

Kateřina Svatoňová

(Ne)profesionální experimenty s rodinou

Rodinné filmy (Jaroslava Kučery) jako příklad umělecké praxe

„[...] když se dívám, věřím, že vidím něco stálého. Ale je to falešný obraz. Svět je pohyblivý a roztřesený.“

Olga Tokarczuková: *Denní dům, noční dům*

„Hledejte vlastní cestu!

Nebojte se experimentovat!“

Karel Smrž: *Amatér natáčí hraný film*

Na začátku tohoto textu o atypické formě rodinných filmů stojí osobní fascinace z prvních setkání s pozůstalostí českého kameramana Jaroslava Kučery, s neznámými či téměř zapomenutými obrazy, které byly vyrovnány ve sklepních prostorech trojské vily jeho manželky, režisérky Věry Chytilové; s obálkami, šanony, deskami naplněnými diapozitivy a negativy, s kotouči 16mm a 35mm filmu,¹⁾ jež ze své podstaty zachovávají tajemství do té doby, než budou prosvíceny světelným paprskem zvětšovacího přístroje nebo filmového projektoru. Fascinace badatele, rozrušeného nálezem, hnaného potřebou poznání, odhalení a odhalování. Následné několikadenní projekce tuto fascinaci podpořily, a to do té míry, aby mohla přerůst v několikaletý badatelský zájem. Neznámý filmový materiál tvořila velmi pestrá koláž — později poslepovaná nikoli za účelem navázání logických sousledností, ale spíše z obav ze ztráty kratších filmových pásů —, v níž se spojovaly nejen dva odlišné formáty a různé materiály, ale jež odrážela i rozdílné funkce. Většina filmů 35 mm (natáčená mezi lety 1966 a 1987) byla vázána na profesní kariéru, obsahovala experimenty nejrozumnějšího typu, zkušební záběry, expoziční zkoušky či pokusy s postprodukčními labora-

1) Pozůstalost obsahuje i něco málo materiálu natočeného na formát 8 mm, avšak rozhodně se nejednalo o Kučerovu běžnou praxi. Ty bohužel nebyly do doby psaní tohoto textu zpracovány tak, aby bylo možné jejich zhlédnutí.

torními procesy. Šestnáctimilimetrové snímky, jež vznikaly v kratším období, a to od roku 1964 (narození dcery Terezy) do první poloviny sedmdesátých let (pozdější jsou jen titulky ke školním pracím syna Štěpána), ukazovaly hlavně soukromé okamžiky z rodinného života. Ani jedna z poloh však nebyla takto tematicky či formálně čistá — rodina se stávala prostorem pracovního experimentu, profesionální filmový formát sloužil i k privátním účelům.

Zaujetí badatele může vzbuzovat již zcela jiná percepční zkušenost, odlišná od té, kterou známe ze sledování filmů uváděných v kině. Tyto filmy nebyly určeny k projekci mimo domov, natož k projekci nesourodé, v několikahodinových blocích, bez dramaturgického řádu, ignorující chronologii natáčení. Pomalost a opakování některých pasáží přerušovaly prudké skoky v čase i prostoru, nehledě na jakoukoli ucelenost a jednotný rámeček. Percepční zkušenost se blížila spíše sledování soukromých, amatérských projekcí: vstupujeme při ní do prostoru, který nám nenáleží, sledujeme příběh cizí (leč v tomto případě známé) rodiny, podílíme se na soukromých rituálech a každodennosti (ne)známých osob(ností). Pocit nepatřičnosti v tomto případě pak umocňovaly i „návštěvy“ dílny (či střížny) kameramana, projekce obrazů, jež patřily pouze očím tvůrce, (ná)sledování jeho pohledu, ohmatávání možností filmové techniky a filmového materiálu, jakož i zápasů s jejich limity. V některých momentech se tak zážitek přibližoval i sledování experimentálního či uměleckého filmu, ale i přihlížení filmovému natáčení, trikům.²⁾

V tomto textu se nehodlám věnovat výsledkům, Kučerově známé práci, celovečerním filmům, odhalování jeho pohledů a uchopení jeho pozůstalosti jako archivu/celku,³⁾ ale právě pouze té části filmové pozůstalosti, která ve mně vzbudila popisované zaujetí a je z archivního hlediska označena jako rodinný film. Mým cílem také není představit mediální reprezentaci Kučerova manželství s Věrou Chytilovou a soukromého rodinného života, ale sledovat momenty, kdy jeho filmy z kategorie rodinného filmu unikají. Tyto úniky více směřy a rozmlžování definic rodinného filmu nevypovídají totiž jen o výjimečnosti sledovaného materiálu, ale mohou nás inspirovat k obecnějším otázkám o povaze tohoto typu filmů, jeho „žánru“, mohou nás vést k ptaní se po tom, co se děje, když se bytostně amatérskému formátu věnuje profesionál. Uvědomuji si, že se jedná pouze o případovou studii a zobecňování je tedy poněkud riskantní, avšak může být návodné k průzkumu tohoto zcela neprozkoumaného terénu, počátkem dialogu, který může přinést další nové nálezy, jež mé hypotézy může potvrdit i vyvrátit. Budu se tedy zejména ptát na to: Proměňuje se styl a struktura těchto filmů v závislosti na profesi a kreativitě daného tvůrce, respektive, co se děje, pokud se kamery určené pro amatérské snímání chopí profesionální kameraman? A co se může stát, je-li tento kameraman bytostný experimentátor? Jak proměňují rodinný film umělecké ambice? Jak se formálně liší tyto snímky od jiných amatérů či soukromě točících profesionálů? Jsou kategorie rodinného filmu opravdu tak jednoznačné, nebo se jedná o dynamické a tranzitní zóny? Co toto znejistění vypovídá o žánrech amatérského filmu a jak je lze skrze tento materiál představit?

2) A je třeba dodat, že toto nezvyklé prolínání bylo pro Kučeru logické, a to i proto, že i soukromý život do značné míry spojoval s prací.

3) Toto téma pro mě bylo podstatné ve starším textu pro *Illuminaci* (Experimentální pohledy Jaroslava Kučery: Pokus o rozbor kameramanské mediální praxe. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 41–56), jednak ho rozvádím v připravované monografii o Jaroslavě Kučerovi.

Filmy zaznamenávající rodinný život jsou kategorií značně heterogenní. Přesto však mají základní styčné rysy vycházející z ambivalentní potřeby amatéra zachytit každodennost rodinného života, uchovat ji pro budoucnost („kdy nám má přiblížit uplynulé chvíle s celým jejich pravdivým, osobitým koloritem“, jak píše Karel Smrž⁴⁾) a zároveň učinit z všedních okamžiků rodinnou událost. Tyto privátní obrazy-reprezentace a zároveň obrazy-konstrukce, formované a formující, asi nejpřesněji definovali Roger Odin či Alexandra Schneiderová, a to jak po stránce formální, tak tematické, z hlediska produkce i předvádění. Roger Odin vychází při definování rodinného filmu z toho, jak filmy produkují významy a afekty, přičemž popisuje několik modů: *modus spektakulární*, známý zejména z odpočinkových žánrů, se pokouší rozptylovat diváka skrze vizualitu, *fikční* se snaží o to, aby byl divák vtážen do fikčního světa a souzněl s rytmem vyprávění, *energetický* chce, aby divák souzněl s rytmem obrazů, *privátní* diváka přivádí zpět k jeho vlastním zkušenostem, *dokumentární* informuje, *argumentační* přesvědčuje a *estetický* usiluje o zaujetí dílem samotným.⁵⁾ Jednotlivé mody jsou pak určovány institucí, ve které je film prezentován a které je určen. Instituce ovlivňuje přijetí a pravidla chování a disponuje určitou materialitou, technikou, technologií a vybavením prostoru předvádění.

