

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 intermediálních 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.