1878 – 1879, ale v širší fotografické praxi se u nás nové materiály uplatnily právě až na konci let 80. V následujícím období pak byla fotografická technika i technologie dále výrazně zjednodušována a fotografování se stalo levnějším a tudíž přístupnějším.

6) Viz Jaroslav Bouček – Zdeňka Boučková, *K počátkům fotografie na Moravě a ve Slezsku – První moravští fotoграфové*. In: *Uměleko-historický sborník*. Brno 1985, s. 41 – 49.

7) Někteří z těchto milovníků fotografie se také stali protektory jednotlivých klubů: např. arcivévodkyně Marie Terezie zaštitila vídeňský Club der Amateur-Photographen, později proslavený pod jménem Wiener Camera Club; patronem pražského německého klubu byl zase hrabě Ervin Nostiz. Patrně nejznámějším, uznávaným a velmi aktivním fotografem amatérem v českých zemích z řad šlechty byl kolem roku 1900 hrabě Karel Chotek.

skleněnými deskami nahradila poměrně lehká příruční skříňka a svitkový film a – což bylo zvláště důležité – zájemci o fotografování se už nutně nemuseli seznamovat s fotografickým procesem, po čemž většina z nich, jak se brzy ukázalo, ani netoužila. Na trhu se začaly objevovat aparáty, u nichž stačilo pouze „zmáčknout knoflík“ – přesně jak radil slogan firmy Kodak, poté, po exponování až 100 snímků na jednom filmu, vyhledat příslušnou pobočku nebo zpracovatele, ponechat u něho aparát, případně kazetu se svitkem filmu a po krátké době si vyzvednout hotové fotografie, eventuálně si nechat založit nový film.⁸⁾ Odpadly tedy veškeré nároky na jakékoli odborné znalosti chemikálií, optiky, fotografického procesu i aparátu, nezbytné nebyly ani žádné zvláštní dovednosti. Fotografovat tak mohl opravdu každý – „i ženy a děti“(!), jak upozorňovaly reklamní poutače producentů a obchodníků s novými aparáty. Do této doby nebyla představa o roli ženy – v každodenních situacích nejlépe nenápadné, oddané pečovatelky o rodinu, „tichého domácího anděla“⁹⁾, příliš slučitelná s aktivitou vysoce tvůrčí, časově náročnou a vyžadující určitý stupeň odborných znalostí. (Co bylo nově shledáno přijatelným, a to poměrně velmi rychle, byl obraz ženy-matky fotografující své děti.) Rozpor mezi fotografováním a tradiční představou o rolích ženy navíc zřejmě posilovala i obvyklá asociace fotoaparátu se střelnou zbraní; o všeobecně tradované „neslučitelnosti“ ženy a techniky nemluvě.¹⁰⁾ Zrod a vývoj nové technologie byl tedy mj. podmíněn i výrazně genderově.¹¹⁾ Důkazem toho je i důrazná reklamní kampaň, směřovaná z velké části na novou cílovou skupinu žen. Emblémem Eastmanovy firmy se na počátku nového století stala „Kodak Girl“, aktivní mladá žena, zachycující svým aparátem dojmy ze společného výletu s přáteli, která měla z plakátů lákat ke koupi nového modelu aparátu. (Domnělému vkusu nového typu zákazníka byl nově přizpůsoben také vzhled aparátů – ať už tvarem nebo barvou.¹²⁾) Jak vzrůstal počet uživatelů fotoaparátů na přelomu 19. a 20. století, rozšiřovalo se a tříbilo i spektrum přístrojů. Jejich zlevnění ruku v ruce s rostoucí oblibou a módností amatérského fotografování tak s sebou na jedné straně přineslo masové diletantství *nedělního fotografování*, na druhé pak *vysoké ambice umělecké fotografie*.

Významné místo v celém tomto fotografickém spektru zastává tzv. „rodinná“, příp. „osobní“ fotografie, obracející pozornost k rodině a přátelům ve chvílích volného času a zába-
vy, jejíž stoupenci se drželi stranou oficiálních struktur organizovaného hnutí. „Rodinným fotografem“ v tomto slova smyslu byl například Josef Kluge¹³⁾, jehož fotografické

8) Motto firmy Kodak: „You press the button and we do the rest.“

9) P. Holland, c. d., s. 143.

10) V oblasti střelných zbraní se fotografie inspirovala především terminologicky, ale mezi nesčetnými druhy a typy aparátů se objevily přímo i imitace pistolí a pušek; tato paralela pak vyvstala zvláště zřetelně s módou a vývojem různých detektivních a skrytých kamer; reprodukováné příklady viz R. Skopec, c. d., 1963, s. 86, 87.

11) Viz P. Holland, c. d., s. 143; srov. Janet Wolff, *Neviditelná flaneuse: Ženy a literatura moderny*. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. B. m. 2002, s. 91 – 114.

12) Vyráběny byly např. fotoaparáty ve tvaru dámské kabelky, za použití různých, spíše luxusních, materiálů a v různém barevném provedení. Repro viz R. Skopec, c. d., 1963, s. 77; dále P. Holland, c. d., s. 143.

13) Autorství fotografického souboru, uloženého v Moravské galerii v Brně, z něhož je zde reprodukován jeden snímek je pouze připisováno Josefu Klugemu. Fotografie nejsou bohužel signovány a nelze tedy



*Anonym (Josef Kluge): Bez názvu (první desetiletí 20. století),
Moravská galerie v Brně*

úspěchy zůstávaly zcela soukromou, rodinnou záležitostí, bez konfrontace s hodnotícím názorem široké veřejnosti. Z toho důvodu o něm však nevíme nic ani dnes; ostatně autorství v těchto případech ani nebylo podstatnou složkou, neboť jejich těžiště spočívalo především v kontextu, v němž fotografie vznikaly, a ve specifickém, zakódovaném obsahu, podobně jako osobní deník, čitelný pouze za předpokladu specifických znalostí.¹⁴⁾ Nutno připomenout, že amatéři tohoto typu velmi brzy převládli a v jejich způsobu práce navíc převážil aspekt osobního záznamu nad kultivovaností formy. Co se invence týče, málokterý z „rodinných“ fotografů dosáhl takové míry jako například Kluge.

Jinou, velmi početnou skupinou, která se s „rodinnými fotografi“ částečně překrývala, byli fotografové dokumentující pozoruhodnosti, krajinu a její obyvatele na svých cestách do zahraničí, z nichž se mnozí zapojili i do veřejného fotoamatérského dění. Stávali se členy místních klubů a se svou prací seznamovali klubové kolegy především na speciálních projekčních večerech.¹⁵⁾ Za svými motivy se často vydávali do Itálie, na Balkán, do Skandinávie a dalších evropských zemí. Zvláště oblíbenou oblastí byla pobřežní krajina v Nizozemí, jednak z důvodu příhodných světelných podmínek a pak také kvůli tradičním motivům, připomínajícím zlatou éru holandského malířství. Tento kraj si našel své

vyločit, že skutečným fotografem nemohl být další příslušník Klugeho rodiny; dále viz Jaroslav A n d ě l – Antonín D u f e k, *Kouzlo staré fotografie*. Brno 1978 (katalog, Moravská galerie v Brně).

14) Viz Basil B e r n s t e i n, *Class, Codes and Control. Theoretical Studies Towards a Sociology of Language*, London 1971, (cit. in P. H o l l a n d, c. d., s. 121).

15) K promítání sloužil tzv. scioptikon. (Projekce v německých časopisech nazývány *Scioptikonabend* a případně specializované buňky v klubech fotoamatérů *Scioptikonecke*.)



*Friedrich Victor Spitzer: Bez názvu (Holandské rybářky) (1907),
reprodukováno v Photographische Kunst im Jahre 1908*

příznivce i mezi impresionisty a – což je pro nás zvláště důležité – byl oblíbenou destinací i mnoha předních stoupenců tzv. *umělecké fotografie*.¹⁶⁾

Organizovaní fotoamatéři, prezentující své fotografování jako „seriózní zájem“, se snažili zcela zřetelně odlišit od fotografů svátečních, přístupujících k fotografování jako ke kratochvíli. Měly jim pomoci pevné organizační struktury, které sílily v souladu s oblibou a všeobecným rozmachem spolkového života. Kromě toho, že oficiální vznik klubu znamenal uchování informací o jeho činnosti a existenci, ukázalo se, že byl základní podmínkou dalšího rozvoje fotografického umu svých členů i důležitým nástrojem proměny veřejného názoru na podobu a možnosti fotografického obrazu. Prostřednictvím klubu se šířily informace a konfrontovaly názory, neboť tito fotografové amatéři, kteří se zapojili do klubového dění, učinili výsledky své záliby věcí veřejnou – předmětem diskusí a kritiky.¹⁷⁾

První kluby fotoamatérů přirozeně vznikaly ve větších městech, kde byl potřebný potenciál informační, potažmo intelektuální a finanční. Nejstarším uskupením tohoto druhu u nás se v roce 1889 stal Klub fotografů amatérů v Praze, ustavený jako protiváha společenstva profesionálů. V roce 1892 jej následoval německý klub v Teplicích a poté celá řada dalších: německý klub v Praze, v dalších severočeských městech, ve Vyškově,

16) Mattie Boom, *Until they meet the greyer sky. Buitenlandse fotografen in Nederland in de late 19de en het begin van de 20ste eeuw*. „Bulletin van het Rijksmuseum“ 49, 2001, č. 3, s. 216 – 229.

17) Srov. P. Holland, c. d., s. 123.

v Plzni, v Českých Budějovicích, ve Vítkovicích, ve Vysokém Mýtě aj. Na samém počátku své existence si každý klub zvolil tiskový orgán, na jehož stránkách měly být průběžně publikovány zápisy z klubových schůzí či projekcí, výroční zprávy a aktuality. Publikování vlastního periodika si klub mohl dovolit pouze výjimečně.¹⁸⁾ Ve střední Evropě byly těmito časopisy snad nejčastěji Photographische Rundschau (Halle), Photographische Centralblatt (Mnichov), případně Apollo (Drážďany), české kluby se prakticky bez výjimky upnuly k Fotografickému obzoru, což výrazně posílilo centralizaci českého fotoamatérského hnutí směrem k ČKFA v Praze. Zdejší německé kluby naopak udržovaly hojné a těsné kontakty s významnými centry fotoamatérského dění za hranicemi země: např. s kolegy z Vídně, Hamburku, Mnichova, Lipska aj. Na rozdíl od českých klubů, pro něž roli prostředníka hrál téměř výhradně klub pražský, německých „středisek“ u nás bylo – zvláště v první čtvrtině 20. století – mnohem více.

Důležitým prostředkem komunikace mezi jednotlivými kluby a kritériem klubové práce byly také tzv. okružní mapy: ukázkový soubor fotografických prací, který byl zaslán (spřátelenému) klubu, případně poté koloval mezi několika dalšími kluby. Velký prostor měly také klubové přednášky a projekce, na nichž byly nezřídka prezentovány práce kolegů z jiných klubů, a to jak výsledky praktické činnosti, tak i jejich úspěchy na poli teorie: projekce, odborné přednášky, referáty z odborných časopisů, ukázky fotografické techniky i materiálů, firemních prospektů atp. Prezentace klubu se ale soustřeďovala především na výstavy (od interních klubových přehlídek přes výstavy uspořádané ve spolupráci několika klubů až po velké mezinárodní salóny). Především jejich prostřednictvím se tříbil vkus fotografů i veřejnosti, prokazovaly se schopnosti jednotlivců, kvality klubu a návštěvníci se na nich seznamovali s novinkami jak technické, tak formální a obsahové povahy. První velkou výstavní akcí, které se u nás v hojnějším počtu amatérští fotografové zúčastnili, byla Zemská jubilejní výstava v roce 1891. Mnohem větší prostor pak dostali o čtyři roky později na Národopisné výstavě československé v Praze. První samostatnou přehlídku amatérské fotografie u nás inicioval pražský Klub fotografů amatérů – uskutečnila se na sklonku léta roku 1897 v Praze na Žofíně, k účasti na ní ovšem byli vyzváni pouze fotoamatéři českoslovanští. Daleko větší ohlas však vyvolala klubová výstava uspořádaná o šest let později, prezentovaná jako přehlídka *umělecké fotografie*.¹⁹⁾ Ve stejném roce zde vyvolala obdobný rozruch i *Ausstellung für künstlerische Photographie 1903* (Výstava umělecké fotografie 1903), kterou ve spolupráci s pěti dalšími kluby uspořádal Club deutscher Amateurphotographen in Prag.

Užší skupina, která vykrystalizovala v rámci těchto nových organizačních struktur fotoamatérského hnutí, reagovala nejen na diletantství a nízkou úroveň masové fotografie, ale zároveň i na jednoznačnost a okázalost fotografie profesionální. Ačkoli se od samého počátku do podoby fotografického obrazu promítalo v různé míře hledisko informační i estetické, potřeba faktického obrazového sdělení v brzké době převážila a pod tlakem potřeby informovat a snahy fixovat obraz v pokud možno co nejdetailnější míře byla také zdokonalována fotografická technika i technologie. Požadavek na věrnost fotografického

18) Klub fotografů amatérů (KFA; od roku 1902 vystupující pod názvem Český klub fotografů amatérů) v letech 1889 – 1892 vydával Fotografický věstník, od roku 1893 Fotografický obzor.

19) Podrobně viz „Fotografický obzor“ 1903, č. 1 – 12.

obrazu v průběhu druhé poloviny 19. století vygradoval natolik, že se sama fotografická technologie mírou ostroty dostala až na stupeň, kdy lidské oko paradoxně nebylo schopno její možnosti běžně využívat. Takto směřovaná fotografie se ovšem po tvůrčí stránce dostala do slepé uličky. Její suchopárná jednoznačnost se stala nezajímavou a na počátku devadesátých let zvláště popouzela nově se formující vrstvu fotografů amatérů, kteří naopak ve fotografii našli jedinečný *umělecký výrazový prostředek*, jímž se snažili pozvednout obrazovou kvalitu nad funkci a kontext primárního fotografického obrazu a otevřeně usilovali o tzv. „uměleckou fotografii“.

Do doby tohoto výrazného odklonu amatérů od profesionálů na počátku devadesátých let 19. století spolu amatéři a profesionálové poměrně úzce spolupracovali. Nutilo je k tomu například i používání v zásadě stejné techniky, kterou se pokoušeli i společnými silami vylepšovat a rozvíjet. Postupné zdokonalení technických prostředků s sebou časem přineslo právě vzrůstající nároky na *obrazovou kvalitu*, které ovšem profesionálové, především z provozních důvodů, nebyli s to naplnit.²⁰⁾ K opětovnému většímu sblížení pak začalo v českých zemích docházet až o dvě desetiletí později: mezi profesionály se tehdy začali prosazovat jednotlivci hlásící se k *umělecké fotografii* a jako spolupracovníci se tehdy objevili v záznamech domácích fotoamatérských klubů (Drtikol a Škarda), a nebo se naopak původní amatéři profesionalizovali a založili vlastní firmu (Schlosser a Wenisch).²¹⁾ V prostoru Rakouska-Uherska byl konec vzájemné averze v roce 1911 utvrzen také začleněním portrétní fotografie mezi živnosti řemeslné, čímž byly přísně stanoveny podmínky jejího provozování.²²⁾ Do té doby nebyl poměr profesionální a amatérské fotografie zcela jednoznačně určen a české prostředí v tomto směru postrádalo i jakákoli vodítka či instrukce, neboť v porovnání s německo-jazyčnými časopisy nebyla ve Fotografickém obzoru tato problematika příliš diskutována.²³⁾ Pod hlavičkou *umělecké fotografie* se tak amatéři a profesionálové začali opět sblížovat a jistě k tomu přispělo i sebevědomí a uznání, které si mezitím amatéři vydobyli, mj. u celé řady výrazných osobností z řad umělců. Svědčí o tom i slova předního teoretika a fotografa z řad domácích piktorialistů, Jaroslava Petráka: „Umělecká fotografie jest dnes již tak vyspělá, že vším právem může

20) Některé amatérské kluby vznikly osamostatněním se od starších spolků a společností, sdílených amatéry a profesionály zároveň, kupříkladu Wiener Camera Club vznikl oddělením od Photographische Gesellschaft in Wien, viz Astrid Lechner, „Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen.“ *Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914*, „Fotogeschichte“ 21, 2001, č. 81, s. 57 – 74.

21) Srov. „Fotografický obzor“ 6, 1911, s. 131 – 134; ke dvojici Schlosser a Wenisch viz dále.

22) V roce 1911 se fotografové osamostatnili a bylo založeno „Společenstvo fotografů pro obvod Obchodní a živnostenské komory“ (srov. Archiv města Brna, Společenstvo fotografů pro obvod Obchodní a živnostenské komory v Brně, F 58, inv. č. 5, Stanovy Společenstva fotografů). Ve stejném roce, nařízením z 12. prosince 1911 č. 226 ř. z., přestává být portrétní fotografie *živností svobodnou* a stává se podle říšského zákoníku *živností řemeslnou*, tj. vázanou na splnění určitých podmínek. Portrétní fotografii směl nadále provozovat ten, komu byl vystaven živnostenský list před 14. 2. 1911 a nově ten, kdo předložil tzv. průkaz způsobilosti, např. tovaryšský list. Ostatní fotografické druhy byly „zřemeslněny“ v plném rozsahu až v období Československé republiky zákonem z roku 1926. (V roce 1940 byli fotografové ve společenstvu sdružení s chemigrafy, zinkografy a plánografy. Později, po roce 1945, se společenstva ruší zcela.)

23) Srov. Jaroslav Petrák, *Žeň světla a stínu. Problém umělecké fotografie v teorii a praxi s uměleckými přílohami*. Praha 1910, s. 77.

JAROSLAV PETRÁK: ŽEŇ

 SVĚTLA
 A STÍNU
 PROBLÉM UMĚLECKÉ FOTO-
 GRAFIE V THEORII A PRAKSI
 S UMĚLECKÝMI PŘÍLOHAMI
 1910

*Jaroslav Petrák, Žeň světla a stínu (1910),
 frontispice (detail)*

požadovati, aby byla pokládána za neodvislý odbor umění výtvarných a uměleckou kritikou nebyla umlčována.²⁴⁾

II.

Úvahy o podobnosti fotografického obrazu s malbou a grafikou a představy o fotografii jako uměleckém výrazovém prostředku se objevovaly od samého počátku a zvláště se pak rozvinuly v rámci hnutí *umělecké fotografie* na přelomu 19. a 20. století. Právě secesní piktorialisté se víc než o principy fotografické snažili opírat o principy malířské: z malby a grafiky vycházeli nejen kompozičně, ale inspirovali se jimi také ikonograficky a přebírali i tradiční terminologii. Drobným dokladem tehdy silně prožívané afinity fotografie k malířství je třeba i emblém použitý na titulní stránce kultovní knihy Jaroslava Petráka *Žeň světla a stínu*: je v něm spojen tradiční symbol fotografů, sluneční kotouč, se znakem malířského cechu, třemi prázdnými štítky.

24) J. Petrák, c. d., s. 5; Nezbytnou záštitu, bez které by se fotografové těžko prosadili, museli nalézt u samotných umělců; ve střední Evropě jim byli silnou oporou zvl. stoupenci Münchener Sezession a Wiener Sezession; Srov. Ch. Kühn, c. d., s. 20, 25 – 32.

Fotografové si vždy plně uvědomovali a také náležitě oceňovali primární význam a nepostradatelnost slunečních paprsků pro vznik „světelných obrazů“. Dokladem toho jsou nejen motivy slunečního kotouče, ale i odkazy na personifikovanou podobu slunečního světla, objevující se na znacích nebo emblemech spjatých s aktivitami fotografů.²⁵⁾ Dá se říct, že postava Apollóna nabyla plně symbolického významu právě ve spojení s *uměleckou fotografií*: jako slunce, které *vše vidí a o všem ví* tradičně reprezentoval rozumovou stránku lidské přirozenosti, ale zároveň byl vždy asociován se světem umění a krásy.²⁶⁾ V jeho postavě se tedy snoubily kvality racia a umění, naplňující i tehdejší představu o *umělecké fotografii*.

Dojem vzájemné blízkosti fotografie a tradičních výtvarných druhů měly zvláště posílit tzv. tvárné procesy (ušlechtilé tisky), které se staly takřka synonymem secesního piktorialismu.²⁷⁾ Nejenže umožňovaly lépe rozvíjet a variovat tonalitu obrazu, ale technicky posunuly fotografii až do prostoru grafiky, kde bylo mnohem snadnější obhajovat spřízněnost fotografického média s tradičními výtvarnými druhy.²⁸⁾ Do rozvoje a zvyšování kvality tvárných procesů a do vlastního zvládnutí techniky vkládali secesní piktorialisté hlavní díl svého úsilí, ovšem na úkor *rozvoje* kvality obsahu, což se jim také stalo osudným. Secesní piktorialismus se už před rokem 1914 začal zastavovat na mrtvém bodě a po první světové válce byl jeho osud zpečetěn.²⁹⁾ Tehdy se už neobjevila nová, silná generace přívrženců tvárných procesů a příslušníci té staré se už jen s velkými obtížemi vzdávali svých vzorů, zvyků, způsobů a tempa práce.

Tematicky byla hlavní doménou secesních piktorialistů krajinářská fotografie a portrét; v o něco menší míře se objevovaly práce kombinující krajinářské a figurální motivy, ale o to více byly – v případě zdárného provedení – oceňovány. Za zvláštní upozornění jistě stojí skutečnost, že samotný termín *umělecká fotografie* byl svého času používán spíše intuitivně, bez jasného vymezení, což dosvědčují např. i Petrákova slova: „A přesto, že o umělecké fotografii bylo a jest stále v různých táborech a listech debatováno, nenašla se ještě přesná definice tohoto nového směru, která by plně uspokojovala a smysl úplně vystihla.“³⁰⁾

Významným fenoménem, s nímž je spjata fotografie přelomu století, je „přirozeně barevná fotografie“. Podobně jako pohyb stala se i barva již dávno předtím pro fotografy vysněnou metou a právě v době secesního piktorialismu jejich touhu do značné míry naplnil autochrom, vynález bratrů Augusta a Louise Lumièrových z Lyonu, zveřejněný v roce 1904.

25) Např. (už výše zmíněný) drážďanský časopis „Apollo“; nebo pavilon fotografů „Hélios“ na Zemské jubilejní výstavě v Praze v roce 1891, repro viz R. Skopec, c. d. 1963, s. 326.

26) Srov. Publius Ovidius Naso, *Proměny*. Praha 1967, s. 84; k ikonografii Apollóna jako boha slunce viz např. Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s*. Oxford 1993, s. 172 – 178.

27) Technologickým základem ušlechtilých tisků jsou chromované křihoviny (chronologicky dle využívání): uhlotisk, gumotisk, olejotisk, bromolejotisk, k nim bývá řazena ještě platinotypie.

28) Viz např. Pavel Scheufler, *Historické fotografické techniky*. Praha 1993, s. 40 – 48; Tvárné procesy naopak zcela zavrhoval proud tzv. *puristického piktorialismu*, zastávající názor, že fotografie si nesmí vypomáhat jinými než čistě fotografickými prostředky; jeho významným představitelem na mezinárodním poli byl např. F. H. Evans, v poválečném Československu se tento názor podařilo prosadit D. J. Růžickovi.

29) Srov. R. Skopec, c. d. 1967, s. 2.

30) J. Petrák, c. d., s. 5.

Tento první komerčně vyráběný barevný materiál se široce uplatnil v podobě skleněných, diapozitivních desek.³¹⁾ Kvality autochromu nejlépe vynikaly ve spojení s motivy květín, ovoce, bohatě zřasených drapérií apod. Průsvitné autochromové obrazy, velmi působivé, jedinečným způsobem asociovaly nejen povrch a texturu, ale také bohatství, exotiku chutí i vůní a byly – slovy básníka – „sladkým podnětem k pokojnému majetnictví“.³²⁾ Po první světové válce ale veškeré motivy tohoto druhu upadly v nemilost, neboť se v negativním slova smyslu staly synonymem bohatství a luxusu zatracované *belle époque*. Jak upozorňuje Ian Jeffrey, autochromy byly zcela neslučitelné s kolektivistickými ideologiemi dvacátých let a v době poválečné askeze se staly až „eticky nevhodnými“.³³⁾ Úděl, který je stihl, stejně jako ušlechtilé tisky po roce 1918, s sebou přinesl i postupné zapomenutí celého předválečného fotoamatérského hnutí, které by v novém, poválečném čase jen nevhodně evokovalo dobu monarchie, přepychu a individualismu. V našem prostředí pak byla jejich zkáza završena v průběhu čtyř desetiletí po druhé světové válce, kdy byly zničeny i poslední zbytky těchto fotografických děl a vytěsňeny vzpomínky na tuto kulturní etapu jako celek. Posledními prameny bádání v této oblasti zůstaly specializované dobové časopisy. Jednotlivé fotografické práce se zachovaly skutečně zlomkovitě.³⁴⁾

V českých zemích dostávalo fotoamatérské hnutí od devadesátých let až do první světové války hlavní impulsy prostřednictvím německých a rakouských center. V té době už německé země sice patřily mezi nejprogresivnější stoupence nového proudu fotoamatérského hnutí, ale ještě na samém počátku devadesátých let byly postoje zdejších fotografů i veřejnosti značně odlišné. Německé prostředí se *umělecké fotografii* houževnatě bránilo a nic nenasevřelo budoucímu světovému věhlasu zdejších *uměleckých fotografů*.³⁵⁾ O zásadní průlom v tradičních postojích se zasloužila výstava uspořádaná v roce 1893 v Hamburku, oblesaná celou řadou předních fotografů ze zahraničí. Jména zdejších fotografů jako Nicola Perscheid, Rudolf Dührkoop nebo bratři Theodor a Oskar Hofmeisterové se pak nezapomenutelně zapsala do dějin této etapy fotografické historie a zařadila se po bok Alfreda Stieglitze nebo Roberta Demachy. V samotném Rakousku pak mezi fotoamatéry zazářili především členové vídeňského Camera Klubu, úzce spolupracující s Wiener Sezession, Hugo Henneberg, Hans Watzek, později Friedrich V. Spitzer a v neposlední řadě Heinrich Kühn z Innsbrucku.

* * *

31) Jako pojídlo zde byl použit škrob; díky němu bylo dosaženo jedinečné barevnosti; dále k technologii autochromu viz P. Scheufler, c. d. 1993, s. 51 – 53; J. Petrák, *Co ještě nemáme a nač ještě čekáme*. „Fotografický obzor“ 15, 1907, s. 105 – 107, 121 – 122; Vladimír Jindřich Buřka, *O fotografii v barvách pomocí desky autochromové*. Praha 1910. (Za upozornění na poslední dva tituly děkuji Antonínu Dufkovi.)

32) Hugo von Hofmannsthal, *Pohádka 672. noci*. In: T ý ž, *Lucidor a jiné prózy*. Praha 1998, s. 14.

33) Ian Jeffrey, *Revisions: An Alternative History of Photography*. Bradford 1999 (katalog, National Museum of Photography, Film and Television), s. 81.

34) Jedinou světlou výjimkou je pozůstalost Antonína Stiftera, v případě Otto Šeteleho, Jaroslava Feyfara, Josefa Binka, Jaroslava Petraka se zachovaly jednotlivé práce; viz J. Ml o c h, *Piktorialismus v české fotografii v letech 1895 – 1928*. In: J. Ml o c h – P. S c h e u f l e r, c. d., s. 10; z pozdější doby se zachovala např. pozůstalost „poloprofesionála“ V. J. Buřky; známé práce českých německých fotoamatérů v našich sbírkách bychom spočítali na prstech ruky.

35) Srov. J. Petrák, c. d. 1910, s. 76.



*Heinrich Kühn: Studie tonality II (nedatováno),
reprodukováno v Photographische Rundschau 1913*

V praktickém úsilí piktorialistů získat stejnou vážnost, jaká se dostávala tradičním výtvarným druhům, měli napomoci také teoretici, kteří se snažili ukotvit technický obraz v tehdejší uměleckém systému. Jednou z klíčových prací k teorii umělecké fotografie,

kteřá měla zásadní vliv na fotoamatérské dění ve střední Evropě, byla publikace s příznačným titulem *Bildmässige Photographie* (Obrazová fotografie).³⁶⁾ Její autor, Fritz Matthies-Masuren, byl jakýmsi nepsaným mluvčím německých fotografů amatérů. Publikoval množství příspěvků k amatérské a umělecké fotografii, spoluredigoval několik předních specializovaných časopisů a ročenek (*Photographische Centralblatt*, *Photographische Rundschau*, *Photographische Kunst*) a sám také amatérsky fotografoval. Jeho publikační práci sledovali nejen němečtí fotoamatéři, ale i většina klubů ve střední Evropě.³⁷⁾ Podobně jako řada dalších prací na téma umělecké fotografie, které v této době vznikaly, byla i *Bildmässige Photographie* Fritze Matthiese-Masurena zamýšlena jako příručka fotografa amatéra, návod, *jak vytvářet uměleckou fotografii*. Matthies-Masuren tehdy navázal na kultovní knihu H. P. Robinsona z roku 1869, *Pictorial Effect in Photography*, která po třiceti letech od svého prvního vydání z důvodu proměny a zdokonalení používané technologie nutně zastarala. Matthies-Masuren se tedy pokusil Robinsonova pravidla aktualizovat a předvést na příkladu svých současníků. Zaměřil se na problematiku výhradně umělecké, nikoli technické, chemické či optické povahy, jak ostatně naznačuje už samotný její název.

Středobodem Masurenových úvah a – dle jeho názoru – nejdůležitější podmínkou umělecké fotografie je, aby *působila dojmem obrazu* (*bildmässige Wirkung*). Měla-li – dle jeho názoru – umělecká fotografie časem uspět v úsilí o přiznání *umělecké plnohodnotnosti*, musela se opřít o malířství, studovat je a do značné míry se mu i připodobnit.³⁸⁾ K tomuto předpokladu jej nepochybně přivedlo i vlastní malířské studium.³⁹⁾ Hlavním kritériem *umělecké fotografie* měla být na jedné straně *vyváženost kompozice* jakožto základní umělecké pravidlo, na straně druhé pak *harmonie celkového výrazu*, daná *vyvážeností formy, ploch, světla a stínu*. Dojem spřízněnosti měly navíc po technické stránce podpořit už výše zmíněné tvárné procesy. O významu, jaký představitelé tohoto myšlenkového proudu v čele s Matthies-Masurenem spatřovali v úzkém vztahu fotografie k malířství, svědčí např. i prostor věnovaný soudobým i starším malířským dílům ve specializovaných fotografických časopisech; v této souvislosti se velmi často objevovalo kupříkladu jméno Arnolda Böcklina, Maxe Liebermanna nebo Hanse am Ende. (Fotografické práce bratří Hofmeisterů byly opakovaně srovnávány např. s krajinami Hanse Thomy a v souvislosti s Whistlerovou prací se stínem a naznačováním prostoru byly zase uváděny portréty Heinricha Kühna. Teoretici poukazovali i na paralely stylové: např. mezi prací Roberta Demachy a rokokem. Dojem příbuznosti malířských a fotografických

36) Fritz Matthies-Masuren, *Bildmässige Photographie. Mit Benutzung von B. H. [H. P.] Robinsons Der malerische Effekt in der Photographie*. Halle a. S. 1903 (tj. 1. vydání; v roce 1923 vydal Masuren ještě čtvrtou, přepracovanou verzi).

37) Fritz Matthies-Masuren (1873 – 1938) studoval krajinomalbu na akademii v Karlsruhe, byl žákem Leopolda von Kalckreuth. Časem našel zálibu ve fotografování, začal se zapojovat do fotografického hnutí, udržoval úzké vazby na zahraniční centra – ve Francii, USA, Velké Británii (zvláště díky práci redaktora v několika fotografických časopisech); stal se důležitým prostředníkem domácích a zahraničních fotoamatérů; dále viz Ch. Kühn, c. d.

38) Srov. Ch. Kühn, c. d., s. 156.

39) Málokterému z fotoamatérů se dostalo vyššího uměleckého vzdělání. Kromě Masurena byl jedním z výjimečných případů zmíněný Hans Watzek.

prací byl ještě silnější v případě porovnávání reprodukcí.) Vedle studia malířských děl a zákonů estetiky a harmonie kladl Fritz Matthies-Masuren, stejně jako H. P. Robinson, důraz na pozorování přírody, která byla nezbytnou oporou i samotnému malířství.⁴⁰⁾ (Mnohé také napovídají názvy jednotlivých oddílů Matthies-Masurenovy knihy: *výchova k vidění, kompozice, jednota obrazu a výběr námětu*. Dalším kritériem *umělecké fotografie* byl dle Matthies-Masurena *výraz umělce*, jeho *osobitý styl*, kvality jako *upřímnost* a *opravdovost*. V Masurenových úvahách se – zřejmě nikoli zcela záměrně a vědomě – protínají myšlenkové proudy tehdy již staršího Fechnerova formalismu, hledajícího ještě zákonitosti kauzality mezi objektem a libostí, a aktuálnější, více psychologizující názorový proud estetiky vcítění, zosobňovaný v Německu devadesátých let především Theodorem Lipsem a uplatňující klíčový termín *uměleckého výrazu*.⁴¹⁾

Fritz Matthies-Masuren reprezentoval jen jeden z názorových proudů. Zcela odlišnou cestu volili např. zastánci tzv. *puristického piktorialismu*, odmítající toto dle jejich mínění umělé *připodobňování se* malířství a popírání základních fotografických principů. Podle nich měla fotografie své schopnosti prokazovat naopak výhradně vlastními prostředky. Jejich názor zvítězil po první světové válce (viz výše).

V českém prostředí na poli teorie umělecké fotografie vynikl především Jaroslav Petrák. Jeho kniha *Žeň světa a stínu*, vydaná v roce 1910, byla první publikací svého druhu v češtině.⁴²⁾ Petrákova práce je psána víceméně ve stejném duchu jako Masurenova, jehož slova, týkající se upřímnosti a opravdovosti fotografovy práce, Petrák ve své knize také použil jako motto předmluvy.⁴³⁾ Podobně jako Matthies-Masuren se i on na jedné straně pokusil stanovit určité pevné body vymezující *uměleckou fotografii*, opíraje se přitom o zákonitosti symetrie a harmonie, vztahu mezi linií, formou, barvou a rytmem, na straně druhé upozornil na nezbytnost *osobité noty, svérázného charakteru a inspirace*.⁴⁴⁾ S názorovou linií Matthies-Masuren – Horsley Hinton jej pojí především důraz kladený na překonání realismu fotografického obrazu a jeho sladění se svérázností uměleckého nazírání jakožto klíčovou podmínkou vzniku *umělecké fotografie*.⁴⁵⁾ (Na rozdíl od Masurena věnoval Petrák prostor i problematice více technického rázu.)

Teorie umělecké fotografie konce 19. a počátku 20. století hledala univerzální postupy a kritéria a v neposlední řadě i definici svého klíčového pojmu, přičemž se snažila uplatnit v tradičním systému umělecké teorie. Ten byl ovšem primárně vytvořen pro klasickou triádu – architekturu, malířství a sochařství – a s povahou technického obrazu se zcela rozcházel. Sami teoretici si obtížnost situace uvědomovali, jak dosvědčují i slova

40) Viz např. Fritz Matthies-Masuren, *Die künstlerische Photographie und wir*. „Photographische Rundschau“ 20, 1906, č. 1, s. 4.

41) Viz Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*. 1876; Theodor Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig 1897.

42) J. Petrák, c. d. 1910; částečně jej předešla pouze kniha K. Wellnera, která se ovšem zabývala pouze krajinářskou fotografií: Karel Wellner, *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*. Praha 1908. Obdobný průkopnický krok učinil Jaroslav Petrák o čtyři roky později i na poli kinematografie, srov.: Jaroslav Petrák – Jan Srp, *Kinematografie*. Praha 1914.

43) Viz J. Petrák, c. d. 1910, s. 3.

44) J. Petrák, c. d. 1910, s. 5 – 9, 14, 20.

45) Tamtéž, s. 9, 20, 28.

Matthiese-Masurena;⁴⁶⁾ nicméně přistoupili na stará kritéria a stereotypy vysokého umění a velkého umělce a nesnažili se je nějak výrazně změnit. V umělecké teorii tedy tato generace zůstávala velmi tradiční, ačkoli třeba společensky byla naopak poměrně kritická.⁴⁷⁾ Její sisyfovská práce přinesla plody teprve generaci následující.

III.

Až potud zde bylo uvedeno množství až na výjimky spíše obecných tvrzení. Nyní bych ráda uvedené skutečnosti konkretizovala a doložila na příkladu pražského klubu německých fotografů amatérů a jeho členů. V případě tohoto klubu je totiž známa nejen základní faktografie, ale také lze do určité míry vysledovat jeho ambice a poměr k *umělecké fotografii* a jeho prostřednictvím pak nahlédnout i do situace sousedních klubů. V souvislosti s tímto klubem navíc vyplyne ještě jedno důležité téma, kterému zde zatím nebyl věnován prostor, a to je postavení německé kultury v českých zemích, s touto dobou a místem nerozlučně spjaté.

Club deutscher Amateurphotographen in Prag byl založen v roce 1898 s cílem pečovat, zdokonalovat a šířit fotografii orientovanou jak umělecky, tak vědecky. Prostředkem těchto snah měly být pravidelné schůze, přednášky, názorné ukázky (nových přístrojů, materiálů a postupů), dále projekce, budování knihovny a klubové sbírky fotografií, výcvik a vzdělávání nových členů, společná ateliérová práce i fotografické výlety. Důležitou součástí klubových aktivit byly samozřejmě výstavy, provoz fotografického ateliéru a laboratoře, publikování odborné literatury, zřizování poboček atd.⁴⁸⁾ Klub několikrát změnil svou adresu, ale poměrně dlouho sídlil na Příkopech č. 3 a ve Vodičkově ulici v paláci Lucerna.⁴⁹⁾ V roce 1902 si členové pořídili vlastní fotoateliér. Za tiskový orgán si již na samém počátku zvolili specializované periodikum *Photographische Rundschau* a Lechnerovy *Photographische Mitteilungen*, která jsou dnes hlavním pramenným materiálem.⁵⁰⁾ Později začaly aktuální zprávy o činnosti klubu vycházet i v pražském denním tisku. Klub sdružoval nejen pražské domovské příslušníky, ale také krátkodoběji zde pobýující cizince a přespolní a kromě členů zakládajících, činných a přispívajících měl

46) Fritz Matthies-Masuren, *Betrachtungen über Photographie und Kunst*. „Photographische Rundschau“ 16, 1902, s.185: „Jako bychom ještě neměli prostor pro uměleckou fotografii, nehodí se ani sem, ani tam (...)“.

47) Srov. Stefan Zweig, *Svět včerejška*. Praha 1999.

48) K organizaci a vedení klubu viz materiály ve Státním ústředním archivu v Praze (dále jen SÚA), fond Policejní ředitelství, Rejstřík k signatuře XIV/ 0075, a dále též fond, sign. 8090 (XIV/ 0075), Club deutscher Amateurphotographen (Praha 1898 – 1950), č. karty 8219. Zároveň se změnami stanov byl několikrát pozměněn i název klubu: 18. 8. 1919 změna názvu na „Photoklub“, od 1929 se klub označuje názvem „Photoklub“ / „Klub deutscher Amateurphotographen in Prag“, 29. 10. 1934 změna názvu spolku na „Klub deutscher Amateurphotographen“, 1938/1939 změna stanov a jména na „Fotoklub 1896“.

49) Podrobně k historii klubu viz Petra Trnková, *Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století*. „Historická fotografie“ 2004, č. 1 (v tisku).

50) *Statuten des Club deutscher Amateur-Photographehn in Prag (Gegründet 1898)*. Selbstverlag. Druck von Karl Stiasny in Prag, Prag 1910.

i – jak bylo běžným zvykem – členy korespondující a čestné. Tyto jmenoval, resp. jim uděloval členství, jako výraz uznání a pocty za zvláštní zásluhy o fotografii a umění, resp. o fotografii nebo klub. (Prvním čestným členem pražského německého klubu byl na počátku roku 1901 jmenován J. M. Eder, ředitel K. k. Graphisches Lehr- und Versuchsanstalt ve Vídni.)⁵¹⁾

Hlavní impuls k ustavení klubu pravděpodobně vzešel od jeho zakladatele a prvního předsedy Rudolfa Spitalera (předsedou 1898 – 1904), adjunkta hvězdárny německé univerzity v Praze, později univerzitního profesora. (Bezprostřední inspirací mu mohl být výše zmíněný český klub, působící v Praze už od roku 1889, a ještě více pak německý klub v Teplicích, činný od roku 1892, který nesl i velmi podobný název.) Kromě Spitalera se v prvních letech v klubovém výboru a jeho vedení objevili ještě další dvě výrazné osobnosti svázané s univerzitním prostředím: Günther Beck von Mannagetta (předsedou 1905 – 1911) a Siegfried Lederer (zapisovatelem 1898 – 1900). Vedení klubu, jeho výbor v obvyklém složení předseda, místopředseda, zapisovatel, pokladník a několik dalších členů, vždy ovlivňovalo hlavní „ideový“ směr a program klubové činnosti. Na rozdíl od úplných začátků, kdy v pražském klubu převládli členové technického a přírodovědného zaměření, dostali se v pozdějších letech do vedení klubu především bankovní a správní úředníci, právníci a lékaři, pro něž, jak se ukázalo, skýtala fotografie možnost naplnit spíše kulturní a umělecké ambice. Odklon od zájmu o vědeckou fotografii a o fotografickou techniku, dominantní oblasti v prvních letech existence klubu, směrem k tzv. fotografii umělecké, potvrzují i následné klubové aktivity (nadále ale přetrvávaly sympatie k fotografii cestopisné povahy).

O činnosti, orientaci klubu a úrovni práce jeho členů obecně vždy nejvíce prozrazovaly výstavní akce. Téměř od samého počátku své existence pořádali Club deutscher Amateurphotographen in Prag každoročně velkou výroční výstavu. První větší ohlas ale vzbudila teprve výstava v červnu roku 1901, a to i u pražských fotoamatérů českých, kteří celou událost reflektovali také ve svém klubovém tisku.⁵²⁾ Zvláště důležitým signálem směřování klubu byla přítomnost výrazné osobnosti malíře a grafika Emila Orlika ve výstavní porotě. Výstava, která následovala o více než rok později, vzbudila poměrně značný ohlas širšího domácího prostředí a sám pořádající klub ji prezentoval jako vyvrcholení své činnosti za uplynulý rok – a to „v uměleckém ohledu“(!).⁵³⁾ Nejvýznamnější výstavní akce v historii klubu – navíc akce od samého počátku s mezinárodními ambicemi – se ale

51) Přibližně o rok později bylo odsouhlaseno jmenování R. Neuhausse členem korespondentem, viz *Club deutscher Amateurphotographen in Prag*. „Photographische Rundschau“ 16, 1902, č. 4 (Vereinsnachrichten). – Dr. R. Neuhaus byl v oblasti fotografie všeobecně známým odborníkem, zabýval se jak fotografickou technikou, tak otázkou vztahu umění a fotografie, hojně publikoval i aktuální příspěvky o dění ve fotograficko-společenské oblasti; na přelomu století byl jedním z vydavatelů a hlavních redaktorů „Photographische Rundschau“.

52) Viz *Jubilejní výstava německého fotografického spolku*. „Fotografický obzor“ 9, 1901, č. 9, s. 138.

53) Viz *Club deutscher Amateurphotographen in Prag*. In: „Photographische Rundschau“ 17, 1903, č. 10 (Vereinsnachrichten). – Členové ČKFA zorganizovali společnou návštěvu zmíněné výstavy svých německých kolegů: *ČKFA v Praze na návštěvě výstavy „Club deutscher Amateur-Photographen in Prag“*. „Fotografický obzor“ 11, 1903, č. 1, s. 11. 21. 12. 1902 Německý klub naopak navštívil výstavu ČKFA v Praze, viz „Photographische Rundschau“ 17, 1903, č. 14.

uskutečnila až před Vánocemi roku 1903, přičemž pořadatelé už samotným názvem – *Ausstellung für künstlerische Photographie* – ukázali zcela jasně své priority. Navíc už nešlo o akci čistě klubovou, neboť byla uspořádána ve spolupráci s šesti fotografickými kluby monarchie a přizváni byli i ostatní němečtí fotoamatéři z Čech, nečlenové klubu.⁵⁴⁾ Zvláštní význam měla především účast dvou ze spolupořadatelů: vídeňského Camera-Klubu, v jehož řadách zářila jména Hanse Watzeka a Hugo Henneberga, a klubu ze Štýrského Hradce, který se tehdy jako celek začal prosazovat v širším evropském kontextu. Domácí autoři tak měli jedinečnou možnost shlédnout práce autorů, které dobová kritika řadila přinejmenším mezi evropskou a v některých případech i světovou špičku *umělecké fotografie*. Výstava byla navíc doplněna další důležitou akcí: v den jejího zahájení přednesl Fritz Matthies-Masuren přednášku „Über künstlerische Porträtphotographie“, doprovázenou diapozitivy.⁵⁵⁾ (Dodejme ještě, že s jeho teoretickou prací se členové klubu mohli seznámit již o několik měsíců dřív, a to prostřednictvím referátu svého kolegy Ludwiga Fränkela, jak vyplývá z klubových záznamů.⁵⁶⁾)

Tato výstava byla nakonec jedinečným a posledním důležitým výkonem, k němuž se pražský německý klub vzepjal. Nikdy se mu už nepodařilo podobného úspěchu dosáhnout. Necelé dva roky po této výstavě ještě usiloval o účast na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu – jeho žádost však byla zamítnuta. Zřejmě poslední akcí tohoto klubu z éry před rokem 1918, která vzbudila ohlas u širší veřejnosti, byla výstava v roce 1911 v domě „U Tří rytířů“. Uspořádána byla společně s Lese- und Redehalle der deutschen Studenten a nezaměřovala se již výlučně na *uměleckou fotografii*; fotografické médium zde bylo prezentováno v celé šíři, v počtu 119 kusů, což nebyl v porovnání s újeji vymezenou vánoční výstavou v roce 1903 nikterak vysoký počet.

Svou činnost Club deutscher Amateurphotographen in Prag ukončil pod tlakem přímého nebezpečí ze strany nacistického Německa na jaře roku 1939. Už na mimořádné valné hromadě v listopadu roku 1938 bylo oznámeno, že finanční situace klubu se značně zhoršila, a to následkem výrazného oslabení členské základny po vystoupení vysokého počtu členů z klubu. Na další, už poslední valné hromadě v březnu roku 1939 již byla situace neúnosná a spolek zanikl; řada bývalých členů klubu se hlásila k židovské populaci.

V době největší slávy klubu, tzn. kolem roku 1903, se nejvýrazněji prosadili například Karl Augustin, Elsa Hellmich, Teresa Zuckerkandl, Georg Popper a také Otto Schlosser

54) Výstava se konala v tzv. Sobotkově pavilonu v Bredovské ulici 20. 12. 1903 – 20. 1. 1904, jejím patronem byl hrabě Erwin Nostiz, zúčastnily se jí Klub deutscher Amateurphotographen in Prag, teplický Klub der Amateurphotographen, Klub der Amateurphotographen z Českých Budějovic, Klub der Amateurphotographen z Kraslice, Wiener Camera-Klub, Klub der Amateurphotographen in Graz. Vystaveno bylo na 500 prací a v technice převažoval gumotisk. Viz *Výstava umělecké fotografie Praha 1903*. „Fotografický obzor“ 12, 1904, č. 2, s. 24 – 26; dále „Photographische Rundschau“ 17, 1903, č. 20 (příloha Vereinsnachrichten).

55) (G. W.), *Betrachtungen über die Ausstellung für künstlerische Photographie in Prag*. „Photographische Rundschau“ 18, 1904, s. 83 – 88.

56) L. Fränkel shrnul v tomto roce publikovanou Masurenovu práci *Bildmässige Photographie* (viz výše) a porovnal ji s *Krajinářskou fotografií* A. Horlsey-Hintona; Matthies-Masuren sám naopak jistě sledoval práci zdejších fotoamatérů, o čemž svědčí jednak reprodukce v časopisech, které (spolu)redigoval; dále viz Ch. Kühn, c. d.



*Karl Augustin: Deštivé počasí (nedatováno),
reprodukováno v Photographische Kunst im Jahre 1904*

a Max Wenisch, jejichž jména patří i dnes mezi těch několik skutečně známých, ale nemusí se nutně vybavovat v souvislosti s Clubem deutscher Amateurphotographen, jelikož jména obou fotografů vešla ve známost především díky jejich profesionální kariéře. Ve zmíněném pražském klubu se Otto Schlosser a Max Wenisch setkali v prvních letech 20. století.⁵⁷⁾ V té době Schlosser prakticoval ve firmě *Kunstverlag Suchanek u. Gröger – etc.* na Žižkově, později se stal obchodním korespondentem a Wenisch byl prokuristou firmy *Josef Wenisch, obchod se zbraněmi a střelivem, fotografickými aparáty a fot. potřebami*. Za několik let se však profesionalizovali a společně založili fotografický ateliér, později jeden z nejprestižnějších v Praze vůbec. Navzdory věhlasu, který si firma *Schlosser a Wenisch, Atelier für künstlerische Photographie in Prag* vydobyla v meziválečné době, nevíme o ní ani o jejích zakladatelích příliš mnoho. Založena byla v rozmezí let 1909 – 1910, ale zhruba už po dvou letech se cesty společníků rozešly. Schlosser odkoupil Wenischův podíl a sám pak vedl prosperující ateliér dál pod původním jménem.⁵⁸⁾ (Důvodem Wenischova odchodu mohl být jeho pouze přechodný pobyt

57) Otto Schlosser (20. 6. 1880 Praha – 8. 9. 1942 Malý Trostinec?), Max Wenisch (28. 2. 1876 Praha – ?); dále zmínky: Hermann Putze, *Die Photographie in der Čechoslowakei*. In: „Das deutsche Lichtbild“, Jahresschau 1931, (nestr.); Antonín Dufek, *Otto Schlosser a Max Wenisch*. In: Petr Balajka a kol., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha 1993, s. 321.

58) *Adresář královského hlavního města Prahy 1910* (SÚA, F 3617): Schlosser a Wenisch, *Atelier für künstlerische Photographie in Prag*, spol. Otto Schlosser a Max Wenisch, 389–I, Na Příkopě 3. – (Na této adrese od roku 1908 sídlil i Club deutscher Amateurphotographen in Prag.).



*Otto Schlosser a Max Wenisch: Bez názvu (Před kostelem), (nedatováno),
reprodukováno v Photographische Rundschau 1912*

v Praze.⁵⁹⁾ Zdá se, že Schlosser byl zřejmě tím silnějším motorem ve společné práci, což ale neznamená, že by Wenischova samostatná fotografická činnost byla zanedbatelná. Díky dobovým zprávám víme, že se aktivně zúčastnil např. i zmíněné výstavy *umělecké fotografie* v roce 1903 a o několik let později byly jeho práce ve větším počtu také reprodukovány ve Photographische Rundschau, tzn. v jednom z klíčových středoevropských periodik o fotografii. Ústředním motivem Wenischovy fotografické práce byla intimní krajina a její zákoutí. (Po mnohaleté odluce pak byla ve dvacátých letech jedna z jeho prací otištěna také v českém Fotografickém obzoru; tehdy se možná nakrátko k fotografování vrátil.) Založení profesionálního ateliéru neznamenalo nutné odloučení se od dění ve fotoamatérských kruzích. Dokladem toho jsou kupříkladu i reprodukce prací ve Photographische Rundschau v roce 1912, podepsané společně Schlosser a Wenisch. V této době je už fotografie sice živila, ale nadále se zřejmě snažili udržet určitý prostor pro volnější, uměleckou práci. Zůstávali v kontaktu s amatéry a zapojovali se do dění kolem *umělecké fotografie*.

59) Max Wenisch měl domovskou příslušnost ve Stranné u Března, v Praze pobýval pouze krátkodobě, obchodně, stejně jako jeho otec. V pražské domovské evidenci cizinců je veden na podzim roku 1911 a v létě 1912; na jaře 1912 zde (již) evidován nebyl; viz Archiv hl. města Prahy (AMP), Evidence cizích domovských příslušníků 1830 – 1920.

IV.

Současný úspěch fotografického média v umělecké sféře by mohl vyvolávat dojem, že úsilí *umělecké fotografie* bylo naplněno. Skutečný stav ale zdaleka není tak jednoznačný, o čemž svědčí i naše povrchní znalost secesního piktorialismu a fotoamatérského hnutí vůbec. Otázkou je, proč toho víme o této oblasti vizuální kultury tak málo, proč a kdy se konkrétní jména i celé hnutí začaly vytrácet z obecného povědomí. Jednu z příčin vytěsnění secesního piktorialismu hledejme ve zmíněné nejistotě postavení technického obrazu v dominantním konceptu Stylu a vysokého umění. Snaha teoretiků začlenit *uměleckou fotografii* do stávající konstrukce teorie a dějin umění byla značně problematická, neboť tato konstrukce nevznikala s ohledem na parametry fotografického média; fotografie k tradičnímu uměleckému systému jednoduše „nepasovala“, použijeme-li výraz Masurenův.⁶⁰⁾ Po prvních náznacích určitého úspěchu hnutí *umělecké fotografie* umlčela válečná mašinérie a následně těžko překonatelný pocit obrovské deziluze, zcela neslučitelný s idylickými obrázky předválečné generace. Po druhé válce pak secesní piktorialismus definitivně upadl v nemilost, nikoli pouze jako odkaz na monarchii, ale také jako odkaz na přítomnost německé, příp. německo-židovské identity. Otázkou zůstává, který z těchto hlavních odkazů byl silnější. Každopádně ale byla německá kultura v českých zemích, potažmo v jejich historii, rázně potlačena. Stala se kulturou uprchlíků, diaspory, tím, co Nicholas Mirzoeff trefně popisuje jako přízrak, na hranici viděného a zastřeného.⁶¹⁾ To, co zde zůstalo, bylo rozebráno, rozprášeno, skryto; v některých případech nedošlo zcela k popření jejich existence, ale „pouze“ k zastření identity. V tomto duchu pak byly konstruovány i „české“ dějiny umění, včetně doby kolem roku 1900. Secesní piktorialismus a amatérská fotografie vůbec zůstaly stranou diskursivního prostoru tehdejších dějin umění i pod vlivem pejorativní interpretace jako „fotografické hračkářství“ a „éra bezduché a samoučelné fotografie“.⁶²⁾ Situace se začala výrazněji proměňovat teprve počátkem devadesátých let minulého století. Mezi tradičními syntézami dějin fotografie, koncipovanými jako soupisy „Mistrů“ a „mistrovských děl“, se tehdy objevily práce, představující fotografické médium v jeho širším spektru. Jejich autoři nesoustředili pozornost výhradně na „Ikony“, ale poukázali na množství jiných, marginalizovaných oblastí, jako je třeba astronomická fotografie nebo snímky z psychiatrických léčení, čímž přirozeně zdůraznili interdisciplinaritu technického obrazu.⁶³⁾ Velkou zásluhu na tom měl už předcházející zájem o výtvarné umění ze strany badatelů z jiných oblastí, který se pak stal impulsem pro historiky umění, probouzející naopak jejich pozornost kupříkladu k předmětům antropologické či sociologické povahy. V současnosti už v souvislosti s hnutím umělecké a amatérské fotografie nezaznávají

60) Přitom řada předních historiků umění sledovala nebo se přímo zapojovala do dění kolem hnutí secesních piktorialistů: Heinrich Wölfflin např. zasedal v porotě *Internationale Ausstellung künstlerischer Photographien*, uspořádané v Berlíně v roce 1905, viz Ch. Kühn, c. d., s. 172 – 173; dále J. Strzygowski, *Die Farbe im Dienste von Raum und Licht*. „Photographische Kunst“ 1907, s. 48 – 51.

61) Nicholas Mirzoeff, *Ghostwriting: Working out Visual Culture*. In: Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown 2002, s. 189 – 202.

62) Viz R. Skopec, c. d. 1967, s. 4.

63) Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*. 1994; I. Jeffrey, c. d.

silná slova o „fotografickém hračkářství“ a „bezduché samoučelné fotografii“; naopak se i ve střeoevropském prostoru tato oblast stává badatelsky i divácky velmi atraktivní, jak potvrzují např. i nedávné výstavy secesního piktorialismu.⁶⁴⁾ Množství zajímavých otázek, které vyvstávají právě v souvislosti s amatérskou fotografií a secesním piktorialismem navíc potvrzuje názor, že je důležité *ptát se nejen na to, co v (dějinách) umění je, ale i na to, co tam není*.⁶⁵⁾

Mgr. Petra Trnková (1976)

Věnuje se dějinám a teorii fotografie 19. a počátku 20. století;
je interní doktorandkou na Semináři dějin umění FF MU v Brně.

(Adresa: petra.trnkova@centrum.cz)

64) Viz pozn. č. 2.

65) Srov. P a c h m a n o v á, *Psát historii „jinak“*, s. 26, 27.

SUMMARY

AMATEUR PHOTOGRAPHERS AND ART PHOTOGRAPHY
IN THE CONTEXT OF ART AND ART HISTORICAL
THEORY (1890 – 1914)

Petra Trnková

The major focus here is on the issue of amateur photographers in the Czech Lands at the turn of the 20th century and their relationship to the international movement known as *Art Photography*. Special emphasis is placed on the circumstances in which the two phenomena found themselves and under which they worked, both in practice and in theory.

At the close of the 19th century, the number of amateur photographers rose dramatically; photography had begun to spread into new social strata and began also to present itself in a certain way. "Family" or "personal" photography also grew more widespread and was soon overrun by mass dilettantism. Amateur photographic documentation of excursions and foreign travel also became popular in this period. Its advocates often got involved in the activities of their local photo clubs, where, through their work, they got to know their colleagues and could debate their opinions. Women, too, began to appear in greater numbers within the ranks of amateur photographers in this period, a new and welcomed target group for the producers of photographic equipment. Another strong group that formed amid the growing ranks amateur photographers and increasingly defined structures of amateur photography clubs at the end of the 1890's was that of amateur photographers who used photography as a medium to further their artistic ambitions.

In this country, the name *Secession Pictorialism* came to describe the *Art Photography* movement. Particular attention is paid to the roots of this movement, its ambitions, practical possibilities, and none too happy fate. Prominence is given to those phenomena that most influenced the course taken by the movement: i.e., working processes and the colored photographic image. Among *Art Photography*'s adherents were several prominent theorists, recruited from among the ranks of photographers, artists, art historians and art theorists, who contributed in no small degree to its success. The foremost German, or rather Central European theorist of *Art Photography* was Fritz Matthies-Masuren. (In the Czech milieu, Jaroslav Petrák played this role.)

One of the foremost amateur photography clubs in the Czech Lands was Prague's *Club deutscher Amateur-photographen*. The depth of research into this club makes possible not only a basic factual description its emergence and fate, but also allows one to trace the shifts in its "ideas", e.g., its attitude to art photography and even its relationship with professional photography (- in this context, special attention is devoted to the club members Otto Schlosser and Max Wenisch.)

This period has been, until recently, quite controversial within the field of art history. It was rejected due to an alleged sterility and quality of being an end in itself. (The situation in Czech circles was made even more complicated by the fact that this period in the history of photography was associated and bound up with the German culture here.) The development of new media and new methodology, which cultivate interdisciplinary connections, have contributed to the "Return" of amateur and art photography to the field of "art."

Translated by Linda Paukertová

Články

ALBUM, ATLAS, ARCHIV

O obrazech a jejich uspořádání

Tomáš Dvořák

Knihám podobné marginálie

Jednoho červencového odpoledne roku 1931 si Walter Benjamin vybaloval svoji knihovnu. Vrátil se právě z pobytu v jižní Francii do svého berlínského bytu, který si pronajal o několik měsíců dříve po skončení táhlého rozvodového řízení. Práci měl díky němu poněkud ulehčenou – kvůli své neochotě platit jakékoli výživné na syna a uhradit značný dluh své ženě, která jej po několik let živila, byl soudem zbaven podstatné části svého majetku i dědictví po nedávno zesnulé matce. Přišel mj. o sbírku dětských knih, jíž si velice cenil. Pozůstatek jeho knihovny tak čítal zhruba 2 000 svazků; Benjamin je zvládl vybalit z krabic mezi polednem a půlnocí a ještě si přitom sumírovat poznámky o sběratelství, publikované 17. července v „Die literarische Welt“.¹⁾

Při uspořádávání knih do polic charakterizuje sběratelův postoj dialektickým napětím mezi řádem a chaosem, vzpomínky na získání jednotlivých titulů představují sběratele jako lovce nadaného taktickými instinkty. Knihy samotné tu pak jsou magickými předměty, jejichž aura vyvěrá z jedinečného osudu každého jednotlivého svazku: když sběratel drží knihu v ruku, spatřuje v ní celou její vzdálenou minulost. Získání přírůstku a jeho začlenění do sbírky je zároveň jeho znovuzrozením – tak se projevuje dětský prvek akvizice, jenž však u dítěte ještě nabývá mnoha různých podob (malování předmětů, vystřihování, obtiskování, dotýkání se věcí a jejich pojmenovávání). K těmto rudimentárním snahám zmocnit se světa a získat o něm přehled se Benjamin v textu ještě vrací:

1) *Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln.* Přetištěno In: *Gesammelte Schriften IV.* Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, s. 388 – 396. Zajímavou spekulaci lze vést nad kontextem první publikace této eseje v *Die literarische Welt*: na téže stránce byl otištěn rozhovor na téma „Je žádoucí věšet si na zdi reprodukce?“, týkající se mj. rozdílu v recepci uměleckého díla v muzeu a v soukromém prostředí, tedy otázky rezonující s Benjaminovým zájmem a možná i stimulující jeho budoucí směřování. Letmo načrtnutá polarita mezi sběratelovým vztahem k jeho soukromé sbírce a návštěvníkem veřejné knihovny předjímá pozdější distinkci mezi recepcí uměleckého díla a reprodukce, třebaže zde je ještě laděna spíše nostalgicky. Podobný tón najdeme i v Adornově (ovšem pozdější) esejí na podobné téma: *Bibliografické vrtochy. Rozmarné i smutné povídání o knihách.* „Knížní kultura“ 1964, č. 11, s. 397 – 399.

Ted, téměř na konci práce, přišly mi do ruky dva svazky s vybledlou lepenkovou vazbou, jaké, přísně vzato, nemají v bedně s knihami co dělat: dvě alba s vlepovanými obrázky, jež vytvořila moje matka v dětství a jež jsem po ní zdědil. Jsou zárodkem sbírky dětských knih, jež se rozrůstá i nadále, třebaže již ne v mojí zahradě. – Neexistuje živoucí knihovna, která by v sobě nepřechovávala nějaký počet takových knihám podobných výtvořů z okrajových oblastí (Buchgeschöpfen aus Grenzgebieten). Nemusejí to být jen vlepovací alba či památníky, knihy autogramů či desky svírající uvnitř pandekty nebo nábožné texty: někteří lidé se oddávají letákům a prospektům, jiní faksimiliím rukopisů či strojopisným kopiím nesehnatelných knih, a prizmatické okraje knihovny mohou zcela jistě vytvářet i časopisy.²⁾

Rád bych se od těchto marginálií vydal poněkud jiným směrem, než který v textu sleduje Benjamin: zdůrazňuje dále, že právě dědictví je tím nejpatříčnejším způsobem nabytí sbírky, osobní vlastnictví je podle něj pro fenomén sběratelství konstitutivní. V knihovnách veřejných knihy naopak přestávají být magickými předměty, do veřejné sbírky nelze „vstoupit a ztratit se“ v ní. Radikální rozlišení těchto dvou forem (privátní a institucionalizované sbírky) a jejich proměňující se hodnocení jsou jednou z mnoha demonstrací Benjaminova ambivalentního vztahu k modernitě, napjatého mezi oslavou tradičních hodnot a snahou přitakat novému.

Poněkud klidné období strávené v Berlíně skončilo exilem v roce 1933, jímž se byl Benjamin zároveň nucen rozloučit i se svou knihovnou. Kromě tísnivé finanční situace a nemožnosti získat zpět svou berlínskou sbírku byla však důvodem jeho nynější odkázanosti na služby veřejných knihoven i práce na projektech vyžadujících mnohem velkolepější informační základnu: „Benjaminovo dílo sleduje linii paralelní k vývoji jeho situace coby milovníka knih.“³⁾

Přestože se tímto přesunem povaha sběratelství poněkud proměňuje – přestává být privátním bibliofilským obcováním s auratickými předměty a přibližuje se více tvorbě knihám podobných „marginálních“ předmětů (tvorbě neprávem považované za „pouhé“ přípravné práce, za předstupeň vlastního psaní) –, taktické instinkty Benjamin neopouští a ve svém sběratelství, třebaže na jiné rovině, pokračuje. Bibliofilský fetišismus dokonce v jisté míře odsuzuje a snaží se nalézt pozitivní stránky zacházení s reprodukovanými artefakty (přesněji, s artefakty zbavenými své jedinečnosti a předmětnosti díky přechodu na rovinu sbírky). Polarita mezi tradičními hodnotami a moderním vývojem se ukazuje jako poněkud umělá, v jejím základě přetrvává hlavní motiv sběratelství spočívající v „boji proti rozptýlení (Zerstreuung)“⁴⁾, ve vytváření „produktivního nepořádku“⁵⁾, ve zbavování věcí jejich původních funkcí a jejich zasazování do nejtěsnějších myslitelných vztahů s věcmi téhož druhu.