Rodinné filmy spadají do modu *privátního* a jejich institucionálním rámcem je rodina. Pokoušejí se zachytit „bezprostřední citění“⁶⁾ a jejich jediným cílem je později evokovat atmosféru rodinné soudržnosti, „naivně uspokojující jen úzký okruh lidí“ s příbuzenským vztahem,⁷⁾ připomenout momenty natáčení, a budovat tak rodinnou identitu⁸⁾ — jejich podobu tak určují specifické reflexivní a do sebe zavínuté principy blízké rituálu. Z formálního hlediska je pak podstatné, že vedle profesionální produkce se jeví jako neuměle natočené, přičemž (ne)kvalita obrazu je ovlivněna špatnou technikou či prošlým materiálem. Rodinné filmy se zcela vymykají klasické naraci, přesněji jakékoli naraci, z hlediska obsahu jsou nekompletní a pouze náznakovité, mají indiferentní vztah k prostoru a nevyužívají tradiční filmové figury a postupy a nesnaží se napodobovat profesionální tvorbu. Na druhé straně však většinou ani nepracují s experimentálními postupy filmu avantgardního a uměleckého,⁹⁾ nepokoušejí se o využití možností kamery-hračky či o vyzkoušení filmových triků.¹⁰⁾ Jejich cílem je skutečné vytvoření otisku rodinného života, většinou po-

4) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 23.

5) Petr Szczepanik – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera, Rodinný film jako laboratoř filmové teorie, historie a fikce. Rozhovor s Rogerem Odinem. *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 1, s. 72.

6) Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 9.

7) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 22.

8) Jak zdůrazňuje Alexandra Schneiderová: „[...] rodina z rodinného filmu 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“. Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 70.

9) Více viz monotematické číslo *Illuminace* 16, 2004, č. 3; Roger Odin, Rhétorique du film de famille. In: Rhétoriques, Sémiotiques. *Revue d'Esthétique*, U. G. E., 10/18, 1979, č. 1–2, s. 351. Částečně pak výborná diplomová práce Hany Rezkové: Hana Rezková, *Budoucí rodiny v minulém čase. Strategie využití rodinného filmu v dokumentárních filmech*. Diplomová práce, KFS FF UK. Praha 2012.

10) Od druhé poloviny 30. let byly kinoamatéři povzbuzováni ve své tvorbě, knižně i časopisecky pro ně vycházely návody, rady, doporučení a zejména popisy širokého spektra možností kamery a natáčení — věnovaly

měrně nahodile vybraného, přičemž nejvyšší mety je dosaženo, pokud se zdaří rodinné příslušníky neutrální, dokumentární formou charakterizovat, nikoli jen zachytit pár pohyblivých momentek. (Zatímco Karel Smrž vyzývá amatéry, jakožto tvůrce nezávislé a svobodné, k experimentaci s médiem filmu, u rodinných filmů jim radí, aby se spíše zaměřili na osobnosti před kamerou, dlouho je zkoumali, aby dostatečně přesně vystihli jejich typické rysy. Karel Smrž píše: „Budme [...] dříve psychology, než filmovými amatéry! Všímejme si všech charakteristických zvyků, vlastností, postojů, typických gest a výrazů tváře těch, jež chceme ve svém rodinném filmovém archivu zvěčnit. A když se s nimi dokonale seznámíme, pokusme se je filmem nenápadně zachytit“.¹¹⁾ Chronologicky natáčené filmy bez začátku a konce a beze střihu se rozpadají na sérii fragmentů, nebo je naopak tvoří dlouhé záběry s hluchými místy — obě podoby jsou pohyblivými fotografiemi, jež připomínají rodinné fotografie: „Dobrý rodinný film [...] musí směřovat k podobné struktuře, jakou má rodinné album: k dějové, která by umožňovala rekonstituovat vyprávění svého života na základě indicií, jimiž jsou obrazy“.¹²⁾ Rodinný film tedy nelze považovat za film v pravém slova smyslu, ale spíše za pohyblivý obraz, který je nutné vztahovat k fotografickému médiu, nikoli k médiu kinematografickému.¹³⁾

Odlišnou polohu rodinných filmů ukazuje Ryan Shand, jenž se věnuje snímkům, které rovněž vznikají v rodinném kruhu, vycházejí ze stejných pravidel, podmínek i funkcí, avšak jejich cíl je odlišný — a to přiblížit se profesionální, narativní produkci.¹⁴⁾ Shand na případu Franka Marshalla ukazuje typ amatéra, který se nespokojí se zachycováním „ne-režirované“ rodiny ve svém „přirozeném“ prostředí, ale rodinu využívá k pokusům o natočení krátkého filmového vyprávění. Amatér se na základě příruček a napodobováním filmových postupů, které zná z dějin kinematografie, pokouší dosáhnout „profesionálnějšího“ obrazu, přičemž nejvíce ze všeho využívá nejrůznější klišé a filmařské stereotypy. Tento typ je tedy zcela opačný než běžná rodinná produkce, zde dostávají prostor i triky a efekty, nahodilost je vytěšňována promyšleným příběhem. Fiktivní svět je samozřejmě často narušován „hereckými“, estetickými či formálními nedokonalostmi, které by při sle-

se trikům a speciálním efektům v kameře, popisovaly práci s maskou, filtry a různými rychlostmi natáčení, věnovaly se víceexpozicím, různým druhům rakursů i animací. Podstatný byl časopis *Československý kino-amatér*, později *Amatérský film*, texty Karla Kameníka a Karla Smrže. Např.: Karel Kameník, *Amatérský film od A až do Zet*. Praha: V. Kadečka 1942. Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948. Karel Kameník, *Trik a efekt v amatérském filmu*. Praha: Merkur 1972.

11) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 23.

12) Roger Odín, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 10.

13) Více viz Roger Odín, Esthétique et film de famille. In: Laurence Allard – Roger Odín (eds.), *Esthétique ordinaires du cinéma et de l'audiovisuel, rapport de recherche rédigé dans le cadre du contrat de recherche „Ethnologie de la relation esthétique“*. Online: <http://www.culture.gouv.fr/mpe/recherche/pdf/R_418.pdf> [cit. 27. 10. 2015].

