

Melinda Bloss-Jániová

Pátrání po ztracených obrazech

Dějiny rumunského amatérského filmu z pohledu orální historie a vzdělávacích příruček¹⁾

Amatérská a rodinná filmová tvorba v dobách socialistického režimu v Rumunsku (1945–1989) dosud není důkladně probádanou oblastí. Historie neprofesionálního využívání filmu nám přitom může odhalit nuance spleteného vztahu mezi socialistickou realitou a filmovým médiem, ale také mezi totalitním kulturním projektem a způsoby, jakými se v něm jedinci mohli realizovat. Tato studie si klade dva cíle: nastínit dějiny amatérského filmu v Rumunsku před rokem 1989 a prozkoumat metodologické možnosti a úskalí tohoto projektu.

Badatel zaměřený na amatérské filmy v postsocialistické zemi může narazit na širokou škálu potíží, jako je absence audiovizuálních archivů či institucionalizovaných obrazových sbírek a nedostatek technologií nutných k řádnému digitálnímu transferu analogových dokumentů; v některých případech se výzkumník musí smířit s faktem, že značné množství filmového materiálu bylo vyhozeno, neboť lidé a instituce chtěli zapomenout a odvrhnout stopy komunistické éry. Z rumunské amatérské filmové tvorby před rokem 1989 přežilo jen několik relikvií, které je třeba „vykopat“: jde zejména o autobiografické příběhy nebo ve vzácných případech o zašlé mediální objekty v domovech někdejších filmových nadšenců. Badatel si musí vystačit s fragmenty snímků, zastaralými technologiemi, psanými dokumenty a rozhovory. Všechny tyto nedostatky znesnadňují provedení metodologicky důsledného výzkumu a analýzy, badatel tudíž musí zvolit adekvátní taktiku.

Jak jsem již naznačila výše, dějiny amatérského filmu lze v takovém případě nejsnáze pojmout skrze životní příběhy. Forma rozhovoru a metoda orální historie se tak stávají nejvhodnější cestou k převodu individuální paměti na historická data. První část článku uvádí tento koncept do praxe, autobiografická vyprávění zde plní roli historických dokumentů. Druhá část nicméně ukazuje, že tyto příběhy jsou pravdivé pouze zčásti, a to skrze porovnání získaných dat v kontextu jiných rozhovorů a různých typů dokumentů.

1) Tato práce vznikla za podpory grantu Ministerstva národní osvěty Rumunska CNCS — UEFISCDI, číslo projektu PN-II-ID-PCE-2012-4-0573, a také Institutu výzkumných programů (KPI) v rámci Sapientia University.

Filmoví amatéři v socialistickém Rumunsku: od historicky daných omezení k metodologickým příležitostem

Přestože domestikace²⁾ filmových kamer určených běžným uživatelům v Rumunsku zůstává bílým místem ve výzkumu lokální mediální historie a vizuální kultury, dostupné údaje naznačují, že dějiny amatérského filmu³⁾ v Rumunsku nezačaly s nástupem socialismu. Jak ukázalo několik případových studií,⁴⁾ pokusy o využití filmu jako rodinného vizuálního média⁵⁾ lze zaznamenat již v meziválečné době, byť se týkaly pouze hrstky lidí. Jelikož historická a kvantitativní data o rumunském amatérském filmu zatím nejsou dostupná, přesný moment vzniku různých amatérských filmových praktik za socialismu jde stanovit jen obtížně. Naproti tomu konec socialistické éry, rok 1989, rozebírají teoretici v souvislosti s rumunskou vizuální kulturou velmi často — značný vliv měly v tomto ohledu například práce Viléma Flussera (1990),⁶⁾ Jeana Baudrillarda (1994)⁷⁾ či Giorgia Agambena (2000).⁸⁾ Důležitý byl také kompilační film Haruna Farockého a Andreje Ujici *VIDEOGRAMMY REVOLUCE* (Videogramme einer Revolution, 1992), který představil důmyslný mediál-

- 2) Badatelé zabývající se domestikací médií zkoumají procesy, v nichž se informační a komunikační technologie stávají součástí intimního prostoru domova či domácnosti. Jak tvrdí Roger Silverstone, interakce mezi lidmi a technologiemi ovlivňuje obě strany: „Kdysi byla divoká zvířata, dnes jsou divoké technologie, jaký je v tom rozdíl? V obou případech platí: když je nekrotíme, představují hrozbu a výzvu, ale když je zaženeme do ohrady, přinášejí nám sílu a obživu. Domestikace je praxe — předpokládá lidské jednání, vyžaduje úsilí a kulturu a nenechává kámen na kameni“. Roger Silverstone, *Domesticating Domestication. Reflections on the Life of a Concept*. In: Thomas Berker – Maren Hartmann – Yves Punie – Katie Ward (eds.), *Domestication of Media and Technology*. New York: Open University Press 2006, s. 229–248.
- 3) V tomto článku odkazuje termín „amatérský film“ k široké škále neprofesionálních kinematografických praktik, od rodinných filmů natočených v prostoru domova po poloinstitucionalizované amatérské filmové produkce vytvořené v různých klubech. Společný jmenovatel tohoto typu produkcí představuje jejich marginální status vůči více centralizované filmové praxi sloužící ideologickým záměrům státu. Vzhledem ke specifčnosti technologicko-kulturní krajiny socialistického Rumunska nemůžeme pokládat rodinné filmy a amatérské hrané snímky za striktně oddělené kategorie (jak navrhovali Richard Chalfen a Roger Odin v odlišných socio-historických kontextech), nýbrž jako výsledek toho samého procesu domestikace média, který filmaře inspiroval k využití té samé kamery k různým cílům (jak následující případová studie, doufám, ukáže). Srov. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press 1987. Roger Odin, *Reflections on the Family Home Movie as a Document: a Semio-Pragmatic Approach*. In: Karen L. Ishizuka – Patricia R. Zimmerman (eds.), *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*, eds., 255–271. Los Angeles: University of California Press 2008.
- 4) Melinda Blos-Jáni, *A családi filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgóképfajtákig*. Cluj Napoca: EME 2015. Orsolya Tóth, *Egyszer volt... Kolozsváron talált amatőr filmek az 1920–30-as évekből*. *Filmtett* 7(4), 2006, č. 60, s. 21–25.
- 5) „Rodinná vizuální média tvoří zprostředkované formy audiovizuální komunikace, které se uskutečňují osobní, soukromou cestou a jsou určené pro osobní a soukromou spotřebu. *Domov* můžeme v tomto smyslu chápat jako metaforu — zbavuje nás absolutní potřeby označovat rodinná média za vždy a za všech okolností vytvořená či využívaná v onom pohyblivém místě známém jako *domov*“. Richard Chalfen, *Snapshots “r” Us: the Evidentiary Problematic of Home Media*. *Visual Studies* 17, 2002, č. 2, s. 141–149. Podle Richarda Chalfena patří mezi rodinná vizuální média momentky, fotoalba, zápisníky, rodinné filmy a videa, zarámované fotografie, videodopisy atd.
- 6) Vilém Flusser, *Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution*. Přednáška prosloušená 7. dubna 1990 v Budapešti. Záznam dostupný online: <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI&feature=channel_video_title>, [cit. 16. 4. 2016].
- 7) Jean Baudrillard, *The Illusion of the End*. Stanford: Stanford University Press 1994.
- 8) Giorgio Agamben, *Means without End. Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2000.

ně-analytický přístup k rumunské revoluci v roce 1989 a „obrazovým aktům“, jež tato historická událost podnítila, skrze koláž televizních záběrů a amatérských videonahrávek.