* * *

2) W. Benjamin, c.d., s. 395.

3) Pierre Missac, *Walter Benjamin's Passages*. The MIT Press, Cambridge – London 1995, s. 49.

4) Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften V*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991, H 4 a, 1.

5) Tamtéž, H 5, 1.



William Henry Fox Talbot: Knihovna (kolem 1845)

Idealizující Benjamin-teoretik sběratelství je zde pro nás mnohem méně důležitý než Benjamin-sběratel-čtenář (*collegere* a *legere* jsou etymologicky spřízněné pojmy), autor velkolepé sbírky citátů a fragmentů. Jako sbírání lze však označit nejen jistou formu čtení, nýbrž i rozmanitou řadu dalších kulturních aktivit, heterogenních a eklektických, jež se však přesto vyznačují společnou logikou a pravidelností:

gnozeologickou strukturou, logikou seriality, podle níž se soustředěnost na určitý předmět nemůže nikdy uklidnit, nýbrž bezprostředně přechází v hledání nového exempláře. Zároveň je sběratelská činnost hodnocena jako obzvlášť kulturně nestabilní: na jedné straně jako erotizovaná archeologie odpadu, na druhé straně pracovitý protinávrh tabuizované rozkoše ze specializace. Zde však nemá být kognitivní struktura sběratelství pevně vázána na pojmy jako rozkoš nebo odpor. Daleko více záleží na výkladu kolísání této struktury, přesahujícího kulturní hranice a znovu a znovu se vyskytujícího v těch nejheterogennějších instancích.⁶⁾

6) Michael C a h n, *Váhání mezi odpadem a hodnotou. Ke kulturní hermeneutice sběratele*. „Konserva/Na hudbu“, č. 9, s. 34.

Heterogenita vlastní těmto kulturním praktikám nespočívá pouze v tom, že se prosazují napříč rozmanitými oblastmi, nýbrž vyplývá primárně z mnohohrstevnosti a neuzavřenosti každé takové sbírky, jež je vždy spíše procesem než strukturou. „Své nejhodnotnější přírůstky jsem pořídil na cestách, v pohybu (als *Passant*)“,⁷⁾ píše Benjamin a v rozporu se snahou lokalizovat sběratele na straně soustředěnosti přiznává jeho činnosti místo na pomezí nervózní roztěkanosti a usebrání, jaké odpovídá seriální logice nikdy nezavršené sbírky. Na základě úvah o sběratelství Benjaminova typu či častých psychologizujících výkladů tohoto fenoménu coby téměř patologické obsese se může zdát, že je jevem vycházejícím z jakési privátní vášně, a lze tak snadno přehlédnout, že je podstatně kulturně determinován. Sběratelství, zde ve smyslu klasifikujícího a shromažďujícího pohybu, je zásadně spjato s rozvinutím konzumní kultury, nadbytku a potřeby orientace v rozptýleném, expandujícím světě. Jeho zárodky lze hledat v počátcích evropského novověku, rozvíjí se díky technikám mechanické výroby a reprodukce (viz Benjaminovy příklady knihovnických marginálií) a stává se stále podstatnější metodou interakce s okolím (viz dnes tak časté stížnosti na úpadek skutečného vědění vytlačovaného pouhou „informovaností“). Podle Michaela Cahna se pro sběratelství typická „heterogenní forma pozornosti (...) objevuje vždy jen na okraji oficiální kultury“.⁸⁾ Řekl bych spíše, že tyto dříve marginální strategické postupy nabývají stále většího významu a stávají se dominantními, tak jak se stává stále důležitějším nikoli vytváření nových artefaktů, nýbrž zvládnutí jejich nahromaděného množství.

Mezi obrazem a textem

Toto množství, jež člověka zavaluje ze všech stran a svádí k redukování jeho činnosti na pasivní vstřebávání či v lepším případě na nějakou formu obrany, ovšem nemusí být nutně jen materiální:

Přestože se v popředí současné scény pohybují intelektuálové, nejsme už lidmi myšlení, lidmi, pro jejichž vnitřní život by byly rozhodující texty. Necháváme se vést a ovládat smyslovými dojmy; moderní život na nás útočí prostřednictvím našich smyslů, očí a uší. Automobilista jede příliš rychle, než aby mohl číst nápisy; řídí se červenými a zelenými světly. Spěchající, davem unášený chodec může jen letmo pohlédnout na výkladní skříň, zachytit příkaz plakátu. Člověk, jenž sedí nečinně v křesle, otočí knoflíkem v naději, že se uvolní, a ticho v jeho pokoji prolomí bouře zvuků z rozhlasového přijímače nebo před ním vyvstanou v polotmě roztřesené preludy televize – neholduje-li ovšem někde v temném sále optickým a akustickým konvulzím filmu. Lidé jsou posedlí neovladatelnou touhou po sluchových a zrakových zážitcích. Jejím důsledkem je triumf obrazů. Dorážejí na člověka v reklamě, kde je jejich posláním upoutat a pak usměrnit pozornost. Jinde přejímají úlohu vyhrazenou až dotud četbě, to jest poskytují potravu našemu duševnímu životu. Ale místo aby podněcovaly myšlení k činnosti, snaží se je znásilnit a jakoby

7) W. Benjamin, c.d., s. 391.

8) M. Cahn, c.d., s. 40.

neovladatelně se do něho promítnout, aniž ponechávají čas rozumové kontrole, aby vztyčila hráz, nebo alespoň napjala síť. Lucien Febvre nazval před časem moderní dobu, datující se od renesance, „kulturou knihy“. Toto označení je překonané a pro období od počátku 20. století bude podle mého názoru nutno je nahradit označením „kultura obrazu“.⁹⁾

Huygheova charakteristika „kultury obrazu“ představuje hojně rozšířený, více či méně reflektovaný stereotyp objevující se v kulturní kritice moderní doby přinejmenším od druhé poloviny 19. století. Uvádím ji proto, že si na ní lze dobře předvést některé předpoklady a konceptuální nástroje tohoto klišé.

Za prvé jasně vymezuje kulturu knihy vůči kultuře obrazu, text vůči obrazu. Pojem obrazu (a to je typický krok) je tu ovšem termínem zástupným pro celou rodinu moderních médií (fotografie, rozhlas, televize, film...).

Za druhé je tu kniha médiem, jež implikuje myšlení a racionalitu („nejsme už lidmi myšlení [...], pro jejichž vnitřní život by byly rozhodující texty“). Moderní média díky své účinné povaze a přehršli stimulů neponechávají čas rozumové kontrole, upoutávají pozornost jen proto, aby jí manipulovala. Kultura obrazu nedovoluje člověku myslet, neboť mu dle Huyghea nedovoluje zůstat svým pánem: „Není schopen uvažovat ani aktivně vnímat, pouze registruje, a upadá tak do stavu jakési zakuklené hypnózy.“¹⁰⁾

Za třetí je pro tento argument podstatné oddělit umění od sféry masmédií. Triumf obrazu se však pochopitelně dotkl i výtvarného umění: na to, co dříve vychutnávala jen vzdělaná elita, se dnes vrhají davy obecnstva. Huyghe si k popisu této situace vypůjčuje metaforu, k jejímž kořenům se ještě vrátíme:

Mnohonásobně vzrostl počet muzeí a výstav, zvoucích k obdivu význačných děl; tak jako byla v moderní ekonomii vynalezena bankovka, aby nahradila příliš vzácné zlato, šíří se barevné reprodukce, jež se vyvinuly z knižní nebo časopisecké ilustrace v zarámovaná faksimilia, a zastupují na stěnách škol, továren i bytů nenahraditelnou přítomnost malíře.¹¹⁾

Takovéto šíření výtvarných děl je ovšem pro Huyghea blahodárnou činností, jež představuje kompenzaci a korektiv posedlosti po zrakových dojmech, neboť umění dokáže působit jako „zázračný protijed“. Jeho obrazy jsou totiž „šokem burcujícím vědomí“ a vyžadují od diváka zostřenou pozornost.

Může se zdát zbytečné vůbec se podobnými tezemi zabývat, ovšem v nich obsažené předpoklady se často objevují i v méně triviálních formulacích. Rád bych se je proto v následující části své eseje pokusil poněkud zproblematizovat. Začneme třeba rozlišením obrazu a textu, známým mj. z děl Marshalla McLuhana či Viléma Flussera. Základem jejich představ je rozlišení dvou geometrických figur, linearitu textu a plošnosti obrazu. Ač jistě řádky textu jakýmsi liniemi jsou, přehlíží toto zobecnění prostý fakt, že přinejmenším od scholasticismu 12. století jsou tyto řádky uspořádány na ploše knižní stránky, která

9) René Huyghe, *Řeč obrazů*. Odeon, Praha 1973, s. 9.

10) Tamtéž, s. 10.

11) Tamtéž.

umožňuje docela jiné zacházení: jak poznamenává Michel Butor, dvě pravděpodobně nejčtenější knihy na světě, totiž bible a telefonní seznam, se rozhodně nečtou lineárně. Lichtenberg také navrhuje, „aby se bible tiskly na velkém formátu ve zprohýbaných řádcích.“¹²⁾ Mohli bychom také připomenout, že primární motivací Gutenbergova tiskařského stroje byla reprodukce svatých obrázků, nikoli knih, a že jím tištěné knihy měly konkurovat manuskriptům kaligrafickou elegancí spíše než produkovaným množstvím. Kultura knihy je od svých počátků prodchnuta obrazností, Gutenbergův knihtisk kráčí ruku v ruce s Albertiho perspektivním systémem.¹³⁾

Kontingentní prostory

Díky tendenci vnímat média primárně jako média přenosu a distribuce je knihtisk oceňován zejména pro možnosti masové produkce. Jeho současníci jej však viděli jinak, za jeho základní přínos považovali možnost průběžného zdokonalování a opravování textů v různých edicích, metody prospěšné jak pro knihy jednotlivých autorů, tak zejména pro kolektivní díla encyklopedického charakteru.¹⁴⁾ S knihtiskem přišly též nové možnosti organizace textu, což však neznamená, že by rukopisy postrádaly vnitřní řád. Zhruba do 11. století sice stránky zaplňovalo *scriptio continua* reprodukcí orální projev a postrádající zjevnější artikulaci. Forma čtení, nazývaná *meditatio*, předpokládala obeznámenost s textem, byla opakovaným memorováním již známého a nevyžadovala tudíž náznorné rozvržení textu. Již ve 12. století však byly komplexněji využívány obrazy a text sám se stal strukturou vizuálních znaků – zejména začala být od sebe oddělována jednotlivá slova a běžnou se též stala interpunkce, nesloužící již pouze prozodii, dále byly vyvinuty slovní a předmětové rejstříky.¹⁵⁾ „Tisk vstoupil do situace čilých experimentů

12) Jeremy Adler, *Klikatá čára. Vizuální narativní metoda: Sterne, Lichtenberg a Novalis*. „Kritický sborník“ 1999/2000, XIX, s. 74.

13) Srov. Friedrich Kittler, *Perspective and the Book*. „Grey Room“ 2001, č. 5, s. 39 – 53. Kittler hledá společný motiv těchto vynálezů: „Objevily se dvě simultánní technologie, jejichž určením bylo odstranit z textů a obrazů rušivé zásahy lidské ruky. V tentýž historický okamžik vstoupily knihy a obrazy do éry své technické (...) reprodukovatelnosti. Není proto divu, že se obě technologie sloučily v jedinou.“ Tamtéž, s. 44.

14) Viz Elizabeth E. Eisenstein, *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge University Press, Cambridge 1983, s. 77 – 78.

15) Nelze se ovšem omezit pouze na prvky, jež zůstávají v podstatě stále součástí knihy. K průřezům texty sloužily i různé záložky (středověk znal trojrozměrné záložky svázané z většího množství stuh, jež usnadňovaly srovnávání různých pasáží jednoho svazku), v renesanci se objevily otočné, někdy i víceúrovňové stoly, umožňující simultánní komparativní četbu mnoha titulů. „Hranice“ knihy lze vskutku vymezit jen s obtížemi, s přechodem od představy textu jako pouhého vodítka pro hlasitou četbu k jeho pojetí coby psaného dokumentu přichází i rozvinutí „extra-textového prostoru“ na okrajích stránek, otevírajícího se marginálním glosám v psané i obrazové formě. Na rozdíl od dřívějších poznámek vpisovaných nejčastěji mezi řádky (často šlo o překlad nějaké fráze do jiného jazyka) přinášely marginálie nejen dodatečné informace, ale i vyjádření kritiky, nesouhlasu či zesměšnění díla. (Srv. Michael Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*. Reaktion Books, London 1992) Jsou výrazem nové formy interakce s textem, jež se začala prosazovat ke konci 12. století, a nelze je tudíž považovat za důsledek knihtisku: mnohem podstatnější než nová technologie je změna v pojmání a užívání knižního média.

s formami prezentace a organizace manuskriptů, jež byly inovacemi podnícenými zejména (...) rostoucím množstvím a následnou standardizací dostupných knih.“¹⁶⁾ Tisk tyto formy zároveň zásadním způsobem proměnil tím, že v nich mnohem radikálněji prosadil kontingentní kritéria (nezávislá na konkrétním textu, nýbrž společná knižnímu univerzu jako celku). Rukopisy měly specifické rejstříky vztahující se ke každé knize zvlášť, ty obecné a nezávislé (jako stránkování či abecední rejstřík) přinesla až typografická revoluce. Namísto kosmického řádu středověku, vycházejícího z aristotelské představy míst a jejich uspořádání, přišla

racionalizace založená na užítí a praxi, kontingentní organizace, jež mohla být změněna a jež byla motivována možnostmi využívání knih. (...) Nejen jednotlivý text tak mohl být dekomponován a pospojován do nových forem, ale i vztahy mezi texty či celý horizont komunikace se staly předmětem potenciální dekompozice a rekompozice. Mediální krajina kultury tisku je utvářena právě takovýmto uvolňováním prvků (...).¹⁷⁾

Uvolňuje se tím zároveň vztah mezi autorem a čtenářem, který se autonomizuje a oddává „generativnímu čtení“ – vnímá text jako materiál k upotřebení.¹⁸⁾

Každý text se rozpadá do svých míst: takových, která bychom si chtěli pamatovat, podtrhneme a pak stejně zapomeneme, nebo udržíme v paměti či opíšeme. Místa, jež ob stojí sama o sobě a která si odkládáme stranou pro nějaké případné použití. Takové čtení platí eventuality citátu, neučí, není požitkem, nesleduje linii děje, ale rozkládá ho na jeho prvky, které je možno kdykoli znovu použít. Místo je atom textu, izolovaný s ohledem na své opětovné vnoření v novém, budoucím textu. Místa se vyskytují ve čtení, jež není samostatnou praxí, nýbrž předstupněm psaní. Diferencované věcné rejstříky, které se připojovaly k barokním románům, dokládají, že toto čtení není jen privilegiem literárních vědců.¹⁹⁾

Podobných dokladů bychom ovšem našli mnohem více. Vzhledem k tomu, že (jak zdůrazňuje Cahn) je čtení mnohem rychlejší než psaní a nálezy tak překračují jakékoli možné uplatnění, vznikly v renesanci kupříkladu tzv. *Commonplace Books*, prázdné svazky, vskutku kontingentní prostory, do nichž si čtenář v abecedním pořádku zanášel své výpisky. Metoda vedení takové knihy patřila k základům rétorického vzdělání. Prázdné stránky určené k vyplnění čtenářem bychom ovšem našli také kupříkladu v knihách emblémů (mimoходом pojem emblém, označující specifickou formu kombinace textu

16) Elena Esposito, *The Arts of Contingency*. „Critical Inquiry“ 2004, č. 31 (vyjde).

17) Tamtéž.

18) Michel de Certeau přirovnává takový způsob čtení k „pytlačení“, čtenáři se potulují jako nomádi po polích, jež jim nenáleží, a využívají jejich bohatství k vlastnímu prospěchu. Akt konzumpce je podle něj tradičně chápán chybně, předpokládá totiž, „že „asimilovat“ nutně znamená „stát se podobným“ tomu, co absorbujeme, a nikoli „učinit absorbované podobným“ tomu, co jsme, učinit to svým, přivlastnit nebo znovupřivlastnit si to.“ Viz Michel de Certeau, *Čtení jako pytlačení*, „Teorie vědy – Archeologie interaktivity.“ 2004, č. 2 (vyjde).

19) M. Cahn, c.d., s. 35.

a obrazu, znamená původně „něco vloženého nebo přiloženého“, případně „řeč proloženou četnými citáty“²⁰⁾, čímž se přibližují formě rodinných alb či jakýchsi památníků nazývaných *album amicorum*: vznikly v 16. století v Německu a využívali je zejména studenti cestující mezi univerzitami, když vyzývali přátele a kolegy k vepsání citátu, osobního věnování, vytvoření drobné kresby apod.

Vyplňování takovýchto prázdných ploch přestalo být postupem času výhradně rukodělnou záležitostí, zejména v průběhu 19. století s rozmachem různých reprodukčních technik a hojností materiálu nabízejícího se k utřídění. Namísto vpisování či vkreslování nastoupilo vkládání, resp. kombinace těchto postupů. Příkladem takového nového kontingentního prostoru, o jehož historii bohužel máme jen minimum informací, jsou fotografická alba. Historie fotografie sice fenomén alba trestuhodně opomíjí,²¹⁾ ale uvažovat o řadě fotografických (zejména marginálních) žánrů bez přihlédnutí k němu je podobně zjednodušující jako představit si text coby přímou linii. Jeho zkoumání ztěžuje mj. to, že s fotografiemi se většinou setkáváme mimo jejich původní kontext a uspořádání: v antikvariátu nebo na bleším trhu najde člověk nejčastěji alba prázdná a fotografie z nich získané uspořádané podle zcela jiných kritérií. Původní uspořádání je zde přeuspořádáno s ohledem na nový celek; ostatně podobně tomu bývá i v galeriích a muzeích.

Vytváření alb bylo v 19. století povýtce ženskou záležitostí, představovalo jakýsi protipól vůči maskulinnímu sběratelství kupříkladu poštovních známek či pohlednic. Vedení osobního nebo domácího alba patřilo k dovednostem ženy ze střední a vyšší třídy viktoriánské doby. Alba pochopitelně nebyla primárně fotografická, vyvinula se z deníků a využívala směs heterogenních materiálů: obrazy, texty i drobné ploché předměty. Jinou strukturně příbuznou formou byly tzv. knihy výstřížků,²²⁾ reagující na rozvoj periodického tisku a představující tak jakýsi amatérský protipól informačních služeb pořizujících tematické rešerše tisku. Zakoupit bylo možno i tematicky uspořádané, mnohasvazkové sady s čistými listy, prozrazující nemalé encyklopedické ambice na straně čtenářů. Zaplňování fasciкул nadepsaných kupř. „Politika“, „Společenské vědy“, „Historie“, „Bible“, „Zdraví“, „Sport“ atp. (pochopitelně nikdy nechyběl svazek s označením „Různé“)

20) Lubomír K o n e č n ý, *Mezi textem a obrazem. Miscellanea z historie emblematicky*. Národní knihovna ČR, Praha 2002, s. 10.

21) Pravděpodobně nejrepresentativnější přehled dějin fotografie, jaký máme dnes k dispozici, *A New History of Photography* (ed. Michel F r i z o t, Könemann, Köln 1998), věnuje ze svých bezmála 800 stran fotografickému albu půl strany textu (s. 679) a několik reprodukcí. Cílem této pasáže je odlišit amatérská rodinná alba od strašných alb, zaplňovaných díly profesionálních fotografů (zejména vizitkovými portréty) a poukázat na slabou estetickou a technickou úroveň amatérských momentek. Rozlišovací kritérium je vedeno na rovině jednotlivého obrazu (okolností jeho vzniku a technické a estetické kvality), nikoli na rovině alba samotného. Oblast amatérské fotografie, jež svým mísením obraznosti s narativitou stojí na logice seriality a spojování, by však těmito přejatými kritérii neměla být posuzována. Podobným problémem nadřazování jedinečného obrazu nad jejich soubor trpí i řada antropologicky a sociologicky laděných výzkumů amatérské fotografie, kupř. Richard C h a l f e n, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green University Press, Bowling Green 1987 nebo B. C o e – P. G a t e s, *The Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888–1939*. Ash & Grant, London 1977.

22) Viz Ellen Gruber G a r v e y, *Scissorizing and Scrapbooks: Nineteenth-Century Reading, Remaking, and Recirculating*. In: Lisa G i t e l m a n – Geoffrey B. P i n g r e e (eds.), *New Media, 1740–1915*. The MIT Press, Cambridge – London 2003, s. 207 – 227.

jistě nemohlo sloužit pouze utilitárním účelům svých autorů; podobné si jistě vedou i účastníci dnešních vědomostních soutěží.

Tiskový průmysl vycházel svým zákazníkům vstříc nejen vytvářením těchto prázdných kontejnerů, brzy začal dodávat i jejich náplň. První reklamní boom ve Spojených státech přinesl v 70. letech 19. století tzv. *trade cards*, kartičky propagující různé výrobky (vynálezem této doby jsou i značkové produkty), jež vycházely v sériích i se speciálními alby: bylo je třeba uspořádat analogicky ke struktuře obchodního domu, případně si z nich sestavit vysněný nákup.

Přes mnoho rozdílů (reklamní karty snažící se učinit „nákup hrou“ se zdají tvořit protiklad kutilské tvořivosti předešlých alb) mají všechny tyto formy cosi společného: selekcí a tříděním vytvářejí plošná či trojrozměrná uspořádání prvků určená většinou jen k privátnímu vystavení (jsou však přitom v zásadní interakci s „oficiálními“ formami vystavení), jsou heterogenními znakovými systémy, v nichž se slučují prvky obrazu a narace, informace a přesvědčování. Pro nedostatek lepšího (českého) termínu bych je souhrnně označil jako *display*, tedy jakési předvedení, vystavení, rozložení, jež je vždy mnohohrstevnatě uspořádáno a otevřeno novým přírůstkům a přeskupování.

* * *

Zcela zde opomím jinou, avšak příbuznou tradici takových *displays*, k jejímž dějinám ovšem existuje rozsáhlá literatura. Pojednání o kabinetech (tento francouzský termín se objevuje koncem 15. století a označuje soukromou místnost v domě, jakousi studovnu obsahující sbírku vzácných předmětů, od 17. století pak místnost i sbírku samu, případně kus nábytku, určený pro její uschování), *Kunstkammern* a *Wunderkammern* (soukromé sbírky uměleckých děl, respektive přírodních kuriozit) či z nich vzešlých muzeí by nám mohlo pomoci nahlédnout spřízněnost této kulturní formy s problémem vědění. Mezi empirickým zkoumáním přírody a sběratelským čtením existuje zjevná souvislost, shromažďování faktů a sbírání přírodnin jsou analogické procesy. Tyto sbírky však nelze ztotožňovat s nějakým pokrokem poznání, neboť akumulace předmětů v žádném případě neznamena akumulaci vědění: „Sběratel, jenž uplatňoval předmět jako něco němeého a hádankovitého a vystavoval ho bez interpretace, splňoval požadavek nutnosti zdržet se spekulací, který stál u základu moderní vědy.“²³⁾ Primárním problémem, jež sbírky nastolovaly (pochopitelně vedle problémů s uskladněním), byla klasifikace jejich obsahu, vytvoření synoptického pohledu na svět, jakési vizuální encyklopedie. Modelem, na jehož základě vznikly první teorie muzea, bylo starobylé umění paměti, zejména jeho radikální transformace, s níž přišel Giulio Camillo v *Idea del teatro* (1550). Imaginární encyklopedické divadlo zde vytváří systém obrazů a míst, reprezentující celek kosmu, není tudíž jen mnemotechnickou pomůckou pro určitou příležitost. Umění paměti přestává být rétorickým nástrojem sloužícím řečníkům k předvádění jejich skvělých schopností, vstupuje do služeb vědy a zkoumání empirického světa, neboť napomáhá jeho utřídění.²⁴⁾ Utříděním a předvedením systému získaly sbírky didaktický

23) M. C a h n, c. d., s. 31.

24) Srv. Frances A. Y a t e s, *The Art of Memory*. Routledge & Kegan Paul, London 1966, zejm. s. 355 – 373.

náboj, staly se obrázkovými učebnicemi, světem v obrazech přístupným každému, kdo lační po vědění.

Fotografie jako kontingentní prostor

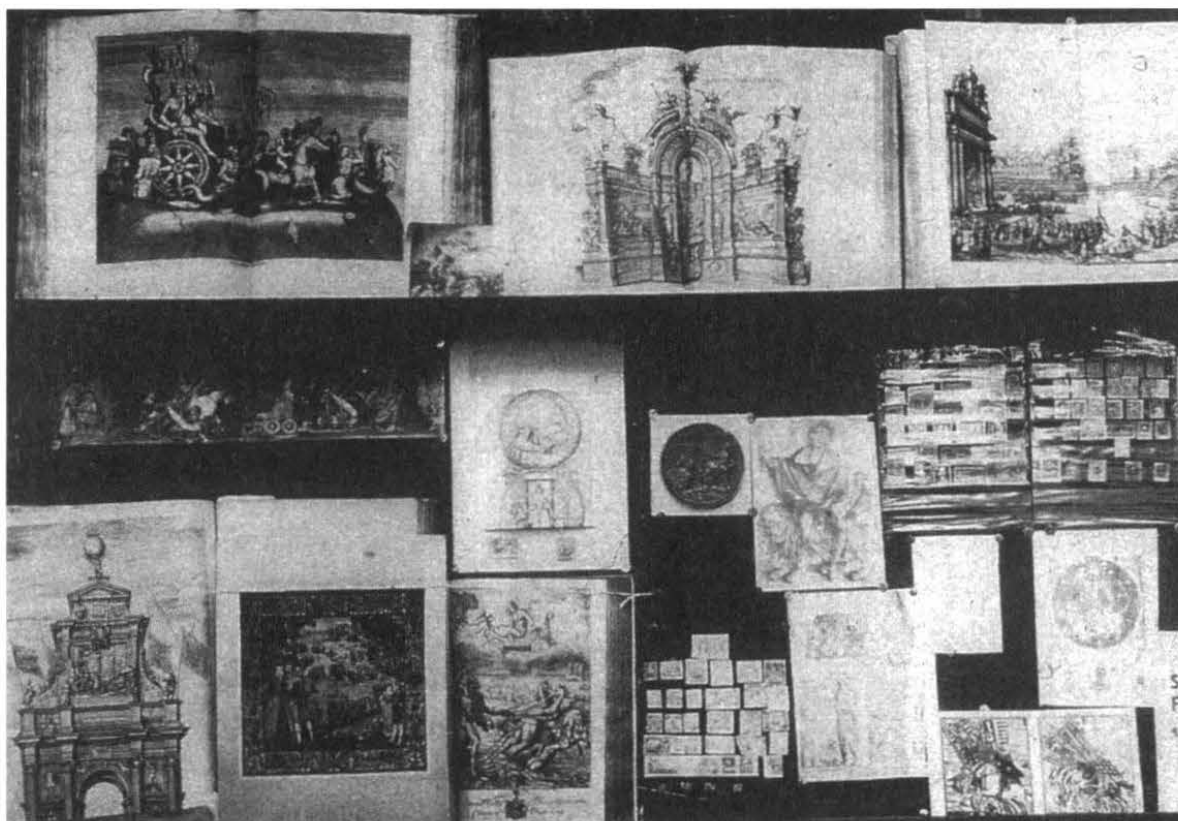
Moderní ozvěnou této snahy po reprodukci univerza, stírající rozdíl mezi prezentací a interpretací, je monumentální projekt *Atlas Mnemosyne*, v němž si Aby Warburg předsevzal shrnout všechny formy kolektivní paměti. Začal jej vytvářet roku 1925, rozšířil zejména v roce 1928 a pracoval na něm až do své smrti v roce 1929. Snažil se v něm vysledovat kontinuitu traumatických historických zkušeností (primárně se zaměřoval na recepci a transformaci „forem patosu“ klasického starověku v renesančním malířství). Nedokončený *Atlas* (zůstalo 60 panelů s více než 1000 fotografiemi) byl založen na rekonstrukci společenské paměti prostřednictvím fotografických reprodukcí mnoha různých typů zobrazení, překračujících normativní hierarchie dějin umění: zahrnoval reprodukce manuskriptů, monumentálních fresek, poštovních známek, reklamních letáků, map, obrázků vystřižených z novin a časopisů apod. V jistém smyslu lze tyto série tematicky uspořádaných reprodukcí, oprostěné od textového komentáře, považovat za pokračování Warburgovy proslulé knihovny.

Význam *Atlasu* nespočívá v jednotlivých obrazech a jejich interpretacích, nýbrž v účinku jejich kombinací, v meziprostorech, jejichž význam nelze redukovat na jednotlivé součásti, jak Warburg naznačuje enigmatickou poznámkou o „ikonologii intervalu (Zwischenreich)“. Simultánní předvedení tak extrémně časově a prostorově heterogenních předmětů mu umožňuje kontingentní prostor fotografické reprodukce, využívaný hned na několika rovinách: různé artefakty jsou nejprve sjednoceny ve formě fotografií a rozmístěny na panely pokryté černým plátnem. Tyto jsou následně opět fotografovány, každý z panelů vytváří samostatný obraz, jenž se měl stát stránkou v plánované knize. K jejímu dokončení a vytvoření nikdy nedošlo, dost možná i proto, že dvě po sobě jdoucí transformace materiálu by znemožnily manipulaci s prvky této komplexní architektury – Warburg obrazy na svých panelech opakovaně přeskupoval, tak jako měl ve zvyku průběžně měnit i uspořádání knih ve své knihovně či pořadí slov a slovních spojení ve svých textech.²⁵⁾ Nelze vyloučit, že i každý stavební element těchto struktur byl pro Warburga takovouto sérií spíše než uzavřeným celkem. Jeho proslulé motto „Bůh tkví v detailu“ je „v první řadě metodologickým předpisem naznačujícím, že dílo není uzavřenou totalitou nýbrž juxtapozicí prvků v napětí.“²⁶⁾

Podobný příklon k metonymickému fragmentu, detailu jako zhuštěnému mikrokosmu najdeme i u Benjamin; mezi oběma autory lze vůbec nalézt velké množství paralel, jichž si byl Benjamin, snažící se několikrát (neúspěšně) o navázání kontaktu s Warburgem či

25) Tento postup mu byl ovšem vlastní již mnohem dříve: „Ve studiích, jež Warburg publikoval v roce 1902, byla navazována spojení nejen mezi obrazy, ale i mezi obrazy a texty a uvnitř textů samých. (...) Lze říci, že tištěná stránka měla představovat jakousi mapu. Text již není mlhavým médiem určeným k přenosu významu; má být nahlížen ze všech možných úhlů pohledu včetně své prostorové konfigurace.“ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*. Zone Books, New York 2004, s. 132 – 133.

26) P.-A. Michaud, c.d., s. 80.



Aby Warburg: Atlas Mnemosyne, pracovní panel;

další lze nalézt na adrese: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/mnemosyne/>

později Warburgovým institutem, dobře vědom. Jeho *Passagenwerk*, pořádající materiál bez interpretujícího verbálního komentáře, se přirozeně nabízí jako analogie Warburgova *Atlasu*:

Metoda tohoto projektu: literární montáž. Nemusím nic říkat. Pouze ukazovat. Nezcizím nic hodnotného, nepřivlastním si žádné duchaplné formulace. Útržky a odpadky však nebudu pouze inventarizovat, nýbrž dovolím jim, jediným možným způsobem, aby se uplatnily samy: tím, že je použiji.²⁷⁾

Způsob, jakým tito myslitelé na svých projektech pracovali, bývá často dáván do souvislosti s avantgardními postupy koláže a montáže, s formalistickým vytrháváním předmětů z jejich původních kontextů a následnými kombinacemi, jejichž cílem bylo vyvolat šok zviditelněním jinak neviditelného.²⁸⁾ Jakkoli je poukaz na tyto vztahy na místě, je třeba zdůraznit, že velmi zásadní roli pro oba myslitele hraje výše načrtnutá tradice empirického bádání a prezentace vědění. Rád bych se na závěr zastavil ještě u jedné její kapitoly.

27) W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* V, N 1 a, 8.

28) Srov. kupř. Benjamin H. D. Buchloh, *Atlas/Archive*. In: Alex Cole (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*. Black Dog Publishing Ltd., London 1999, s. 12 – 35.

Automatické vizualizace

Fotografie se zrodila v době, která o sobě uvažovala jako o věku absolutního vědění, a byla od svých počátků považována za ideální nástroj věd založených na pozorování. Astronom Janssen kupříkladu prohlásil „fotografickou desku za pravou sítnici vědce“. Do nového média byly vkládány naděje na zviditelnění všeho, co jinak lidskému oku unikalo: všeho příliš blízkého či příliš vzdáleného, všeho skrytého (kupř. stavby lidského těla i jeho duše). Mechanicky utvářené obrazy měly v první řadě pomoci vyloučit intervenci vědcovy subjektivity, stát se a-subjektivním vyjádřením, jímž se příroda projeví sama o sobě.

V tomto ohledu měla ovšem fotografie na co navázat – za příklad nám mohou posloužit grafické vizualizace pohybu Etienna-Julese Mareye. Jeho prvním úspěšným zařízením byl *sfigmograf*, zapisovač pulsu z roku 1860. Pohyblivá páčka se na jednom konci dotýkala tepny, jejím pulsováním se rozhýbala a svým druhým koncem zakreslovala na rovnoměrně se posunující pruh papíru graf. Přísně vzato tento Mareyův vynález žádným zdokonalením lidských smyslů nebyl – jím vytvořená vizualizace nebyla „objektivnější“ záznamem, než jaký by nám mohly poskytnout lidské smysly, neboť způsob registrace, který spočívá v jejích základech, je odlišný od mechanismů lidské percepce, která by k podobné křivce na základě registrace pulsu nemohla dospět. Bez *sfigmografu* by žádná podobná, třeba nedokonalá stopa nikdy nevznikla.

O něco názornější je v tomto ohledu další z jeho instrumentů, tzv. experimentální boty. Jejich úkolem bylo tentokrát „vizualizovat“ pohyby typu chůze, skákání či běhu; boty měly v podrážce prostor se vzduchem, který při sešlápnutí proletěl hadičkou a opět spustil mechanismus, jenž zapisoval graf analyzující daný pohyb. Jinak řečeno, za pomoci Mareyových zařízení mohlo tělo samo podat záznam svých pohybů (sám je označoval za „automatické“), tyto záznamy pak bylo možno uschovat, vzájemně porovnávat, kvantifikovat. Problémem, jemuž Marey čelil při snaze pořídit podobné grafy rozmanitých pohybů (kupř. letu ptáka), byla potřeba přímého kontaktu zařízení s tělem. Vyhnul se mu využitím fotografie a nahrazením (od roku 1882, poté co se v roce 1878 seznámil s Muybridgeovými experimenty) své grafické metody metodou chronofotografickou. Vyvinul vysokorychlostní závěrku, jež mu umožnila exponovat na jednu fotografickou desku různé fáze pohybu, čímž vznikly dobře známé obrazy rozmazaných figur, jež ovšem Mareyho trápily zase z jiného důvodu: nebyly dobře čitelné. Proto se snažil eliminovat co možná nejvíce „nepodstatných“ informací: oblékl své asistenty do černých oděvů a nechal je pohybovat se před černým pozadím. Tím začaly i jeho obrazy dostávat žádoucí podobu linií a křivek.

Ačkoli se Mareymu dařilo postupně zmenšovat intervaly mezi jednotlivými expozicemi, pochopitelně se mu nepodařilo prostřednictvím statické fotografie docílit kontinuálního záznamu pohybu, jaký by si býval přál. Snaha vměstnat co možná nejvíce časových momentů na omezený prostor fotografické desky vedla k paradoxnímu popření realističnosti fotografického záznamu, ke „geometrické chronofotografii“, v níž měla fotografie vlastně sloužit jen coby záruka „automatickosti“ zobrazení: fotografie si měla podržet jak svou indexikalitu, tak se zároveň stát abstraktním symbolem.

Jakkoli se může zdát podobná snaha bizarní, nebyl v ní Marey osamocen. Podobný přístup se prosazoval i na jiném poli „aplikované“ fotografie 19. století, jehož nejvýraznějším

představitelem je Francis Galton. Spojoval v sobě dvě velké vášně své doby, nově se rozvíjející statistický popis společenských jevů s tradicí fyziognomie. Přinejmenším od Lavaterových *Fyziognomických fragmentů*, publikovaných v druhé polovině 18. století, přetrvávala velmi svůdná představa o korespondenci mezi lidským nitrem a jeho vnějším zjevem: tělo, zejména pak obličej, podle ní neslo znaky vnitřního charakteru. Lavater navrhnul, že tento původní jazyk přírody, vepsaný v lidské tváři, by měl být dešifrován přísnou fyziognomickou vědou (spočívala v izolování anatomických rysů – tvarů očí, uší, nosu, brady a připsání nějakého významu každému z nich). Charakter osoby bylo možno číst z konkrétní konstelace takových prvků.

Galton se rozhodl takovéto expresivní tělo zpracovat statisticky, vytvořit obecné syntetické obrazy sociálních typů, či, jak svou metodu nazýval, „obrazovou statistiku“. Vzal několik fotografií reprezentantů určité skupiny, kupř. zločinců, židů či armádních důstojníků, a postupně je nasnímal na jednu fotografickou desku (z dvaceti fotografií zločinců je každá snímána po dvacetinu ideální doby expozice). Výsledkem této dvojí fotografické transformace byly podle něj nejen statistické vizuální „průměry“, nýbrž přímo obecné typy: statistické křivky tak získaly lidskou tvář. Přestože je směřování obou autorů opačné – Galton postupuje od statistických schémat k obrazům, Marey od obrazů (zpět) ke grafickým křivkám –, představují oba nikoli neobvyklý hybrid fotografického obrazu, grafické vizualizace jiného typu a vědeckých či pseudo-vědeckých koncepcí:

Fotografie *není* nezávislým či autonomním jazykovým systémem, nýbrž závisí na širších diskursivních podmínkách, jež vždy zahrnují i podmínky vytvořené systémem verbálního a psaného jazyka. Fotografický význam je vždy hybridní konstrukcí, výsledkem vzájemného působení ikonických, grafických a narativních konvencí.²⁹

Univerzální ekvivalent

Diskursivní formou, v níž se fotografie 19. století utvářela, byla, nejobecněji řečeno, forma archivu.³⁰⁾ Ať už zjevně, jako v případě Alphonse Bertillona či mnoha jiných, usilujících o vytvoření identifikačního systému, neodlučně spojujícího fotografii s kartotékou, či méně zjevně jako v případě Galtonova pokusu o „zhuštění“ archivu do série obecných zobrazení („Bertillon se snažil zanést fotografii do archivu. Galton se snažil zanést archiv do fotografie.“³¹⁾). Forma archivu byla implicitně vepsána i v proslulém prvním veřejném vyhlášení vynálezu daguerrotypie Françoisem Aragem v roce 1839:

29) Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*. In: t ý ž, *Photography Against the Grain: Essays and Photoworks 1973-1983*, Press of the Nova Scotia College of Art and Design 1984, s. 81.

30) Srov. Allan Sekula, *The Body and the Archive*. In: Richard Bolton (ed.), *Critical Histories of Photography*, The MIT Press, Cambridge – London 1992, s. 344 – 389 a Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. The MIT Press, Cambridge – London 2002, zejm. s. 33 – 68, kde jsou fotografické a protokinematografické technologie uváděny v souvislost s Freudovým pojetím nevědomí jako archivu.

31) A. Sekula, *The Body and the Archive*, s. 374.

SPECIMENS OF COMPOSITE PORTRAITURE		
PERSONAL AND FAMILY.		
 <i>Alexander the Great From 6 Different Medals.</i>	 <i>Two Sisters.</i>	 <i>From 6 Members of same Family Male & Female.</i>
HEALTH.	DISEASE.	CRIMINALITY.
 <i>23 Cases. Royal Engineers, 12 Officers, 11 Privates</i>	 <i>6 cases</i>  <i>9 cases</i> <i>Tubercular Disease</i>	 <i>8 cases</i>  <i>4 cases</i> <i>2 Of the many Criminal Types</i>
CONSUMPTION AND OTHER MALADIES		
I  20 Cases II  36 Cases  56 Cases <i>Co-composite of I & II</i> <i>Consumptive Cases.</i>		 <i>100 Cases</i>  <i>50 cases</i> <i>Not Consumptive.</i>

Francis Galton: Složené portréty (kolem 1883)

Zatímco vám předvádím tyto obrazy, může si každý představit nesmírné výhody, jež by z takového přesného a rychlého prostředku reprodukce vyplynuly pro expedice do Egypta. Každý si musí uvědomit, že kdybychom měli fotografii v roce 1798, měli bychom dnes k dispozici věrné obrazové záznamy děl, jež jsou díky chtivosti Arabů a vandalismu jistých cestovatelů pro svět navždy ztraceny. Okopírovat miliony hieroglyfů, jež pokrývají jen vnější povrchy velkých monumentů v Thébách, Memfisu či Karnaku, by vyžadovalo desetiletí a legie kreslířů. S pomocí daguerrotypie by dokázal toto dílo úspěšně zvládnout jediný člověk. (...) Jeho obrazy by také v přesnosti detailu a věrném znázornění atmosféry předčily díla nejlepších malířů. Díky tomu, že daguerrotypie stojí na zákonech geometrie, bude možné s pomocí několika málo daných faktorů zpětně na základě obrazů určit přesnou velikost i na těch nejvyšších místech nedostupných staveb.³²⁾

Arago tu zcela zřejmě anticipuje vznik obrazového archivu, jenž má sloužit kulturní paměti, ve formě obrazu uchovávat kulturní a přírodní fenomény, jež by se mohly světu nenávratně ztratit. Představa je to na jednu stranu velmi tradiční – navazuje na tradici vědeckých sbírek, na druhou velmi nová – „zákony geometrie“ umožňují standardizaci a kvantifikaci sbíraných předmětů, vytvářejí kontingentní prostor, v němž bude možné a snadné je uspořádat.

Vskutku pozoruhodnou úvahu nad takovým fotografickým naturalismem sepsal roku 1859 Oliver Wendell Holmes (inspirován nikoli daguerrotypií jako Arago, ale stereoskopem). Tato technologie byla pravděpodobně nejučinnějším iluzionistickým mechanismem 19. století, neboť využívala binokulárního vidění (každému oku představovala pohled na tentýž výjev snímaný z mírně odlišného úhlu odpovídajícího vzdálenosti mezi očima), a tak dokázala vytvořit silný dojem prostoru: podat totální vizuální zkušenost, dojem úplného ponoření v iluzivním poli.

Ve své úvaze nad stereoskopem vychází Holmes z epikurejské představy o obrazech, jež se odlučují z předmětů a volně plynou prostorem (Lucretius pro ně začal užívat výrazu *simulacrum*), právě tyto obrázky pak podle něj dokáže zachytit a uchovat fotografie. Předpokladem jeho prognostické vize je radikální rozlišení tělesa a obrazu, hmoty a formy:

Forma se od nynějška odlučuje od hmoty. Hmota pro nás ve skutečnosti nemá jako viditelný předmět již žádný užitek, leda jako matrice dávající formě tvar. Dejte nám pár negativů věci, již stojí za to vidět, nasnímaných z různých úhlů pohledu. To je vše, co od ní chceme. Pak si ji klidně zbořte nebo spalte. (...) Hmota ve velkých množstvích je vždy připoutaná k jednomu místu a drahá; forma je levná a přenosná. Všechny myslitelné předměty přírody a umění nám brzy vydají v patřičném měřítku svůj povrch. Lidé budou lovit zajímavé, krásné, velkolepé předměty pro jejich *kůže*, tak jako loví dobytek v jižní Americe, a jejich těla nechají bezcenná ležet.

Důsledkem bude brzy tak ohromná sbírka forem, že je bude třeba klasifikovat a uspořádat v ohromných knihovnách, jako dnes knihy. Přejde čas, kdy člověk, bude-li chtít vidět nějaký přírodní či kulturní předmět, půjde do Imperiální,

32) Dominique François Arago, *Report*. In: Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*. Leete s Island Books, New Haven 1980, s. 17.

Národní či Městské stereografické knihovny a vyžádá si jeho slupku či formu, tak jako by si v běžné knihovně vyžádal knihu. (...)

Aby se usnadnilo vytváření veřejných a soukromých stereografických sbírek, musí být vytvořen jednotný systém směny, tak aby mohla vzniknout jakási univerzální měna těchto bankovek (...), jež slunce vyrylo pro velkou Banku přírody.³³⁾

Holmes navrhuje stereoskopickým aparátům stanovit standardní ohniskovou vzdálenost, vytvořit měřítko pro vzdálenost fotografovaného předmětu atp., aby mohl zaručit přesné a rychlé srovnávání jejich zobrazení. Jeho radikální formalismus činí z fotografie „univerzální ekvivalent“, umožňuje sběr heterogenního materiálu bez ohledu na jeho původ, význam či funkci. Heterogenní akumulací je ovšem i každý jednotlivý stereoskopický pohled o sobě:

Stereoskopický reliéf či hloubka nemá žádnou sjednocující logiku ani řád. (...) Naše oči nikdy nepřehlédnou obraz s představou trojrozměrnosti celého pole, zkušenost je lokalizována v oddělených místech. (...) Oči sledují rozkouskovanou a nepravidelnou stezku do jeho hloubky: je to asambláž lokálních pásem trojrozměrnosti, pásem prostoupených halucinačním jasnem, která však nikdy nesplynou dohromady do homogenního pole.³⁴⁾

Mohli bychom tvrdit něco podobného i o tradičnějších formách fotografie, jako je daguerrotypie či talbotypie? Návodný je pohled na častou formu, již obrazy pionýrů tohoto média nabývají: je jí univerzální mřížka, do níž lze zasadit téměř cokoli. Kvůli potřebě dlouhé expozice a dostatku světla vynesl Daguerre na dvůr několik prken, na něž uspořádal pokaždé jinou *display*: jednou knihy, podruhé mušle a fosílie, potřetí porcelánový servis své matky... Servis Talbotovy matky se dočkal zvěčnění pochopitelně taktéž. Také krajky, jejichž strukturu Talbot zachycoval na svých fotogramech, naznačují, že „každá fotografie je vystavěna ze série menších prvků“³⁵⁾: vytváří fragmenty a poskytuje prostor jejich kombinacím. V dnešní době se teze, jakou vyslovil Gerhard Richter v souvislosti se svým *Atlasem* („Ve svém obrazovém atlasu se mohu se záplavou obrazů vyrovnat jedine tím, že ji začnu uspořádávat, neboť žádné jednotlivé obrazy již neexistují.“), nezdá příliš překvapivá. Nejsem si ovšem jist, zda slovo „již“ je v ní zcela na místě. Mimoto je třeba zvážit, zda sběratelská logika seriality není jen něčím, co k hotovým obrazům přistupuje zvenčí, nýbrž spíše něčím pro ně vůbec konstitutivním.

Mgr. Tomáš Dvořák (1975)

Věnuje se teorii a dějinám médií.

Pracuje ve Filozofickém ústavu AV ČR, přednáší na FHS UK a AVU.

(Adresa: tomdivorak@flu.cas.cz)

33) Oliver Wendell Holmes, *The Stereoscope and the Stereograph*. In: Vicky Goldberg (ed.), *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*. University of New Mexico Press, Albuquerque 1981, s. 112 – 113.

34) Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth-Century*. The MIT Press, Cambridge – London 1990, s. 125 – 126.

35) Geoffrey Batchen, *Electricity Made Visible*. (nepublikovaný text)

S U M M A R Y

ALBUM, ATLAS, ARCHIVES

On Images and their Arrangements

Tomáš Dvořák

The article stresses the importance of understanding images (especially in the context of amateur production) in terms of their series and arrangements rather than individually. It opens with Walter Benjamin's notes on collecting and the idea of "book-like creations from fringe areas" from his essay *Unpacking My Library*. A short history of these marginal book-like forms is traced: from early modern ways of laying-out and organizing manuscripts or prints, new ways of reading and making use of books manifested in the *Commonplace Books*, empirical methods of collecting artifacts or natural curiosities to projects which make use of photographic reproductions, such as Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*. Photography is presented here as a continuation and development of various "contingent spaces" (Elena Esposito): spaces that allow for organization of their parts based on contingent criteria.

The medium of photography had from its inception inscribed in itself an idea of a visual archive: not single images but their series and some method of their arrangement are constitutive for the medium. Several examples (Etienne-Jules Marey, Oliver Wendell Holmes, Francis Galton, Alphonse Bertillon) are discussed to support this claim and to further suggest that the logic of collecting is not something attached to the images from the outside, but rather that every single image has to be understood as a series in itself and therefore is necessarily heterogeneous.

Translated by Tomáš Dvořák



Články

VIZUÁLNÍ SLAST A NARATIVNÍ FILM LAURY MULVEYOVÉ V KONTEXTU POSTSTRUKTURALISTICKÉ METODY

Petra Hanáková

Tento text se pokouší přiblížit zásadní roli stati Vizuální slast a narativní film Laury Mulveyové pro další vývoj feministické filmové teorie, a tak částečně zaplnit mezeru, která u nás stále ve vnímání tohoto teoretického směru existuje. Mulveyová svou analýzou totiž na poměrně dlouho dobu imperativně vymezila hranice prostoru, ve kterém se následně genderové čtení filmu rozvíjelo; rozebíraná esej pak, přestože se jedná spíše o manifest než koherentní a systematické nastínění analytické a tvůrčí metody, dodnes zůstává jednou z nejvlivnějších a „nejautoritativnějších“ statí ve filmové teorii vůbec. Bližší seznámení s pozicí tohoto textu v dějinách filmové teorie je tak významné nejen v kontextu feministických výzev tradiční analýzy, ale zůstává důležité i pro obecnější pochopení vývoje poststrukturalistické metody jakožto zastřešujícího útvaru (chápeme-li poststrukturalismus jakožto syntetickou formu spojující v sobě prvotně sémiotické, ideologické, psychoanalytické a feministické vlivy).

* * *

Vizuální slast a narativní film (Visual Pleasure and Narrative Cinema) se stala ve vývoji feministické filmové teorie snad nejvýraznějším milníkem, inspirační výzvou, legitimizačním gestem i aktivistickým zaklínadlem. Díky ní se feministické teorii filmu poprvé dostává širokého ohlasu – jakožto artikulaci teorie vztahu mezi genderem a filmem, která nevychází výsadně z předchozí analýzy konkrétních filmů či režisérských osobností. Mulveyová text je ovšem přelomový jak v rámci feministického proudu samotného, tak i v kontextu vřazení tohoto směru do kánonu filmové teorie. Od publikování *Vizuální slasti...* přestává feministická teorie existovat na okraji soudobého uvažování o filmovém aparátu a stává se na nějakou dobu jedním z ústředních, ne-li nejbouřlivěji se rozvíjejících směrů (převážně anglosaské) katedrové teorie. V rámci samotného feminismu pak Mulveyová vymezuje pole, ve kterém se feministický filmový diskurz v podstatě až do dnešní doby pohybuje.

Mulveyová analýza měla – od svého prvního veřejného čtení na katedře francouzštiny univerzity ve Wisconsinu v roce 1973 a především po publikování v časopise „Screen“

v roce 1975 – enormní, kumulativní vliv na vývoj (nejen) genderové filmové teorie. Význam, který získala jako plodný katalyzátor dalšího rozvoje a postupného uznání feministické teorie filmu, byl sice přehodnocován, nicméně nebyl nikdy popřen. Význam této eseje tak zdaleka přesahuje její délku; její autorita pak dlouho působila tak, že většina následujících feministických textů o filmu se cítila povinována buď přímo navázat na její rámec, nebo naopak přehodnotit východiska a pojmy, které zde Mulveyová zavádí.

Mulveyová se především jako první ve feministické teorii obrací k filmové instituci jako takové, nezajímají ji pouze jednotlivé filmy, specifická režiséři či obrazy (jako např. její hlavní předchůdkyně, Pam Cookovou a Claire Johnstonovou). Novátorský je i její zájem o společensky formované mechanismy dívání se na film a pozornost věnovaná slasti, kterou film divákovi přináší. Filmový text vnímá čistě jako prvek aparátu a zajímá ji jeho strukturace společenskými mechanismy. Pokouší se obsáhnout celek filmového zážitku v rovině zdánlivě neutrálního kontaktu mezi filmem a divákem, přičemž bere v úvahu i roli kolektivního (patriarchálního) nevědomí.

Vizuální slast... je především výrazem toho, že si feministická filmová teorie uvědomuje sama sebe, dokáže již jasně definovat své cíle a zároveň přímo navázat na soudobé dění ve filmové teorii. V tomto smyslu je nutné Mulveyové text chápat jako „zeitgeistovou“ záležitost – tedy jako manifest přímo odrážející nejen rozmáhající se feministický aktivismus, ale také britské intelektuální prostředí počátku 70. let. To bylo výrazně ovlivněné jak renesancí marxismu (a nadšením, se kterým britská levice přijala Althussera), tak i energickým feministickým uměleckým hnutím a vznikem feministické psychoanalýzy. Mulveyová ve vzpomínkovém textu z roku 1989 popisuje kulturní atmosféru, která ji formovala:

Britská „sofistikovaná“ feministická teorie byla ovlivněna intelektuálním klimatem vytvořeným „New Left Review“, které se rozžehalo se specifickou „anglickostí“ britské levicové kultury. Vypůjčili jsme si teorii z Francie a hollywoodský film nám posloužil jako čerstvý materiál ke kritice. V šedesátých letech v „New Left Review“ přeložili Althussera a Lacana, kteří oba později ovlivnili feministickou teorii filmu.¹⁾

Je zajímavé, že genderový přístup k filmu nebyl při svém vzniku příliš formován okruhem nejvýznamnějšího britského filmově teoretického časopisu „Screen“, jako spíše levicovou kulturní teorií zprostředkovanou „New Left Review“. Tu Mulveyová dokázala absorbovat a transformovat pro svůj účel – pro analýzu slastí využívaných filmem a jejich vztahu ke společensky vytvořeným stereotypům odlišnosti pohlaví. *Vizuální slast...* byla ambiciózním pokusem objasnit obecné principy vytváření slastných vjemů při sledování (klasického) filmu a obsáhnout celistvost zážitku diváka v kině.

V každém případě Mulveyová ve *Vizuální slasti...* s konečnou platností dobývá pro feministickou teorii „jazyk“ poststrukturalistické teorie a zároveň jej přetváří natolik, že se otázky odlišnosti pohlaví tímto zásahem stanou jeho nedílnou součástí. S použitím psychoanalytického žargonu lze tvrdit, že Mulveyová „vytáhla feministickou teorii

1) Janet Bergstrom – Mary Ann Doane, *The Female Spectator: Contexts and Directions*. „Camera Obscura“ 1989, č. 20–21, s. 69.

z polosvětla Imaginárna do plného světla Symbolična²⁾, kde tradičně ženský diskurz absentuje. S tímto textem dosahuje feministická teorie určitého sebe-uspokojivého pocitu univerzality a celistvosti, který jí sice nejdříve dopomůže k ohromnému rozvoji, ovšem po čase ji začne ochromovat. Takto vyhraněná analýza filmové slasti totiž natolik určila další směr feministických bádání, že se stala určitým imperativem, kterému feministická teorie začala vypovídat poslušnost v podstatě až v devadesátých letech.

Na začátku svého textu Mulveyová prohlašuje, že hodlá

využít psychoanalýzy k odhalení toho, kde a jak je fascinace filmem podpořena předem existujícími vzorci fascinace, působícími již v rámci jednotlivého subjektu a sociálních uspořádání, které jej utvářely. Naším výchozím bodem je způsob, jakým film odráží, odhaluje a dokonce i vsází na přímou, společensky ustanovenou interpretaci odlišnosti pohlaví, která ovládá obrazy, erotické způsoby pohledu a podívanou.³⁾

Již v prvních větách studie tak deklaruje propojení psychoanalytické, sociální a ideologické analýzy, přičemž středem zájmu je zde vizuální pole filmu a diváka, tedy formy *pohledu a dívání se ve filmu a na film*. Mulveyová jako první z feministických teoretiček využívá Lacanovy a Freudovy psychoanalýzy k popisu kinematografického aktu (tedy nejen k analýze znaku „žena“). Spojení psychoanalytické analýzy s ideologickou (feministické čtení Althussera) a některými brechtovskými impulsy je zde, jak uvidíme, navíc velmi organické. Mulveyová také navazuje na aktuální debaty o tom, zda je správné pro feministické cíle využívat „mužské“, patriarchální teorie. V zásadě pokračuje v trajektorii vytyčené Juliet Mitchellovou, která v *Psychoanalýze a feminismu* prohlásila, že již dále nelze odmítat psychoanalýzu jako anti-feministický diskurz – naopak je podle ní nutné ji přijmout jako nástroj k popisu mechanismů patriarchální společnosti.⁴⁾ Také podle názoru Mulveyové je patriarchální řád nutné prozatím zkoumat a de-konstruovat prostřednictvím nástrojů, které nám sám dává k dispozici:

Tato analýza bude jistě zajímat feministky, a to proto, že přesně interpretuje frustrace zakoušené v rámci falocentrického řádu. To nás přivádí blíže ke kořenům našeho útlaaku, podrobněji artikuluje problém a staví nás před rozhodující výzvu: jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk (vytvořeným rozhodujícím způsobem v okamžiku vstupu jazyka), zatímco jsme v patriarchálním jazyku stále lapeny. Není možné vytvořit alternativu jen tak najednou, ale můžeme se pokusit o změnu tím, že budeme zkoumat patriarchální společnost nástroji, které nám poskytuje, a psychoanalýza je významným, i když ne jediným z nich.⁵⁾

Použití psychoanalýzy jako výsadně „mužského diskurzu“ ospravedlňuje Mulveyová tvrzením, že filmový aparát je provázán s podvědomím patriarchální společnosti. Psychoanalytické teze se tedy hodí nejen k jejímu popisu, ale ony samy se otevírají k přehodnocení.

2) Laura Mulveyová, *Vizuální slast a narativní film*. In: Libora Oates-Indruchová (ed.), *Dívčí válka s ideologií*. SLON, Praha 1999, s. 118.

3) L. Mulveyová, c. d., s. 117.

4) Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism. Freud, Reich, Laing and Women*. Vintage Books, New York 1975.

5) L. Mulveyová, c. d., s. 118.

Z dnešního pohledu je evidentní, že psychoanalytická metoda často procházela při feministické aplikaci jistou sebeanalýzou – nebyla přijímána jako absolutní, závazný kánon, ale rozkrývala patriarchální premisy analyzovaného a souběžně sama sebe „přepisovala“. Ani Mulveyová nevyužívá psychoanalytický základ příliš koherentně či důsledně. Kolážovitě skládá nezávislé (a často i nesouvisející) citace z Freuda a Lacana – je to především přehled kastrálního komplexu, Freudův popis skopofilního pudu, fetišismu a voyeurismu a Lacanovo stadium zrcadla –, propojuje je pro potřeby své analýzy a neváhá je kontaminovat novými významy. I toto znečištění a svévolné propojování fragmentů teorie můžeme vidět jako výraz tvůrčí neúcty k psychoanalytickému diskurzu, využívaného navíc k cílům, pro které nebyl původně určen.

Mulveyové stať je vlastně dílčí odpovědí na otázku, kterou si pokládá Christian Metz na začátku *Imaginárního signifikantu* („Jak může freudovská analýza přispět ke studiu kinematografického signifikantu?“).⁶⁾ Mulveyové poslouží psychoanalytická teorie jako „politická zbraň, schopná ukázat, jak nevědomí patriarchální společnosti strukturovalo filmovou formu“.⁷⁾ Projekt politického využití psychoanalýzy novátorsky vychází z propojení s ideologickou kritikou. Mulveyová využila dříve opomíjeného politického potenciálu psychoanalýzy, když slastem diváctví přisoudila politický obsah a psychoanalýze možnost otevřít cestu k jejich destrukci. Stejně tak nastínila i problematiku vztahu umělecké formy a patriarchálního společenského nevědomí, která byla dosud opomenuta jak v kontextu feminismu, tak filmové teorie.

Na první pohled se může zdát, že Mulveyová staví hlavně na práci s psychoanalytickým žargonem a ideologická kritika u ní ustupuje do pozadí. Nicméně *Vizuální slast...* je Althusserem ovlivněna mnohem výrazněji, než se jeví (například i proto, že se v textu na něj nikdy přímo neodkazuje). Maggie Hummová se ve své studii o vlivu psychoanalýzy na feministickou estetiku podivuje, že do té doby nikdo nezmínil „zvláštní nesouvislé uspořádání Mulveyové eseje (...) – všechny zásadní body jsou tu podivně roztroušené“.⁸⁾ Vliv Althussera se podle ní projevil nejen v obsahu, ale i ve formě stati, která částečně přejímá styl a strukturu jeho textů.⁹⁾ *Vizuální slast...* je rozdělena do čtyř částí (dále členěných a označených I.A,B; II.A,B,C; III.A,B,C1,2; IV.), čímž připomíná Althusserovu stať *Ideologie a ideologické státní aparáty*.¹⁰⁾ Může být tedy čtena ve světle

[a]lthusseriánské větné struktury, [které] odpovídá uspořádání eseje do řazených odstavců. Zhušťování myšlenek do téměř epigramatických nenapadnutelných vět vděčí Althusserovi za vše, stejně jako neustálé (...) využívání cizorodých pojmových transplantátů, například výrazů ze slovníku vulgárního marxismu, jako je třeba „dělní práce“, „moc“ a „militantní rysy“.¹¹⁾

6) Christian Metz, *Imaginární signifikant: Psychoanalýza a film*. ČFÚ, Praha 1991, s. 38.

7) L. Mulveyová, c. d., s. 117.

8) Maggie Humm, *Feminism and Film*. Indiana University Press, Bloomington 1997, s. 22.

9) Tamtéž, s. 21.

10) Luis Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Monthly Review Press, London 1971.

11) M. Humm, c. d., s. 22.

Podle Hummové je Mulveyové esej pro své „malé jazykové turnikety do althusseriánského absurdního divadla“ dokonalým příkladem „teoretického imperialismu“ a „transmutace analogií do pojmů“.¹²⁾ Mulveyové metoda

spočívala v tom, že nejprve neoddělitelně provázala Althussera s Lacanem – tedy skloubila althusserovskou větev „interpelace“ (chápe divákovu slast jako hluboce formovanou filmovou řečí) s lacanovskou tendencí (tvrdí, že nevědomí je strukturované jako jazyk). Naráz spojila filmové postupy s psychoanalytickými slastmi nejen na úrovni obsahu, (...) ale také v rovině podobných [formálních] mechanismů.¹³⁾

Podle Hummové znamenají Althusserovy teorie a především jeho pojetí subjektivity (jako pozice „oslovené“ a definované ideologií) pro feminismus sedmdesátých let významné teoretické přepólování. V té době se Althusserova teorie stávala důležitou součástí britského intelektuálního života: „Pod vlivem Althussera se systémy zobrazování staly kritickým materiálem pro britskou kulturní teorii (do té doby ponořenou v teoriích tříd), ale tyto systémy nebyly chápány jako společensky determinované.“¹⁴⁾ To mimo jiné znamená, že nebraly v úvahu ani otázku odlišnosti pohlaví.

Psychoanalytické a ideologické termíny, ze kterých zde Mulveyová vychází, již byly využity u Metze i Baudryho. Mulveyová využívá toho, že oba diskurzy již byly do filmové teorie zavedeny – právě to jí dovoluje je představit jen velmi fragmentárním způsobem a nově, efektivně je propojit a prohloubit v rámci tématu odlišnosti pohlaví. Zde jí napomáhá i fakt, že zavádění pojmů z jiných disciplín do filmové teorie stojí v této době velmi často jen na spekulativních analogiích; a ani v případech, kde se to zdá být logické (např. právě u pojmů definujících mody diváctví), není dlouho platnost těchto modelů empiricky prověřována. Transpozice pojmů a schémat, hledání jejich nových nuancí a souvislostí tedy nepodléhá zpětné vazbě a je v tomto období poměrně volná.