14) Ryan Shand, The „Family Film“ as Amateur Production Genre. Frank Marshall's Comic Narratives. *The Moving Image* 15, 2015, č. 2, s. 2–27. Karel Smrž představuje hraný film jako vyvrcholení amatérské tvorby: „Amatér, který dokonale vnikl do všech tajů filmové techniky, který už nemá ani jediného příbuzného a přítele, jehož by nebyl film zvěčnil, který je přesvědčen, že už dost a dost vytěžil odvážné avantgardy z filmů natáčených o dovolené a na nedělních výletech — zkrátka amatér, který dospěl k nezvratné jistotě, že už má všechny předpoklady filmové tvorby v malíčku, zatouží se stát výrobcem a uměleckým otcem filmu hraného.“ (Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 34.) Tento výklad je však v souladu s teleologickým, lineárním a evolučním uvažováním o historii hraného filmu. Ve skutečnosti se jedná o dva nezávislé „žánry“ amatérské produkce.

dování celovečerního profesionálního filmu podrývaly spoluprožívání děje a bojkotovaly uvěřitelnost fikčního světa. V rodinném filmu jsou však klíčové, jelikož film divákovi naopak přibližují, tvoří silné, autentické momenty, jež snímek vzdalují od neumělé kopie profesionální tvorby, a naopak potvrzují jeho vlastní polohu a výchozí bod — tvorbu amatérskou. Shand k rozlišení této rodinné nonfikční, nenarativní tvorby od tvorby fikční, narativní zavádí dvojici označení: *filmy rodiny* (*Films of Families*) a žánr „rodinného filmu“ („*Family film*“ genre). Film rodiny se shoduje s Odinovým vymezením rodinného filmu, tvoří ho sémantická jednotka, osobní hodnoty, neexistující plán natáčení, absentující příběh a filmové postavy. Rodinný film, jež Shand pojmenovává jako specifický filmový žánr, je pak jednotkou syntaktickou, která se pokouší naplnit estetické hodnoty, rodinným příslušníkům jsou přidělovány role a úlohy ve vyprávěném příběhu, není to film čistě soukromý, ale spíše (polo)veřejný, přičemž je možné ho vidět s přáteli, na projekcích amatérských přehlídek a soutěží.¹⁵⁾ V tomto textu se budeme věnovat zejména prvnímu typu filmů, a to i proto, že druhou polohu může profesionální filmař realizovat mimo privátní prostor (a není ojedinělé, že do filmu zapojuje své rodinné příslušníky, zejména děti); přesto je toto dělení užitečné pro zmapování zmiňovaných překročení hranice mezi soukromou amatérskou a profesionální tvorbou, dokumentárním a estetickým modelem.

Nehledě na druh či žánr rodinného filmu se situace proměňuje, pokud jej natáčí profesionál, nikoli amatér. (Narušuje tak už jednu ze základních vymezení rodinného filmaře, který se podle Odina „především *nesmí* chovat jako filmař“¹⁶⁾ a podle Karla Smrže *nesmí „kopírovat profesionály!“*.¹⁷⁾ Kolekce profesionálů, většinou herců či režisérů,¹⁸⁾ se od amatérských snímků liší, avšak nikoli až tolik formálně, ale zejména tematickým zaměřením a obsahovou složkou.¹⁹⁾ Nahlédneme-li například do sbírek amerického akademického archivu (Academy Film Archive), jenž uchovává okolo pěti set soukromých filmových kotoučů hollywoodských hvězd a osobností spojených s kinematografickým průmyslem, shledáme, že zde převažuje zejména natáčení společenských událostí (od návštěv veřejných akcí, filmových přehlídek přes záběry z natáčení až po privátní sportovní turnaje za účasti dalších známých kolegů)²⁰⁾ — soukromá tvorba přijímá pravidla utváření obrazu/statusu hvězdy a podílí se na jeho upevňování. V českém prostředí tento typ soukromých filmů zastupuje například sbírka filmů herečky Vlasty Fialové, natáčená jejím partnerem od konce padesátých let, hercem Zdeňkem Kampfem, jež obsahuje záběry zachycující zákulisí filmařské práce, rodinné dovolené, ale opět i společenská setkání, přičemž Vlasta Fialová je zde snímána nejen jako obdivovaná partnerka, ale i jako filmová hvězda — napovídá to jak její gestika (gesta herečky, jež je zvyklá na stylizaci před kamerou), tak poučené

15) Ryan Shand, The „Family Film“ as Amateur Production Genre. Frank Marshall's Comic Narratives. *The Moving Image* 15, 2015, č. 2, s. 21.

16) Roger Odín, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 10.

17) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 35.

18) Soukromé kolekce kameramanů se mi bohužel do doby psaní této studie nepodařilo dohledat. Pokud by na tyto řádky zabloudilo oko čtenáře, jenž k nějaké takovéto sbírce má přístup, nebo ví, kam se vydat v dalším pátrání, budu velmi vděčná, pokud se mi ozve.

19) Ráda bych zde poděkovala Jiřímu Horníčkovi za zprostředkování filmů, za pomoc i za konzultaci.

20) Srov. Lynne Kirste, The Academy Film Archive. In: Karen L. Ishizuka – Patricia Zimmerman (eds.), *Mining the Home Movie. Excavation on Histories and Memories*. Berkley — LA: University of California Press 2008, s. 209–213.

způsoby natáčení její postavy a detailů tváře. Ač se tedy jedná o privátní záběry, portréty do rodinného alba, formální prvky, v souladu se zobrazováním filmových postav, a napojení se na produkci hvězd, pak přibližuje (byť ne nutně záměrně) tento typ amatérských filmů estetice Shandem definovaných filmů rodinných, které mají předem daná pravidla a přesahují do roviny fiktivnosti/fikčnosti. Profesionál před kamerou a amatérský filmař znalý principů profesionální tvorby tak jednoznačně překračují vymezené hranice rodinných snímků a znejišťují základní kategorie obou žánrů.

Rozklížení amatérské a profesionální rodinné tvorby může nabývat jiné polohy, je-li autorem profesionální kameraman. Výsledný obraz rodinného filmu bude jistě podřízen jeho vlastnímu tvůrčímu stylu. Sleduji případ kameramana, jehož tvorba byla velmi široká a pestrá, a to již v době vzniku rodinných filmů — na jedné straně se u Jaroslava Kučery setkáváme s realistickým vykreslením (a to jak ve fotografii, pomocí níž neustále mapoval svět kolem sebe, tak v kameramanské práci ve stylu cinema verité, nebo v klasickém zobrazování, jež zneviditelnuje filmové prostředky, posiluje vyprávění a divákovu identifikaci s fikčním světem), na straně druhé se stylizací (jak na základě inspirace nejrozličnějšími malířskými styly, tak ve vztahu k avantgardní radikalitě a revolučnosti). Na jedné straně můžeme sledovat syrový, autentický, dokumentarizující obraz zachycující každodennost, na straně druhé pak posilování idylčnosti, nebo naopak různě stupňovanou deformaci, na jedné straně čitelnost, jasnost a přesnost vyobrazení, na druhé straně symboličnost, abstrakci a geometrizaci postrádající jasné kontury a vazbu na skutečnost, na jedné straně zdánlivě nahodilé momentky, na straně druhé pečlivě komponované pózy, na jedné straně potlačování viditelných švů ve filmovém obraze a mediálních praktik, na straně druhé pak naopak zvýšenou míru sebereflexe a zviditelnění materiality a mediality. Tato dynamika se vepsala i do rodinných filmů a určila možnosti překračování tradičních definic tohoto žánru. Přesto (nebo právě proto) se domnívám, že Kučerův případ s sebou nese i obecné možnosti kameramanské intervence do privátního filmu, respektive ukazuje jeho krajní polohy.