Období let 1945 až 1989 zde označuje spíše socio-historický kontext amatérské filmové kultury, která v dané éře vznikla a na jejím úplném konci zažila největší rozkvět, než aby jasně vymezovalo působení neprofesionální filmové kultury se svěbytnou logikou. Jelikož snímky vytvořené v tomto období chybí, neboť je nikdo nesbíral ani nearchivoval, mediálně-historický přístup musí obrátit pozornost k jiným zdrojům informací a metodám uzpůsobeným k jejich interpretaci.

Orální historii je možné vnímat jako řešení daného problému, alternativní přístup k dějinám, který staví na odív vytěsněné události či „bílé místa“. Jakkoli nám líčení osobních zkušeností s historií může připadat jako ideální náhrada za chybějící historická fakta, musíme vůči orální metodě zůstat kritičtí. Je nutné vzít v úvahu epistemologii rozhovoru, zohlednit vliv paměti, subjektivity a dialogu na jeho formování. Alessandro Portelli o využívání orálních pramenů v historii a sociálních vědách prohlásil: „Orální prameny jsou individuální, neformální, dialogické narativy utvářené skrze setkání historika a vypravěče.“⁹⁾

Žánr orální historie tedy otevírá nové pohledy na minulost,¹⁰⁾ jež přesahují rekonstrukci faktů či hledání důkazů. Jak tvrdí Alessandro Portelli: „Orální prameny nám neříkají jen, co lidé dělali, nýbrž co chtěli dělat, co věřili, že dělali, a co si nyní myslí, že dělali. Orální historici musí zvládnout tři práce najednou — historickou, aby pochopili, co se událo, antropologickou, aby porozuměli, jak lidé vyprávějí své příběhy, a interdisciplinární, která jim následně umožní proplouvat mezi oběma přístupy.“¹¹⁾

V případě dějin amatérského filmu lze metodou orálně historických rozhovorů odhalit nové zdroje dosud neznámých faktů, dají se však uplatnit také jako mikrohistorický přístup charakteristický subjektivním pojetím historie. Tento přístup můžeme aplikovat na dějiny amatérských vizuálních médií, neboť amatérské filmy, fotografie, rodinné filmy či videa nejsou ustálené texty,¹²⁾ nýbrž produkty subjektivního pohledu — svým způsobem jde o hlediskové (POV) záběry.¹³⁾ Orální historie se stává nástrojem k rozvinutí fenomenologického pohledu na různé způsoby, jakými pohyblivé obrazy pronikaly do životů amatérských filmařů. Tyto mediální praktiky neovlivnily jen jejich žité světy; natáčení tvořilo jednu ze strategií každodenního života a také komunikační postoj, který redefinoval vztah k minulosti a času obecně.

Když jsem se zabývala rodinnými filmy z různých mediálních éř,¹⁴⁾ zjistila jsem, že klíč k emickému pohledu na každodenní (mediální) historii a pochopení filmařských praktik leží v konceptu, který nevytváří hierarchické dělení mezi historií médií a studií sociokul-

9) Alessandro Portelli, *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History*. Albany — NY: SUNY Press 1991.

10) Linda Shopes, *Making Sense of Oral History. History Matters: The U.S. Survey Course on the Web* (2002) Online: < <http://historymatters.gmu.edu/mse/oral/>>, [cit. 18. 7. 2016].

11) Alessandro Portelli, c. d., s. 50.

12) Z pohledu Rogera Odina neslouží záběry rodinného filmu jako reprezentace, ale spíše jako indikátory, které stimulují paměťový proces. Rodinný film není utvářen jako text; jde spíše o fragment než o text. Srov. R. Odin, c. d.

13) Srov. Melinda Bloss-Jáni, c. d., s. 153–157.

14) Tamtéž.

turních kontextů.¹⁵⁾ Náš každodenní mediální život¹⁶⁾ (a každodenní rodinné natáčení) v sobě nesou stopy sociální a technologické historie a jako takové odkazují k objektům, znalostem, praktikám a postojům zděděným z kultury již minulé, předávané neformálními prostředky. Musíme tedy zaujmout komplexní interpretační pozici, abychom porozuměli formě mediální praxe typické pro určitou dobu, sbírali a organizovali data s ní spjatá, ale zároveň také odhalili skrytý význam, který je v dané mediální kultuře nevědomě zahrnut a nezapře své hluboké ukotvení v sociálu. Orální historie může být užitečným zdrojem dat k rekonstrukci mediální praxe z minulých dob, nicméně v jiných případech se může stát interpretačním přístupem k mediální historii, jenž vytváří kritickou, pluralitní verzi minulosti. Následující podkapitoly tuto dvojí logiku dodržují: v první zvolené variantě dějin amatérských médií za socialismu slouží orální historie k rekonstrukci historie „zdola“, zatímco druhá verze k rozhovorům zaujímá kritičtější stanovisko — staví je do konfrontace s ostatními rozhovory a písemnými prameny.

Dějiny amatérských médií č. 1: genealogické a subjektivní zkušenosti s filmovým médiem za socialismu

V této podkapitole se pokusím rozkrýt amatérskou filmovou praxi konkrétní rodiny, rodiny Haázů zastoupené dvěma generacemi, v obecné rovině pak způsob, jakým filmařské technologie dané doby (1945–1989) doslova i metaforicky pronikaly do žitého prostoru komunity. Vycházím zde z teze, že amatérské filmy nejsou ukotvené pouze v životě jedince, nýbrž také v čase každodenního života, v historii reprezentačních forem a v makrokontextech. K odhalení způsobu, jakým historično zanechává otisk v soukromém prostoru, bylo zapotřebí provést rozsáhlý orálně historický výzkum za účasti členů rodiny a jejich sociálního okruhu¹⁷⁾ spjatého se socialistickým filmovým klubem ve městě Târgu Mureș,

15) Zatímco praxe rodinného filmu byla předmětem teoretického bádání již ve věku celuloidového filmu a nukleární rodiny, zdokonalení těchto postupů proběhlo na začátku 90. let se vznikem videotechnologie, respektive s příchodem éry nových médií. S přihlédnutím k různorodým technologickým, historickým a sociálním dimenzím amatérských médií jsem navrhla metodologický rámec, který kombinuje teoretické základy mediální genealogie, domestikace médií a remediace, abych mohla analyzovat a vymezit různá období amatérské filmové tvorby v Transylvánii. Srov. Melinda Bloss-Jáni, *Home Movies as Everyday Media Histories. Approaching Home Made Imagery (as Old Media) in the Age of New Media. Panoptikum* 19, 2013, č. 12, s. 121–131.