Novátorské propojení ideologického a psychoanalytického přístupu k filmovému aparátu se projevuje již v samotném požadavku využití psychoanalýzy jako nástroje, jako „politické zbraně“ určené nejen k prozkoumání filmové slasti, ale v konečném účinku i k její destrukci či přetvoření. Cílem teorie je u Mulveyové, stejně jako u ideologické kritiky, přímo zasáhnout praxi. Při takovémto útoku ovšem musíme vycházet ze znalosti toho, co chceme přetvořit: „Při pokusu o formulování teorie a praxe, která zpochybní film minulosti, nám pomůže uvědomit si, čím film dosud byl, čím je a jak jeho kouzlo v minulosti působilo.“¹⁵⁾ Podle Mulveyové je tedy při vytváření nové teoretické výpovědi nutné vrátit se zpět k hollywoodskému filmu a v kontrastu k jeho funkčním principům navrhnout skutečně podvrtné filmové sdělení.

* * *

Protože je s trochou nadsázky možné tvrdit, že téměř každá věta z Vizuální slasti... určuje další tvar feministické filmové teorie, věnuji se v následujícím přehledu podrobné analýze a komentovanému čtení této studie po jednotlivých kapitolách.

12) Tamtéž.

13) Tamtéž, s. 20.

14) Tamtéž, s. 21.

15) L. Mulveyová, c. d., s. 117.

V prvním oddíle své studie (*I. A. Politické využití psychoanalýzy*) Mulveyová nejdříve vymezuje svůj záměr – hodlá využít psychoanalýzu pro nové čtení filmového aparátu a přistoupit k analýze obrazu ženy v rámci symbolického řádu a jeho systému zobrazování. Následně definuje své chápání patriarchálního (falocentrického) pořádku – jeho zásadní paradox a slabinu nachází v závislosti „na obrazu kastrované ženy, který poskytuje jeho světu smysl a řád“.¹⁶⁾ Mulveyová tak shrnuje dobové debaty o zneužívání obrazů žen v médiích a normativně prohlašuje, že nejen ve filmu či jiné audiovizuální tvorbě, ale v celém symbolickém řádu obraz ženy vyjadřuje především kastraci a „nedostatečnost“. (Zároveň je zde ovšem možnost, že změna tradičních zobrazovacích modelů povede k proměně mocenských struktur celého falocentrického řádu.) Žena tedy podle Mulveyové v patriarchátu „neexistuje“, je jen obrazem, do kterého se přesouvají mužské fantazie a posedlosti:

v patriarchální kultuře pak [žena] vystupuje jako signifikant pro mužské jiné [*other, autre*], je vázána symbolickým řádem, ve kterém muž může prožívat své fantazie a obsese prostřednictvím ovládnutí jazyka tak, že je autoritativně vkládá do němeho obrazu ženy, i nadále upoutané v pozici nositelky významu a nikoliv jeho tvůrkyně.¹⁷⁾

Mulveyová si ale zároveň uvědomuje, jaké důsledky z této teze plynou pro feministickou kritiku. Je-li totiž jazyk spojencem mužů (a základním nosníkem symbolického řádu), může vůbec dovolit ženě vytvořit progresivní umělecké/kritické sdělení? Tedy, řečeno s Mulveyovou, problémem zůstává, jak bojovat s nevědomím strukturovaným jako jazyk, zatímco jsme v patriarchálním jazyku lapeny.¹⁸⁾ Je vůbec možné vystoupit, ať již jako teoretička, kritička či tvůrkyně, mimo falocentrický symbolický řád? Mulveyová předpokládá, že se k této možnosti dostaneme poté, co prozkoumáme patriarchální zobrazovací mechanismy nástroji, které nám patriarchát nabízí.¹⁹⁾ Tyto nástroje nám podle ní mohou pomoci popsat současný stav, pochopit struktury řádu, který nás obklopuje, a naznačit cestu k jeho změně.

V druhé polovině tohoto oddílu (*I. B. Destrukce slasti jako radikální zbraň*) přechází Mulveyová k charakteristice filmového aparátu. Popisuje film jako „pokročilý systém zobrazování“, který nahrává teoretické otázce, jak naše nevědomí (které zde ovšem není chápáno jako „přirozené“, ale jako strukturované dominantním řádem) určuje způsob dívání se (obecně, ale i na film) a slast z pohledu.²⁰⁾ Zde se vyjevuje dvojlovnost její metody – jednak psychoanalýzu využívá jako nástroje odhalujícího filmové mechanismy, ale zároveň je jí film nástrojem k prozkoumání společenského podvědomí a v důsledku tak i psychoanalýzy samotné (již neřeší otázku, jak film oslovuje naše podvědomí, ale to, jak společenské podvědomí formuje film a psychoanalýzu k obrazu svému).

Následně se Mulveyová pokouší definovat svůj záměr přesněji – prohlašuje, že se chce zabývat strukturací erotické slasti ve filmu a funkcí obrazu ženy ve vztahu k ní. Politickým

16) Tamtéž, s. 117.

17) Tamtéž, s. 118.

18) Tamtéž.

19) Tamtéž, s. 119.

20) Tamtéž.

zájmem takovéto analýzy je destrukce slasti a popření dojmu celistvosti a jisté lehkosti vyvolávaného tradičním narativním filmem. Cílem Mulveyové eseje je vytvoření prostoru pro rozvoj alternativního filmu, který může zpochybnit, politicky i esteticky, mechanismy klasického dominantního filmu. Monolitický blok hollywoodského filmu, kterému se její analýza věnuje především, se podle Mulveyové vždy omezoval na formální mizanscénu odrážející dominantní ideologické pojetí filmu.²¹⁾

Jakmile Mulveyová ve *Vizuální slasti...* přiznává osobní zaujetí klasickým filmem (a dokonce i „potěšení“ z něj), definuje pojem filmové slasti jako jasně negativní. Zde můžeme najít původ zvláštního napětí eseje – přestože autorka přiznává, že jí sledování klasických filmů přináší požitek, zároveň se jej snaží rozanalyzovat a zničit:

Alternativou je vzrušení, které přichází, ponecháme-li minulost za sebou bez toho, že bychom ji odmítali, překonáme-li zastaralé či omezující formy nebo se odhodláme skoncovat s obvyklým slastným očekáváním, abychom počali novou řeč touhy.²²⁾

„Nová řeč touhy“, po které Mulveyová volá, se ukazuje jako utopický prostor dosud neobjevené ženskosti, která byla filmem potlačena. Zde se tedy vyjevuje politicko-utopický rozměr Mulveyové textu, jeho revoluční gesto vyzývající k novému pojetí slasti a definici touhy. Celý úvod má tón manifestu (k tomu již odkazují názvy kapitol „Politické využití psychoanalýzy“ a „Destrukce slasti jako radikální zbraň“ či použití obrátů jako „politická zbraň“, „jak bojovat s nevědomím“). Úvod vlastně končí provoláním k „revoluci“, vyzváním utopie a výzvou k opuštění minulosti a transformaci zastaralých forem.

Druhý oddíl (*II. Slast z dívání se/fascinace lidskou postavou*) má v kontrastu k „politickému“ vyznění úvodu formu neutrálního objasnění psychoanalytického rámce, který Mulveyová bude dále využívat. Je vlastně přípravou na další část, kde se tento rámec propojuje s ideologickou kritikou. Tento oddíl zachovává rodovou neutralitu, stejně jako tradiční způsoby využití psychoanalýzy pro zkoumání filmu, čímž se vytváří prostor pro rozehrání rodových determinací v další kapitole.

Na počátku vymezuje Mulveyová skopofilii (slast z pohledu) jako jednu ze slastí saturevaných filmem a upozorňuje, že již u Freuda je skopofilie dávána do souvislosti s aktivním pojmáním druhého jako objektu. Přestože je filmový svět ve své podstatě exhibicionistický, vytváří zároveň velmi silnou iluzi „soukromého světa“, která podporuje divákův voyeurismus. Antropomorfní charakter filmu rozvíjí podle Mulveyové narcisistický rozměr skopofilie, která přispívá k potvrzení a ustanovení „mylného obrazu“ Já, podobně jako v Lacanově stadiu zrcadla. Pro lacanovsky pojatý odcizený subjekt, „rozpolcený ve své imaginární vzpomínce pocitem ztráty a hrozbou možné neúplnosti představy“, tak zážitek v kině představuje jakousi protetickou fázi zrcadla – vede k analogickému typu

21) Tamtéž. Zájem o Hollywood je ovšem charakteristický pro většinu britských teoretiček této doby, liší se ovšem v akcentu – tzv. britská škola (výše zmíněné Claire Johnstonová a Pam Cooková) se obrací především k jeho progresivním rysům, Mulveyová naopak jeho progresivnost popírá. Zásadní studie britské školy o Hollywoodu jsou shrnuty v následujících sbornících editovaných Claire Johnstonovou: *Notes on Women's Cinema*. BFI pamphlet, 1973; a *The Work of Dorothy Arzner*. BFI pamphlet, 1975.

22) L. Mulveyová, c. d., s. 120.

uspokojení a posílení diváckého Já.²³⁾ Mulveyová zdůrazňuje roli obrazu pro formování subjektivity a poukazuje na funkci filmového zážitku, při kterém u diváka dochází ke ztrátě Já (subjekt „zapomene na svět“ a poddá se světu na plátně) a zároveň jeho „protetickému“ posílení (v identifikacích a projekcích do fiktivního světa na plátně).

Lacan popisuje tento zásadní okamžik psychosexuálního vývoje jedince následujícím způsobem:

stadium zrcadla je dramatem, jehož vnitřní přetlak prochází vývojem od insuficience k anticipaci. Subjekt, chycený na vějíčku prostorové identifikace, je vtažen do fantasmat, která nahrazují rozdrobený obraz těla formou, již nazveme ortopedií totality a která jej nakonec uzavře do ochranného krunýře odcizující identity, jež svou rigidní strukturou poznamená celý mentální vývoj. Trhlina v kruhu, který spojuje Innenwelt a Umwelt, tak zplodí nevyčerpatelnou kvadraturu sebepotvrzování (récolements) ega (moi).²⁴⁾

Toto nadšené přijetí vlastního zrcadlového obrazu (a akceptování zdánlivé totality těla) vede k rozpolcení subjektivity – v důsledku mylné identifikace s obrazem, který je zdánlivě dokonalejší než jedinec sám. Moc obrazu a „vějíčka“ pohledu jsou v tomto uzavřeném kruhu zásadní, a proto není divu, že Lacanovo schéma patří ve filmové teorii k nejvyužívanějším. Mulveyová spojuje tento model s Freudovou diferenciací možných pohledů (které v přísném slova smyslu se stadiem zrcadla vůbec nesouvisí – nicméně Mulveyové spojení je logické a přesvědčivé, nejde proti psychoanalytickému rámci). Freud vymezuje dva typy pohledů – aktivně skopofilní (funkce sexuálních pudů) a narcisistně identifikační (funkce jáského libida). Spojení pohledu s libidem a pudy, ale i s konstituováním subjektivity, ukazuje funkci filmového obrazu v novém světle:

Tato dichotomie byla pro Freuda zásadní. Přestože považoval tyto dva pudy za vzájemně se ovlivňující a překrývající, napětí mezi instinktivním puzením a pudem sebezáchovy nadále vyvolává dramatickou polarizaci ve vztahu ke slasti. Oba jsou formativními strukturami, mechanismy bez vlastního významu. Samy o sobě nemají žádný význam, musí být spojeny s idealizací. Oba sledují své cíle lhostejně k vnímané realitě a podněcují erotizované pojetí světa v obrazech, které ovlivňuje to, jak subjekt svět vnímá, a jemuž je empirická objektivita jen pro smích.²⁵⁾

Podle Mulveyové film vytvořil vlastní fantazijní svět, který odráží napětí mezi libidem a Já ve vztahu k obrazu i možným identifikacím či projekcím diváka do tohoto světa. Kino staví na tomto napětí, právě ono je svorníkem světa, který je vytvářený symbolickými strukturami, podobně jako divákova subjektivita. Symbolické struktury jsou ovšem jen vyjádřením Zákona, který je u Lacana vystaven okolo „Jména Otce“.

23) Tamtéž, s. 119.

24) Jacques L a c a n, *Stadium zrcadla jako to, co formuje funkci Já, jak je nám odhalována v psychoanalytické zkušenosti*. „Aluze“ 2000, č. 1, s. 161.

25) L. M u l v e y o v á, c. d., s. 122.

Ve skutečnosti však fantazijní svět na plátně podléhá zákonu, který jej vytváří. Sexuální pudy a procesy identifikace nabývají smyslu v symbolickém řádu, který artikuluje touhu. Touha, zrozená s jazykem, nám dává možnost přesáhnout vše pudové a imaginární, ale její osa souvislostí se neustále vrací k traumatickému okamžiku jejího zrodu: ke kastracnímu komplexu. Proto pohled, formálně vzbuzující slast, může být ohrožující svým obsahem, a právě žena jakožto zpodobnění-obraz tento paradox vyhraňuje.²⁶⁾

Až na konci druhého oddílu se Mulveyová v náznaku zmíní o slabině patriarchálního systému, která souvisí s nejtraumatičtějším okamžikem formování sexuální identity – s uvědoměním si hrozby kastrace. Kastracní komplex je středobod, okolo kterého vědomí subjektu neustále krouží, pokud jde o odlišnost pohlaví u Freuda. I proto je spojený se samotným zrozením touhy.

Třetí oddíl (*III. Žena jako obraz, muž jako doručitel pohledu*) představuje tematické jádro a strukturní těžiště eseje. Úvod naznačil politické cíle textu, druhý oddíl přestavil teoretický rámec. Třetí oddíl tyto dvě části textu spojuje tím, že jako jejich styčný bod zavádí téma odlišnosti pohlaví. V nejčastěji citovaném odstavci eseje Mulveyová prohlašuje, že patriarchální společnost ve filmu vydělila ženskou (normativně pasivní) a mužskou (aktivní) pozici, aby obrazu ženy na plátně přisoudila specifickou funkci ve vztahu k mužskému pohledu:

Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy, ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují *bytí-pro-pohled* [*to-be-looked-at-ness*].²⁷⁾

Pojem *bytí-pro-pohled* v sobě shrnul jistou esenci feministického uvažování o obrazu ženy a ukázal se jako jeden z nevlivnějších termínů feministické filmové teorie. I nová historie se často v 90. letech vrací k jeho genezi – např. historička Lauren Rabinovitzová v eseji *Pokušení slasti: Nickelodeony, zábavní parky a pohled na ženskou sexualitu* analyzující strukturu zábavního parku upozorňuje, že konstituce ženského *bytí-pro-pohled* souvisí s nástupem ženské nezávislosti a svobodného pohybu žen ve veřejném prostoru.²⁸⁾ Rabinovitzová popisuje, jak se na přelomu století v zábavním parku ženy vědomě učily vykupovat svou svobodu zpředmětněním, spektakularizací, vystavováním se pro mužský pohled. Tak směňovaly nezávislost za existenci v obraze a svou přeměnu v sexuální zboží, jak je k tomu vyzývala společnost i obrazy na plátně.²⁹⁾

Podle Mulveyové ženské *bytí-pro-pohled* ve filmu upoutává pohled muže a značí mužskou touhu. Obraz ženy vybízí ke kontemplaci, a tak vytváří napětí mezi narativním

26) Tamtéž.

27) Tamtéž, s. 123.

28) Lauren Rabinovitz, *Temptations of Pleasure: Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality*. „Camera Obscura“ 1990, č. 23, s. 71 – 89.

29) Tamtéž, s. 71.

vývojem a jeho zbrzděním vizuální přítomností ženy. Podle Mulveyové „sexuální působivost vystupující ženy na okamžik zavede film na území nikoho, mimo jeho vlastní časoprostor“.³⁰⁾ Podobně i velké detaily částí ženského těla dávají filmu specifický erotický rozměr, protože „jedna část těla vnímaného ve fragmentech rozbíjí renesanční prostor a iluzi hloubky vyžadovanou příběhem, a dává tak obrazu na plátně namísto věrohodnosti plochost charakteristickou pro vystřihovánku či ikonu“.³¹⁾ Toto zastavení je ale i okamžikem uvědomění si základní hrozby kastrace, kterou právě snímání těla ve fragmentech zvyšuje. Sexuální zpředmětnění ženy proto podle Mulveyové není pro mužskou psyché „bezpečné“ – především velký detail ženské tváře ve svém medúzovském rozměru přímo odkazuje k mužské kastracní úzkosti.³²⁾

Tradiční rozdělení rolí podle Mulveyové nedovoluje, aby byla mužská postava ve filmovém obraze sexuálně zpředmětněna.³³⁾ Zatímco žena je pasivní „krajinou“ či ikonou bez možnosti ze své vůle hýbat dějem, muži je ve filmovém prostoru určena aktivní role, je hybatelem příběhu a „doručitelem“ („oporou“) *pohledu* (*gaze*) diváka.³⁴⁾ Prostřednictvím své identifikace s protagonistou získává divák přístup k tomuto pohledu a imaginární kontrolu nad událostmi, což mu přináší uspokojivý pocit všemocnosti.³⁵⁾ Ústřední pojem *gaze* je do češtiny obtížně převeitelný, nekonotuje totiž ani tak „upřené zírání“ (jak by naznačoval jeho doslovný překlad), jako spíše kontrolu a moc spojenou s pohledem, tedy určitou přídavnou agenci vidění. Jak upozornila Joan Copjecová, při vymezení tohoto pojmu došlo ke kontaminaci Lacanova pojmu Foucaultovým pojetím pohledu a pan-optikality (tato „foucaultizace“ filmové teorie je ovšem obvykle přehlížena a *gaze* je nesprávně vnímán jako čistě lacanovský pojem).³⁶⁾

Žena je tedy ve filmu objektem sexuálního pohledu, zatímco muž-hrdina představuje ideální Já připravené k divákově identifikaci. Pohled mužské postavy, se kterou se divák může identifikovat, mu poskytuje iluzi moci nad filmovým prostorem. V tomto pohledu se ovšem zpřítomňuje napětí mezi obrazem ženy a požadavky narativních konvencí:

Obojí je spojeno s pohledem: s pohledem diváka v přímém skopofilním kontaktu s ženskou postavou ukazovanou pro jeho požitok (konotující mužskou fantazii)

30) L. Mulveyová, c. d., s. 134.

31) Tamtéž, s. 124.

32) Této shody si povšimla i Hélène Cixousová, která chápe jako ženský ekvivalent kastrace právě dekapitaci (jako dekapitaci můžeme vnímat i „setnutí“ hlavy ve velkém detailu tváře). Viz Hélène Cixous, *Castration or Decapitation?* „Signs“ 1981, č. 1, s. 36 – 55.

33) Je ovšem možné tvrdit, že v tomto směru došlo od 70. let k významnému společenskému posunu a sexuální zpředmětnění muže se v audiovizuální tvorbě stalo poměrně obvyklým jevem (mimo jiné i pod vlivem reprezentací konotujících homosexuální touhu).

34) L. Mulveyová, c. d., s. 124.

35) Tamtéž, s. 124n.

36) Copjecová v tomto směru shrnuje: „termín ‚pohled‘ (*gaze*) ve filmové teorii je neoprávněnou směsicí Foucaultova a Lacanova pojmu. Lacanův termín nepřipouští obvyklé chápání pojmu ‚mužský pohled‘ (...) Strávila jsem hodně času tím, že jsem kritizovala (ale ne zcela odmítala) Foucaulta a to, co považuji za nevhodnou ‚foucaultizaci‘ Lacana filmovou teorií.“ Joan Copjec, [„*The Woman does not...*“]. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 124.

a pohledem diváka fascinovaného obrazem své podoby, zasazené do iluze přirozeného prostoru, skrze niž může v rámci diegeze ovládat a vlastnit ženu.³⁷⁾

Mulveyová již předeslala, že problematičnost tohoto pohledu spočívá v tom, že obraz ženy značí odlišnost pohlaví a tedy nebezpečí kastrace. Ženské *bytí-pro-pohled* nejen uspokojuje skopofilní pud, ale také přináší na hlubinně rovinně silnou kastrací úzkost. Mužské nevědomí ale podle Mulveyové nachází dvě (v jistém smyslu „terapeutické“) cesty, jak se s kastrací úzkostí vypořádat: buď rekonstruuje kastrací scénu, zkoumá a potrestá „vinou“ ženu (což je charakteristické např. pro *film noir*), nebo popře hrozbu kastrace tak, že ženu přemění v „neživý“ fetiš:

Tato druhá cesta, fetišistická skopofilie, rozvíjí fyzickou krásu objektu a přetváří ji v cosi uspokojivého samo o sobě. První cesta, voyeurismus, má naopak blízko k sadismu: slast vychází z prokázání viny (okamžitě spojené s kastrací), z ustanovení kontroly a podrobení si viníka prostřednictvím trestu či odpuštění. Tato sadistická část se dobře hodí k vyprávění. Sadismus vyžaduje příběh, závisí na podněcování událostí, na nucení jiné osoby ke změně, na bitvě vůle a síly, na porážce či vítězství, přičemž to vše se děje v lineárním čase se začátkem a koncem. Fetišistická skopofilie, na druhé straně, může existovat mimo lineární čas, protože erotický pud je zaměřen na pohled samotný.³⁸⁾

Formy fetišistické skopofilie a voyeuristického sadismu dokresluje Mulveyová na příkladech filmů Alfreda Hitchcocka a Josefa von Sternberga. Sternberg podle ní vytváří z Dietrichové dokonalý fetiš a staví ji do pozice, ve které ji pohled hrdiny nedokáže ovládnout – obraz/fetiš se pak stává samotným obsahem filmu, existuje v přímém vztahu s divákem. (Proto se scény nejvyhrocenějšího erotického významu ve filmech s Marlene dějí v nepřítomnosti hrdiny – jsou předvedeny jen pro diváky.) Sternbergův filmový prostor směřuje k ikonické jednorozměrnosti, hrdinové nemají moc přenášet a ukotvovat pohled diváka – mužský ovládající pohled zde absentuje.³⁹⁾

Tom Brown na konci MAROKA již dávno zmizel v poušti, když Amy Jollyová odkopne své zlaté střevíčky a odchází za ním. Na konci filmu X-27 je Kranau k osudu Magdy lhostejný. V obou případech je erotický účinek, posvěcený smrtí, předveden jako podívaná pro diváky. Mužský hrdina nechápe a především nevidí.⁴⁰⁾

Odpírá-li Sternberg divákovi ve svých filmech tradiční voyeurské schéma, Hitchcock pak podle Mulveyové často pojímá skopofilii jako hlavní téma (např. ve filmech VERTIGO,

37) L. Mulveyová, c. d., s. 125.

38) Tamtéž, s. 126. Mulveyová se zde zaměřuje na epickou podstatu sadismu – jak později ukázala Gaylyn Studlarová, je sadismus již od svých literárních kořenů tradičně spojovaný s epickým vyprávěním, zatímco masochismu přísluší spíše lyricky exaltovaná forma. Viz Gaylyn Studlar, *Masochism and the Perverse Pleasures of the Cinema*. In: Bill Nichols, *Movies and Methods, Vol. II*. University of California Press, Berkeley 1985, s. 602 – 624. O souvislostech mezi funkcí sadismu v naraci naznačenou Mulveyovou a ženskou touhou viz také stať Teresy de Lauretisové *Touha v naraci*. In: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1984.

39) L. Mulveyová, c. d., s. 127.

40) Tamtéž.

MARNIE, OKNO DO DVORA). Pohled diváků zde splývá s pohledem hlavního hrdiny, jehož pozice je často analogická situaci diváka v kině. Tyto filmy tak odhalují zvrácenou stránku pohledu – tím spíše, že jejich hrdinové-voyeuři jsou zástupci řádu a zákona, kteří se snaží podrobit ženu svému zkoumavému a trestajícimu pohledu (jehož perverzní rozměr je ovšem povrchně zakryt tím, že žena stojí „mimo zákon“). Hitchcock prostřednictvím práce s viděným/pozorovaným vtahuje diváka do pozice hlavního hrdiny, aby sdílel (a uvědomoval si) jeho/svůj perverzní pohled:

Hitchcockův hrdina je zde [ve VERTIGU] z hlediska příběhu pevně ukotven v symbolickém řádu. Má všechny atributy patriarchálního Nadjá. Odtud tedy divák, ukolébaný zdánlivou legálností svého zástupce do falešného pocitu bezpečí, vidí přes jeho pohled a odhaluje sám sebe jako komplice, chyceného v morální ambivalenci dívání se.⁴¹⁾

Mulveyová zde navazuje na často citované čtení OKNA DO DVORA, které chápe hlavního hrdinu Jeffriese jako metaforický obraz diváka v kině. Jeffries totiž přistupuje k příběhům viděným v protějším domě z pozice voyeura a také jeho přítelkyně Lisa jej začne skutečně zajímat teprve v okamžiku, kdy se stává součástí představení „za oknem“ (což ji ovšem vystavuje nejen jeho voyeurskému pohledu, ale i pohledu vraha). Také VERTIGO je podle Mulveyové celé vystavěno okolo toho, co hlavní hrdina Scottie vidí (nebo nevidí). Obsedantní sledování obrazu, který mu uniká, jej vede k fetišistické rekonstrukci tohoto obrazu, vždy již ztraceného. Hrdinky se pak u Hitchcocka této nebezpečné hře vědomě přizpůsobují – jak Judy, tak i Marnie masochisticky přijímají „masku“ *bytí-pro-pohled* a pozici „provinilé ženy“, protože vědí, že jen takto si mohou udržet erotický zájem muže.⁴²⁾

Pozornost, kterou Mulveyová věnuje Hitchcockovi a Sternbergovi, je do jisté míry symptomatická – oba titi režiséři se postupem času stanou určitými „maskoty“ či dokonce „fetiš“, ke kterým se feministická filmová teorie bude pravidelně vracet. Je zajímavé, že filmy těchto režisérů jsou zde používány jako příklady „klasického narativního filmu“, přestože tuto kategorii do jisté míry přesahují – v různých podobách excesu, ať již formálního nebo tematického (a často v přímém vztahu k zobrazení odlišnosti pohlaví).⁴³⁾

V závěrečném oddíle eseje (*IV. Shrnutí*) pak Mulveyová prohlašuje, že skopofilní pohled může být zlomen. Rozlišuje tři druhy pohledů, které jsou ve filmu propojeny: pohled kamery, pohled diváka a pohledy postav na plátně. První dva jsou podle ní v tradičním filmu popřeny a překryty důrazem na pohledy postav (což podporuje iluzi „reálného“ a „pravdivého“ filmového světa). Tento svět je ale neustále ohrožován dvojznačnou existencí ženy v jeho prostoru a hrozbou kastrace, kterou s sebou nese. „Ideologie reprezentace“ podle Mulveyové přímo souvisí s potřebami mužského Já a nutností tuto hrozbu odvrátit.

41) Tamtéž, s. 129.

42) Tamtéž.

43) Z dalších feministických textů o těchto režisérech viz např. Gaylyn Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*. Columbia University Press, New York 1988; a Tania Modleski, *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Methuen, New York, 1988.

Film je definován právě umístěním pohledu a možností jej měnit a odhalovat. To odlišuje kinematografii v jejím voyeuristickém potenciálu třeba od striptýzu, divadel, show atd. Film zachází daleko za zdůrazňování ženského *bytí-pro-pohled* a začleňuje způsob, kterým je žena nazírána, do samotné podívané. Filmové kódy využívají napětí mezi tím, jak film ovládá rozměr času (střih, vyprávění) a rozměr prostoru (změny ve vzdálenosti, střih), a vytvářejí tak pohled, svět a objekt, čímž navozují iluzi strážnou na míru touze. Právě tyto filmové kódy a jejich vztah k formativním vnějším strukturám musí být zlomeny, než bude možné zpochybnit tradiční film a slast, kterou vyvolává.⁴⁴⁾

Nového pojetí filmových struktur tedy podle Mulveyové není možno dosáhnout změnou narativního obsahu či pouhou politizací sdělení, ale prozkoumáním pohledu a jeho místa ve filmové formě. Iluze světa uspokojující skopofilní pudy, kterou film vytváří, je závislá na potlačení sebe-reflexe u pohledu kamery a diváka. A právě od jejich „zpřítomnění“ a zviditelnění musí podle Mulveyové transformace filmu začít:

První úder proti monolitickému nakupení tradičních filmových konvencí (již provedený radikálními filmaři) spočívá v osvobození pohledu kamery a v jeho zhmotnění v čase a prostoru a uvolnění pohledu diváka do dialektické pozice **vášnivě nezaujatosti**. Není pochyb, že se tímto zničí uspokojení, slast a výsostné postavení „neviditelného hosta“ a poukáže se na to, jak film vždy závisel na aktivních a pasivních voyeuristických mechanismech. Ženy, jejichž obraz byl mnohokrát odcizen a použit pro tento účel, nemohou nepozorovat úpadek tradiční filmové formy jinak než se sentimentální lítostí.⁴⁵⁾

Mulveyová zde vlastně vyzývá k útoku – jak na obvyklé způsoby zobrazování, tak i na divácká očekávání spojená s návštěvou kina. Právě vytvoření „uvědomělého“ diváka, který se vzdá své filmové slasti a dobrovolně přijme své zcizení od obrazu na plátně, je cílem Mulveyové vize nového filmu. Otázkou samozřejmě zůstává, do jaké míry je tato představa utopická – zda by tedy diváci a diváčky skutečně tento krok přivítali/y jen „se sentimentální lítostí“, jak tvrdí autorka.

Kritické ohlasy

Jak upozornila Kaja Silvermanová, *Vizuální slast...* se stala jednou z nejčastěji antologizovaných esejí ve filmové teorii obecně.⁴⁶⁾ Listujeme-li rozsáhlou anketou, kterou uspořádala v roce 1989 „Camera Obscura“ (dodnes nejvýznamnější feministické filmově-teoretické periodikum), je podivuhodné, jak často se ve výpovědích téměř šedesáti oslovených teoretiček z celého světa objevuje zmínka o tomto textu jako prvním inspiračním zdroji. Barbara Creedová se ve své vzpomínce pozastavuje nad tím, jak ji kdysi zarazila „samozřejmá“, ale dosud nikdy neformulovaná „pravda“ eseje.⁴⁷⁾ Carol Flinnová

44) L. Mulveyová, c. d., s. 130.

45) Tamtéž, s. 131.

46) Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*. Routledge, New York 1996, s. 83.

47) Barbara Creed, *[My initial interest...]*. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 132.

poznamenává, že ji shledala dokonale přesvědčivou.⁴⁸⁾ Dudley Andrew ve svém přehledu vývoje filmové terminologie píše, že tato studie významně a vlivně spojila oblasti psychoanalýzy a filmové stylistiky.⁴⁹⁾ Philip Rosen vidí Mulveyové pohled na patriarchát a filmovou formu jako „svůdně přímočarý“.⁵⁰⁾

Publikování *Vizuální slasti...* v roce 1975 ve „Screenu“ vedlo k situaci, kterou sama Mulveyová nazývá „tvůrčí dezorientaci“.⁵¹⁾ Feministická filmová zkoumání našla v tomto krátkém textu nový teoretický základ a impuls k bouřlivému rozvoji. Esej nastiňovala rámec možných analýz a vybízela k akci – k destrukci filmové slasti. Spojení marxistické terminologie, brechtovského volání po zcizení od manipulované slasti, freudiánského základu pro rozbor filmového p(r)ožitku a zcela aktuálního feministického východiska v politický pamflet, volající po „novém, spravedlivějším filmu“, dodalo statí zvláštní naléhavost. Svým způsobem překvapivé bylo, jak rychle získala Mulveyové argumentace podporu mezi muži-teoretiky a jak záhy byla tato eseje zařazena do kánonu „klasických“ textů filmové teorie. Zároveň je však toto přijetí logické – Mulveyová totiž ve svém textu jen rozvinula a novým způsobem uplatnila teoretické impulsy, ze kterých vycházeli nejvýznačnější teoretici té doby. Popřít Mulveyovou by znamenalo popřít celou freudovskou/lacanovskou a althusserovskou větev filmové teorie, která tehdy byla v klasické podobě na vrcholu.

Vizuální slast... se ovšem samozřejmě nedočkala jen nadšeného přijetí, ale i polemik – první a nejrozšířenější výtka se týkala toho, že Mulveyová nebere v úvahu ženský subjekt. Divačka jako by v její představě neměla k vizuální slasti žádný přístup. Je-li totiž vizuální slast vedena cestou mužského pohledu k ženskému „zpředmětněnému“ obrazu, zůstává otázkou, jaké požitky pak přitahují k filmu ženy (nelze přitom popřít empirický fakt, že ženy do kina chodí dobrovolně a rády). Esej také naznačovala, že jak klasický film, tak i film s progresivním obsahem a tradiční formou nutí nevyhnutelně divačky zaujímat masochistickou, pasivní pozici, přičemž možnost subverze či slasti z čtení „proti srsti“ zde byla jen utopicky naznačena. Dobový aktivistický feminismus tak samozřejmě vnímal tuto „sofistikovanou bezvýchodnost“ jako politicky nepřijatelnou.

Absence ženského subjektu v analýze filmového prožitku se stala nejčastěji napadaným bodem také proto, že se jím Mulveyová dotkla velmi citlivého místa samotného feministického projektu – její čtení totiž z jistého pohledu podporovalo umlčování žen a nadále je vylučovalo z uvažování o umění a tvorbě. Podobné výhrady se týkají i obecněji pojetí diváctví – setkání diváka s filmem je u Mulveyové vždy dané, neměnné a předvídatelné pro všechny diváky. Totéž by ovšem bylo možné vytknout velké většině textů (nejen) feministické teorie. Jak podotýká D. N. Rodowick, filmová teorie obecně „často předvídala toto setkání jako ideologicky nad-determinované (...) spíše než jako místo možného vzdoru, nového pojetí a čtení.“⁵²⁾

48) Tamtéž, s. 151.

49) Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, New York 1984, s. 147.

50) Philip Rosen, *Narrative, Apparatus, Ideology*. Columbia University Press, New York 1986, s. 304.

51) Laura Mulvey, [Under the influence of ...]. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 252.

52) D. N. Rodowick, předmluva k *The Difficulty of Difference: Psychoanalysis, Sexual Difference and Film Theory*. Routledge, London 1991, s. ix.

Pojem diváka tak zůstává u Mulveyové zcela homogenní – především jeho gender určila „s kategorickou rozhodností“ a tím popřela možnost, že o sexuální identitě je v jistých situacích možné uvažovat jako o neukotvené, fluidní.⁵³⁾ Divácký subjekt u ní podléhá heterosexuálnímu binarismu (což vylučuje např. možnost „queer“ čtení filmu), identifikace probíhá přísně podle sexuální osy (heterosexuální muž v publiku se identifikuje s heterosexuálním hrdinou na plátně a prostřednictvím jeho pohledu se zmocňuje ženského obrazu). Ovšem z opačné perspektivy je možné zase tvrdit, že Mulveyové divák není v textu vůbec definován. Mulveyová nikdy neuvádí, zda chápe diváka jako teoretickou konstrukci, jako pouhý abstrahovaný pojem či jako historicky a sociálně podmíněný subjekt, který by třeba i dokázal teoreticky reflektovat a analyzovat svou pozici. D. N. Rodowick v tomto ohledu podotýká:

Přes všechny úspěchy psychoanalytické filmové teorie za posledních dvacet let trvám na tom, že všechna tvrzení o identifikačních procesech skutečných diváků, ať již jsou jakkoliv vlivná a důležitá, jsou *spekulativní*. Z mého pohledu nám analýza forem enunciací nebo *point-of-view* ve filmové fikci může sdělit mnohé o ideologických reprezentacích odlišnosti pohlaví. Nicméně nám nemůže říct nic definitivního o sexuální identifikaci nebo potenciálních významech produkovaných ve vztahu ke skutečným divákům. (...) Textová analýza dosáhla mnohého, když naznačila, jak jsou identifikační pozice a význam kódovány filmovými texty. Ale musíme, myslím, přiznat, že tyto pozice zůstávají nakonec ve vztahu ke kterémukoliv z diváků neurčitě. A toto je pro mě nezbytné politické a priori. (...) Věřím, že nakonec každé setkání mezi textem a subjektem je historicky nahodilé a nepředvídatelné.⁵⁴⁾

Sama Mulveyová o několik let později přiznává, že jí otázky položené ve *Vizuální slasti*... již připadají „poněkud omezené“, především ve vztahu k „empiricky identifikovatelným, skutečným ženám v publiku a jejich vědomé identifikaci s empiricky identifikovatelnou skutečností na plátně“. ⁵⁵⁾ Zároveň se ovšem snaží ospravedlnit svůj přístup a vysvětlit, že její pojetí diváka a jeho vztahu k obrazu nebylo tak přímočaré, jak bylo obvykle interpretováno. V textu z roku 1989 Mulveyová vysvětluje, že mužský rod přisouzený divákovi chápala v metaforické, afektivní rovině:

Můj článek byl za prvé, a především, o způsobech, jakými se psychické formace a rodově nemodulovaná puzení mísily s fantasmagoriemi rodu přiděleného podle představ o odlišnosti pohlaví v patriarchátu. (...) Za druhé jsem tvrdila, že ona směsice mužské metafor pro aktivní slast z pohledu a ženské metafor pro *obraz-pro-pohled* pravděpodobně směřuje ke strukturaci divákovy pohledu jako „maskulinního“. Používala jsem pojem „maskulinní“ ve Freudově slova smyslu, neodkazovala jsem jím k muži ve smyslu mužů v publiku, ale k aktivnímu prvku v ambivalentní sexualitě každého individua.⁵⁶⁾

53) M. Humm, c. d., s. 22.

54) D. N. Rodowick, c. d., s. viii – ix.

55) Laura Mulvey, [British Feminist Film...], „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 69.

56) Tamtéž, s. 73.

Proti kritice, že stanovila rámec diváckého zážitku příliš kategoricky a vyloučila některé diváky (ženy, gaye apod.) z přístupu ke slasti vůbec, Mulveyová namítá:

Cítila jsem, že individuální identifikace a vizuální slasti nabízejí ohromné pole odchylek, her s dvojznačností a s různým potenciálem odlišnosti – jako jsou odlišné individuální psychické vzorce v rámci dané historie či symbolického řádu. Každý, muž či žena, gay či heterosexuál si projde svou vlastní cestou ke slastem diváctví, čte film v obvyklých významech, tzv. „proti srsti“, nebo jej odmítne.⁵⁷⁾

Význam eseje *Vizuální slast a narativní film* tedy nelze posuzovat jen vzhledem k modelu diváctví, který zavádí, ale je nutné vnímat i její kumulativní účinky a vliv na vytváření diskurzu. Navíc tato stať naznačila některé otázky, které filmová teorie dodnes nevyřešila. Podle D. N. Rodowicka jde o následující tematické okruhy: „komplexní metodologie přijetí psychoanalýzy filmovou teorií, otázka sexuální identifikace a odlišnosti pohlaví u diváků, především pak problém enunciacie nebo „umisťování subjektu“ a také metody a cíle ideologické kritiky.“⁵⁸⁾ Rodowick uzavírá, že obecně tyto otázky „zůstávají zásadními a nevyřešenými problémy v setkání filmové teorie s psychoanalýzou“.⁵⁹⁾ Mulveyová byla často kritizována také za to, že nahlíží Hollywood jako monolitického výrobce specifických slastí. Sama autorka přiznává, že na počátku pro ni Hollywood představoval krystalicky čistou formu manipulace s filmovou slastí a také model zobrazování odlišnosti pohlaví, který mnohdy formoval i avantgardu a alternativní film. Nicméně dodává, že svůj přístup k Hollywoodu od publikace *Vizuální slasti...* významně přehodnotila:

Kladla jsem příliš velký důraz na transparentnost a zdání pravděpodobnosti „Hollywoodu“; podcenila jsem jeho povahu jakožto *trompe l'oeil* a jeho snahu zploštit signifikát do signifikantu (například John Wayne zůstával Johnem Waynem, i když byl Nathanem Brittlesem, Ethanem Edwardsem, Tomem Donovanem nebo Doniphonem, Seanem Thorntonem atd.).⁶⁰⁾

Mulveyová se později k této posedlosti klasickým filmem vrací ve stati *Americanitida: Evropští intelektuálové a hollywoodské melodrama* zahrnuté do její druhé knihy esejů *Fetišismus a zvědavost*.⁶¹⁾ Mapuje zde využití hollywoodského filmu jako materiálu pro evropské teoretiky – počínaje sovětskou posedlostí Hollywoodem ve 20. letech, dále přes surrealisty ke „Cahiers“ a studii dovádí až k hodnocení specifické úlohy, kterou Hollywood sehrál v britském uvažování o kulturní teorii. Hollywoodský film se v tomto čtení vyjevuje jako průběžský kámen teorie, jako systém, který se přes (nebo právě pro) svou konvenčnost a normovanost stává inspiračním zdrojem v uvažování o možnostech a „životnosti“ filmu.

57) Tamtéž, s. 73.

58) D. N. Rodowick, c. d., s. vii.

59) Tamtéž, s. vii.

60) Laura Mulvey, [Under the influence of ...]. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 250.

61) Laura Mulvey, *Americanitis: European Intellectuals and Hollywood Melodrama*. In: *Fetishism and Curiosity*. Indiana University Press, Bloomington 1996, s. 19 – 28.

Návrat k Vizuální slasti a narativnímu filmu

Mulveyová se k tématu *Vizuální slasti...* vrátila ještě v roce 1981 v článku příznačně nazvaném *Dodatečné poznámky k „Vizuální slasti a narativnímu filmu“* (*Afterthoughts on „Visual Pleasure and Narrative Cinema“*).⁶²⁾ Tento text neměl ani zdaleka takový ohlas ani vliv jako první stať a je zajímavý především proto, že se pokouší objasnit, přeformulovat či doplnit její východiska. Mulveyová se v něm vrací k ústřední otázce jejích kritiků – proč divákovi přisoudila mužský rod. Vysvětluje, že výsadní zacílení na mužského diváka bylo záměrné a částečně i ironické a uznává, že tím nechtěně uzavřela cesty do oblastí, které by měly být dále prozkoumány.⁶³⁾ Nyní se tedy pokouší otevřít často vznášenou otázku skutečných žen v publiku a jim nabízených identifikací a slastí – především pak v případě melodramatu s ženskou hrdinkou v centru narace. Poznamenává, že je možné, aby divačka byla v některých případech při sledování filmu v „takovém nesouladu se slastí, která se jí nabízí, se svou ‚maskulinizací‘, že se kouzlo fascinace zlomí“.⁶⁴⁾ Nicméně v této stati se hodlá věnovat opačnému případu – situaci, kdy žena v publiku najednou zjistí, že ji „tajně, téměř podvědomě, těší svoboda akce a kontrola nad diegetickým světem, které jí přináší identifikace s hrdinou“.⁶⁵⁾

Jako východisko jí slouží filmy, jejichž ústřední postavou je žena, která „není schopná dosáhnout stálé pohlavní identity a je rozpolcená mezi dvěma ohni – pasivní femininitou a hrozbou regresivní maskulinity“.⁶⁶⁾ Mulveyovou zde již tolik nezajímají filmové slasti jako spíše narativní pozice a funkce ženské figury. Snaží se ukázat, jak se žena v archetypálně vystavěných příbězích stává narativním signifikantem sexuality a ztělesňuje kontrast mezi pasivními a aktivními složkami příběhu. Strukturace filmu okolo mužské slasti podle ní dovoluje také divačkám zakoušet narativní kontrolu prostřednictvím aktivní stránky své sexuální identity. Maskulinní identifikace je ovšem podle Mulveyové pro ženy jak „přirozená“, tak i problematická – „touze je dána kulturní materialita v textu a pro ženy (...) je trans-pohlavní identifikace ‚zvykem‘ (...) ‚druhou přirozeností‘ (...), která se ovšem nepokojně ošívá ve svých zapůjčených transvestitních šatech“.⁶⁷⁾

Na analýze snímků *SOUBOJ NA SLUNCI* a *MUŽ, KTERÝ ZASTŘELIL LIBERTY VALANCE* Mulveyová ukazuje, jak zdvojení hlavního hrdiny westernu (jako osamělého kovboje charakterizovaného regresivní narcisistní všemocností nezařaditelnou do oidipovského rámce na jedné straně – a jako strážce zákona podrobujícího se nakonec sociálnímu rituálu svatby na straně druhé) může být chápáno jako projekce dilematu hlavní hrdinky. Právě ona (Proppova „princezna“) s sebou nese možnost „svatby“, což je její jediná narativní funkce. Hrdina je zdvojen, jeden představuje vzdor tradičním společenským požadavkům

62) Laura Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'*. In: Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*. Routledge, London 1988, s. 69 – 79.

63) Tamtéž, s. 69.

64) Tamtéž, s. 70.

65) Tamtéž.

66) Tamtéž.

67) Tamtéž, s. 72.

a povinností (především těm, které se spojují s rodinou), druhý pak systém dobrovolně podporuje.⁶⁸⁾

Takovéto zdvojení a možnost hrdinky si mezi dvěma muži (a jimi symbolizovanými životy) vybrat dovoluje také divácké fantazii buď zvolit identifikaci s „nostalgickým narcismem“ nezávislého a obvykle záporného hrdiny, nebo upřednostnit symbolickou kooperaci hrdiny kladného. Mulveyová tvrdí, že otázkou není, kdo z hrdinů bude poražen – významné je, jak bude jeho porážka zapsána do historie (tedy: jak bude jeho příběh viděn ve světle symbolického řádu).⁶⁹⁾ Dva typy hrdinů podle ní představují dva neslučitelné světy: jeden patří falickému narcismu, který historie odmítá, a druhý ukazuje, že osobní rezignace může být ověncena společenskou a politickou prestiží. Nezastupitelnou funkci v tomto systému pak má rituál svatby.

Žena v centru narace se přiklání k jedné z nabízených cest – buď společně s prvním mužem unikne do „regresivní maskulinity“ a uchová si svou nezávislost (tím ovšem ztrácí jak společenský status, tak obvykle i život), nebo se zařadí do symbolického systému jako „lady“, což ovšem znamená, že rezignuje na svou nezávislost. Mulveyová shrnuje:

divačka, stejně jako oscilující ženská hrdinka ve zmíněných westernech, má možnost volby – může být přitahována vzpomínkou na aktivní maskulinní fázi svého psychosexuálního vývoje a dočasně přijmout maskulinizaci. Dilema westernové hrdinky v tomto okamžiku odráží situaci a možnosti divačky v kině – neschopnost protagonistky dosáhnout stálé sexuální identity se zrcadlí v přejatém, mužském *point-of-view* divačky.⁷⁰⁾

Ve vztahu k *Vizuální slasti*... lze tento text vnímat jen jako pokus o dodatečné doplnění původní analýzy. Mulveyová v něm otupuje rozhodnost, se kterou dříve stanovila pohled diváka a osu jeho možných identifikací s postavami na plátně. V kontextu dalšího rozvoje feministické filmové teorie nicméně tento pokus vyznívá poněkud nepřesvědčivě, především proto, že v okamžiku jeho publikace již vývoj feministického zkoumání pozice divačky významně pokročil.⁷¹⁾

Význam Vizuální slasti a narativního filmu

Význam stati *Vizuální slast a narativní film* je tedy možné vidět v následujících souvislostech: Mulveyové se v ní podařilo zkombinovat teoretické východisko s politicky

68) Tamtéž, s. 73.

69) Tamtéž, s. 74.

70) Tamtéž, s. 70.

71) Např. Mary Ann Doaneová již tehdy rozpracovává svou teorii ženské „nad-identifikace“, kterou později shrne ve své studii ženského filmu 40. let nazvané *The Desire to Desire* (Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1987.) Viz dále také výzkumy Christine Gledhillové, Lindy Williamsové, Deidre Pribramové, E. A. Kaplanové, Annette Kuhnové, Judith Mayneové, Tanii Modleskiové, Lynn Spigelové a mnohých dalších.

aktivním. Její přístup vyústil v esej, která vhodně spojila ideologickou, psychoanalytickou a feministickou analýzu slasti nabízené klasickým filmem a vyzvala nejen k jejímu přezkoumání, ale i k novému pojetí. Adaptovala terminologii psychoanalytické a ideologické analýzy pro potřeby feministického kánonu. Do feministické teorie zavedla některé zásadní pojmy: *pohled/gaze*, *slast*, *bytí-pro-pohled*. Vymezila teoretický rámec umožňující odklon feministické teorie od obsahové analýzy a sociologických metod a ukázala cestu ke zkoumání obecných mechanismů filmového aparátu a divácké slasti. Navázala na vývoj poststrukturalistické teorie a zavedla nové aspekty některých jejích základních termínů (např. ideologie definovaná jako patriarchální, genderově podmíněné dívání).

Mulveyová vytvořila iluzi uzavřeného, všeobjímajícího popisu fungování filmového aparátu – spojila zájem o narativní strukturaci s otázkami diváckého podvědomí a konvencemi zobrazování žen. Vztah obrazu k naraci přitom postavila na novou, psychoanalytickou rovinu. Jako referenční bod pro filmovou slast si zvolila mužskou subjektivitu, čímž zdánlivě přisoudila veškerý požitek mužskému divákovi. Přestože později prohlašovala, že šlo o záměrně ironické gesto a že použití pojmů maskulinní a femininní nesouviselo přímo s představou ženského či mužského subjektu, text byl chápán jako příspěvek k „umlčení“ divačky. Toto „opomenutí“ nicméně vedlo ke zvýšenému zájmu jejích pokračovatelek o problematiku ženského diváctví.

Vizuální slast... znamenala pro feminismus výsadní moment – okamžik uznání legitimacy jeho snah na poli filmové kritiky a teorie. Stala se východiskem pro další vzájemné obohacování feminismu a filmové teorie. Nicméně v určitém slova smyslu byla tato esej jak stimulační, tak i omezující – její závěry se staly pro některé teoretičky a teoretiky axiomatickými; jiné zase inspirovaly k tomu, aby pole feministické teorie rozšiřovali co nejdále a tak překročili rámec touto statí vyznačený. Nicméně oba tyto proudy spojuje *Vizuální slast...* jako referenční bod a impuls, který dala nově zrozené feministické teorii k dalšímu růstu. Z tohoto pohledu patří mezi nejvlivnější a nejpřelomovější studie ve filmové teorii obecně.

Tato esej je také pravděpodobně jedním z mála teoretických pojednání, které přivedlo i některé filmaře k zamyšlení nad tradičními strukturami dívání se. Mulveyová se svým tehdejším manželem Peterem Wollenem natočila několik filmů, v nichž se pokusila re-definovat filmovou slast (nejvýznamnější je asi jejich snímek *RIDDLES OF THE SPHINX* z roku 1974). Nejradikálněji se ale vliv Mulveyové otiskl do díla Petera Gidala, který pod vlivem *Vizuální slasti...* odmítal ve svých filmech zobrazovat ženy vůbec, protože podle svých slov nedokázal jejich obraz zbavit tradičních významů.

Pro Mulveyovou tato esej znamenala výchozí bod k dalšímu zkoumání vztahu žen a filmu, především pak v souvislosti s pojmem „zvědavosti“ jako transgresivní touhy poznat a definovat místo ženy v diskurzu. Jak píše ve své esejí o mýtu Pandory, napsané na půl cesty mezi její první (*Vizuální a jiné slasti*) a druhou knihou (*Fetišismus a zvědavost*), její zájem o tento mýtus vycházel původně z přání zabývat se estetikou zvědavosti, z přání, které zase pramenilo ze snah dodat větší komplexnost tezi mého článku *Vizuální slast a narativní film*. „Myslela jsem, že aktivní, zkoumavý pohled, ale takový, který by byl spojený s ženským, by mohl naznačit cestu z poněkud příliš spořádané binární opozice: mužský pohled

jako aktivní a voyeuristický v polarizaci s ženskostí jako pasivním a exhibicionistickým představením.⁷²⁾

Když D. N. Rodowick v rozhovoru pro „Camera Obscura“ zmiňoval svou esej *The Difficulty of Difference* (1982), přímo reagující na Mulveyové teze, prohlásil: „Foucault poznamenává, že někteří autoři „jsou transdiskurzivní“ v tom, že otevírají problematiku a ustanovují teoretické agendy, které inauguruji celé oblasti výzkumu. V tomto ohledu vděčíme mnoho práci Laury Mulveyové.“⁷³⁾ „Tvůrčí dezorientace“, způsobená uveřejněním *Vizuální slasti...* ve „Screenu“, měla zásadní katalyzační účinek a znamenala bez nadsázky vznik nového diskurzu feministické filmové teorie a jeho následný prudký rozvoj, který i přes tzv. *backlash* (prudkou ofenzívu proti feminismu během vlády „nové pravice“ v USA a Británii) pokračoval po celá osmdesátá léta a vrcholil v první polovině devadesátých let.⁷⁴⁾ A paradigma vymezené ústředností pohledu, problematickou pozicí divačky a kritickou aplikací psychoanalýzy je, byť v mnohých a nejednotných variantách, platné dodnes.

(1999)

Mgr. Petra Hanáková (1974)

Katedra filmové vědy FF UK. Zabývá se poststrukturalistickými teoriemi filmu, především pak vlivem psychoanalýzy, feministickým čtením filmu a problematikou „ženské narace“; dále protofilmem, modernitou a výmarskou filmovou teorií.

(Adresa: phanakova@volny.cz)

Citované filmy:

Marnie (Marnie; Alfred Hitchcock, 1964), *Maroko* (Morocco; Josef von Sternberg, 1930), *Muž, který zastřelil Liberty Valance* (The Man Who Shot Liberty Valance; John Ford, 1962), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Riddles of the Sphinx* (Riddles of the Sphinx; Laura Mulvey – Peter Wollen, 1974), *Souboj na slunci* (Duel in the Sun; King Vidor, 1947), *Stella Dallas* (Stella Dallas; King Vidor, 1937), *Vertigo* (Vertigo; Alfred Hitchcock, 1958), *X 27* (Dishonored; Josef von Sternberg, 1931).

72) Laura Mulvey, *The Myth of Pandora: A Psychoanalytical Approach*. In: Laura Pietropaolo – Ada Testaferri (eds.), *Feminism in the Cinema*. Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 17.

73) D. N. Rodowick, *[My interest in the question...]*. „Camera Obscura“ 1989, č. 20 – 21, s. 274. Eсей *The Difficulty of Difference* byla uveřejněna v časopise „Wide Angle“ 1982, č. 5/1.

74) Od 90. let můžeme sledovat „rozpouštění“ feministického diskurzu v jiných metodách, což ovšem nutně neznamená jeho zeslabení či zánik – jak ve studiích odlišnosti, tak i např. ve výzkumech nové historiografie hraje genderové hledisko stále významnou úlohu.

SUMMARY

LAURA MULVEY'S VISUAL PLEASURE
AND NARRATIVE CINEMA IN THE CONTEXT OF
THE POSTSTRUCTURALIST METHOD

Petra Hanáková

This essay is aimed to discover the mechanisms of the authority of Laura Mulvey's essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. A close reading of the text points out the structure and gaps of Mulvey's essay and argues that the strategy and strength of the text lies foremostly in the following attributes:

Firstly, she succeeded in combining a theoretical argument with a politically active one. Her approach resulted in an essay cleverly connecting ideological, psychoanalytical and feminist analysis of the pleasure offered by the traditional narrative film.

Secondly, she accomplished the command of the jargon of psychoanalytical and ideological film theory and criticism and appropriated them for the feminist canon. She introduced into feminist film theory some of its basic terms: "pleasure", "to-be-looked-at-ness" and "gaze". Besides, she turned the attention of feminist film theory from the content analysis and sociological methods to the analysis of pleasure(s) that film offers to the film spectator.

Besides, Mulvey in her text achieved an illusion of an enclosed, all-encompassing analysis of film pleasure. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* skillfully connected the interest in the narrative structure with the consideration of images of women and their relation to narrativity.

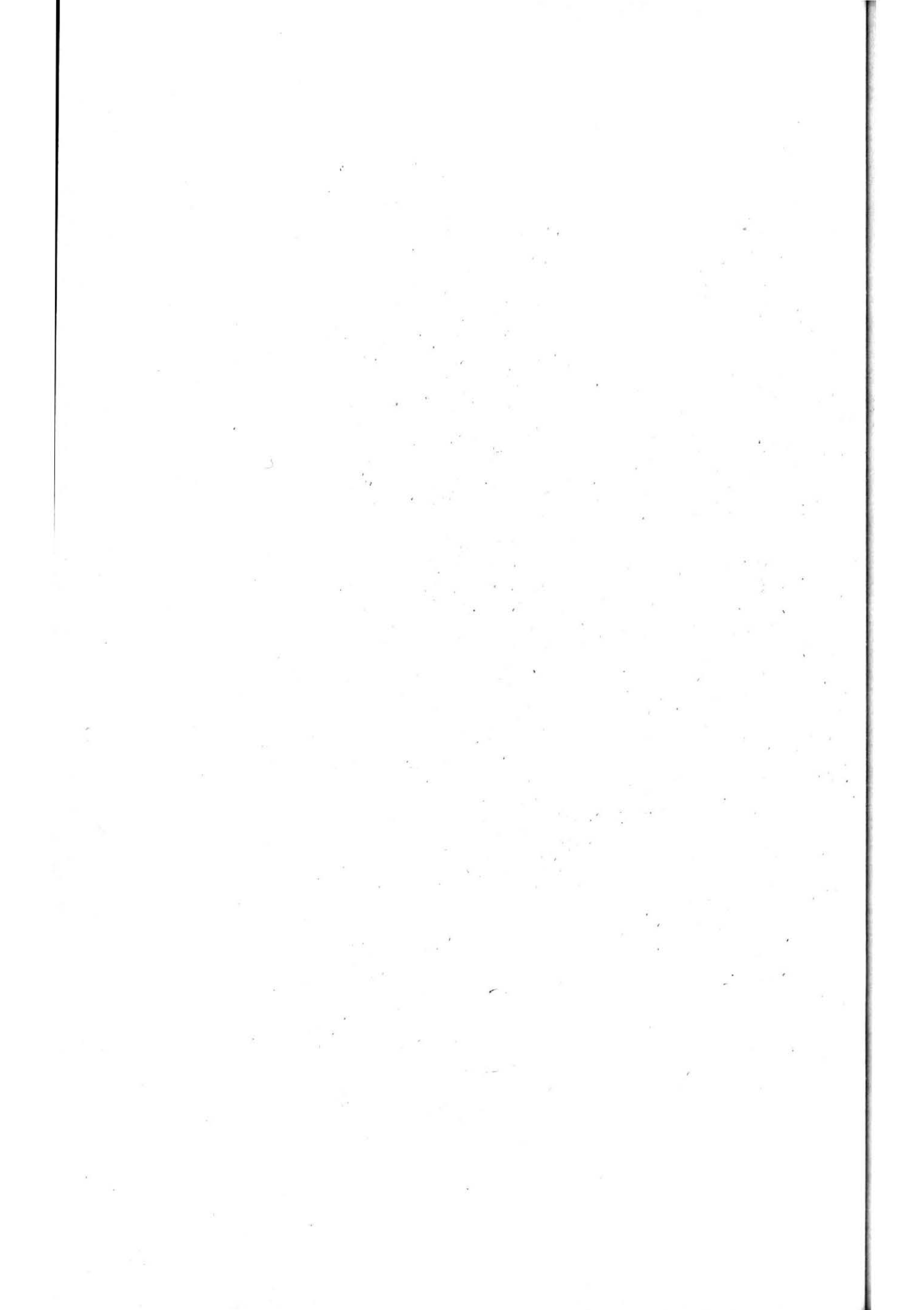
The misunderstanding that Mulvey had to face was caused by the fact that she chose to refer in the analysis to the spectator as "he" and ascribed to him all the pleasure that film offers. Although she later claimed that this was an intentionally ironical gesture and that she used the terms "masculine" and "feminine" as features that are attributable to both sexes, the essay was understood as a text that denies any pleasure to the female spectator. By attributing the masculine position to the male spectator the text opened the way for other scholars and their search for the "spectatrix."

Mulvey used the following strategy to shape her argument: she delimited a very specific field to explore, subsequently introduced the theoretical background for the analysis and illustrated it with the most suitable examples at the end. The examples were presented through a skillful manipulation and simplification of the content of the films in question and through neglecting alternative readings.

Simultaneously, Mulvey operated with the facts on an abstract and generalized level. The generalization and definitiveness of the argument led to producing both a "fragment" of a theory and an open, stimulating text. Mulvey stimulated the development of feminist film theory by touching on some topics and leaving them unanalyzed, thus opening the direction for further exploration. She succeeded in appropriating for feminist film theory the theoretical discourse of poststructuralism and introduced new aspects of its basic terms. Her terminology remains open, because Mulvey uses them without offering definite, precise definitions.

Visual Pleasure and Narrative Cinema meant diachronically for Mulvey a point of departure to further scrutiny into the relation of women and cinema, especially in the studies of curiosity as the desire to know. It is precisely this *active, investigative look, but one that was also associated with the feminine*, this curiosity as a drive to know even the things that are forbidden and the courage to raise questions that are deconstructive that brought feminism into the world. Mulvey's essay defined the field within which the curiosity of feminist film theoreticians was to be pursued. Thus her essay resulted as both limiting and stimulating: its premises became axiomatic for some of the feminist film theoreticians and, at the same time, inspired others to look beyond this field, to the areas outside the framework which *Visual Pleasure and Narrative Cinema* set for further exploration. Yet both the "frame" of Mulvey-ian film theory and the theoretical explorations beyond this frame relate to one axis of reference: *Visual Pleasure and Narrative Cinema* and the impulse it gave the newly born field of feminist analysis of films and film industry.

Translated by Petra Hanáková



Články

NOVÝ NĚMECKÝ FILM
JAKO (DE)KONSTRUKCE DĚJIN

Blahoslav Hruška

Nemyslím si, že by někde jinde existovala podobná ztráta důvěry ve vlastní obrazy, vlastní dějiny a mýty, jako tomu je u nás. My, režiséři nového filmu, jsme tuto ztrátu pocítili nejvíce, na nás samotných jako nedostatek vlastní tradice a na divácích jako jejich bezradnost a počáteční plachost.¹⁾

V roce 1962 vydala skupina mladých filmových tvůrců (Kluge, Schamoni, Reitz a jiní) u příležitosti Mezinárodních dnů krátkého filmu v Oberhausenu prohlášení, v němž proklamovali smrt „tatíčkovského filmu“ („Papás Kino ist tot!“). S typickou vervou „rozhněvaných mladých mužů“ se chtěli ohlásit jako zakladatelé nové německé kinematografie: „Prohlašujeme svůj nárok na stvoření nového německého filmu. Tento nový film potřebuje nové svobody. Svobodu od konvencí běžných v branži. [...] Starý film je mrtvý, věříme jen v nový!“²⁾ Ostentativní odvrát od filmové tradice národního socialismu (a jejího přetrvávání v padesátých let) byl nejen vnějším pojítkem, ale i určujícím momentem v hledání nového tvůrčího směřování. Společným jmenovatelem *Oberhausenského manifestu* tak nebyla jen generační mezera mezi filmaři staré (rozuměj ještě doznívající nacistické) éry a nastupujícími mladými autory, pro něž už válka přestávala být určujícím zážitkem. Narozdíl od hledání a experimentování na poli nové estetiky filmu, nové filmové řeči, jaké zažívala například Francie, Polsko či tehdejší Československo, nebylo v Německu prvořadé směřování k odlišnému pojetí filmové formy. Především šlo o výraz téměř instinktivní nedůvěry vůči tradici poválečného filmu, který byl s érou nacismu v mnoha případech stále personálně provázán.³⁾ Poselství manifestu bylo zřejmé – „tatíčkovské“ generaci a jejím filmům není možné důvěřovat a německá kinematografie si se zpožděním musí prožít svoji poválečnou „hodinu nula“.

* * *

1) Wim Wenders, *That's Entertainment*. In: t ý ž, *Emotion Pictures. Essays und Filmkritiken*. Frankfurt/M 1986, s. 111 – 116, zde s. 114. (původně v týdeníku „Die Zeit“ 5. srpna 1977).

2) *Oberhausener Manifest*, 28. února 1962. Otištěno např. in: Hans Hlemut Prinzler – Eric Rentschler, *Augenzeugen – 100 Texte neuer deutschen Filmemacher*. Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 1988, s. 29.

3) Nejúspěšnější herci, producenti a režiséři nacistické éry, kteří patřili mezi protežované elity (Veit Harlan, Wolfgang Liebeneiner, Gustav Ucicky, Heinz Ruhmann, Luis Trenker), se bez větších problémů ve filmovém průmyslu prosadili i po válce. Obecně k problematice kontinuity poválečných elit viz Winfried Loth – Bernd Rusinek, *Verwandlungspolitik. NS-Eliten in der Westdeutschen Nachkriegsgesellschaft*. Campus, Frankfurt/Main – New York 1998; a Norbert Frei, *Karrieren im Zwielicht: Hitlers Eliten nach 1945*. Campus, Frankfurt/Main – New York 2001.