Jaroslav Kučera byl kameramanem bez nutkové ambice být režisérem, který se nikdy nepokoušel o hraný, narativní snímek (a to jak v soukromé, tak profesionální sféře²¹⁾), ale pouze skrze kameru sledoval, pozoroval. Oproti zmiňovaným snímkům z filmové branže je jeho sbírka skutečně privátní a tematicky zcela odpovídá *filmům rodiny* — jedná se zejména o záznamy každodennosti, jako byly letní pobyty u rodičů, odpolední hry na zahradě, bruslení, snímky dětí nebo rodiny na staveništi domu, a o snímání rodinných rituálů, jako jsou Vánoce, společný oběd, první školní den. Kučera byl však také bytostný experimentátor, pro něhož bylo zásadní hledání nového vizuálního jazyka. Pohyblivý obraz tak evidentně vnímal nejen jako možnost zapamatování (rodinného života i jeho prostoru, prostředí, městské či venkovské krajiny), ale i jako způsob vidění (vizuality okolního světa), myšlení (obrazem), ale i testování (materiálu a techniky). Obraz mu zjevně sloužil velmi často ke *studiu*²²⁾ tonality, světelnosti, barevnosti, kompozice či figurace, nikoli k vytvoření „pouhého“ rodinného alba a přesvědčivého fikčního světa. Jako profesionální kameraman se oproti

21) Je režisérem jediného filmu, a to lyrického dokumentu PRAŽSKÝ HRAD.

22) Zde parafrázuji Barthesovy pojmy, které zavádí ve vztahu k fotografii, a to *punctum* a *studium*. Zatímco *punctum* je silný okamžik, bod, ruptura, detail na fotografickém obraze, jenž nás může „bodnout“, překvapit, tak *studium* dovoluje racionální, neafektivní zkoumání plochy obrazu, detailní, neokamžitý, dlouhodobý zájem. Roland Barthes, *Světla komora. Poznámky k fotografii*. Praha: Agite/Fra 2005, s. 31–61.

amatérovi nikdy nemusel pokoušet o vytvoření dojmu „profesionálnějšího“ obrazu, nena-
podoboval, ale k natáčení přistupoval s konvencemi a znalostmi,²³⁾ které zaručovaly obra-
zu dobré řemeslné zpracování a estetické hodnoty, o jejichž nápodobu by amatér marně
usiloval. Jako profesionál byl také znalý zákonitostí jiných profesí — v případě Kučery jsou
patrné zejména znalosti střihu, jež mu dovoľovaly vytvářet filmové jednotky nejen séman-
tické, ale i syntaktické —, byl zvyklý na veřejné projekce i na zacházení s postavami-rolmi.
Ač tedy Kučera v soukromí točil na materiál 16 mm hlavně filmy rodiny, osobní, nepláno-
vané, nepřiběhové, přesto se z podstaty svého profesního zařazení přibližoval i *rodinnému*
filmu, jeho estetickým hodnotám či zmiňovanému syntaktickému řazení. Na hranici mezi
těmito dvěma charakteristikami pak zůstává práce s technikou, materiálem, přípravou mi-
zanscény, hercem-členem rodiny a napětí mezi soukromou a veřejnou tvorbou.²⁴⁾

Vzdalování se definicím rodinných filmů můžeme spatřovat i v dalších rovinách. Běž-
ný rodinný film, postrádající zvuk, se soustřeďuje zejména na tělo, gesta a výrazové chová-
ní. Podstatná je jak performance účinkujících, kamery, respektive osoby za kamerou, tak
i jejich vzájemné interakce,²⁵⁾ jež ovlivňují a podmiňují prezentaci a konstrukci každod-
nosti. Alexandra Schneiderová upozorňuje při prezentaci života rodiny na trojí rovinu
performance rodinných členů — člen rodiny chce zůstat sám sebou a představit svůj všed-
ní den, zároveň si uvědomuje vytváření obrazu sebe samého, svou sociální roli a každo-
dennost prezentuje v souladu se svou představou, jak by tento obraz měl vypadat, a koneč-
ně si je vědom rodinné hry na natáčení filmu, a tak připravuje scénu pro „film“ a virtuální
projekci.²⁶⁾ Chování Kučerových dětí je na první pohled v souladu s touto trojí performa-
tivitou. Amatérským rodinným filmům odpovídá i jejich gestika — děti viditelně komuni-
kují s kameramanem filmu a ukazují (se). Avšak při pozornějším sledování lze odhalit
podstatné odchylky, které jsou v souladu s přepínáním mezi jednotlivými perцепčními
mody, jak je vymezuje Roger Odin. Vidět Jaroslava Kučeru za kamerou není tak neobvyk-
lé, a nejedná se tedy o nutný a jednoznačný signál k započatí kolektivní hry. Členové rodi-
ny proto často „zapomínají“ na kameru a opouštějí hlavní hnací sílu rodinného filmu, „eu-
forizující interakci“.²⁷⁾ Při opakovaném zkoumání materiálu nám také neunikne
modulování a modelování snímaného, osvětlování interiérových scén (ač třeba stolní lam-
pičkou) či „herecké“ vedení natáčených aktérů. Kučera využívá střihu v kameře, mění ve-
likosti záběrů — podporuje dramaturgii a gradaci scén například tím, že začíná ustavují-
cím velkým celkem a postupně přibližuje diváka k akci, pracuje s (velkými) detaily i jízdou
kamery. Na pozadí privátního modu se tak ukazují i rysy modu *fikčního* — některé scény
formálními prostředky vtahují diváka do prostoru ve filmu a vyzývají ho k participaci na
prožívání událostí, přičemž následují běžné nedějové, neupravované a nemanipulované
záběry-záznamy.

23) Howard S. Becker, Art as Collective Action. *American Sociological Review* 39, 1974, č. 6, s. 770–774.

24) Jelikož ostatní teoretici a historici používají označení „rodinný film“ i pro ty snímky, které Shand pojmeno-
vává jako „filmy rodiny“, pracuji v textu s původním, obecnějším a širším vymezením. Shandovu dualitu vy-
užívám pouze tehdy, je-li nutné označit dva různé „žánry“, v ostatních případech kladu rovnítko mezi ro-
dinný film a film rodiny, rodinné fikční filmy se ve sledovaných příkladech totiž prakticky nevyskytují.

25) Alexandra Schneiderová, Performance v rodinném filmu: Několik poznámek o domácích snímcích
jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 71.

26) Tamtéž, s. 72–73.

27) Roger Odin, Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 8.