16) Lev Manovich představil tento pojem v parafrázi na de Certeaua: praxi každodenního života nahradila praxe každodenního mediálního života. Vlivem explozivního rozšíření participativní kultury jsme se přesunuli od médií k sociálním médiím. Lev Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life. Critical Inquiry* 35, 2009, č. 2, s. 319–331.

17) Vyprávění o natáčení filmů, která zde prezentuji, jsou zprostředkována skrze rozhovory s několika členy rodiny. V květnu 2002 a únoru 2011 jsem natočila interview s Vincem Haázem (nar. 1984), v srpnu 2011 pak se Sándorem Haázem ml. (1955) a Ferencem Haázem (1951). Rodokmen rodiny jsem vytvořila za pomoci Judit Haázové (1961). O možnostech amatérských filmařů za socialismu jsem hovořila s vedoucím klubu Ervinem Schnedarkem (1920–2008) v únoru 2007, o čtyři roky později (únor 2011) pak také s jeho dcerou Erzsébet Evelin Schnedarkovou (1970) a s jeho někdejšími studenty a členy klubu, Pálem Keresztesem (1953) v srpnu 2007 a Gyulou Miholcsou (1956) v červenci 2011. Tento pokus o rekonstrukci mediálních praktik z let 1945–1989 jsem dokončila v únoru 2011 s Mártonem Imecsem (1945), znalcem amatérských filmových technik z Kluže.

které se nachází v rumunské Transylvánii. Jakkoli tento případ nemusí být reprezentativní pro rumunskou amatérskou filmovou tvorbu obecně, jako mikrohistorický projekt má značný význam: pokrývá specifický typ mediální praxe, který se týká pouze města a malého kolektivu, nicméně data získaná prostřednictvím rozhovorů pomáhají k hlubšímu pochopení tehdejších filmových praktik.

Skrze rodinnou historii a dějiny místního filmového klubu (a jeho vedoucího Ervina Schnedarka) můžeme prozkoumat období prožitá v symbióze pohyblivých obrazů a každodenního života a také proměnlivý proces domestikace filmového média. Jelikož zmíněný proces probíhal v socialistickém Rumunsku, budeme se paralelně věnovat důsledkům státní regulace amatérských filmových kolektivů a filmové techniky. Tato případová studie tak poskytne antropologický a etnografický pohled na změny v rumunské mediální krajině od 50. let do pozdních 80. let.

Historie rodiny Haázových

Sbírka rodinných filmů propojuje tři generace této rodiny.¹⁸⁾ Už první generace přišla do krátkodobého kontaktu s filmem: Sándor Haáz st.¹⁹⁾ studoval uměleckou školu v Kluži a Budapešti, kde získal titul učitele umění a seznámil se s folklórním tancem. Po vypuknutí druhé světové války se vrátil do Transylvánie a stal se učitelem. V poválečných letech se oženil a měl čtyři děti: Ference (nar. 1951), Sándora ml. (1955), Katalin (1957) a Judit (1961).

Členové druhé generace se narodili za úsvitu socialistického režimu: vydávali se rozdílnými kariérními cestami, jak dokládají zvláště jejich různé postoje vůči vládnoucí moci. Dva z nich si zvolili život v mezích režimu: zatímco Sándor ml.²⁰⁾ se stal učitelem hudby a organizátorem dětských pěveckých sborů, Judit zůstala ve svém rodném městě a pracovala jako inženýrka. Ferenc, povoláním inženýr, se v roce 1979 přestěhoval do Maďarska; architektka Katalin utekla na Západ v roce 1987 a po několika letech strávených v cizině se natrvalo usadila v Německu. Tři ze čtyř sourozenců přišli během své kariéry do styku s filmem: Sándor ml., Ferenc a Katalin. Tato studie se soustředí hlavně na Sándora ml., který se stal amatérským filmařem v socialistickém Rumunsku.

Dvanáct dětí ze třetí generace vyrůstalo v zemi, kterou členové druhého pokolení zvolili za své sídlo. V 90. letech se rovněž dostali do kontaktu s amatérskou tvorbou.

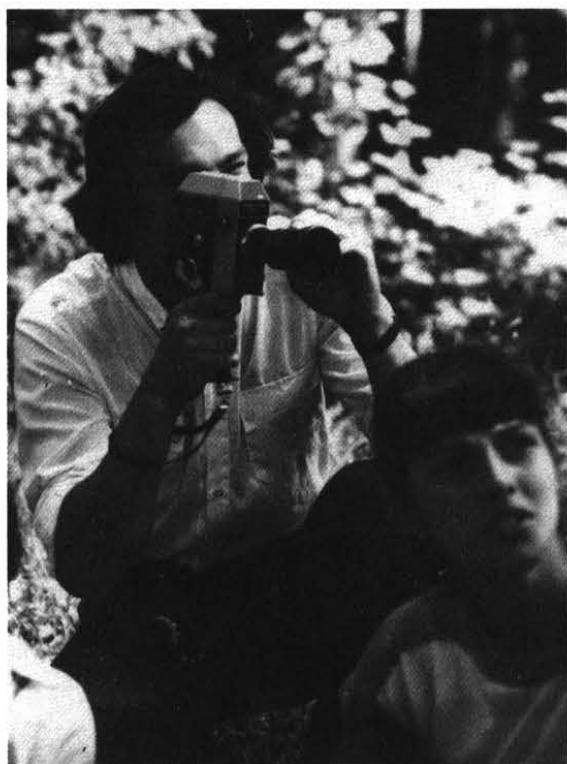
Dějiny mediálních praktik v rodině Haázových

Film má v rodině Haázových méně silnou tradici než třeba kreslení, ale Sándor Haáz st. svůj osobní život raději zaznamenával skrze fotografické médium. Do zákoutí fotografie pronikl v 60. letech, když se zabýval výzkumem tance: filmovou kameru používal jako pracovní nástroj. Využíval několika typů kamer: pro materiál 2×8 a pro standardní formát 8 mm, v obou případech sovětské výroby.

18) Rodina je maďarského původu — po druhé světové válce se maďarská komunita v Rumunsku stala národnostní menšinou. Toto etnické zázemí ovlivnilo jejich kulturu a zájem o etnografii, nicméně v otázce domestikace média v 60. a 70. letech nehrálo podstatnou roli. Proto se etnickému původu rodiny již nebudu dále věnovat.

19) Více biografických informací o Sándoru Haázem st. viz příslušné heslo ve *Slovníku maďarské literatury v Rumunsku*, dílu 2. (1991).

20) Sándor ml. uvádí hned několik výpovědí o svém životním příběhu, srov. online: <http://www.fili.ro/index.php?menu_id=199>, [cit. 18. 7. 2016]. Viz též jeho profil na Wikipedii: <http://hu.wikipedia.org/wiki/Ha%C3%A1z_S%C3%A1ndor_%28karnagy%29>, [cit. 18. 7. 2016].