Situace však byla tristní i s ohledem na neustálou recyklaci oblíbených filmových žánrů. I tady vykazoval soudobý německý film nebyvalou tematickou kontinuitu s nacistickou kinematografií. Bezstarostnost, konstrukce nadčasových idylických filmových světů v žánru tzv. heimatfilmu nebo naopak idealizace německého vojáka ve válečném žánru ostatně věrně odrážely celospolečenskou atmosféru historického zapomnění padesátých let a neochotu kriticky se ohlédnout do vlastní minulosti.

Nový německý film si téměř programově předsevzal vytrhnout společnost ze stavu kolektivní amnézie a prostřednictvím filmového obrazu podávat alternativní, kritické svědectví o současnosti. Podobné tendence politizace kultury a zvýšené kritičnosti jsou ostatně patrné i v tehdejší literatuře.⁴⁾ Ani v evropském rozměru není pak podobně bouřlivé nadšení pro společenskou kritiku ničím neobvyklým.

* * *

V neposlední řadě bylo snahou mladých filmařů znovunalezení cesty k divákovi a vyvedení domácí kinematografie z vleklé krize. Německá kina se musela vyrovnat se stále klesajícím počtem diváků, oproti filmovému boomu první poloviny padesátých let se špatně vedlo i producentům a distributorům.⁵⁾ Někteří filmaři přitom věřili, že se recept na úspěchy domácí kinematografie skrývá ve francouzské politice autorů, a proto se pokusili myšlenku *cinéma des auteurs* implementovat do německé reality. S trochou nadsázky můžeme tedy nový německý film považovat za pokus o záchranu sociologického fenoménu kinematografie.

Cílem následující studie je poukázat na fenomén nového německého filmu z historiografického pohledu. Snaha o alternativní vykreslení společenské reality a o skoncování s mýty, které zakládaly německou poválečnou společnost, má totiž z dnešního pohledu dvojitý charakter. Na jedné straně film kriticky reflektuje a rozkrývá tehdejší celoněmecká paradigmat, na straně druhé je sám záznamem vlastní neklidné doby, jejích představ a ideálů.

Nové, neafirmativní postupy německé kinematografie tedy můžeme zkoumat nejen z hlediska interpretace mimofilmové historické skutečnosti, ale také jako autonomní historické prameny, reprezentace reflektovaných zkušeností, jež mohou být východiskem „proti-analýzy“ společnosti tak, jak o tom píše francouzský historik Marc Ferro:

Film ničí měnící se obraz, který si o sobě vytváří každá instituce a každý jednotlivec před tvářící společností. Kamera odhaluje jejich pravé fungování a říká nám o každém z nich víc, než by sami chtěli přiznat. Odhaluje nám tajemství a ukazuje odvrácenou stranu společnosti. [...] Nehledejme ve filmových obrazech pouze

4) Srov. např. Martin Walser (ed.), *Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung?* Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1961; a Karl Jaspers, *Wohin treibt die BRD?* Piper, München 1966.

5) Mezi lety 1958 a 1968 ztratila totiž německá kina plné tři čtvrtiny diváků. Jejich úbytek se přitom rovnoměrně rozložil mezi všechny statisticky zachytitelné kategorie návštěvníků, ať již podle frekvence návštěv kina či příjmové kategorie. Analogicky pak klesaly i příjmy provozovatelů kin (ve srovnání s rokem 1959 klesly hrubé příjmy roku 1970 na polovinu). Největší produkční a distribuční firmy (Commerz-Film, Neuer Filmverleih, ale i Ufa) nebyly schopny nadále financovat rozpracované projekty, byly nuceny radikálně krátit své plány nebo přímo vyhlásit konkurs. Viz Burekhardt Dreher, *Filmförderung in der BRD*. Duncker&Humblot, Berlin 1976.

ilustraci, potvrzení či vyvrácení jiného vědění – toho, které vychází z psané tradice. Považujme film za svébytný.⁶⁾

Americký teoretik historie Hayden White se dokonce domnívá, že je prostřednictvím filmu možné dějiny vyprávět a kriticky reflektovat lépe, než to umí „obyčejný“ text. V této souvislosti navrhuje White zavést pojem historiofotie (*historiophoty*), který by existoval paralelně pro „reprezentaci minulosti a myšlenek o ní prostřednictvím vizuálního obrazu a filmového diskursu“.⁷⁾

Tendence filmové „protianalýzy“ společnosti (ve Ferrově slova smyslu) vysvětlíme na několika konkrétních dobových hraných filmech, které jsou svým způsobem specifické pro dekonstrukci tradičních hodnot a paradigmat německé společnosti, a to především v pohledu na vlastní dějiny. V případě Rainera Wernera Fassbindera a jeho MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ půjde o demytizování éry hospodářského zázraku. V další části se pak budeme zabývat tápavým hledáním a naplňováním pojmu vlast ve filmu Wima Wendersa FALEŠNÝ POHYB. Poslední krátký pohled je pak věnován mnohohrstevnaté metahistorii ve snímku Alexandra Klugeho PATRIOTKA.

Nepůjde přitom zdaleka o konstrukci dějinného celku prostřednictvím filmu, spíše se pokusíme o tři tropologické pohledy na stav německé mysli sedmdesátých let 20. století. Nejprve však v historickém exkurzu stručně popíšeme poválečná paradigma německé společnosti týkající se kultury vzpomínání, na která nová kinematografie kriticky navázala.

Německé promýšlení vlastní minulosti – od kolektivní amnézie po individuální anamnézu

Žádná jiná evropská země není tak obrácená do svých vlastních dějin, a to v dobrém i ve zlém, jako právě Německo. Debaty o překonání či přemožení dějin prostřednictvím reflexe (tak lze vyložit německý pojem *Vergangenheitsbewältigung*) mají přitom jeden hlavní úběžník – období národního socialismu. Historik Ralph Giordano psal s ohledem na zpožděné či často neexistující zpytování dějin o „druhé vině“ Němců.⁸⁾ První vinu, totiž skutečnost, že Němci odhlíželi od zločinů národního socialismu a že raději nechťeli

6) Marc Ferro, *Le film, une contre-analyse de la société?* „Annales“ 28, 1973, č. 1, s. 109 – 145, zde s. 111. Ferro zde naráží na dva předsudky historické vědy vůči filmu. Podle některých historiků je tak film možné využít jen jako doplňkový, ilustrační materiál k psaným textům. Druhým předsudkem (či spíše omylem) je pak naivní snaha o dělení filmu na „dokumentární“ a „hraný“ z hlediska protikladu fakticity a umělecké fikce.

7) Hayden White, *Historiography and Historiophoty*. „American Historical Review“ 93, 1988, s. 1193. Srov. i výrok francouzského dokumentaristy Chrise Markera: „Vzpomínám si na leden v Tokiu, lépe řečeno vzpomínám si na obrazy, které jsem v lednu v Tokiu natočil. Ty se teď usadily v mé paměti, staly se mou pamětí.“ Citováno podle Edgar Reitz, *Das Unsichtbare und der Film*. In: t ý ž, *Liebe zum Kino*. Verlag Köln 78, Köln 1984, s. 131.

8) Ralph Giordano, *Die Zweite Schuld oder Von der Last, Deutscher zu sein*. Rasch und Röhring, Hamburg 1987. K otázce viny pak nejnověji Gesine Schwan, *Politik und Schuld: die zerstörerische Macht des Schweigens*. Fischer, Frankfurt/Main 1997. (česky jako *Zamlčovaná vina: Ničivá moc dvojí morálky*. Prostor, Praha 2004).

nic vědět (Giordano mluví o sdílené mentalitě „nechtění vědět“, *nicht-wissen-wollen*), již odčinit nelze. Každý by se ale měl snažit napravit vinu druhou, latentně přítomnou v současnosti, tj. vinu za zamlčování a popírání viny první.

A právě v padesátých letech 20. století Němci projeví podivuhodný nedostatek schopnosti truchlení, lítosti nad svým chováním v minulosti, tak jak o tom ve své dnes již proslulé psychoanalyticky orientované studii píše manželé Mitscherlichovi.⁹⁾ Zdálo se, že otázka viny a odpovědnosti za nacistické zločiny je uzavřena, neboť vina byla přesunuta na Hitlera, okruh hlavních válečných zločinců a případně na ty, kterým se nepodařilo uvíznout v síti amnestií. Norimberský tribunál sice soudil jen hlavní válečné zločince, přesto byly jeho závěry pojímány za ultimativní akt spojenecké očištné politiky. Ostatní Němci pak svou minulost vytěsnili z mysli, to však především z popudu spojenecké politiky, nikoliv z vlastního přesvědčení, neboť jim kritický vztah k vlastním dějinám, jež hluboce zasahovaly osobních životů jednotlivců, chyběl.

Z psychologického hlediska pochopitelný nezáměr o kritický pohled do nedávné minulosti se odrážel i v kinematografii. Přestože mezi lety 1946 – 1949 vzniklo v obou spojeneckých zónách na 120 celovečerních hraných filmů, tématem národního socialismu a životem za nacismu se zabývala necelá šestina z nich. Obdobně tomu bylo u filmů, které vykreslovaly bezprostřední poválečnou současnost („filmy z trosek“ – *Trümmerfilme*). Některé z nich výrazovými prostředky navázaly na italský neorealismus, nicméně u diváků se setkávaly s odmítavým postojem. *Trümmerfilme* vyvolávaly efekt zdvojení skutečnosti, obraz na plátně totiž věrně kopíroval každodenní realitu zničených měst.

Celá padesátá léta byla v německé kinematografii ve znamení orientace na bezproblémová témata, v nichž převládaly bezstarostné idyly vesnického života v žánru *heimat-filmu*. Ve stejné době sice vrcholila éra popularity válečných filmů, ale ty se zaměřovaly především na témata kamarádství, vlasti a hrdinství na pozadí války, aniž by se pouštěly do temných stránek válečných konfliktů – násilí, zločinů proti lidskosti či devastace lidské jedinečnosti. Zároveň však měly i aktuální politický přesah, právě v té době bylo totiž nutné podpořit autoritu nově vzniklé armády a proces znovuvyzbrojení a integrace Německa do západních struktur.¹⁰⁾

V té době se ale o slovo začíná hlásit kritická reflexe nedávné válečné minulosti. Především periodický tisk začal uveřejňovat reportáže o nacistické minulosti mnohých

9) Pro pochopení vědomých i nevědomých pochodů v psychickém životě dobové německé společnosti je jejich studie dosud základním zdrojem, i když je natěně zatížena freudiánskou terminologií (celý esej je koncipován jako výklad Freudova spisu *Trauer und Melancholie*, kde tyto dva pojmy stojí téměř v protikladu). Mitscherlichovi dokazují, že vztah Němců k národnímu socialismu byl narcistní povahy, takže vzpomínka na něj vede k pocitu ochuzení sebe sama (*Ich-Verarmung*), a tedy k melancholii. Ta je překonána a potlačena derealizačními mechanismy – obrannou reakcí popírání, izolování a vytěsňování afektů. Viz Alexander Mitscherlich – Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu Trauern – Grundlagen kollektiven Verhaltens*. Piper, München 1968.

10) K politickým aspektům válečného filmu blíže viz Wolfgang Wegmann, *Der westdeutsche Kriegsfilm der 50er Jahren*. Universität Köln, Köln 1980. Kritický přehled o hledání vhodných vzorů a pozitivně přijímaných tradic podává Donald Abenheim ve své práci *Bundeswehr und Tradition. Die Suche nach dem gültigen Erbe des deutschen Soldaten*. Oldenbourg, München 1989.

německých spoluobčanů a spokojených penzistů. Ve stejné době se objevují první sborníky zabývající se praktickým dopadem ideologie národního socialismu i individuální vinou exponentů bývalého režimu. Stranou přitom nezůstali ani vysocí političtí činitelé.¹¹⁾

Tázání po nevyjasněné německé minulosti a tušení, že se zločiny „tatíčkovské“ generace promítají i do strnulosti a konservatismu poválečného politického režimu, byla leitmotivem studentské revolty šedesátých let, která se již záhy politizovala. Jako výraz frustrace ze selhávání zastupitelské demokracie a z pocitu nutnosti institucionální obrody socialistických hnutí vzniklo volné sdružení mimoparlamentární opozice (Außerparlamentarische Opposition – APO), jehož jádrem se stala dobře organizovaná skupina Socialistického německého svazu studentů (SDS). Vysoké školy byly pojímány jako předpolí pro širší celospolečenskou revoluci – APO nebyla opozicí pouze mimoparlamentní, ale ve své většině i protiparlamentní a antidemokratickou.

* * *

Činnost APO byla do značné míry živena obavami z návratu diktatury moci i slova. V souvislosti s přijetím zákona o nouzovém stavu v létě roku 1968 zažilo Německo krvavé střety s policií a opět se ukázalo, jak je minulost stále živá. Samotný fakt schválení zákona ještě konfliktní nebyl, výbušnou konstelaci přineslo teprve jeho spojení s kritikou velké koalice křesťanských demokratů (CDU) a sociální demokracie (SPD) a se vzpomínkou na nacistické zneužití zmocňovací klauzule výmarské ústavy.

Rozpad mimoparlamentární opozice a protestních hnutí zakončuje nejen symbolicky, ale i reálně-politicky nástup sociálně-liberální koalice a volba Gustava Heinemanna spolkovým prezidentem v březnu 1969. Byla to právě sociální demokracie, která se rozhodla zužitkovat tolik kritizovaný demokratický deficit ve svůj prospěch. Tomuto procesu napomohlo nejen heslo kancléře Willyho Brandta „Více prostoru demokracii“, ale i emotivní Heinemannova nástupní řeč: „Stojíme teprve na počátku skutečně svobodné éry našich dějin. [...] Existují obtížné vlasti. Jednou takovou je Německo. Ale je to naše vlast.“¹²⁾ V neposlední řadě přišla SPD i s novou historickou koncepcí vlastenecky pojatých dějin, dějin, na které by Němci mohli být po dlouhé době hrdí. „Němci, můžeme být hrdí na svou vlastní zem!“ – tak znělo heslo SPD ve volbách do Spolkového sněmu v roce 1972. Nezbyvalo než se soustředit na hledání oné hrdosti, mimo jiné i prostřednictvím filmové formy.

11) V druhé polovině 50. let se otevřel případ Hanse Globkeho, tajemníka v Adenauerově kancléřském úřadě, který se jako spoluautor podílel na edici komentářů k Norimberským zákonům. Propukly také spory kolem Theodora Oberländera (ministra pro vyhnance v letech 1953 – 1960) a Otto Bräutigama (vysokého úředníka na ministerstvu pro celoněmecké otázky), kteří byli oba zapleteni do likvidace židů na okupovaných východních územích. Diskusím o své minulosti vědeckého referenta v rozhlasově-politickém oddělení nacistického ministerstva vnitra se nevyhnul ani kancléř velké koalice CDU/CSU a SPD z let 1966 – 1969 Kurt-Georg Kiesinger.

12) Gustav He i n e m a n n, *Allen Bürgen verpflichtet. Reden des Bundespräsidenten* (= Schriften, Bd. 1). Suhrkamp, Frankfurt/Main 1975, s. 16 a 17.

Rainer Werner Fassbinder a mýtus hospodářského zázraku v Manželství Marie Braunové

Filmová trilogie Rainera Wenera Fassbindera (1946 – 1982), z níž se zaměříme především na její nejznámější část, MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ (1979), vznikala již v době, kdy síla nového německého film pomalu slábla a nahrazovaly ji velkorozpočtové koprodukce pod režii ověřených jmen v té době už střední filmařské generace (vedle Fassbindera především Wim Wenders a Werner Herzog).

Fassbinder má však s předchozí oberhausenskou generací nového německého filmu mnoho společného, především pak snahu o téměř permanentní kritický pohled na německou minulost i současnost. Sám Fassbinder své pozdní filmy situoval především do válečného a poválečného Německa, i když pomocí nich chtěl vypovídat o současnosti. Můžeme je tedy chápat jako filmové obrazy soudobého Německa viděného prizmatem historie. Nikoliv však jako filmy o historii, v nichž by se autor vztahoval k dějinám s odstupem, jako k proběhlým a prožitým, nýbrž výhradně jako spojnice mezi minulostí, která má předurčující charakter, a její nereflektovanou absorpcí v současnosti. Historie má u Fassbindera především psychologický charakter – je to vytěsněná minulost, která se kdykoliv může nepříjemně vrátit, třeba právě v podobě filmu. K tomu Fassbinder říká:

Natočím ještě mnoho filmů, než ve své historii Spolkové republiky dojdou k přítomnosti. LOLA a MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ jsou filmy o této zemi, jak ji vnímám dnes. Abychom pochopili přítomnost, to, co se má v zemi přihodit a co se přihodí, měli bychom pochopit celou její historii, nebo se o to alespoň pokusit. [...] Doufám, že jsou [tyto filmy] částí celkového pohledu na Spolkovou republiku, který nám pomůže pochopit její zvláštní demokratické rysy a také nebezpečí a pokusění této demokracie.¹³⁾

MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ, zfilmované podle románu Gerharda Zwerenze, se stalo Fassbinderovým nejúspěšnějším filmem – komerčně i divácky. Zřejmě i proto, že jde o snímek formálně velmi sevřený a svou lineární historickou narací navazující na tradici „velkého“ hollywoodského stylu. Tomu ostatně odpovídají i koprodukční vztahy – spolufinancování se ujala firma United Artists. Nikterak to ovšem neznamená, že by se tu Fassbinder vzdalil svému pojetí tážajícího se filmu, který nenabízí přímočarý pohled a myšlenkově jednoduchý příběh. Právě na příběhu této „Mata Hari hospodářského zázraku“, jak Marie sama sebe v jedné scéně charakterizuje, je snad nejlépe znát divadelní zázemí, kde Fassbinder začínal a kam se celý svůj život rád vracel. Samotná postava nabízí množství interpretací a právě její nejednoznačnost spojená s repetitivními strukturami filmu přesně odráží obtížnost hledání leitmotivu německých poválečných dějin.

* * *

Z ekonomického i sociologického hlediska patřila padesátá léta v Německu bezesporu k jedné z nejúspěšnějších etap německých dějin. Souběžně s poválečným ekonomickým rozmachem byla přijata řada programů sociálního zajištění, které společně s rostoucími platy a klesající pracovní dobou měly vést k naplnění hesla ministra průmyslu Ludwiga

13) Citováno podle: Ernst-Christian Neisel (ed.), *Werkschau: Programm*. Argon, Berlin 1992, s. 77 – 78.

Erharda „Blahobyť pro všechny!“). Ekonomická prosperita měla přitom jít ruku v ruce s občanským a demokratickým uvědoměním, které by se nespolehalo jen na spojenecký projekt *guided democracy*: „Ne nesmyslný a bezduchý stát termitů s odosobněním člověka, ale organický stát založený na svobodě jednotlivce – to je duchovní podstata, na které chceme vybudovat nové hospodářství, nové společenské zřízení.“¹⁴⁾ V roce 1957 byla přijata důchodová reforma, která završila a překonala poválečnou sociální nejistotu neproduktivní části obyvatelstva a otevřela cestu od výkonné společnosti (*Leistungsgesellschaft*) do „nivelizované středostavovské společnosti“ (Helmut Schelsky). Ekonomicky znamenala šedesátá léta prodloužený úspěch let padesátých. Inflace se udržela na nízké úrovni, platy nadále lehce rostly a i když se dravý ekonomický boom uplynulé dekády pomalu přibrzdil, Německo patřilo mezi ekonomicky nejúspěšnější státy světa. Výrazem nové, optimistické hospodářské politiky se v roce 1967 stal zákon o podpoře stability a růstu v hospodářství, vycházející z keynesiánské představy řízené ekonomiky. Spokojenost mohla panovat zvláště v sociální sféře, tripartitní jednání (*Bündnis für Arbeit*) průběžně řešila možné konfliktní situace a Německo se zařadilo mezi země, kde existovala předzjednaná forma konsensu (alespoň v ekonomických otázkách). Přebytek pracovních míst na trhu dokonce vedl počínaje rokem 1955 k náboru zahraničních dělníků (v rámci mezistátních dohod o náboru pracovních sil). Jejich nábor se ukázal zvláště po nuceném zastavení přílivu dělníků z NDR způsobeném stavbou Berlínské zdi jako nezbytný. Cizinci na dlouhá desetiletí ovlivnili ekonomickou i kulturní sféru, nejprve jako gastarbeiteri, později jako integrující se spoluobčané neněmeckého původu.

Úspěchy německého hospodářství nebyly v žádném případě samoučelné. Vzhledem k nedostatku pozitivních národních symbolů, které by bylo možné politicky využít, se právě éra znovuvýstavby rozbombardovaného Německa a „hospodářský zázrak“ staly zakládajícími prvky německé hrdosti a národní identity.

Příběh Marie Braunové, která na konci války postává každý den na nádraží a s cedulí se jménem na krku hledá svého manžela Hermanna, neboť doufá, že se každou chvíli musí vrátit z fronty, začíná symptomaticky. Tak jako tisíce jiných žen, i ona zažívá rozčarování – po manželovi ani stopy, všude kolem panuje bída a smutek. Příběh jejího osobního kariérismu, který nadřadila citům, začíná v okamžiku, kdy se seznámí s černošským americkým důstojníkem Billym. Ten je ve Fassbinderově podání stylizován do symbolické roviny – statná postava, uniforma vzbuzující autoritu a dostatek jinak nedostupných cigaret značky Camel¹⁵⁾ jsou zástupnými prvky poválečné relativní prosperity. Mariino hledání nové identity má povahu zmítání se mezi touhou po ekonomickém zajištění a sexuálními vztahy, přičemž vztah s Billym jí má vytvořit základnu, kolem níž by mohla budovat svou novou existenci. Motiv muže, jenž je pojmán nikoliv jako objekt touhy, ale čistě jako ekonomicky výkonný jedinec (a svým způsobem slaboch), je tu ostatně použit

14) Ludwig Erhard, *Deutsche Wirtschaftspolitik – Der Weg der sozialen Marktwirtschaft*. Econ, Düsseldorf 1962, s. 70.

15) Na tomto místě Fassbinder užívá dlouhý detailní záběr světoznámé krabičky „s velbloudem“, která měla ostatně v poválečném Německu měnovou hodnotu i jako platidlo na černém trhu. I když v celém filmu vystupují předměty denního užití jako dobové reálie, zde Fassbinder zabírá obal z konce 70. let včetně varování ministra zdravotnictví a tvoří tak vlastní ironický záběrový komentář.

dvakrát, a symbolicky tak film dělí do dvou etap Mariina života.¹⁶⁾ MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ a ještě výrazněji LOLA z roku 1981 jsou filmy, které snad nejlépe vykreslují charakterovou strukturu Fassbinderových postav, jež vesměs převzal z dob své divadelní kariéry. Zatímco muži jsou morálně rozkolísaní, nerozhodní a každopádně dobře manipulovatelní, ženy zůstávají morálně pevné – i když v negativním slova smyslu. Ženy jsou pro Fassbindera méně společensky konformní, neboť „muži jsou v této společnosti daleko více nuceni hrát svou roli než ženy, které z ní mohou snadněji vystoupit a šlápnout mimo vytyčenou cestu“.¹⁷⁾

Právě Mariin i Lolin soukromý život lze chápat jako parabolu kritického pohledu na Adenauerovo poválečné Německo. Zatímco Hermann sedí ve vězení za vraždu Billyho, Marie dál hledá své soukromé štěstí tentokrát s fabrikantem Oswaldem. Fassbinderovi však nejde o vylíčení bezcitné touhy po materiálním zajištění, klade důraz spíše na všeobecné vytěsnění citů, kterým se nedostává času ani prostoru. Zatímco prostitutka Lola umně manévruje mezi zkorumpovanými politiky na německém maloměstě a stává se opravdovou technokratkou nového Německa, Marie proplouvá životem jen za cenu vykalkulovaného oportunismu. Když Marie Hermannovi při návštěvě ve věznici vysvětluje, jak skvěle jí jdou obchody, manžel se optá: „Takhle to teď chodí venku mezi lidmi? Tak chladně?“ Marie jen mechanicky odpoví: „Myslím, že teď je špatná doba na nějaké pocity...“ Převlečení ze soukromého života do historicko-politické roviny to může znamenat i to, že korupce, popírání minulosti a nechuť hovořit o konfliktních tématech, což jsou témata MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ, vedly o desetiletí později k explozi v podobě studentských protestů a tragickému vyvrcholení v teroristickém hnutí. Řečeno s Fassbinderem šlo o „srážku etablovaných s angažovanými, jež byli zatlačeni do abnormality terorismu“.¹⁸⁾ Marie Braunová vypráví nejen svůj vlastní příběh, ale i příběh německých poválečných dějin, příběh vytěsňování, zapomnění a osobních traumat, jež se prodírají na povrch.

Fassbinder však ve svých filmových komentářích k historii nepoužívá jen personifikací a metafor, ale i nápaditých zvukových koláží. Jednu z ústředních rolí hraje v MANŽELSTVÍ MARIE BRAUNOVÉ rádio, které se objeví téměř ve všech interiérových scénách. Linou se z něj zprávy, politické projevy a dobové šlágry, které Fassbinder používá jako zvukový podklad dialogů. A činí tak často v ironickém protikladu k významu replik. Při jedné z prvních scén filmu sedí Marie s rodiči v kuchyni a bezradně počítá zbylé potravinové lístky. Tiše se s rodiči baví o tom, jak a kde nakoupit jídlo na tento týden. Z rádia je přitom slyšet jeden z plamenných projevů tehdejšího předsedy parlamentární rady

16) Zajímavou interpretaci Mariina chování z hlediska genderové problematiky a psychologické anatomie ovládnutí a moci podává ve své studii Mary Beth Haralovich. Viz *The Sexual Politics of The Marriage of Maria Braun*. „Wide Angel“ 12, 1990, č. 1, s. 7 – 16.

17) Rainer Werner Fassbinder: *Ich bin ein romantischer Anarchist*. In: Michael Töteberg (ed.), *Die Anarchie der Phantasie*. Fischer, Frankfurt/Main 1986, s. 186.

18) Rainer Werner Fassbinder, *Frauen haben in dieser Gesellschaft mehr Freiheiten*. In: „Film-Korrespondenz“, 6 (březen 1982), s. 6. S tématem pozdního terorismu se Fassbinder skvěle vypořádal ve filmu TŘETÍ GENERACE z roku 1979, kde ukázal naprostou politickou vyprázdněnost kdysi revolučních ideálů a cynickou snahu jednotlivých aktérů o vlastní materiální zajištění.

(a pozdějšího prvního poválečného kancléře) Konrada Adenauera o znovuvýstavbě demokracie a blahobytu v Německu.

Zvuková kulisa celý film i uzavírá. Tentokrát ale není upozaděna, naopak se dostává do prvního plánu, a propojuje tak vrcholný okamžik německých dějin a soukromý Mariin příběh. Fassbinder totiž nechává z rádia běžet záznam rozhlasového přímého přenosu z finálového zápasu mistrovství světa ve fotbale v roce 1954, kdy Německo nečekaně porazilo tým Maďarska. Zatímco Marie čeká na Hermanna, který má být propuštěn z vězení a nervózně chodí po bytě, frenetický komentář se stupňuje. Přesně v okamžiku, kdy reportér ohlašuje konec zápasu legendárním „Konec, konec, Německo je opět Někdo!“, v Mariině kuchyni vybuchuje plyn a vilu zachvátí plameny. Mariiny soukromé utopie zanikají v prachu a popelu, ale národ je opět „Někým“.¹⁹⁾ Posledním záběrem filmu je detail ohořelého a rozbitého portréta Hitlera, který snad spadl odněkud ze zdi. Zničená ikona vůdce tak symbolicky uzavírá nejen jeden lidský příběh, ale spolu s ním i jednu dějinnou etapu poválečného Německa, notně zatíženou důsledky nacistického panství, ale přesto (nebo právě proto) toužící po osobním štěstí jednotlivce.

Tápání německou krajinou ve Falešném pohybu Wima Wenderse

Šedesátá léta byla v německém intelektuálním prostředí ve znamení silné politizace estetiky. Právě v té době byla znovuoobjevena meziválečná frankfurtská škola v čele s Theodorem Adornem a velkou váhu získali kritici masové kultury. V německém prostředí byla stále ještě určující kritika kulturního průmyslu jako kapitalistického podvodu, kterou již v roce 1944 předložili Adorno a Horkheimer v *Dialektice osvícenství*. Jejich kritika šla přitom napříč jednotlivými uměleckými formami, od malířství až po moderní hudbu. Zvláště ve filmu viděl Adorno nástroj intelektuálního zbídačování mas par excellence:

Film není možno pojímat jako samostatnou uměleckou formu, ale jako charakteristické médium současné masové kultury, která využívá principu mechanické reprodukce. [...] V pozdně industriální době nezbyvá masám nic jiného, než se rozptýlit a zotavit se, což jsou procesy nutné k obnově pracovní síly, kterou vydaly v odlidštěném pracovním procesu.²⁰⁾

Právě v té době se pojem masové kultury dostal do své první inflační fáze a politickou angažovanost filmařů mnozí pojímali jako estetické východisko tvorby.

Jako reakce na přílišnou politizaci a průnik ideologických témat do estetických kategorií brzy vznikla skupinka filmařských disidentů, kteří se chtěli odvrátit od planého

19) Vítězství outsidera Německa na fotbalovém mistrovství ve švýcarském Bernu bylo skutečně politicky mimořádně důležité a přispělo k vytvoření nové identity sebevědomého poválečného státu stejně jako o rok později oficiální ukončení okupačního statutu Německa.

20) Theodor W. Adorno – Hanns Eisler, *Komposition für den Film*. In: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, sv. 15. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1976, s. 11 – 30, zde s. 11. Původně německy psaná studie vyšla poprvé v anglickém překladu pouze pod Eislerovým jménem.

politikaření a věnovat se především sobě a svým snímkům. Obě názorové skupiny se konstituovaly kolem filmových škol – zatímco se Mnichov, inspirován literaturou, začínal orientovat na nové pojetí individuality, v Berlíně se praktikoval především politicky angažovaný film.²¹⁾

Wim Wenders (nar. 1945), jeden z nejznámějších představitelů mnichovské filmové školy, to později výstižně komentoval takto: „Chtěl jsem se dívat na westerny, ale oni [spolubydlící] věčně mluvili jen o imperialismu a o tom, jak napadnou to a ono.“²²⁾ Myšlenkovým východiskem tzv. nového sensualismu (v literárním prostředí je tento trend znám jako nový subjektivismus) bylo tápavé hledání autisticky determinovaného jednotlivce ztraceného v moderní společnosti. Podobné pocity pak Wenders projíkoval i do svých filmů. Jeho hrdinové jako by ztratili schopnost vnímání vnější reality, protože ztratili smysl pro vnímání sebe samých. Jejich tápání v čase a prostoru vyvěrá z jediné potřeby – z touhy nalézt své vlastní ztracené já. Podobný pocit melancholické ztracenosti není ostatně německým specifikem – americký filosof Christopher Lasch charakterizuje Spojené státy sedmdesátých let jako *kulturu narcisismu*.²³⁾

Motiv cesty či spíše bezcílného útěku, jenž se ve Wendersových filmech často objevuje, je leitmotivem rané literární tvorby rakouského spisovatele Petera Handkeho. Wenders již v roce 1971 zfilmoval Handkeho nervní, roztěkanou detektivku ve stylu „nového románu“ *Strach fotbalového brankáře při penaltě*, která je celá vyprávěna vnitřním monologem hrdiny, jenž prchá nejen před vraždou, ale především před sebou samým.

Zatímco první dílo vzešlé ze spolupráce Wenders – Handke bylo prostorově nezasazenou psychologickou studií, v případě filmu *FALEŠNÝ POHYB* z roku 1975 šlo o cílenou revizi názorů a představ na tehdejší Německo prostřednictvím základní kantovské otázky – Nakolik je myšlení o Německu vůbec možné a kde jsou jeho předpoklady?

Východiskem Handkeho scénáře byl román Johanna Wolfganga Goetha *Viléma Meistera léta učednická* z roku 1796, který autor transponoval do moderní doby. Z Goethova Viléma-hereckého učedníka se stala postava Viléma-spisovatele, jenž se vydává na cestu napříč Německem, ze Soestu až na vrchol Zugspitze, neboť „chci se stát spisovatelem, ale jak to mám udělat, když nemám chuť zabývat se lidmi“. Pro Handkeho i Wenderse byl klíčový především motiv hledání na cestě, Goethova filosofická nadstavba základního příběhu tu zcela chybí. K tomu Handke poznamenal: „Nechtěl jsem dělat žádnou rekonstrukci dějin, chtěl jsem do scénáře zahrnout především ten pohyb, historickou situaci, kdy někdo vyrazí na cestu, aby se něčemu naučil, aby se stal někým jiným, aby se vůbec stal někým.“²⁴⁾

21) K problematice sociálně angažovaného (tzv. dělnického) filmu viz. Zejména Richard Collins – Vincent Porter, *WDR and the Arbeiterfilm*. British Film Institute, London 1981.

22) Citováno podle Richard W. McCormick, *Politics of the Self – Feminism and the Postmodern in West German Literature and Film*. Princeton University Press, Princeton 1991, s. 63.

23) Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism – American Life in an Age of Diminishing Expectations*. Warner Books, New York 1980.

24) *Die Helden sind die andern. Gespräch mit Peter Handke und Wim Wenders über „Falsche Bewegung“*. In: Wim Wenders, *Die Logik der Bilder – Essays und Gespräche*. Verlag der Autoren, Frankfurt/Main 1988, s. 18.

Wendersův *FALEŠNÝ POHYB* je možné chápat jako výpověď člena tápající generace, která už nebyla determinována zážitkem války, jemuž ale politická angažovanost šedesátých let byla proti mysli. Instinktivně cítil, že politiku by měla nahradit nová poetika vystavěná na morálních základech, nevěděl ale, kdo by v ní měl ztělesňovat morální autoritu. Možná nejpravdivější výpověď o svých pocitech vkládá Handke (a s ním samozřejmě i Wenders) do úst Vilémovi, který se svým průvodcem Laertem stoupá podél vinic u Rýna. Sedmiminutový záběr, u Wenderse jinak typický spíše pro jízdu než pro chůzi, otevírá Vilém následujícím zamyšlením: „Politika se pro mě stala neuchopitelnou až poté, co jsem začal psát. Chtěl jsem psát politicky, ale chyběla mi slova. Tedy, slova by tu byla, ale nic mi neříkala.“ Pocit odcizení a nemožnosti psát Vilém završuje přáním: „Kéž by tak politika a poetika byly jednotné!“ a vzápětí se mu dostává Laertova rozhrěšení: „To by byl konec touhy a konec tohoto světa.“

* * *

Postava postaršího Laerta ve filmu hraje ještě jednu klíčovou roli – postupně se totiž dozvíme, že jde o bývalého velitele židovského koncentračního tábora ve Vilnius. Minulost, zamlčovaná a skrývaná vina, které se jinak dobrosrdečný Vilémův společník nemůže zbavit a která vždy znovu vyplouvá na povrch, se ve filmu metonymicky i metaforicky objevuje v podobě krvácení z nosu a zasychajících kapek krve. Vilém Laerta v podstatě nesnáší a v duchu kuje plány, jak se ho navždy zbavit, díky jeho slabosti však zůstávají myšlenky na pomstu pouze v představách. Vztah Viléma a Laerta je tak věrným obrazem stavu tehdejší německé společnosti. I ona by se ráda své minulosti zbavila, nenachází k tomu však dost odvahy či odhodlanosti.

Právě tady Wenders Handkeho scénáři dodává ironický komentář – Vilémův sebelítostivý narcismus staví na roveň Laertovy válečné viny. Oba dva antihrdinové filmu nejsou schopni vyrovnat se s minulostí – s tou vlastní i s historií jiných. Vilémova cesta nedospívá k žádnému smysluplnému cíli a (na rozdíl od Handkeho předlohy) končí ve stejném pocitu vnitřního pnutí a nepohodlí, v jakém i začala. Celý film završuje Vilémův monolog: „Ve skutečnosti jsem si vždy přál být sám... Přišlo mi, jako kdybych vše zanedbal a zanedbával ještě pořád, s každým novým pohybem. Falešným pohybem.“

Wendersův film je tedy možné chápat jako specifickou odpověď na hledání východiska ze stavu nového „postrevolučního“ *biedermaieru*, kdy politicky nabitá atmosféra konce šedesátých let vyhořela a myšlenkový potenciál společnosti se stáhl do tichosti domácností a do závětrí etablovaných politických stran. Vilém je ve své podstatě pars pro toto nespokojených intelektuálních vrstev a otázky, které si klade (Najdu na cestě nové a lepší lidi? Je v Německu ještě zdravý selský rozum? Uniknu své minulosti? Najdu cíl svého hledání?), zastupují tázání podobně odcizených představitelů jeho generace.

Wendersova odpověď na Vilémův (resp. Handkeho) eskapismus je dobře čitelná – z historie je třeba se poučit, není možné ji eliminovat. Wenders v několika rozhovorech jasně naznačil, že se filmař musí obracet k dějinám jako celku, bez toho aby vytvářel vakua podobná těm, do nichž by se Vilém rád uzavřel. Represivní akt snažící se o vytěsnění vlastní minulosti zastírá pravou podstatu věci. Člověk nemůže utéct před sebou samým, stejně jako národ neuteče před vlastní kolektivní pamětí: „V současnosti můžete žít jen

tehdy, když je minulost otevřenou knihou a budoucnost volným polem – to jsem se naučil z amerických filmů.“²⁵⁾

FALEŠNÝ POHYB přitom míří i do řad nového sensualismu, ve kterém Wenders nevidí východisko a považuje ho, minimálně v jeho filmové formě, za samoučelný. Jedním z důvodů je nedůvěra v sílu obrazu, která musí být překonána příběhem:

Ani v Německu nezaniklo vyprávění příběhu, ale na rozdíl od Spojených států tu už dlouhou dobu filmové obrazy nevytvářejí žádnou identitu. [...] Německé obrazy jsou jednou pro vždy zdiskreditovány. Jen vyprávění příběhů tu něco zmůže. Sousedství o národě, básníků a myslitelů je do značné míry pravdivé.²⁶⁾

Nemožnost vlastenecky pojatých dějin v Patriotce Alexandera Klugeho

Činnost mimoparlamentární opozice a socialistických odnoží studentského hnutí konce šedesátých let zanechala v německých dějinách hlubokou rýhu. Filosof Peter Sloterdijk se v jednom svém eseji domnívá, že právě doba započatá rokem 1968 vytvořila bytostnou podmínku naší dnešní „katastrofické evidenci“. Evropská revolta se totiž pokusila o hledání alternativního způsobu myšlení a života, její impuls byl ale zcela v rozporu s původními záměry nakonec infiltrován do hlavního proudu a přijat v podobě pluralitní společnosti. Jakýkoliv pokus o radikální změnu již zkrátka není možný. Minimálně od té doby je jisté, že žádná další alternativa už není ex definitione možná, minimálně ve funkci, kterou měla v rámci tradiční modernity. V této doznívající revoltě již totiž nejde o hledání alternativní jinakosti, ale o založení naší dnešní panické kultury:

Následné alternativy odvozují své jméno od toho, že zakusily fundamentální konflikt s obrazy světa a řečí starorevoluční epochy, konflikt, který nelze bez dalšího označit jen za změnu paradigmatu. Tento konflikt odhalil spíše to, kterak skrze trhliny projektu moderny vyvěrá panické vědomí, bezdějinně dějinné, zhnusené a blažené... A i když budeme zklamání z tehdejších návrhů pokládat za léčivé, tak lze o heslech neomarxistického výrobního mesianismu s jeho anarchoromantickým květinovým dekorem říct pouze tolik, že v něm kult kreativity průmyslového věku vystřelil svou poslední naivní patronu.²⁷⁾

Jedna z „alternativních jinakostí“, kterou Sloterdijk zmiňuje, o sobě ale dávala vědět tím nejkrajnějším způsobem – násilím. Politicky sedmdesátá léta přinesla především trpkou zkušenost s terorismem jako nejzazším a nejkrutějším řešením zklamaných ideálů nepodařené socialistické revoluce, jež skončila „žhavým podzimem“ roku 1977.

25) Wim Wenders, *Talking About Germany*. In: Roger Cook – Gerd Gemünden (eds.), *The Cinema of Wim Wenders – Image, Narrative and the Postmodern Condition*. Wayne State University Press, Detroit 1997, s. 59.

26) Tamtéž.

27) Peter Sloterdijk, *Das Andere am Anderen*. In: Dietmar Kamper – Christoph Wulf (eds.), *Rückblick auf das Ende der Welt*. Boer, München 1990, s. 94 – 125, zde s. 97 – 98.

Únos a vražda šéfa průmyslového svazu Hanse Martina Schleyera a následný neúspěšný zásah německé policie při osvobozování uneseného letadla byly klíčovými momenty, jež přinutily mnoho lidí k zamyšlení nad mezemi poválečné demokracie. Byl mezi nimi i filmař, dramatik a sociolog Alexander Kluge (nar. 1932), v jehož filmech hrají dějiny významnou roli jako leitmotiv mnohohrstevnatých pokusů o průzkum nového patriotismu.

Své pochyby nad tehdejšími stavem společnosti nahlížené z pozic neomarxistické sociologie podal Kluge snad nejlépe právě v *PATRIOTCE*, filmu, jemuž dala název hlavní postava této mnohohrstevnaté filmové koláže – učitelka dějepisu Gabi Teichertová, která je vyloučena ze školy, protože „zjistila, že výchozí materiál pro výuku dějin vykazuje chyby. Je totiž těžké vtisknout německým dějinám vlastenecký tón.“²⁸⁾ Dvě světové války, jež Německo rozpoutalo, Gabi ze své výuky vyškrtnout nemůže.

V dějinách německé kinematografie zaujímá *PATRIOTKA* svébytnou pozici, neboť v ní Kluge programově ustupuje od jakékoliv narativní linie a důsledně se drží tvaru filmové koláže. V návaznosti na Brechtův projekt literarizace divadla se i Kluge pokouší o to, aby v jeho filmu nepřevládala tradičně dominantní obrazová složka. Dvouhodinovou *PATRIOTKU* tak rozbíjí používáním vlastního autorského komentáře, nejrůznějších zvuků a ruchů, které montuje asynchronně, ale i vkládáním podtitulků a mezititulků, jež nahrazují, ale i doplňují filmový obraz. Setkáme se tu i s použitím sekvencí dobových filmových týdeníků, se statickým záběrem, typografickými elementy, nasnímanými fotografiemi nebo reprodukcí kreseb na plátně.²⁹⁾

Téměř nepřehledné je pak množství variací, s nimiž Kluge ve filmu operuje. Některé sekvence montuje z těchto prvků v kontrapunktu, jiné tvoří ucelené malé anekdoty, často s ironickým vyzněním. To platí zejména v případě kontrastu chování Gabi Teichertové s úsečným, analytickým komentářem.

Gabino smutné hledání kontinuity a významu německých dějin přitom dovádí až do buňuelovské absurdity, kdy metafory zobrazuje doslovně. A tak když se vydá odkrývat dějiny, činí tak se zednickou lžicí v ruce, jindy zase analyzuje dějiny v laboratoři tak, že provrtává a řeže učebnice. A když si již neví rady, založí nakonec Institut pro základy německých dějin a výzkumu času s.r.o.

Zcela v duchu své rané filmové teorie³⁰⁾ nenabízí Kluge divákovi žádné instantní řešení problémů, jichž se dotýká. Film by podle něj měl být především syntézou vznikající až v mysli diváka, neměl by se snažit vnucovat jakýkoliv výkladový vzorec. Kluge jako by se v *PATRIOTCE* neustále zkoušel sondami do minulosti dopátrat pevného bodu, jímž by podepřel celé německé dějiny. Svou představu o dějinném kontinuu, které je přesto nebo právě proto tak špatně odhalitelné, vkládá do úst kolenu mrtvého svobodníka Wielanda putujícímu světem³¹⁾: „Říká se o mně, že jsem orientováno dějinně. To je samozřejmě

28) Postava Gabi Teichertové se poprvé objevila již v epizodě z kolektivního dokumentu *NĚMECKO NA PODZIM* (1978), na kterém se Kluge podílel společně s devíti dalšími autory.

29) Podobnou metodu zvolil i v knižním pandánu *PATRIOTKY*, jenž se díky několika textovým verzím, reprodukcím novinových výstřihků, náčrtků a kreseb rozrostl na téměř 500 stran. Viz Alexander Kluge, *Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Zweitausendeins, Frankfurt/Main 1979.

30) Viz zejména Alexander Kluge, *Bestandsaufnahme: Utopie Film: Zwanzig Jahre neuer deutscher Film*. Zweitausendeins, Frankfurt/Main 1983.

31) Motiv je převzatý z básně Christiana Morgensterna *Koleno z jeho Šibeničních písní*.

pravda... Bylo bych ještě částí celku, kdyby byl i můj bývalý pán částí celku, částí našeho krásného Německa.“ Vlastenecky pojaté dějiny jsou pro Klugeho především dějinami smíření se s mrtvými a padlými – celý film začíná detailem Gabiny tváře (ve filmu jí svým osobitým tichým, ale přesto vnitřně bohatým herectvím představuje Hannelore Hogerová) a komentářem: „Gabi Teichertová, učitelka dějepisu v Hesensku, patriotka, to znamená, že má podíl na všech mrtvých Říše.“

Nadějí pro nové vlastenectví je pak víra v budoucnost, jenž přinese nový optimismus: „Každým rokem na Silvestra před sebou Gabi Teichertová vidí 365 dnů, tedy naději, že výchozí materiál pro výuku dějepisu na vyšších školách se v nastávajícím roce vylepší.“ Kluge se tedy ve své dekonstrukci německých dějin vydává cestou smíření. Jedině tak je možné překonat jejich bytostnou neuchopitelnost, jež je v PATRIOTCE dvakrát vyjádřena v podobě mezititulku: „Čím blíže se člověk na to slovo dívá, tím vzdálenější se mu jeví – NĚMECKO.“

* * *

Uvedený náčrt analýzy tří filmů, které se zaobírají přemýšlením o podstatě a smyslu německých poválečných dějin, se může na první pohled zdát zavádějící. Každý z autorů totiž ke své látce přistupuje jinak. U Fassbindera je znatelná snaha převyprávět na ploše silného lidského příběhu zklamané naděje prvních poválečných let, Wenders zase personifikuje břímě válečné viny do postavy věčně tápajícího spisovatele Viléma, který by byl rád sám sebou, od svého okolí se však nedovede odpoutat. Klugeho přístup je mnohohrstevnatý a těžko čitelný, dobře však rozkrývá složitost hledání pevného, rozuměj vlastenecky pojatého, bodu německých dějin, na němž by bylo možné stavět.

Všichni však zároveň podávají dobové svědectví o režiséřské skupině, která se snažila diváky nejen pobavit, ale přinutit je uvažovat o vlastních dějinách. Již jen proto, že „musíme začít pracovat na svých dějinách [...] můžeme začít i tím, že si navzájem prostřednictvím filmu budeme vyprávět příběhy“³²⁾.

Mgr. Blahoslav Hruška (1976)

Vystudoval politologii a německá a rakouská studia na Fakultě sociálních věd UK. Zabývá se poválečnými kulturními dějinami Německa a teorií dějin. Nyní působí jako překladatel, novinář a publicista.

(Adresa: blahoslav@web.de)

32) Alexander Kluge, *Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle*. In: Thomas Böhm-Christl (ed.), *Alexander Kluge*. Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983, s. 318.

Citované filmy:

Falešný pohyb (Falsche Bewegung; Wim Wenders, 1975), *Lola* (Rainer Werner Fassbinder, 1981), *Manželství Marie Braunové* (Die Ehe der Maria Braun; Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Německo na podzim* (Deutschland im Herbst; Alf Brustelin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Peter Schubert, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Kupé, Volker Schlöndorff, Hans-Peter Cloos, 1978), *Patriotka* (Patriotin; Alexander Kluge, 1979), *Strach fotbalového brankáře při penaltě* (Die Angst des Tormanns beim Elfmeter; Wim Wenders 1971).

SUMMARY

NEW GERMAN CINEMA
AS (DE)CONSTRUCTION OF HISTORY

Blahoslav Hruška

The aim of the critical re-thinking of the historical paradigm of the German postwar society seems to be one of the most prolific tasks of the so called New German Cinema, a loose group of young filmmakers gathered around the Oberhausen Manifesto issued in 1961. From historiographical point of view, this criticism should have been discussed as a double-binded source of the past.

As french historian Marc Ferro proposed, filmmaking ought to be seen as "re-staging the past", because it plays both the role of passive refilming of the historical events and -by hiding cultural paradigmas behind the plot depicted on the screen- active agent of the history. The film's narrative could be therefore considered as "historiophoty" (to use Hayden White's term) – an alternative to the traditional written history.

First chapter of this article forms a brief insight into the specific form of German re-thinking the history described by the term *Vergangenheitsbewältigung*, which correlates with the changes of the political climate of the postwar Germany.

The filmic revision of some typical German topoi of history is based upon short analysis of three films. In author's point of view, Fassbinder's *Marriage of Maria Braun* depicts the postwar German history by means of melodramatic story of a women trying to reach profit and happiness without being sentimental in her love affairs. In order to locate the film in concrete historical situation, Fassbinder used a lot of direct or indirect allusions.

Wrong Move by Wim Wenders is an example of a film, that goes beyond the usual historical narrative and offers metahistorical insights about whether and under which presumption the enquire of German history possible is. Wender's screenplay is examined not only as a transposition of Wilhelm Meister's Apprenticeship by Goethe, but also as a director's ironic commentary of the then new sensualism as a literary paradigm.

Using excerpts from *The Patriot* by Alexander Kluge this article examines the dilemma of heroine of this film, Gabi Teichert – a history teacher from Hessen, Germany – who feels unable to teach children because of the lack of patriotism in the historical books. Teichert could be seen as an alter ego of Kluge – both are "history-excavators" trying to reconcile with the German past and find a steady, patriotic point of view. In the end, hope become the central concept of historical thinking, an emphasis, which is not far from the famous Ernst Bloch's position.

Translated by Blahoslav Hruška

Rozhovor

„ARCHEOLOGIE“
SOUKROMÉHO
MAĎARSKA

Rozhovor s Péterem Forgácsem

János Palotai

Péter Forgács se narodil roku 1950 v Budapešti. Studoval sochařství na Vysoké škole výtvarných umění, ale vyloučili ho. Hlásil se na obor režie – nevzali ho. Poté učil výtvarnou výchovu v jedné experimentální třídě základní školy. Soukromá studia absolvoval mezi budapeštskými avantgardními umělci. Od poloviny sedmdesátých let pracoval ve Filmovém studiu Bély Balázse. V této době založil Archiv soukromé fotografie a filmu pro sběr amatérských a rodinných fotografií a filmů jako materiálu pro archeologický výzkum. Na základě dlouhodobé archivářské práce vytvořil osobitý umělecký dokumentární cyklus pod názvem SOUKROMÉ MAĎARSKO. Jeho filmy získaly několik mezinárodních filmových ocenění, byly prezentovány na řadě výstav a přehlídek a staly se součástí muzejních expozicí a univerzitních filmových kolekcí.

Následující původní interview s režisérem vzniklo na objednávku „Iluminace“ v Budapešti v červenci 2004.

* * *

Jak jsi se dostal k filmu? Co tomu předcházelo na poli výtvarného umění?

Velmi rád jsem kreslil. Od svých 13 let jsem se připravoval na to, že se stanu malířem. Navštěvoval jsem výtvarné gymnázium. Později jsem se přihlásil na obor sochařství Výtvarné akademie. Mým pedagogem se stal Sándor Mikus, ale k mé smůle jsem s ním nedokázal komunikovat. I když to byl laskavý člověk, pořád jsem měl před očima, jak dělá sochu Stalina, kterou smetla revoluce 1956. Z vysoké školy mě vyloučili, protože jsem byl členem politicky radikálního uměleckého hnutí Orfeo.

Zajímalo tě avantgardní divadlo?

V té době ne. Stala se z něj politická záležitost. Iluzí generace osmašedesátníků bylo, že by mohl existovat i lepší socialismus než ten moskevský. Nevěděl jsem, že Mao je ve skutečnosti jako Hitler. Orfeo vlastně ani nebylo politickým hnutím, bylo to sdružení uměleckých skupin. Přesto byli jeho členové vyloučeni ze všech vysokých škol v zemi.

A tím jsme byli svrženi do undergroundu. Tehdy jsem objevil, že existuje i jiný umělecký svět, který se stal mojí „soukromou univerzitou“.

V šedesátých, sedmdesátých letech v Maďarsku existovala velmi významná undergroundová kultura. Zajímavá byla oblast avantgardy, která byla komplexní, mnohožánrová: zahrnovala minimalistickou hudbu, happeningy, performance, divadlo, film (ve Studiu Bély Balázse [dále jen BBS]) a konceptuální umění. Byla to velmi silná opoziční kultura, paralelní univerzum, existující vedle oficiální kultury. Podobně jako v Polsku nebo v Praze zde existovala bytová divadla (Péter Halász), performance (Tibor Hajas), výtvarné experimenty (Miklós Erdély, Gyula Pauer), hudební koláže (Skupina 180). Mohli jsme cestovat do Krakova, do Varšavy, do Lodže – na přednášky Grotowského nebo Kantora, Robakowského filmy nebo do Prahy na výstavy či koncerty. Ani to nebylo zakázáno, jako například v Rusku. A to přesto, že lživost kádárovského režimu prohlédla jediné avantgarda. Výtvarná díla Miklóse Erdélye, Gyuly Pauera, Tamáse Szentjóbiho nebo divadlo Pétera Halásze byly skutečnými protesty. Tito umělci naprosto odmítali stávající politický systém, pouhou svou existencí popírali nejenom etiku reálného socialismu – jako např. Tibor Hajas, který se zapálil, doslova „nesl kůži na trh“. Popírali to jako celek, popírali sémantiku režimu: cyklus Gábora Bódyho o filmové řeči, otázky Miklóse Erdélye, konceptuální *Pszeudo* umění Gyuly Pauera.

Tyto věci souzněly s happeningy Alana Karpowa, performancemi vídeňských akcionistů (Rudolf Schwarzkogler), s filmovými experimenty Petera Weibela či Warhola. Dění v Polsku, v Československu a u nás vytvořilo – na rozdíl od Ameriky – kulturní protiváhu velmi vysoké úrovně. Byl to jasně formulovaný diskurs, naprosté odmítání tehdejšího stavu.

Český čtenář zná západní autory, ale Maďaři jsou pro něj jen jména.

To je problém malých zemí. Pauerovo *Pszeudo* je iluzí, tak jako i socialismus je říší iluze. Sochař umístil na jednoduchou hladkou kostku zmačkaný fotografický papír, na který bylo exponováno zvrásnění. Vzniklo tak zdání, že pomačkaný je povrch, *pseudo*-realita nahrazující skutečnou realitu. Koncepce sama o sobě je úplným popřením stávajícího. Erdélyovy práce kladou otázku, čím vlastně je umění dnes: „Proč nemůžeme mluvit o tom, o čem se má mlčet?“ *Pszeudo* a Erdélyovy otázky provokovaly, cosi konstatovaly v konkrétních i metafyzických dimenzích. Byly pro mě intelektuálním, filozofickým impulsem, který způsobil, že jsem realitu začal vidět jinak. Všichni cítili, že režim je lživý. Na to lze reagovat tím, že člověk neprotestuje, podlézá, anebo tak, že přijme existenciální riziko, že začne existovat v zemi nikoho, v kultuře undergroundu. Já jsem si zvolil to druhé; toto prostředí bylo oproštěno od lži, zde nebylo třeba uzavírat kompromisy. Od roku 1974 jsem na částečný úvazek pracoval ve Výzkumném ústavu pro osvětu, za minimální mzdu. Jeho ředitel Iván Vitányi schválil a podporoval můj záměr vytvořit Soukromý fotografický a filmový archiv (Private Photo and Film Archive – PPFA).

Inspirovala mě sbírka náhodně nalezených fotografií, kterou shromáždil kameraman Sándor Kardos (Horus Archivum). Tyto obrázky jsou banální, bizarní, divné a vadné kvůli špatnému nastavení nebo špatné expozici. Dokonalost nedokonalosti. Čím více usilujeme o dokonalost, tím jsou obrázky méně dokonalé. Naprostá vypulírovanost, manýrismus se znovu zrodily ve fašistickém a socialistickém umění, které směřovalo k ideálu.

*Dunajský exodus*

Foto archiv

Obě kultury upadly do této pasti. Fotografie a filmy sbírek Horus a PPFA jsou důkazem existence soukromého světa, v němž vládne nedokonalost a který stojí v opozici ke světu zkrášlování a oficiálnosti. Když je sbíráte, otvírá se před vámi někdejší tradiční svět. Sbíрка existuje od roku 1982, v roce 1990 se stala nadací (Private Foto and Film Foundation). Dnes už má 550 hodin rodinných filmů přepsaných na video; část sbírky je přístupná badatelům v Maďarském osvětovém institutu a část v Open Society Archive (OSA) na Středoevropské univerzitě (Central European University – CEU). Cílem sbírky je shromážďovat staré amatérské záběry, rodinné historie. Tyto pak přepisují na video, originály vracím majitelům. Mnoho materiálu jsme získali prostřednictvím inzerátů a objevili jsme v nich každodenní měšťácký svět, který byl po dlouhou dobu tabuizován. Objevili jsme studnici nekonečných možností. Při sběru materiálu jsem natáčel rozhovory s rodinami a shromáždil tak vědomosti, které bylo třeba zachránit. Prováděl jsem kulturně-historický sběr, filmovou archeologii. Tehdy jsem se s tím spokojil, šest let jsem jen sbíral materiál. Ten se později stal jedním ze zdrojů mé filmové práce. A pak tu bylo BBS, jediné filmové studio ve východní Evropě, které se vymykalo moci cenzury. Vznikala v něm vynikající díla. Tady soustřeďoval Gábor Bódy avantgardní umělce.

Jeho role ve formování mého přístupu k filmu je důležitá. Inspirující byl pro mě jeho cyklus o filmové řeči (TŘETÍ, LOV NA MALOU LIŠKU, ČTYŘI BAGATELY, PSYCHOKOSMOS, STUDIE POHYBU), založení K3 – Osvětově-experimentální výzkumné skupiny, ve které točili filmy hudebníci: Zoltán Jeney, László Vidovszky. Jeney natočil u Východního nádraží (Keleti pályaudvar – pozn. překl.) pixilační kamerou minimalistický film. Jako

základ Vidovszkyho filmu posloužila reportáž, která vyšla v magazínu „Stern“: na nějaké party někdo potká kosmonauta, který vstoupil na Měsíc jako druhý. Film (Aldrin, 1976) je zpívaným převyprávěním této události s minimalistickým hudebním doprovodem. Vedle toho vznikaly vynikající dokumenty, jako ARCHAICKÉ TORZO Pétera Dobaie, filmy Gyuly Gazdaga, nebo nejradikálnější z nich – KENTAUR – Tamáse Szentjóbího. Není náhodou, že až do poloviny 90. let jsem pracoval v BBS, jinde jsem existovat nemohl. Dnes jsem stále na periferii maďarské filmové kultury.

Jak jsi se dostal do styku s hudební avantgardou?

V roce 1978 jsem se potkal se Skupinou 180, která dělala minimalistickou hudbu. Pět let jsem na jejich recitativních představeních vystupoval jako vypravěč. Byla to představení v angličtině, ve kterých účinkovalo 10 – 12 lidí. Zúčastňoval jsem se zkoušek, na kterých se lépe projevila vnitřní struktura hudby: jak dílo vzniká po částech, jak působí opakování, jaké jsou projevy hudebníků, jejich komentování hudby. Interpretovali moderní hudbu: díla Philipa Glasse, Steva Reicha, Frederika Rzewskiho a také díla maďarských skladatelů: László Melise, Istvána Mártyho, Tibora Szemző. Minimalistickou hudbu ovlivnili John Cage a LaMonte Young: povýšením všedních zvuků na hudbu, náhody na nezbytnost, interpretací prostého ticha. Předváděli, co se děje v akustickém prostoru ve srovnání s tichem, ve srovnání s nicotou. Cageův radikalismus charakterizuje skladba 4'33'', kterou pianista nehraje, pouze po dobu čtyř minut a 33 sekund sedí před klavírem. Americká minimalistická hudba je spřízněna s Duchampovým konceptualismem. Tyto umělecké experimenty se v jistém smyslu podobají filmovému žánru *found footage*.

V těchto letech (1985/86) došlo k setkání minimalistické hudby s filmem na pitevním stole. S Tiborem Szemző jsme vytvořili performanci: on hrál a já jsem promítal filmy ze své sbírky. Experimentovali jsme s tím, jak se film a hudba vzájemně ovlivňují, jak vstupují do vzájemných vztahů s časem. Jaký vztah vzniká mezi náhodně promítanými obrazy a hudební improvizací? Ne pokaždé se sešly tytéž části, tatáž témata. Jak působí s jedním a tímž obrazem melancholičtější, nebo naopak rytmičtější hudba, nebo jediný udržovaný tón? Jaký význam vyvolá, jakým mechanismem působí? Jak funguje banální všední obraz s repetitivní hudbou? V jednom mém oblíbeném filmu jezdí společnost přátel na přelomu padesátých a šedesátých let k Balatonu. Z filmu číší maloměstská pohoda. Později jsem z něj vytvořil svůj film BUĎ, ANEBO, v němž jsem řešil otázky vztahu mezi obrazem a hudbou. Zkoumání vztahu hudby a obrazu bylo pro mě jakousi meditativní, konceptualistickou školou, která předcházela myšlence na filmovou tvorbu. Velkou roli v tom sehrál film Gábora Bódyho a Pétera Tímára SOUKROMÉ DĚJINY. Jejich film a moje RODINA BARTOSOVA ukazovaly, jak lze ze stejného filmového materiálu vytvořit různé věci. Otázku, co se dá vytvořit z nalezeného, nalézáme v Duchampově, Schwittersově i v kolektivní umělecké tradici. Bódyho film nearchaizuje, není sentimentální; je to vynikající inspirativní práce, která pro mě byla výzvou.

Jak jsi začínal se SOUKROMÝM MAĎARSKEM?

Požádal jsem o grant na film a dostal jsem 1,5 milionů forintů. Za tyto peníze jsem v letech 1988 – 89 udělal první čtyři díly SOUKROMÉHO MAĎARSKA: RODINA BARTOSOVA; DUSI



Vír

Foto archiv

A JENŐ; BUĐ, ANEBO; DENÍK PANA N. Tyto filmy vznikly v koprodukcii BBS a Maďarské televize; televize poskytla střižnu a vynikající střihačku, Mártu Révészovou. Bylo to jiné než experimentální filmy, které jsem dělal do té doby. Střihači jsou většinou zvyklí, že režisér má koncepci, na jejímž základě točí a dává dohromady záběry, že režisér řekne střihačovi, co chce. Ale Bartosovic materiálu byla spousta, 29 – 30 kotoučů, které někdo (už dřív) pomíchal. Pravděpodobně, když z něho vybírali úryvek do Bódyho filmu. Vodítko pro začátek práce na sestřihu nám poskytla minimalistická repetitivní hudba. S její pomocí jsem našel příběh, uzlové body. Nejdřív jsme si pustili hudbu, nepříliš dynamickou. Minimalistická hudba nic nevypráví, nemá dramaturgickou konstrukci, minimalistická hudba je „stav věcí“, „jednoduchá“ konstrukce, plynutí času. Její repetitivnost dovoluje člověku zamyslet se nad tím, co vidí. Soukromý film také nechce vyprávět příběh, nemá odpovídající dramaturgickou konstrukci, nejsou v něm dialogy, je to filmový deník složený z banalit. Příběh se rodil jako mozaika na střihačském stole. Vznik RODINY BARTOSOVY byla modelová situace. Při sestřihu jsem použil novou kolážovou techniku, protože jsem nechtěl vytvořit popisný, vysvětlující, didaktický dokumentární film, ale rodinnou ságu, která se dá prožívat. I po hudební stránce je film jiný: mohl jsem pracovat se Szemzőovou minimalistickou hudbou, natočenou předem. Tady se zrealizovalo to,

co jsme se Szemzőm v našich společných performancích „vyexperimentovali“, vyzkoušeli: jak funguje hudba a obraz dohromady. Od začátku jsme ze spojení banálních záznamů a minimalistické hudby čerpali silné heuristické zkušenosti.