Je otázka, nakolik proniká modelem *privátním* a *fikčním* modus třetí — *dokumentární*. Rodinné záběry se střídají se záznamy přátel, významných osobností. Součástí běžného materiálu skenujícího rodinnou idylu jsou i setkání s Věrou Křesadlovou, Milošem Formanem a jejich syny (1967), Josefem Laufrem a Irenou Greifovou (přibližně 1971), Vojtěchem Jasným či Waldemarem Matuškou (1968). Avšak i v těchto případech se vzdalujeme běžným soukromým filmům filmových profesionálů. Kučera nenatáčí společenské události, výjimečné kulturní, sportovní či veřejné projevy, ale záběrům vždy dominuje privátní sféra, události zde zachycované odrážejí běžné soukromé návštěvy, procházky, dovolené. Dokumenty dobové společenské atmosféry, jež by se nabízely, můžeme však vidět snad pouze ve snímku, který zachycuje dceru Terezu jako čestnou stráž u pomníku. Obdobně jako u kolegů z filmové praxe, i zde nalezneme záběry dokumentující filmově-historický kontext, a to například scény z natáčení filmu *VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI*, obrazy nasnímané během zahraničních pracovních cest, na filmových lokacích, jako je tomu v případě záběrů moře během příprav *MORGIANY* a *MALÉ MOŘSKÉ VÍLY*, či alegorický figurální výjev z „ráje“ — namísto herců zkoušejí scénu pro film *OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH* JÍME bratr Věry Chytilové Julián a jeho žena Jarmila. Pozoruhodný — vymykající se této praxi v ostatních amatérských filmech profesionálů — je pak kotouč, na němž si Kučera „zkouší“ scénu z téhož filmu, v níž hlavní postava utíká podzimní krajinou — v 16mm filmu ji nahrazuje Věra Chytilová, kamera ji sleduje, stává se subjektivní v okamžiku frontálního útoku na kameramana, začíná ji chaoticky „pronásledovat“, mění trajektorii, rakurs a začíná se točit mezi větvemi stromů. Tyto až abstraktní obrazy dokládají velmi výraznou a podstatnou polohu Kučerovy rodinné tvorby — ač se nepokouší o fikční vyprávění, pohyblivé rodinné album, jakož i Kučerova rodina sama, se do jisté míry stávají součástí skutečného natáčení, podílejí se na experimentech s filmovým obrazem a nejrůznějších (například expozičních) zkouškách, studiích a testech. Radikálně se tak proměňuje nejen estetická rovina snímku, ale i tři roviny performativity, o nichž mluví Schneiderová. Jelikož se film de facto odehrává v prostředí skutečného filmu a jeho aktéři jsou profesionálové, jak v performanci, tak kompozici, proměňuje se nejen podstata hry, ale celé schéma je obohaceno o další roviny, které se rozhrávají mezi rodinným filmem a filmem celovečerním (nebo mezi filmem rodiny, rodinným filmem a filmem profesionálním, použijeme-li termíny Ryana Shanda), mezi amatérskou volnočasovou aktivitou a prací, mezi privátní performancí a herectvím a v neposlední řadě mezi soukromým, nezveřejněným a neznámým materiálem a veřejnou prezentací.

Kučera natáčel některé filmy v souladu s běžným zachycováním rodiny, soustředěný zejména na performanci, figuraci a gesta rodinných členů, po čase pak velmi často opouštěl tuto „neutrální“ polohu a upřednostnil performativitu obrazu samotného — švenkoval po okolí, kombinoval tváře dětí s detaily rostlin, zabíral zdánlivě nepodstatné předměty a oslaboval antropocentrickou orientaci a figurální kompozici. Opouštění antropologické konstanty se místy objevuje i v běžných rodinných filmech z dovolených (tedy v *reportážích*, *vzpomínkových filmech z prázdnin a dovolených* a ve snímcích z cest, jak tyto subžánry označuje Smrž²⁸⁾), kde se záběry postav střídají s architekturou nebo krajinou (v českých rodinných filmech je jednou z nejčastějších dominant moře), avšak většinou se jedná

28) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 27–29.

zejména o zasazení postavy do okolí, o zachycení společné vzpomínky či konzervaci exotických/zahraněních obrazů-souvenýrů, o vyjádření „*tep[u] života a atmosféry*“²⁹⁾ daného místa. Výjimku tvoří filmy Zdeňka Dítěte, který ve filmech z dovolené naopak velmi často figuru vyloučil zcela a věnoval se pouze snímání architektonických památek či přírody. U Kučery se střídání pohyblivého obrazu rodiny a momentek okolí (velmi často detailních), vytváření ne-hybných koláží blíží nejen fikčnímu modu Shandova rodinného filmu, ale díky své formální stránce i modu *estetickému*, o kterém píše Odin. Jejich forma je do značné míry ovlivněna Kučerovým kameramanským rukopisem, výtvarnou stylizací a mediálními pokusy. Záběry krajiny, zasněžených stromů, dětí a manželky v krajině mají barevnou kompozici založenou na kontrastech, obdobnou, s jakou Kučera pracoval v hraných filmech. Kučera rovněž experimentuje s rychlostí natáčení, se zrychlením a zpomalením, s rozmazaným a překrývajícím se záznamem. Běžnou rychlost natáčení a plynulost pohybu přerušuje animačním natáčením po okénkách, časosběrným snímáním a prolínáčkami (jež jsou typičtější právě pro rodinný film jako žánr).³⁰⁾ S obdobně trikově komponovanými záběry se lze místy setkat i v rodinných amatérských snímcích (například s ojedinělými pokusy s různými rychlostmi ve snímcích Zdeňka Kampfa v kolekci Vlasty Fialové). Avšak zatímco amatéři spíše testovali technické možnosti kamery-hračky, pro Kučera byly pokusy s rychlostí snímání a výtvarnou hodnotou obrazu evidentně uměleckou seberealizací, případně hledáním možností pro profesionální tvorbu. V těchto filmech se tedy radikálně rozrušuje formát amatérského rodinného filmu, který se za běžných okolností vzdaluje experimentu — experimentální polohu zastupují rovněž trhané záběry stanující rodiny, bruslení na rybníku či rodinné dovolené v Benátkách, rychlé sledy přírodnin, krajiny, nebe a detailů tváří či využití poskočného střihu během záznamu tance, extrémních rakursů, obsedantního rámování, víceexpozic, rozostřování obrazu, přeostřování, rychlých švenků, otáčení kamery kolem své osy, práce s hloubkou ostrosti a více plány. Tyto filmy jednak jako by ilustrovaly návody Karla Kameníka a dalších autorů vyzývajících k volné experimentaci s natáčením a s filmovým materiálem, odpovídaly na Smržovo opakované: „nebojte se experimentovat!“³¹⁾ jednak připomínají tvorbu soudobých avantgardních filmařů, například snímky litevského režiséra Jonase Mekase, Kučerou vyzdvihovalého amerického avantgardisty Eda Emschwillera, ale i některé postupy Stana Brakhage.³²⁾ Kučera také využíval kruhovou masku — obraz (dětských her na písčovišti a první školní den) působí, jako by byl snímán rybím okem — nebo zaznamenával zrnitý televizní obraz,³³⁾ ten kmitá a pulsuje, převrací se a přibližuje se tak videoartu (včetně roviny mediální reflexe a transpozice).

29) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 32.

30) Ty byly pravděpodobně natáčené pomocí ve své době velmi populární trikové kamery Paillard.

31) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 199.

32) Věra Chytilová v rozhovoru s Miroslavem Gáborem potvrzuje, že Jaroslav Kučera před přípravou *SEDMIKRÁSEK* vytvářel koláže a hodně experimentoval s 16mm filmem a jeho prezentací: „točil je na šestnáctku, experimentálně si je promítal na různé plochy a materiály.“ Miroslav Gábor, *Jaroslav Kučera. Kamera-manská osobnost*. Diplomová práce, FAMU. Praha 1992, s. 41.

33) Ve snímání televizi jsou sportovní záznamy (a to buď z Olympiády v Mexiku 1968, nebo v Mnichově 1972), což podtrhuje jejich performativní kvalitu, nekvalitní obraz a blikot pak deformuje figuraci a z postav se stávají spíše abstraktní tvary atakující divákovu vnímání.