Sándor Haáz jr. v roce 1987. Soukromý archiv.



Ervin Schnedarek při vedení filmařských lekcí v Domě pionýrů. Soukromý archiv.

Filmy pro taneční soubor natáčel rychlostí 64 snímků za sekundu, aby bylo možné přehrávat taneční pohyby zpomaleně. Jako choreograf nemohl být zběhlý ve filmové technologii, neboť v rodinných snímcích se svými dětmi používal stejnou rychlost jako v záznamech tance. Natáčel zpomaleně, tudíž vyplýval mnoho surového materiálu na všední záběry dětských her.²¹⁾ Rodinnou scénu podle všeho nafilmoval na zbytkový materiál 8 mm z tanečních záběrů během letních prázdnin, kdy instituce zařízení nevyužívala. V taneční instituci natáčení nepochybně tajil, protože snímek byl hotov až o několik let později — nechtěl, aby se ocitl ve státní laboratoři vedle tanečních záznamů.

Pro druhou generaci hrál film významnější úlohu. Příběh čtyř sourozenců, z nichž každý se usídlil na jiném místě, je díky tomu ještě zajímavější, neboť si můžeme udělat obrázek nejen o jejich dobrovolné filmové tvorbě, ale také o sociálních a ideologických souvislostech, které ovlivnily filmařské návyky a zároveň i mediální krajinu, jíž se jejich osobní žité prostory staly součástí. Jinými slovy, jakmile se kinematografické technologie staly běžnou součástí reality, změnila se také realita individuální. Ať chceme, či nechceme, všichni jsme součástí mediální krajiny a implicitně podléháme určitým ideologiím, jež

strukturují naši realitu — buď ji činí přístupnou, nebo nás jednoduše vylučují z reprezentativních institucí. Zatímco Sándor ml. se s formáty 8 mm a Super 8 mm seznamoval v 70. letech v Târgu Mureș, Ferenc začal natáčet na ten samý materiál v 80. letech v Budapešti a Katalin si pořídila videokameru nejprve ve Švédsku v 90. letech a poté i v Německu. V západních zemích byla videotechnologie lehce dostupná, kdežto v Târgu Mureș během 70. let a v Budapešti během 80. let možnosti natáčení výrazně ovlivňoval také sociální kapitál a zvolená taktika (konkrétně schopností opatřit si kameru na černém trhu).

21) Tento rodinný film není ve stavu vhodném k promítání a dosud nebyl digitalizován. Podle Sándora Haáze ml. tvoří zmíněný snímek následující scéna: „Sedíme v zahradě naší babičky, matka krmí mou šestiměsíční sestru Jutku chlebem a medem. Já sedím se svým bratrem pod stromem, držím klacek a dívám se do kamery. Potom běháme a skáčeme přes žumpu. Nakonec sedíme na dlouhém žebříku, který přitáhl náš bratranec, a máváme do kamery“.

Sándor Haáz ml. začínal jako amatérský fotograf: ve 14 letech pronikl do skupiny animátorů, kterou vedl Ervin Schnedarek v Domě pionýrů. Již o dva roky později (1971) dokončil za pomoci Schnedarka film, který jeho otec vytvořil o deset let dříve. Povzbuzen značným úspěchem při rodinném promítání si pořídil svůj vlastní filmový projektor. Svou první kameru si za uspořené peníze koupil ještě v tom samém roce. Šlo o kameru Sport 18 mm vyrobenou v Sovětském svazu, již používal do roku 1975. Na Schnedarkův návrh později vyměnil staré filmové kamery za výkonnější: do roku 1987 nakoupil celkem tři kamery a jednu dostal jako dárek.

Požízování filmového materiálu představovalo na začátku 70. let komplikovaný proces. V roce 1971 získal nějakou filmovou surovinu jako dar od kanadského příbuzného, několik dalších filmů si pořídil sám během návštěv v Maďarsku a na Slovensku v letech 1973 a 1977. Rodinné snímky a krátké animované filmy, které sehnal během svých cest, pak promítal rodině i svým spolužákům.

V roce 1978 byl Sándor Haáz ml. jmenován učitelem hudby v župě Harghita. S tvorbou filmů nepřestal: natáčel místní zvyky a slavnosti, dětský sbor, který dirigoval, a svou stále početnější rodinu. Za tímto účelem si pořídil vlastní vybavení. Jeho sestra, jež se usadila v zahraničí, mu v roce 1987 přenechala videopřehrávač, který v popularitě překonal filmovou kameru a projektor — stal se totiž základem kultu nočních VHS projekcí. V raných 90. letech filmové tvorby zanechal a od té doby se věnuje sbírání a archivaci záznamů spjatých s jeho prací.

Filmařské zvyky Sándora Haáze ml. do značné míry formoval filmový klub a přátelství s Ervinem Schnedarkem. Klub a jeho aktivity proto musíme uvést jako relevantní kontext. Schnedarkova²²⁾ kariéra zosobňuje příběh filmařského samouka, který usiluje o profesionální dráhu. Zprvu se zajímal o chemii, fotografickou techniku, mechaniku a elektroniku. Po druhé světové válce jej pozvali, aby vyučoval²³⁾ na škole pro promítače a kameramany a v Paláci pionýrů, kde byl pověřen vedením filmové studijní skupiny pro školní děti, jež zde vytvářely animované²⁴⁾ i hrané²⁵⁾ filmy. Společně s několika přáteli zajímajícími se o filmovou tvorbu založil v roce 1958²⁶⁾ filmový klub *Cineclubul Mures*. Aktivity členů klubu

22) Představení kariéry Ervina Schnedarka považuji za důležité, neboť jeho příběh je pro amatérské filmaře po druhé světové válce v mnohém symptomatický. Při psaní o jeho životě jsem využívala různé zdroje: obecné články o jeho dílech, texty psané na jeho památku a rozhovory se samotným Schnedarkem, jeho dcerou Evelin a také s jeho studenty, konkrétně s Gyulou Miholcsou, Sándorem Haázem a Pálem Keresztesem.

23) Když Schnedarek zemřel, jeho někdejší studenti dokonce napsali text na jeho památku: *Népújság* 61, 2009, č. 8 (13. 1.).

24) Někteří členové animátorské studijní skupiny (Sarolta Puskaiová, Annamária Toróová) se časem stali profesionálními animátory.

25) Jednou z takových produkcí byla série Bobó, na kterou Schnedarkova dcera vzpomíná následovně: „Snímky obvykle pojednávaly o školních zážitcích a vylomeninách, jejichž natáčení si děti dosyta užívaly. K natáčení používaly jen primitivní prostředky. Bobó byl ve škole vždy skoro na propadnutí, takže nemusel moc předstírat. Děj se zpravidla točil kolem Bobóa, jak se při vyučování nudí, postupně usíná a sní buď o krásné učitelce, kterou chce políbit, nebo jak běží džunglí a ohryzává kost. Když potřebovaly kost, sehnaly ji na jatkách a pak přemlouvaly mou zdráhající se matku, aby jim ji uvařila.“ (Evelin Schnedarková).