V jedné scéně z RODINY BARTOSOVY nějaká ženská ruka postrkuje malé králíky, aby se nerozutekli, ve druhé se pak upravuje žena v mohérovém svetříku z králíčí vlny. Takže králíček je hračkou – na okamžik –, ale ve skutečnosti je to tvor zbavený srsti, potrava. Tento řetězec asociací, podivná spojení obrazů, poskytly střihačce vodítko pro kýženou metodu. Po dvou měsících jsme našli společný tón. Od té chvíle se práce stala hrou s hudebně-obrazovými asociacemi. Z tohoto důvodu byla RODINA BARTOSOVA důležitá pro další vývoj celého projektu; a navíc to byla rozsáhlá látka, s mnoha postavami. Kromě toho jsem tady mohl použít, co jsem se naučil u Ference Méreiho.¹⁾

Navštěvoval jsem jeho soukromou univerzitu. Zajímala mě psychoanalýza, hlavně pokud jde o metodu retrospektivního přisuzování významu. Co se odehrává v určité osobní lidské situaci, v člověku, ve skupině a jak to lze interpretovat – to pro mě byla kardinální otázka. Amatérský film je němý, nevíme, o čem si v něm lidé povídají, co je na obraze – to můžeme jen tušit. Jedná se o proces přisuzování významu, tak jako v případě každého uměleckého díla. Nevidíme hraný film, ale mozaikovou koláž, jejíž význam je otevřený. Příběh vzniká v hlavě diváka. Skládá se z úlomků, z psychologického hlediska ho můžeme přirovnat k výkladu snů. V psychoanalytickém pojetí je výklad snů plastická evokace úlomků vzpomínek, motivů a procesů, odehrávajících se v podvědomí. Jejich význam nelze úplně rozluštit. Analýza snů umožňuje vícero správných interpretací, je to jako slupky cibule. Analýza snů jako metafora pro mé interpretování němých filmů, zjednodušeně řečeno, odkazuje k cestování v čase prostřednictvím filmové koláže. Tento druh rekontextualizace a interpretace nabízí především postmoderní hudba a divadlo. Stejně je to s filmy, které kvůli technice koláže nemají didakticky vedenou linii. Kdysi ve 20. letech Kulešov rozstříhal filmy z carských dob podle vlastního antikapitalistického vkusu, a vytvořil tak vlastní filmy-koláže. Já to dělám obráceně, protože už vím, co všechno se za vlády komunistů zlikvidováním měšťanského světa: civilní kultura, hodnoty. K minulosti mě nepřivedl historický, politický sentimentalismus, ale pochopení hlubinných dějinných procesů. K práci na panoramatickém cyklu SOUKROMÉ MAĎARSKO mě přivedl zájem o dějiny Maďarska z meziválečného období a pak z 50. a 60. let.

Znamená to, že minimalistická hudba činí obrazy nikoliv sentimentálními, ale ironickými?

Dobrá otázka. Je to vidět v BUĎ, ANEBO – jak ironická může být prezentace každodenního života za socialismu, v době skrytého teroru. Oproti tomu ironie českých filmů nové vlny (HOŘÍ, MÁ PANENKO) absolutně zpochybňuje reálný socialismus. V Maďarsku filmy nebyly tak odvážné – až na několik málo výjimek. To proto, že rok 1956 byl tak krvavý a předchozí diktatura byla krutá. Kádárovská měkká, růžová diktatura zas vydíráním

1) Ferenc Mérei (1909–1986), maďarský psycholog, spolupracovník Lipóta Szondiho. P. Forgács natočil o těchto vědcích a o psychoanalýze televizní filmy: EPIZODY ZE ŽIVOTA PROFESORA F. M. (1987), ROZHOVORY O PSYCHOANALÝZE (1993) a PORTRÉT LIPÓTA SZONDIHO (1986).



Bartosův klobouk, 1955 (Rodina Bartosova)

Foto archiv

dosahovala jemných kompromisů. Což přivedlo velkou část maďarských filmařů k falešnému konsenzu, většina jejich filmů je plná dvojsmyslů a dnes působí nekoukatelně. Výjimkou jsou první čtyři filmy Miklóse Jancsóa, počínaje BEZNADĚJNÝMI, kteří změnili naše myšlení. K nim ještě můžeme přiřadit Makkovy DNY ČEKÁNÍ – ostatní jsou neupřímné, lživé. Oficiální cenzura, autocenzura a vzájemná cenzura – také režiséri se cenzurovali navzájem – v Maďarsku vytvořila metaforickou, dvojsmyslnou filmovou řeč.

Režiséri byli závislí na Györgyi Acélovi,²⁾ jenž rozdělával peníze, a na šéfech filmových studií – podobně tomu bylo ve výtvarném umění. Každoročně mohlo točit film 5 – 6 režisérů, dalších 10 – 15 každé dva roky a bylo tu dalších 20 – 30 – 40 režisérů, kteří mohli točit jednou za pět let anebo nikdy. Mladí v BBS točili dobré věci. Málkteří z těch, co se začlenili do studií, si dovolili být odvážní. Například Kósa natočil jeden dobrý film, ale nenechali ho, aby svůj talent dál rozvíjel. Ačkoliv v symbolickém, v romantickém filmu ještě byly možnosti. Kdo tuto hranici překročil, toho potrestali. Sebevědomí tvůrci, neschopní kompromisu (György Fehér, András Jeleš), se k filmu nedostali. Po MALÉM VALENTINOVÍ (A kis Valentino) Jeleš odstavili. Lež nebyla vynucována, kdo chtěl, mohl mlčet... Dezső Magyar odešel do Ameriky, ale nevytvořil tam takové dílo, jako Forman. Pravda, v tomto případě nemůžeme říct, že by se jednalo o génia, jako v případě Formana.

2) Nám. ministra kultury, později podpředseda vlády, v 60. – 80. letech byla v jeho rukou soustředěna veškerá moc nad kulturou (pozn. překl.).

To vše vytvořilo uhýbavou, falešnou, lživou kinematografii – na rozdíl od české nové vlny, jejíž součástí byl i český humor jako kulturní fenomén. V Československu nebyly takové represe, v 60. letech tam došlo k uvolňování režimu. Také polský film se dokázal odpoutat od lživosti. Maďarský film ne: jak starší, tak střední generace vršila lež na lež. Ve filmu KÁDÁRŮV POLIBEK jsem chtěl tyto chcípělé roky ukázat. Tato filmová koláž je vystavěna na kontrastu hudby a obrazu. Je to neofreudistická práce o přechnutích a vtipech té doby: Kádárovy přebrepty a fórky jsou nejlepším vyjádřením skrytého teroru. Text esoterického filozofa Bély Hamvase (čte jej Szemző), který zní v pozadí, je metaforickým popisem socialismu. Další důležitou zvukovou vrstvu filmu tvoří rozhlasový přenos *Bána Bánka*,³⁾ který byl z divadelního hlediska neocenitelný, ale je to „národní drama“. Vypráví o vlastenectví, ale je to nehodnověrné, lživé. Avšak tento jev najdeme i jinde – jak se z něčeho stává historická symbolika. I jiné národy mají svá sakrální, rituální díla, která jsou nenáviděnou povinnou četbou.

Rozhlasové přenosy byly pro moji předtelevizní generaci důležitým kulturním fenoménem, pregnantním prvkem jistého kulturně-historického období, který se začal vracet s rozvojem autorádií. Divadelní přenos je sám o sobě velmi zajímavá věc. Posloucháte dialogy a komentátor popisuje, co se na jevišti odehrává – jakoby to bylo představení pro slepce. V maďarském názvu filmu je také takové překroucení: jméno Kádára bylo lživé (původně to byl Csermanek) – je to realita nepravdy. Film je složitě – filozoficky – vrstvený. Jeho osu tvoří stavba domu; jeden amatér celé roky stavbu natáčel. Dokumentuje, že socialismus byl říší ztraceného času a plýtvání.

Má ale ještě jednu významovou rovinu: pikantérii, erotiku socialismu.

Politika zakazovala tělo i duši. Ty byly tabu. Reálný socialismus byl ten nejšosáčtější režim. Lenin je na pohled typický maloměstský úředník, podobný Eichmannovi, a přitom je to ten nejkrvavější diktátor. Úředníci nacionálního nebo komunistického typu jsou stejní. Amatérské erotické fotografie ve filmu vypráví o zapírání tělesnosti. Té, kterou zapírají všechny prudérní systémy (viktoriánský, komunistický). Sex je povolen jen za účelem plození dětí. V tom jsou zajedno katolické i protestantské církve, nacisti i komunisti. (Což neznamená, že jsou také totožní.)

Kádárův režim využíval tradiční náboženskou morálku pro vlastní zákazy a tabuizování.

Etika církve je jiná. Já považuji politiku za perverznější. Lživá politika je perverznější než perversní sex. Když nějaký politik hodnotí svůj volební úspěch slovy, že „vyhráli Maďaři“, dopouští se tím mnohem větší perverze, než je incest. Deklaruje tím, že ten, co nevolil jeho, není Maďar.

Deklaruje tím také to, že pokračuje v intolerantní Rákosiho a Kádárově tradici: kdo není s námi, je proti nám.

3) Historické drama na téma odporu proti cizí nadvládě z pera básníka Attily Józsefa, na jehož motivy Ferenc Erkel složil operu (pozn. překl.).



Vír

Foto archiv

Film staví perversi politiky do protikladu s tělem. Odkazuje na tradici, kterou v psychoanalýze poprvé zmiňuje Wilhelm Reich. A kterou potom vynesl na povrch kulturní výbuch šedesátého osmého roku; svobodu těla proti prudérnímu světu. To změnilo celé univerzum, přineslo civilizační změnu. Odsuzuje ji islám, nacismus, stejně jako ortodoxní křesťanství, bolševismus nebo národně-socialistická Francie. Potlačení těla, erotiky a sebevyjádření spolu souvisí. Proto je to těžký film – není zábavný; je filozofií popření reálného socialismu.

Na jedné české fotografické výstavě v Budapešti byly vystavovány přesně takové amatérské akty pracujících žen z 50. – 60. let: traktoristky atd. Dalo se tak usuzovat podle jejich odhozených oděvů. Na tvářích měly svůdný nebo rozpačitý úsměv, přesto to udělaly, svlékly se.

To je důležité, co říkáš. V tom filmu jsou těla ošklivá. Erotika se tu objevuje sama o sobě, nesnoubí se s krásou. Kterékoliv tělo může být sexuálním objektem, i ošklivé. Kult hvězd oslavuje jen dobře vypadající těla. Krása je vystupňovaná realita zdraví, intelektuálně pak je proprietou bohatství, božství, superiority. V tom filmu jsou samá obyčejná ženská těla. Tajný soukromý život, sex je tou intimní sférou, na kterou politika nedosáhne. I v maoistické Číně se šoustá.

Znamenají soukromé filmy alternativu ke zmíněným historicko-metaforickým?

Nikdy jsem si nemyslel, že jsem mainstreamový filmař. Kategorizace maďarského filmu je spjata s romantikou snobského 19. století a s mocí. V hierarchii komerčních filmů stojí na vrcholu zábavné filmy. Kvůli svému perverznímu vztahu k moci je maďarská kinematografie od roku 1948 dvorním uměním. Až na několik výjimek je to komunisticko-královské umění. Když jsem začal dělat filmy, věděl jsem, že nebudou patřit k hlavnímu proudu. Tam režisér film naplánuje, napíše si scénář, natočí a sestříhá ho. Já jsem od počátku pracoval s videem, dělal jsem enigmatické filmy, ve kterých je několik titulků a minimalistická hudba. Ty filmy nešly proti mainstreamu nebo místo něj, existovaly paralelně. Nazývám je paralelními, nikoliv alternativními, protože ve skutečnosti jsme s nimi byli jen sami mezi sebou. Kina ani televize avantgardní filmy nehrály, znalo je jen odborné publikum. Paralelní kultuře vděčím za to, že tyto filmy vznikly. Jejich osobitost a specifické univerzum čerpá z maďarské avantgardy, odmítá kompromis. Tato kultura byla ve styku s hudbou, výtvarným uměním, byla souběžná s tím, co se odehrávalo v západoevropské avantgardě. Hlavní proud mě nezajímal, myslel jsem jen na to, že to, co dělám, má své místo. I když jsem nedoufal, že si mé věci najdou publikum. V jistých obdobích by se snad mohly dostat k dobrému filmovému publiku, kdyby byla možnost přepsat je na celuloid. K tomu, abych si našel své publikum, se muselo stát, že první tři moje filmy – RODINA BARTOSOVA, DUSI A JENŮ a BUĎ, ANEBO – byly uvedeny na jednom videofestivalu v Holandsku. RODINA BARTOSOVA vyhrála hlavní cenu (1990), na základě čehož vznikly mé holandské kontakty. Dostal jsem možnost zde točit, resp. točit v holandské koprodukcí (DUNAJSKÝ EXODUS, MAELSTROM). Otevíral se mi svět, poznal jsem mnoho jiných evropských soukromých filmů.

Současně přišla na Západě východní Evropa do módy. To trvalo do poloviny devadesátých let, pak jsme znovu klesli na úroveň nudných malých zemí. Tehdy pro ně bylo zajímavé, že u nás neviděli Mc Donald's, jen zpustlé hlavní město jedné říše, ale odlesk té říše byl nádherný. Z tohoto aspektu čerpal i lesk „Zlaté Prahy“, z toho, co socialismus (husákismus, kádárismus) nedokázal z lidí vymýt. Tak jako v Československu občanská společnost a kulturní autonomie čerpaly z roku '68, v Maďarsku byl referencí rok 1956. Ale u nás na to rezignovalo mnohem víc lidí než v Čechách na rok '68.

V Česku to mělo mnohem hlubší historickou tradici, kterou nedokázal odstranit ani rok '38, ani '48. V roce 1989 spolu na Václavském náměstí protestovaly všechny generace.

V odlišnosti českých a maďarských dějin se možná projeví rozdíly v národním charakteru a také v tom, že kromě vyhlazování židů válka v Československu nebyla tak ničivá. Komunistická strana tam měla v meziválečné občanské demokracii respekt, a byly tu i četné jiné rozdíly. Maďarské dějiny byly naproti tomu násilné, brutální, extrémnější, s odlišným národním charakterem. V padesátém šestém se u nás střílelo do davu, což by jinde znamenalo konec revoluce – v Maďarsku to moskovity smetlo. Což mělo za následek odpovídající silné represe. Toto jsou politická, historická vysvětlení, která objasňují míru ochoty té které kultury ke kompromisu anebo míru její prohnitosti. Paralelní kultury existují jen tam, kde represe nevráždí.



Vír

Foto archiv

Jak se v nalezených filmech objevují násilné dějiny?

Cyklus SOUKROMÉ MAĎARSKO je také cyklem experimentů s filmovou řečí. Každý z filmů byl jinou výzvou, abych neopakoval ten předchozí. Od prvního z nich je zde přítomen historický prostor, ve kterém byl na okamžik zastaven čas. Vidíme, jak nějací lidé tančí na jevišti jakési tanečky a za nimi zuří válka. Křížují se tu cesty osobních, soukromých dějin s cestami dějin veřejných, politických, válečných. Dokud jde jen o banální osobní příhodu, je to pouhý otisk efemérní, všední existence. Ale když se na břehu Dunaje objeví německý tank, pohled soukromé kamery se rozšiřuje o veřejné dějiny, obraz se dostává do jiného kontextu. U diváka, poučeného o válce, to dokáže evokovat takové reference, pod jejichž vlivem se banální příběh rekontextualizuje. Anebo pouhým uvedením data (1943) získává cokoli, co je na obrázku, jiný význam. Není třeba vysvětlovat, co se dělo ve třiačtyřicátém (bitva u Kurska, vylodění v Itálii), divák si to kontextualizuje sám. Film nemusí používat popisnou dramaturgii, zobrazovat. Mobilizuje historické vědění prostřednictvím asociativních skoků technikou koláže. Tak vzniká konflikt mezi rovinou soukromých a veřejných dějin. Ve filmu ZATÍMCO NĚKDE jsou mladí milenci, kteří porušili rasové zákony, postaveni na pranýř a ostříhají jim vlasy (nedovolené míšení ras

*Maelstrom*

Foto archiv

v Opoli v okupovaném Polsku roku 1940). Jeden nacistický amatérský filmař to natočil jako didaktický materiál. Tato scéna se ve filmu opakuje devětkrát. Jako rondo obepíná banální nebo krvavé filmové příběhy dalších evropských rodin za války. Tyto paralelní, soukromé filmové příběhy se v koláži propojují, vysvětlují a uvádějí do vzájemných souvislostí. Myslím, že tento paradox je i ve filmu *DUSI A JENŐ*; ti dva prožívají svůj banální blahobyt a mezitím válka zničí jejich dům, což oni nepředpokládali, ale my jejich budoucnost předvídáme, protože známe minulost a historii. Funguje to jako paradoxní časová brána pro diváka, jako napjaté očekávání jejich budoucích osudů, které jsou pro nás minulostí... Nemusíme ve filmu vidět holocaust, abychom si všimli matrixu soukromých a veřejných dějin.

Viděné nepoukazuje na sebe sama, odkazuje na něco jiného.

Přesně tak. Žena venčící psa je sama o sobě jen tím, čím je, není víc, než jen osobou, kterou poznáváme v příběhu jedné rodiny. Ale v mé reinterpretaci *Dusi* není jen členkou té rodiny, je to také žena, která má citový vztah ke svému psovi, a subjekt trpící na tragickém historickém pozadí. Je pasivní, a přece jejím prostřednictvím dokážeme



Kádárův polibek
Foto archiv

prožívat dějiny. Rodinné amatérské filmy tautologicky označují sebe sama: „tenkrát jsme tam byli“. V mé rekontextualizaci znamenají již něco jiného. Už není zajímavé, co autor snímku říká, a když ano, tak se to objevuje jen fragmentárně. Protože když někdo okomentuje svůj vlastní film, je to jeho interpretace, která má vždy omezený význam. Pro něj je ta žena vždy konkrétní ženou Magdalénou (Dusi) a nemůže být metafyzicky prostě ženou. To je důležité také z hermeneutického hlediska. Sekvence se stává nositelem významu. Jeden důležitý moment osvětluje vše: tu ženu bychom viděli jinak, kdybych tam dal titulek, že je příbuzná Göbbelse nebo Churchilla. Význam stejného obrázku se změní, když pod něj napíšu jiný letopočet nebo jiné místo.

Jsou zapotřebí jisté znalosti, abychom něco označili jako dokument. Na základě určitých znalostí poznám, že je na obrázku to nebo ono. Soukromé znalosti činí z filmových obrazů dokumenty vždy jen pro konkrétní rodinu a dokumentem se stávají pouze v určitém interpretačním systému. Když namísto interpretačního systému nastoupí jiný, stane se film dokumentem něčeho jiného?

Nemůžu pod obrázek napsat cokoli, to je citlivá plocha. Žena je tady skutečná, skutečné je i to, jak sedí na lavičce, a skutečná je i její smrt. Náhodně zaznamenaná sekvence

skutečného okamžiku ve skutečném čase. Narozdíl od hraného filmu, kde divák vždy ví, že je to jen „jako“. Proto by filmy o holocaustu měly ve filozoficko-morálním smyslu propadnout. To říká i Claude Lanzmann, režisér dokumentárního filmu ŠOA. I on tvrdí, že holocaust se nedá zahrát. Průmyslové vraždění lidí a jeho důsledky pro civilizaci nelze zobrazit. Peklo se nedá zahrát, jen znázornit. Pokud by naší referencí nebyl holocaust, ale prázdný prostor, dívali bychom se na tu ženu jinak, nezávisle na tom, zda je Churchillova nebo Stalinova příbuzná. Dát stejnému obrazu jiný název, to je konceptuální umění, postmoderní technika koláže, když se díváme na starý obraz. Jinak jsem se díval na starý obraz Karlova mostu v patnácti, v pětadvaceti a dnes, kdy je mi 54; znamená pro mě něco jiného, já jsem se změnil a ten objekt také. Je tentýž a zároveň není. To je ta rekontextualizace. Neříkám, že všechno je relativní, říkám jen, že význam se mění. Změna významu neznámá, že se mění věc. Změna významu je zajímavá z hlediska uchopení věci, protože význam, který jí přikládá divák, je nejzajímavější.

Ty reinterpretuješ nejenom soukromé filmy, ale i ty dokumentární. V dokumentárním filmu je mezi obrazem a modelem přímý vztah, který ve fikci není. Divák vidí, že má co dočinění se skutečností. To je jedno z řešení – poskytuje divákovi hotové významy. Druhé je, že divák skutečnost interpretuje různými způsoby, jako je tomu u hraných filmů (fikce).

To je velmi důležité. To je možná důvodem, proč mi kuratorium dokumentárních filmů⁴⁾ už sedm let neudělilo grant. V roce 1997 jsem od předsedy kuratoria dostal dopis, ve kterém mi píše, že jsem přesáhl rámec tohoto žánru. A že i když mají moje práce rádi, nemohou je dál podporovat. To je typické pro maďarskou kinematografii; v kuratoriu sedí režisér velmi zajímavých dokumentů, jeden sociolog a jeden filmový historik – a oni rozhodli, že má práce tam nepatří. To je ten maďarský provincialismus. Kolega nedokáže akceptovat, že jeden obraz může mít více významů. Pro něho dokumentární film znamená, že Imre Nagy byl zavražděn – to se stalo. Nedokáže akceptovat to napětí, že něco může být tak, nebo jinak. V Maďarsku je dnes v dokumentárním filmu přijatou konvencí točit o tom, že východoevropská represe pominula, o tom, jaké jsou důsledky velké společenské transformace, co se s námi děje. Druhá část filmů se znovu vrací k dějinám: Co se s námi stalo v roce 1956? Tvůrci ale přicházejí s hotovými závěry, které umisťují do rámce stávajícího konsensu, který určuje, kam a jak se dnes máme dívat. Je fakt, že moje práce nejsou dokumentárními filmy v tom smyslu, jak to vyžaduje tradice; podle ní nejsou ani hranými filmy, ani experimentálními ve smyslu těch dnešních. V mých filmech schází to *dnes*. Když ukazuji nějaký film, jde vždy o ten okamžik, kdy se na něj divák dívá. Způsob nalezení a prezentace se neváže k momentálním ideologiím, chtěl jsem, aby byly nadčasové. Na Přehlídkách maďarské kinematografie⁵⁾ pak nevědí, kam moje filmy zařadit. Nejsem integrální součástí domácí kinematografie.

4) V rámci Veřejné nadace maďarské kinematografie – grantové komise (pozn. překl.).

5) Pořádají se každoročně v únoru, je to kompletní přehlídka roční filmové tvorby všech žánrů, včetně animovaných, experimentálních i studentských filmů. Přehlídka je soutěžní, porota uděluje ceny v kategoriích nejlepší film, režie, scénář, kamera, debut, herci... (pozn. překl.).

*Dusi a Jenő*

Foto archiv

Na festivalech v Marseille, Berlíně a Budapešti v roce 1997 dostal VÍR nejvyšší ocenění a v roce 1999 DUNAJSKÝ EXODUS cenu za nejlepší dokument. Změnilo to nějak tvoji situaci?

Jen v kruzích filmových kritiků, protože ti se neúčastní rivalizování v oboru. Ale nadále mě považují za „krejčího, který šije z přinesené látky“. Jsem stále na okraji.

V čem se tvoje filmy mění?

Rozdíl je ve dvou rovinách. Na úrovni zkušenosti: než pochopím, jak s materiálem zacházet, experimentuji s přístupem. Například RODINA BARTOSOVA se liší od NOTESU DÁMY. Ona byla baronka a filmovala jinak; její poselství je jiné, její prostředí, její charakter jsou jiné. I já k látce přistupuji jinak, odvážněji se pouštím jiným směrem. Za druhé, ve filozofické rovině, se oblouk mé tvorby rozpíná od velké rodinné ságy po metafyzickou esej (WITTGENSTEINŮV TRACTATUS). RODINA BARTOSOVA je komplexní kulturně-historická burleska a historická tragédie v jednom. DUSI A JENŐ jsou jako minimalistické hudební dílo; suite, ve které je všeho všudy 40 titulků a nic víc. BUĎ, ANEBO je neopsychoanalytická komorní hra, ve které se filmař prostřednictvím kamery dvoří manželce svého slepého přítele. Model se změnil: dva roky poté jsem udělal WITTGENSTEINŮV TRACTATUS, což je filozofická esej. Ergo hranice žánrů se mění. Mezitím jsem poznal zahraniční amatérské filmy a „filmové archeology“. VÁLKU NEZNÁMOU jsem vytvořil také z amatérských

filmů, spolu se dvěma německými, jedním holandským a jedním belgickým režisérem. Její třetí epizoda ZATÍMCO NĚKDE má jednoduchý tvar ronda, ve kterém se věci snaží interpretovat sebe sama, navzájem se konfrontovat v jakýchsi alchymických interakcích: blahobyť a umučení. Během přípravy filmu jsme hledali a sbírali evropské filmy. Tak jsem poznal materiál Řeka Angelose Papanastassioua. Bohatý řecký příslušník odboje, vlastenec, cílevědomě dokumentoval německou okupaci. Tajné záběry pořízené šestnáctimilimetrovou kamerou schovával v plechovkách od konzerv. Z nich vznikl ANGELOS A JEHO FILM.

Ve filmu MAELSTROM jedna holandská židovská rodina (Peereboomovi) filmovala svůj život od roku 1933 až do svého zániku v roce 1943. S tímto rodinným materiálem jsem konfrontoval amatérské záběry holandského nacistického protektora Seysse-Inquarta z roku 1940. Postavil jsem je proti sobě: soukromé životy obětí a vraha; v pozadí běží holandské židovské zákony recitované v holandštině, zřizování ghett, později deportace. MAELSTROM znamená holandsky vír a je zajímavé, že už dříve jsem takto pojmenoval svůj maďarský film, který rovněž zpracovával příběh jedné židovské rodiny. Vytvořil jsem ho rok předtím (1996) i s jeho pokračováním TŘÍDNÍ LOS. Tento film se zabývá týmiž lidmi jako VÍR, příslušníky rodiny Petőových, kteří přežili a nyní, jakožto pronásledovaní představitelé buržoazní třídy, zamlčují, že prošli Osvětímí.

Turbulentní struktura VÍRU se zásadně liší od dvojité složené struktury DUNAJSKÉHO EXODU, v němž kamera lodního kapitána Andrásovitse sleduje, jak se židovští uprchlíci plaví po řece jedním směrem (v roce 1939) a později besarabští Němci směrem opačným (1940), což umožňuje ukázat utrpení německého a židovského národa dohromady. Filmy se tedy mění z hlediska dynamiky a experimentování s hranicemi žánru. Někdy se vracím k dřívějším způsobům konstrukce filmů, jindy nikoli. Po nějaké době jsem v jistém smyslu opustil počáteční minimalistický conceptualismus, charakteristický pro film DUSI A JENŮ, a do filmů jsem začal vkládat poměrně hodně narativních a historických prvků. Ale je to proměnlivé: je to otázka nálady a doby. Než jsem se dostal k tomu, že jsem DUSI A JENŮ sestříhal během tří týdnů, vytrpěl jsem si své. Zato RODINU BARTOSOVU jsem stříhal tři měsíce, VÍR půl roku a svůj nejnovější film ze španělské občanské války už stříhám rok. Práci na DENÍKU PANA N. jsem musel přerušit, protože jsem se v té látce ztratil.

SOUKROMÉ MAĎARSKO vnímám jako jeden velký cyklus. Tak jako v jednotlivých filmech, i v jednotlivých cyklech jsou rezonující, vracející se prvky, formy, řešení, které v novém kontextu znamenají něco jiného, než co znamenaly dříve, a přesto zpětně působí na to dřívější. V každém jednotlivém díle je holisticky obsažen problém celku, nejsou v nich jen jednotlivé dějinné etapy. Má zkušenost se také mění – jak následují různé věci za sebou, objevují se nová řešení, každé dílo si také vynucuje své vlastní řešení. Výsledkem je podivný, osobitý kontext – jak se dřívější filmové motivy vracejí. Wittgenstein se objeví v BIBÓOVĚ BREVIÁŘI, jehož pokračováním je BISKUPOVA ZAHRADA – rodinný příběh, který odkazuje zpět nejenom na BIBÓA, ale i na VÍR. Skrze soukromý život křesťana, protestantského kněze Ravasze, poznáváme jeho morální hodnoty.

Ve VÍRU jde o záměrný, velmi silný moment, který vznikl z toho, že jsem četl knihu Randolpha Brabhama o maďarském holocaustu; po každé kapitole se mi udělalo špatně a celé týdny jsem nedokázal na filmu pracovat. Tehdy jsem pochopil, že se to připravovalo už

*Dusi a Jenő*

Foto archiv

léta. Vládnoucí vrstva antisemitské společnosti postupně zaváděla protižidovské zákony. Tím navykala křesťanskou populaci na to, že žid je *untermensch*. Co znamenaly ty zákony pro židovský národ, který je „národem zákona“? Zákon nikdy nevstupoval do života jednotlivců přímo, jenom když ho omezoval nebo když byl porušen. Tuto tradici převzali apoštolové, křesťanská etika je dědičkou židovské etiky. To umožnilo mimořádný rozvoj evropské civilizace. Protižidovské zákony 20. století brutálně omezovaly existenci židů, ale psychologie přežití jim přikazovala nestarat se o to: „Dnes je to o trochu horší, sebrali mi fabriku, bicykl, ale konec konců jsme stále naživu, nějak bude.“ Když jsem začal film stříhat, zněly mi tyto zákony v uších jako zpěv. Proto jsem požádal Szemzőa, aby složil hudbu, na kterou by se daly zpívat jako recitativ. Skladatel, který sedm let zpíval gregoriánské chorály v souboru Schola Hungarica, odmítl. Takovouto skladbou by spojil katolicismus s legitimizací vyvražďování židů. Ale protože recitativ je známý i v minimalistické hudbě, nemuseli jsme použít gregoriánský chorál. Szemző nakonec složil repetitivní hudbu, která byla něco mezi křesťanským chorálem a židovským halekáním, obě konfese v ní slyší vlastní rituální nárek. Proto je tak mučivé, že zákony byly dílem ďábla, ale zpívají je andělské hlasy. Ve filmu nevyřknu, že ďábelské dílo je dílem maďarské společnosti, ale je to slyšet i vidět. Absentuje zde morální odsudek, je tu jen do té míry, jak to má být v repetitivní opeře.

BIBÓŮV BREVIÁŘ jsem chtěl použít k tomu, aby značná část populace, která nikdy neslyšela ani jeho jméno, pochopila jeho myšlenky v této přemýšlivé, názorné podobě, a nikoliv

ve scholastickém nebo vědeckém podání. O Bibóovi je třeba vědět, že to byl největší maďarský politický myslitel, který v letech 1940 – 1949 vytvořil mimořádné dílo a aktivní byl také za revoluce v roce 1956. Reprezentoval vzácný humanistický liberalismus. V roce 1948 napsal vynikající práci: *Židovská otázka v Maďarsku po roce 1944*. V něm nesmírně odvážně a jasnozřivě analyzuje antisemitismus maďarské společnosti a otázky holocaustu – to dílo je naprosto ojedinělé. Četl jsem ho v roce 1974, dal mi ho János Kennedy, který ho objevil pro maďarský politický underground, a poté se šířilo v samizdatu. Bibóova filozofie, jeho myšlení změnilo můj pohled na svět. Bibó byl pro mě osvícením, přiměl mě opustit marxistické názory. Když jsem získal amatérské záběry biskupa László Ravasze, poprvé mě napadlo dát do jednoho filmu tchána, konzervativního církevního hodnostáře, a jeho zetě, mladého humanistu Bibóa, formulujícího naléhavé historické otázky. Uvědomil jsem si však, že film sestavený na základě principu teze-antiteze, efekt-protieffekt by byl laciným politickým řešením. Proto jsem vytvořil dva filmy: filmovou esej s použitím Bibóových filozoficko-historických textů a jiný film z materiálů biskupa Ravasze. Tyto dva filmy tvoří pár. V obou se objevuje – i když ne dominantně – jejich vztah k období antisemitismu. Což je důležité z toho důvodu, že reprezentant křesťanského Maďarska není nacista, je to nanejvýš antijudaista. Mezi antijudaismem před Osvětimí a po ní existuje historický a filozofický předěl. O tuto otázku jde v životě biskupa, který vedl maďarskou protestantskou církev v osudovém období. Jeho role je dosti rozporuplná, ale film nad ním nevynáší rozsudek, i tady nechává na divákovi, aby Ravasze soudil sám. Já považuji diváka za dospělého, za partnera. Dílo vznikne v jeho hlavě. Ať se podíváš na kterýkoliv můj film, nenajdeš v něm odsudek. Není v nich didaktismus, cílevědomý návod, jak se mají chápat. Nejsou v nich vysvětlení a závěry, jako v dokumentárních filmech, které by dílo činily uzavřeným. Každý přímočarý závěr nebo jednoznačný význam váže film k době jeho vzniku. V mých filmech můžeme mluvit o otevřené, senzitivní významové rovině. Snažil jsem se k nim přistupovat podobně jako k tvorbě fresky. Fresky, která v okamžiku vzniku nemá stanovené přesné konvence.

Na tyto otevřené filmy se můžeme dívat nejen v rámci jedné historické epochy, ale i v různých epochách. Každá éra přepisuje dějiny. Jak se dějiny uplatňují, objevují u tebe?

Každá doba vyžaduje vlastní narativní historiografii. Postmoderní dějepisectví (Derrida, Finkelkraut, Foucault) formuluje myšlenku, že to, co se dříve stalo, se při reinterpretaci dostává do jiného světla. Já také nejsem nadčasový. Také mám vazby na to, v čem žiji. Jen doufám, že má díla jsou dostatečně otevřená a trvalá. K tomuto optimismu mě vede skutečnost, že tajemství věcí, které mám rád, tkví v jejich otevřenosti. Já jednou následuji Bulgakova, jindy jsem Švejk, pak jsem pán K. Zároveň je ale otázkou, co je to za narativitu, která charakterizuje moje filmy z hlediska mého přístupu k příběhu. Žánr, který pštuji, bych nenazval dějepisectvím, protože to není psaní. Ale může znamenat jakousi novou historickou naraci, novou interpretaci soukromých dějin. Je v ní od tradice německého filmu až po postmoderní rekontextualizaci vše, co usiluje o odhalení tajemství. V každém díle jde o pokus najít odpověď na nějakou otázku. Nepochybně je to jiný způsob historiografie, v této chvíli možná nového druhu, ale možná, že než toto interview vyjde, bude už zastaralý. Při přípravě každého filmu jsem natočil spousty rozhovorů, věnoval mnoho ča-

*Maelstrom*

Foto archiv

su bádání, a to, co se ve filmech objevuje, je jen desetina, špička ledovce. Mohl bych využít mnohem víc materiálu, kdybych napsal knihu o okupaci Řecka nebo Holandska, o příběhu rodiny Bartosových nebo o Bibóvi. Limitem tohoto žánru je čas. Dalším limitem pak je druh interpretace. Historiografie klade do popředí reprezentativní momenty. Mikrohistoriografie vypráví o – historických – zkušenostech z pohledu soukromých dějin. Její zvláštnost je daná tím, že můžu říct: to bylo *tenkrát* a my jsme *ted' a tady*. Historická perspektiva přidává filmu neviditelné napětí: my jsme vždy tady a oni jsou tam – ale my jsme také tam a oni jsou tady. Příkladem toho je mrtvolka (zastavený obraz), použitá ve chvíli, kdy se někdo podívá do kamery. Ten pohled patří člověku za kamerou, na kterého se dívá. Ale v tu chvíli oba nevědí, že později se na ten film budou dívat i jiní. Tedy, že tento pohled bude později k vidění. Je to pohled uschovaný pro pozdější dobu: konzervovaný pohled. Pohled ven z přítomnosti, pohled dovnitř do budoucnosti, má mikrohistorickou perspektivu. V této interpretaci umožňuje divákovi poznat tuto mikrohistorickou zónu, ve které věci probíhají na základě dynamiky soukromých dějin.

Jaká je role zpomalení pohybu ve tvých filmech?

Používám limitovaný, minimalizovaný soubor prostředků. Experimentoval jsem s novou digitální technologií (TRÍDNÍ LOS), ale pak jsem toho nechal. Zpomalení hraje roli nejenom

v temporalitě vnímání času, ale i v pociťování pomíjivosti času. Kdy se událost stala, *tenkrát*, nebo *ted*? Zpomalení znamená pro percepci to, že zviditelňuje věci neviditelné; mimiku obličejů, gesta, série jevů. Za druhé vytrhává věci z časové roviny a umisťuje je do přítomnosti; umožňují tím divákovi věci nejenom vidět, ale zarámují je, jako obrazy na výstavě. Spolu s hudební interpretací vytvářím bohatší percepci.

Provádíš tím segmentární analýzu.

Tím, že zpomaluji, vyzdvihuji detaily, fraktály, odhalení; mikročásti a skryté emoce se stávají vnímatelnými a zřejmějšími, což celou věc obohacuje.

Když zafixuješ, vyzdvihneš nějaký okamžik, neukazuješ historický proces. Chceš ukázat pozorovaný element ve statické jednotě nějakého stavu, v jeho vnitřní dynamice?

Jde tady o to, že žijeme v paralelních časech. Váha nějaké události nezávisí na její skutečné temporalitě, ale na zážitku. Na jeho emoci, obsahu. Proto jsou události, které si velmi dobře pamatujeme, a miliony dalších zapomínáme. Podstata tohoto způsobu vyzdvižení, psychologického momentu percepcie je, aby sis všiml detailů. Temporalita, okamžitý stav je tou časovou rovinou, ve které se čas zpomaluje, jako meditativní struktura. Kde se Celek jakoby holisticky zjevuje v detailech.

Jakou roli hrají titulky, texty?

Texty jsou složitější otázka, signalizují období psané kultury. Jsou nositelem informace a zároveň jsou i grafickým prvkem. Přidávají něco, co napomáhá kontextualizaci (leto-počet, místo, poznámky pod čarou). Opakování určitou věc vyzdvihuje: rým a repetice dodává a získává důraz jakousi opožděnou metodou, stejně jako funguje myšlení. Žánr filmu, pohyblivých obrázků (kinematografie), umožňuje vznik podivné kombinace myšlení, snu, zkušenosti a vyprávění příběhu. Něčeho, co je nepopsatelné a co dokáže zprostředkovat jen obrazy. (Ačkoliv existují géniové, kteří jsou schopni popsat a zviditelnit situace slovy: Cervantes, Péter Nádas.) Titulek je nástrojem ovlivňujícím percepci. Tónování, zpomalování, hudební propojení, narace a titulky pronikají percepčními kanály současně a působí současně v tomto zpomaleném, podivném světě. Podivné záblesky percepcie umocňují periferní vidění, náhodnost: z nich pak vzniká náhlý logický zpětný pohled na dřívější události. Aniž by to byla obvyklá narace hraného filmu. Titulek má interpretační funkci a je komunikačním kanálem. V čase, kdy se text opakuje, nejenom odkazuje zpět, ale je umístěn na jiném obraze, a stává se tak dodatečným potvrzením předchozího. Tak jako to dělá sbor v opeře, když opakuje slova hlavního hrdiny.

Tvoří takové nebo podobné filmy i jiní?

Ano. Ale s větším didaktismem, vysvětlováním, sentimentalismem. Jsou tautologičtější. André Huet natočil 30 – 40 takových *found footage* filmů v rámci série *Inédits* pro belgickou frankofonní televizi RTBF, dvojice Michael Kuball – Alfred Behrens točila pro



Zatímco někde... 1940 – 43

Foto archiv

televizní stanici Nord Deutsche Rundfunk. Oni používají klasické dokumentaristické postupy, přidávají naraci, hudbu. Uvádějí údaje, informace a komentáře autorů nebo účinkujících. Nejdou cestou magického, mystického, méně interpretujícího, která zajímá mě. Druhým extrémem jsou italští manželé Giannikianovi, kteří neposkytují historickou interpretaci, pouze ukazují nalezené filmy. Krásu filmům, obrazům dodává historická perspektiva. Já jsem někde uprostřed: snažím se najít své místo někde mezi předváděním a historickou tautologií. Jednou krajností je avantgardní koláž: poskládat všechno, co je k dispozici – vznikne koláž určité nálady. Druhý extrém: kde je vždy všechno vysvětleno. Mé filmy patří spíš k pólu předvádění, ale psychologicko-historické prvky jsou vždy jejich určující významovou rovinou.

Nechtěl bys dotáčet k původním materiálům pseudoarchivní záběry?

Mám to v plánu, ale zatím jsem to nedělal. Technické a konceptuální možnosti to vylučovaly. Mojí technice je příbuzné to, co ve svých postmoderních románech dělá Péter Esterházy. On do svých textů vplétá příběhy převzaté od jiných autorů. To je také rekontextualizace, ale nenápadná. Já deklaruji, že snímky byly pořízeny amatérem.

Chápou tyto složité filmy dnešní mladí?

To lze těžko zjistit. Vím, že rekontextualizace je podobná činnosti discjockeyů. Ti také tvoří koláže z různě posbírané hudby, takže tvoří vlastní kompozice. Velká část naší vizuální kultury je retro: v novinách, v reklamní grafice. V době digitalizace se zrychluje recyklace událostí, obrazů, hudby, filmů. Recyklování je průmyslová rekontextualizace. Rekontextualizace – z filozofického aspektu – se může projevat jakkoliv, např. v módě evokující 60. léta. Používám obyčejnou techniku. Mé filmy mají koncepčně kontrolovaný jazykový efekt, ve kterém probíhá rekontextualizace; myslím, že jim mladí můžou rozumět.

Z maďarštiny přeložila Tatiana Dimitrova

Citované filmy:

Aldrin (László Vidovszky, 1976), *Angelos a jeho film* („Angelos film“; Péter Forgács, 1999), *Archaické torzo* (Archaikus torzó; Péter Dobai, 1971), *Beznadějný* (Szegénylegények; Miklós Jancsó, 1965), *Bibóův breviář – Soukromé Maďarsko 13* (Bibó breviárium – Privát Magyarország 13; Péter Forgács, 2001), *Biskupova zahrada – Soukromé Maďarsko 14* (A püspök kertje – Privát Magyarország 14; Péter Forgács, 2002), *Bud, anebo – Soukromé Maďarsko 3* (Vagy-vagy – Privát Magyarország 3; Péter Forgács, 1989), *Čtyři bagately* (Négy bagatell; Gábor Bódy, 1975), *Deník pana N. – Soukromé Maďarsko 4* (N. úr naplója – Privát Magyarország 4; Péter Forgács, 1990), *Dny čekání* (Szerelem; Károly Makk, 1970), *Dunajský exodus* (A dunai exodus; Péter Forgács, 1999), *Dusi a Jenő – Soukromé Maďarsko 2* (Dusi és Jenő – Privát Magyarország 2; Péter Forgács, 1989), *Epizody ze života profesora F. M.* (Epizódok M. F. Tanár úr életéből; Péter Forgács, 1987), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Kádárův polibek – Soukromé Maďarsko 12* (Csermanek csókja – Privát Magyarország 12; Péter Forgács, 1998), *Kentaur* (Tamás Szentjóbi), *Lov na malou lišku* (Vadászat kis rókára; Gábor Bódy, 1973), *Maelstrom* (A Maelstrom; Péter Forgács, 1997), *Malý Valentin* (A kis Valentino; András Jeles, 1979), *Notes dámy – Soukromé Maďarsko 8* (Egy úrinő notesza – Privát Magyarország 8; Péter Forgács, 1994), *Portrét Lipóta Szondiho* (Szondi Lipót portré; Péter Forgács, 1986), *Psychokosmos* (Pszichokozmoszok; Gábor Bódy, 1976), *Rodina Bartosova – Soukromé Maďarsko 1* (A Bartos család – Privát Magyarország 1; Péter Forgács, 1988), *Rozhovory o psychoanalýze* (Beszélgetések a pszichoanalízisről; Péter Forgács, 1988–1993), *Soukromé dějiny* (Privát történelem; Gábor Bódy, 1978), *Studie pohybu* (Mozgástanulmányok; Gábor Bódy, 1980), *Šoa* (Shoah; Claude Lanzmann, 1985), *Třetí* (A harmadik; Gábor Bódy, 1971), *Třídní los – Soukromé Maďarsko 11* („osztálySORSjegy“ – Privát Magyarország 11; Péter Forgács, 1996/1997), *Vír – Soukromé Maďarsko 10* (Az örvény / Free Fall – Privát Magyarország 10; Péter Forgács, 1996), *Wittgensteinův Tractatus* (Wittgenstein Tractatus; Péter Forgács, 1992), *Zatímco někde... 1940 – 43 – Válka neznámá č. 3* (Miközben valahol... 1940 – 43 – Az ismeretlen háború 3; Péter Forgács, 1994).

Poznámka o autorovi rozhovoru:

János Palotai se narodil v Budapešti roku 1939. Vystudoval historii (1965) a filozofii (1973), roku 1980 získal doktorát z estetiky disertací *Maďarská společnost ve filmech Andráse Kovácse*. Je autorem mnoha studií o maďarském dokumentárním filmu, o dokumentaristech a o nových avantgardních filmech. Jeho kritiky a eseje jsou pravidelně publikovány v uměleckém čtvrtletníku „Balkon“ a v dalších periodikách. Právě dokončil monografii o Lívii Gyarmathyové, mistryni kritických a ironických filmů.

Rozhovor

PŘÍBĚHY A EMOCE
RODINNÝCH
FILMŮ

Rozhovor s Janem Šiklem

Jiří Horníček – Petr Szczepanik

Jan Šikl, český dokumentarista, vystudoval v letech 1978 – 1983 dokument na FAMU. Od roku 1991 realizuje své filmy v rámci společnosti PragaFilm. Natáčí především sociální dokumenty a vzdělávací pořady, dlouhodobě se věnuje také sběru a archivaci rodinných filmů, z nichž postupně sestavuje stříhový cyklus SOUKROMÉ STOLETÍ.

Výběrová filmografie: KUFRY DO NEZNÁMA (dokument v ČT, 1994), NA CESTĚ (dokument pro ČT, 1996), ČESKOSLOVENSKO 1957 (dokument – koprodukce ČR-F, pro ČT, 1997), 10 STOLETÍ ARCHITECTURY (scénář a režie jednotlivých dílů, dokument pro ČT, 1997 – 2000), JAN – ZPOVĚĎ DÍTĚTE (dokument v ČT, 1999), JINÁ MOŽNOST (dokument v ČT, 2000), STÁLE NA CESTĚ (dokument pro ČT, 1998), NA CESTĚ 1 – 3 (60 min. dokumenty pro ČT, 2002), AMARE ROMA (2 cykly vzdělávacích pořadů pro Romy, koprodukce ČT, 2001, 2002), VŠICHNI JSME FEJÁCI (dokument pro ČT, 2002). Z cyklu SOUKROMÉ STOLETÍ jsou dosud dokončeny tři díly: KRÁL VELICHOVEK, TATÍČEK A LILI „MARLÉN“, RUSKÉ OBLÁČKY KOUŘE. Dokončuje se díl čtvrtý. Projekt bude po dokončení vysílán v ČT.

* * *

J. H.: Kdy jste se začal zabývat rodinnými filmy a co bylo základním impulsem k tomu, že jste je začal sbírat?

Začalo to ještě před revolucí. Již tehdy jsem se znal s Péterem Forgácsem a jeho přítelem Gáborem Ferenczim, kteří spolu v Maďarsku udělali první film na téma soukromé historie s využitím archivu rodinných filmů. Péter Forgács pak pracoval na projektu VÁLKA NEZNÁMÁ, při němž se sbíraly materiály z několika evropských zemí o tom, jak lidé prožívali druhou světovou válku. Péter se na mě tenkrát obrátil, abych mu našel nějaké materiály v Československu. Když jsme si o tom povídali, tak mi říkal, že v Čechách je určitě těchto filmů spousta, více než v Maďarsku, kde je hledal velmi obtížně, protože tady byla za první republiky silná střední třída. Vyhecoval mě tak k tomu, abych rodinné filmy začal sbírat sám. Já, aniž bych tomu skutečně věřil, spíše z jakési kolegiality, jsem tedy začal tyto materiály velmi lažně dávat dohromady. Důvod, proč jsem projektu nevěřil, spočíval v tom, že dokument chápu jako převážně sociální záležitost, aktuální,

která reaguje na věci dneška, a proto mi připadalo, že rodinné filmy jsou stranou mého hlavního zájmu.

V novinách vyšlo pár výzev a lidé mi začali postupně nabízet první filmy. Jak mi přicházely do rukou, tak jsem se na ně občas, ne vždycky, kouknul. Vedle toho jsem dělal své dokumenty a sběr rodinného materiálu mi běžel simultánně někde v páté řadě. Nicméně některé z rodinných filmů mě nadchly. Najednou se ve mně začal probouzet jakýsi pocit lovce, protože jsem si postupně uvědomoval, že tady jsou skryté úžasné věci. Ve skutečnosti jsem ale s těmi materiály asi deset let nic nedělal, sběr běžel jakýmsi prapodivným samospádem někdy od roku 1987 nebo 1988 až do poloviny 90. let.

Péter v polovině 90. let už dělal svůj asi desátý film využívající rodinné materiály a já pořád nic, jen jsem mu psal, jak to sbírám a že se do toho jednou vrhnu. Nicméně v České televizi jsem prozradil, že rodinné filmy sbírám, a televize nakonec kupodivu sama projekt iniciovala. Začal jsem se probírat nasbíraným materiálem, který už tehdy čítal několik stovek hodin, ale já jsem jej do té doby z velké části ani neviděl.

Teprve pak jsem si skutečně uvědomoval, co mám vlastně v rukou, co s tím můžu dělat a co se přede mnou otevírá. Pochopil jsem, jak je ten materiál cenný v době, kdy je v dokumentaristice tak těžké najít silné téma, které by u diváků v širší míře rezonovalo, že jde o cosi, co má skutečně velký přesah, a to v mnoha rovinách.

V podstatě až když jsme začali stříhat, jsem si byl těchto věcí plně vědom. Než jsme dospěli ke stříhu prvních tří dílů cyklu SOUKROMÉ STOLETÍ, vůbec jsem nevěděl, jak to vlastně budeme dělat. Dali jsme si hrubý materiál na stříhací stůl a jediné, co jsme věděli, bylo, že nesmíme pracovat stejně jako Forgács, protože pak by vznikl plagiát. Snažili jsme se jej uchopit nějak po svém.

J. H.: Jak jste nakonec přispěl do Forgáčsova filmu?

Našel jsem mu pár věcí, které se týkaly války. Byly to vůbec ty první, které jsem získal, ale bez nějakého hlubšího výběru.

J. H.: Vy tedy organizujete archiv rodinného filmu. Kdy jste se jej rozhodl nějakým způsobem institucionalizovat?

V jakémsi záchvatu poctivosti jsem si řekl, že by bylo fajn, aby sbíraný materiál měl určité kontury, a kromě toho mi své know-how předal Péter. Sběr s sebou přinášel spoustu výdajů, tak jsem založil nejdříve nadaci, pak občanské sdružení „Archiv soukromé filmové historie“, které za dobu své existence zažádalo asi o čtyři granty na Ministerstvu kultury a dostalo dva. Z nich se určitou dobu financoval provoz archivu: nakupovaly se videopásky, na které se filmy nahrávaly, a hradily se výdaje na přepisy. Za čas peníze došly, ale archiv je stále oficiálním správcem všech materiálů.

P. S.: Jak jste s filmy dále pracoval od chvíle, kdy vám je někdo přinesl, jak jste je třídil a uchovával?

V tom jsem se dopustil jedné dost velké chyby hned na začátku. Díky tomu, že jsem projektu moc nevěřil, jsem sběr prováděl příliš mechanicky. Cokoli, co se ke mně dostalo,



*Ruský emigrant Vladimir Dimitrievič Popov, tvůrce většiny rodinných záznamů,
z nichž vznikl díl Ruské obláčky kouře*

Foto archiv

jsem přepsal na Betacam a původní nosiče jsem majitelům vrátil zpátky. Fatální chyba spočívala v tom, že jsem se s těmi lidmi vůbec nebavil o tom, co na materiálu je, nějak jsem se domníval, že na to ještě bude čas. Až později jsem pochopil, že lidé, kteří k filmům mají co říct, odcházejí, a že bez komentáře, který by identifikoval protagonisty, vysvětlil, co člověk na filmu zažil a desítky dalších souvislostí, materiál ztrácí smysl, zůstává úplně němý, o ničem. Pokud tam náhodou neuvidíte Masaryka nebo známou historickou událost, tak vlastně nevíte, na co se koukáte.

Takže jsem začal zpětně materiály prohlížet, u těch zajímavých jsem si povídal s majiteli o tom, co na filmech je, a k páskám jsem přiřazoval nějakou legendu a popisoval je, i když zdaleka ne u všech je to hotovo. Tehdy jsem musel archiv dotovat ze svého, protože další podporu z ministerstva jsem už nedostal. To bylo poměrně náročné, protože za přepisy a za pásky se platí dost peněz, materiál vyžaduje spoustu manipulace, zapisování, archivace. Nechal jsem si na to udělat počítačový program, ale pořád je to hodně práce. Dnes si spíš pečlivěji vybírám z filmů, které mi lidé nabízejí, a pokud jsou zajímavé, hned si s daným člověkem popovídám. Vznikají tak jakési konzervy pro budoucí filmové použití, u kterých vím, co obsahují, zatímco materiály z první části sběru jsou problematictější.

V současnosti jsem sběr utlumil, nemám důvod shromažďovat další materiál, protože na projekt České televize, který je naplánovaný na 10 až 15 dílů, mám filmů a témat dost, jde spíš o to je zpracovat.

P. S.: Takže archiv samotný neplánujete rozvíjet někam dál?

Rád bych. I dnes, pokud se dozvím, že někdo něco má a že je to zajímavé, tak archiv obohacím. Ale nepracuji na sběru nějak aktivně, snažím se spíš zpracovat, co už mám.

J. H.: Vracíte získané materiály původním majitelům, nebo si je spíš necháváte?

To se různí případ od případu. Jsou lidé, kteří vám dají materiál a řeknou, že je dál nezajímá, že ho našli na půdě po dědečkovi a neví, co s ním. Jiní mají ke svým filmům naopak silný citový vztah a bojí se je pustit z ruky. Proto v některých případech máme archivovaný i výchozí filmový materiál a v některých ne.

J. H.: Preferujete, aby u vás filmový materiál zůstával, nebo raději uchováváte jenom přepisy na Betacam?

V podstatě mi víc vyhovuje video, protože nejsem institucí zařízenou pro archivování filmových pásů. Pokud mi někdo výslovně řekne, abych si filmy nechal, tak je přijmu, protože je to lepší, než aby skončily někde v koši. Pak často archivuji videopásku i film. Většinou si je ale lidé berou zpátky, protože v nich přeci jen cítí rodinnou památku.

P. S.: Můžete říct něco bližšího o genezi projektu SOUKROMÉ STOLETÍ v rámci České televize: kdo za ním stál, kdo vás oslovil a kdo s vámi spolupracoval na přípravě?

Nejdřív jsem sám informoval ČT, že rodinné materiály sbírám. Alena Müllerová to pak nosila v hlavě a ona byla tím, kdo na mě upozornil, ať se mě zeptají. Na samotné realizaci jsem pak od začátku spolupracoval s dramaturgem Janem Gogolou.

J. H.: V ČT v té době probíhala reklama, aby se diváci, kteří vlastní rodinné filmy, na televizi obraceli a přinášeli je. Jak se projekt proměnil vlivem následného zájmu veřejnosti?

Změnil se dost, protože po odvysílání upoutávky se vzedmula vlna v počtu kolem sta dopisů od lidí, kteří nabízeli materiály. Z toho asi s dvaceti jsem vstoupil v kontakt a získal jsem jejich záznamy. Doznívá to vlastně až do dneška. Spolupráce tohoto druhu je totiž na dlouhé lokte, protože ne s každým se komunikuje snadno. Někdo vám materiál předá hned na prvním setkání, s někým jiným se musíte napřed setkat pětkrát, než ho přesvědčíte, že jeho materiál nechcete zneužít. Někteří lidé se bojí, že se záznamy, k nimž mají citový vztah, objeví v nevhodném kontextu. Často se jim v této souvislosti vybaví pořady typu NATOČ TO, a proto si myslí, že z filmů chcete vybírat jen legrační a pro ně kompromitující momenty. Pak je třeba dárce zdlouhavě přesvědčovat.



Ruské obláčky kouře
Foto archiv

P. S.: Jaký rozsah má v současnosti celý váš archiv?

Odhaduji, že máme přibližně 300 hodin materiálu od 150 dárců.

J. H.: Jaké časové rozpětí nasbíraný materiál zahrnuje?

Nejstarší snímky jsou z 20. let, myslím, že z roku 1922. Drtivá většina je ze 30. let. Poválečného materiálu, kdy u nás nastoupila výhradně česká tvorba, je také spousta, ale je na nižší technické úrovni, protože kamery a hlavně materiál byl tehdy méně kvalitní než za první republiky. Původně jsme si vytyčili, že budeme přijímat materiály do začátku videa. Pak jsme si s Gogolou říkali, proč vlastně skončit u videa, ale nástup videa přinesl tak absolutně jiný způsob snímání reality, že to najednou bylo bezbřehé a nezpracovatelné. Zatím se mi nedostal do rukou zajímavý materiál, který by svým příběhem přetekl z doby filmového materiálu do doby videa.

P. S.: Jakými kritérii jste se řídil při rozhodování, jestli materiál přijmout, nebo ne?

Někdy se stane, že vám člověk donese jeden kotouček, který si přepíšete, protože je prostě zajímavý sám o sobě. Je na něm zachyceno třeba první vyplutí české zaoceánské

lodi z 20. let. Pak jako dokumentarista cítím, že takovou věc je určitě potřeba mít, ačkoli vím, že pro nějaký konkrétní projekt o rodinných filmech bude tento materiál nepoužitelný.

Pro potřeby svého projektu jsem si vybíral materiály jednak podle rozsahu, takže v prvních dílech mého cyklu jsou použity sestřihy ze záznamů, které v hrubém stavu dohromady čítají nějakých 20 nebo 30 hodin. To byl ale ojedinělý případ, protože obvyklý rozsah je tři až pět hodin. Dále se rozhoduji podle toho, jestli je materiál zajímavý, což už dnes poznám rychle a vlastně to ani není těžké poznat. Když vidíte, že se v něm střídá hodně prostředí, že je daný člověk mapoval pestrým způsobem, že z něj určitým způsobem číší doba, pak má smysl filmy převzít.

P. S.: Předpokládám, že komplexnost a proměnlivost jsou vlastnostmi, jež jsou vhodné pro vaši práci s narativní konstrukcí, které materiál ve svém cyklu podřizujete. Jaká další estetická a technická kritéria jste při selekci zohledňoval?

Je pravda, že i technické kritérium je třeba brát v potaz. Já jsem zatím pro svůj cyklus zpracovával technicky dobře zvládnuté záznamy. Pokud jde o formáty, točilo se na 8mm a 9,5mm. V případě 9,5mm filmů, které se už trochu blíží 16mm formátu, má záznam šanci být kvalitnější. Ale i u 8mm filmů vycházely dobré záznamy, zvláště pokud byly pořízeny na materiál Agfa a s kvalitnější kamerou. Přesto můžu úhrnem říct, že ze 70 nebo 80 % se jedná o technicky nepoužitelné věci, pokud ovšem nepatří do nějakého velkého celku, kdy vám pak nevadí, že některé fragmenty jsou méně kvalitní. Celý stříhový film by ale z nekvalitního záznamu pořídit nešel.

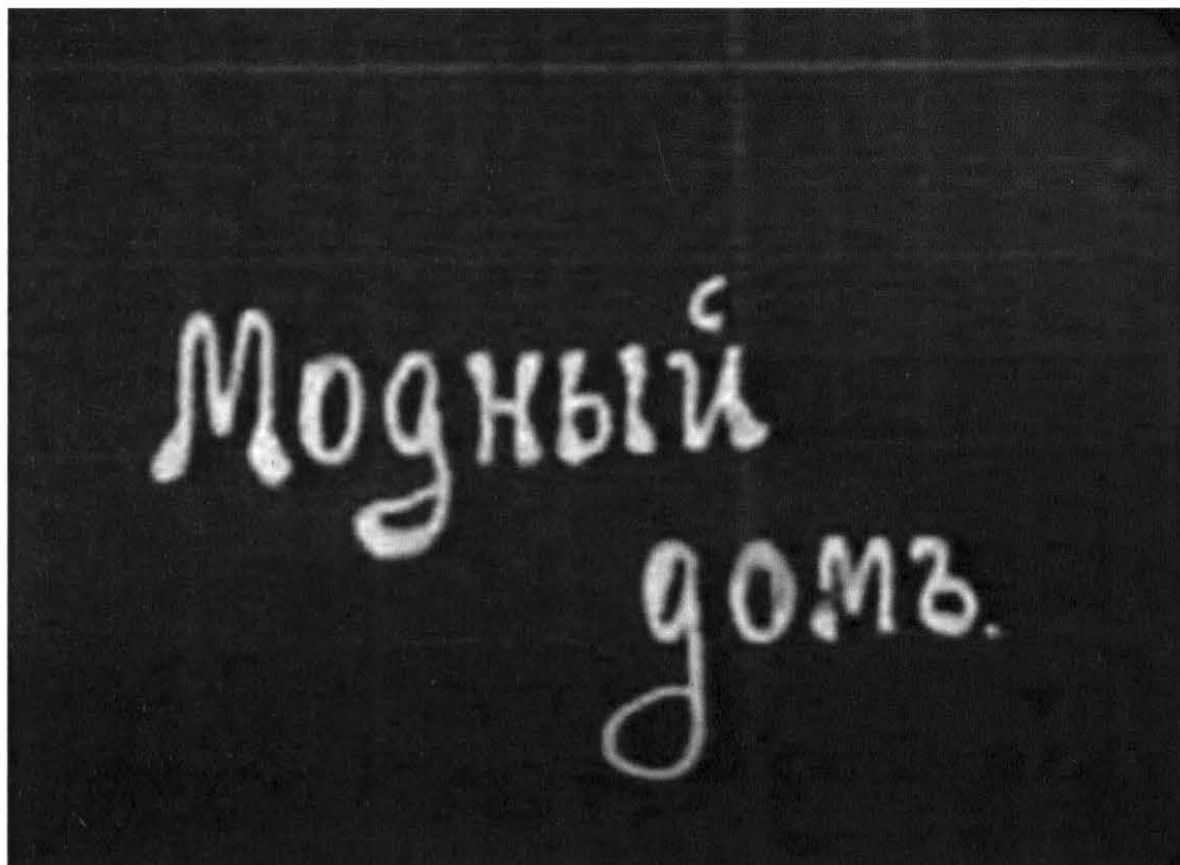
P. S.: Pokoušeli jste se nějakým způsobem vylepšovat technickou kvalitu záznamů?

Hlavně jsem se snažil co nejkvalitněji pořídit prvotní přepis, proto jsem zpočátku kopíroval na Betacam. Víím, že dneska by se to dalo zpracovat na počítačích, ale jsou to náročné procedury, na které nemám kapacitu. Myslím si ale, že ve výsledku to nevadí, protože podstatnější věci jsou řešeny v rovině dramaturgie, čili jak se vybírá a zpracovává téma.

P. S.: Získal jsem dojem, že ve vašem cyklu se s vadami materiálu, s různými škrábanci, změnami expozice, ale také s prázdnými políčky a kolísáním frekvence, pracuje jako s jakýmsi interpunkčním znaménky.

Ano, tyto věci jsme do filmu dokonce dávali i úmyslně, protože vyprávění příběhu si říkalo o taková interpunkční znaménka. Nutno ale říct, že kousky blanky a další podobné věci jsou původní, z originálního materiálu. V této věci jsem se snažil být poctivý: ve filmu nenajdete ani okénko odjinud. Samozřejmě, že když zpracováváte jeden blok materiálu, nabízí se vám možnost rozšířit jej o materiál někoho jiného, ale zatím jsem se toho vyvaroval, protože nechci historii příliš fabulovat.

P. S.: Ve filmu se objevují nápisy, které vypadají jako tabulky popsané křídou nebo tužkou. Jak vznikly?



„Dům módy“, původní popisek k materiálu z Ruských obláček kouře
Foto archiv

Nápisy jsou původní. Tehdy se k rodinným filmům přikládaly popisky, podobně jako se vkládaly mezititulky do němého filmu. Rodinní filmaři si v mnoha případech popisují události, roky a podobně, a mně připadalo, že by to v mém filmu mělo zůstat.

P. S.: V jaké míře jste se setkal s barevnými materiály a kdy se objevily první?

Běžné to nebylo, ale mám je už z první republiky. Většinou byl do souboru zařazený jeden barevný kotouček, který si rodina evidentně schovávala pro nějakou významnou událost. Barvy ale časem blednou, takže materiál je dnes jen obtížně použitelný.