V těchto experimentálních záběrech lze sledovat afilmovost, *acinematicnost*, zejména tam, kde snímá rodinu po okénkách, v dlouhých, téměř nehybných záběrech či víceexpozicích. Tyto postupy pak opakuje ve snímcích, jež Jaroslav Kučera natáčel s Věrou Chytilovou (SEDMIKRÁSKY, OVOCE STROMŮ RAJSKÝCH JÍME). Afilmovost charakterizuje způsob (extrémního) záznamu pohybu/ů, přičemž na jedné straně se jedná o nejzazší znehybnění, na straně druhé o stav nejvyšší mobilizace. (Znehybnění zastupují i pozorovatelské, studijní filmy snímáné na materiál 35 mm, které pomáhaly s výzkumem toku osvětlení, odrazů světla na nerovných či jinak komplikovaných površích, například ve vztahu s mořskou hladinou, či atmosférické pohyby ovlivňující výslednou kompozici, jako byl pohyb mraků po obloze či vanutí větru mezi listy stromů a keřů). Tato nehybná pohyblivost se zdá neslučitelná, avšak jak ukazuje Lyotard, neslučitelnost těchto poloh se zdá být nemožná pouze v našem obvyklém myšlení,³⁴⁾ ovšem není taková v myšlení obrazy a skrze obraz. V takto snímáných rodinných filmech se spojuje jak nehybnost momentek, tak vzruch a neklid jejich posuvů a kontrastů (které Kučera využíval i v profesionální tvorbě). Lyotard ukazuje, že extrémní polohy zdánlivě paradoxní struktury nehybnosti jsou z hlediska vnímání velmi blízké: „předmět, který pozorujeme příliš dlouho, nám nakonec uniká a mizí před očima, protože ztrácí své kontextové souřadnice; a rychlý pohyb může být naopak podoben vodnímu víru na hladině, chápán jako nehybná forma“.³⁵⁾ V této zkušební podobě si tyto filmy uchovávají svou celistvost, celek paradoxní struktury. Díky celkovému kontextu nabývají na významovosti — buď se ve své nehybnosti otvírají mnohočtení, nebo naopak podtrhují nervozitu, dýchavičnost a arytmií scén, křeč, v níž setrvává nara-ce. Toto rozhodně platí ve fikčním (experimentujícím) filmu, ve filmu rodinném to však přispívá k velmi specifickému diváckému zážitku, odstředivě dostředivému. V okamžiku, kdy je divák „všíván“ do cizí rodinné struktury a přizván ke spoluprožívání cizího/vlastního volného času, je vytržen a konfrontován s medialitou filmového pásu a kameramanovým pohledem, s jeho profesionalitou a autorským gestem, jež k (rodinnému) filmu běžně nepatří. I proto se tyto postupy u rodinných filmů nedoporučují, jsou považovány za „vnější pozlátka“,³⁶⁾ samoúčelný formalismus se zcizujícím efektem, jež brání dostatečné rodinné identifikaci a dokončení rodinného rituálu. Členové rodiny jsou tak při sledování těchto filmů vzdalováni participačnímu modu spoluprožívání vzpomínek a jsou stavěni do rolí diváků v kině či v galerii, kteří sledují vizuální a trikovou stránku snímků. Předem nevědí, jak byl kdo zaznamenán či jak byl jeho obraz zdeformován, a nepodílejí se na mediálním rámování, na sebeprezentaci a na „dělání filmu“, tak jako je obvyklé. Stabilní jednota mezi účinkujícími a diváky, typická pro rodinné filmy, může být v tomto případě narušena. Instituce rodiny, uměleckého filmu, případně komerční sféry se začínají nápadně přibližovat a prolínat. Stejně tak diváci/rodina jsou vyzýváni spíše k tomu, aby „vibroval[i] v souladu s rytmem obrazů“³⁷⁾ než se sebou samými a se svou zkušeností, a upínali

34) Jean-François Lyotard, *Acinema*. In: Andrew E. Benjamin (ed.), *The Lyotard Reader*. Oxford: Blackwell Publishers 1989, s.169–180. Lyotard tuto stať dále rozvíjí v textu *Idea svrchovaného filmu*: Jean-François Lyotard, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 98–111.

35) Jean-François Lyotard, *Idea svrchovaného filmu*. In: týž, *Návrat a jiné eseje*. Praha: Herrmann & synové 2002, s. 102–103.

36) Karel Smrž, *Amatér točí hraný film*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948, s. 35.

37) Petr Szczepek – Pavel Skopal – Martin Kaňuch – Jakub Kučera, *Rodinný film jako laborator filmové teorie, historie a fikce*. Rozhovor s Rogerem Odinem. *Kino-Ikon* 7, 2003, č. 1, s. 72.

svou pozornost k obrazu, k vizuální slasti z představení. Namísto privátního vzpomínkového modu se dostavuje vzpomínka intertextuální, tedy rozpomenutí se na umělecká díla, styl a tvůrčí počiny samotného kameramana. Soukromý archiv je otevřen veřejnosti, paměť rodinnou nahrazuje paměť sociální, ale i paměť kamery a experimentu. Odlišnou polohu percepční zkušenosti nepotvrzují pouze soukromé rozhovory s rodinou, z nichž vyplynulo, že nebylo pravidlem, že by si každý nově natočený film společně promítali, ale i fakt, že velmi často tyto filmy sloužily kameramanovi samotnému. Natočené pokusy dokládaly technické možnosti kamery a vlastnosti filmové suroviny, ale také zakládaly další experimenty, přičemž Kučera si filmy „na šestnáctku experimentálně [...] promítal na různé plochy a materiály“,³⁸⁾ a testoval tak vztah světla a povrchu, barevných kontrastů, promýšlel možnosti víceexpozicí nebo postprodukce.

Kučera nikdy nepřekročil u filmů na „šestnáctku“ do estetického modu plně,³⁹⁾ nicméně, jak bylo řečeno, rodinný film využíval k testování některých (experimentálních) postupů, respektive své neustálé hledání odlišné filmové řeči přenášel do rodinného prostředí. Rodinný, němý film mu rozhodně umožňoval soustředění na výtvarnou strukturu obrazu, oproti struktuře narativní. Mohl mu pomáhat s hledáním autonomního filmového obrazu, obrazu, který vypovídá subjektivně, sám o sobě,⁴⁰⁾ (avšak také s hledáním autenticity, které se po vzoru amatérského filmu natáčeného ruční kamerou stalo i nedílnou součástí novovlnné estetiky). V souladu s tímto hledáním je pak to, co vyzdvihuje u rodinných filmů Roger Odin: „Při sledování [...] můžete být snadno fascinováni zrnitostí filmu samotného nebo chvějící se kamerou apod. Rodinný film tedy vytváří specifické vizuální efekty, které experimentální filmaři využívají pro umělecké účely“.⁴¹⁾ Amatéři — oproti profesionálům — těchto avantgardních pasáží a experimentálních postupů dosahují ve snímcích rodiny náhodou, často nezáměrnou chybou (na rozdíl od hraných pokusů, kde si je naopak chtějí vyzkoušet). Špatně založený film či nevhodně zvolená expozice způsobují efektní přesvědčení citlivého materiálu, nedůsledné a nepromyšlené rámování může přispět k esteticky působivé kompozici, obsedantnímu rámování, nezvyklé práci s časem či prostorem mimo rám filmového pole. Tyto typy chyb lze najít kupříkladu ve sbírce amatérských filmů českého psychiatra Ludvíka Švába. Jelikož byl Šváb zároveň umělec, surrealist, a pokoušel se i o natáčení experimentálních filmů, je na jeho rodinných snímcích patrné, že „chyby“ pro něj byly pravděpodobně zdrojem potěšení, nikoli frustrace. Velmi působivé omyly vznikaly i díky nezáměrné víceexpozici materiálu, nadvakrát založenému filmu do kamery (jako typický příklad může sloužit filmový kotouč Anežky Sovákové, žijící ve Středoafričské republice, natočený během dovolené ve Středomoří — díky chybnému dvojímu natáčení na jeden filmový pás můžeme sledovat velice bizarní až surreálnou

38) Miroslav Gáb o r, *Jaroslav Kučera. Kameramanská osobnost*. Diplomová práce, FAMU 1992, s. 41.