26) Rok založení korespondoval se vznikem amatérských filmových klubů v Sovětském svazu kolem roku 1957, jak popisuje Maria Vinogradova, *Amateur Cinema in the Soviet Union and the Leningrad of Film Amateurs in the 1970s–1980s*. *Kinokultura* 2010, č. 27. Online: <<http://www.kinokultura.com/2010/27-vinogradova.shtml>>, [cit. 18. 7. 2016].

byly zpočátku omezené jen na sledování filmů a organizaci dalších vzdělávacích kurzů, později však získaly podobu autentické filmařské komunity.

Nicméně, Kulturní centrum syndikátů filmového klubu nezajišťovalo plnou podporu; oficiálním důvodem k udržování klubu byla poptávka po propagandistických filmech. Z iniciativy členů klubu vznikaly dokumenty, etnografické filmy a také umělecká a experimentální díla, jež byla promítána na festivalech lidového umění a v některých případech vysílána v Rumunské národní televizi.

Aktivity klubu pozastavily události z prosince 1989 — Schnedarek si několik filmů vzal domů, ovšem materiály uložené v Kulturním centru syndikátů byly zničeny. Schnedarek a jeho kolegové o klubu hovořili jako o prostoru, který v první řadě umožňoval přístup k profesionálně-technickému zázemí a zároveň podněcoval kreativitu a spolupráci nezávislou na věku a etnickém či společenském původu.

Ve filmovém klubu si lidé mohli odpočinout od komunismu. Co tím myslím? Především fakt, že jsem lidem nabídl rekreační místo, kde mohl každý zapomenout na ideologické studijní skupiny a objevit pravou kinematografii. Chodili tam proto, aby se uvolnili, osvěžili, znovu se narodili.

Rozhovory s někdejšími členy odhalují, že Schnedarek nebyl jen vedoucím klubu, nýbrž institucí, která vždy ochotně poskytla dobrou radu či odpovídající technické vybavení. Vyprávění spjatá se sháněním filmové kamery jsou pro danou dobu příznačná: odhalují příležitosti, které se v 50. a 60. letech nabízely. Tyto strategie pomáhají rozkrýt širší kontext, tedy fungování socialistického režimu. Lidé, kteří si na kameru mohli sáhnout, tak zřejmě mohli učinit jen díky povaze jejich profese. Technický aparát potřebný k natáčení, vyvolání a promítání filmu byl v rukou několika centralistických institucí, jež často ani nevěděly, jak jej využít. Centralizace technologií neovlivnila jen institucionální rámec, ustavila také hierarchii mezi lokalitami: filmová a technologická infrastruktura se soustředila hlavně v Bukurešti, zatímco lidé žijící v provinčních oblastech si vybavení museli opatřit přes síť známých.

Podle Sándora Haáze ml. bylo v 70. letech možné koupit jen kamery z druhé ruky, transakce navíc musela být tajná: Schnedarek svébytně plnil roli obchodníka, který prodával použité kamery do komise. Lidé (např. doktoři či diplomaté), kteří se vraceli z pobyků v zámoří, použité kamery prodávali přímo Schnedarkovi, aby na sebe zbytečně nestrhávali pozornost režimu.

Vládnoucí moc totiž pokládala soukromé vlastnictví filmových kamer, stejně jako všech dalších typů komunikačních technologií, za potenciálně podvrtný akt. Sándor Haáz ml. uvedl další příklady objektů, jež u režimních představitelů vzbuzovaly podezřívavost:

V té době byl každý, kdo tvořil filmy, automaticky podezřelý. Filmová kamera a taky psací stroj! Komunisti z psacích strojů šleli: jakmile ho měl někdo doma, mohl očekávat domovní prohlídku, vyražené zuby a kdo ví, co ještě. V ohrožení byli i majitelé videopřehrávačů, barevných televizí atd.: mezi lety 1985 a 1990 proběhlo mnoho konfiskací.



Návštěva rumunských amatérů v Československu související s účastí na festivalu Brněnská šestnáctka. Soukromý archiv.

Na konci 70. let se filmové kamery staly zbožím dostupným v obchodech: nejčastěji šlo o sovětské kamery Quartz. Až do začátku 80. let platilo, že filmová surovina byla k dispozici, ale vyvolávání filmů bylo stále obtížné: neexistovaly žádné komerční firmy, které by tuto službu poskytovaly. Zpracovávání filmů měly místo toho na starosti konkrétní státní instituce, jež disponovaly laboratořemi a potřebnými chemikáliemi. Soukromé osoby mohly do těchto zařízení proniknout jen skrze známosti: Schnedarek tuto úlohu plnil do roku 1989.²⁷⁾

Snímky první generace Haázových, stejně jako příběh Ervina Schnedarka, slouží jako typický případ domestikace média v Târgu Mureș během dvou dekad následujících po druhé světové válce. Kamera pronikla do prostředí domova přes iniciativu hlavy rodiny a posléze si našla cestu i do životů dalších dvou pokolení. Pro danou dobu je příznačné, že ke kamerám získali přístup skrze své pracovní povinnosti a rozličná povolání (etnograf, promítač, instruktor, malíř) a také s pomocí sociálních kontaktů.

Nahrávky, jež taneční instruktor natočil se svými dětmi v roce 1962, byly pouze jednorázovými pokusy, i tak ovšem potvrzují vyprávění o akcích pořádaných navzdory veřejné kontrole. Filmařský postoj Sándora Haáze st. a jeho současníků nelze oddělit od příběhů centralizace a dohledu, jež využívání komunikačních technologií v 50. a 60. letech doprovázely. Synovy zkušenosti s pořizováním kamer v 70. letech dokládají, že režim kontroly pokračoval i v další dekádě. Za jeho těžkostmi se sháněním kamer z druhé ruky a téměř nedostupného filmového materiálu lze rozpoznat ještě intenzivnější dohled nad komunikačními technologiemi, který tvůrce nutil ke složitějšímu manévrování. Je také důležité, že k technologiím vůbec nepřistupoval jako ke zboží: kamery totiž nesháněl v obchodech, ale přes známé.

Příběhy Sándora Haáze ml. a Ervina Schnedarka otevírají další kapitolu v rumunské socialistické éře a zároveň odkrývají její vnitřní rozpor. Animátorská skupina a filmový klub zajišťovaly zázemí pro filmovou tvorbu v Târgu Mureș až do roku 1990: naplňovaly představy režimu o vzdělání a lidovém umění stejně jako amatérské festivaly pořádané po celé zemi. Nicméně, zaujetí členů klubu a postupná profesionalizace byly důsledkem neformálních vztahů, nikoli produkce vědění zavedené shora.

27) Márton Imecs, zaměstnanec Filmového muzea, plnil podobnou roli jako laboratorní technik v Kluži.