P. S.: Takže se používal jako jakási exkluzivní vsuvka?

Ano, buďto to někdo zkoušel jen pokusně, nebo to byly takové exkluzivní momenty. Mám ale například materiály našich letců v Anglii z druhé světové války. Některé jsou točené i na barevný Kodak – 8mm. A kvalita je stále vynikající.

J. H.: Teď ale asi mluvíte hlavně o 30. letech, protože později byla barva častější.

Zachovala se spousta barevných záběrů z 60. let, třeba z dovolené v Bulharsku nebo v Jugoslávii, ale tyto materiály nejsou ničím výjimečné, takže je spíš odmítám.

J. H.: S jakým časovým rozmezím počítáte pro svůj filmový projekt?

Já bych rád, aby pokryl celé století. Problém je ale v tom, že z doby socialismu chybí materiály, které by obsahovaly nějaký konzistentní příběh. Obávám se, že poslední části příběhů budou končit začátkem 70. let. Bavíme se teď o příbězích, o materiálu, jehož prostřednictvím můžete vyprávět příběh člověka nebo rodiny. Mohl bych ale zvolit i jiný přístup a uvažuji o tom: poskládat historii z jiného pohledu, vyprávět s pomocí různých pasáží z různých materiálů. Pak by se dalo pokrýt větší časové rozpětí. Nicméně pokud jde o osobní lidské příběhy, které by se rozvíjely jako celky v jednotlivých dílech, tak k nim materiál z pozdější doby chybí.

P. S.: Stávalo se vám, případně jak často se to stávalo, že jste dostával materiály, které vybočovaly z toho, co jste si sám intuitivně definoval jako „rodinný film“, třeba záznamy veřejných, politických událostí, jako je osvobození, kdy tvůrce fungoval spíše jako amatérský redaktor než jako rodinný filmař?

Poměrně podrobně a z mnoha úhlů je takto pokryté osvobození, ale je zvláštní, že samotná válka není zachycená téměř vůbec. Mám například záběry příjezdu tanku 23 do Prahy, které jsou unikátní a myslím, že něco srovnatelného není ani ve státním archivu. Rodinný archiv se v tomto případě najednou mění v jakousi obecnou kroniku. Jsou zachyceny také příjezdy a pohřby státníků, proslovy, mnoho filmařů zachytilo např. Sokolské slety.

Kamera rodinného filmaře byla v podstatě spjata se zachycováním pozitivních událostí. Tvůrci si svou paměť vytvářeli tak, že uchovávali krásné a příjemné věci, ale ty zlé vytěšňovali. Obecně řečeno jsou nejčastějším námětem rodinných filmů děti v tisíci podobách, narozeniny, rodinné sešlosti a někdy to přeroste i do dějinných událostí. Osvobození se natáčelo jako něco pozitivního, ale vůbec se nenatáčela okupace. Je zvláštní, když vidíte rodinný archiv, který je velmi bohatý, pokud jde o 30. léta, ale jakmile nastoupí válka, tak jednak poklesne frekvence natáčení, a jednak se ten, kdo natáčí, vyloženě vyhýbá jejímu zachycení. Z války najdete nanejvýš dvojjazyčné nápisy na budovách, ale vojáky nebo vlajky s hákovými kříži uvidíte jen vzácně, nanejvýš někde v druhém plánu jako náhodné pozadí.

J. H.: Setkal jste se s tím, že se rodinný film propojuje s amatérským filmovým hnutím, které tady bylo ve 30. letech velmi rozvinuté? Dostaly se vám do rukou materiály nějakého amatérského filmaře? Významným polem, z něž se rekrutovali amatérští filmaři, byly také prvorepublikové spolky amatérských fotografů. Setkal jste se s jejich filmovou tvorbou?

Z první republiky ne, ale často mi byly nabízeny amatérské filmy z poválečné doby. Začal jsem si amatérské filmy projíždět a zjistil jsem, že se mi pro to, co jsem tušil, že hledám, nehodí. Pochopil jsem, že amatéři se snaží přiblížit profesionálům a zabudovat do filmu nějakou koncepci. Najednou se z toho vytrácí život: sledují jedno téma a ostatní je nezajímá. Když se mi dnes nabízejí filmy „profesionálního amatéra“, jsem si téměř jistý, že nebudou použitelné.



Jedna z dcer V. D. Popova si na balkoně hraje na módní přehlídku
Foto archiv

Stávalo se ale, že jsem získal rodinné filmy profesionálních fotografů. Pokud takový fotograf točil rodinný film, měl jej technicky dobře udělaný, ale jeho koncepcí bylo pouze zachytit rodinu, šťastné a příjemné okamžiky. Pokud tito tvůrci vytvářeli koncipované filmy, bylo jejich koncepcí něco jako: „naš dům“, „naše maminka“, „naše rodina“. Z odstupu tyto filmy přerůstají ve velmi niterný pohled na soukromí. Nebyly to snímky srovnatelné s tvorbou dnešních amatérů, kteří se pokoušejí vytvářet seriózní dokumenty s celkovou koncepcí.

P. S.: Přejděme nyní k otázkám, které se těsněji dotýkají tří dokončených dílů z vašeho dokumentárního cyklu SOUKROMÉ STOLETÍ. Jejich asi nejnapadnějším znakem je, že v nich konstruuje určité příběhy pomocí komentáře a stříhové skladby a také hudby. Uvažoval jste o tom, že byste se v některém z dalších dílů zvolil alternativní přístup a pokusil se divákovi zprostředkovat i roztržitost, nenarativní fragmentárnost původních rodinných materiálů, které v sobě samých ucelené příběhy nenesou?

Výchozí idea, na níž jsme se shodli, byla, že celý cyklus SOUKROMÉ STOLETÍ bude poskládaný z příběhů. Myslím si, že takto vyprávěné příběhy v sobě mají obrovskou sílu a jsou tím nejpritažlivějším, co lze z rodinných materiálů vytěžit a co bude srozumitelné i pro diváky. Pro budoucnost uvažuji ještě o dalším způsobu zpracování, protože mi zbyla

spousta zajímavých materiálů, které nevydají na hodinový rodinný příběh. Chtěl bych z rodinných fragmentů skládat historii, v níž bychom procházeli časem z jiného pohledu než v historii oficiální, z pohledu rodinných událostí. Například: Všichni vědí, jak vypadá druhá světová válka, ale mě se teď dostal do ruky materiál jednoho prodávče z okresního města, který byl u polofašistických bojůvek. Jeho filmy obsahují velmi slabý příběh, skoro žádný, ale je zajímavé vidět, jak se tito lidé organizovali, jak se scházeli, jak žili. Z oficiální historie sice víte, že české organizace jako fašistická Vlajka existovaly, ale najednou před sebou máte malou konzervu, která ukazuje, jak tito lidé žili.

P. S.: Jaký typ pasáží a momentů jste byl nucen vylučovat vlivem uplatnění narativní koncepce? Nebál jste se toho, že díky konstruování příběhů podle víceméně klasických parametrů, kdy příběh má začátek a konec, nějakou zápletku a rozuzlení, nutně musí vypadnout určitý typ pasáží?

První tři soubory materiálů, z nichž jsem zpracoval dosavadní tři díly cyklu, byly příběhově velmi bohaté. Já postupuji tak, že promítám výchozí materiál pamětníkům a oni komentují, co ve filmech vidí. Jejich vyprávění se obvykle nějak váže k věcem, které jsou v obrazech opravdu zachyceny. Někdy se ale stane, že pamětník vypráví o událostech, které zachyceny nejsou, například že jeho rodiče se později rozvedli. Zjistil jsem, že když okamžik, který je pro děj takto důležitý, popíšete jen verbálně, bez toho, aby byl přímo obrazově zachycený, ale použijete pro vyprávění jiné obrazy vytvářející s komentářem kontrapunkt, pak vzniká velmi silný účinek. Pochopil jsem, že není potřeba, aby vyprávění šlo s obrazem nerozlučně ruku v ruce, že je naopak hezké, když se sejdou a pak zase výrazně rozejdou.

Zpočátku jsem se velmi obával toho, že většina událostí lidských příběhů není přímo zachycena, protože lidé natáčejí jenom to pozitivní a krásné. Když ale pak slyšíte vyprávění pamětníka, objeví se v příběhu spousta dramatických zvrátů a negativních věcí. Pochopil jsem, že je-li příběh sám dostatečně emotivně silný, pak jsou lidské asociace takové, že vám jako divákovi nevadí, když se vyprávění neshoduje s obrazem. Překvapilo mě, že zdaleka není potřeba všechno obrazově dokládat.

Hlavním klíčem výběru bylo hledání emocí. Brali jsme takové materiály, které emoci nesly a mohly ji dokládat, rozvíjet. Emoci vyvoláváte řadou věcí. Někdy to může být naprosto banální portrét, u nějž tušíte, že nějakým způsobem koresponduje s příběhem, může to být i popisně natočená scéna... Selektce toho, co vybereme, a co vyřadíme, vzniká z velké části až přímo na stříhacím stole na základě pocitů.

P. S.: Znamená to, že při výběru obrazů jste se neřídil jen narativním klíčem, že jste vybíral především emocionálně nabitě momenty a příběh jste budoval jakoby na vedlejší koleji?

Ano, tak nějak. Obě tyto věci se scházely. Nejdřív jsme udělali obraz. Pak jsem sám napsal text, který jsem chtěl, aby byl silný. Potom jsme začali obraz a vyprávění dávat k sobě.



Miroslav Pokorný, manžel Lili, otec Evy a tvůrce většiny záznamů použitých pro díly Král Velichovek a Tatíček a Lili „Marlén“ (úvodní část Krále Velichovek)

Foto archiv

P. S.: Takže obraz jste vybírali dřív, než vznikl zápis vyprávění?

Celý proces probíhá v několika krocích. Nejdřív ukážete hrubý materiál pamětníkovi a on vám jej okomentuje. Na tomto základě si vyberete důležité postavy, které jsou pro příběh nosné, a ty, k nimž se žádný příběh nevztahuje, dáváte stranou. Z toho, co vám takto vznikne, začnete budovat kostru vyprávění. Na začátku vypadá všechno beznadějně. Díváte se na spoustu hodin filmů a nevíte, kdo je kdo, kdo s kým je v jakém vztahu, kdo ke komu patří. Nejdřív se musíte vyznat ve vztazích a dát stranou, co není zajímavé.

J. H.: Nahráváte si komentáře pamětníků a archivujete zvukové nahrávky?

Zpočátku jsem nevěděl, jak s komentáři pracovat. V první fázi jsem pamětníky natáčel i obrazově, ale pak jsem zjistil, že to s dobovými materiály nelze kombinovat dohromady. Tak jsem začal pořizovat a přepisovat zvukové nahrávky a z výsledných textů dávám dohromady vyprávění.

J. H.: Neuvažujete o tom, že byste někdy použil přímo nahrávku člověka, který filmy komentuje?

Většinou to nejsou pamětníci, kteří zachycené události prožili, je to zprostředkovaná paměť druhé nebo třetí generace. Kromě toho vám příběh vzniká z deseti různých vzpomínání různých lidí, která skládáte dohromady. Každý z těchto lidí vidí vlastní příběh velmi zkresleně, protože to jsou *jeho* rodiče. Netvrdím, že se snažím dosáhnout nějaké obecné pravdy, ale často se stává, že ztrácíte motivy, proč se lidé ve filmu chovají určitým způsobem.

V případě statkáře z Velichovek je to vztah k německví, který jsem považoval za velmi důležitý a snažil jsem se najít nějakou logiku v tom, jak se choval a jak se jeho chování k Čechům a Němcům měnilo za války a po válce. Říkal jsem si, že tyto informace nemůžu vytáhnout pouze od jeho rodiny, protože ta mi neřekne, kdyby tam bylo něco negativního, a proto jsem hledal pamětníky, kteří k němu neměli zaujatý vztah.

J. H.: Snažíte se tedy jednotlivé názory vzájemně konfrontovat a srovnávat?

Snažím se o to. Ve výsledném filmovém komentáři pak usiluji o dosažení roviny, která je nad vyloženě osobními postoji, která je určitým způsobem reflektuje.

J. H.: Mě to trochu překvapuje, protože dva z dílů vašeho cyklu, KRÁL VELICHOVEK a na něj navazující TATÍČEK A LILI „MARLÉN“, obsahují velice subjektivní komentář, který mi místy připadal až černobílý nebo dokonce nefér vůči aktérům filmu, kteří jsou vykreslení zaujatým způsobem, z hlediska vzpomínající dcery.

No, v osobních mezilidských vztazích to tak možná je, ale pokud jde o vztahy obecnější, jak se daný člověk postavil k válce, německví a češství, snažil jsem se motivy zmapovat co nejpresněji. V otázkách typu kdo koho měl, či neměl rád, proč se vzali a rozvedli, se mi zdálo, že subjektivnost tolik nevádí.

J. H.: Mně se zdálo, že vyprávění dcery a vnučky určuje jednak díl TATÍČEK A LILI „MARLÉN“, kde to je explicitně přiznáno, a jednak i díl KRÁL VELICHOVEK.

Díl TATÍČEK A LILI „MARLÉN“ jsme udělali úmyslně subjektivní, jako vzpomínání dcery. Ty dva další, KRÁL VELICHOVEK a RUSKÉ OBLÁČKY KOUŘE, jsme se snažili udělat s dotykem historie a objektivizujícím pohledem. Když jsme se pak koukli na všechny tři dokončené díly, jako vítězný nám vyšel TATÍČEK A LILI „MARLÉN“. Tak jsme si říkali, že to osobní, subjektivní, je na věci možná tím nejpůsobivějším. Řekli jsme si, že pokud to v materiálu je, budeme se to snažit posilovat. O to víc pak film může jít do kontrastu s oficiální historií.

J. H.: Já tento díl chápu jako spojení ve své podstatě objektivních obrazů a subjektivní výpovědi pamětnice. Vy se při zpracovávání materiálu, kdy mu dáváte novou podobu, stáváte „služebníkem“ vypovídající osoby a obrazy formujete v duchu její výpovědi. Tím vlastně manipulujete s divákem. Osoba, která je v kontaktu se zaznamenanou událostí, na to má dejme tomu právo, protože vypráví sama za sebe, kdežto vy k tomu přistupujete jako člověk nestranný, ale zároveň...



Nejmladší dcera statkáře Karla Saissera Edita se svým nastávajícím, plukovníkem německé armády Aldo Saulem, ve Velichovkách (Král Velichovek)

Foto archiv

Víte, samozřejmě, že se – hlavně zezáátku – nabízelo zpracovat materiál čistě faktograficky, dokumentárně, ale měl jsem pocit, že by se ztratilo předsevzetí, s nímž jsme do projektu šli: hledat osobní svědectví, soukromý příběh, který je vždycky hodně subjektivní a hraje v něm roli emoce. Můžeme se jistě mýlit, ale shodli jsme se s kolegy, že právě toto dělá z rodinných filmů něco jiného. Je to otázka pocitu...

P. S.: Já si myslím, že v případě TATÍČKA A LILI „MARLÉN“ je to úplně v pořádku, protože zde je explicitně identifikován mluvčí, je to výpověď v první osobě, byť výsledný filmový komentář nenamluvil sám pamětník, ale je čtený či parafrázovaný v první osobě někým jiným. Naproti tomu v případě KRÁLE VELICHOVEK zní výpověď komentátora ve třetí osobě, která se prezentuje jako neutrální komentář, ale přesto do něj evidentně prosakuje mnoho z toho, co pak vidíme v druhém, navazujícím díle čili v TATÍČKOVÍ A LILI „MARLÉN“, a to včetně konkrétních formulací. Vy například v komentáři říkáte: „Edita byla vychytralá a svěhlavá. Než se Ria zvedla ze židle, Edita stihla dvakrát oběhnout stůl.“ Tento typ formulací jako by byl průsakem přímé řeči do nepřímé, aniž byste uvedl, že si to myslí nebo řekla jedna z postav. Skrývá se to v objektivním komentáři. Přijde mi problematičké, že dílčí hledisko se prezentuje jako součást neutrálního podání.

Původně jsme si předsevzali, že to uděláme tak, jak jste říkal, že autor bude vyprávět, přinášet svědectví o tom, co zjistil, co poznal, s kým se setkal, kolážovitě, že to bude takový archeolog-svědék. Bylo by to zaujaté svědectví archeologa, které by neusilovalo o nějakou obecnou pravdu. Pak ale vznikl pokus o hodně osobní pohled v díle TATÍČEK A LILI „MARLÉN“. Snažili jsme se film co nejvíc vzdálit oficiální historii a příliš nepopisovat všeobecně známé souvislosti druhé světové války, omezit se na minimum obecných informací, jen v té míře, aby se divák mohl orientovat, a hned to přetavit do osobní roviny... Já ale vlastně považuji to, že jsem takto porovnal dvě nebo tři sestry, že jedna byla vychytralá a druhá dobrácká, za částečně objektivní. Vychází to ze způsobu, jak se samy vzájemně popisovaly. Nebylo to tak, že bych stranil jedné z nich, byl to skutečně můj výsledný pocit, poznání plynoucí z jejich chování.

J. H.: Vy jste v tomto případě mluvil se všemi sestrami?

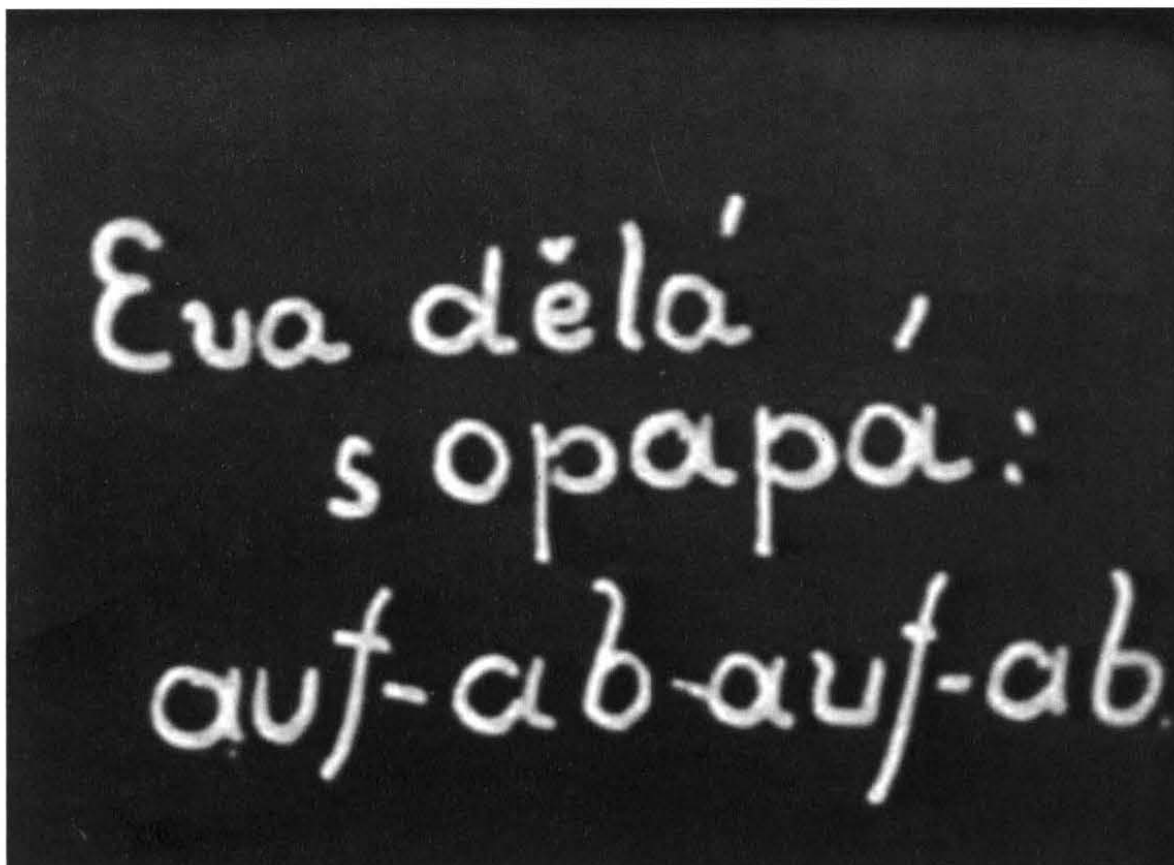
Kromě Lili. Mluvil jsem s Riou i Editou, které obě žily, dnes žije jenom jedna.

P. S.: Takže charakteristiky postav, kdy problém, o kterém mluvíme, vyplouvá na povrch nejvíc, když například říkáte, že jedna ze sester byla vychytralá, druhá dobrácká, že otec byl hodný a věrný, zatímco matka spíše podváděla, vy jste se tyto charakteristiky pokoušel budovat jako objektivní, jako pravdu, k níž dospějete na základě jednotlivých svědectví?

Ano. Sbíhalo se mi to z více pramenů. Když vyprávíte o nějaké osobě, nejdříve ji přiblížíte popisem jejího chování, reakcí... tedy popíšete objektivní realitu. Pak se na jejím základě dopustíte o daném člověku reflexe, pokoušíte se domýšlet motivy chování, vystihnout její povahové rysy. Děláte-li to vybaven dostatkem informací a s dostatečným nadhledem, myslím, že je to správný přístup.

P. S.: Mě ještě zarazilo, že ze všech tří dílů se divák nedozví téměř nic o tom, jak záznamy fungovaly v rámci rodiny. U KRÁLE VELICHOVEK se jednou řekne, že materiál natáčela tato konkrétní postava, a u RUSKÝCH OBLÁČKŮ KOUŘE se podobně dozvíme, že filmy natáčel jeden konkrétní člověk, kterému pak nakonec došla surovina, nebyla k dostání, tak skončil. Neuvažoval jste o tom zprostředkovat divákovi, třeba i nepřímo, informace, kdo a jak se na filmy vlastně díval, jestli byly určené pro sledování v okruhu širší rodiny, což se nabízí u KRÁLE VELICHOVEK i RUSKÝCH OBLÁČKŮ KOUŘE, nebo jestli se na ně dívala jenom nukleární rodina, která žila jinde než prarodiče?

To mě nenapadlo. Je to sociologický moment, který by určitě stál za zmínku. Já jsem ale vybíral věci, které jsou důležité pro logiku příběhu. Informace o tom, kdo točil, jsem zařadil jen proto, aby měl divák usnadněnou orientaci, aby věděl, proč se jedna postava v záběrech objevuje a druhá ne. V případě materiálů, kde je příběh slabší a chybí tam lidské vazby, začne být možná to, o čem jste mluvil, důležitější: co rodině filmy přináší, jaké v ní mají místo.



Původní popisek k rodinnému filmu (Tatíček a Lili „Marlén“)

Foto archiv

P. S.: Stalo se vám, že by pamětník u projekcí vzpomínal spíš na to, jak film vznikal, než na to, kdo na obraze je, že měl tendenci mluvit spíš o tom, kdo a jak natáčel, než o zobrazených lidech?

Ne, u lidí rodinné filmy okamžitě něco asociují, oni se dokonce ani příliš nesoustředí na identifikování osob na plátně, ale pořád odbíhají k tisícům jiných osobních zážitků. I když – ono se to liší případ od případu. Jsou lidi, kteří nejsou schopni říct nic o svém tátovi, a jsou lidi, kteří vykládají velmi bohatě i o své babičce a prababičce.

P. S.: Takže třeba místo kamery při natáčení vůbec netematizují?

Vůbec. Plně se soustředí na asociace. Když se jich na to zeptáte, tak jsou někdy schopni podobné údaje zpětně logicky vydedukovat, ale samovolně o nich nemluví.

P. S.: Můžete popsat vznik stříhové skladby a způsob spolupráce se střihačem?

Střihače Honzu Daňhela považuji za velmi důležitého spolutvůrce, myslím, že jsme byli naladěni podobně, shodli jsme se na přístupu přes emotivní záležitosti, hledali jsme spolu způsoby, jak emotivní složku posílit. Všechno většinou vznikalo až přímo na stole.

Já jsem mu převyprávěl kostru příběhu, řekl jsem mu, koho vybereme a budeme sledovat, a pak jsme ten jeho příběh začali hledat v materiálech.

P. S.: Jak vznikala hudba? Působí velmi pietně a základní pocit, který vyvolává, je nostalgie a smutek.

V tom je opět velký přínos Honzy Daňhela, který má výborný přehled o hudebních žánrech. Zkoušeli jsme k obrazu dávat mnoho hudeb a hledali jsme, která bude rezonovat. Zjistili jsme, že to nesmí být žádné velké těleso, ale spíše něco komorního, co dá divákovi pocitový prostor.

Když jsem film promítal na FAMU, Vachek k němu řekl, že je to vlastně přehlídka mrtvol, všechno to jsou lidé, kteří už nežijí. To je na tom hrozně zvláštní, neustále si uvědomujete pomíjivost života. Jsou to strašně reálné věci, které opravdu byly. Říkal jsem si, jestli to není nějaký nový žánr, protože to není svědectví ani dokument. Pieta a vzpomínka je ve filmu skutečně neustále přítomná a je to asi základní pocit, který rodinný materiál vyvolává.

J. H.: Takže střídma forma všech tří dílů není dána finančním omezením, ale je výsledkem vašeho tvůrčího rozhodnutí?

Ano, shodli jsme se na velmi úsporné, účelné formě, jejímž cílem je dát materiálu vyniknout v jeho prostotě a umožnit divákovi, aby se s ním ztotožnil. V první fázi jsme například měli film hodně pokrytý hudbou a pak jsme hudbu zase dávali pryč, protože jsme zjistili, že filmu ubírá na emocionalitě. Nástup emoce se odehraje jenom v určitém okamžiku a není třeba ji pak neustále posilovat hudbou. To nás vedlo k formální střídmosti: nechat diváka věci domýšlet, dožívat. Předpokládá to specifický způsob soustředěného, nerušeného vnímání, aby se divák mohl s materiálem ztotožnit.

P. S.: Forgács například pracuje i s ruchy, které ovšem nepoužívá v popisné funkci. Ve vašich filmech reálné ruchy nezní, ale je slyšet velmi tlumené, téměř neznatelné šumy odkazující k manipulaci s filmovým pásem, k projekci, zvuky slepek. Jaký v tom byl záměr? Měl se tím asociovat zvuk samotného média?

Ano, při bílých pasážích jsme dávali slepku, aby zapraskala. Má to asociovat podobný pocit, jako když si sednete ke starému monitoru a on bliká. Zkoušeli jsme i ten mnohokrát použitý zvuk vrnění projektoru, ale připadal nám banální a nakonec jsme jej nepoužili vůbec. Nakonec jsme jenom zašumovali hudbu a komentář praskáním, protože jsme zjistili, že dokonale vyčištěný zvuk u starých záznamů působí rušivě. Díky šumu se nám může vybavit zvuk ze starých šelakových desek.

P. S.: S reálnými ruchy jste vůbec neexperimentovali?

Zkoušeli jsme je, ale připadaly nám příliš popisné a rušivé. Šumění a praskání ve zvuku je použito velmi decentně a spíš vytváří jen tušený pocit.



*Statkář Karel Seisser se svou vnučkou Evou,
jejíž komentář je čten v díle Tatíček a Lili „Marlén“*

Foto archiv

P. S.: Jedna ze základních tezí, která se objevuje v analýzách fenoménu rodinného filmu, je ta, že se jedná o alternativní způsob reflexe dějin vzhledem k oficiální historii, že to není historie významných událostí a postav, ale historie intimity, soukromí, každodennosti. Jaký efekt pro vás přináší skutečnost, že vy tyto fragmenty každodennosti vynášíte do veřejného diskursu televize, že to, co bylo skryté, vynášíte na viditelný povrch? Televize je pro vás přece cílovým médiem a nejspíš na ni alespoň do určité míry myslíte i při práci na filmech.

Vnímám jako obecnou tendenci současnosti určitý posun od generálních všeobjímajících příběhů k intimním příběhům a jedincům, je to obecný pozitivní trend doby. Jedinec už nevystupuje jako kolečko v soukolí a historie se přestává jevit jako šachovnice národů. Ve vnímání neopakovatelnosti, jedinečnosti lidského života a zdůrazňování této jedinečnosti, je myslím i síla rodinného filmu, jsou to jakési jeho skryté ambice. Je to komplikovanější, ale zato bezpečnější přístup ke světu, kde už nestojí v popředí totalitní pohledy.

P. S.: Vidíte v rodinných filmech potenciál pro konstruování nového typu historiografického podání?

Já jsem takto neuvažoval, můj přístup byl velmi spontánní. Přišel jsem k rodinným filmům přirozeným vývojem: najednou jsem pochopil, že se jedná o nepopsaný způsob vyprávění, sdělování, a hluboce jsem se s ním ztotožnil.

J. H.: Uvažujete o tom, že by se váš archiv rodinných materiálů zveřejnil, aby s ním měli možnost pracovat historikové?

Vůbec se tomu nebráním, v podstatě archiv chápu jako veřejný, akorát orientace v něm je trochu komplikovaná, všechny dotazy musí jít totiž přese mě, protože to není klasicky vedený archiv, který by byl popsán a zkatalogizovaný, jak byste si to asi představovali. Nebylo dost času všechno zapisovat a třídit, filmy si jen stručně popisuji pro sebe, abych věděl kde co je, ale nedělám to u všeho. Nicméně mám od všeho videopřepisy a nabízím je k dispozici.

P. S.: Jaké myslíte, že může váš projekt otevřít nové perspektivy v televizi jako instituci a v dokumentaristice, jak je v televizi běžně prezentována?

Trochu domýšlivě si představuji, že to bude něco nového a neotřelého. Sami víte, že i ve vaší instituci [míněn NFA – pozn. P. S.] jsou rodinné filmy nedávno objeveným médiem, ačkoli před pár lety bylo nemyslitelné, aby vám je někdo nabízel, protože byly vnímány jako cosi zbytečného, nekvalitního.

Dnes jako dokumentarista cítím, že je opravdu obtížné najít sdělné téma, kterým skutečně zaujmete a oslovíte širší spektrum lidí. Materiál rodinných filmů a tato forma jejich zpracování je myslím natolik univerzální, dává divákovi tak velké možnosti ztotožnění, že je přijatelná pro skutečně široké diváctvo různých generací: mladý žasne, jak se žilo dřív, starý si vzpomene, co skutečně sám prožil, v nejlepším slova smyslu. Jde to napříč kontinenty jako univerzální látka, dotýká se to bytostně lidské existence, protože jde o málo zmanipulovaný, a tím i důvěryhodný pohled. Cesta přes sdělování prostých lidských prožitků si šahá na základní lidství. Samozřejmě, že ve výsledku bude stříhový film vždy jen určitým výřezem, ale koneckonců co člověk hledá při četbě literatury a sledování filmů? Nakonec zjistíte, že vždy hledáte nejbanálnější lidské struktury, vztahy dvou lidí, lásku a nenávist.

J. H.: Toto já dobře chápu, ale vaše rozvržení materiálu mi připadá příliš černobílé. A dokonce vůči zachyceným aktérům nefér, protože se nemohou bránit. To je můj subjektivní názor...

Já jsem filmy pamětníkům ukázal, všichni se na ně podívali a měli u toho hluboký lidský prožitek, pro ně úplně nepopsatelný, netušeně to s nimi začloulalo v pozitivním slova smyslu. Dívali se na svůj život, který před nimi defiloval v koncentrované podobě, převyprávěný a seřazený z různých fragmentů. Mělo to pro ně hodnotu osobní terapie. Paměť totiž ve zpětném pohledu život zplošťuje, a on před nimi najednou vystoupil...

J. H.: Měli jste při práci někdy morální problém s tím, co ukázat, a co ne?



Jeden z nejintimnějších záběrů Eviny matky, Lili (Tatíček a Lili „Marlén“)

Foto archiv

V případě KRÁLE VELICHOVEK jsem měl problém s česko-německým konfliktem, který je velmi citlivý. Kdyby statkáře nedejbože někdo označil za kolaboranta, bylo by to pro mě nepřekonatelné, protože by to asi znamenalo konec spolupráce s rodinou, se kterou jsem si navíc shodou okolností velmi dobře rozuměl. Naštěstí tomu tak nebylo. Z českých zdrojů jsem si ověřil, že nekolaboroval.

Pokud jde o záběry nahého těla, tak to jsem považoval za natolik decentní, že mi to problém nedělalo, dceru jsem přemluvil, aby připustila, že její maminku takto ukáži, protože její záběry jsou vlastně půvabné a krásné.

J. H.: To jsem zrovna na mysli neměl. V TATÍČKOVĚ A LILI „MARLÉN“ je scéna bujarého večírku, kde se matka Lili jeví způsobem, u kterého bych váhal, zda jej zveřejnit.

Dcera ji v určitém životním momentu zavrhla a u této scény se mi zdálo, že večírek její vyprávění krásně doplňuje.

P. S.: Mě záběry z večírku připadaly jako jedny z nekrásnějších z celého filmu, konkrétně obraz, kdy Lili skáče převlečená za piráta s nožem v puse. K tomu ale zní komentář parafrázující dceřino vzpomínání, kde se říká, že v této době se Lili odcizila rodině a přestala



Lili v pirátském kostýmu na divokém večírku (Tatíček a Lili „Marlén“)

Foto archiv

se zajímat o malou dceru. A my ji přitom vidíme v kostýmu piráta, skáče jako maškara... Samotné záběry mi nevadily vůbec, problém vzniká až ve spojení s komentářem.

Tyto dvě věci se sešly nějak samy. Dcera vyprávěla velmi poctivě a vy najednou začnete v obrazovém materiálu hledat věci, které popisuje. Říkala například: „Tatínek byl tehdy takový smutný.“ A já jsem najednou viděl, že na filmech z té doby tak opravdu vypadal. Když točil svého soka a ženu, jak se opaluje, nechal jsem záběry seřazené přesně tak, jak šly původně za sebou. Z této pasáže vyplývá tak hluboký smutek... Chce to velkou míru empatie, ale najednou pochopíte, že ten člověk byl skutečně vnitřně velmi smutný.

Zrovna tak když dcera říkala „máma se nám tehdy odcizila“, tak já jsem, poté, co jsem odstranil všechnen balast plynoucí z dobových rekvizit, přesně toto v záznamu našel. V jednom záběru je matka Lili u rádia, kouří a posílá dceru pryč a je duchem úplně mimo. Když se na něj podíváte skrze dceřinu výpověď, zjistíte, že je v obraze silně obsažena. A stejně tak u maškarního večírku: Lili dovádí, mění jeden kostým za druhý a komentář říká, že Lili neví, co v životě chtěla, že vlastně chtěla všechno. Je to velmi působivé podobenství, které tak neotřele vystihuje skutečnost. Vyprávění se s obrazem někdy krásně skládalo.



Eva s matkou Lili (Tatíček a Lili „Marlén“)

Foto archiv

Někdy ale musíte z lidí určité věci dolovat, přímo se vyptávat na podrobnosti: jak vypadal váš vztah, jak máma tehdy mluvila... Kdyby vám dneska někdo řekl, ať začnete vyprávět o svém bratrovi a mámě, tak to bude taky těžké: „Proč se choval právě takhle? Tak znova, popiš mi to blíž.“ Když pak vyprávění začne s obrazem korespondovat, je to krásné.

P. S.: Pro mě byl emocionálně nejsilnější ten aspekt dvou propojených dílů, KRÁLE VELICHOVÉK a TATÍČKA A LILI „MARLÉN“, který spočívá v tom, že otec Mirek v podstatě zaznamenává rozklad vlastní rodiny, že on točí vlastní ženu s jejím budoucím milencem a její rostoucí odcizení vůči rodině. Když se zamyslíme nad tím, kdo byl za kamerou, jakou roli hrál v tom, co se dělo před kamerou, a co při tom asi cítil...

Třeba scéna, kdy rodiče a dcera jedí polévku, to je jeden z posledních záběrů, kdy je rodina pohromadě, tak z ní to úplně čiší. Když se pak Lili loučí s dcerou v postýlce, dá jí pusu a zhasne – s jakou pečlivostí to Mirek zachytil, jako by chtěl ten okamžik, kdy jsou naposled pohromadě, prodlužovat. Pak působí symbolicky i závěrečné zhasnutí. Tato část materiálu a emoce s ní spojené byly pro mě a Honzu Daňhela tím nejdůležitějším, zjistili jsme, že tudy má cenu jít dál.

P. S.: Chtěl bych se ještě vrátit k otázce protnutí nebo spíše neprotnutí malých a velkých dějin, jak se jeví ve vašem filmu. Zjistil jsem, že Velichovky, ve kterých se z velké části odehrávají dva ze tří dílů, se shodou okolností staly klíčovým dějištěm konce druhé světové války, sídlil zde generální štáb polního maršála Ferdinanda Schörnera, velitele armády Střed, který tehdy řídil vojenské operace německých vojsk na celém českém území. 8. května sem dokonce přijela s Němci vyjednávat průzkumná jednotka spojenecké armády. Ve filmu se tyto souvislosti neobjeví, jediná zmínka o konci války se myslím týká toho, že statek přišli drancovat Češi. Nevedla vás tato náhodná okolnost k myšlence nějak hlouběji reflektovat průnik obou zmíněných dějinných rovin?

Máte pravdu, uvažovali jsme o tom, ale nakonec jsme to zavrhli. Ze vzpomínek lidí jsme vytěžili jen minimum informací k těmto věcem. Vzpomínky pamětníků na tyto okolnosti byly velmi povrchní. Schörner se tam prý objevil všehovšudy asi tři dny, nicméně byl tam. Kolovaly dokonce pověsti, že Schörner se objevil ve statkářově baráku, večer v bílém plášti, ale byly to jen neurčité vzpomínky. Takže ono možná k takovému historickému střetu došlo, ale bylo to všechno velmi zastřené. Navíc k tomu ovšem chyběl jakýkoli materiál.

P. S.: Vy jste tuto souvislost neodhaloval, protože jste nechtěl naznačovat, že je kolaborant, nebo se to nehodilo formálně?

Ne, ne, nehodilo se to formálně. Vytáhnout najednou velké dějiny, postavit na piedestal Schörnera – jistě, že by to mělo symbolický význam, ale... Možná máte pravdu, snad se to tam mohlo v nějaké větičce mihnout.

P. S.: Mě přišlo problematické, že vy o historických souvislostech mluvíte, říkáte, že Velichovky se ocitly na hranici Říše a území, které zůstalo ještě dočasně součástí Republiky, mluvíte o tom, že ve Velichovkách před válkou nedocházelo k žádným problémům mezi Čechy a Němci, ale tato tvrzení působí, jako byste zprostředkovával jen to, co vám řekli pamětníci, a příliš to nekonfrontoval s historickým kontextem.

Tyto informace jsem do filmu začlenil proto, že mi připadaly velmi důležité pro samotný obsah, hlavně linii vztahu mezi češtvím a němečtvím. V rodině se přece mihá německý generál a český doktor. Statkář žil v česko-německém prostředí, takže jsem chtěl vysvětlit základní rozvržení. Pro jeho osobní život nebylo vůbec podstatné, že ve Velichovkách byl Schörner, nebo jestli válka skončila 8., nebo 9. května.

P. S.: Ale zvláštní je, že velký historický konflikt se do vztahů mezi členy rodiny, tak jak se jeví ve vašem filmu, nepromítl, ačkoli se tam mísili Češi s Němci.

Ano, to je zvláštní. Je to stejné, jako když lidé nevytahují kamery, pokud se děje něco špatného. Stokrát jsem se jich ptal: „Jak jste tu válku prožívali? Vždyť to muselo ve vaší rodině zanechat nějaké stopy!“ Ne, nic takového. Věřím, že to vytěsnili a v jejich paměti to vůbec není. Já jsem se to opravdu snažil nějak rozkrýt a reflektovat, ptát se, jak mohla rodina za války fungovat, když se u jednoho stolu sešel německý generál s českým doktorem. Ale ten konflikt tam fakticky nebyl přítomný. Chovali se k sobě slušně, v hloubi



„Máma se nám tehdy odcizila...“ (Tatíček a Lili „Marlén“)

Foto archiv

možná byly rozpory, ale rodina přesto žila pohromadě, slavila i společnou svatbu, i když to může vypadat absurdně. To nabízí mnohá jiná zobecnění...

P. S.: Forgács v rozhovorech zmiňuje, že jedním z nejsilnějších účinků rodinných záběrů pro něj bylo to, že židé v Budapešti 40. let na nich vypadají, jakoby si vůbec nebyli vědomi toho, jaké nebezpečí jim hrozí, sedí u čaje nebo pijí víno a tančí, jakoby navzdory historii. Z dnešního hlediska je to pro nás problematický pocit, dívat se na spokojeně vyhlížející lidi, o kterých víme, že jsou odsouzeni k zániku, že za několik měsíců budou nejspíš v koncentračním táboře.

Rodinné materiály jsou ve své nekonfliktnosti někdy až povrchní. Člověk vytahuje kameru při dokola se opakujících záležitostech: vánoční stromečky, hrátky s dítětem, zahradní rodinné sešlosti... atd. Takhle se točily i židovské rodiny, takhle se točil i statkář z Velichovek. Tohle je okamžik, kdy do privátního života vstupují násilně velké dějiny. Drastický paradox...

P. S.: Jak se práce na cyklu napojuje na vaše další, minulé a stávající projekty, ovlivňuje nějak váš dokumentaristický styl?

Je to naprosto soliterní projekt. Dříve jsem dělal syrové sociální dokumenty o narkomanech a podobně, takže toto je něco zcela jiného. Cyklus je pro mě něčím velmi perspektivním, přilnul jsem k němu a rodinnému materiálu bych se chtěl věnovat i v budoucnu, zase z jiného hlediska. U sociálního dokumentu jsem svým způsobem zjistil, že už ho nemohu nikam dál posunout, že je to žánr, který má své limity, lidi ho už nějakým způsobem vnímají a nepouštějí ho k sobě, takže přemýšlím o něčem jiném. Jsem ve stadiu – což se ale stává u každého projektu –, kdy si říkám, že právě toto je ten správný okamžik, jak v dobrém slova smyslu zabodovat.

J. H.: Na závěr bych se chtěl zeptat, jak to s projektem aktuálně vypadá, kdy bude dokončen a kdy uveden v televizi?

Já se bohužel snažím dokončení neustále odsouvat. Říkali jsme si, že bychom cyklus uzavřeli dvanáctým dílem, takže to bude trvat ještě asi tři roky, protože vyrobit tři díly za rok je maximum. Je s tím totiž spousta práce, kolik času zabere třeba jen to, než získáte něčí důvěru, aby vám začal vyprávět o své rodině, jako to bylo třeba v případě dílu *TATÍČEK A LILI „MARLÉN“*...

J. H.: Jste v kontaktu s dalšími filmaři, kteří se zabývají rodinnými materiály, diskutujete o svém projektu s Péterem Forgácsem?

Já to před ním tajím. Až budu mít dokončeno více dílů a převedu je i do anglické verze, tak se mu pochlubím, ale zatím ne.

Příloha

REŽISÉROVY EXPLIKACE K PROJEKTU A K PRVNÍM TŘEM DÍLŮM CYKLU SOUKROMÉ STOLETÍ

Jan Šikl¹⁾

Zdrojem SOUKROMÉHO STOLETÍ je především amatérský²⁾ film. Jeho prostřednictvím bývaly zachyceny především soukromé rodinné události jako narozeniny, svatby, pohřby, také dovolené, hrané rodinné scénky atd. Tento materiál byl v době svého vzniku intimní záležitostí úzkého okruhu lidí. S odstupem času však přerostl sám sebe a přináší dnešnímu člověku jiné poselství, než pro které byl původně natočen.

Smysl „neoficiální historie“

Svědectví o minulé době prostřednictvím soukromých filmových archivů přináší jiný pohled než oficiální historie státních archivů. Rozhodně nejde o prvořadě politické či kulturní události, ve kterých se to hemží významnými osobnostmi. Tato oficiální historie je plná propagandy, informací, ideologie. Nejde o ucelený pohled na určité období, o jednoznačně cílený tok informací. Soukromé filmy byly zbaveny těchto ambiciózních hledisek. Jejich cíle byly mnohem skromnější: zastavit čas.

Historie, to nejsou jen významné milníky. Je to také cosi mnohem jemnějšího. Je to třeba stará zažloutlá fotografie neznámého muže, jeho klobouk či dýmka, kterou drží v ruce. Může to být také nalezený mlýnek na kávu po prarodičích či jiná dějinně pomínutelná „cetka“. Každého z nás oslovují tyto svědkové minulých dob v jiných významech a s jinou intenzitou. V každém vyvolávají jiné asociace a vytvářejí jiné souvislosti. Ale i v těchto střípcích tušíme poselství o naší minulosti. A mnohdy, aniž si to uvědomujeme, velmi průkazné.

Naši paměť, která hovoří o tom, kdo jsme, kdo byli naši otcové a otcové našich otců, tvoří nejen majestát učebnic dějepisu či muzejních sbírek. Je to také běžný zvyk denního života, způsob hovoru, ustálená reakce na situaci, gesto, používané přísloví, nebo

1) Tyto noticky vznikly pro potřeby ČT a Jan Šikl je redakci „Iluminace“ poskytl dříve, než byl zaznamenán samotný rozhovor (pozn. red.).

2) V terminologii, kterou používáme v tomto čísle „Iluminace“, se jedná o „rodinný film“ (pozn. red.).

popěvek atd... atd..., o němž ani nevíme, odkud pochází, ale který nás přitom velmi přesně identifikuje.

Rodinné filmové archivy vznikaly od 20. let. Jejich zakladatelem byla převážně střední společenská třída. Z jimi dochovaného materiálu vzniká cenný pramen pro studium meziválečné a poválečné doby této společenské vrstvy. Pramen pro analýzu spontánního, soukromého života – životního stylu, životního prostředí, způsobu komunikace mezi lidmi... Jde o jakési sondy do intimních rodinných zákoutí. Z porovnání materiálů vyplývá žebříček hodnot doby této společenské vrstvy.

Práce se soukromým dobovým filmovým materiálem umožňuje odkrývání lokální historie. Jde jakoby o „vizuální archeologii“. Jde o kulturní a sociální studie netradičním, alternativním úhlem pohledu. Materiál může také sám o sobě nabízet velmi cenné archivní svědectví. Amatérské zachycení historických událostí doposud nepublikovaných. I toto je důvod, pro který stojí zato prozkoumat tento cenný zdroj.

Využití materiálů

Zvláštní kapitolou je především možnost dalšího filmového zpracování. Nové filmové dokumenty mohou vznikat přepracováním původních filmových materiálů z nejrůznějších úhlů pohledů: výběrem úzkého tématu z jednoho pramene původu až po obsáhlejší pohledy, čerpající z širokého výběru. Tato zpracování závisí jen na způsobu přístupu ke zpracovávané látce. Tak se nabízí možnost předložit soukromé filmové historie široké divácké obci prostřednictvím televize. Padají další bariery a paměť lokální, privátní se stává pamětí veřejnou, můžeme říci i spolupamětí národní. Všechny významy dostávají rázem mnohem širší záběr. A domnívám se, že jeho význam není v tomto případě ohraničen Čechami, ale spoluvytváří širší souvislosti evropské. V tom spatřuji velmi podstatný přínos.

Dovolím si tvrdit, že odklonem od velkých, všeobjímajících pohledů a hodnocení světa směrem k malým, dílčím, jdoucím až k jedinci, se stává tento svět jistě složitější, ale také otevřenější, tolerantnější a také bezpečnější.

Ruské obláčky kouře

Soukromé filmové archivy vyprávějí příběh rodiny Popovů, která se usadila v Praze a stala se jednou z prominentních rodin předválečné ruské emigrace v Československu. Historie, to nejsou jen významné milníky. Je to cosi mnohem jemnějšího: jsou to úžasné a jedinečné životy „obyčejných“ lidí.

Ruský emigrant Vladimír Dimitrievič Popov se usadil i se svojí rodinou ve 20. letech v Československu. Stroje na balení cigaret, které byly Popovovým vynálezem, mu zajistily v emigraci bezproblémové živobytí. Stejně jako dokázal Popov úspěšně zvládat svoji práci, snažil se řídit i svoji rodinu. Především dcery Gali a Marusju. Popov měl také mnoho přátel mezi svými krajany. Jedním z nich byl i spisovatel Čirikov. Obě rodiny pak osud provázal řadou událostí.

Mnohé životní peripetie zachytil Popov na filmovou kameru a zachoval tak unikátní svědectví o životě před více jak 70 lety.

Král Velichovek

Soukromé filmové archivy vyprávějí autentický příběh statkáře Karla Saissera, který až do vyhnání v roce 1945 prožil se svojí rodinou ve Velichovkách šťastný kus svého života.

Život každého z nás je nenapodobitelný a jedinečný. Soukromé století představuje dějiny jako intimní lidské příběhy. Jejich intenzita osloví i druhé, protože to podstatné se odehrává v každém životě.

Karel Saisser byl statkář tělem i duší. Život ve Velichovkách mu naplnil jeho životní sen. Šťastný život prožívaly i jeho žena a také tři dcery: Lila, Edita a Ria. Každá z nich se provdala podle vlastních představ.

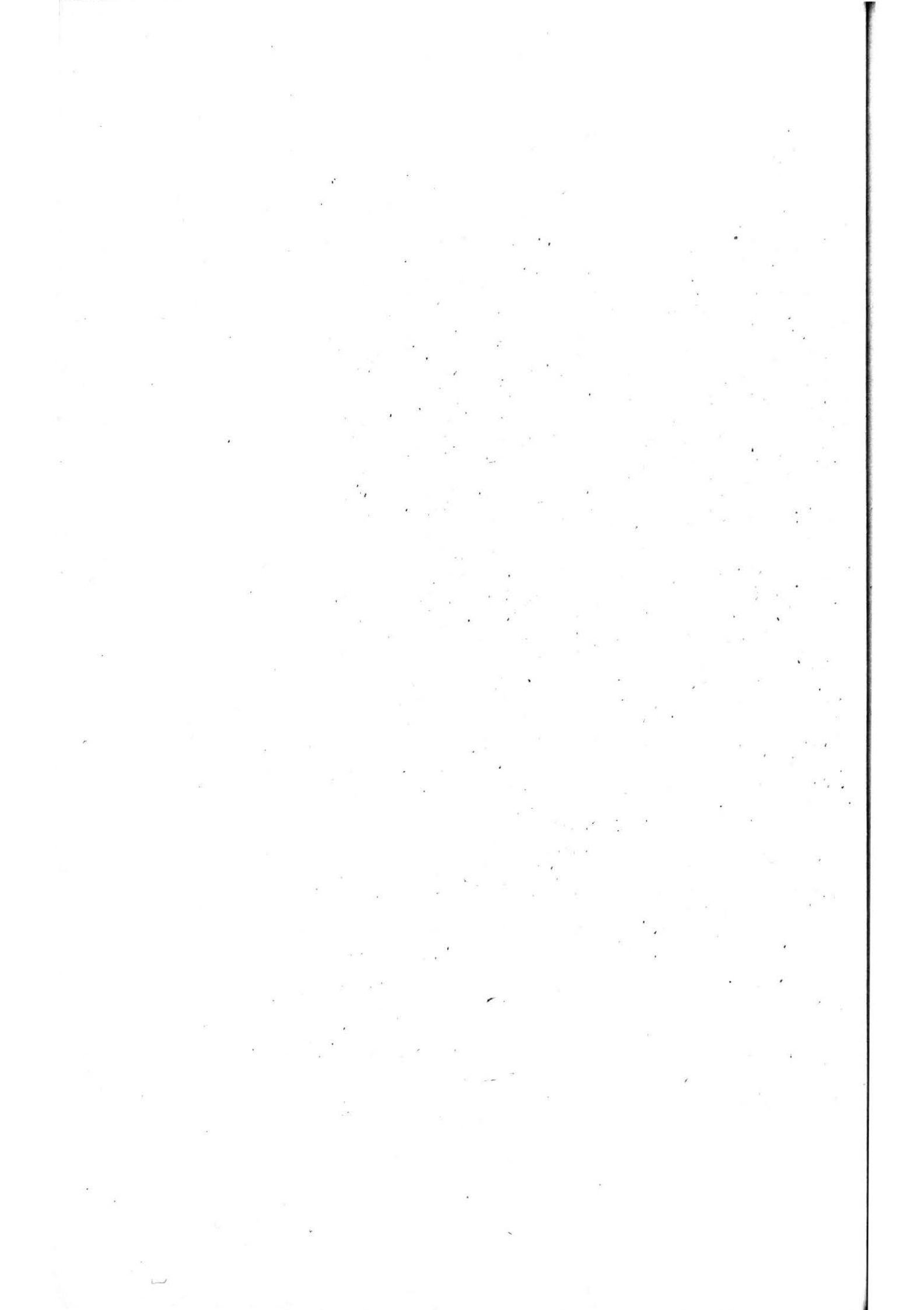
Velichovky ležely na hranicích Sudet a Saisserovi byli Němci. Nikomu z nich to nikdy nepřineslo žádné problémy. Až když přišel konec války.

Tatíček a Lili „Marlén“

Soukromé filmové archivy přinášejí volné pokračování příběhu z Velichovek 30. a 40. let, tentokrát pohledem malé Evy, která vzpomíná na statek, „opapu“ a „omamu“, ale především na své rodiče: tatíčka a Lili.

Život každého z nás je nenapodobitelný a jedinečný. Jedinečná byla i krásná a temperamentní Lila, dcera statkáře Saissera z Velichovek. Lila se zamilovala do mladého lékaře z Prahy a prožila s ním několik velmi šťastných let. Jenže sladký život v Praze Lili okouzlil a od rodiny odešla.

Celý příběh se odehrává ve 30. a 40. letech. Malá dcera Eva vzpomíná na své rodiče. Na léta strávená pohromadě i na jejich pozvolný rozchod. Život zachycený na soukromém archivním filmu je velmi intimním pohledem do vztahů uvnitř rodiny.



*Edice a materiály***Galerie amatérských filmařů**

Do pravidelné rubriky *Edice a materiály* jsou zařazeny ukázky z výstupů několikaletého projektu Národního filmového archivu, souvisejícího se zvýšeným zájmem této instituce o oblast neprofesionální kinematografie. „Galerie amatérských filmařů“, jak se tento projekt nazývá, představuje kolekci zhruba hodinových záznamů výpovědí významných amatérských filmařů, které později doplnili činovníci a organizátoři festivalů, jejichž aktivity jsou spojeny s amatérským filmovým hnutím na území České republiky. Ve svém celku Galerie zahrnuje období takřka od počátků organizované kinoamatérské činnosti ve třicátých letech až do současnosti.

Při realizaci projektu NFA navázal spolupráci s filmaři důvěrně obeznámenými s prostředím amatérského filmu, Rudolfem Mihlem a Pavlem Vrbatou, kteří technicky zajistili vlastní natáčení těchto „portrétů“ na digitální videozáznam. S přispěním historičky NFA PhDr. Evy Struskové byly vybrány počáteční okruhy otázek, které zpovídané osoby směřovaly k určitým tématům a oblastem:

1. Curriculum vitae (rodina, školy, zaměstnání, bydliště, zájmy)
2. Jak jsem se dostal k filmování
3. Moje filmová technika
4. Témata, která mne zajímala
5. Problémy s filmovými projekty (technické realizační, cenzurní a jiné)
6. Členství v klubu amatérského filmu, informace o historii klubu
7. Filmové přehlídky a ocenění
8. Jak vidím budoucnost amatérského filmu
9. Co mi dal (vzal) život s amatérským filmem

Dne 3. dubna 1999 proběhlo první natáčení, během něhož na svoje působení v amatérské kinematografii vzpomínal významný brněnský fotograf a filmař Jan Beran. V následujících letech se realizovalo 57 audiovizuálních záznamů vyprávění aktivních tvůrců, reprezentujících několik generací českých kinoamatérů. (Součástí projektu je také skupina osmi filmařů ze Slovenska.) Na ně navázala podobně koncipovaná devítidílná série „Přátelé amatérského filmu“, v níž byli zastoupeni mj. soutěžní porotci a publicisté významně angažovaní v dění okolo amatérské kinematografie (Ing. Josef Valušiak, Alena Kučerová, Ing. Emil Pražan a dal.). Zmíněnou sérii později doplnily vzpomínky organizátorů šesti významných domácích soutěží (PhDr. Šárka Tryhuková – Brněnská šestnáctka; PhDr. Jan Tydlitát – Rychnovská osmička; Ing. Jan Kadlčík – Mladá kamera Uničov a dal.). Celkem bylo natočeno 82 osob.

Galerii amatérských filmařů tvoří subjektivní výpovědi přímých aktérů klubového a soutěžního života a s tímto vědomím je třeba také k tomuto materiálu přistupovat. Zachycené vzpomínky rozšiřují základnu archivních pramenů (písemných dokumentů, publikací, časopisů, filmových děl). Získaný záznam není určen k veřejnému promítání, jeho poměrně jednoduché provedení ve stylu „mluvících hlav“ k tomu ani nemá předpoklady. Měl by sloužit především zájemcům o historické studium tohoto kinematografického tématu. Svého druhu je projekt specifickým doplňkem

(variací) orální historie obohaceným o možnosti obrazu, které oceníme především ve chvílích, kdy filmaři předvádějí technické vybavení, své vyprávění doprovázejí ukázkami starých fotografií nebo popisují vlastní techniku animace.

Jednotlivé příspěvky Galerie amatérských filmařů jsou v Národním filmovém archivu uloženy na kazetách Mini DV a kazetách VHS. Pro potřeby rubriky *Edice a materiály* byl zhotoven přepis dvou výpovědí do podoby tištěného textu. V prvním případě jde o vzpomínky nestora české amatérské kinematografie Ing. Antonína Skotáka, zakladatele animační skupiny Trik, jejímiž dalšími členy byli výtvarník Jiří Scheuba, loutkový animátor Jiří Čapek a zvukový technik Ing. Ivo Dašek. Druhý příspěvek obsahuje výpověď brněnského filmaře Ing. Jana Sichlera, jenž ve své filmařské činnosti spolupracoval především s Michaelem Smatanou a Jaroslavou Müllerovou.

Přepis do textové podoby si vyžádal gramatické a stylizační úpravy, vzhledem ke specifickým znakům mluvené řeči – opakující se slova, fráze, odbočení od počáteční myšlenky. V případě nepřesností byl text následně upraven poznámkami. Oba monology jsou kráceny.

Jiří Horníček

*Edice a materiály***VZPOMÍNKY
ING. ANTONÍNA SKOTÁKA**

Jmenuji se Antonín Václav Skoták. Mezi milovníky kinematografie patřím už strašně dlouho. Psal se rok 1915, 2. března, kdy jsem se jako čtvrté dítě narodil v rodině obchodníka se sokolskými potřebami, protože můj táta byl veliký sokol a sportsman. V té době jsme bydleli na Letné, kde jsem taky chodil do základní školy, pak samozřejmě do reálky, která byla taky v Praze 7, kde jsem maturoval v roce 1933. Po maturitě tak jako mnoho jiných, a jako můj brácha, který byl stavař, jsem přešel na Vysokou školu stavebního inženýrství, protože můj obor a moje láska patřila stavbě. Končil jsem v roce 1939 a v té době se stala jedna velikánská věc. Táta prodal krám a stali se z nás venkovani a já jsem se přestěhoval, nikoliv bytem trvale, ale jenom tak na letní měsíce, do Hlásné Třebáně, kde jsem měl to velké štěstí, že přes sport, protože já jsem hodně sportoval, jsem se dostal do tzv. osady filmařů. To právě ještě znásobilo moji touhu a moji lásku umět a vědět o tom všechno.

Byl jsem už trochu připraven, protože v roce 1938 jsem vstoupil do tehdejšího jediného klubu¹⁾, který se zabýval filmem, a to byl Český klub kinoamatérů Praha. Tam jsem byl velice spokojen, protože jsme tam měli bezvadné vedení. Měl jsem tam totiž možnost seznámit se s Robertem Procházkou, který podle mého názoru byl nejlepším člověkem a největším znalcem kinematografie – tady řeknu amatérské. Já to slovo amatérské strašně nerad používám, protože říkat amatérský film a profesionální film není dobré. Já za svoji éru jsem viděl hodně filmů amatérských vynikajících a hodně filmů profesionálních špatných. Čili já dělím film jenom na dobrý a špatný. A to nás právě už tenkrát učil Robert Procházka, který vedl všechny ty kurzy a který v té době byl vedoucím funkcionářem ČKK.²⁾ Byl to báječný člověk, já jsem jeho víru beze zbytku přejal, čili já stále opakuji, že jsem vyučenec Roberta Procházky, mám v sobě zažité všechny filmové zákony, nikoliv ty dnešní, které jsou u videa podstatně jiné. (...)

K filmu jsem přišel tak jako 80 nebo 90 procent lidí z fotografování. Můj brácha, který byl o deset let starší, byl vášnivým fotografem, takže já jsem měl doma velký vzor a ve svých šesti letech už jsem začal fotografovat. Měl jsem takový prototyp fotoaparátu, bylo to na desky pochopitelně, ty se tam tak sklápěly, přepadaly a mohl jsem dělat šest obrázků. A jak jsem se dostal k filmu? No k filmu jsem se dostal až právě v roce 1938 přes

1) V té době ČKK nebyl jediným klubem amatérských filmařů v Praze. Existoval zde ještě První klub kinoamatérů, bývalý Pathé klub.

2) Robert Miloš Procházka v té době byl členem Prvního klubu kinoamatérů (bývalý Pathé klub).

dalšího velkého filmaře, a to byl Luba Nedbal.³⁾ Jak jsem k němu přišel? Já jsem totiž v té době jezdil závodně rychlostní kanoistiku jako člen vysokoškolského sportu a Luba Nedbal jezdil na traku na „Letováku“. Vodáci, to je vždycky jedna velká rodina, tak nás Luba pozval k nim do jejich klubovny, která byla pod tehdejší Arénou na Smíchově a předvedl nám film. Zůstal jsem úplně udivený, protože to byl první film točený na té tkaničce⁴⁾ a byly to filmy takového druhu, že oni si každý rok ten svůj prvosjezd anebo ty své výlety na kánoi, pardon, on jezdil na kajaku, na kánoi jsem jezdil já, tak si všechno dělali. Samozřejmě to ve mně zapálilo velikánský plamínek, který hoří ještě do dneška, ale zase jsem to trochu předběhl.

V ČKK, jak už jsem uvedl na začátku, to bylo krásný. Byl tam kamarádský, absolutně kamarádský vztah, kde jsme se všichni navzájem respektovali. Já ovšem na ty kanóny koukal s velikou úctou, převzal jsem jejich náboženství a stal se ze mě ohromný věřící Robových přednášek. Mohu se pochlubit, že potom jako člen svazu jsem jeho myšlenky přednášel na všech seminářích, které svaz tenkrát pořádal po jednotlivých klubech.

Tedž k tomuhle filmu 1943 ANEB SRDCE ZA ŠLUKA, který vznikl v roce 1943 na osmičce. Já jsem totiž od toho roku 1938 až do roku 1948 točil na osmičce, protože tenkrát jiný formát jako nebyl tak k mání. Bylo to v létě, kdy si Eman Fiala vzpomněl: Kluci pojďte, natočíme osadní film. Napsal scénář, hlavní role se ujal Járy Kohout, poněvadž v té osadě filmařů byla řada vilek a chat, které měli pražští kumštýři a na ty tam jezdili. Např. Tonda Vondrovičů, pardon teda Jiří Vondrovič si říkal, ale on to byl Tonda, tak jako já. V té době se zavřela divadla, tak Eman přišel s tím nápadem, pojďte uděláme si film. Ten film jsme točili dvě, plné dvě letní sezóny. My jsme se při něm báječně bavili, divák dneska se baví daleko, daleko méně, ale já ve vzpomínkách, které tady jsou v tom albu – tam jsou všichni herci, všichni, co se tam zúčastnili –, se při listování vracím do těch let, protože hlavní úlohu hrál Jirka Scheuba. Jiří Scheuba byl fantastický kluk, o něm budu mluvit až v té další partii. Tady jenom hrál hlavní úlohu a jeho partnerka byla dcera Járy Kohouta, Alena Kohoutová. (...)

Do dneška se divím, že nás tenkrát nezavřeli. Představte si, psal se rok 1943, kdy bylo přísné zatemnění a my jsme v té době u Kohouta na zahradě dělali noční scény, kde jsme svítili nitrafotkama. To byla prostě zář pět set wattů, tisíc wattů při zatemnění. To ale nebylo ani tak zlé, jako když jsme tiskli potravinové lístky, to mohlo být velice špatné, no a pak další můj parťák z volejbalu, Jarda Vajgrt, dělal velitele kuratoria. Tenkrát mládež byla sdružená pod takovým kuratoriem a z toho jsme si dělali velikou srandu. Musím říct randu, protože to byla doopravdy randu. Samozřejmě milionář Kokrdka, kterého hrál Jára Kohout, musel mít sluhy, no to byli černoši. Tedž si představte, ty černochoy jsme dělali tak, že jsme měli rozdělanou malířskou hlinku od malíře a štětkou jsme je natírali. Prostě tohle zase může dělat jenom velikej fanda, jako jsme byli my tenkrát. (...)