39) Nejblíže k němu má film natáčený s Jiřím Sozanským 1984. *ROK ORWELLA* v osmdesátých letech ve vyhořelém Veletržním paláci.

40) Což bylo jedním z jeho cílů, jak říká v rozhovoru s A. J. Liehmem. ftn, Jaroslav Kučera je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 1, s. 3.

41) Petr S z c z e p a n i k – Pavel S k o p a l – Martin K a ň u c h – Jakub K u č e r a, c. d., s. 81. Typický rodinný divák samozřejmě tuto rovinu eliminuje a „nevidí“ filmy tak, jak jsou ve výsledku promítané na plátno, nesleduje roztřesenou kameru a jejich špatnou viditelnost, ale zaznamenává pouze otisk obrazů v paměti a to, jak se v ní transformují. Roger O d i n, *Rhétorique du film de famille*. *Revue d'Esthétique* (Rhétorique, sémiotiques) 10/18, 1979, č. 1–2, s. 357.

scénu, v níž se obraz potápěče chystající se na skok do moře překrývá se záběry ženy procházející se ulicemi města). Experimentace a vyhrocená vizualita obrazů u Kučery však rozhodně není důsledkem chyby, je vědomá, promyšlená, navazuje na mediální praktiky spojené s prací na celovečerních filmech. Filmy na 16mm pás naopak slouží k eliminaci chyb, k dosažení perfektní formy a požadovaného efektu. Formální experiment tedy není ještě zdaleka cílem (ani nehodou), ale mezi-obrazem, pracovní skicou.

Kombinování různých percepčních modů a narušování hranice mezi amatérskou a profesionální tvorbou je na ploše rodinného filmu doplněna ještě jedním vybočením — a to velmi často se opakujícím *ostraněním* jako skutečným úkrokem v prostoru,⁴²⁾ nikoli pouze ve vztahu k formě. Studie o rodinném filmu se velmi často věnují roli člověka, který drží kameru, přičemž ta je vždy připisována muži, otci. Jeho pozice kameramana a případně režiséra je umocňována, spojována a zdvojnásobována jeho úlohou v rámci rodiny.⁴³⁾ Otec-kameraman řídí natáčení, které se v typickém případě stává rituálem — a jeho vedení se pak přenáší i na vedoucí úlohu při recepci. Profesionální kameraman však v tomto případě nenatáčí pouze se svou, veřejnosti neznámou rodinou, ale i se svou ženou, Věrou Chytilovou — profesionální režisérkou. „Odevzdaný přístup“⁴⁴⁾ při procesu filmování je v tomto případě zcela zrušen a vztah natáčeje–natáčený se výrazně dynamizuje. Věra Chytilová nejen místy inscenuje děje před kamerou,⁴⁵⁾ ale v některých případech — a to i během natáčení — „krade“ Kučerovi kameru, otáčí ji do protipohledu a zachycuje svou „odpověď“ na jeho pohledy. Přebírání aktivity v průběhu natáčení tak na jednu stranu zdůrazňuje postavu kameramana a vzájemnou interakci manželů — chování se jeví jako mediálně nesituované, na stranu druhou pak potvrzuje performativitu kamery, k níž se režisérka upíná, a medializaci performance, tedy vědomí institucionálního a mediálního rámování.⁴⁶⁾ Pohyblivé obrazy, které natáčela Chytilová, jsou pak jinak/nahodileji komponované, roztřesenější a fragmentárnější. Kolektivní „hra“ na natáčení s jasně určenými rolemi má opět narušená pravidla, čímž se mění i základní rituály, které ji doprovázejí — jednak se místo rétorické funkce a jednohlasí dostavuje vícehlas, dialog, jednak není nutné vyloučení intimní sféry, jak tomu u společného rodinného filmování s jasně určenými rolemi většinou bývá. Proto můžeme v rodinném archivu nalézt záběry od Věry Chytilo-

42) Zde navazuji na rozpracování pojmu *ostranění*, které — česky nikoli vhodně překládané jako ozvláštnění — v sobě obsahuje i prostorový aspekt, skutečné vybočení, možnost pohledu z centra, zároveň i z boku. Více viz Libuše Heczková – Kateřina Svatoňová, *Sentimentální cesta*. In: Ivan Klimeš – Jan Wendl (eds), *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha, FF UK 2015, s. 183–200.

43) Roger Odin se zabývá touto pozicí nejen jako strukturou moci, ale i tím, jak se mohou členové rodiny bránit této dominantní pozici — dělají grimasy, „hrají“, nechť se nechají filmovat apod. Roger Odin, *Otázka amatéra v trojím prostoru natáčení a šíření*. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 9. Moya Luckett a Albert Tanner tuto dominantní pozici dokládají i tím, že pro otce je zaznamenávání rodiny možnost, jak se podílet na rodinném životě. Moya Luckett, „Filming the Family“. *Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship*. *The Velvet Light Trap* 1995, č. 36, s. 23. Albert Tanner, *Im Schonraum der Familie. Bürgerlichte Kindheit im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. In: Paul Hugger (ed.), *Kind sein in der Schweiz. Eine Kulturgeschichte der frühen Jahre*. Zürich: Offizin-Verlag 1998, s. 67.

44) Alain Bergala, *L'Acte cinématographique*. *Vertigo* 1991, č. 6/7, s. 37.

45) Rozhodně zde neplatí typická pozice, kdy je matka na okraji obrazu, pozoruje dění a pouze „kontroluje, zda všechno probíhá zdárně“. Alexandra Schneiderová, *Performance v rodinném filmu*. Několik poznámek o domácích snímcích jako mediální praxi. *Illuminace* 16, 2004, č. 3, s. 73.

46) Temtéž, s. 78.

vé, ve kterých se „ukradená“ kamera vzdaluje od společných aktivit, přesouvá se do vnitřních prostor domu, přičemž následují záběry observace jí samé v zrcadle. Zcela se mění vztah sledování a sledované, Chytilová reflektuje pozici samotného natáčení a těla před kamerou, performativita kameramanky se spojuje s performativem natáčené postavy a kolektivní rituál se proměňuje na záležitost zcela důvěrnou. I Jaroslav Kučera vstupuje s kamerou do interiéru domu, pozoruje svoji pracovnu, natáčí časosběrnou koláž své sbírky knih, obrazů a objektů. Na malé ploše tak reflektuje sebe sama a zároveň své mediální praktiky — sbírání, snímání a experimentování/hledání —, ale i ono proměnlivé pomezí mezi filmem a fotografií, i mezi rodinným filmem natáčeným na analogový materiál a pozdějším videofilmem, který dovoluje již mnohem větší subjektivitu, intimitu a expresivitu.⁴⁷⁾