Natáčení rodinného života i kreativní využívání filmového média můžeme považovat za dvě různé modalities mediálních praktik, které následují předešlé vzory. Zacházení s médii v podmínkách přísného dohledu a domestikace filmu však lze pokládat za dobově specifické. Vzpomínky pamětníků na namáhavé shánění kamer a filmového materiálu prozrazují mnohé o identitě a prestiži spjaté s daným médiem. Prestiž média navíc posílil převládající mocenský systém a také poloprofesionální aktivity nadšenců, kteří se snažili zajistit vhodné podmínky pro filmovou tvorbu. V tomto případě tedy filmové médium tvoří část reality jako každodenní praxe, pro niž stojí za to riskovat. Prezентuje sílu, jež dokáže vytvářet a udržovat komunity, formovat mezilidské vztahy a ovlivňovat individuální kariéry a proces profesionalizace.

Dějiny amatérských médií č. 2: institucionalizovaná setkání s filmem

Předchozí kapitola snad ukázala, jak může osobní zkušenost reprezentovat sociální a historické dění. Zatímco z hlediska fenomenologického přístupu k minulosti nelze hodnotu autobiografických výpovědí rozporovat, jako historické prameny stále plně neobstojí. Orální metoda s sebou vždy nese riziko předpojatosti řečníků, nicméně z pohledu „dějin amatérského filmu zdola“ je ještě problematičtější skutečnost, že subjektivní vyprávění často zveličuje úlohu individuálního jednání a zastírá působení politické a kulturní moci. Rozhovory tak představují historické vědomí jako výsledek životních zkušeností a z mluvčího dělají aktivního činitele v běhu historických okolností.

Příběhy o manévrování a taktizování zdůrazňují triumf jedince tváří v tvář nástrahám represivního společenského systému, jenže tím paradoxně zakrývají účinky dominantní politické a kulturní moci. Abychom tuto situaci vyřešili, musíme provést takový historický výzkum, který by zmíněný problém zaujatosti při orálně historických rozhovorech vzal v úvahu. Tento postup nemá zpochybňovat pravdivost rozhovorů, ale spíše přispět k chápání historie jako rozsáhlé sítě diskursů, jež koexistovaly v určitém časovém okamžiku.

Není to tak, že by nedostatky první varianty legitimizovaly druhý přístup — jde o logický vývoj výzkumného procesu. Případ rodiny Haázových a Ervina Schnedarka jsem shledala velmi užitečným pro poznání identity média v daném historickém období. Další výzkum, doplňující databázi věnovanou filmovému klubu v Târgu Mureș a Domu pionýrů informacemi o amatérských filmových aktivitách v jiných městech, nicméně perspektivu dále upravil. Vznikly nové rozhovory s amatérskými filmaři z Kluže a Baia Mare a našly se také dosud neznámé dokumenty spjaté s kinoamatéry z Oțelul Roșu a Aradu.

Soupeřící varianty? Jak zacházet se vzájemně protichůdnými rozhovory

Nově pořízené rozhovory uvedly mnohé výroky bývalých členů filmového klubu v Târgu Mureș v pochybnost. Příběhy o shánění kamer byly většinou podobné: oba mluvčí si pamatovali, že sovětská technologie byla k dostání v obchodech s fotografickým vybavením za relativně rozumné ceny (kamera Super 8 měla hodnotu měsíční výplaty), jeden z nich si koupil novou a další si opatřil německou kameru Braun na černém trhu. Tito amatéři nekladli ve svých výpovědích takový důraz na omezení socialistického systému a skrytou cenzuru technologií.



Členové klubu z města Oțelul Roșu na kongresu UNICA v Dubrovniku v roce 1965. Soukromý archiv.

Mária Tóthová, amatérská filmařka z Kluže, pracovala jako učitelka a základy filmové tvorby si osvojila na specializovaném kurzu, členem filmového klubu se však nestala (podle jejích slov nebylo amatérské filmové hnutí ve městě příliš populární) a radši tvořila sama. Ve většině filmů zachycovala své turistické zkušenosti, nicméně natočila také několik fikčních snímků, které byly oceněny na rumunských amatérských filmových festivalech. To byl také její jediný kontakt s institucionalizovanými amatéry, jinak své filmy údajně vytvářela relativně svobodně a nezávisle. Její zájem o film ochabl s příchodem videokamer, jež technologii Super 8 učinil zastaralou a složitější ke zpracování.

Tibor Schneider, kinoamatér z Baia Mare, byl filmařský samouk: kromě rad od spolužákova otce si vystačil jen se vzdělávacími příručkami. Podle něj byl ve městě filmový klub, který fungoval v institucionálním zázemí Domu mládeže (rekreační a tréninkové středisko zaměřené na umění a řemesla) a univerzitního klubu, jež pořádal filmový festival. Po návratu z povinné vojenské služby na počátku 80. let zjistil, že zmíněný filmový klub již nikdo nenavštěvoval, neboť jeho bývalý vedoucí nastoupil dráhu televizního profesionála v Kluži. Schneider zvolil geniální tah: spolu s přáteli založil falešnou filmovou společnost se sedmi členy, která měla instituci přesvědčit, že je kinoamatérství znovu na vzestupu, a mohl tak klub znovu otevřít. Jakmile získal přístup k infrastruktuře, zůstal jediným členem klubu až do roku 1990, kdy byla budova zničena a posléze zprivatizována. Později se rovněž stal spolupracovníkem televize. Schneiderovo strategické chování připomíná amatéry z Târgu Mureș, na rozdíl od nich však nezmiňuje žádná omezení či kontroly filmové tvorby. Podle něj bylo zakázané či hodné podezření jen filmování v okolí oblastí, na kterých měl stát zvláštní zájem, nicméně používání filmové kamery v soukromých prostorech či v přírodě nikomu nevadilo.

Abychom porozuměli souvislostem a rozporům výpovědí amatérských filmařů, je potřeba provést kritickou či diskursivní analýzu orálně historických rozhovorů. Když porovnáme příběhy Haázů, Tóthové a Schneidera, z jejich rozdílnosti vychází následující proměnná: příslušnost k filmovému klubu spadajícímu pod instituci nebo jakémukoli jinému kolektivu vs. samostatné jednání a nezávislá filmová tvorba; osvojení filmařských postupů v rámci instituce vs. princip sebevzdělávání. Zdá se, že přístup k filmu, plný nadšení a oddanosti, mají obě skupiny podobný, ovšem liší se způsoby, jakými své zkušenosti zasazují do souvislostí. Aktivní členové filmových klubů zdůrazňovali represivní povahu institucí či státní kontroly. V jejich příbězích jsou úspěšně dokončené a promítuté filmy dílem zdařilé snahy o překonání režimních omezení nebo dodávají pocit sounáležitosti s dalšími členy klubu. Solitérní filmaři mají naopak sklon prezentovat sami sebe jako apolitické, což jim v kultuře neustálého dohledu údajně zajistilo tvůrčí svobodu. Každá z těchto výpovědí v sobě tudíž nese implicitní zaujatost: buď za účelem zdůraznit nespokojenost s režimem a vítězství jedince navzdory historickým okolnostem, nebo se záměrem vyjádřit autonomii tvůrce ve společnosti kontroly (jen za předpokladu dodržování pravidel, samozřejmě).