V těch dobách, kdy jsme natáčeli film 1943, a i později, se mimo titulky hrála hudba. Ovšem hudba taková, která byla na trhu. Nemohli jsme si dopřát nějaké ruchy nebo něco takového. To prostě nebylo. Muselo se hrát to, co bylo na trhu. Byly to desky Polydor,

3) Lubomír Nedbal – člen ČKK a tvůrčí skupiny HNO (Hejduk, Nedbal a Ostatní), kteří natáčeli především filmy (dokumenty i hrané) z vodáckého prostředí.

4) Myšlen je formát 8mm.

Ultraphon, Esta a my jsme si na ně hráli na dvoutalířovém gramofonu, který mám ještě doma, ten, který byl v klubu. Já jsem se prostě rozhod, já chci něco víc, budu si dělat takové filmy, které si ozvučím svým vlastním způsobem. Koupil jsem si tenkrát přepychovou nahrávačku a desky k tomu. Ty desky než se nahrají, vypadají takhle. Je to papír, tento je od belgické firmy Gevaert, a na tom je nanesený nějaký lak. Ty byly pro malé záznamy. Pro větší, které jsem potom potřeboval, jsou Thorence – švýcarský výrobek, který už je na hliníku. No a poslední, říkalo se nejkvalitnější, podle mě ovšem nejkvalitnější byly Thorence, byl Piral. To byly desky francouzské. Takhle to všechno vypadalo, koupila se deska, ta měla jenom na skle nalitý nános a teď je halt na tom zvukaři, aby udělal to, co má. (...)

Později, když začaly magnetofony, tak jsme přešli na jiný způsob hudby a jako nejvyšší dosažený výkon byl, když se k naší skupině (Scheuba, Skoták, Čapek) připojil ještě Dašek. Dašek nám točil bezvadné věci. Prostě byl to machr, který uměl ozvučit film na jedno jediné políčko. Tenkrát Zdeněk Kopka vyvinul takovou mašinku, kterou nechali vyrobit a Ivan Dašek měl jednu, druhou měl Zdeněk Kopka. To byl prostě přístroj, kde se nahrávalo na magnetický film, čili normální šestnáctka, ale místo obrazu to mělo magnetický záznam. A Zdeněk i potom Ivan Dašek obrázek po obrázku rozepisoval, co na které scéně je. To jsem potom dostal já jako technik, který to ozvučoval, takže jsem věděl, kde, kdy, na kterém políčku musí přesně co být, protože ten zvuk se dělal dřív, my jsme nejdřív natočili zvuk a pak playbackem jsme k tomu připojili obraz. No byla to úmorná práce, ale krásně odměňovaná. Atlet má olympijskou medaili, to je pro něj něco velkého, my filmoví amatéři, zase říkám amatéři, což říkám taky nerad, řeknu jenom my filmaři, máme svoji, to je UNICA (Union internationale du cinéma d'amateur), kde jsme získali zlatou medaili. Nevím kolik jich u nás dneska je, nějaké samozřejmě jsou, ale my jsme byli první, kteří ji získali. To bylo za jeden z posledních filmů, který se nazýval PSYCHÓZA (1966) a který jsme dělali společně s Ivanem Daškem, to už jsme prostě dosáhli takové dokonalosti, že naše zvukové filmy se pomalu rovnaly filmům přímo nahraným se zvukem. (...)

K animovanému filmu nás přivedl prakticky zase náš kroužek filmařů v Třebáni, kde jsem já tenkrát promítal Járovi Kohoutovi a všem těm profesionálům filmy. Říkalo se, že oni mají takové ty košilaté filmy. Mohu prohlásit na plné svědomí, že jsem všechny ty filmy pouštěl a nikdy, nikdy tam žádný film tohoto druhu nebyl. Nikdy. Naopak začali tam pouštět, tenkrát se tomu říkalo trikové filmy. My o tom nevěděli nic. Tak jsme poprosili Emanu Fialu, aby nám o tom něco řekl. Ten měl bratra, který byl zaměstnán na Barrandově jako střihač a když viděl u mladých kluků zápal, tak nám přines takové ukázky, jak to dělal nebo jak to začínal dělat Barrandov. Bylo to takové, že se to prostě na boku pustilo a ono se to hýbalo. Ale to my jsme nechtěli. My chtěli něco víc. My jsme chtěli něco jiného a byl to opět vzpomínaný Jirka Scheuba, který vymyslel políčkovou metodu, říkali tomu papírkový film, správně je to ploškový film. On totiž, aby nemusel na diafánech rozkreslovat, tak jako to rozkresloval „státní film“, když navíc v té době ještě ty diafány nebyly, vymyslel metodu – máme to potvrzené tady v té knížce, kde o nás píší, že jsme ji udělali, že jsme ji vymysleli – ploškovou metodu, kde ohromně pomohl té animaci. Je to zase práce výtvarníka a zase to byl jenom Jirka Scheuba, který byl dokonale schopen ty naše myšlenky, které jsme napsali na papír v tom našem kolektivu, já ho ještě jednou

zopakují: Scheuba, Skoták, Čapek a k tomu musely být naše manželky, protože bez pomoci manželek nemůžete tyto filmy dělat.

My jsme ale začínali loutkovým filmem. Jako byl Jirka Scheuba fantastický tvůrce obrázků, tak Jirka Čapek byl tvůrcem loutek. My jsme tenkrát, když jsme chtěli začít, tak jsme prosili Barrandov, jestli by nám mohl nějakou loutku odprodat, teda jen kostru. Oni si za ni řekli tenkrát 500, pro nás v 50. letech to byl veliký obnos, a Jirka Čapek řekl, já tu kostru udělám sám. Udělal ji a ta kostra potom hrála ve všech našich loutkových filmech. To byly krásné doby a je to zase zásluha Jirky Čapka, který dokázal, že ta loutka dělala všechno to, co dělal normální člověk. Ovšem dokázala taky otočit hlavou kolem dokola, což my nedokážeme, čili to si smíme v animovaném filmu dovolit. Samozřejmě průkopníkem loutkového filmu, to bych měl vzpomenout, průkopníkem byl u nás Villi Weinzettl, který natočil v roce 1948 EMANA PLÍŠKA, který vyhrál na Unice. (...)

My jsme teda začali tou naší ploškovou metodou a náš největší úspěch byl už v roce 1960, kdy jsme natočili NEJKRÁSNĚJŠÍ PALETU, která se i promítala v televizi. Mám taky dokument, kde se o nás mluvilo, ukazovala se cena, kterou jsme tím získali, a ten film se měl promítat. Ovšem v té době byl ve Francii v Paříži na soutěži, takže jsme museli honem rychle dotočit film, který jsme nazvali LOGIKU DEJTE STRANOU a natočili jsme z toho jednu jedinou takovou epizodu, černobílou, tady jí můžu dokumentovat, tady to všechno mám. To jsme honem rychle pro televizi natočili a ta i v televizi běžela. Celý to mám sejmutý i zvukově i obrazově. Já jsem tenkrát zkoušel zabírat televizi filmovou kamerou, v roce 1940, pardon 1953, kdy začala soutěž na nejlepší fotografii z obrazovky. Já jsem si řekl, no přeci nebudu fotografovat, já ji nafilmuju, tak jsem ji nafilmoval, odeslal jsem to do televize. Ten náš film, kratičkových pár záběrů, tenkrát vzbudil v televizi veliký ohlas, volali mi tam, získal jsem první cenu a hlavně, hlavně jsem navázal velice úzké styky s televizí, kde jsem sám několikrát vystupoval živě, i v těch pořadech, které se tenkrát ještě nezaznamenávaly. Třeba SEDMERO PŘÁNÍ s Jiřím Šlitrem, které tenkrát režíroval pan Radok.

NEJKRÁSNĚJŠÍ PLANETA (1960) byl film, který vzbudil veliký ohlas, vyhrál národní soutěž, jezdil po zahraničních soutěžích – v Paříži, v Itálii a jinde měl úspěch, protože to bylo v dobách, kdy začínali astronauti. (...) Ten film je zajímavý, protože má dva konce. Já jsem to točil na šestnáctku a současně vedle té šestnáctky byla ještě osmička. Jirka Scheuba zvolil takový konec, že astronomický čas je úplně jiný než čas základní, takže když se potom ten astronaut vrátí na zem a je veliké vítání, tak už ho nevitají jeho rodiče, ale už toho slavného kosmonauta vítá jeho fousatý vnuk. A on se vrátí jako mladík. Já zase zvolil závěr, že ten náš astronaut se vrátil na zem po krátkém čase. Po půl roce se shledává se svými rodiči v doprovodu dalšího astronauta – trosečníka, kterého na cestě potkal. (...) Byl to krásný film, krásně jsme si s tím vyhráli a myslím, že získal z našich filmů nejvíce cen. Ale nejvyšší nedostal. Tu jsme dostali až za pozdější film, který jsme nazvali PSYCHÓZA. Ale ten soutěžil u nás, čili ta odměna už nás tak netěší, protože ta medaile byla získaná v Československu. (...)

To, co mám tady na klíně, to je kamera Paillard, moje zamilovaná kamera, která mi pomohla k získání všech těch cen a ještě i dalších věcí. Představte si, že podle výrobního čísla je vyrobena v roce 1933. Čili ta kamera je dnes 66 let stará a běhá naprosto bezvadně. Proběhly jí kilometry filmu. Koupil jsem ji starší, v roce 1950. Předtím jsem točil

šestnáctkou, kterou jsem měl od Jára Kohouta. V roce 1948 jsem přešel z osmičky na šestnáctku, točil jsem filmy Jára Kohouta a když ten potom odešel, musel jsem kameru odevzdat a koupil jsem si tuto. Překrásný stroj, který běhá úplně jak hodinky. V pozdějších letech jsem se seznámil s Josefem Havlíkem, což byl bratr Václava Havlíka, který točil filmy pro podniky. Zdálo se mi, že by to byla dobrá věc dělat to taky. Byl jsem totiž vyučený normovač, v roce 1948 jsem absolvoval kurz normování a tam ten náš vedoucí říkal, že nejpřesnějším měřícím přístrojem je film. Tahle věc mi vrtala v hlavě a když jsem se potom stal sám přednášejícím na těch kurzech, tak jsem o filmové kameře mnohokrát mluvil. Prosazovali jsme tam, že kamera má mít jednotlivé snímky, tak jako jsem dělal snímky animované. Ty snímky se dělaly ze stativu, po třech vteřinách, po pěti vteřinách, čili na jeden den stačila jedna třicetimetrová cívka, poněvadž, jak víte, má sto třicet obrázků na metru. Z toho filmu se dalo vyčíst všechno. Ztrátové časy, účast lidí, účast strojů, všecko. To potom byla moje práce, když jsem přešel jako vývojový nebo výzkumný pracovník do Výzkumného ústavu stavební ekonomiky, z něž se potom stal Výzkumný ústav racionalizace,⁵⁾ kde jsem právě s kamerou tohle dělal. (...)

V posledních pěti letech jsem byl pověřen naším ředitelem, který mimo jiné byl vyučenem z textilu, nebyl vůbec stavař, ale měl ohromně dobrý tah a dobrý čuch na to, co by bylo dobré, a tak v posledních pěti letech mě pověřil natáčením návodových filmů anebo učebních filmů o rodinných domcích. V roce 1970 se začaly houfně stavět rodinné domky a já jsem měl za úkol ukázat, jak se to dá zrychlit, jak se to může dělat, aby to bylo rychlejší, aby to bylo levnější a tak dál. V té době jsme točili s doktorem Stýblem, který mně pomáhal se scénářem. Scénář jsem nedělal sám, já byl vyloženě technik, který to natočil, ozvučil a který to předal. Natočili jsme deset dlouhých filmů, které po sestřihu měly každý minimálně 240 metrů. Filmy byly velice úspěšně. Promítaly se a půjčovaly v Informfilm servisu. Samozřejmě dneska už je to vyčichlé, dneska už jsou tam jiné filmy, no filmy už nejsou, poněvadž dneska je všechno samé video. (...)

Naše parta, které se říkalo „klika“, v roce 1955 odešla z ČKK. Ale my jsme neodešli z ČKK, my jsme odešli z Bazaru. To je veliký rozdíl. ČKK v době, kdy jsem tam já nastoupil, byla báječná parta. Měl jsem to štěstí, že jsem do té party dobře zapadl. Bylo to kamarádké sezení, pokaždý se ještě chodilo naproti přes dvůr ke Zdařílkovým na nějakou večeři, na nějakou oslavu. Navzájem jsme se navštěvovali, protože jsme měli chaty. Byl to prostě život, jaký má v klubu být. Jenže přišel Bazar a začal do toho vnášet politiku.⁶⁾ To jsme nikdo z té naší party nesnášeli. Bylo to na konci roku 1954 a řekli jsme si dost. Tohle dělat nebudeme, půjdeme pryč. No tak Robert Procházka prostě sebral ty své přívržence, tenkrát nás bylo asi 50, a odešli jsme. 1. ledna 1955 tady u nás v této místnosti byla veliká schůze, kde se nás sešlo asi 12, kde jsme si vyříkali, proč jdeme pryč, kam jdeme a jak bychom chtěli, aby ten náš klub vypadal. Každý z přítomných členů musel sdělit svoji představu o budoucím klubu. Šli jsme do Osvětové besedy do Lucerny, protože pán, který to tam vedl, měl enormní zájem, abychom k němu přešli. Sliboval

5) Ústav racionalizace ve stavebnictví.

6) Nedlouho po únorových událostech v roce 1948 byl ustaven odbor Ústředí lidové tvořivosti a zrušen dosavadní systém fungování amatérských filmových klubů. Ty musely v budoucnosti existovat pouze v rámci závodních a společenských klubů. ČKK se stal součástí Závodního klubu Bazar.

nám hory doly. Měli jsme promítací sál v bývalém Červinkově bytě, protože tam, jak pamětníci vědí, bývala Červinkova taneční škola a Červinka tam bydlel. Měl tam krásný byt a my jsme celý ten byt dostali k dispozici jako klub. Moc hezký chvíle jsme tam strávili, jenže za rok ten pán, který byl naším velikým přívržencem, zemřel a jeho následovník neměl o nás vůbec žádný zájem, protože chtěl dělat kurzy, které vynáší. Čili učit ženy šít na stroji a tak dál. Tak jsme přešli do Hutního projektu, protože ekonomickým náměstkem Hutního projektu byl Jára Roth, jeden z té naší party. V té době měl Hutní projekt nádherně zařízenou místnost, celý biograf. Ale taky to nebylo do nekonečna. Začalo se stavět metro, někdy po roce 1960, a tak jsme museli opustit naše místnosti, kde byly krásný židle, záclony, no prostě zařízení. Stalo se z toho skladiště cementu. Jára Roth nás převedl do hlavní budovy Hutního projektu, kde jsme měli možnost si udělat promítací sál. Jenže přišel rok 1968 a s ním různá nařízení, mezi nimi i to, že do těchto závodů nesmí po sedmé hodině nikdo vstoupit, jediné na zvláštní povolení a nebo zaměstnanec podniku, což z nás kromě Járy Rotha nebyl nikdo. Jedním z návštěvníků a absolventů našich kurzů, kde jsme s velkým úspěchem vychovávali kinoamatéry, byl doktor Soukeník, který byl zaměstnancem Vojenských staveb. Když viděl, že musíme Hutní projekt opustit, vzpomněl si, že v budově Vojenských staveb, dole v suterénu, kde kdysi býval bar, se nacházejí místnosti, které bychom mohli obsadit. A tam jsme se usídlili na devatenáct let. Pak přišel rok 1990, Vojenské stavby sál prodaly. No mě nezbylo nic jiného, jakožto velikému milovníku filmu, abych se kajícně vrátil do lůna, kde jsem se něco naučil, to jest do ČKK. Tam jsem se vrátil v roce 1993 s vědomím, že jestli jsem něco uměl a jestli jsem prožil krátký a krásný život s filmem, byla to zásluha Českého klubu kinoamatérů v Praze.

Přepis výpovědi upravil Jiří Horníček

VZPOMÍNKY JANA SICHLERA

Jmenuji se Jan Sichler. Narodil jsem se 13. 4. 1942. Můj tatínek byl učitel na obecné škole, v Tuřanech a v Brněnských Vranovicích, a vlastně on mne přivedl k filmu. Tatínek byl zanícený fotograf a amatérský filmař, takže mě k tomu koníčku přivedl. Už jako malý kluk jsem dělal se Suchánkovou promítačkou, samozřejmě s kamerou a dovedl jsem založit film do šestnáctkové promítačky. Když jsem začal trochu nabírat léta, tatínek chtěl, abych fotografoval a filmoval. Koupil mi fotoaparát Pionýr a tak jsem začal. A tím pádem jsem se stal ve třídě fotografem a i filmařem, protože byla doma šestnáctková kamera od pana Suchánka, taky tam byla Admira osmička a Kodak osmička. Po ukončení gymnázia jsem vystudoval techniku, Vysoké učení technické v Brně, Fakultu strojní, Katedru vodních strojů. Protože byl systém školství takový, aby byli lidi co nejdřív vyštudovaní, tak jsem byl vlastně už ve 23 letech hotový.

K filmování jsem se dostal, ještě jednou to zopakuji, díky tatínkovi, který byl velký filmař také proto, že ve škole, pokud si vzpomínám, byl program pro vzdělávání žáků. K tomu byl určen projektor pana Suchánka, takže tatínek promítal němé filmy a různé výukové a tomu podobné filmy. S tím začal ještě trošičku dřív, takže koncem dvacátých let začal s osmičkou, ale tu záhy opustil a začal natáčet šestnáctkou. V té době byly kamery poměrně vzácné. Víím, že jako první kameru měl Kinamo, která byla na deset metrů inverzního filmu, a protože každý kinoamatér musel zvládnout i vyvolávání materiálu, tak také on vyvolával na rámech.

Tatínek byl v Moravském klubu kinoamatérů v Brně,¹⁾ někdy kolem roku 1936 nebo 1937, jenže potom přišla válka. Během ní to bylo s filmováním problematické, a tak se točily jenom rodinné záležitosti. Ale z těch filmů, které měl tatínek jako člen kinoamatérů v soutěži, tak jeden byl o Slovensku, pak měl film ŽNĚ, to bylo tady někde z lokality Holásek nebo Chrlic. Jsou tam i některé unikátní záběry, protože on jako učitel mapoval, on byl pořád u všeho, veškeré dění kolem sebe. Třeba si vzpomínám na krátký, možná minutový záběr odhalování pamětní sochy a desky významnému matematikovi Ernstu Machovi v Tuřanech. Bohužel za války byla Němci stržena, protože on byl Žid, takže ta dnešní deska je už pouze duplikát. Ale událost toho odhalení byla jím zaznamenána jako spousta jiných věcí, které natáčel, ať svoje žáky nebo různé procházky a radovánky. Jsou to věci, který se děly v obci – průvody, oslavy, sokolská cvičení před válkou. Jsou tam zachyceny některé osobnosti z toho regionu – žáci pana skladatele Štastného, což byl žák Janáčkův. Ze závodů na Masarykově okruhu je jeden pěkný film, ucelený, řekl bych reportážní, kde je Louis Chiron, Caraciola nebo von Stuck – havárie, která se tam

1) Moravskoslezský klub kinoamatérů v Brně.

stala, a to tatínek všechno točil. Takže já jsem se vlastně dostal k tomu filmování už tak v pěti letech, to jsem už začal točit, i když teda s dozorem, a potom začalo určitý období ve školním věku, kdy jsem byl trošičku bokem, ale točil jsem třeba spolužáky a různé podobné věci. S filmováním amatérským trošku na vyšší úrovni jsem začal tak koncem roku 1967, kdy jsem se seznámil s Pavlem Tomanem, což byl nadaný fotograf. Také začínal s filmem a protože jsme oba dva chodili na fotku na LŠU k profesoru Jenišťovi a panu Beranovi, tak slovo dalo slovo a natáčel se hraný film.

V té první fázi jsem zařizoval ozvučení filmu, to znamená výběr hudby a technické provedení záznamu. Potom už jsem začal dělat filmy buď sám nebo v klubu. Nová mladá parta se vytvořila asi někdy začátkem roku 1968 v bývalém závodním klubu První brněnské strojírny, kam tehdy patřil kamarád Michal Smatana, pak tam byl ještě myslím Zdeněk Březina, ale s Michalem Smatanou jsme společně ty filmy dělali. Já jsem obvykle dělal kameru a režii, staral jsem se o hudbu. Začínali jsme v tom roce 1968 hlavně hranými filmy, protože jsme tím chtěli lidem něco říct. Potom pokud to nešlo, tak jsme dělali dokumenty, neboli reportáže. Musím ještě připomenout, že v Brně byl ještě význačný Klub filmových amatérů na Radnické ulici, kde jsme byli taky současně jako členové a kde probíhaly klubovní večery plus projekce filmů. Brněnský filmový život byl dost bohatý, byly tam osobnosti jako pan Beran, doktor Skála, pan Čejka z První brněnské strojírny, Rosťa Bezděk a třeba i Petr Hvižd, který jako student architektury přišel s filmem ÚTOČIŠTĚ.

Měli jsme dobré podmínky, i když filmy jsme si vyvolávali sami. Většinou jsme točili na šestnáctku černobílou, na inverzi. V sobotu jsme natočili film, hraný, hned jsme ho šli vyvolat, počkali jsme, až to uschne, pak jsme to hned sestříhali, následovalo nalepení magnetické stopy, protože jsme si udělali mašinu na magnetickou stopu, ozvučili jsme ho a film byl do týdne v soutěži. Těch filmů bylo poměrně hodně, odhaduju, že jich muselo být asi kolem 35, 50 hraných filmů a reportáží, povětšinou na šestnáctce, protože ta se přece jenom lépe zpracovává, stříhá než superosmička.

Kamera, co držím v ruce, je japonská značka Chinon koupená v 80. letech. Je na svou dobu poměrně slušně vybavená pro amatéra. Jelikož šestnáctku pořád člověk sebou nechtěl tahat, tak se zdálo, že ta osmička, superosmička bude vyhovovat, protože nabízela veškerý možnosti pro amatéra, ať už třeba trikovou tvorbu – jednotlivé obrázky, prolínáčku, kterou každá superosmička neměla, dvě rychlosti 18 a 24 okének za sekundu, slušný transfokátor, i když na široký úhel to nebylo tak ostrý, ale byla to moje vlastní kamera.

Kamera šestnáctka Krasnogorsk, která se sem vozila v 80. letech, byla kamera trošku do nepohody, určitě byla lepší než AK. Dále jsme měli v klubu kamery AK, šestnáctky a většinou jsme jeli na pérový pohon, protože tahat s sebou ty akumulátory, to byla hrůza. Velmi dobrá šestnáctková kamera do kapsy byla Admira electric. Jinak z ostatní techniky šestnáctkové měli jsme v klubu vybavení takové primitivní střížny, vlastně to byla prohlížečka a na ní se stříhalo. Ze začátku jsme všechno lepili normálně škrabáním, to znamená lepidlem, což bylo něco úděsného, a když jsem natáčel film LAKOMOU BARKU, tak těch slepek, to byla úplná katastrofa. Potom jsme si koupili nebo respektive zlaté české ručičky vyrobily kopie šestnáctkové lepičky, která byla pásková. Přesně věrná kopie, kterou kdosi v Brně vyráběl, a tak jsme si ji pořídili. Tu lepičku, pokud někdy používám šestnáctku při projekci, tak ji teda používám dodnes. Ozvučovací aparatura

sestávala z magnetofonu, takový mixážní pult, který jsme si sami vyrobili. Prolínačky z jednoho do druhého magnetofonu byly ze začátku dost primitivní, nicméně pro to do-
datečné ozvučování, synchron jsme nedělali, to vždycky vyhovovalo. Měli jsme osvědče-
né magnetofony Sonet Duo, které fungovaly v podstatě až do konce klubu. Byly tam ně-
jaké polské magnetofony, licence od Grundigu, a v poslední době nám závodní klub
s velkou slávou tenkrát koupil zvukový mixážní pult. To bylo pro nás něco neuvěřitelné-
ho, že se dal upravovat zvuk, vytáhnout výšky a podobně. Z projektorů tam bylo několik
typů, ať těch ze Sucháňkovy dílny a potom teda meopřácké, jednak s optickým zázna-
mem zvuku a potom i s magnetickým. Na Meocluby šestnáctky v dnešní době dost vzpo-
mínám, protože když potřebuji kopírovat film na video, tak ty nové promítačky dělají
trošku problém, protože je tam jiná rotační clona, ale jinak tyto projekce už byly poměr-
ně spolehlivé a na Brněnské šestnáctce se promítalo vlastně výhradně s těmito stroji.
Začal jsem vlastně s osmičkou Kodak, kterou bohužel už nemám. Ciné Kodak byla
krásná mašinka, velmi spolehlivá, s jedním objektivem. Tuhle kameru z konce 30. let
jsem měl od táty a natočil jsem s ní jeden ze svých prvních filmů, který se jmenoval
KILOMETR 10. Bylo to v roce 1968. Použili jsme právě toho Kodaka a ještě jednu kame-
ru s transfokátorem. Občas se člověk mohl v Brně dostat ke kameře na Městském kul-
turním středisku, kde měli Paillarda, ale to si pánové z Klubu filmových amatérů chrá-
nili a moc to nechtěli půjčovat. Taky kdo by půjčoval Paillarda, že? My jsme byli
vybavení trošku skromněji, ale měli jsme to na jednom místě, kde se dalo dělat v kte-
roukoli denní dobu. Bývali jsme v klubu, když se dělaly filmy – ozvučovaly, zpracová-
valy, teda střih se dělal vždycky doma, ale konečné ozvučení a úprava se dělala v klu-
bu, a tam jsme bývali hodně dlouho do noci.

Je fakt, že závodní klub První brněnská nám přál, dali nějakou korunu na vybavení i na
film. Tihle pánové tomu dost fandili, kupodivu, i když tam vlastně nebyl ani žádný za-
městnanec z První brněnské. Říkali nám, vy nám děláte reklamu. My jsme totiž dávali
na začátek filmu zaostřovací značku, tedy ne vždycky, to se přiznám, ale dávali jsme tam
znak Prvního Brna. Za to jsme dostávali podporu, která v ostatních brněnských klubech
tak velká nebyla, protože Klub filmových amatérů byl při Městském kulturním středisku
a tam dotace moc žádné nebyly, pak byla První brněnská a ještě závodní klub – Fučíkův
se mu říkalo, ale ten skončil. Takže bylo První Brno a pak Klub filmových amatérů.

Je fakt, že jsme se museli často stěhovat. (...) Nakonec nás přemístili kamsi ke kinu
Lucerna v Brně a když to dostal restituent a nebyly peníze, tak vlastně technika, která
byla přece jen solidní, byla buď vrácena zřizovateli anebo jsme si ji mohli odkoupit.
Pro superosmičky i osmičky jsme měli zvukový projektor Eumig. To byly spolehlivé pro-
jektory, na kterých se dalo dobře ozvučovat. Jak už jsem mluvil o zvukové stopě, šest-
náctku jsme si lepili, ne vždycky, ale tak z 80 procent sami. K tomu se musely používat
pásky, CR pásky, které byly na celuloidovém podkladu, aby to k tomu filmu prostě chyt-
lo. Velký problém byl udělat lepidlo, protože to muselo držet, ale film pod tím se nesměl
skroutit, pak to udělalo kolíbkou a nedalo se na to nahrávat. Velký mág v tomto směru byl
pan Čejka. Ovšem ten měl jednu takovou „vlastnost“, že prostě zapomněl, jak vlastně to
lepidlo namíchal. Jednou se mu to podařilo a až to došlo, tak to bylo zase horší. Když
jsme lepili, byla to strašná strojovna, vždycky to bylo riziko, když se ten film pustil,
prostě kdyby se přetrhla slepka nebo něco. Vždycky kolem toho lítalo nejmíň pět lidí.

U toho stroje byla taková štěrbina, která se musela pročistit, aby lepidlo mohlo téct, musela se hlídat hladina. Na rozdíl od pana doktora Rentze, který měl na lití stopy vlastní metodu patentovanou. Když jsme měli strach, že se to nepovede, tak jsme jeli za ním do Prahy, a tak jsme s ním spolupracovali. U superoosmičky jsme to takto nelepili. Byl tady totiž brněnský amatér, pan Milan Hruška, který měl takový fór, který mu i pan doktor trochu záviděl. On byl schopný stopu nalepit obráceně, to znamená, že už používal polyesterové pásky a bylo to nalepeno vlastně tím magnetickým polevem k tomu filmu. Lepidlo, který vymyslel, to prostě sloupl tu podložku, takže to bylo naprosto hladký, jak zrcadlo, a mělo to vynikající vlastnosti záznamu zvuku. Myslím, že nikdo tuhleto loupanou stopu nepřekonal. (...) V Klubu filmových amatérů byli dva technicky zaměření členové, kteří asi od roku 1982 začali točit i filmy s kontaktním zvukem. Sice neměli tu invenci, ale točili kontaktní zvuk například. To v amatérském filmu bylo úplně neuvěřitelné.

Co se týká vyvolávání filmů, jednak nám je vyvolával pan Čejka v První brněnské, měl takový vyvolávací buben, obrovský, kam dal 60 metrů filmu. Pan Čejka byl vlastně jeden ze zakládajících členů klubu První brněnské strojírny a měl velkou technickou zdatnost. Jak skončil, tak jsme si to museli vyvolávat sami. K tomu jsme používali ruské vývojnice. Museli jsme vždycky těch třicet metrů rozstříhnout na půlku, dvakrát patnáct, to byl často jenom jeden záběr, takže se mu nic moc nestalo. Těch vývojnic jsme měli několik. Když bylo zle a potřebovali jsme vyvolat barvu, tak jsme i tu barvu vyvolali, ovšem OrwoChrome ne, ale OrwoColor ano. (...)

První film KILOMETR 10 – byl hraný –, který jsme točili na osmičku normální formát, byl zvukový v tom směru, že jsme měli Eumiga osmičku, zvukového, a přenosný magnetofon, na který jsme si nahrávali ruchy ze železnice. Film je o pochůzkáři, který utahuje šrouby na pražcích tratě směrem na Přerov. Jde, jde, padá sníh, to bylo objednaný na Svatého Petra, na 25. února 1968. Padaly obrovské vločky. Muži je zima, dá si na uši čepici, vlak přijíždí, on ho neslyší a vlak ho přejede. Je tam vynikající atmosféra, díky tomu prostředí, díky tomu sněžení. Bylo to točeno dvěma osmičkami, Kodakem a druhou osmičku měl Michal Smatana, myslím nějakou ruskou mašinku. (...)

Pak jsme točili několik filmů, potom i na šestnáctku. Třeba film SKOK, což byla etuda o chlapci, který se rozešel s děvčetem a jede tramvaj. Seznámí se s tramvajačkou, která řídí tramvaj. To byla jenom taková etudka, kde hrál budoucí profesionální herec Středa z Brna. (...) Pak jsme natáčeli spolu s Grolovou, s Michalem Smatanou reportáž z první missky. Dívka 68 se to jmenovalo. To bylo zajímavé tím, že jsme se tam vůbec dostali. Jitka Grolová si řekla, já se obětuji a přihlásím se do té soutěže. My jsme tam byli jako její doprovod. Tak jsme se dostali mezi ta děvčata. Když se předvýběrová porota ptala na základní znalosti, tak to jsme se pobavili. Ale svým způsobem to byl zajímavý film, protože ona to ozvučila, my jsme tomu nevěřili, protože tam byl synchron, ale ona to nějak dala dohromady a nakonec dělala FAMU – ta Jitka Grolová. Pak jsme natočili v roce 1969 film HRA NA OSUD, kterým jsme se chtěli nějak vyjádřit k roku 1968. Hraný film o dvou milencích přepadených vojáky, které zachrání neznámý příchozí a vyvede je z této situace. Symbolistní film naznačující, že nás někdo z této situace nakonec vyvede. Což se po letech stalo. Ten film získal první cenu na městské soutěži, v krajské soutěži byl první a na celostátní byl ze soutěže vyloučen. (...) Protože jsme se nemohli moc vyjadřovat přímo, tak jsme začali točit filmy symbolistní. Vždycky jsme si našli nějaký

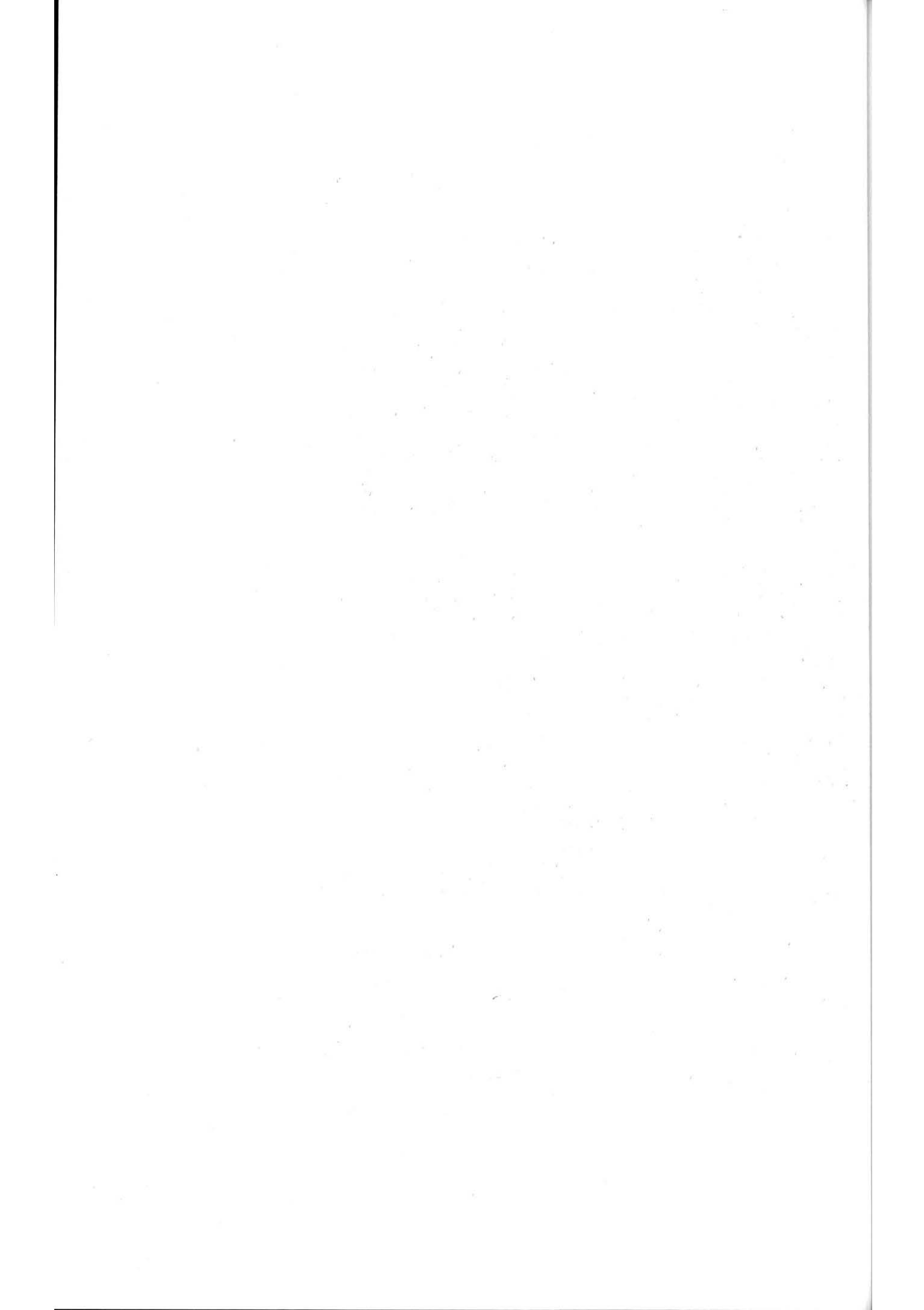
silný symbol a divák, pokud byl chápavý, tak to pochopil. Jeden z nich byl i film POUTA o smyslu života, zda, když někdo provede nějaký přečin, zda se vymaní z jeho důsledků. Hlavnímu hrdinovi se sice podařilo utéci odpovědnosti tohoto světa, ale když na konci filmu má smrtelnou havárii, tak ta pouta má vlastně pořád na rukou. V roce 1971 jsme pokračovali filmem OBOJEK, který se velmi nelíbil představitelům, protože byl natočen volně podle Prouzy. Symbolicky popisoval Komunistickou stranu Československa jako usurpátorku a původkyni všeho zla. Hlavní roli velmi dobře hrála Slávka Urůbková. Byla tam perfektní muzika, perfektní kamera od Michala Smatany. Film byl tak sdělný, že nám ho sebrali a asi teprve po roce mohl soutěžit dál. Jak nám ho vrátili, chtěli, abychom mu přidali vysvětlující titulky, že je proti fašismu. Nám už teda teklo do bot, Michal málem vyletěl ze školy, z filozofické fakulty, tak jsme tam dali – „Věnováno těm, kteří zažili zvůli a krutost fašistických metod.“ V té době jsme to ani nikde nepromítali, říkali jsme si, na co s takovým titulkem, že jo. Ale když ho teď promítáme, tak tam ten titulek je. Ten film byl v roce 1971 na Brněnské šestnáctce, dostal stříbrnou medaili. (...)

Další hraný film CHVILKOVÝ LET z roku asi 1973 měl za téma závislost na drogách. S Michalem Smatanou, který se mnou tvořil nerozlučnou dvojici, jsem natáčel film HANDS UP, což byl film animovaný, ploškový, takže se dělaly i věci tohoto druhu. HRÁČ z roku 1974 je o krutosti lidí projevující se vůči prostředí, vůči zvířatům atd. Pak je tady i loutkový film JACK A HRÁČ, loutkový film, který se točil v klubu. (...)

Zmínil bych reportáže, které jsem točil, např. TAM NA OKRUHU z Velké ceny Československa v Brně, kde jsem sledoval jednotlivé diváky a vlastní závody sloužily vlastně jako stafáž. Použil jsem hudbu z *My fair lady*, ze známé pasáže na dostizích. Mapovali jsme i Jižní Moravu, máme natočené některé povodně – Mušov v roce 1977, teď je tam přehrada, ale my ho máme natočený ještě v původní podobě, kdy tam bývaly zátopy. V roce 1978 jsme natočili film KLOBOUK, to už jsme si dělali trošku legrácky. Hraný film popisuje takovou situaci, kdy jedou pánové na služební cestu a do kupé nastoupí takový trošku hulvát, který se chová arogantně a všechno jim vyhodí a nikdo z nich se nebrání, čímž jsme chtěli naznačit, že lidé by se měli naopak bránit takovému diktátu. Ten film jsme natáčeli ve vlaku na trase z Brna do Blanska a nazpátek. (...)

Amatérská filmařina mě vlastně umožnila velice zajímavé poznávání lidí a prostředí. V těch hraných filmech si člověk mohl zrealizovat svoje názory na věci kolem sebe. Nakonec i v těch reportážích. A přinesla mi i potěšení, že někomu se ty filmy třeba líbily, tedy i potěšení pro okolí. Filmařina jako taková je moc pěkná věc, protože člověk musí u amatérského filmu nejen znát kameru, ale také musí něco vědět o hudbě. Nejlepší je být aktivním hudebníkem. Vytvoří se tak dílo, které jinde, v profesionálním filmu, snad ani není možné.

Přepis výpovědi upravil Jiří Horníček



Dvoj pohled

Český sen: hra jako forma politického nevědomí

*Jen umění a kultura jsou zárukou mravně zdravé společnosti
a pouze zdravá společnost je zárukou dobrých obchodů.
Toto krédo je třeba obchodníkům nějak vnuknout. V Británii se to úspěšně daří.*

Petr Poledňák

Na počátku filmu pánové režiséři Remunda a Klusák alibisticky pronášejí na kameru, že na otázku proč celý podfuk s ČESKÝM SNEM zosnovali neodpoví, neboť to za ně učiní dílo samotné. Je to zbytečné, film by o sobě i o nich samotných „promluvil“ tak jako tak. Jejich naivní distancování se od významového sdělení vlastního filmu jde ruku v ruce se zřikáním se kritické zodpovědnosti za obsah a mimoděk odhaluje jeho největší slabinu – konformismus. Film usiluje přes vyhýbavost jasných stanovisek obou autorů být nejen společenskokritickým, ale i politickým – chce ukázat, jak se skrze simulaci reklamní kampaně člověk stává součástí a v důsledku toho i obětí veřejného konzumu, který je pojat jako „osud“ společenského vývoje v posledním třicetiletí (od nekonečného čekání ve frontách za socialismu /1972/, přes společenskou transformaci /1989/, až k vrcholnému stadiu v roce 2002). Snaha polemicky ukázat reklamní mašinérii jako mystifikující a mobilizační činitel usměrňující a organizující klientelu vyznívá naprázdno, protože není přihlíženo k politickému místu a funkci reklamy v moderní, na zisk orientované kapitalistické společnosti.

Karel Kosík v moralisticky britkých analýzách „post-sametové“ české společnosti v podmínkách restaurovaného kapitalismu zavádí termíny „trhovec“ a „trhovecká ideologie“. Trhovec není ten, kdo hlasitě vychvaluje své zboží od párků po automobily, ani odborník v tom, či onom oboru (včetně reklamy), trhovecství je „celkový a základní postoj ke skutečnosti“.¹⁾ V honbě za ziskem Trhovec povyšuje trh a chování na tržišti za nejvyšší a jedinou realitu. „Trhovecká ideologie“ je důsledná, neboť vše zapojuje do systému směnných relací (ať už je to materiální nebo duchovní povahy) a svou jedinou polaritou produkce – konzum vytváří „elementární předpoklad, aby se mohl zrodit občan“.²⁾

Pseudokritickému záběru režisérů ČESKÉHO SNU naprosto uniká Kosíkem popsany základní existenční modus bytí a chování českého neokapitalismu, kde se tržní orientace, obchodnické vztahy, ekonomický determinismus, peněžní fetišismus a „bezduchý management věcí a lidí“³⁾ ustanovily stěžejním kritériem mezilidských vztahů. Důkazů o tom film bez náležitého kritického akcentu poskytuje dostatek. Např. vzhledem k odbornickým

1) Karel K o s í k, *Století Markéty Samsové*. Český spisovatel, Praha 1993, s. 152.

2) Tamtéž.

3) Karel K o s í k, *Předpotopní úvahy*. Praha 1997, s. 230.

chapadlům „image-makerů“ je proměna pánů režisérů v „opravdové managery“, skutečné „bosse“, ostatně stejně jako celý film, pouhou švandou na úrovni televizních šprťouchlat, herním konceptem, nikoli kritikou toho, jak moderní kapitalismus integruje do svého tržního oběhu vedle reklamní strategie také prodej pracovní síly, „trh osobností“ s odbornou kvalifikací, image, charismatem, talentem, těmi, či oněmi aspekty osobnosti.

O politickém nevědomí autorské dvojice svědčí i kritický cíl, jež si stanovila. V úvodu filmu s ním dělala drahoty, ale nakonec přece jen v afektované diskusi s napálenými koupěchtivci vyjde najevo, že jim šlo právě o tuto diskusi. Tato je však v kritické snaze ponouknout „oběti konzumu“ k zamyšlení nad vlastním chováním naprosto jalová, podobně jako rokováání, zda si ošálený „zákazník“ z jejich reklamní akce něco odnese, či nikoliv. Spotřebitelský vztah ke skutečnosti přepokládá prvotní obecně sdílený souhlas se státním aparátem, který je ve filmu zcela mimo důslednější zájem autorů. Podvedení „zákazníci“, „spolupachatelé“ z řad zaměstnanců reklamní agentury a především sami páni režiséři jsou bez výjimky všichni participanty na ekonomického systému kapitalistické společnosti, v níž žijí a kterou pomáhají udržovat v chodu. Opatrnické odhlížení od tohoto jednoduchého faktu se projevuje v řadě konkrétních situací, ustanovujících horizont politického nevědomí filmu jako celku. Politické nevědomí zvláště komicky vyznívá v „revoltujících“ postojích mladých zaměstnanců reklamní agentury, kdy jedna z dívků zcela proti „morálnímu“ kodexu své firmy se zápalem pomstychtivé lítice pronese prorocké věty o „pravech čecháčcích, kteří houfně přilezou, aby dostali to nejlevnější“. Nebo když hoch, jemuž se přičítá podvádění, s kategoricky dušínovským „nebudu lidem lhát“, vyřkne nečekanou paralelu mezi domnělou morální pravdivostí reklamy a nemorálností lživého filmového dokumentu. Oba postoje jsou ve svých emphatických protestech (v prvním případě proti všeobecnému konzumnímu chování, v druhém proti zavádění neetických prvků do reklamy) důkazem směšnotrapné politické beznázorovosti svých nositelů. Tím, že oba nereflktují vlastní pozici ve firmě, její ekonomické zacílení a ideologickou funkci, kterou zaujímá ve struktuře kapitalistické společnosti, burcují proti dílčím „vadám“ v systému, který má být stejně nakonec v pomyslném žebříčku jejich hodnot zachován, protože je zdrojem jejich životní motivace, obživy, profesních úspěchů apod.

Oba režiséři, přestože nejsou profesionálními manažery, dokázali prostřednictvím reklamního mechanismu „zpracovat“ masové vědomí, dokázali si občana – konzumenta podmanit a přeměnit ho na poslušný nástroj své strategie. V simulování reklamního procesu naplnili základní marketingovou formuli – znalost trhu a následné „umění“ uplatnit na něm svůj záměr, či výrobek. Dokonce na rozdíl od „skutečného“ pracovníka marketingu, který svůj „recept“ na úspěch či scénář propagačně reklamních akcí pečlivě střeží, svoji filmovou hru na managery Českého snu pojali v pseudokritickém hávu jako postupné odkrývání jednotlivých kroků reklamní kampaně. To vše za asistence politického nevědomí, které kritiku spotřebitelstva a konzumu předkládá pouze jako materiál do diskuse o konzumním myšlení a jednání napálených „zákazníků“. Přestože se tato diskuse s podvedenou „veřejností“ zvrhla do afektu, překřikování a mnohdy jednostranného osočování, patří k tomu nejlepšímu co film nabízí. Skrze lehce psychotické výlevy o „cenách jako za socialismu“, domněnky, že „doba lhaní je už dávno pryč“, proslovy

o „rovné hře“ v Evropské unii, o bankách, podvodech, tunelech..., prosakuje nezvratitelný (a režiséry nijak neřízený) poznatek, že koupě, peníze a trh jsou smyslem veškeré pospolitosti a posledním účelem všeobecné podstaty bytí.

U tohoto zjištění bych se podrobněji zastavil v souvislosti s charakterem reklamy, která není axiologicky indiferentní, neboť je pro ni příznačná společenská reprodukce spotřebitelských představ a specifické situování se do konkrétního společenského prostředí. Základní funkcí reklamy je „něco“ „někomu“ prodat, ať se děje, co se děje. Výstižně to ve filmu konstatuje vedoucí pracovník reklamní agentury, když říká, že jejich „reklama funguje, i když je produkt na hovno nebo není vůbec“. Reklama je ideologický produkt přímo závislý jak na zájmech určitých kolektivit, tak na kulturně – společenském kontextu. Specifičnost komerční reklamy spočívá v paradoxu, který rozhodně není vyvázaný z hodnotového žebříčku společnosti. Paradox spočívá v tom, že reklama na jedné straně řídí a spoluvytváří společenské stereotypy, kolektivní představy nebo předsudky a na straně druhé je založena na iluzi historicky blíže neurčeného společenského kontextu, o němž Judith Williamsonová, inspirovaná Althusserovým pojetím ideologie, píše, že „prostě je“ v důsledku neustálé reprodukce představ bez jakéhokoliv historického začátku nebo konce. Tím, že tyto představy „již ve společnosti existují“ nebo se na ně odkazuje, reklama nabývá povahy „nadčasové, synchronní, mimohistorické struktury, ačkoliv tato struktura samozřejmě jako celek evidentně existuje v rámci historie“.⁴⁾

S „mimohistorickým“ paradoxem reklamy je spojena její další důležitá funkce – vytvářet představy, které prezentují daný produkt v souladu s kritériem předpokládaného vkusu společenské skupiny, jíž je určen. Výstižně to popisuje Umberto Eco v úvaze o masové kultuře, jež „zobrazuje lidské situace, které nemají nic společného se situacemi konzumentů, a přesto se pro ně stávají situacemi modelovými“.⁵⁾ Tyto modelové situace významově transformují konkrétní výrobky na symboly společenské úrovně, což je inovační moment kapitalismu 20. století, který dokázal přenést pojem směnné hodnoty mimo oblast zbožní výroby. V praktickém životě se tento aspekt projevuje ve zvyku udávat směnnou nebo lépe peněžní hodnotu jako jediný prvek popisu věci nebo osoby. Se samozřejmostí se mluví o desetikorunovém mléku, statisícovém autu, či zákazníkovi. Remundův a Klusákův film prostřednictvím napálených spotřebitelů mimoděk poskytuje nepřehledné množství těchto příkladů zvěčnění člověka a personifikace věcí. Sám je dokonce ze strany podvedených nazýván „miliónovým podfukem“, placeným z „našich“ daní.

Protože inzerent nemůže v rámci reklamní strategie potencionálnímu zákazníkovi prezentovat produkt sám o sobě ve formě jeho užité hodnoty, je podle Williamsonové do struktury reklamy zapojen proces tvorby smyslu, jakési „hádanky“, s níž je spojena symbolická funkce propagovaného výrobku. Smysl reklamy se ustanovuje v prostoru mezi užitnou hodnotou výrobku a touto symbolizací, vyjadřující nemateriální nebo sociální kvality, které podle zadavatele reklamy mohou být dosaženy, pokud si zákazník daný produkt zakoupí. Reklama tak vytváří představy o inzerovaném zboží, operuje s vžitými sociálními symboly, jež mají reprezentovat hodnotové kvality specifického společenského statutu.

4) Judith Williamson, *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. London 1978, s. 99.

5) Umberto Eco, *Skeptikové a těšitelé*. Svoboda, Praha 1993, s. 27.

Protože provádí manipulaci ve sféře potřeb a služeb, nepatří k tradičním technikám založených na uvědoměle přímých formách ideologického sdělování jako je výchova nebo propaganda. Spíše spočívá na technice nevědomé indoktrinace. Tím, že nabízí statky a služby, vyvolává u potencionálních kupců potřebu těchto statků a služeb. Tento mechanismus reklamy spojuje spotřebitele s výrobcí a předpokládá příznivé přijetí *statu quo* společenského aparátu, díky němuž se může celý systém produkce a manifestační spotřeby uskutečňovat.

Nabízení zboží prostřednictvím reklamy nedefinuje toto zboží (např. předměty, objekty, služby) jen v jeho užitné hodnotě, nýbrž také jako znaky vybavené určitými sociálními kvalitami jako je prestiž, hodnoty, skupinová a třídní příslušnost. Stačí uvést známý příklad s koupí automobilu, kdy si zákazník kupuje nejen užitný předmět, nýbrž i sociální symbol, podle něhož bude rozpoznáváno jeho postavení ve společnosti nebo dokonce názory. V tomto smyslu není reklama ideologicky neutrální, „bezhodnotová“. Tím, že pomáhá prodávat zboží, rovněž distribuuje ideologii. Aby reklama skutečně nesla význam zamýšlený svými autory, vyžaduje nutnou spolupráci adresáta. Má-li adresát správně dešifrovat význam reklamy, její „tajenku“, musí vstoupit do prostoru, kde se význam tvoří, tzn. odhalit se jako subjekt. Tento moment režiséři Remunda a Klusák ve svém „obchodování s deštěm“ dokázali formálně využít. U adresátů jejich „reklamní kampaně“ skutečně proběhl proces tvorby významu i proces tvorby představ – vědomé aktivní zapojení, které se jim stalo osudným. Vtip spočívá v tom, že „naletěli“, tzn. správně reagovali na vylouštění reklamy, za kterou nic hmatatelného není. Výsledek, jak již bylo konstatováno, je hravě „antireklamní“, nikoli však kritický ve smyslu důslednějšího antikapitalistického postoje.

Jeden z napálených důchodců s dobromyslným úšklebkem, dokládajícím jeho neschopnost oprostit se od trhoveckého uvažování, pronese směrem k režisérům: „Škoda filmu, ten je drahej.“ Poznámka je nepřipadná, protože autoři si dokázali na svá šprťouchlata opatřit grant, a legálně tak „pumpnout“ stát. Jinou otázkou je, zda státní investice do této beznázorové studentské „švandy“, „hlíny“, „psiny“, či v nejlepším případně „kanady“, by nebyla efektivnější v sociální sféře nebo školství, jmenovitě filmovém.

Zdeněk Hudec

Dvoj pohled

GIGADIGA a Český sen – účinky, příznaky, znaky

Zakoušíme-li realitu jako vrstvení povrchů a jejich záhybů, jednou z nejcennějších možností filmu je zahlédnout spojení mezi působením a účinky v delších časových liniích a jejich složitých prolínáních. Ale i tam, kde se už vjem kauzality (a tedy linie či záhybu) ztrácí ve složitějším reliéfu, má film stále šanci mapovat alespoň příznaky (zde jde o to známé „vědomí souvislosti“). Dalším stupněm už je jenom prostor znaků, v němž mohou vedle sebe existovat i značně neslučitelné či nesouvisející věci, neboť spojení mezi působením a účinky už bylo přetrženo. Tento typ prostoru je stejně tak otevřen svobodě a fantazii (stává se konceptuálním prostorem), jako absenci relevantních spojení.

* * *

ČESKÝ SEN byl ve své první veřejné fázi (= po /ne/otevření hypermarketu) produkčně a komunikačně zdokonaleným remakem akce, kterou uskutečnil v druhé polovině devadesátých let divadelník a performer Petr Lorenc (v titulcích ČESKÉHO SNU figuruje v poloze „ústřední inspirace“) za pomoci výtvarníka Krištofa Kintery. Vedle rozsahu kampaně, v níž Petr Lorenc využil pouze letáčky, které sám načerno vyvěšoval v pražských tramvajích a roznášel do domovních schránek, se původní akce liší od ČESKÉHO SNU v řadě podstatných detailů. Na šáreckém poli, kam bylo patrně řádově několik stovek lidí Lorencovou kampaní nalákáno (autor finální situaci nedokumentoval), našli příchozí velkou ceduli s logem supermarketu GIGADIGA a výstavkou zvětšených článků o problematických či škodlivých stránkách nákupních center. Na kraji pole byla další cedula umístěná směrem do Šárky, na které stálo: „Jděte raději do přírody.“ Otevření GIGADIGA navíc proběhlo v předvánočním čase, kdy se novodobé stupňování nákupních kampaní časově potkává se starší tradicí usebrání a reflexe.

Mystifikace pomocí falešné reklamní kampaně zde měla svůj modernistický cíl prorazit samozřejmé vnímání jednoho z (komerčních) komunikačních kanálů, tím ho učinit viditelným (spolu se zkušeností jeho dosavadní neviditelnosti) a především – do mezery vzniklé popsáním otřesem „usadit“ nabídku jiné alternativy.

Daný postup se samozřejmě nemůže vyhnout dvojí kritice: 1. přesně tímto způsobem pracuje každá druhá reklama (již od dob Ejzenštejnových); 2. problematické aspekty působení supermarketů jsou přece vyváženy jejich přínosem pro řadu spotřebitelů. Přesto lze jasně vidět, že nejenom cíle, ale i Lorencova metoda se od skutečné reklamy (či propagandy alternativy) výrazně liší a jak v kampani, tak v celém projektu lze najít prvky kritické pedagogiky, která příjemcům dává šanci (ne-li hlubší kvalifikaci) pochytovat a kriticky promýšlet mediální sdělení či situace, v nichž se ocitají. Lorencovy

letáky obsahovaly nabídku směsice konkrétních výrobků a absurdních předmětů (jejichž autorem byl právě Kintera), přičemž narozdíl od letáků ČESKÉHO SNU dávaly pozornějšímu čtenáři řadu signálů, které jej naváděly k pochybnostem nad věrohodností sdělení. Tuto pozornost může vnímatel využít i v každodenním životě v mediálním prostředí plném rétoriky, kde je lákavý příslib (nebo jeho inverze, jako v případě ČESKÉHO SNU – „nejezděte“, „nenakupujte“ apod.) vždy zdůrazněn co největšími písmeny/hlasitostí/poutavostí, zatímco podmínky slibovaných výhod či upřesnění uvádějící je na pravou míru jsou vyznačeny v miniaturním řádku někde na okraji pole pozornosti, v podstatě jenom jako pojistka pro případ soudních sporů.

Druhý výrazný rozdíl je v inscenaci momentu /ne/otevření hypermarketu, který je v Lorencově případě zaměřen na „druhou šanci“ pro nepozornější či tupější příjemce celé kampaně, kteří navzdory návěštím dorazili a pro které byly na místě připravené výše popsané artefakty (logo a směrovka). Modernismus Lorencova záměru vychází z postoje, že zneužití důvěry v komunikační stereotyp (tedy určitou formu tradice) nahrazuje příjemci mystifikace takovou alternativou, jejíž naplnění je podstatnější a hlubší, než naplnění komunikační situace sugerované reklamou na skutečný supermarket (tedy namísto nákupu konkrétních výrobků poskytnul konkrétní fakta k zamyšlení a – v dané situaci samozřejmě lehce ironickou – pobídku k procházce).

ČESKÝ SEN ve svém finále v tomto směru nenabídl žádné sdělení (nepočítáme-li zopakování McLuhanovy čtyřicet let staré teze, že „medium is a message“) – účastníci se pouze buď na místě, či záhy z tisku dozvěděli o chystaném filmu, kterážto informace zaujala místo Lorencových objektů, přičemž deklarovaným cílem filmu bylo „na konkrétním příkladě prokázat snadnost manipulace a odkrýt mechanismy účinné mediální propagandy. Upozornit na menšinu, která svět utváří podle svých představ (spotřební způsob života sycený všudypřítomnou reklamou, reklama jako model chování) a většinu, která tento svět přijímá za jediný možný,“ jak se praví v konceptu projektu.

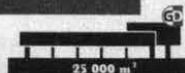
Kampaň ČESKÉHO SNU – happeningu byla utvářena v principu analogickým způsobem jako ta Lorencova (byť v nesrovnatelně větším měřítku a za spolupráce profesionálů z reklamy), přičemž měla svoji čistě rétorickou část (tj. billboardy, tzv. citylighty, televizní a rádiové reklamy), která vlastně nic nesdělovala, pouze poutala pozornost, a – bohužel – také svoji letákovou část (několik set tisíc kusů). Letáky s fotografiemi konkrétních existujících výrobků s konkrétními, extrémně nízkými, cenami byly šířeny zejména v částech Prahy přiléhajících k místu /ne/otevření hypermarketu.

Tyto letáky (až na dvě nepatrné drobnosti téměř na úrovni tiskové chyby) nevydávaly žádné signály, které by dávaly šanci pozornému čtenáři zbystřit. Tím bylo sice bezpochyby dosaženo výrazně větší návštěvnosti na dni D, ale zároveň to zcela torpédovalo možnost uvažovat o chování příchozích jako o „většině, která tento svět přijímá za jediný možný“. Příjemci mystifikace nedostali prostor k tomu, aby prokázali, zda jsou skutečně nekritickými ovce, které na nicneříkající kampaň (resp. kampaň generující jediné konkrétní sdělení aby nikam nechodili) přesto reagují poslušnou přítomností, nebo zda je jejich přítomnost na /ne/otevření výsledkem sociálního tlaku nebo dokonce vcelku rozumného praktického uvažování (sám bych neměl problém vydat se za koupí digitálního foťáku konkrétní značky a typu či jiné nákladnější věci, pokud bych uvažoval o jejím pořízení a někdo ji nabízel za čtvrtinovou cenu).

family 2000 HYPERMARKET no.1 family 2000 HYPERMARKET no.1 family 2000 HYPERMARKET no.1

GD GIGADIGA

family 2000 HYPERMARKET no.1



Evropská 1264
Praha 6 - Ruzyně

spojení: metro Dejvická
bus 119, zastávka "Nová Šárka"

startujeme 13. 12. v 10:00 hod.

OSLAVTE ZROD KRISTA NÁVŠTĚVOU V RÁJI MALOOBCHODNÍCH NÁKUPŮ ZA VELKOObCHODNÍ GD CENY!

PÁSKU PŘESTŘIHNE LUCIE BÍLÁ

GIGADIG KUPONY ROZDÁ ONDŘEJ A MICHAL DAVID

ADVENT V NÁRUČI GIGA MARKETU



DENOR min

NA DĚTI V KINDER KOUTKU ČEKÁ VELKÝ BETLÉM S HODNÝM SANTOU

ZDARMA!
pro prvních 500
konzumentů



**CANON
PRIMA BF 80**
- schnell flesh
- super red eye



ORION TV - 5170 DK
- obrazovka 51 cm
- systém dialog
- hotelový modus

7.590,-

NEUVĚŘÍTE VLASTNÍM OČÍM!

1.950,-

PHILIPS - HI 510
- systém Drip Stop
- Anti-Calc formula
- dálkové ovládání



LIEBHERR - KT 1424
- brutto/už. obsah 133/129 l
- energetická úč. tř. B
- fosfátová



SPECIÁLNÍ family 2000 SLEVY PRO RODINY S DĚTI

Na ploše 25 000 m² najdete zastoupení všech důležitých firem spotřebního trhu: od stavebnictví přes kosmetiku, elektroniku, bílou techniku, zahradnictví, nábytek, domácí potřeby, bižuterii, sport, hračky, oděvy, svítidla, knihy, železářství, květiny až po velkoprodě potravin. Rozvoz vybraného zboží po celé Praze zdarma!

V našem oddělení lékárenského zboží lze již dnes objednat Viagra.

tisk: studio fata morana

Leták z kampaně na otevření supermarketu GIGADIGA Petra Lorence

Kvůli letákům a tedy sdělení zcela v jiném modu, než ve kterém probíhal zbytek záměrně tupé kampaně, ztratil ČESKÝ SEN – film možnost analytické reflexe v jedné z hlavních otázek, které si vytknul (a která by v každém případě stála za to) – totiž právě obecné účinky kampaní.

Sám jsem na ČESKÉM SNU v první fázi okrajově spolupracoval (zejména v rámci natáčení na dni D s jednou z kamer, která událost zaznamenávala) a celou dobu si kladl otázku, oč víc může ukázat tato pracná inscenace oproti dohodnutému proniknutí dokumentárního štábu do přípravy skutečné hypermarketové kampaně, včetně mapování hysterického finále honu za výrobky, jak k tomu došlo například při otevření řetězce Elektroworld (po ČESKÉM SNU je natočení takového filmu v Čechách na dlouhou dobu patrně nerealizovatelné), ale odpověď jsem nenalezl ani tenkrát, ani ve výsledném filmu.

Pro vlastní happening a trs metafor, které nabídnul, byla mystifikace s vlastnoručně vytvořeným hypermarketem produktivní (tato fáze s její specifickou mediální recepcí by se jinak nekonala). Ve výsledném filmu však zrazuje na každém kroku. Tam, kde bychom v průběhu sledování skutečné kampaně mohli vidět účinky nebo příznaky skutečných vztahů a interakcí v takovém procesu, vidíme pouze znaky, které všichni zúčastnění ochotně a vstřícně inscenují, protože je to právě film (vnímaný jako „trendy“ Umělecký projekt se vzrušující dávkou spikleneckví), pro který předvádějí svoji práci.

ČESKÝ SEN – film je v podstatě na vysokou řemeslnou úroveň dovedeným žánrem instruktážního filmu (míněno bez ironie), ve kterém se předvádí znaky určitého procesu, ale téměř vše probíhá ve zřejmém modu inscenace. Jak už to v instruktážním filmu bývá, jsou zde odpojeny činy od jejich účinků: viz třeba proměna filmařů v manažery, která je planým činem, neboť (jak film nakonec „upřímně“ prozrazuje) to není změna jejich image, která dává věci do pohybu, ale ochota a vstřícnost, jakož i ješitnost a kalkul, lidí z reklamní branže společně s tvůrci participovat na Uměleckém projektu. Jiným příkladem pak je již zmiňovaná přítomnost lidí na /ne/otevření hypermarketu, která byla z větší části zapříčiněna nikoli účinkem tupé mediální masáže (o jejíž účincích a možnostech tudíž ani happening ani film bohužel nevypovídá), ale především reakcí na letáky se zcela konkrétním obsahem, jejichž výše popsany charakter neumožnil na základě pozorování těch, kteří je vzali vážně, učinit závěry, zdali jsou součástí jevu závislosti na nakupování či hamižnosti, anebo obětí sociální situace, která je nutí k tomuto typu praktické obezřetnosti. Film netematizuje ani jednu z variant. Nereflektovaný žánr instruktážního filmu tvoří důslednou kostru celého filmu – dokonce i rodina, která představuje sugerovaný sociologický problém závislosti na nakupování není dokumentaristy vypátrána, ale obsazena v konkursu. Právě díky tomu však lze sotva něco usuzovat o skutečném vztahu těchto lidí k nakupování, dokument je usvědčuje zejména z extrovertního založení a touhy být obsazeni do filmu, a tedy při konkursu co nejlépe vyhovět zadání (dívka, která říká, že chodí raději do supermarketu než do lesa, září nadšením, že se dobře strefila do sentence, která se v dané chvíli žádá). Znak namísto příznaku.