— — —

Kučerově celovečerní, profesionální tvorbě z doby, kdy vznikají rodinné filmy, lze přiřadit adjektiva jako experimentální, umělecká, avantgardní, modernistická či moderní.⁴⁸⁾ Právě tato umělecká, stylizovaná poloha (u Kučery nedílná součást celoživotního experimentování a hledání nové vizuální řeči⁴⁹⁾ se může stát podstatnější a obecnější pomůckou při komparaci amatérských a profesionálních privátních filmů než narativita, kterou sleduje Ryan Shand, a to i proto, že ze Shandovy typologie jsou vyloučeni filmaři, kteří se pokoušejí o originalitu záběru, testování technických možností kamery a ohmatávání filmové specifičnosti, aniž by je zajímalo vyprávění. Uváděné příklady jsou taktéž v opozici k tvrzení Rogera Odina, že se v amatérských rodinných filmech neuplatňuje estetický (či umělecký) mod — dlouhý čas sledování, prodlévání kamery na nepodstatných detailech, fragmentarizace a nulová gradace, atypické kompozice, narušování stylových norem tradičního vyprávění, častá sebereflexivnost a estetická hodnota vypovídají o opaku. Amatérský rodinný film však těchto charakteristik dosahuje omylem, nezáměrně, chyby jsou buď vnímány pozitivně (jako u Ludvíka Švába), nebo jsou nechtěným nedopatřením (u Anežky Sovákové). Snaha o eliminaci chyb vede spíše k „udržení“ sledovaného objektu v záběru, k přiblížení se obrazu známého z kina, nikoli k dosažení perfekce a estetické kvality snímku. Snímky, jež natáčejí lidé z filmového průmyslu a které lze označit za poloprofesionální, dosahují často určité řemeslné zručnosti, kombinují nejrůznější styly, jejich

47) I přes subjektivizaci záběrů se nejedná o filmový deník — nejsou určeny veřejnosti ani k následné úpravě a estetizaci subjektivity.

48) Moderní film používám v souladu s Lorenzem Engellem jako film myslící, reflexivní a filozofický. Lorenz Engel, Mediální filosofie filmu. In: *Medienwissenschaft: Východiska a aktuální pozice německé filosofie a teorie médií*. Kateřina Krtilová – Kateřina Svatoňová (eds.), Praha: Academia 2016, s. 356–377.

49) Kučera v rozhovoru s A. J. Liehmem dokládá, že by rád našel samostatnou vizuální řeč, vizuální myšlení: „Prostě udělat s filmem pokus na takové úrovni, kde je už dávno doma moderní malířství, poezie, hudba. Vytvořit novou soustavu sdělovacích prostředků filmu. [...] Chtěl bych například vyzkoušet a až k hranici možností zpracovat spoustu výchozího materiálu, záznamy, fragmenty, částice — jakýsi ‚materiál představ‘ — podle svobodně zvolené struktury filmu. Takové struktury, která by se jakoby sama utvářela, jako když člověk přemýšlí, docela volně, jak sám chce.“ Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 273. Přepřacovaná verze původního rozhovoru: ftn [Antonín J. Liehm], Jaroslav Kučera je slavný. *Filmové a televizní noviny* 2, 1968, č. 1, s. 3.

umělecká kvalita kolísá, nicméně místy obraz prostupuje. (Typickým příkladem jsou filmy natáčené Zdeňkem Kampfem: kameraman těchto snímků, sám herec, má evidentní znalosti práce filmového štábu, jakož i výsledných děl. Hraje si s kamerou, kompozicí, ozvláštňuje záběry nezvyklými rakursy či atypickou rychlostí filmování. Do obrazu tak pronikají nejen umělecké hodnoty, ale i přídatné významy, které zůstávají zcela mimo oblast amatérského rodinného filmu (například ze záběrů Vlasty Fialové je zřejmé, že je známá filmová herečka; odpovídají tomu jak kompozice, volba velikosti a úhlu snímání, tak práce se světlem). Poslední rovinu pak mohou tvořit filmy profesionálních kameramanů, jež se nemusejí nutně zaměřovat na hledání snímaných objektů/figur ani na řemeslnou zručnost, ale mohou se věnovat jejímu rozvíjení, překračování či potvrzování norem, ozvláštňování stylu nebo jeho cizelování a posouvání obrazu do odlišných žánrových a formálních poloh. Profesionál vylučuje chyby, ale i standardy, a to na půdorysu rodiny a jejího natáčení. Vstup do soukromí může být tak fascinující i proto, že není pouze ukázkou „šťastného rodinného života“, ale i možností, jak se přiblížit soukromému pohledu, rodícímu se v mezi-prostoru amatérského, profesionálního, uměleckého, dokumentárního, privátního a veřejného filmu, jak pochopit určitý typ myšlení obrazem.⁵⁰⁾

Tento text vznikl za podpory Grantové agentury ČR (14-13296P).

PhDr. Kateřina Svatoňová, PhD. (1978)

je vedoucí Katedry filmových studií FF UK v Praze. Věnuje se zejména filmu v kontextu jiných médií a kulturních forem, mediálně archeologickému výzkumu, teorii a filozofii médií a proměně vnímání prostoru a času ve vizuální kultuře. (*Adresa:* Katedra filmových studií, Filozofická fakulta, Univerzita Karlova v Praze, Náměstí Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1; katerinasvatonova@gmail.com).

Citované filmy:

Sedmikrásky (Věra Chytilová, 1966), *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968), *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969), *Morgiana* (Juraj Herz, 1972), *Malá mořská víla* (Karel Kachyňa, 1976), *Pražský hrad* (Jaroslav Kučera, 1982), *1984: Rok Orwella* (Jiří Sozanský, natáčeno 1984, dokončeno 2014).

50) Kučerovy rodinné filmy se pro mě staly zásadním zdrojem pro pochopení jeho autorského přístupu a klíčovou pomůckou pro analýzu celovečerních filmů, které natáčel. Rozvinutí interpretace rodinného filmu ve vztahu k profesionální tvorbě je součástí dokončované monografie a kurátorské koncepce připravované výstavy.

SUMMARY

(Non)professional Experiments with a Family.*Family Films (of Jan Kučera) as an Example of Artistic Practice***Kateřina Svatoňová**

The starting point of this text is the estate of the Czech cameraman Jaroslav Kučera, which includes, among other things, family films on 16mm (or 35mm) film stock from the era of his marriage to the director Věra Chytilová, i. e. from mid-1960s to mid-1970s. The aim of the text, however, is not to introduce a media representation of Kučera's marriage to Věra Chytilová and his private family life but rather more general considerations about family film. The key moments are those, in which the films escape, disrupt traditional definitions (particularly those of Roger Odin and Alexandra Schneider, but also those of Ryan Shand) and approach artistic practice. Such escapes in multiple directions and blurring of the definition of family film do not only show the extraordinary character of the material but may inspire more general questions about the nature of the type of film, its "genre" and may also lead us to ask the question what happens when a film professional engages in an essentially amateur cinema. Through comparison with other professionally produced films (these include the domestically produced portraits of Vlasta Fialová and films produced internationally within the collection Academy Film Archive), the text raises the question if the style and structure of family films change in relation to the profession and creativity of the given author, what happens if a camera for amateurs is operated by a professional cameraman and what may happen if the cameraman in question is a fundamental experimenter and how and in what ways his artistic ambitions change the films. The study furthermore examines how these films differ formally from works of other amateurs or works made privately by professionals, if the category of family film is indeed so clear cut or we may rather think of dynamic and transitory zones, and what this fuzziness tells us about genres of amateur film and how they may be presented through this material. In this sense, the text attempts through an examination of historical material to correct some definitions of family film, or the tools for their analyses, and it does so in the transitional zone between professional and amateur filmmaking and between family and artistic cinema.