Od individuálních perspektiv k příručkám a institucím

Jelikož téma spolupráce jedinců v rámci institucí nabývá na důležitosti, lze využít nové typy pramenů, které by výsledný obrázek doplnily.

Jeden z těchto typů mohou představovat manuály „Jak na to“, které byly široce dostupné v knihkupectvích po celé zemi. Jak jsme viděli, tyto knihy často nahrazovaly institucionální vzdělání, mohli je však využívat i kluboví aktivisté. Přesně nevíme, jak s knihami zacházeli či do jaké míry se jejich radami řídili, ale i tak je můžeme považovat za oficiální návody k používání technologií či k výrobě filmů. Z hlediska výzkumu je lze dokonce označit za instituce svého druhu, jelikož vymezují soubor pravidel uzpůsobených tehdejšími estetickým normám.

Na základě prozkoumání 11 dílů²⁸⁾ sepsaných pro amatéry mezi lety 1967 a 1984 vyšel na povrch pozoruhodný společný rys: knihy obsahující 120–250 stran byly většinou zasvěceny otázkám techniky, optiky a chemie souvisejícím s různými fázemi filmové výroby. Velký prostor zabírají informace o kamerách a prvcích filmové řeči, kdežto témata doporučená k filmování tvoří jen pár stránek — manuály působí, jako by byly určené inženýrům nebo čtenářům zběhlým ve formálních vědách. V jedné části podkapitoly věnované různým subžánrům amatérských filmů Bălțatu tvrdí:

[...] dokumentární filmy vyžadují čas a trpělivost, důvtipnost a kreativitu. Filmař by měl téma dobře znát a vědět, jak jej oživit, aby z něj vzniklo zajímavé dílo. Tématem filmu může být cokoli: dění na staveništi, chaos velkoměsta, popis regionu, tok řeky,

28) Jedná se o následující knihy: V. I. Bălțatu, *Cartea cineastului amator*. București: Editura Tineretului 1967; P. Boyer – J. M. Galceran – P. Hemardinquer – J. Malaise – J. Mazard – A. Pagety – H. Pirmez, *ABC-ul cineastului amator I–V*. București: Cartea Tehnică 1970. (5 dílů); Rodica Pop – Dumitru Codăuș, *Filmul de amatori. Elemente de tehnică cinematografică I–II*. București: Cartea Tehnică 1976. (2 díly); Mihai Muscelanu, *Formatul Super 8. I–III*. București: Cartea Tehnică 1982–1984. (3 díly).

místní průmysl, intimní život hudebníka či malíře, vzpomínky na město, kde amatér strávil prázdniny, den ze života v rodné víscé od kohoutího zakokrhání až po západ slunce. Aby vznikl živý, pozoruhodný film, natáčení musí být dobře připravené a provedené a mělo by se opírat o detailní scénář.²⁹⁾

Ačkoli většina knih zmiňuje reportáže, rodinné snímky, turistické filmy a dokumenty jako nejvíce využívané žánry amatérského filmu, nehledají v nich autenticitu či nahodilost, jež si s nimi dnes spojujeme. Pojem autenticita se ve vzdělávacích popisech objevuje často, ve významu filmování živých událostí či spontánnosti aktérů, ovšem i v případě dokumentů každý autor zdůrazňuje důležitost střihových a režijních zásahů do reality. Filmy nemají jen ukazovat nahodilé scény z každodenního života: „Neměli bychom zapomínat, že i amatérský film je film, tedy umění. Žádný dokument by se neměl omezovat jen na povrchní, deklarativní záznam skutečnosti: musí stimulovat emoce diváka uměleckými prostředky, a vyhnout se tak pocitům nudy či podráždění.“³⁰⁾

Za výroky tohoto typu lze jasně cítit působení ideologie, jakkoli maskované za prezentaci uměleckého diskursu. Tyto příručky definují „skutečnost“ jako výplod umělecké vize, ale také jako sérii zákazů. Filmaři se podle nich mají vyhýbat dlouhým záběrům, prezentaci syrové reality či zájmu o kontingentní jevy, což vede k omezení konkrétního potenciálu filmového média, nebo dokonce k jeho potlačení, jak naznačuje Simina Bădicová — v socialistickém Rumunsku totiž chyběly například dokumentární fotografie.³¹⁾ Nenápadné navádění k uměleckému pojetí tak připravuje dokumentární filmy (a filmové médium obecně) o jedinečné výrazové možnosti, alespoň v případech, kdy tvůrci následují pokyny instituce.

Údaje o institucích, jež hostily fotografické a filmové kluby, mohou rovněž přinést nový pohled na historii amatérského filmového hnutí v Rumunsku. V jedné z příruček překvapivě najdeme krátkou kapitolu věnovanou rumunskému amatérskému hnutí, podle níž první filmový klub vznikl v roce 1957 ve Studentském domu kultury v Bukurešti.³²⁾ Další internetové zdroje³³⁾ potvrzují, že v daném roce byly založeny první filmové kluby v Brašově a Temešváru spadající pod továrnu na traktory, respektive pod kulturní centrum Rumunské železniční společnosti. Podle dostupných informací amatérské fotografické a filmové kluby působily zejména v rámci institucí, škol, univerzit či továren. V továrnách obstarávaly technické vybavení dělnické odbory. Chod továrních filmových klubů se dokonce nedávno stal námětem pro rumunské filmaře: příběh hraného snímku s názvem ADALBERTŮV SEN (*Visul lui Adalbert*, 2011, r. Gabriel Achim) se točí kolem vytváření a promítání amatérského filmu pro tovární dělníky.

Z továrních klubů nejdéle vydržel ten, který byl založen v roce 1960 v Oțelul Roșu (župa Timiș).³⁴⁾ Přestože zastřešující továrna již neexistuje, členové klubu jsou stále aktiv-

29) V. I. Bălțatu, c. d., s. 61.

30) Rodica Pop – Dumitru Codăuș, c. d., s. 28.

31) Simina Bădică, *Historicizing the Absence: The Missing Photographic Documents of Romanian Late Communism. Colloquia. Journal for Central European History* 19, 2012, s. 40–62, zde 59.

32) Rodica Pop – Dumitru Codăuș, c. d., s. 103.

33) Tato informace pochází z webové stránky kanceláře starosty Bukureště, online: <http://www.ps2.ro/www/ps2/stiri/1002/index.php?action=results&poll_id=9>, [cit. 18. 7. 2016].

34) Jejich webovou stránku vlastní Národní asociace rumunských filmových klubů (Asociația Națională a Cinecluburilor din România), která reálně funguje jako sdružení bývalých klubů z župy Timiș.

ní: organizují promítání a provozují webovou stránku.³⁵⁾ Na ní najdeme vedle fotografií zachycujících okamžiky existence klubu také dokument, jenž obsahuje seznam filmových klubů, které se zúčastnily prvního národního festivalu amatérských filmařů v roce 1969 v Bukurešti. Dokument uvádí, že zde bylo dohromady promítnuto 143 filmů vytvořených 47 filmovými kluby z 38 lokalit. Devětadvacet z těchto klubů spadalo pod továrnu, 9 navštěvovali studenti a 11 bylo součástí kulturní instituce. V textu se objevují také zmínky o dalších filmových festivalech, které se v dané lokalitě konaly v průběhu předešlých let. Na získaných datech je obzvlášť pozoruhodné, že dokládají masovou popularitu rumunského amatérského filmového hnutí. Rozporují tedy výše analyzované rozhovory, jež naznačovaly, že amatérská tvorba v té době nebyla rozšířenou ani vysoce institucionalizovanou praktikou.