Prostor pro příznakové dění vzniká jenom v jakýchsi mezerách na okraji, které samozřejmě oživují napětí mezi instruktážním žánrem a překvapivostí situace a oživují rytmus i prožitkovou intenzitu některých míst. Interpretace těchto „živých“ míst je však v závislosti na vědomí či přehlédnutí žánrového celku překvapivě rozporuplná.



Vít Klusák, Filip Remunda a laureáti (nebo jejich zástupci) při přebírání výroční ceny PR klubu Merkur 2003 na terase pražského hotelu Intercontinental

Přesvědčil jsem se, že řada diváků ČESKÉHO SNU – filmu vnímá například rozhovor s lidmi od přístroje na vyhodnocení pozornosti čtení letáků jako kritiku prostředí, které zpřítomňují: Vědí, že je to celé podvod a přesto se na tom podílejí! Film zde zachycuje temnou stránku /jejich/ profesionality! Já však (i při opakovaném zhlédnutí) vidím, že přestože lidé v agentuře vědí, že je celý projekt jenom hrou, která nikomu neublíží, stojí jim za to uvažovat o smyslu toho, na čem pracují a svoji pochybnost sdělí dokonce i klientovi (byť vše s vědomím, že jsou natáčeni, že se jejich výpověď může objevit ve filmu a intuitivně možná tuší, že právě takový postoj v danou chvíli vytváří jejich práci nejlepší alibi). K podobně rozporuplnému vnímání dochází např. i ve scéně na zahradě, kde mladík z agentury odmítá umístit explicitně formulovaný příslib překvapení či dárku pro každého návštěvníka dnu D do obsahu letáku z důvodů, že by to byla lež. Přesvědčil jsem se, že řada diváků tento moment vnímá jako svědectví o pokrytectví a hlouposti lidí z reklamy: jaká lež, když přece pracují na projektu, jehož výsledkem je jeden velký klam? Já sám však vidím člověka, který navzdory pokračující společné práci na Uměleckém projektu narazí na své (samozřejmě v dané chvíli komické) skrupule a neváhá je ventilovat.

To, jak jsou lidé z reklamní agentury zajati iluzí, že v rámci svých mantinelů daných šíří rétorických prostředků hýbají světem (rétorika dobře umožňuje rozlišovat mezi lží, zámlkou a nepřímým sdělením, a tedy umožňuje těm, kteří na ní zakládají svoji živnost, nemluvit jasně a přitom autenticky zachovávat čisté svědomí), je velmi příbuzné tomu, jak tvůrci propadli iluzi, že na *modelu* hypermarketové kampaně vypoví něco o „menší-ně, která svět utváří podle svých představ“.

Ve výsledném vyznění se paradoxně impuls zpřítomněný Českým snem – happeningem jeví díky velké publicitě a nezastíněnosti veřejných promluv či diskusí o formálních stránkách filmu, podstatnější a významnější, než ČESKÝ SEN – film (který pozornějšímu divákovi na sebe „upřímně“ prozradí své zásadní konceptuální a tedy myšlenkové nedostatky, byť je současně zakrývá brilantním stříhem orientovaným na dynamickou kontinuitu děje a intenzivní hudební stopou).

Český sen – happening na čas otevřel problematiku hypermarketů a masových kampaní, což znamená, že se tato témata stala předmětem následných diskusí a upoutala pozornost médií. Na rozdíl od Petra Lorence však ani happening, ani tvůrci v následných diskusích, a nakonec ani samotný film, nepřinesli v tomto směru žádné kontroverzní (rozuměj překvapivé) stanovisko – pouze upozornili na danou problematiku. Tento aspekt nejpřesněji popsal Ondřej Čapek v „Cinepuru“ č. 34/2004, který v textu psaném z pozice člověka vstřícného vůči kultuře hypermarketů film oceňuje mj. právě pro jeho nevyhraněnost, a zároveň připouští, že pro méně shovívavý pohled na tuto problematiku film nutně vyvstane jako konformní (patrně nejlepší reflexí z tohoto hlediska je text Jaromíra Blažejovského ve „Filmu a době“ č. 2/2004).

Český sen – happening se stal podobnou (díky ohlasu významnou, široce sdílenou a významově bezbřehou) metaforou jako krátce předtím Davidovo Srdce na Hradě, přičemž stejná *absence vlastního programu* a důsledná *apolitičnost* vedly snadno k jeho velice různorodým interpretacím (dokonce i v podobě dalších artefaktů, z nichž se některé v Českém snu – filmu objevují, např. leták reinterpretovaný ODS, využití Českého snu řetězcem Julius Meinl či paralela s eurokampaní, za tupost jejíž televizní podoby však odpovídá patrně ČT a nikoli tehdejší premiér Špidla, jak film naznačuje, apod.).

* * *

Ze stejných důvodů se však ČESKÝ SEN paradoxně stal úspěšným inovativním impulsem na poli reklamy a PR, neboť ukázal novou možnost spojit marketingovým odborníkům srozumitelný fenomén „zdravě provokujícího“ mládí (k pochopení šíře a charakteru tohoto jevu čtenáře odkazuji například k časopisu „Cosmogirl“), ambiciózní Umělecký projekt (deklarovaná fikce ve službách deklarované společenské kritiky), záštitu několika institucí v zádech (která pomohla získat mediální partnerství několika významných médií, čímž i naplněnou jistotu „pokrytí“ a rozehrání mediální rezonance) a nakonec efektivní zdvojení kampaně (nejprve happening, potom ještě film), které umožnilo větší penetraci (řečeno slovy reklamy). Na premiérové pozvánce bylo uvedeno téměř sedmdesát log sponzorských firem (samozřejmě včetně filmových, které spolupracovaly na vlastní produkci) a Hugo Boss zaplatil u příležitosti premiéry velkou pražskou kampaň „Hugo Boss obléká odvážné manažery“, prostřednictvím které ČESKÝ SEN konsistentně potvrdil svoji neprogramovost, v rámci které jenom přešel z modu sémiotické hry s reklamou do modu reklamního nosiče (komický výstup na téma propagace Huga Bosse v samotném filmu má v rámci pohybu v poli instruktážního žánru pořád svůj smysl). Z hlediska reklamy a PR je důležitou podmínkou ocenění a přijetí takové inovace způsob tematizace citlivých problematik, jejichž přítomnost v projektu je nezbytná, ale stejně tak je nezbytné jejich striktní udržení v politicky korektní podobě: a tak jsou-li supermarkety

něčím škodlivé, je to tím, že v nich řada lidí ráda tráví příliš mnoho času; škodlivost reklamy zase spočívá především v tom, že ji dělají lidé, kteří za peníze udělají reklamu na cokoli a představují si přitom, že ovládají svět.

Při splnění poslední podmínky – zábavnosti – je tak celý projekt plně kvalifikován stát se pro (přinejmenším velkou část) establishmentu marketingu a PR ideálním objektem pro demonstraci své velkorysosti a schopnosti vyjít vstříc současným Uměleckým trendům. Doslova pár dní po svém uvedení do kin získal ČESKÝ SEN cenu prestižního PR klubu „Merkur“ za rok 2003 (stejnou cenu v tomtéž roce obdržel ještě tiskový mluvčí ČEZ, Václav Klaus a výstava Prazdroj české kultury)¹⁾ a jistě lze doufat, že ve světě, který si blíže nedefinovaná „menšina utváří podle svých představ“, nejde o ocenění poslední.

Na druhé straně je třeba vidět, že přes výše řečenou nevyhraněnost se Český sen – projekt, stal lidovou událostí, která je schopna budit sice povrchní, ale vášnivé polemiky stovek jeho diváků – internetových diskutérů na téma hranic morálního jednání v mediálním prostoru a v umění, což není špatné. Zířka, ale přesto se v jeho recepci objevují i náznaky hlubší reflexe jevu – nazvěme jej *nenaplněným příslibem* –, který byl v rovině emocí hlavním motorem vlny reakcí na Český sen – happening, a který ČESKÝ SEN – film dává do vágní interpretační souvislosti se Špidlovou vládou a vstupem Čech do Evropské unie (čímž se bezděčně stává součástí široké politické kampaně ODS, která proti Českému snu – happeningu zpočátku protestovala).

Metaforické vyjádření fenoménu *nenaplněného příslibu* je vedle zábavnosti hlavním kritériem, který film činí lidovým dílem, neboť tento druh skepse je jedním z četných rysů lidového pohledu na současný svět: obraz davu ženoucího se k falešné fasádě na horizontu je intuitivní zkratkou jevů, které mají svoji oporu v moderních dějinách nejenom naší společnosti. Ve veřejném prostoru však jejich perioda od slibu k prozření bývá zpravidla výrazně delší: od předvolební kampaně k výsledkům volebního období; od zaručených zpráv o zbraních hromadného ničení k násilnému obsazení cizího území, kde žádné takové zbraně nejsou; od úsilí hypermarketu k získání stavebního povolení za účelem lepších služeb veřejnosti až k betonáži a asfaltáži velkých ploch území, ze kterých navždy mizí příroda a kam se lze jen obtížně dostat bez vlastního automobilu. Toto jsou však (bohužel) všechno příklady zcela mimo ČESKÝ SEN.

Je pravděpodobné, že kdyby tvůrci hledali cestu k analytičtějšímu a revolučnějšímu tvaru, film by patrně musel být delší, někdy popisnější, místy zřejmě na úkor zábavnosti a lidovosti. Tváří v tvář ČESKÉMU SNU je to nakonec právě vyvstávající vědomí této dvojí cesty, které jej činí cenným dokladem tragikomických možností současné kinematografie ve vztahu k palčivým tématům, jestliže má být (částečně legitimním) cílem tvorby úspěšné dílo.

Vít Janeček

1) Z tiskové zprávy PR klubu 23. 6. 2004 zveřejněné na http://www.zlatystrednik.cz/str/nabkl/merkur_vyhlaseni.html

ILUMINACE

Vít Janeček: GIGADIGA a Český sen – účinky, příznaky, znaky

Český sen

Česká televize / FAMU / Hypermarket Film, 2004

Námět, scénář, kamera a režie: Vít Klusák a Filip Remunda. **Střih:** Zdeněk Marek. **Zvuk:** David Hýsek.
Hudba: Dan Bauer. **Produkce:** Filip Čermák.

Video v síti rodinných podobností

James M. Moran: *There's No Place Like Home Video*.

University of Minnesota Press, Minneapolis – London 2002, 264 stran.

Dvanáctým svazkem edice *Visible Evidence* (zaměřené na přezkoumávání dokumentární tradice ve fotografii, filmu a videu) nakladatelství University of Minnesota Press je studie Jamese M. Morana *There's No Place Like Home Video* (2002). Kulturní dějiny amatérského videa se v této knize vzácně doplňují s teoretickými ambicemi autora, jež jsou směřovány primárně k problému specifičnosti média. Amatérské praktiky, představující zanedbávanou či v „lepší“ případě značně zjednodušeně pojímanou oblast, jsou pro Morana průběžským kamenem tradičních teorií filmu a videa; vůči „techno-estetickému“ formalismu mediální teorie se vymezuje zejména akcentem na situace tvorby a recepce domácích videí. Díky tomuto pragmatickému přístupu pro něj video představuje „médiu, jež nezvratně proměnilo náš způsob uvažování o mediální specifičnosti, neboť jeho chameleonské přizpůsobování se filmu, televizi, počítačům, telefonům a dokonce architektuře prochází neustálými změnami.“ (s. xiii)

Moranovým cílem ovšem není na „teorii videa“ rezignovat, představit je (kupř. ve stopách Jamesonových) jako médium vůči teorii imunní a svou neurčeností se jí vzpírající. Jeho základním metodologickým předpokladem je vnímání „média“ nikoli pouze ve smyslu technologie (determinující estetické účinky), nýbrž i ve smyslu diskursu, imaginárního předmětu. Napětí mezi těmito dvěma póly, techno-estetickým a kulturně-sociálním, je v centru jak historicky orientovaných oddílů studie týkajících se videa obecně, tak i analýz funkcí a statusu videa v kontextu rodinného života.

Poměrně krátké dějiny videa zaznamenaly tři hlavní pokusy o jeho reflexi, tři hlavní paradigmatické modely média. V první fázi bylo video definováno jako „anti-televize“, prostřednictvím binárních opozic typu aktivita/pasivita, tvorba/konzumpce, jedinec/masa, inovace/konvence, pravda/lež atp. Jak v kontextu videoartu, tak v kontextu sociálního aktivismu bylo video vnímáno coby protipól monolitické, konzervativní a ideologii šířící televize. Sedmdesátá a osmdesátá léta 20. století přinesla jistý posun, když začalo být video definováno v modernistické tradici jako *video*: tedy jako autonomní, sebe-reflexivní médium, vyznačující se svým specifickým jazykem. Úkolem umění bylo tento jazyk odhalit, úkolem teorie umělce následovat a vnitřní povahu média popsat. Množství takových, ovšemže nesouměřitelných popisů nakonec vyústilo v paradoxní definici videa prostřednictvím jeho „nedefinovatelnosti“. Postmodernistický teoretický anarchismus sice dokázal zohlednit proevskou povahu média a jeho vztahy s ostatními médii, vzdal se však ambice důsledně je zhodnotit a vyvodit nějaké pozitivní závěry nejen pro teorii videa, ale pro uvažování o médiích vůbec. Moran se naopak snaží představu o specifičnosti nikoli zcela odmítnout, nýbrž nalézt nový rámec, v němž by ji bylo možné produktivně formulovat. Namísto tradičního ontologizujícího přístupu chápe specifičnost média jako „historickou, technologickou a imaginativní strukturu jeho užití“ (s. 31), tedy jako diskursivní proces procházející neustálými historickými proměnami. Jako takový se nemůže stát předmětem jediného vysvětlujícího schématu, relevantnější metodou je spíše vytváření konkrétních „případových studií“.

Mezi Moranovy případové studie patří kupř. zajímavá analýza hybridního diváctví filmů, jež v sobě video obsahují coby reprezentaci či simulaci, rozbor děl a textů Mayi Deren, Stana Brakhagea

či Jonase Mekase sloužící jako pozadí pro přehodnocení vztahů mezi amatérskou tvorbou, avantgardou a oficiální produkcí, a pochopitelně samotné domácí video. Či přesněji, video jako jeden ze „způsobů domácí tvorby“ (*home mode*), který prochází napříč řadou médií. Moran analyzuje vstup videa do tradice vytvořené fotografií a filmem a poukazuje na některé nedostatky existujících konceptualizací těchto praktik. Tím nejzákladnějším je podle něj lpění na modelu nukleární rodiny, která v průběhu druhé poloviny 20. století postupně přestává být společenskou normou – každá reflexe přechodu od domácího filmu k domácímu videu musí zohlednit mj. i tento širší společenský kontext, vznik alternativních konfigurací soužití (sahajících od svobodných matek či otců přes homosexuální svazky až k novému typu „rodin založených na výběru“ čili složených z příbuzných, přátel a kolegů).

Značné úsilí Moran vynakládá na přehodnocení klasických „stigmatizací“ domácího a amatérského videa (vymezovaného vůči uměleckým či profesionálním praktikám) a představení pozitivních společenských a kulturních funkcí „domácího způsobu tvorby“, mezi něž patří reprezentace každodennosti, hledání rovnováhy mezi různými se veřejnými a privátními požadavky na osobní identitu, navazování kontinuity mezi generacemi, vytváření obrazu domova jako kognitivní a citové základny, z jejíž perspektivy nahlížíme okolní svět a své místo v něm, či narativní formát, s jehož pomocí artikuluje a sdělujeme rodinné legendy i osobní příběhy.

Rodina Moranovi jeho snahu vrací prostředkováním zajímavého modelu uvažování o intermediaálních vztazích a specifičnosti. Přesněji jde o aplikaci konceptu „rodinné podobnosti“ vypracovaného Ludwigem Wittgensteinem ve *Filosofických zkoumáních*, složité sítě podobností, které se překrývají a křížují, nenabízejí však definici ve smyslu vyčerpávajícího výčtu esenciálních vlastností. Tak jako uvažuje Wittgenstein o pojmu hra a jeho různých příkladech („Když se na ně podíváte, neuvidíte něco, co je všem společné, ale uvidíte podobnosti, vztahy, celou řadu podobností...“), lze analogicky uvažovat i o videu a jeho různých – koexistujících i historických – instancích, či o různých médiích prosazujících se v rámci „domácího způsobu tvorby“.

Tomáš Dvořák

Příspěvky k historii rodinné a amatérské kinematografie

(*Film History – monotematické číslo o amatérském filmu*)

Odborná historická a teoretická reflexe neprofesionální kinematografie, především rodinného a amatérského filmu, má velmi krátkou tradici. Hlavní příčinou je specifičnost tohoto filmového materiálu po stránce technické i organizační, která znemožňuje přímou aplikaci badatelských přístupů běžně používaných při studiu produktů kinematografie profesionální. I kvůli tomuto „handicapu“ postrádal amatérský a rodinný film pro většinu odborné veřejnosti atraktivitu a jeho reflexe se vyvíjela odlišným způsobem.

Rodinný film byl tak spíše nahlížen jako jeden ze specifických archivních pramenů využitelný jako součást výzkumu dějin společenského života společně s materiály podobného privátního charakteru – literárními či fotografickými. Až v posledních patnácti, dvaceti letech se mu v rámci kinematografie jako celku dostává postavení ojedinělého fenoménu, hodného hlubšího studia ekonomických, estetických a sociálních aspektů jeho fungování (produkce, distribuce, projekce). Amatérský film provází veřejná reflexe v podstatě od počátku jeho existence, a to prostřednictvím

specializovaných časopisů a publikací, v nichž je ovšem podstatná část věnována technickým podmínkám realizace. Úvahy publikované o amatérském filmu vycházejí ze dvou základních zdrojů. V prvním případě se jedná o autory, kteří jsou intenzivně angažováni ve struktuře amatérského filmového hnutí (tvůrci, organizátoři). Jejich přístup k tématu bývá často silně ovlivněn osobním viděním událostí, jichž se oni sami zúčastnili. Tyto texty obsahují velmi cenné informace. V rámci zachování objektivit je však třeba informace v nich obsažené podrobit patřičnému kritickému zhodnocení, konfrontovat je s údaji z jiných zdrojů, protože autoři často neznají základní pravidla práce profesionálního historika, např. pokud jde o přesné uvádění pramenů.

Reflexi vycházející zevnitř amatérského filmového hnutí doplňují úvahy a analýzy hodnotící amatérskou tvorbu z odstupu pozice filmového profesionála resp. pedagoga, kteří spolupracují jako soutěžní porotci a jako školitelé vzdělávacích kurzů (v rámci českého prostředí šlo v minulosti často o lidi z okruhu pražské FAMU: Jan Kučera, A. F. Šulc, Ing. Josef Valušiak a dal.). Jejich texty, psané s důrazem na vlastní profesionální specializaci, se týkaly především rozboru jednotlivých děl, ať už v rámci profilu tvůrce či hodnocení soutěžní kolekce. Tento přístup zaměřený na praktickou stránku kinoamatérské tvorby převažuje i nadále, navzdory skutečnosti, že vzdělávání v oboru filmové historie a teorie se v posledních desetiletích institucionalizovalo (a stalo se stabilní součástí nabídky filozofických fakult také na českých a moravských univerzitách). Zvýšený zájem o tuto oblast v zahraničí (viz poznámka č. 2 článku A. Schneiderové v tomto čísle *Ilumina*ce) signalizuje, že podobné oživení lze očekávat i v české filmové historiografii.

Jedním ze stále čtenějších důkazů narůstajícího významu amatérské a rodinné kinematografie v posledních letech je i příspěvek odborného čtvrtletníku „Film History“, jehož organizační a redakční zázemí se nachází na americké Indiana University. Časopis „Film History“ zde začal vycházet v roce 1987, přičemž o šest let později dospěl do podoby monotematických čísel zaměřených např. na národní kinematografie (číslo s podtitulem „Raná italská kinematografie“), na reflexi historického a teoretického zkoumání kinematografie („Mezinárodní trendy ve *film studies*“; „Filozofie filmové historie“) nebo na konfrontaci určitého společenského fenoménu a filmového média („Film a náboženství“; „Válka a militarismus“). Za dobu existence časopisu byly na jeho stránkách prezentovány články významných filmových historiků a teoretiků, především z Evropy a Severní Ameriky (Jacques Aumont, Tom Gunning, André Gaudreault, Enno Patalas a dal.).¹⁾

Po patnácti letech existence, kdy se téma amatérského a rodinného filmu prosadilo ve „Film History“ jen výjimečně,²⁾ se tato oblast neprofesionální kinematografie objevila v soustředěné podobě speciálního čísla nazvaného „Small-gauge and amateur film“ (Úzký formát a amatérský film), uspořádaného pod editorským dohledem Melindy Stoneové a Dana Streibleho.³⁾ Vybrané příspěvky, které se až na výjimky věnují dění na americkém kontinentě, názorně demonstrují různé badatelské přístupy a širší možných témat zkoumání rodinné a amatérské kinematografie.

Dva příspěvky sdílejí orientaci tzv. nové filmové historie na oblast techniky a technologie tím, jak se předmětem jejich zájmu stává „osud“ dvou filmových formátů určených pro privátní využití. V prvním příspěvku,⁴⁾ týkajícím se formátu 16mm, se seznamujeme s hierarchií a organizací

1) Česká (československá) oblast byla doposud zastoupena jediným příspěvkem: Zdeněk Štábla, *The First Cinema Shows in the Czech Lands*. „Film History“ 3, 1989, č. 3.

2) Patricia R. Zimmermann, *Professional Results with Amateur Ease: the Formation of Amateur Film-making Aesthetics, 1923 – 1940*. „Film History“ 2, 1988, č. 3; Patricia R. Zimmermann, *Geographies of Desire: Cartographies of Gender, Race, Nation and Empire in Amateur Film*. „Film History“ 8, 1996, č. 1.

3) „Film History“ 15, 2003, č. 2: *Small-gauge and amateur film*.

4) Dwight Swanson, *Inventing Amateur Film: Marion Norris Gleason, Eastman Kodak and the Rochester Scene, 1921 – 1932*. „Film History“ 15, 2003, č. 2, s. 126 – 136.

firmy Eastman Kodak, která formát vyvinula a jejíž vedení sídlilo v americkém městě Rochesteru. Rekonstrukce vývoje a vlastního prosazení nového formátu především na americkém trhu výraznou měrou těží z rozhovorů s pamětníci, p. Marion N. Gleasonovou, která se podílela na realizaci prvních filmů natočených na formátu 16mm. Jejich promítání sloužilo k propagaci výrobku společnosti Eastman Kodak. Pod vedením Gleasonové byly také pořádány lektorské kurzy zaměřené na psaní filmových scénářů, jež měly zájemcům rozšířit znalosti o jejich nové aktivitě.

Předmětem druhého článku zaměřeného na používanou techniku je historie dnes už téměř pozapomenutého formátu šířky 28mm vyráběného francouzskou firmou Pathé pod názvem Pathé Kok.⁵⁾ Autoři této studie využívají archivních materiálů z vícero pramenů a s jejich pomocí popisují průnik evropského výrobce na americký trh, jeho souboj s tamní konkurencí, především firmou Eastman Kodak. Všímají si specifických stránek obchodní strategie – důrazu na bezpečnost filmového materiálu, zřizování půjčoven filmů tohoto formátu, jeho použití nejen coby domácího kinematografu, ale také jako vzdělávací pomůcky ve školách.

Dva „evropské“ příspěvky zasazují zkoumané kolekce rodinných filmů do širšího kontextu historické reflexe doby a společnosti. Natočený filmový materiál se z tohoto pohledu stává důležitým obrazovým svědectvím zaznamenávajícím proměny krajiny a jejich obyvatel, jako je tomu u prázdninových filmů natočených britskými turisty při opakovaných návštěvách Středomoří ve dvacátých a třicátých letech minulého století.⁶⁾ Druhý příspěvek je zajímavou komparací tří filmových kolekcí natočených švýcarskými exulanty v rozdílných životních situacích. Na jejich základě, se znalostí rodinného i profesionálního zázemí každého z filmařů, autorka textu rekonstruuje tři podoby vnímání rodné krajiny, jak se odrážejí ve filmové formě a ve výběru zachycených objektů.⁷⁾

Studie zaměřené na technickou oblast a širší společenský kontext doplňují texty soustředující se na historii jednotlivých děl, aniž by se omezily na jejich formální analýzu. Dan Streible si všímá fenoménu tzv. lokálních filmů inspirovaných sérií velmi populárních komedií z produkce Hala E. Roache, tzv. OUR GANG COMEDIES.⁸⁾ Tento dobový jev rozkrývá na konkrétním příkladu filmu vznikajícího mimo tehdejší americká kinematografická centra, a to v městečku Anderson ve státě Jižní Carolina. Druhý příspěvek nabízí obsáhlou rekapitulaci nalezení a restaurování kdysi propagačního dokumentu o práci lesní těžařské společnosti ve třicátých letech minulého století. O několik desetiletí později existence tohoto snímku iniciovala založení regionálního archivu zaměřeného na díla neprofesionální kinematografie.⁹⁾

Problematika uchovávání a opětovného využití filmového materiálu amatérské a rodinné produkce se objevuje v rozhovorech s archivářkou a filmařkou Carolyn Faberovou pracující se starými filmy při tvorbě svých vlastních děl a technikem Billem Brandem zabývajícím se přepisem a kopírováním filmů úzkých formátů.¹⁰⁾ Oba odhalují určitou nahodilost, projevující se obecně při práci s tímto typem materiálu, a dotýkají se zásadních otázek ohledně uložení úzkých formátů:

5) Anke Mebold – Charles Tepperman, *Resurrecting the Lost History of 28mm Film in North America*, s. 137 – 151.

6) Heather Norris Nicholson, *British Holiday Films of the Mediterranean: at Home and Abroad with Home Movies, c. 1925 – 1936*, s. 152 – 165.

7) Alexandra Schneider, *Home Movie-making and Swiss Expatriate Identities in the 1920s and 1930s*, s. 166 – 176. (Původní článek od autorky této studie Alexandry Schneiderové je obsažen v tomto čísle *Illuminace*.)

8) Dan Streible, *Itinerant Filmmakers and Amateur Casts: a Homemade „Our Gang“, 1926*, s. 177 – 192.

9) Janna Jones, *From Forgotten Film to a Film Archive: the Curious History of From Stump to Ships*, s. 193 – 202.

10) Laura Kissel, *Lost, Found and Remade: an Interview with Archivist and Filmmaker Carolyn Faber*, s. 208 – 213; Brian Frye, *The Accidental Preservationist: an Interview with Bill Brand*, s. 214 – 219.

zda lpět na zachování původního materiálu navzdory potížím s nedostatkem adekvátní promítací techniky, nebo se spolehnout na nové, z hlediska dlouhodobé archivace ještě ne zcela prověřené nosiče.

Závěrečné příspěvky se zabývají tematikou organizovaného amatérského hnutí jednak na příkladu existence filmového klubu v San Diegu,¹¹⁾ jednak popisem historie založení Amateur Cinema League, svazu sdružujícího americké amatérské filmaře, následovaným výčtem každoroční desítky nejlepších titulů za období 1930 – 1994.¹²⁾

Skutečně prozíravým počinem je zařazení rozsáhlé bibliografie týkající se úzkého a amatérského filmu, která zahrnuje časopiseckou a knižní produkci v Evropě a v Americe od počátku dvacátého století po současnost. Pro zájemce o amatérskou a filmovou kinematografii tak představuje užitečné vodítko při hledání dalšího studijního materiálu.

Různorodost příspěvků jak v okruhu zvolených témat, tak i ve způsobu reflexe a vlastního zpracování výchozího materiálu dokazuje, že při sestavení tohoto čísla „Film History“ šlo spíše o co nejširší postižení problematiky zkoumání amatérského a rodinného filmu než o jasně definovanou tematickou linii či koncepci badatelského přístupu. Ve srovnání s jinými podobně orientovanými publikacemi, např. se speciálním číslem francouzského časopisu „Communications“ (č. 68), ze kterého jsou dva příspěvky zařazeny i v Iluminaci, se zdá, že hlavně u textů amerických autorů chybí snaha o větší zobecnění nashromážděných faktů. Navzdory těmto výhradám druhé číslo „Film History“ z roku 2003 přináší mnoho zajímavých informací z dosud ještě nepříliš probádaných oblastí kinematografie a v bibliografii prací o úzkém filmu mu náleží významné postavení.

Jiří Horníček

11) Melinda Stone, „If it moves, we'll shoot it”: the San Diego Amateur Movie Club, s. 220 – 237.

12) Alan D. Kattelle, *The Amateur Cinema League and Its Films*, s. 238 – 251.

Konvergence médií aneb bujení intimistického prostoru

Roger Odin mluví o splynutí nezávislého filmu a rodinného filmu v jediném intimistickém televizním prostoru.¹⁾ Ignacio Ramonet poukazuje na konvergenci médií (zejména tisku) k televiznímu modelu a zároveň popisuje fázi posttelevize, kdy „veřejnost (reprezentovaná dobrovolnými vězni) přímo vstupuje nikoli už do obyčejného, jediného a pomíjivého pořadu, nýbrž do televizního seriálu.“²⁾ Mám za to, že jsme zde svědky hlubšího fenoménu, že se zde dotýkáme symptomů dlouhodobé tendence kultury, nebo spíše kulturně-technického konglomerátu jako celku.

Pokusím se zde v hrubých rysech zachytit tuto tendenci a také některé technicko-kulturní fenomény, které napomohly jejímu bujení. Tento popis by měl také dát vyvstat bližším charakteristikám

1) Viz jeho článek v tomto čísle.

2) Ignacio Ramonet, *Tyránie médií*, Mladá Fronta, Praha 2003, s. 210.

onoho trochu záhadného „intimistického prostoru“. Všichni totiž zakoušíme jeho každodenní přítomnost a intuitivně cítíme, oč se vlastně jedná, podíváme-li se však na něj blíž, začne se jeho jednota rozpadat.

Předobraz v literatuře

Nelze přehlédnout dlouhodobou tendenci jistého proudu moderní literatury *klást se stále hlouběji do nitra subjektu*. Tato tendence zažila svůj hlavní rozpuk ve dvacátých letech 20. století.³⁾ Mluví se o snaze „zachytit proud vědomí“, o snaze zachytit hlubinné procesy odehrávající se v nás pomocí „automatického psaní“ nebo později o „dekonstrukci subjektu“. Spisovatel přestal být tvůrcem fiktivních světů, aby se sám vydal všanc a vystavil své já nesmírné erozivní síle diskursu. Jednalo se ovšem především o literární, elitistickou tendenci.

Souběžně se do centra zájmu dostává deníková literatura a jistý druh autobiograficko-psychanalytické literatury. Provozuje se honba za skrytými zákoutími duše, spisovatel se snaží „říci vše“. Při četbě však nejsme konfrontováni s vulgárními výlevy, spisovatel se pohybuje spíše v sousedství šílenství.

Součástí postupujícího hledání budou na jedné straně různé formální postupy, které mají fungovat jako klíč do třinácté komnaty, a na druhé straně vytváření dispozitivu *pasti na subjekt*. Může se jednat o past v doslovném slova smyslu: subjekt je uzavřen v nějakém dispozitivu, který má za úkol vytvořit extrémní podmínky prožívání-vypovídání. Nejlepším příkladem tvůrce takových pastí je Beckett. Nebo se může jednat o past v symbolickém smyslu: spisovatel sám na sebe (nebo projekcí na některou ze svých postav) uvalí vnitřní postoj číhání na psychické stavy, a za tímto účelem se může vystavovat extrémním zkušenostem.

Tento typ literatury dnes nachází novou, svým způsobem „intermediální“ odnož. Ta se ve své krajní, nejupřímnější podobě snaží dále rozvíjet výše zmíněné tendence, nicméně však s jistými rozdíly. Ve svých upadlejších podobách se potom stává jakousi psychologickou pornografií, kdy obnažování vlastní duše už nemá rysy hledačství, ale stává se čirým exhibicionismem, ne-li přímo vypočítaným komerčním tahem. Bývalá výsostná a vznešená elitistická produkce prožívá renesanci v prasečím rouše.

Posuny a rozdíly se pokusím ukázat na příkladu Christine Angotové, která reprezentuje literární, upřímný pól této tendence. U Angotové takřka *mizí veškerá literární stylizace*, všechny postavy jejích knih mají skutečné předobrazy a vystupují pod svými skutečnými jmény. Otevřeme-li nějakou její knihu, vstupujeme do jejího „skutečného“ světa a do jejího myšlení. Její styl připomíná myšlení v čistém stavu, myšlení, tak jak skutečně probíhá, když je prožíváno. Nicméně výběr témat a způsob jejich pojednání svědčí nejen o snaze šokovat (to už tu bylo), ale přímo o *senzacechtivosti*. Kniha je produktem, který čtenáři podlézá. Zároveň se snaží co nejvíce *narušit/zrušit vzdálenost mezi čtenářem a spisovatelem*. Angotová na čtenáře apeluje, dovolává se jich, do knih vstupují dopisy čtenářů, výpovědi přátel o jejích knihách. Svět knihy splývá se světem kolem ní.

Televizní model a snížení „technického prahu“ ke vstupu do kulturního prostoru

„Technickým prahem“ rozumím zvládnutí nějaké techniky umožňující člověku-autorovi jejím prostřednictvím vstoupit do kulturního prostoru. Například zvládnutí psaní, filmové techniky,

3) Existovala už samozřejmě dávno předtím, mohli bychom mluvit o předělu romantismu, o deníkové literatuře, která existovala už dlouho (rozhodně se však proměnila funkce deníku), o spisovatelích jako byli Lautréamont, Rimbaud, či Kierkegaard. Zde mi však jde především o uchopení rysů a znaků určité literární tendence, nikoli o vyčerpávající historický popis.

malířských technik atd. Překonání tohoto prahu dříve vyžadovalo nějaký talent, něco výjimečného. Kulturní produkce byla elitistickou záležitostí.

To se změnilo s příchodem televizního média a dispozitivů, které od osmdesátých let nastoluje. Pro vstup do televize není třeba překonávat žádný technický, ba ani diskursivní práh. Ramonet ukazuje, jakým způsobem dominantní postavení televizního dispozitivu tlačí jiná média k jeho napodobování.⁴⁾ Technický práh se v důsledku tohoto tlaku snižuje i v jiných oblastech.

Dalším faktorem je hojnost levných a snadno ovladatelných přístrojů (fotoaparátů a videokamer), které umožňují každému snadno produkovat obrazy a překonat tak technický práh. Jiným prvkem zeslabujícím technický práh je internet s jeho nezávislostí na publikačním systému (blogy, webové stránky).

Paradigma přímého přenosu

Přímý přenos, magie toho být zároveň tady i jinde. Iluze reálného rozšíření prostoru, ve kterém žijeme. Chtěli bychom, aby oko kamery bylo naším okem, aby kamera zmizela. Rozkoš z voyeurismu, pocit vševědouceho.⁵⁾

Dispozitiv přímého přenosu představuje ideální past na subjekt. Není třeba se namáhat, pro zkoumání temných míst už není třeba diskursivního zprostředkování, myšlení bylo tímto technickým dispozitivem úspěšně vynecháno. K číhání už není třeba duševní práce a televize a internet nám je rádi zprostředkují. Vzrušující objevování tak už není výsadou spisovatelů-dobrodruhů, taktéž nebezpečné sousedství šílenství bylo eliminováno.

Těmito novým pastem na subjekt nejsou vystaveni jenom exhibicionističtí dobrovolníci. Množí se prostory, které jsou tímto technickým dispozitivem vybavovány automaticky (banky, obchody, křižovatky atd.) Roste také popularita bulvárních médií, která z pasti na subjekt-celebritu udělala princip svého fungování. Pasti na subjekt se staly součástí naší každodennosti.

Přímý přenos má také jinou vlastnost: vytváří efekt autentičnosti a přirozené „pravdivosti“, který vytlačuje kritické myšlení a reflexi na okraj jako něco nadbytečného.⁶⁾ Jsme tam, v jádru dění, jakou lepší informaci bychom si mohli přát?

Logice přímého přenosu tak v televizi čím dál tím víc podléhá nejen sportovní dění, ale také zpravodajství, čím dál tím více i oblast zábavy a dokonce i dokumentární pořady! V přírodopisném filmu se stále častěji místo zvířat objevují nekonečné pasáže „přímého přenosu“ číhání na ně. Místo přírody jako apriori očekávaného objektu zájmu pořadu sledujeme psychické stavy autorů.

Voyeurismus se prostřednictvím přímého přenosu stává branou projekce a zprostředkovaného prožívání. Jako divák (čtenář) prožívám něco, co bych sám možná chtěl prožít, a nemusím nést reálné důsledky této zkušenosti. Přírodopisný film tak ukazuje aktéry (lovce, cestovatele) místo přírody, aby se do nich divák mohl vžít a prožít si své setkání se lvem.

Dvojitý kořen videokamery

Nejčastějším použitím videokamery je jistě již výše zmíněné vytváření dispozitivů dohledu či pasti na subjekty. Na rozdíl od klasické kamery tak silně převažuje funkce oka nad funkcí natáčení filmu, funkce dispozitivu nad tvorbou.

4) „Centrální médium – televize – má na veřejnost tak silný dopad, že ostatní média cítí povinnost dopravit, udržovat a prodlužovat tento účinek.“ I. Ramonet, c. d., s. 37.

5) Vztahy mezi mocí a okem-kamerou byly osvětleny už mnohokrát, srov. zejména Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Český filmový ústav, Praha 1991.

6) I. Ramonet, c. d., s. 86 – 90.

Vzdálenost mezi aktem natáčení a aktem sledování se snížila natolik, že místo o kameře jakožto nástroji k natáčení bychom mohli mluvit o kameře-dalekohledu. Videokamera slouží k tomu, abychom viděli tam, kam bychom se chtěli dívat, ale nemůžeme nebo si netroufáme (to někdy vede až k takovým komickým extrémům, jakého jsem byl svědkem v jedné galérii, kde si jistý Japonec prohlížel obrazy zásadně na displeji své kamery).

Druhým typickým použitím videokamery je natáčení rodinných filmů. Jejím přirozeným živlem je v tomto případě skutečně intimní prostředí. Odin přesvědčivě ukázal, že i v tomto případě kamera neslouží primárně jako nástroj k natočení filmu, a zdůraznil její roli v rámci rodinných vztahů a roli tvůrce mytické rodinné historie. Zároveň ukázal proměnu témat rodinných filmů související s poptávkou televize. Dodám jen, že tato proměna přesně zapadá do výše načrtnuté situace: snížil se technický práh vstupu do kulturního (mediálního) prostoru, oči videokamer jsou všudypřítomné, anonymní, už *nezáleží na tom, kdo videokameru drží či kdo ji nainstaloval* – mluvit o autorství by v tomto případě bylo absurdní: autorem je dispozitiv, jehož jsou tito amatéři pouhými aktéry.⁷⁾

Tyto dva základní způsoby použití si videokamera s sebou přenesla i do autorského filmu. Jak ukazuje Odin, hodí se videokamera daleko lépe než klasická kamera k zachycování intimity a k zachycování tvůrce. S neobyčejnou snadností se proto videokamera napojuje na onu tendenci dekonstrukce subjektu, kterou jsme odhalili v literatuře, avšak přináší si přitom svůj technický dispozitiv: scény se snaží o „autentičnost“ přímého přenosu, nenajdeme žádné prokomponované celkové záběry, kamera vstupuje na „zakázaná“, intimní místa (záchod, sprcha), privilegovaným tématem je intimita, emoce, pasti na subjekty. Krásným příkladem je Vinterbergův film *RODINNÁ SLAVNOST* (nebo jakýkoli film natočený v rámci Dogma). Tematika filmů sama o sobě není nová, nový je „intimistický“ způsob jejího pojednání.

Webové kamery, reality show, jejíž scénou je celý svět

Internet představuje nové médium s nekonečným počtem vstupních bran a s nekonečným počtem očí. Vstup do veřejného (či kulturního) prostoru se tak stává neuvěřitelně snadným. Webové kamery představují další „osvětlovače“, stačí se připojit a můžeme si posvítit na milióny míst po celém světě. Nejsme daleko od vize světa, ve kterém je každé místo potencionálně kontrolovatelné každým jiným místem. Svět jako jedna velká reality show.

Virilio mluví o univerzálním optickém udavačství,⁸⁾ připadá mi však, že se bude jednat spíše o všeobecné mlčení – čím dál vtíravější všudypřítomnost intimity bude dále prohlubovat všeobecnou paranoii a pocit viny. Čím dál rozsáhlejší prožívání vlastního života prostřednictvím cizích subjektů povede ke stále větší nezralosti a psychické invaliditě: všemocnost voyeurů ho totiž rozežírání zevnitř.

* * *

Intimistický prostor je nejzazším důsledkem osvícenské tendence proniknout nejen do každého intimního záhybu prostoru naší planety, ale i do nejintimnějších záhybů naší duše.⁹⁾ Vznešená touha po odhalování neznámého se zde stýká s obscénní voyeuristickou touhou. Tato tendence si hledala různé cesty svého vyjádření, pokusil jsem se ukázat jednu z nich, literární tendenci k pronikání do nitra subjektu. Setkání s novými technickými možnostmi a proměna mediálního prostoru této

7) Viz Flusserovy analýzy technických obrazů a možnosti jejich překročení.

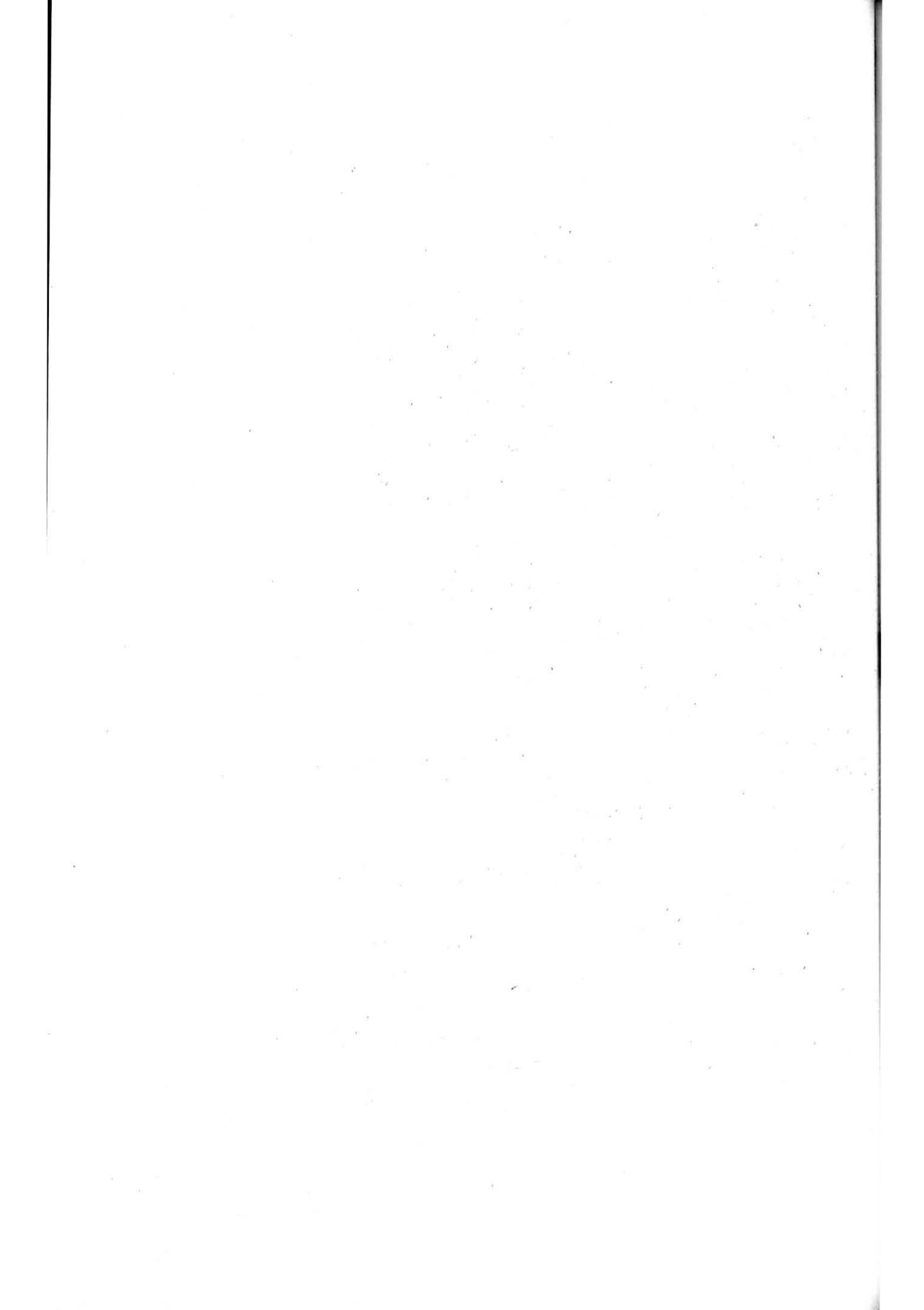
8) Paul Virilio, *La bombe informatique*, Galilée, Paris 1998, VII. kapitola.

9) Paul Virilio, *Machine de vision*, Galilée, Paris 1988 a Youssef Ishagpouri, *Televize. Reprezentovatelné: nástup světa jako obscénnosti*. „Illuminace“ 13, 2001, č. 4, s. 41 – 50.

tendenci poskytla úrodnou půdu. Velmi silným hybatelem zde určitě byla televize se svým specifickým vztahem k divákovi a dispozitivem přímého přenosu. Dosah nového setkání s internetem bude třeba teprve přesně uchopit a zhodnotit.

Pokusil jsem se vytyčit několik bodů, které mají vymezit to, co jsem nazval konvergencí médií do intimistického prostoru. Je zřejmé, že se jedná jen o několik postřehů, že uchopit celý fenomén v jednotné perspektivě by si vyžadovalo další náhledy, další práci a více prostoru. Mám nicméně za to, že se zde setkáváme s klíčovým fenoménem, který je významný pro pochopení naší současnosti.

Michal Pacvoň



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

CALLAN, Michael Feeney

Julie Christie : ihre Filme - ihr Leben / von Michael Feeney Callan ; [Deutsche Übersetzung Cornelia Zumkeller]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1986. - 255 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/94). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie, rejstřík Callan, Michael Feeney ISBN 3-453-86096-9 (brož.)

Životopis britské herečky Julie Christieové vydáný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

CALLAN, Michael Feeney

Sean Connery : seine Filme - sein Leben / von Michael Feeney Callan ; [Deutsche Übersetzung Sylvia Madsack]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. - 303 s. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/74). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Rejstřík Callan, Michael Feeney ISBN 3-453-86076-4 (brož.)

Životopis britského herce Seana Conneryho vydáný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný filmografií a řadou černobílých fotografií.

CAMONTE, Tony S.

100 Jahre Hollywood : von der Wüstenfarm zur Traumfabrik / von Tony S. Camonte ; [Deutsche Übersetzung Mathias Kneissl]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1987. - 207 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek / Herausgeber: Bernhard Matt ; Nr. 32/118). - Bibliografie, rejstřík Camonte, Tony S.

ISBN 3-453-02471-0 (váz.)

Přehledné dějiny filmové tvorby v Hollywoodu.

CANEMAKER, John

Félix le Chat : la folle histoire du chat le plus célèbre au monde / John Canemaker ; traduction française Odile Houen ; [préface de Pierre Tchernia]. - 2. éd. - Paris : Dreamland éditeur, 1998. - 191 s. : il. - (Image par image). - Filmografie. - Bibliografie Canemaker, John ISBN 2-910027-35-X (brož.)

Publikace je věnována jedné z nejznámějších animovaných postaviček amerického filmu - kocouru Felixovi. Podrobně zachycuje historii jejího vzniku, vývoje a postupné popularity, zejména ve 20. a 30. letech 20. století. V knize je otištěna řada černobílých fotografií a reprodukcí.

CARL

Carl Th. Dreyer : 1889 - 1968 : danish film director / [edited by Søren Dyssegaard ; english text by Reginald Spink]. - Copenhagen : Presentation Books, [198-?]. - 50 s. : il. Bohatě ilustrovaný sborník je věnován životu a dílu významného dánského režiséra C. T. Dreyera. Kromě biografické části obsahuje zejména část scénáře nerealizovaného filmu Jesus.

CARPOZI, George

John Wayne : seine Filme - sein Leben / von George Carpozi ; [Deutsche Übersetzung Burkhard Busse]. - [1. Aufl.]. - München : Wilhelm Heyne Verlag, 1984. - 313 s. : il. - (Heyne Filmbibliothek ; Nr. 32/71). - Deutsche Erstveröffentlichung. - Filmografie. - Rejstřík Carpozi, George ISBN 3-453-86071-3 (brož.)

Životopis amerického herce Johna Wayna vydáný v německé řadě nakladatelství Heyne Verlag je doplněný rozsáhlou filmografií a řadou černobílých fotografií.

CATALOGO

Catalogo / Centro de producción de cortometraje. - Mexico City : Estudios Churubusco Azteca, [1983?]. - nestr., [5] l. volné příl. : čb il. - Kroužková vazba Centro de producción de cortometraje

Katalog představuje výběrovou filmografii krátkých filmů mexické produkce, vyrobených v období 1974 - 1983, z nichž některé se zúčastnily mezinárodních filmových festivalů. Anotace k filmům je možno přečíst ve španělském, anglickém nebo francouzském jazyce.

CATALOGUE

Catalogue of stills posters and designs / edited by Markku Salmi. - London : British Film Institut,

1982. - viii, 574 s.

ISBN 0 85170 129 9 (brož.)

Soupis filmových plakátů, které vlastní Britský filmový institut.

CAULIEZ, Armand-Jean

Jacques Tati : extraits de découpages, panorama critique, témoignages, filmographie, bibliographie, documents iconographiques / présentation par A.J. Cauliez ; choix de textes et propos de J. Tati. - Paris : Éditions Seghers, c1962. - 222 s. : il., portréty. - (Cinéma d'aujourd'hui ; 7). - Kritiky, filmografie. - Bibliografie Cauliez, Armand-Jean, 1918-

Biografie francouzského režiséra, herce a scenáristy J. Tatiho, spolu s ukázkami ze scénářů, kritikami a filmografií.

CAULIEZ, Armand-Jean

Jean Renoir / Armand-Jean Cauliez. - Paris : Éditions universitaires, 1962. - 189 s. : il., portréty. - (Classiques du Cinéma ; sv. 11). - Filmografie a bibliografie Cauliez, Armand-Jean, 1918-

Portrét francouzského režiséra J. Renoira doplněný filmografií a bibliografií.

CHERCHI USAI, Paolo

The death of cinema : history, cultural memory and the digital dark age / Paolo Cherchi Usai ; [preface by Martin Scorsese]. - 1st publ. - London : British Film Institute, 2001. - [vii], 134 s. : il. - Úvod, poznámky, o autorovi Cherchi Usai, Paolo ISBN 0-85170-837-4 (brož.)

Kniha esejů, aforismů a ilustrací, v nichž autor reflektuje kinematografii z metafyzického hlediska.

CHESTER, George Randolph

Filmový magnát : realistický román z amerického světa filmu a financí / z amerického od George R. Chestera do češtiny převedl Karel Pelant. - Praha : Nakladatelství V. Vítka, 1925. - 497 s. : il. - (Vítkova knihovna ; Sv. 9.) Chester, George Randolph, 1869-1924

Román z prostředí amerického filmového průmyslu je opatřen i vysvětlujícími poznámkami překladatele.

CHIARINI, Luigi

Cinque capitoli sul film / Luigi Chiarini. - Roma : Edizioni Italiane, 1941. - 146 s., obr. příl. - (Collana di studi cinematografici a Cura del centro

sperimentale di cinematografia / diretta da Luigi Chiarini. Seconda serie ; N 1) Chiarini, Luigi, 1900-1975

Text je rozdělen do pěti kapitol, které jsou dále členěny dle konkrétních estetických otázek: nejednoznačnost a nevýhody filmového umění, herectví a herecká metoda, zvukový film a hudba, morální aspekty filmu a dále umění a průmysl. Autor, italský režisér, tak ve své studii postihuje většinu témat filmového umění.

CHOĎME

Choďme do kina, ale rozumně / Richard Plaut ; [přeložil Jan Hejman]. - Praha : E. Beaufort, 1939. - vi, 158 s. - Bibliografie na s. 151-152, rejstřík

Kniha je souborem přednášek, které autor přednesl na Vysoké škole v Basileji. Přístupnou populistickou formou přibližuje užívané estetické prvky filmu, problematiku umělecké filmové tvorby i její jednotlivé složky. Pokouší se o shrnutí charakteristických rysů nejznámějších národních kinematografií. V závěru hodnotí známé filmy světové produkce.

CHOOSING

Choosing school projectors. - London : The British film institute, 1945. - 21 s. : il. - (Leaflet ; No. 5) Brožura BFI má napomoci ve vhodném výběru projekčního přístroje pro účely školního promítání. Technické popisy jsou doplněny adresářem britských knihoven, kde je možno si výukové filmy vypůjčit.

CICCOTTI, Eusebio

Avanguardia e cinema in Cecoslovacchia / Eusebio Ciccotti ; con interventi di Mario Verdone e testi inediti di K. Teige, J. Seifert, V. Nezval, F. Halas, A. Černík, J. Honzl, J. Švankmajer. - Roma : Bulzoni Editore, c1989. - 284 s., [14] s. obr. příl. : il. - (Biblioteca cinematografica e dei mass-media ; [Sv.] 29). - Poznámky v textu. - Rejstřík Ciccotti, Eusebio

ISBN 88-7119-102-1 (brož.)

Kniha věnovaná českému avantgardnímu filmu zejména 20. a 30. let 20. století a pak animované tvorbě J. Trnky, Macourka - Borna - Doubravy a J. Švankmajera. Na závěr jsou otištěny dokumenty, scénáře a úryvky studií (V. Nezval, J. Seifert, K. Teige, A. Černík, J. Honzl a J. Švankmajer).

CIESLAR, Jiří

Hlas deníku / Jiří Cieslar. - Vyd. 1. - Praha : Torst, 2002. - 469 s. - (Malá řada kritického myšlení). - Ediční poznámku napsal Jan Šulc. -

Úvod, o autorovi. - Bibliografie na s. 431-468,

rejstřík jmenný Cieslar, Jiří, 1951-

ISBN 80-7215-184-3 (váz.)

Kniha obsahuje práce filmového historika a kritika Jiřího Cieslara, v nichž se v 90. letech 20. století věnoval literatuře, i když někde se nevyhnul přesahům do filmu a výtvarného umění. Zabývá se v nich průkopníky „deníkové vnímavosti“ (Goethe, Nietzsche, Whitman, Jung) a píše o denících a deníkových torzech i variacích (dopisy, autobiografie) moderní literatury světové (Baudelaire, Rozanov, Camus, Ionesco) i české (L. Klíma, Kolář, Hanč, Diviš, Zábřana). Ke knize je připojen oddíl věnovaný čtyřem významným českým kritickým osobnostem (Chalupecký, Machonin, Havel, Lopatka). Cieslarovým tématem je celek osobnosti a její krize, jak se projevují v deníkové literatuře.

CIESLAR, Jiří

Kočky na Atalantě / Jiří Cieslar. - 1. vyd. - Praha : Akademie múzických umění v Praze, 2003. -

572 s. : il. - Vydala Akademie múzických umění

v Praze, Filmová a televizní fakulta, Centrum

audiovizuálních studií. - Poznámky, o autorovi. -

Bibliografie na s. 540-546, rejstřík jmenný a názvů filmů Cieslar, Jiří, 1951-

ISBN 80-85883-89-9 (váz.)

Obsáhlý výběr autorových kritik, portrétů, esejů z let 1996 až 2002 je rozdělen do čtyř částí.

Do prvního oddílu zařadil autor portréty osobností a kritiky děl světové kinematografie, do druhého

články o českém filmu, třetí obsahuje úvahy

o fotografii. Čtvrtý oddíl tvoří soubor studií

a rozhovorů věnovaných dvěma klasikům

českého filmu - Věře Chytilové a Janu Němcovi.

Publikace je doplněna anotovanou autorskou

bibliografií a rejstříky jmen a filmů.

CINE

Cine Español : (1896-1988) / [realización Rasario Santesmases, Ramón G. Banda]. - Madrid :

Ministerio de cultura, 1989. - 618 s. : il. -

Úvod. - Rejstřík jmenný a názvový od s. 587

ISBN 84-7483-540-2 (brož.)

První polovina knihy se zabývá v jednotlivých kapitolách dějinami španělské filmové historie

z období 1896 - 1988, druhá část obsahuje slovník abecedně řazených španělských režisérů a herců a chronologii.

CINEMA

Cinema & architettura / a cura di Massimo

Chirivi. - Venezia : Comune di Venezia, 1990. -

55 s. : il. - (Circuito Cinema : collana di quaderni monografici / a cura di Roberto Ellero ; Nr. 37). -

Filmografie. - Bibliografie na s. 49-55

Publikace vyšla v řadě čtvrtletníku Circuito

Cinema a je věnovaná problematice vztahu

architektury a kinematografie. Zaměřuje se

zejména na režiséry Antonioniho, Wenderse,

Rohmera a Greenaweye a filmy Metropolis

a Blade Runner.

CINEMA

Cinema : a critical dictionary : the major

film-makers / edited by Richard Roud. -

1st publ. in England. - London : Secker &

Warburg, 1980. - 2 vol. (x, 550 s.; [570] s.) : il. -

Autory hesla věnované československé

kinematografii 60. let jsou Drahomíra Liehmová

a A. J. Liehm. - Obsahuje: Volume one :

Aldrich to King ; Volume two : Kinugasa to

Zanussi

ISBN 436-42830-X (váz.)

Dvousvazkový slovník významných světových filmařů.

CINEMA

Cinema and the city : film and urban societies

in a global context / edited by Mark Shiel and

Tony Fitzmaurice. - 1st publ. - Oxford : Blackwell

Publishers, 2001. - xxi, 297 s. : il. - (Studies in

urban and social change / series editors Chris

Pickvance, Margit Meyer and John Walton). -

Úvod, poznámky, výňatky, seznam vyobrazení,

o autorech. - Bibliografie, rejstřík

ISBN 0-631-22243-X (váz.)

Sborník studií analyzujících dynamický vztah

mezi filmem (jako velmi vlivnou kulturní

formou) a městem (jako velmi důležitou formou

sociální organizace) v období od 2. světové války.

CINEMA

Cinema italiano muto 1905-1916 : verso il

centenario / a cura di Riccardo Redi. - Roma :

CNC Edizioni, [1991]. - 127 s. : il.

Sborník vydaný u příležitosti přehlídky filmů

v rámci MFF v Pesaru podrobně mapuje italský němý film v letech 1905 - 1916.

CINÉ

Ciné Kodak Zubehör. - Prag : Kodak, [193?]. - 72 s. : 50 il.

Publikace společnosti Kodak informuje o řadě svých výrobků spadající do skupiny kinematografického příslušenství: teleobjektivy, filtry, filmové pásy, lepicí zařízení, titulkovací zařízení, čisticí prostředky, krabice na uskladnění filmů apod.

CINÉMA

Cinéma et réception / dossier coordonné par Jean-Pierre Esquenazi, Roger Odin. - Paris : Hermes Science Publications, 2000. - 286 s. - (Réseaux). - Úvod, poznámky, anglické a francouzské resumé. - Bibliografie ISBN 2-7462-0102-X (brož.)

Monotematické číslo revue „Réseaux“ (č. 99/2000) nabízí osm studií o různých aspektech divácké recepce filmu. Články se věnují mj. otázkám sémiopratické teorie, diváctva raného filmu, ale také např. virtuálnímu společenstvu.

Iluminace 2005 – 2006

Připravovaná témata:

- *Herec – postava – hvězda* (č. 1/2005)
- *Dabing* (č. 2/2005)
- *Archiv – databáze – edice filmů na DVD* (č. 3/2005)
- *Archeologie televize* (č. 4/2005)
- *Český Hollywood: dějiny a současnost vztahů české kultury k americkému filmu* (č. 1/2006)
- *Woody Vasulka a tradice českého umění elektronického obrazu* (č. 2/2006)

V druhém kole grantového programu MŠMT ČR
INFORMAČNÍ INFRASTRUKTURA VÝZKUMU
podprogram Informační zdroje pro výzkum
byl schválen projekt NFA

INFORMAČNÍ ZDROJE PRO OBLAST VÝZKUMU V OBORU FILMU

Cílem projektu je dlouhodobě zkvalitnit informační podmínky pro systematickou tvůrčí vědeckou a výzkumnou práci v oboru filmu.

Grantem byly pokryty náklady na nákup konsorciální licence on-line přístupu pro období 2004 – 2008 (4,5 roku) do těchto tří základních (klíčových) bibliograficko-faktografických a filmografických databází světově renomovaných filmových institucí:

Film Index International (FII)

světově nejrozsáhlejší profesionálně budovaná filmová datábase s více než 100 000 záznamy o filmech ze 170 zemí od prvních němých filmů do současnosti s více než 1 000 000 odkazů na herecké obsazení a technické údaje a 500 000 odkazů na bibliografické citace k jednotlivým filmům a filmovým tvůrcům

American Film Institute Catalog (AFIC)

filmografická databáze se 46 000 podrobnými záznamy o dlouhometrážních hraných filmech vyrobených na území Spojených států amerických nebo financovaných americkými produkčními společnostmi v období 1893 – 1955 a 1961 – 1970

The FIAF International FilmArchive Database (FIAF)

bibliograficko-faktografická databáze se 260 000 záznamy článků z odborného filmového tisku z celého světa vytvářená od roku 1972

Účastníky projektu a členy konsorcia jsou tyto filmologické instituce a pracoviště:

Národní filmový archiv – Praha

FAMU Praha

Katedra filmových studií FF UK Praha

Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU Brno

Katedra teorie a dějin dramatických umění FF UP Olomouc

Databáze jsou odborné veřejnosti zpřístupněny

v knihovně Národního filmového archivu

110 00 Praha 1 – Bartolomějská 11

Út 9–12 13–17

Čt 9–12 13–17

Pá 9–12

Blíže o databázích a projektu na http://www.nfa.cz/projekty/Projekt_2004-2008.html

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY,
HISTORY, AND AESTHETICS

Redakce / Editorial board:
HELENA BENDO VÁ
IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFROŇ
PETR SZCZEPANIK
(Šéfredaktor / Editor-in-chief)

Vydává: NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 271 770 509, fax 271 770 501

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická
Tisk: Marten, s. r. o.
Rukopis byl odevzdán do výroby na podzim 2004

Okruh Iluminace / Circle of Iluminace:

MICHAL BREGANT,
MÁRIA FERENČUHO VÁ,
PETRA HANÁKOVÁ,
MARTIN KAŇUCH,
MIROSLAV MARCELLI,
PETR MAREŠ, PETR MÁLEK,
PETER MICHALOVIČ,
MIROSLAV PETŘÍČEK,
LUBOŠ PTÁČEK, PAVEL SKOPAL,
KAREL THEIN, VLASTIMIL ZUSKA

Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992

Podávání novinových zásilek povoleno
Českou poštou, s. p., OZSeč Ústí nad Labem,
dne 26. 1. 1998, j. zn. P – 324/98

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 60,- Kč
MK ČR E 55255; MČ 47285

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Předplatné zajišťuje /
Subscription information

Tajemnice redakce / Editorial assistant:
Ivana Lukešová

Roční předplatné pro tuzemsko
180,- Kč + 40,- Kč poštovné

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. ++420/2/2423 1988
fax ++420/2/2423 1948

Adresa / Address:
A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++420/2/340 928 51
++420/2/340 928 30
fax ++420/2/340 928 13
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

ISSN 0862-397X

Annual subscription for Europe
Institutional: US\$ 46,- / € 49,- *Individual:* US\$ 32,- / € 34,-

Annual subscription for other countries
Institutional: US\$ 68,- *Individual:* US\$ 44,-

Iluminace is published four times a year
Prices include postage

Na obálce fotogram z filmu
Zatímco někde... 1940 – 43
(Péter Forgács, 1994)

35729/2004/3



10096793 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.