ILUMINACE
Ročník 16, 2004, č. 3 (55)

Články

PERFORMANCE V RODINNÉM FILMU

Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi

Alexandra Schneiderová

Právě před dvaceti lety zahrnulo FIAF, Mezinárodní sdružení filmových archivů, do katalogu těch kategorií filmu, které jsou hodny sbírání, „osobní film" *(„film personnel")*.[1] Pod toto široké označení nespadají 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. Zimmermann, *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 performanci – 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, jejž 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 poloprofesionalita a neprofesionalita; 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: Týž, *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 postprodukci 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, *Arrviva 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 spojenectví 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 umisťuje 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 obracejí 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. Sebeprezentace v každodenním životě.* Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1999; přel. Milada McGrathová (*The Presentation of Self in Everyday Life.* Doubleday, Garden City, NY 1959).

8) Eggo Müller, *Paarungsspiele. Beziehungsshows 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 neznamená 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 deníku[13] nebo v autobiografickém experimentálním či dokumentárním filmu.[14] Rovněž

---

11) M ü l l e r, 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 M ü l l e r, *Der Zwischentitel im Familienfilm.* Zürich 1998 (nepublikovaná seminární práce, seminář filmové vědy na univerzitě v Curychu).
Pojem „diegeze" pochází od Etienne S o u r i a u a (*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 psychickými problémy. Srov. k tomu článek Christine N. Brinckmannové o filmech Anne Charlotte Robertsonové: Christine Noll B r i n c k m a n n, *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 S i t n e y, *Autobiography in Avant-garde Film.* „The Millennium Film Journal" 1, 1977, č. 1, s. 60 – 105; John Stuart K a t z (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), Matthiase 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 Zucker (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 Waugha 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 škrty, 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; týž, *Snapshot Versions of Life.* Bowling Green State University Press, Bowling Green, OH 1987; týž, *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 Astruca[23] –, 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 chápané – 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 T u r i m, *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 O d i n, *Rhétorique du film de famille.* „Revue d'Esthétique (Rhétoriques, sémiotiques)", 1979, č. 1 – 2, s. 340 – 373; t ý ž, *From Home Movies to TV Home Productions and I Home Productions. A Semio-Pragmatic Approach.* „Kolnoa", 1998, č. 1, s. 193 – 204.

23) Srov. Alexandre A s t r u c, *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 B l ü m l i n g e r – Constantin W u l f f (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 zajímá, 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 vztažení 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 ukazováčkem) 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 seznamováno 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 absorbující 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 bratrovi, 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 divačky, 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 sebeprezentace, 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 vztažení 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 C h a l f e n, *Snapshot Versions of Life*, d. cit. v pozn. 18, s. 67.

34) Tamtéž.

35) Fenomén nutkavého zdravení je ostatně rozšířen i v rozhlase. 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. M ü l l e r, 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 („Kölliken 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 útěk 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 součást 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 opětovaného mávání je možno vysvětlit na základě paradoxu: dítě už ví, že se zdraví jen známí lidé; jestliže mávání opětují 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:

1.–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 Semináři 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 „Iluminace".

ILUMINACE
Volume 16, 2004, No. 3 (55)

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 bevahiour 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