Cenný dodatek k seznamu filmových klubů představuje sociologická studie provedená mezi lety 1973 a 1974, krátce uvedená na konci příručky.³⁶⁾ Průzkumu se zúčastnilo 90 lidí z 8 různých filmových kolektivů v Bukurešti. Výsledky ukazují, že amatérská tvorba byla genderově podmíněná (70 % mužů a 30 % žen) a většinu filmařů tvořili lidé ve věku 19–30 let (70,02 %). Často šlo o studenty (36,6 %), kteří ve filmovém klubu trávili zhruba 6 hodin týdně. Většina zpovídaných se amatérskými filmaři stala proto, aby měla uměleckou průpravu (35,5 %) či vzdělání v oblasti filmové kultury (35,3 %). Studie rovněž odhalila pozoruhodný fakt: mnozí dotazovaní nesledovali filmy ani nechodili do kina (33,3 %).

Z informací na zmíněné webové stránce mimo jiné vyplývá, že amatéři mohli díky členství v klubu za socialistické éry využívat četných mezinárodních kontaktů. Klub z Oțelul Roșu byl zřejmě velmi aktivní, a proto se jeho členům brzy naskytla možnost navštěvovat festivaly pořádané organizací UNICA.³⁷⁾ Amatéři z Oțelul Roșu navštívili na vlastní útratu následující festivaly: Dubrovnik (1965, Jugoslávie), Mariánské Lázně (1966, Československo), Sant Feliu de Guíxols (1967, Španělsko), Lucemburk (1969, Lucembursko), Baden (1980, Švýcarsko), Siófok (1981, Maďarsko), Cáchy (1982, SRN), Saint Nazaire (1983, Francie) a Karl-Marx Stadt (1984, NDR). V průběhu exkurze v Aachenu se jeden ze zakládajících členů klubu, Emil Mateiaș, rozhodl, že zde zůstane natrvalo. Amatérské filmové hnutí mu tak nepřímo poskytlo příležitost k emigraci do Spolkové republiky Německo i s rodinou. Ostatní z těchto výjezdů do zahraničí také měli prospěch: některé fotografie zachycují filmaře, jak si prohlížejí městskou krajinu, jiné ukazují ženy při nakupování.

Závěr

Tato studie z principu nemůže vyřešit veškerá úskalí spjatá s historizací rumunského amatérského filmového hnutí. Provedený výzkum měl hlavně představit příběh socialistických filmových klubů, a to cestou skládání útržkovitých dat a pátrání po pramenech tam, kde zdánlivě žádné konkrétní prameny (tj. filmy) nejsou. Fragmenty příběhu jsem dávala do-

35) Online: <<http://ancin.ro>>, [cit. 18. 7. 2016].

36) Rodica Pop – Dumitru Codăuș, c. d., s. 104–107.

37) Organizace Union Internationale du Cinéma d'Amateur vznikla v roce 1937. Rumunsko nebylo jejím členem, ovšem mnozí amatérští filmaři toužili po tom, aby se v ní mohli angažovat.

hromady různými metodami, proto výzkumný proces vyžadoval důkladnou reflexi. Reflexivní využívání rozličných metod mělo i další důvody: chtěla jsem vyřešit rozpory mezi protichůdnými výpověďmi a ukázat, že vycházejí z příslušnosti k odlišným epistemologickým postojům.

Kromě epistemologických otázek jsem zároveň chtěla demonstrovat význam mediálních praktik lidí, kteří používali a domestikovali filmové médium v letech 1945–1989. Všechna data uvedená v článku nastiňují podrobný obraz historie, který se v určitých bodech liší od oficiálního. Zdrojové materiály naznačují mnoho věcí: amatérská filmová tvorba v Rumunsku nebyla konzistentně prováděnou praxí a některé kluby či města byly ve svých aktivitách úspěšnější než jiné; úrovně institucionalizace byly rozdílné: projekty realizované v rámci továren a kulturních institucí probíhaly kolaborativně, zatímco nezávislí filmaři mnohdy pracovali sami. K utvoření jasnějšího přehledu o koexistujících formách filmové tvorby by bylo potřeba provést další výzkum, ovšem zpovídání filmaři mají navzdory všem odlišnostem jednu důležitou věc společnou: obdiv a nadšení, které ve vztahu k filmovému médiu cítí. Tato „úctyhodná“ identita již dnes patří minulosti, ale tehdejší amatérské tvůrce zřejmě spojuje.

Z anglického originálu „Excavating Amateur Films from the Socialist Romania: Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories and Educational Handbooks“, napsaného pro *Iluminaci*, přeložil Jiří Anger.

Melinda Bloss-Jániová působí jako odborná asistentka na Sapientia Hungarian University of Transylvania v rumunské Kluži. Dlouhodobě se zabývá problematikou vizuální antropologie a studiem rodinného a amatérského filmu. V roce 2015 na toto téma publikovala odbornou monografii s názvem *A családí filmezés genealógiája. Erdélyi amatőr médiagyakorlatok a fotózástól az új mozgókép-fajtákig* (Genealogie rodinného filmu. Transylvánské amatérské mediální praktiky od fotografie k novým médiím). (Adresa: blossmelinda@gmail.com).

Citované filmy

Adalbertův sen (Visul lui Adalbert; Gabriel Achim, 2011), *Videogramy revoluce* (Videogramme einer Revolution; Harun Farocki, Andrej Ujică, 1992).

SUMMARY

Excavating Amateur Films from the Socialist Romania.
*Making Sense of Cine-amateur History Through Oral Histories
and Educational Handbooks***Melinda Bloss-Jáni**

The amateur and private filmmaking practice during the socialist years in Romania (1945–1989) didn't become an extensively researched field, although the history of the non-professional use of the medium of film can disclose the intricate relationship between the socialist reality and the medium, but also between the totalitarian cultural project and the possibilities of the individuals living in its confines. The purpose of this paper is twofold: to delineate the history of amateur filmmaking in pre-1989 Romania, and to put under scrutiny the methodological possibilities and pitfalls of an endeavour like this. When the films are missing due to different reasons (they were not digitized yet, or they were thrown to garbage), the history of amateur filmmaking is the easiest to grasp through life stories. Thus the interview and the concept of oral history becomes the most suitable methodology to render the individual memory into data for history. The first part of the article pursues this concept and the autobiographical narratives seemingly fulfil the role of the historical documents. Nevertheless, the second part of the article reveals these stories as partial truths by putting the oral history data in the context of other interviews and scrutinizes the discourse of educational handbooks.